

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Wydział Wokalno-Aktorski

Dyscyplina: Wokalistyka

Zhanfeng Qi

**Problematyka kreacji scenicznych i wokalnych tenora lirycznego
w dziełach operowych okresu Klasycyzmu i Romantyzmu
na przykładach *Die Entführung aus dem Serail*, *L'elisir d'amore*,
*Falstaff***

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Roberta Cieśli

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Problematyka kreacji scenicznych i wokalnych tenora lirycznego w dziełach operowych okresu Klasycyzmu i Romantyzmu na przykładach Die Entführung aus dem Serail, L'elisir d'amore, Falstaff* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Spis treści

Wstęp.....	4
Rozdział I: Charakterystyka Singspiel na przykładzie <i>Die Entführung aus dem Serail</i> W. A. Mozarta	5
1.1 Singspiel – charakterystyka gatunku	5
1.2 Czas i tło powstania Singspielu <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	5
Rozdział II: Opera komediowa (opera buffa) – <i>L'elisir d'amore</i> Gaetano Donizettiego oraz <i>Falstaff</i> Giuseppe Verdiego	9
2.1 Opera komediowa (opera buffa).....	9
2.2 Czas i tło powstania opery <i>L'elisir d'amore</i> (pol. Napój miłosny)	9
2.3 Czas i tło powstania opery <i>Falstaff</i>	11
Rozdział III: Streszczenie fabuł trzech oper.....	15
3.1 Wolfgang Amadeusz Mozart – <i>Die Entführung aus dem Serail</i> (Urowadzenie z seraju)	15
3.2 Gaetano Donizetti – <i>L'elisir d'amore</i> (Napój miłosny).....	16
3.3 Giuseppe Verdi – <i>Falstaff</i>	19
Rozdział IV: Analiza wybranych fragmentów oper w aspekcie kreacji scenicznej i problematyki wokalne.....	22
4.1 Analiza fragmentów partii Belmonte z opery <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	22
4.1.1 Analiza arii „Hier soll ich dich dann sehen, Konstanze” z opery W.A. Mozarta <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	22
4.1.2 Analiza arii „Konstanze! dich wieder zu sehen-O wie ängstlich, o wie feurig” 28	
4.1.3 Analiza arii „Wenn der Freude Tränen fließen”	40
4.1.4 Analiza arii „Ich baue ganz auf deine Stärke”	48
4.2 Analiza fragmentów śpiewanych Nemorino z opery <i>L'elisir d'amore</i>	61
4.2.1 Analiza muzyczna arii „Quando è bella, quanto è cara”	61
4.2.2 Analiza duetu Nemorina i Dulcamary – „Ardir! Ha forse il cielo... Voglio dire... lo stupendo”	68
4.2.3 Analiza duetu Nemorina i Belcore – „Ecco il rivale!... Venti scudi”	88
4.2.4 Analiza arii „Una furtiva lagrima”	106
4.3 Analiza arii Fentona z opery <i>Falstaff</i>	113
4.3.1 Analiza arii „Dai labbro il canto estasiato vola”	113
Podsumowanie	120
Bibliografia	123

Wstęp

Opera – efekt niezwykle długiego rozwoju sztuk muzycznych – powstała na przełomie XVI i XVII wieku we włoskiej Florencji; jej rozwój trwa więc od ponad 400 lat aż do dziś. Przez cały ten czas kompozytorzy zajmowali się najważniejszą zależnością w operze, mianowicie równowagą pomiędzy muzyką a dramatem. Czasem koncentrowali się bardziej na muzyce kosztem dramatu¹, niekiedy natomiast uznawali dramat za najważniejszy². Po wielu latach doświadczeń i reform wydaje się, że owe dwa elementy można zrównoważyć. Poczynając od reformy Ch.W. Glucka, poprzez genialne dzieła Mozarta, opera doświadczyła okresu perfekcyjnego połączenia dramatu z muzyką. Ideę tę kontynuowali genialni kompozytorzy, tacy jak Donizetti i Verdi³. Można zauważyć to na przykładzie ich twórczości. Przedmiotem niniejszej pracy badawczej są główne role tenorowe pochodzące z trzech oper: *Die Entführung aus dem Serail* Wolfganga Amadeusza Mozarta, *L'elisir d'amore* Gaetano Donizettiego i *Falstaff* Giuseppe Verdiego. W pracy tej autor dokonuje porównania wizerunków bohaterów, rozpoczynając od analizy takich elementów jak: libretto, struktura muzyczna oraz aspekty wokalne. Celem jest przedstawienie wizerunku trzech bohaterów oraz odmiennego podejścia do kreacji wybranych partii, które byłyby w zgodzie z założeniami kompozytorów, stylem muzycznym i umożliwiały artyście zaproponowanie własnej wizji bohaterów scenicznych. Autor ma nadzieję, że praca ta stanowić będzie wkład, dzięki któremu można będzie skuteczniej rozwiązywać problemy związane z interpretacją owych postaci, jak też znacznie lepiej zrozumieć występujące pomiędzy nimi różnice.

¹Taka charakterystyka cechowała tworzone przez Szkołę Neapolitańską włoskie opery powstające w epoce baroku, z Alessandro Scarlattim jako głównym przedstawicielem nurtu. Źródło odniesienia: Yiqing Qian, Dandan Wang, *Ewolucja form muzycznych w muzyce Zachodu* [M], Wydawnictwo Instytutu Muzycznego w Szanghaju, Szanghaj 2003, s. 204–212).

² Głównym przedstawicielem tej opcji był Christoph Gluck (źródło: Charles Burney on Gluck's Reform of Opera Seria (1773).

³ W okresie tym poza Donizettim i Verdim we Włoszech komponowali Rossini, Bellini, Puccini i wielu innych mistrzów opery, pozostawiając po sobie klasyczny, niepowtarzalny repertuar. Podsumowując, ci wielcy mistrzowie w pełni zaprezentowali cechy włoskiej opery, piękne melodie oraz swobodną i naturalną technikę komponowania.

Rozdział I: Charakterystyka Singspiel na przykładzie *Die Entführung aus dem Serail* W. A. Mozarta

1.1 Singspiel – charakterystyka gatunku

Singspiel jest minidramatem zawierającym partie wokalne oraz instrumentalne. Wywodzi się od brytyjskich oper balladowych oraz francuskiej komedii – wodewilu, które to w drugiej połowie XVIII wieku rozpowszechniły się na terenie Niemiec (początkowo w Lipsku, a następnie na całym obszarze niemieckojęzycznym), stopniowo przeobrażając się w późniejszą operę. Jego cechami charakterystycznymi są umuzycznienie dialogu i zastąpienie nim recytatywu, ponadto wprowadzenie stylu pieśni ludowych oraz treści zawierających polityczną satyrę. Obecnie Singspiel jest postrzegany jako forma opery, w której bardzo często znajdują się liczne dialogi prowadzone językiem mówionym. Pojawia się on na przemian razem z formami stroficznymi⁴, balladami⁵, ariami⁶. Fabuła Singspiel dość często charakteryzuje się stylem komediowym i zawiera elementy romantyczne, a także motyw przedstawienia walki dobra ze złem. Mogą w niej występować fantastyczne postaci, a także – dla celów dramaturgii – dopuszczalne jest przerysowywanie niektórych bohaterów.

1.2 Czas i tło powstania Singspielu *Die Entführung aus dem Serail*

Okres klasycyzmu obejmuje drugą połowę XVIII wieku. Wtedy to w Wiedniu powstała szkoła muzyczna, którą określono mianem „Klasycznej Szkoły Wiedeńskiej”⁷. Jednym z najwybitniejszych kompozytorów tej epoki był Wolfgang

⁴ Forma stroficzna, nazywana również formą poetyckiego powtarzania, formą refrenu, AAA, układem pieśni, formą pieśni jednoczęściowej – jest formą budowy pieśni, w której wszystkie wersy lub strofy tekstu są śpiewane do tej samej muzyki.

⁵ Ballada jest formą pieśni poetyckiej, zazwyczaj stanowiącą muzyczną narrację. Wywodzi się z średniowiecznej Francji; zazwyczaj składa się z 13 wierszy, stosuje strukturę ABABBCBC.

⁶ Aria jest niezależną pieśnią na jeden głos. Czasem pozbawiona jest akompaniamentu instrumentu bądź orkiestry; zazwyczaj stanowi część wielkich dzieł operowych.

⁷ Heartz, Daniel & Brown, Bruce Alan, *Classical*, w: In Sadie, Stanley & Tyrrell, John (red.), „The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Macmillan, London 2001.

Amadeusz Mozart. 29 lipca 1781 roku Mozart otrzymał libretto, na podstawie którego stworzył arcydzieło *Die Entführung aus dem Serail* (pol. *Urowadzenie z seraju*).

Opera w trzech aktach pt. *Die Entführung aus dem Serail* została napisana do libretta Johanna Gottlieba Stephanie⁸, powstałego na podstawie tekstu Christopha Friedricha Bretznera⁹. Inspiracją dla opery było ówczesne zainteresowanie orientalną kulturą Imperium Osmańskiego.

W 1781 roku nastąpiło ostatecznie rozstanie Mozarta z arcybiskupem Salzburga – mecenasem sztuki – które doprowadziło do zakończenia kariery kompozytora w Salzburgu i jego przeprowadzki do Wiednia. Był to rok największych zmian w życiu artysty. W liście do swojego ojca, Leopolda¹⁰, Mozart pisał o wielkich planach na przyszłość oraz niezwykłym zainteresowaniu, jakie wzbudzają jego opery w Wiedniu, zapewniając o swojej pasji twórczej¹¹. To właśnie w tym okresie Mozart zdecydował o podkreśleniu w librecie wizerunków głównych bohaterów, nieustępliwie domagając się od Johanna Stephanie¹² dokonania odpowiednich modyfikacji w dramacie.

26 września, w liście napisanym przez Mozarta do ojca, kompozytor wspomniał: *Now comes the rub! The first act was finished more than three weeks ago, as was also one aria in act 2 and the drunken duet [„Vivat Bacchus”, act 2] (Teraz nadchodzą trudności! Pierwszy akt został ukończony ponad trzy tygodnie temu, podobnie jak jedna aria w akcie drugim i pijacki duet – tłum. wł.) [„Vivat Bacchus”, akt 2])*¹³.

...

But I cannot compose any more, because the whole story is being altered – and, to tell the truth, at my own request. At the beginning of act 3 there is a charming quintet or rather finale, but I would prefer to have it at the end of act 2. In order to make this

⁸ Johann Gottlieb Stephanie, austriacki aktor, librecista, autor aranżacji operowych.

⁹ Christoph Friedrich Bretzner był przedsiębiorcą z Lipska, którego rozślawiło skomponowanie opery *Belmont i Konstancja*, utwór ten powstał w Berlinie. W 1782 r. Mozart i Stephanie dokonali jego aranżacji w *Urowadzeniu z seraju*.

¹⁰ Johann Georg Leopold Mozart, niemiecki kompozytor, dyrygent, nauczyciel muzyki i skrzypek, ojciec Mozarta.

¹¹ *Mozart Briefe und Aufzeichnungen* No. 615. Wydane zbiorowe, Internazionali Stiftung Mozarteum, Salzburg.

¹² Johann Gottlieb Stephanie, austriacki dramaturg, reżyser, librecista.

¹³ Braunbehrens Volkmar, *Mozart in Vienna, 1781–1791*, tł. Timothy Bell, Grove Weidenfeld, New York 1990, s. 77–78.

practicable, great changes must be made, in fact an entirely new plot must be introduced – and Stephanie is up to his neck in other work. So we must have a little patience (Ale nie mogę komponować dalej, ponieważ cała historia jest zmieniana – i prawdę mówiąc, na moje własne życzenie. Na początku aktu 3 znajduje się uroczy kwintet, a raczej finał, ale wolalbym go mieć na końcu aktu 2. Aby było to wykonalne, trzeba dokonać wielkich zmian, w rzeczywistości trzeba wprowadzić zupełnie nową fabułę – a Stephanie jest po uszy w innej pracy. Musimy więc uzbroić się w cierpliwość – tłum. wł.)¹⁴.

Można zauważyć wyraźną radość Mozarta z faktu, iż Johann Stephanie był dramaturgiem skłonny do postępowania zgodnie jego wskazówkami. Tamże również napisał:

Everyone abuses Stephanie. It may be the case he is only friendly to my face. But after all he is preparing the libretto for me – and, what is more, exactly as I want it – and by Heaven, I don't ask anything more of him (Wszyscy znęcają się nad Stephanie. Możliwe, że jest przyjazny tylko w stosunku do mnie. Ale przecież on przygotowuje libretto dla mnie – i co więcej, dokładnie tak, jak ja tego chcę – i na Niebiosa, nie proszę go o nic więcej – tłum.wł.)¹⁵.

W tym czasie Europa fascynowała się Orientem i Mozart w swoim dziele starał się wyjść naprzeciw modzie. Fabuła opowiada historię młodej, inteligentnej i sprytnej dziewczyny, która porwana przez piratów trafia do haremu orientalnego władcy. Ostatecznie dzięki swojemu sprytowi i odwadze oraz z pomocą ukochanego Belmonte oraz pary służących: Blondchen i Pedrillo, udaje jej się odzyskać wolność. Ten typ fabuły służył także w jakiejś mierze usprawiedliwieniu zapoczątkowanej w średniowieczu ekspansji europejskich kolonizatorów na Wschód. Tak powstawała literatura pełna niezwykle atrakcyjnych, przemawiających do publiczności egzotycznych motywów.

Uprowadzenie z seraju od innych dzieł z tego okresu odróżnia fakt, że początkowe wersje opery zawierały odmienne informacje od wersji końcowej. W pierwotnym

¹⁴ Braunbehrens Volkmar, *Mozart in Vienna, 1781–1791*, tł. Timothy Bell, Grove Weidenfeld, New York 1990, s. 77–78.

¹⁵ *Ibidem*, s. 62.

opowiadaniu Selim Basza odkrywa, iż przybyły z misją odszukania Konstancji Belmonte jest jego zaginionym synem; w rezultacie Basza wybacza młodym kochankom oraz akceptuje ich związek. Mozart i Stephanie dokonali jednak zmiany w fabule. Okazuje się, iż Basza jest pobożnym protestantem i Hiszpanem, który w wyniku politycznych prześladowań ze strony ojca Belmonta zmuszony został do ucieczki za granicę. Ostatecznie trafił do Turcji, gdzie po konwersji na islam, dzięki swoim zasługom wojennym osiągnął wysoką pozycję baszy. Dziś odkrywa, iż pośród jego jeńców znajduje się syn dawnego, śmiertelnego wroga. W jego sercu budzi się wielki konflikt, ostatecznie jednak Basza decyduje się odpłacić dobrem za wyrządzone mu zło, ułaskawia Belmonta i Konstancję, jak i Pedrillo i Blondchen, umożliwiając im zawarcie tak wymarzonego małżeństwa i powrót w rodzinne strony.

W ansamblu, na zakończenie, pojawia się ważna sentencja: *Bezinteresowne przebaczenie jest oznaką szlachetności duszy* (tłum. wł.), które znakomicie obrazuje klimat intelektualny tamtych czasów. Z powodu przedłużającego się pisania finału ukończenie opery uległo kilkumiesięcznemu opóźnieniu. Premiera dzieła miała miejsce 16 lipca 1782 roku w Burgtheater w Wiedniu.

Rozdział II: Opera komediowa (opera buffa) – L'elisir d'amore Gaetano Donizettiego oraz Falstaff Giuseppe Verdiego

2.1 Opera komediowa (opera buffa)

Opera komediowa (opera buffa), inaczej nazywana operą komiczną lub farsą muzyczną, jako nowa forma muzyczna pojawiła się we włoskim Neapolu w okresie baroku, w pierwszej połowie XVIII w. Jej konstrukcja pochodzi od muzycznego przejścia pomiędzy scenami (Intermezzo – Interludium)¹⁶, czyli krótkiej wstawki muzyczno-komicznej umieszczonej pomiędzy dwoma aktami wystawianej opery seria. Charakteryzowała się humorystycznymi, komicznymi wątkami, pełnymi elementów zabawowych. Z reguły w tej krótkiej muzycznej wstawce nie występowało wielu bohaterów, często też przybierała ona formę satyry na głównych bohaterów dramatu. Jej scenariusz opierał się na realistycznych motywach ukazujących sytuacje z życia zwykłych ludzi, a zakończenie cechował nastrój szczęścia i zwycięstwa. Bardzo często dialogi były wygłaszane w miejscowych językach w sposób żywy, energiczny, interpretując fabułę wystawianej sztuki przy pomocy popularnych melodii. Za pierwsze dzieło buffo uważane jest *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego.

2.2 Czas i tło powstania opery *L'elisir d'amore* (pol. *Napój miłosny*)

Na początku XIX wieku we Francji doszło do wybuchu rewolucji nazwanej Wielką Rewolucją Francuską. Poszczególne kraje Europy znalazły się pod wpływem tych wydarzeń. Ludzie rozpoczęli walkę o wolność i demokrację, dążąc do uzyskania wolności osobistej, do realizacji ideału społeczeństwa, w którym w nieskrępowany sposób mogliby dokonywać ekspresji swych odczuć i opinii. Wezbrała wielka fala europejskiego romantyzmu. Idee epoki znalazły odzwierciedlenie w literaturze i sztuce.

¹⁶ Interludium – jego pierwotne znaczenie oznaczało „między aktami”, a mówiąc dokładnie, słowo oznacza czas odpoczynku pomiędzy aktami w dramacie mówionym lub operze.

W XIX wieku, w okresie romantyzmu w operze, we Włoszech tworzyli Giuseppe Verdi czy Giacomo Puccini (okres weryzmu), którzy bez wątpienia są jednymi z najwybitniejszych kompozytorów. Mimo to włoska opera seria poprzez cały XVIII wiek przechodziła okres dokonujących się zmian. Dzięki Rossiniemu i jego wysiłkom opera zyskała nowe życie i energię, odzyskując równocześnie dawną świetność. W rezultacie Rossini został uznany za znakomitego przedstawiciela włoskiej opery romantycznej.

Bellini i Donizetti są kompozytorami, którzy jako kontynuatorzy spuścizny Rossiniego stworzyli fazę przejściową – most spójnie łączący twórczość wybitnych kompozytorów – ich poprzednika Rossiniego oraz ich następcy, Verdiego. Położyli oni fundament pod późniejszy rozwój weryzmu w operze. Na swoje nieszczęście Donizetti przez cały czas pozostawał w cieniu swego wielkiego poprzednika Rossiniego – aż do chwili wystawienia sztuki *Anna Bolena*¹⁷. Wtedy właśnie jego sława rozbłysła w całej okazałości.

Urodzony w 1797 roku Gaetano Donizetti już we wczesnym romantyzmie, w roku 1816, napisał swoją pierwszą operę zatytułowaną *Il Pigmaliione* (pol. *Pigmalion*)¹⁸. Na początku 1832 roku Teatr Muzyczny Canobbiana w Mediolanie zlecił Donizettiemu napisanie nowej opery. 32-letni Donizetti w ciągu zaledwie 6 tygodni ukończył dzieło zatytułowane *L'elisir d'amore*¹⁹ (*Napój miłosny*) oparte na utworze Daniela Aubera²⁰ *Le Philtre*²¹ (*Eliksir*). Dzięki realistycznemu, żywemu wizerunkowi bohaterów i zaprezentowaniu ich osobowości, treść tej opery głęboko zapadła w serca publiczności. Tak jak w przypadku *Urowadzenia z seraju* Mozarta, Donizetti od samego początku uparcie domagał się od librecisty Felice Romaniego dokonania modyfikacji. Do najbardziej znanych zmian należą: dodanie w pierwszym akcie duetu Adiny z Nemorino „Chiedi all'aura lusinghiera”, w drugim akcie arii Nemorino „Una furtiva lagrima”, następnie ponowne umieszczenie w zakończeniu, tym razem w formie śpiewu solowego Dulcamary, melodii z duetu „Io son ricco e tu sei bella” z pierwszej sceny drugiego aktu. Dzięki prostej fabule oraz przekonującemu dramatyzmowi opera Donizettiego zdobyła

¹⁷ Opera tragiczna Gaetano Donizettiego w dwóch aktach.

¹⁸ Jednoaktowa opera autorstwa Gaetano Donizettiego, wystawiana aż do 13 października 1960 roku.

¹⁹ Ashbrook, William, *L'elisir d'amore*, w: Stanley Sadie (red.), „The New Grove Dictionary of Opera”, vol. 2, Macmillan, London 1998.

²⁰ Daniel Auber – francuski kompozytor, dyrektor Konwersatorium Muzycznego w Paryżu.

²¹ *Le philtre* – opera w dwóch aktach autorstwa Daniela Aubera do libretta Eugene'a Scribe'a, francuskiego dramaturga.

wielką popularność wśród publiczności. Utwór ten stał się żelaznym punktem repertuaru operowego. Aż do dziś jest to jedna z najczęściej wystawianych oper Gaetano Donizettiego. Według Operabase w latach 2008–2013 zajęła 13. miejsce na liście najczęściej wystawianych oper na świecie²².

Po roku 1833 Gaetano Donizetti zaangażował się w badania w zakresie właściwości głosów śpiewaków oraz technicznych umiejętności wokalnych²³. W celu realizacji perfekcyjnej interpretacji utworu rozpoczął współpracę z wokalistami, komponując arie odpowiadające ich indywidualnym potrzebom. Donizetti wywarł wielki wpływ na rozwój opery oraz karier późniejszych wielkich mistrzów, takich jak m.in. Verdi, Puccini²⁴, Wagner²⁵.

2.3 Czas i tło powstania opery *Falstaff*

Opera w trzech aktach *Falstaff* jest trzecim i ostatnim dziełem Giuseppe Verdiego opartym na dramacie Williama Szekspira²⁶. W roku 1891 Verdi zakończył pisanie materiału muzycznego dla solistów, a w 1892 roku ukończył partyturę orkiestrową. Sztuka została po raz pierwszy wystawiona w lutym 1893 roku w teatrze La Scala w Mediolanie. Ukończenie *Falstaffa* od poprzedniej opery Verdiego, *Otello*²⁷, dzieli sześć lat. Libretto tego dzieła jest również majstersztykiem napisanym przez Arrigo Boito. Można określić *Falstaffa* cudem stworzonym przez 80-letniego kompozytora, w pełni manifestującym jego geniusz artystyczny.

W ciągu swojego długiego życia artystycznego Verdi napisał tylko dwie komedie: *Un giorno di regno*²⁸ oraz *Falstaffa*; pierwsza powstała we wczesnym okresie twórczości kompozytora, druga zaś w późnym. Ciekawym jest, że pierwsza poniosła porażkę, druga natomiast odniosła wielki sukces. Po pierwsze, libretta tych utworów nie posiadają

²² *Opera Statistics*, Operabase [dostęp: 14.11.2013].

²³ Kennedy Michael, Joyce Bourne, *Oxford Concise Dictionary of Music* [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin 1991, s. 276–277.

²⁴ Giacomo Puccini – jeden z najśłynniejszych włoskich kompozytorów.

²⁵ Wilhelm Richard Wagner – niemiecki kompozytor, reżyser teatralny, krytyk i dyrygent.

²⁶ William Shakespeare – najwybitniejszy angielski poeta, jeden z największych pisarzy Zachodu.

²⁷ *Otello* to opera seria Giuseppe Verdiego z 1887 roku; libretto do dzieła stworzył Arrigo Boito.

²⁸ Opera komiczna Verdiego; jej porażka związana jest z doświadczeniem bólu artysty z powodu tragicznej utraty żony i syna.

odpowiednika w postaci dramatu Szekspira o tym samym tytule, a pomimo tego możemy odnaleźć bezpośrednie nawiązanie do wątków z jego dzieł, np. w *The Merry Wives of Windsor*²⁹ (pol. *Wesołe kumoszki z Windsoru*).

Można powiedzieć, iż w dużej mierze libretto opery opiera się na dramacie Szekspira. Uczyniono jedynie niewielkie modyfikacje i pominięcia. Naturalnie postać Falstaffa pojawia się nie tylko w komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*, ale występuje też w *Henryku IV – części pierwszej*³⁰ oraz *Henryku IV – części drugiej*, wydanych odpowiednio (cz. 1) w 1598 r. oraz (cz. 2) w 1600 r.

Jeszcze przed powstaniem *Falstaffa*, z powodu porażki pierwszej komedii, Rossini³¹ w komentarzu stwierdzał, iż podziwia Verdiego, jednak jego zdaniem nie jest on zdolny do napisania komedii. Verdi nie zgodził się z tą oceną, zaznaczając, iż pragnie napisać lekką komedię. W roku 1887, zaraz po sukcesie *Otella*, Arrigo Boito rozpoczął w tajemnicy przygotowywanie libretta na podstawie tekstu komedii Williama Szekspira *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Tak jak Boito, Verdi niezwykle lubił i podziwiał twórczość Szekspira. W lipcu 1889 Boito w liście do Verdiego pisał:

*Aby w Pana karierze pojawił się jeszcze wspanialszy akcent, pozostaje tylko jedna droga, mianowicie udane dokończenie Falstaffa. Uważne wsłuchanie się w głos publiczności, szept ich duszy i zakończenie wybuchem śmiechu – to z pewnością zadziwi cały świat*³².

Pominięcia w tekście libretta w stosunku do pierwotnego tekstu Szekspira można podsumować w trzech punktach:

1. Uproszczenie – tylko dwie pułapki zastawione na Falstaffa.
2. Modyfikacja postaci z *Wesołych kumoszek z Windsoru*.
3. Zmniejszenie liczby zalotników starających się o względy Nanetty z trzech do dwóch.

²⁹ *Wesołe kumoszki z Windsoru* to komedia autorstwa Williama Szekspira, wydana w roku 1602, korespondencja artysty sugeruje jednak, iż powstała wcześniej – przed rokiem 1597.

³⁰ *Henryk IV* – dramat historyczny Williama Szekspira; korespondencja artysty wskazuje, iż powstał przed rokiem 1597.

³¹ Gioachino Rossini – włoski kompozytor, autor 39 oper oraz licznych utworów muzyki sakralnej i kameralnej.

³² Businelli, Mariella; Giampiero Tintori, *Arrigo Boito, Musicista e Letteratto*, Nuove Edizioni, Michigan 1986.

Punkt kulminacyjny dramatu znajduje się w zakończeniu drugiego aktu. Kiedy twarz Falstaffa wyłania się z brudnych łachmanów, tak jak przewidział to sam Verdi, opera komiczna napisana tylko dla własnej rozrywki, przynosi wszystkim prawdziwy śmiech. Równocześnie dzieło to wywołało wiele dyskusji na temat unikalnego sposobu komponowania muzyki i jej estetyki muzycznej. Dla przykładu: w operze brakuje tradycyjnych wzorców melodii umieszczanych przez poprzednich kompozytorów, występuje niewiele tradycyjnych włoskich arii, które mogłyby być samodzielnie wykonane w oderwaniu od całego utworu; w ich miejsce pojawia się komiczny styl dialogowy, któremu towarzyszy akompaniament orkiestry. Szczególnie podczas wykonania fugi na zakończenie opery, kiedy radosne i płynne przenikanie się wątków jest niezwykle skomplikowane i głębokie. Była to bezprecedensowa innowacja we włoskiej operze, jak i jej zwieńczenie.

Pod względem tworzenia opery, bez względu na to, czy chodzi o Singspiel w klasycyzmie czy romantyczną operę buffa, niezbędna jest ścisła współpraca librecisty z kompozytorem, tak jak opisał to Mozart, kiedy przedstawił swoje przemyślenia odnośnie roli ich obu w przygotowywaniu oper. Współpraca ta pozwala na osiągnięcie harmonii między słowem a muzyką, tworząc spójne i przekonujące dzieło artystyczne.

Falstaff stanowi doskonały przykład takiej współpracy między Verdim a Boito, którzy wspólnie zdołali stworzyć nie tylko wyjątkowo zabawną i błyskotliwą komedię, ale także dzieło o głębokim przesłaniu. Przez całą operę, widzowie śmieją się z przygód tytułowego bohatera, jednocześnie zastanawiając się nad bardziej uniwersalnymi tematami, takimi jak przemijanie czasu, poszukiwanie miłości i uświadomienie sobie własnych ograniczeń.

Dzięki swojej mistrzowskiej umiejętności łączenia elementów komediowych z głębokim przekazem, Verdi w *Falstaffie* stworzył operę, która zachwyca zarówno melomanów, jak i zwykłych widzów. Niezwykła innowacja i oryginalność tej opery sprawiły, że do dziś pozostaje ona jednym z najważniejszych i najbardziej cenionych dzieł w repertuarze światowych scen operowych.

W *Falstaffie* Verdi udowodnił, że nawet na schyłku swojej kariery artystycznej jest w stanie stworzyć dzieło pełne inwencji, świeżości i mądrości. Opera ta stanowi nie tylko wyjątkowy wkład do historii opery, ale także piękne podsumowanie dorobku kompozytora, który przez całe swoje życie poświęcił się sztuce muzycznej.

W liście do ojca z 13 października 1781 roku artysta napisał: *I would say that in an opera the poetry must be altogether the obedient daughter of the music. Why are Italian comic operas popular everywhere – in spite of the miserable libretti? ... Because the music reigns supreme, and when one listens to it all else is forgotten. An opera is sure of success when the plot is well worked out, the words written solely for the music and not shoved in here and there to suit some miserable rhyme ... The best thing of all is when a good composer, who understands the stage and is talented enough to make sound suggestions, meets an able poet, that true phoenix³³, in that case, no fears need be entertained as to the applause – even of the ignorant (Powiedziałbym, że w operze poezja musi być całkowicie posłuszną córką muzyki. Dlaczego włoskie opery komiczne są popularne wszędzie – pomimo nędznych librett?... Ponieważ muzyka rządzi nimi nadrzędnie i gdy się jej słucha, wszystko inne jest zapominane. Opera ma pewność sukcesu, gdy fabuła jest dobrze opracowana, słowa napisane wyłącznie dla muzyki, a nie wciskane tu i tam, aby pasowały do jakiegoś nędznego rymu... Najlepszym rozwiązaniem jest, gdy dobry kompozytor, który rozumie scenę i jest na tyle utalentowany, aby zaproponować trafne sugestie, spotyka się z utalentowanym poetą, tym prawdziwym feniksem; w takim przypadku nie ma się czego obawiać co do aplauzu – nawet ze strony tych, którzy nie znają tematu)³⁴.*

³³ Mozart rozprawiał o niezwykle rzadkich rzeczach. *Così fan tutte*, dzieło z późnego okresu twórczości kompozytora, w pierwszym akcie stosuje takie porównanie.

³⁴ Braunbehrens Volkmar (1990). *Mozart in Vienna, 1781–1791*. Translated by Timothy Bell. New York: Grove Weidenfeld. p.61-62

Rozdział III: Streszczenie fabuł trzech oper

3.1 Wolfgang Amadeusz Mozart – *Die Entführung aus dem Serail* (Urowadzenie z seraju)

Fabula opery *Die Entführung aus dem Serail* rozgrywa się około roku 1600 na Wschodzie, w okolicach basenu Morza Śródziemnego, w miejscu położonym na terenie Turcji osmańskiej – pałacu Selima Baszy. Hiszpański szlachcic Belmonte przybywa do bram pałacu w celu odnalezienia swojej ukochanej Konstancji, która porwana przez piratów została sprzedana Selimowi Baszy. Belmonte zamierza wyciągnąć Konstancję z seraju Baszy. W pałacowym ogrodzie Belmonte spotyka zrywającego figi Osmina, który jest zarządcą Baszy. Belmonte, wpytując Osmina, próbuje dowiedzieć się czegoś o losie Pedrilla, pracującego jako służący w pałacu, który został wzięty w niewolę razem z jego ukochaną Konstancją. Jednak Osmin odpowiada wyłącznie przekleństwami. Po powrocie do pałacu Osmin wybuch gniewem na Pedrilla, ponieważ wie, iż ten jest szpiegiem. Jako groźny strażnik planuje też ukarać nałożnice z seraju Baszy i zarzeka się, iż w okrutny sposób zabije Pedrillo. Ostatecznie rzucający przekleństwa Osmin oddala się. Belmonte spotyka się z Pedrillo i dowiaduje się, iż Konstancja wraz ze swoją służącą Blondą przebywa w seraju. Planuje wywabić ją z pałacu. Pedrillo proponuje Belmontowi, iż przedstawi go Baszy jako budowniczego i w ten sposób umożliwi mu wejście do pałacu.

Wysłuchawszy sugestii Pedrilla, Basza obiecuje dać Belmontowi pracę w pałacu. Basza w międzyczasie grozi Konstancji, że jeżeli ta mu nie ulegnie, to czeka ją bolesna kara. Uważa, iż ofiarował Konstancji już wystarczająco dużo czasu do namysłu, jednak nielekająca się śmierci Konstancja wciąż zadziwia niezachwianą determinacją. Pedrillo mówi swojej ukochanej Blondzie o podstępie, który pozwolił Belmontowi wejść do pałacu i oboje zaczynają planować ucieczkę. Są bardzo szczęśliwi i snują plany wyzwolenia się z niewoli. Najpierw Pedrillo proponuje wino Osminowi, a dodany do alkoholu środek nasenny wprowadza Osmina w letarg. Korzystając z okazji, Pedrillo przyprowadza Belmonta, czwórka bohaterów spotyka się i wszystko jest już gotowe do ucieczki. W momencie kiedy Konstancja otwiera

okno i obie z Blondą zaczynają wspinać się po drabinie, odkrywa to Osmin. Uciekinierzy zostają pochwyteni i przyprowordzeni przed oblicze Baszy. Stojąc w obliczu rychłej śmierci, Belmonte wyjawia Baszy, iż jest synem holenderskiego generała Lostadosa, który jest gotowy do zapłacenia za niego okupu i prosi o uwolnienie. Niespodziewanie Basza wpada w wielki gniew. Okazuje się, iż Lostados jest jego śmiertelnym wrogiem. Kiedy Belmonte wzrusza się nad swoim tragicznym losem, Konstancja prosi o śmierć wspólnie ze swoim ukochanym, deklarując, iż przyniesie jej to szczęście. Na koniec Basza, poruszony szczerą miłością Belmonta i Konstancji, ogłasza, iż zemsta jest złym uczynkiem. Decyduje się ich ułaskawić i zwrócić wolność oraz pozwala im na odpłynięcie statkiem do Hiszpanii. W tym miejscu należy wspomnieć o odmienności *Urowadzenia z seraju* wobec dwóch analizowanych oper pod względem występujących w tym dziele bohaterów. Rola Baszy w operze jest rolą wyłącznie mówioną (Sprechrolle)³⁵. W wielu utworach Singspiel występują tego typu postacie, natomiast w wybranych do analizy włoskich dziełach: *L'elisir d'amore* i *Falstaffie* nie ma mówionych ról.

Fabula *Urowadzenia z seraju* pozwala nam dostrzec, iż nawet przed obliczem potężnego władcy miłość jest zdolna przechylić szalę na swoją korzyść.

3.2 Gaetano Donizetti – *L'elisir d'amore* (Napój miłosny)

Zwykły wieśniak imieniem Nemorino kocha się w bogatej i ślicznej właścicielce ziemskiej, Adinie. Niestety Nemorino jest nieśmiały, całkowicie pozbawiony odwagi; nie wie w jaki sposób wyznać Adinie miłość. Adina natomiast czyta wszystkim miłosną historię Tristana, pragnącego zdobyć względy zimnej Izoldy – czyta też z intencją rozpalenia w sercu zakochanego Nemorino wiary w szansę zdobycia miłości. Tymczasem do wioski w towarzystwie żołnierzy przybywa sierżant Belcore, który także pragnie zdobyć serce pięknej Adiny. Stając naprzeciw nowego rywala, Nemorino traci budzącą się pewność siebie.

³⁵ Sprechrolle – operowa rola wyłącznie mówiona, niewykonująca jakichkolwiek partii wokalnych.

Do wioski przybywa wędrowny kupiec, znachor i oszust Dulcamara. Oferuje mieszkańcom leki „na wszystko” po niskiej cenie. Podchodzi do niego Nemorino z zapytaniem, czy nie posiada wspomnianego w książce eliksiru miłości. Dulcamara kłamie i zapewnia, iż każdy, kto wypije przygotowaną przez niego miksturę – *L’elisir d’amore* (w istocie słabej jakości francuskie wino) – zdobędzie miłość. Nemorino wypija eliksir, ale nie przynosi to efektu; ukochana Adina wpada w złość i publicznie zaręcza się z sierżantem Belcore. Nemorino, myśląc że być może dawka była niewystarczająca kupuje od znachora całą butelkę „napoju miłosnego”, a ponieważ nie posiada pieniędzy do uiszczenia zapłaty za towar, obiecuje zapłacić żołdem, który uzyska po wstąpieniu do armii. Adina wie o bólu i uczuciu Nemorina, równocześnie w głębi serca też żywi do niego uczucia. Ostatecznie Adina ratuje z opresji nieszczęsnego Nemorina. Odkupuje od Belcore kwit Nemorina na zaciąg do wojska i uwalnia go, a następnie wyjawia Nemorino swoje prawdziwe uczucia. Widząc sytuację, nieukontentowany Belcore musi ruszać w dalszą drogę. Znachor Dulcamara osiąga swój cel i wyprzedaje cały zapas rozslawionego „miłosnego napoju”. Zakończenie opery jest pozytywne, ponieważ Adina i Nemorino zdobywają swoje szczęście.

Powyższa historia została przekształcona w operę, a legenda mówi, iż Gaetano Donizetti potrzebował jedynie 8 dni na jej napisanie. Kompozytor nie mógł przypuszczać, iż właśnie to dzieło stanie się jednym z najsławniejszych utworów klasyki operowej. Utwór Donizettiego zapoczątkował XIX-wieczny romantyzm w muzyce.

Jak już wspomniano, narodziny idei romantyzmu były ściśle powiązane z wybuchem Rewolucji Francuskiej oraz następującą po niej likwidacją feudalizmu, jak i działalnością ruchów demokratycznych i narodowych. Pod pewnym względem romantyzm był następstwem istotnych zmian społecznych. Nowe idee doprowadziły do emancypacji ludzkiego myślenia. W tym okresie uwaga społeczna przeniosła się z życia dworu i arystokratów na osoby zwykłych ludzi, tak więc to wtedy doszło do narodzin opery komediowej, w której tak wielką rolę przypisano postaciom reprezentującym niższe sfery.

Właśnie w tym kontekście dzieło Donizettiego, *L’elisir d’amore*, znalazło swoje miejsce w historii opery, łącząc romantyczne pragnienie miłości z ludzką codziennością.

Arcydzieło Donizettiego stało się symbolem romantycznej muzyki operowej, docenianym na całym świecie za piękno melodii, emocje i uniwersalność przekazu.

W *L'elisir d'amore* dwoje głównych bohaterów to zwykli, przeciętni ludzie, co jest niezwykle interesujące dla publiczności, która może zadać sobie pytanie: czy taka historia może wydarzyć się w moim życiu? W rzeczywistości, romantyzm kierował swoje ostrze przeciw feudalnemu porządkowi społecznemu i pokazywał, że opera może być równie interesująca, kiedy czerpie z wydarzeń życia codziennego. Stąd też nacisk na ekspresję subiektywnych, indywidualnych emocji, częste korzystanie z motywów ludowych oraz łączenie poezji, literatury, dramatu i muzyki. To zbliżenie do codziennego życia publiczności spotkało się z bardzo przychylnym odbiorem.

Podstawową charakterystyką XIX-wiecznej opery jest ścisła synteza literatury z muzyką, położenie nacisku na piękno i płynność melodii, ekspresję wewnętrznych emocji oraz tęsknotę za ideałem. Początkowo Donizetti, pod wpływem idei romantyzmu, pisał opery bazujące na tematyce zaczerpniętej z romantycznej literatury autorów takich jak np.: Victor Hugo³⁶ czy Aleksander Dumas³⁷, które były pełne ducha epoki i optymizmu. Późniejszy *Falstaff* Verdiego powstał z kolei na skutek inspiracji twórczością Williama Szekspira. Verdi nadał skomplikowanej postaci Falstaffa bogactwo osobowości, a wizerunek muzyczny bohaterów uczynił z opery niezwykle sugestywną sztukę. W celu podkreślenia osobowości bohaterów, kompozytor celowo wprowadził do sztuki lekki i radosny nastrój. Można postawić tezę, że *Falstaff* stanowi apogeum jego umiejętności twórczych³⁸.

³⁶ Victor Marie Hugo – przedstawiciel francuskiego Romantyzmu w literaturze, przywódca ruchu literackiego aktywnych romantyków na początku XIX wieku, jeden z najwybitniejszych francuskich pisarzy.

³⁷ XIX-wieczny francuski pisarz romantyczny, autor światowego arcydzieła literackiego *Hrabia Monte Christo*.

³⁸ „*Falstaff*” Verdiego błyszczy na deskach Wielkiego Teatru Narodowego, „Gazeta Kulturalna”, 04.12.2017.

3.3 Giuseppe Verdi – *Falstaff*

Akcja opowieści rozgrywa się w latach 1399–1413, czyli w czasach panowania w króla angielskiego Henryka IV. W środkowej Anglii znajduje się miasteczko Windsor. Rycerz Falstaff równocześnie przekazuje Alice, żonie Forda, oraz Pani Meg Page, żonie Page'a, listy miłosne. Alice, Meg, doktor Cajus, Fenton oraz słudzy Falstaffa – Bardolo i Pistolo – nie są w stanie tolerować takiego postępowania. Postanawiają wspólnie przygotować zasadzkę. Dwie kobiety dwukrotnie fałszywie informują Falstaffa o chęci spotkania i planują, że kiedy złoczyńca przyjdzie, pokażą wszystkim jego prawdziwe oblicze. Równocześnie zamierzają pomóc Nannette, córce Alice, wyjść za mąż za Fentona i powstrzymać plany jej ojca dotyczące wydania jej za doktora Cajusa.

Para miłosna w sztuce to Fenton i Nannetta. Fenton jest młodym szlachcicem, natomiast Nannetta jest córką państwa Ford, a jej postać w oryginalnym tekście jest odpowiednikiem córki państwa Page. Nannetta i Fenton są w sobie zakochani. Rola Nannetty osnuta jest na wątku miłości; dziewczyna ostatecznie przeciwstawia się woli ojca, odrzuca jego plany matrymonialne i wychodzi za mąż za mężczyznę, którego prawdziwie kocha.

Na początku opery, w pierwszym akcie, pojawia się duet miłosny „Torno all'assalto – Torno alla gara” (Muszę się odegrać, muszę rywalizować – tłum. wł.), który jest wyznaniem miłości córki Forda. W drugim akcie Nannetta również nie pozostawia swojemu ojcu złudzeń co do tego, kogo naprawdę kocha. Swoim uporem dziewczyna osiąga zamierzony cel i szczęśliwie wychodzi za mąż za Fentona.

Linia rozwoju dramatu jest tutaj zasadniczo zgodna z oryginalnym tekstem, ale została uproszczona i przedstawiona bardziej klarownie. W utworze dostrzegamy twórczą wyjątkowość Verdiego, który rozpoczyna dzieło arią z komediowym refrenem, a pod koniec odsłania tajemnicę radosnego usposobienia Falstaffa. Można by rzec, że fuga stanowi swego rodzaju motyw przewodni dla całej opery.

Falstaff wprowadza główny temat: „cały świat to po prostu żart, człowiek jest z natury brzydkim charakterem”. Słowo „żart” oznacza naśmiewanie się z samego siebie, jak i satyrę na człowieka, natomiast termin „brzydki charakter”, równocześnie z ukazaniem

pierwotnej, wesołej i swobodnej natury opery, przedstawia kryjące się w ich cieniu nieśmiertelne ludzkie emocje. Jest to kolejne echo głównego tematu całej sztuki; autor w swoim dziele zwyczajnie zażartował sobie ze wszystkich. Odważne wejście w fugę powoduje ściślejsze złączenie muzyki z dramatyzmem. W dziele zaprezentowane są najgłębsze odczucia bohaterów, a pośród nich nie tylko pogoń za radością oraz pewność siebie, lecz również poczucie straty z powodu upływającego czasu. Po raz pierwszy Verdi stworzył komedię, będącą żartem z samego siebie. Swoje wieloletnie doświadczenie związał z mądrością życiową, tworząc komedię zdolną rywalizować z klasycznymi dziełami Williama Szekspira. Punkt kulminacyjny dramatu znajduje się w zakończeniu drugiego aktu, kiedy twarz Falstaffa wyłania się z brudnych łachmanów. Tak jak przewidział to sam Verdi, opera komiczna napisana dla własnej rozrywki przynosi wszystkim prawdziwy śmiech. Równocześnie dzieło to wywołało wiele dyskusji na temat unikalnego sposobu komponowania muzyki i estetyki muzycznej. Dla przykładu, w operze brakuje tradycyjnych wzorców melodii umieszczanych przez poprzednich kompozytorów, występuje tu niewiele tradycyjnych włoskich arii, które można wykonywać niezależnie, w oderwaniu od całego utworu. W ich miejsce pojawia się komiczny styl dialogowy z akompaniamentem orkiestry, wyraźny szczególnie podczas wykonania fugi na zakończenie opery. Była to bezprecedensowa innowacja we włoskiej operze, jak i zwieńczenie kunsztu genialnego kompozytora.

Verdi w zakończeniu opery umieszcza śmiech wynikający z wiedzy i mądrości, tworząc najpiękniejsze podsumowanie i podziękowanie za swoje długie życie i karierę artystyczną. „Ten kto się śmieje ostatni ten śmieje się najlepiej” – zdanie to tłumaczy sukces *Falstaffa* i w istocie dotyczy również osoby kompozytora.

W trzech wyżej wymienionych operach głosom tenorowym powierzono następujące postacie: hiszpańskiego szlachcica, zwykłego wieśniaka i młodego szlachcica. Są to trzy całkowicie odmienne historie. Tylko poprzez uchwycenie zmian emocjonalnych każdego z bohaterów możliwe jest odpowiednie zaprezentowanie ich osobowości w trakcie śpiewu. Jeśli spojrzymy na to z szerszej perspektywy, wszystkie trzy postacie koncentrują się wokół miłości. Natomiast tym, co je od siebie różni, są inna tożsamość, doświadczenia oraz całkowicie odmienne podejście do własnych uczuć i sposobu ich ekspresji. Z tego powodu konieczne jest precyzyjne uchwycenie różnic

występujących pomiędzy bohaterami, które pozwoli na stworzenie wyraźnego wizerunku każdej z nich.

Rozdział IV: Analiza wybranych fragmentów oper w aspekcie kreacji scenicznej i problematyki wokalne

4.1 Analiza fragmentów partii Belmonte z opery *Die Entführung aus dem Serail*

4.1.1 Analiza arii „Hier soll ich dich dann sehen, Konstanze” z opery W.A. Mozarta *Die Entführung aus dem Serail*

Belmonte jest hiszpańskim szlachcicem, który poszukuje swojej ukochanej Konstancji, wziętej w niewolę. Jest niespokojny, zatroskany i niecierpliwi się, czy uda się ją odnaleźć i uratować. Historia rozpoczyna się arią Belmonta „Hier soll ich dich denn sehen”. Jest to bardzo trudna wokalnie aria. Główną tonacją jest C-dur, obejmująca preludium oraz dwie równoległe frazy. Tak jak w przypadku innych arii Mozarta, preludium tej arii bezpośrednio wykorzystuje jej główny motyw muzyczny, co służy lepszej prezentacji partii wokalne. Głos tenorowy wchodzi w 16. takcie tematu preludium, a w porównaniu z nim w tej części głos tworzy główną linię melodyczną, podkreślając wagę głównego tematu. Tekst brzmi: *Hier soll ich dich dann sehen, Konstanze! dich mein Glück! Las Himmel es geschehen! Gib mir die Ruh zurück.* (Spotkam Ciebie tutaj, Konstancjo, szczęście mojego życia! O Boże, błagam Cię! Zwróć mi pokój duszy – tłum. wł.) (patrz przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

Andante
VI.
Clarinetti
Fagotti
Corni
Archi
p Archi *f* *p*

7 BELMONTE
Be.
8
p
Hier soll ich dich denn se - hen, Kon-
VI.
f Tutti *f* *p* Archi

12

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na kierunek rozwoju melodii. Powinniśmy akcentować dźwięki zgodnie z logiką metrum 3/8, wydłużać samogłoski przy akcencie, podkreślać umieszczony w pierwszym wersie tekstu wyraz „sehen” (zobaczyłem, spotkałem – tłum. wł.), i starać się wyobrazić, że zaraz ujrzemy swoją ukochaną Konstancję. W tym miejscu po pauzie następuje skok o septymę z dominanty na subdominantę. W akompaniamencie Mozart zapisał znak *mf* (średnio mocno), który służy wyrażeniu delikatności, niepewności i tęsknoty.

Następnie śpiewamy: *dich mein Glück!* (Ciebie, moje szczęście! – tłum. wł.), wyraźnie wykonując ozdobnik. To jakby budowanie obrazu szczęśliwych chwil z Konstancją. *Lass Himmel es geschehen! Gib mir die Ruh zurück* (Nieba, niech się stanie. Zwróć mi pokój duszy – tłum. wł.). Tu melodia z piano przechodzi w forte, wciąż przebiegając wokół trzech dźwięków opada o sekundę. Należy zwrócić uwagę na wznoszącą i opadającą linię melodyczną, by następnie zakończyć na akordzie dominanty. (patrz przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

The image shows a musical score for voice and piano. The top system (measures 12-17) features a vocal line in G major and 8/8 time. The lyrics are: "stan-ze! dich — mein Glück! laß Him - mel es ge - sche - hen!". The piano accompaniment includes dynamics like *mf* and *p*. The bottom system (measures 17-22) continues the vocal line with lyrics: "gib mir die Ruh' zu - rück, gib mir — die Ruh' zu - rück. Ich". The piano accompaniment includes dynamics like *f* and *p*, and is marked "Legni" and "Archi". Red boxes highlight specific musical phrases in both systems.

Następna fraza to *Ich duldete der Leiden, O Liebe! allzuviel!* (Zniosłem tak dużo cierpień! O miłości! Zbyt wiele! – tłum. wł.) Fraza jest wykonywana na dominującym akordzie G-dur, co tworzy określony kontrast. Na początku frazy pojawia się mocny dźwięk prowadzący, podkreślający wyraz *duldetete*. Następnie przy pomocy odejścia od tonacji obrazowany jest niepokój. Następnie melodia zaczyna progresywnie opadać. Użyte półtony powodują powstanie lepszego efektu emocjonalnego. Dalej melodia przebiega w rytmie pierwszej frazy, przy pomocy progresywnego wejścia w górę dochodzi w tej części do punktu kulminacyjnego. W melodii stosuje się skoki o sekstę. W warstwie emocjonalnej powstaje relacja zadawania pytań i odpowiedzi, tak więc konieczne jest uwypuklenie różnych nastrojów. Tekst w dwóch kolejnych częściach jest identyczny, melodia za pomocą repetycji oraz rozszerzeń interwałowych stopniowo wzmacnia nastrój. Akompaniament, bazując na akordach, wprowadza półtony, tworząc dramatyczny nastrój. W takcie 27 powstaje ekspresja emocji poprzez skoki o oktawę. W zdaniu *O Liebe allzuviel!* osiągnąony jest emocjonalny punkt kulminacyjny w pierwszym fragmencie. Podczas wykonania *allzuviel* w zakończeniu należy zwrócić uwagę na precyzyjność wykonania półtonów wschodzących przednutek oraz na ostatnią

przednutkę. W utworach Mozarta dźwięk kończący musi mieć wartość zgodną z metrum. Koniec musi być precyzyjny, nie może być wydłużony; równocześnie z uwypukleniem akcentów, należy na czas zakończyć trwanie nuty. Nie powinniśmy jednocześnie dodawać dwóch akcentów. Fragment ostatecznie kończy się na głównym akordzie tonacji. (patrz przykład nutowy nr 3 i nr 4)

Przykład nutowy nr 3

21
Be. *8* dul-de-te der Lei-den, o Lie-be! ich dul-de-te der

25
Be. *8* Lei-den, o Lie-be! o Lie-be! all-zu-viel! all-zu-

fp

Przykład nutowy nr 4

29
Be. - viel! Schenk mir da-für nun Freu-den, nun Freu-den und brin-ge mich ans
p mf p

34
Be. Ziel, und brin - ge mich ans Ziel! Schenk mir da-für nun Freu-den, nun Freu-den
f p mf

Drugi fragment: *Schenk mir dafür nun Freuden, Und bringe mich ans Ziel.* (Teraz jest czas, aby ofiarować mi radość, aby zabrać mnie do mojego miejsca przeznaczenia – tłum. wł.). Fragment ten możemy podzielić na dwie części; obie stanowią równoległe frazy przebiegające na bazie pierwotnej tonacji C-dur. Odmienne w porównaniu z pierwszym fragmentem jest to, że akompaniament dla wyrazu *Freuden* jest w *mf*, w porównaniu z poprzednim nastrojem niecierplivej, gorączkowej chęci ujrzenia Konstancji, w tym miejscu bohater chciałby otrzymać radość i szczęście. Dalej melodia posiada identyczny początek i odmienne zakończenie w porównaniu z poprzednim fragmentem. W taktach 42–45 przedłużono wartość nut (g1). W tym fragmencie należy zwrócić uwagę na kontrolę nad oddechem, ponieważ tylko odpowiednie podparcie umożliwi wykonanie crescendo. W takcie 47. przy pierwszym akordzie akompaniamentu następuje powrót do tempa. W tym miejscu akompaniament składa się z łamanych akordów stymulujących rozwój muzyki. Pod względem nastroju należy w pełni zaprezentować pragnienie ponownego ujrzenia Konstancji – pragnienie szczęścia. Postępujemy tak aż to taktu 56., kiedy muzyka kończy się na głównym akordzie. Akompaniament dodaje jeszcze trzy takty, aby wzmóc odczucie zakończenia, wiarę w ponowne spotkanie Konstancji. (patrz przykłady nutowe nr 5 i nr 6)

Przykład nutowy nr 5

Musical score for Example 5, measures 40-46. The score is in 8/8 time and features a vocal line (Be.) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "und brin-ge mich ans Ziel, und brin - - - ge mich ans Ziel, und brin - - - ge mich _____, und brin - ge mich ans". The piano accompaniment includes parts for Clarinet (Clar.) and Cor Anglais (Cor.). A blue box highlights the Clarinet and Cor parts in measures 40-46. The piano part includes dynamics *p* and *f*. The Clarinet part includes dynamics *p* and *f*. The Cor part includes dynamics *p* and *f*. The piano part also includes a section for "Archi" (strings) in measures 46-48.

Przykład nutowy nr 6

Musical score for Example 6, measures 50-55. The score is in 8/8 time and features a vocal line (Be.) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Ziel, und brin - - - ge mich _____, und brin - - - ge mich ans Ziel. [15]". The piano accompaniment includes parts for Clarinet (Clar.) and Cor Anglais (Cor.). The piano part includes dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The Clarinet part includes dynamics *f* and *p*. The Cor part includes dynamics *f* and *p*. The piano part also includes a section for "Archi" (strings) in measures 50-52.

Mimo iż powyższa aria jest krótka i składa się z dwóch części, to jej stopień trudności jest bardzo wysoki. Konieczne jest zwrócenie uwagi na kontrolę oddychania. W

melodii oraz harmonii odczuwalny jest silny dramatyzm, stworzony poprzez falowanie melodii. Kompozytor stosuje półtony oraz ozdobniki, zmiany w akompaniamencie oraz tonacji itd., co powiększa efekt dramatyczny. Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na zmiany w nastroju. W porównaniu z drugą arią, wymagana jest tu racjonalna dystrybucja powietrza. Ważne jest, aby odpowiednio dostosować technikę śpiewu do wymogów utworu, utrzymując jednocześnie emocjonalną ekspresję, aby oddać dramatyczne napięcie zawarte w arii. Przemyślane podejście do artykulacji, dynamiki i tempa pozwoli na osiągnięcie pełni emocjonalnego przekazu, który Mozart zawarł w swoim dziele.

Druga aria „Konstanze! dich wieder zu sehen - -O wie ängstlich, o wie feurig” jest stosunkowo długa i umieszczona jest po ponownym spotkaniu Belmonta z Pedrillem.

4.1.2 Analiza arii „Konstanze! dich wieder zu sehen - -O wie ängstlich, o wie feurig”

Aria ta kojarzona jest często z postacią tenora Valentina Adambergera. Adamberger był niemieckim tenorem, którego głos cechowała niezwykła słodycz – *dolce, legato*, zwięzłość i precyzja. Pozwoliło mu to zdobyć wielką popularność i wysokie uznanie publiczności. Z tego powodu Mozart, jak i inni kompozytorzy pisali utwory specjalnie dla niego. 26 września 1781 roku w liście do ojca Mozart dokonał nadzwyczaj precyzyjnego opisu głosu Adambergera:

Let me now turn to Belmonte's aria in A major, „O wie ängstlich, o wie feurig”. Would you like to know how I have expressed it – and even indicated his throbbing heart? By the two violins playing in octaves. This is the favourite aria of all who have heard it, and it is mine also. I wrote it expressly to suit Adamberger's voice.

*You see the trembling, the faltering, you see how his throbbing breast begins to swell; this I have expressed by a crescendo. You hear the whispering and the sighing – which I have indicated by the first violins with mutes and a flute playing in unison*³⁹.

(Teraz chciałbym zwrócić uwagę na arię Belmontego w tonacji A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig”. Czy chciałbyś wiedzieć, jak ją wyraziłem – i nawet wskazałem jego drżące serce? Zrobiłem to poprzez dwoje skrzypiec grających w oktawach. To ulubiona aria wszystkich, którzy ją słyszeli, a także moja. Napisałem ją specjalnie, aby pasowała do głosu Adambergera.

Widzisz drzenie, chwanie się, widzisz, jak jego drżąca pierś zaczyna się pęcznić – co wyraziłem za pomocą crescendo. Słyszysz szeptanie i westchnienia – co zaznaczyłem przez pierwsze skrzypce z tłumikami oraz flet grający unisono. – tłum. wł.)

To przedstawienie emocji i nastroju w arii Belmonte jest doskonałym przykładem umiejętności Mozarta w komponowaniu muzyki, która ściśle współgra z librettem i rozwojem scenicznych wizerunków postaci. Dzięki takim technikom, jak crescendo, skrzypce z tłumikami czy flet grający unisono, Mozartowi udało się oddać uczucia drżenia, niepokoju i czułości płynące z serca Belmonte.

Z listu Mozarta dowiadujemy się, iż główną tonacją arii jest A-dur i że składa się ona z sześciu fragmentów. Rozpoczyna ją recytatyw⁴⁰ *Konstanze! dich wieder zu sehen*, gdzie Mozart umieścił oznaczenie *sotto voce* (Konstancjo, Konstancjo! Ciebie ponownie ujrzyć – tłum. wł.). Akompaniament jest niesiony przez długie dźwięki, które dwukrotnie imitują melodię partii wokalne. W ten sposób powstaje efekt echa. Ten wprowadzający recytatyw ustanawia delikatną atmosferę pełną emocji i tęsknoty. Poprzez używanie techniki *sotto voce*, czyli śpiewu delikatniejszego i łagodniejszego, Mozart chciał wyrazić delikatność uczuć Belmonte względem Konstancji. Długie dźwięki instrumentów i efekt echa dodają głębi tej scenie, przedstawiając równocześnie uczucie

³⁹ Dommer, Arrey von; Adamberger, Valentin, *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Duncker & Humblot, Leipzig 1875, s. 46.

⁴⁰ Termin „recytatyw” dotyczy pieśni wykonywanej w swobodnym tempie, której śpiew przypomina recytację umieszczaną m.in. w operze, oratorium czy kantacie. Jej melodia i rytm opierają się na naturalnej dynamice języka, budując proste recytacje czy deklamacje; innymi słowy, jest to mowa za pomocą śpiewu.

wewnętrznego wzruszenia i niepokoju głównego bohatera w oczekiwaniu na ponowne spotkanie z ukochaną. (patrz przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7

The image shows a musical score for a scene from Mozart's opera 'The Marriage of Figaro'. It is divided into two parts: a recitative and an aria. The recitative part is for the character Elmonte and includes a vocal line and an instrumental accompaniment for Flauto, Oboe, Fagotto, Corni, and Archi. The lyrics are 'Kon- stan - ze! Kon- stan - ze! dich wie - der-zu-'. The aria part is marked 'Andante' and features a vocal line with lyrics '- se - hen! - dich! - O wie ängst-lich, o wie feu-rig'. The instrumental accompaniment includes dynamic markings: 'mf', 'p', 'p', and 'f'. The 'p' markings are circled in red, and the 'f' marking is also circled in red.

Początek arii, na słowach „O wie ängstlich, o wie feurig” (O jak pełen obaw, o jak podekscytowany – tłum. wł.) za pomocą zmian dynamiki – piano/forte, jako kontrastu, należy zobrazować nastrój podekscytowania i nerwowości. Dalej w frazie na tekście *Klopft mein liebevolles Herz!* (Bije moje serce wypełnione miłością tłum. wł.) , melodia, poprzez zastosowanie ósemek z pauzą oraz szesnastek z pauzą, wyłamuje się z pierwotnego rytmu, zaś celem tego zabiegu jest wytworzenie odczucia wypełnionego ekscytacją zdenerwowanego i szybko bijącego serca. Dalej następuje wzmocnienie dramaturgii muzyki poprzez wznoszenie melodii. Podczas śpiewu nie tylko należy zmienić dynamikę ze słabej na mocną, należy też wyraźnie artykułować logiczny akcent przy uwzględnieniu *legato*. W kwestii budowy nastroju konieczne jest uwypuklenie bijącego serca bohatera, mającego spotykać swoją ukochaną Konstancję. Należy też zwrócić uwagę na wyraz *liebevolles*, podwójne spółgłoski muszą być wykonane

wyraźnie. Istotną informacją, dotyczącą wymowy jest fakt, że w mówionym języku niemieckim podwójne spółgłoski oznaczają skrócenie i otwarcie samogłoski występującej przed oraz, że podwójnej spółgłoski nie wykonujemy tak jak w języku włoskim – zatrzymując się na podwójnej. W śpiewie natomiast stosujemy sposób wymawiania jak w języku włoskim. Na występujących koloraturach w taktach 14–15 należy utrzymać poczucie kierunku. Precyzja wykonania koloratur zakłada śpiewanie ich selektywnie, ale *legato*. (patrz przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8

The image shows two systems of a musical score. The first system, measures 9-12, features a vocal line (Be.) and a piano accompaniment (pp). The lyrics are 'klopft mein lie - be-vol - les Herz! klopft mein lie - be-vol - les'. A red box highlights the vocal line for the words 'lie - be-vol - les'. The second system, measures 13-16, continues the vocal line with lyrics 'Herz! klopft mein lie - be - vol -' and includes piano accompaniment with dynamics 'rf' and 'p'.

Drugi fragment arii zaczyna się od słów *Und des Wiedersehens Zähre lohnt der Trennung bangen Schmerz* (Łzy radości z ponownego spotkania wynagradzają ból rozstania – tłum. własne). W taktach 19–20 szesnastki są łukowane, ale należy zwrócić uwagę, by łukowanie nie spowodowało zbyt rozdzielonego wykonywania legowanych dwójek, co zaburzy płynność linii melodycznej. W takcie 21. są dwie ósemki, które podkreślają wyraz *Zähre*, oznaczający „łzy”. Jednak w zakończeniu, słowo *Schmerz* jest wykonywane jako ćwierćnuta. Należy je zakończyć zgodnie z wartością nuty. Wykonanie powinno być klarowne i wyraźne, bez niepotrzebnego przedłużania dźwięku. W ten sposób artykulacja słowa będzie odpowiednia, a jego wymowa będzie czytelna dla słuchaczy.

W części *Lohnt der Trennung bangen Schmerz* w taktach 25. i 26. mamy do czynienia z wznoszącą sekundowo melodią, tworzącą wzrastające napięcie. W kolejnych dwóch taktach (27. i 28.), dźwięki w basie poruszają się w górę chromatycznie. Struktura tej części przypomina barokowy⁴¹ schemat Bar form⁴², który charakteryzuje się powtarzalnością oraz kontrastem między różnymi głosami. Chociaż ta aria nie jest barokowa, to jednak Mozart mógł czerpać inspiracje z wcześniejszych stylów muzycznych, łącząc je z własnymi innowacjami i wyrafinowanym językiem muzycznym. (patrz przykład nutowy nr 9)

⁴¹ Nazwa okresu w sztuce w XVII-wiecznej Europie.

⁴² Znana również jako „forma dwuczęściowa”, jest jedną z form muzycznych okresu baroku. Utwór napisany w formie dwuczęściowej składa się zazwyczaj z dwóch jednakowo zbudowanych i ważnych części, z których każda jest powtarzana.

17
Be. - les Herz! Und des Wie - der - se - hens

21
Be. Zäh - re lohnt der Tren - nung ban - gen Schmerz,

25
Be. lohnt der Tren - nung ban - gen Schmerz.

29
Be. Schon zitr' ich und wan-ke, schon zag' ich und schwan-ke, schon

BA 4591-90

Trzecia fraza, *Schon zitr' ich und wanke, schon zag' ich und schwanke* (Już drzę i chwieję się, już wzdrygam się i słabnę – tłum. wł.) wykorzystuje główny temat z pierwszego fragmentu (takty 5–18) jako swoją podstawę. W tej części *staccato* służy do przełamania pierwotnego rytmu, a kontrast między słabymi i mocnymi znakami dynamiki pomaga oddać emocje wyrażone w tekście. W ten sposób emocje postaci są

przedstawione w sposób progresywny i rosnący, ukazując stopniowy wzrost napięcia i niepokoju. *Es hebt sich die schwellende Brust* (Moje serce rośnie, ciężko mi uspokoić oddech – tłum. wł.) – ten sam tekst jest powtarzany, a melodia od 33. taktu wznosi się sekwencją, następnie następuje przeskok i kolejna sekwencja. Muzyka jest niesiona stopniowo rosnącą i zwartą strukturą akompaniamentu, osiągając najwyższy punkt w takcie 39.

Następnie w akompaniamencie pojawiają się partie solowe na flet i skrzypce. *Ist das ihr Lispeln? Es wird mir so bange; War das ihr Seufzen? Es glüht mir die Wange* (Czyżby to był jej szepczący, słabo słyszalny głos? Sprawia, że wstrzymuję oddech; czy to jej westchnienie? Sprawia, że moje policzki się rozpalają – tłum. wł.). Z tekstu widzimy gorące pragnienie Belmonta spotkania z Konstancją i jego niecierpliwość. Po takcie 45. wkraczamy w solową część instrumentalną, co prowadzi do powtórzenia, stanowiącego kontrast z poprzednią kadencją instrumentalną. Jednak harmonia pozostaje niezmieniona.

Następnie w zdaniu *Täuscht mich die Liebe, war es ein Traum?* te dwa pytania są powtarzane trzykrotnie, a fraza zmienia swój wydźwięk i nastrój ulega transformacji. (patrz przykład nutowy nr 10)

Przykład nutowy nr 10

32
Be. zag' - ich und schwan - ke, es hebt sich die schwel - len - de
VI.
f p f p pp

35
Be. Brust, es hebt sich die schwel - len - de Brust, es
cre - - - - - scen - - - - - do

38
Be. hebt sich die schwel - len - de Brust.
Fl., VI.
f pp
Va., Bassi (pizz.)

41
Be. Ist das ihr Lis - peln? Es
p

BA 4591-90

44
Be. wird mir so ban - ge.

Fl., Vl.

Va., Bassi (pizz.)

48
Be. War das ihr Seuf - zen? Es glüht mir die Wan -

Archi

52
Be. - ge. Täuscht mich die Lie - be, war es ein Traum? Täuscht mich die

legato

Fg.

55
Be. Lie - be, war es ein Traum? Täuscht mich die Lie - be,

sf

fp

BA 4591-90

58

Be. 8
war es ein Traum? -

p

W takcie 85. tekst pozostaje identyczny, melodia jest wzbogacana na dotychczasowej podstawie. W trakcie śpiewu należy podkreślić punktowany rytm i krótką nutę na 32-ce. (patrz przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11

84

Be. 8
Herz! klopft mein lie - be - vol - les - Herz!

Fg. *Legni*

Dalej w taktach 88–90 melodia opiera się na spójnych liniach, podkreślany jest kontrast względem poprzedniej frazy. (patrz przykład nutowy nr 12)

Przykład nutowy nr 12

88

Be.

klopft mein lie - be - vol - les Herz! Schon zitr' ich und

VI.

fp *pp*

Na samym końcu wykonujemy solo w wysokim rejestrze od # F do A; jest to motyw często używany przez Mozarta w trakcie pisania arii. (patrz przykład nr 13; takt 104 i 106)

Przykład nutowy nr 13

The image displays a musical score for three systems, numbered 102, 105, and 108. Each system consists of a vocal line (labeled 'Be.' for Bass) and a piano accompaniment (labeled 'Vi.' for Violin). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are in German: 'klopft mein lie-be-vol-les Herz! mein lie-be-vol-les Herz! mein lie-be-vol-les Herz! Herz! [74]'. The piano part features dynamic markings such as *fp*, *f*, and *p*. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line: 'mein' at the end of system 102, 'lie' at the beginning of system 105, and 'mein lie' at the end of system 105.

Patrząc na całą arię widzimy, że kompozytor oprócz licznych powtórzeń i sekwencji stosuje również układ Bar form $a + a + b$. Pierwszy fragment (takty 5–18) jest powtarzany, co podkreśla, jak mocno w tym momencie bije serce Belmonta. Powtórzenia służą też dramaturgii utworu i zobrazowania niepokoju bohatera. Są też wyrazem radości i oczekiwania na spotkanie z ukochaną.

4.1.3 Analiza arii „Wenn der Freude Tränen fließen”

Aria, którą wykonuje Belmonte, opowiada o spotkaniu z jego upragnioną Konstancją i musi wyrażać radość z tego ponownego spotkania oraz trwałą, niezachwianą miłość.

Aria utrzymana jest w tonacji b-moll, a preludium składa się z taktów 1–9. Początek utworu oparty jest na głównym temacie opery, który składa się z dwóch części po cztery takty. Melodia zaczyna się delikatnie, a wysoki głos rozwija główny temat, podczas gdy temat zbudowany z łamanych akordów tworzy tło. W sześciu pierwszych taktach bas wykonuje główne dźwięki oparte na dominancie, a następnie powstają akordy blokowe. Kolejne dwa takty przebiegają liniowo, przygotowując słuchaczy do wejścia głównego tematu.

Część pierwsza, fragment A (takty 10–19). W pierwszej frazie arii *Wenn der Freude Tränen fließen* (Kiedy ronię łzy radości – tłum. wł.) melodia rozpoczyna się delikatnie, podwójnym wykonaniem nuty d. Po wyśpiewaniu słowa *Freude* (radość) ponownie pojawia się zejście o półton, które przechodzi w *legato* na słowie *Tränen* (łzy). Melodia, poprzez falującą linię z obrazowaną wznoszeniem i opadaniem, w pełni oddaje uczucie szczęścia ponownie spotykających się zakochanych, którzy z radości ronią łzy. Po wykonaniu wyrazu *Freude* (radość) ponownie na słowie *Tränen* (łzy) pojawia się zejście o półton na trzech zlegatowanych nutach, z oddzieleniem ostatniej sylaby „nen”. (patrz przykład nutowy nr 14)

Przykład nutowy nr 14

Adagio.

p

p dolce

BELMONT.

Wenn der Freu - de Thrä - nen liessen, lä - chelt

V A 209

Podobnie jak w pierwszej frazie, w drugiej, *Von den Wangen sie zu küssen* (całując (łzy) z policzków – tłum. wł.), na początku na słowach Wangen (policzki) i Sie (wskazanie na Konstancję) zastosowana jest podobny schemat jak na słowie „Tränen”. Jednak konieczne jest odpowiednie podkreślenie zmian, które zachodzą, aby oddać zmieniający się nastrój Belmonta. (patrz przykład nutowy nr 15)

Przykład nutowy nr 15

Lie - be dem Geliebten hold! von den Wan - gen sie ... zu küssen, ist der

Fragment B (takty 20–32). Melodia tematu wywodzi się z motywu muzycznego utworzonego przez górną tercję homofonicznych powtórzeń fragmentu A. Zdanie: *Ach*

Konstanze! dich zu sehen, Ach Konstanze! (Ach Konstancjo, Ciebie zobaczyć – tłum. wł.) wyraża emocje związane z ponownym spotkaniem Konstancji, stymulując silniejsze niż za pierwszym razem uczucie radości. Zdanie przebiega w kierunku wyrazu *sehen*, a struktura akompaniamentu jest bardziej złożona niż w przypadku poprzedniego fragmentu, co służy dramaturgii arii. Takty 23–26 to fraza *Dich voll Wonne, voll Entzücken an mein treues Herz zu drücken* (Ciebie pełen błogości i zachwytu, przygarnąć do mojego wiernego serca – tłum. własne), muzyka rozwija się bezpośrednio na bazie głównego tematu. W tym fragmencie należy uważać na podwójne spółgłoski w wyrazie „*Wonne*”, a następnie na spółgłoski wyrazów „*Herz zu*”. Konieczne jest wyraźne zaśpiewanie dwóch spółgłosek „*z*”. (patrz przykład nutowy nr 16)

Przykład nutowy nr 16

20
 Sold. Ach Constan - ze! dich zu se - hen, dich voll
 Won - ne, voll Ent - zü - cken, an mein treu - es Herz zu
 drü - cken, lohnt fürwahr nicht Crösus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Crösus' Pracht.

Dalej, w taktach 27–34, pada zdanie: *Lohnt fürwahr nicht Krösus Pracht!* (Nawet skarby krezusa nie zaspokoją – tłum. wł.⁴³). Zdanie to jest powtarzane czterokrotnie, a za pierwszym razem melodia z pomocą pauz nadaje muzyce większe tempo. W drugim i trzecim powtórzeniu tworzą się kontrasty poprzez schodzący kierunek melodii. Podczas ostatniego powtórzenia dźwięki melodii stopniowo wznoszą się, pojawia się skok oktawę, po czym kończy się na głównym akordzie tonacji F-dur, który jest jednocześnie dominującą tonacją. W tym momencie ukazane jest silne przekonanie Belmonta w niezachwianą miłość oraz wiara, że żadne wydarzenie nie jest w stanie przeszkodzić ich miłosnej determinacji. (patrz przykład nutowy nr 17)

Przykład nutowy nr 17

The image displays a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into three systems, each with a vocal staff and a piano accompaniment staff. The first system (measures 26-29) features the lyrics: 'drü - cken, lohnt fürwahr nicht Crösus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Crösus'. The second system (measures 30-33) features: 'Pracht, lohnt nicht Crösus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Crö - sus'. The third system (measures 34-37) features: 'Pracht. Wenn der Freu - de Thrä - nen flie - ssen, lä - chelt Lie - bedem Geliebten'. Red boxes and numbers (1, 2, 3, 4) highlight specific melodic phrases in the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Takty 33–42 są identyczne z fragmentem A. Po takcie 43 główny motyw fragmentu jest wykonywany przez akompaniament, a w taktach 45–47 melodia jest rozwijana na bazie

⁴³ Krezus – ostatni król Lydii, starożytnego państwa w Azji Mniejszej.

głównego tematu; jest to bardzo zwięzły moment muzyczny. Podczas wykonywania dwóch wyrazów *Wonne* (błogość) i *Entzücken* (zachwyt) należy szczególnie podkreślić intencje. W akompaniamencie znakiem muzycznym jest „sfp” (sforzando piano – wykonanie nuty z nagłym spadkiem głośności), tak więc wykonywana melodia powinna być wykonana w takiej samej dynamice jak akompaniament. Po takcie 46. należy stopniowo wzmacniać śpiewane frazy oraz zaznaczać ich wznoszący kierunek, by ostatecznie opadać na wyrazie *drücken* (przytulić). (patrz przykład nutowy nr 18)

Przykład nutowy nr 18

The image shows a musical score for voice and piano, measures 37-46. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "hold! von den Wan-gen sie zu küssen, ist der Lie-be schönster, grösster Sold, ist der Lie-be schönster, gröss-ter Sold. Ach Con- stanze! dich zu sehen, dich voll Wonne voll Ent-zücken an mein treues Herz zu". The piano part includes dynamic markings such as "p", "sfp", and "cresc.". Red boxes highlight specific notes in the vocal line and piano accompaniment.

Następnie wchodzimy w kadencję. Partię wokálną wykonujemy w wysokim rejestrze, gdzie cztery nuty tworzą jedną grupę, a pierwszy dźwięk każdej grupy jest akcentowany, co nadaje lepsze odczucie kierunku. Melodia stopniowo opada, ostatecznie kończąc się na głównym akordzie. Kadencja w zakończeniu tworzy nastrój dwojga ludzi owładniętych miłością. (patrz przykład nutowy nr 19)

Przykład nutowy nr 19

47 drücken, lohnt für wahr nicht Crösus' Pracht, lohnt für -
48
49
50
51 wahr nicht Crösus

Część druga (takty 54–110) składa się z dwóch przeciwstawnych fragmentów. Takty 54–65 stanowią preludium drugiej części. Muzyka zmienia tempo na *allegretto*, a metrum z 2/2 przechodzi na 3/4; całość staje się podobna do stylu walca, toteż podczas wykonania należy zwrócić uwagę na elegancję frazy w połączeniu z entuzjazmem, wynikającym z tekstu: *Dass wir uns niemals wiederfinden! So dürfen wir nicht erst empfinden, welchen Schmerz die Trennung macht* (Że nigdy się nie znajdziemy! To nigdy nie powinniśmy odczuwać, jaki bólu, jaki czyni nam rozstanie – tłum. wł.) w tym fragmencie metru 3/4 nie może powodować wybijania każdej wartości. Należy się oprzeć na pierwszej i zadbać o spójność linii melodycznej. W zdaniu należy zaakcentować główne wyrazy: *wiederfinden, empfinden, macht*. Akcenty powinny być logiczne, co więcej dźwięk kończący każde zdanie musi być wykonywany na czas zgodnie z uderzeniem. Nie należy wydłużać dźwięków. (patrz przykład nutowy nr 20 i nr 21)

Przykład nutowy nr 20

54 **Allegretto.**
Piaucht.

63 Dass wir uns niemals wie - der - finden,

70 so dürfen wir nicht erst empfinden, welchen Schmerz die Tren - nung

W taktach 77–78 akompaniament fortepianu naśladowuje partie wokalną z dwóch poprzednich taktów. Służy to jako część przejściowa, wprowadzająca późniejszy motyw. W taktach 80–87 w melodii występują duże fluktuacje wykraczające poza nonę, ponadto linia melodii przebiega sinusoidalnie. Strukturę akompaniamentu budują akordy blokowe, zaś synkopy rozbijają pierwotny rytm. W takcie 88. rozpoczyna się rozszerzanie frazy, gdzie cztery dźwięki melodii jako grupa schodząca, wykonywane jest jako sekwencja. W tym miejscu podkreślany jest wyraz *Schmerz* (ból), ponadto w akompaniamencie umieszczony jest znak muzyczny „sfp” (sforzando piano). Akompaniament o strukturze akordów blokowych kończy się na głównym akordzie. W takcie 95. rozpoczyna się motyw muzyczny inicjowany przez dwa wschodzące półtony; jest on wykonywany cztery razy za pomocą schodzącej sekwencji. W tym miejscu należy uważać, aby akcentowanie było wykonywane zgodnie z logiką metrum 3/4 i umieszczane na pierwszym uderzeniu w takcie. Nie można ich umieszczać na ostatniej wartości, ponieważ spowoduje to transakcentację. Po takcie nr 100 melodia zaczyna się wznosić. To bardzo trudny wokalnie fragment. Należy utrzymać wznoszenie frazy, a jednocześnie, przy doskonałym podparciu, lekkość wykonania. Technicznie dla tenorów stanowi to nie lada wyzwanie. Po zakończeniu partii wokalnej akompaniament dokonuje

uzupełnienia i kończy na tonice. Aria stawia bardzo wysokie wymagania wobec śpiewaków. Utrzymanie wysokiej pozycji, prowadzenie *legato* dźwięków, konieczność podparcia wysokich dźwięków, a jednocześnie dbałość o linię i zmieniające się uczucia jest znakomitym sprawdzianem dla tenorów. Aria zawiera w sobie zarówno fragmenty liryczne, ale też i bardziej intensywne dramatycznie, szczególnie w miejscach nadziei i radości. (patrz przykład nutowy nr 21)

Przykład nutowy nr 21

77 macht. Dass wir uns nie - mals wie - der -

83 fin - den, so dür - fen wir nicht erst - em - pfin - den, wel - chen

89 Schmerz, welchen Schmerz die Trennung, die Trennung macht, welchen

97 Schmerz die Trennung macht, welchen Schmerz die Trennung macht, die

104 Trennung macht, die Trennung macht.

V. A. 203.

4.1.4 Analiza arii „Ich baue ganz auf deine Stärke”

Aria ta posiada strukturę sonaty⁴⁴, tak więc składa się z ekspozycji (*Exposition*), przetworzenia (*Development*) oraz reprzyzy (*Recapitulation*), a utrzymana jest w tonacji Es-dur. Ekspozycja (takty 1–67) składa się z trzech fragmentów, rozwija się od toniki do dominanty.

Preludium (takty 1–20) używa głównego tematu z fragmentu A (takty 21–34). Można podzielić je na cztery części: 4+4+6+6. W pierwszych czterech taktach melodia opada, podkreślając tonikę i dominantę, która powraca na bazie głównego akordu. W taktach 5–8 akompaniament nabiera gęstości brzmienia w oktawie, a melodia faluje, powracając w wysokim rejestrze dźwięków. Zastosowany jest równoległy przebieg o tercję, który wzbogaca efekt głośności, rytm stopniowo gęstnieje. W taktach 9–14 głównym elementem są akordy filarowe, a rozwój muzyki opiera się na powtarzaniu homofonów. W ostatnich sześciu taktach melodia ulega wzmocnieniu na bazie powtarzania się homofonów. Całość tematu preludium składa się z równoległych tercji, a kończy się na głównym akordzie, wprowadzając w ten sposób główną część. (patrz przykład nutowy nr 22)

⁴⁴ Sonata to forma muzyczna spopularyzowana w okresie klasycyzmu; składa się głównie z trzech części: ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy.

Przykład nutowy nr 22

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 15. The tempo is marked 'Andante'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) starts with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system (measures 6-9) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 10-14) features a more complex accompaniment with sixteenth notes in the bass clef. The fourth system (measures 15) ends with a final chord. Dynamics include *p*, *fp*, *f*, and *sp*.

Fragment A (takty 21–34). Pierwsza fraza – *Ich baue ganz auf deine Stärke, Vertrau' o Liebe! deiner Macht!* (Buduję na twojej sile, zaufaniu, o miłości, na twojej mocy! – tłum. wł.). Melodia podzielona na dwie części. Pierwsza z nich składa się z czterech taktów (21–24), a akompaniament jest zbudowany z akordów blokowych. W tekście akcent musi padać na wyraz *Stärke* („siła”). Następnie fraza przedstawia, że źródłem siły jest miłość. Zaakcentowanie wyrazu *Stärke* jest wyrazem przekonania, że miłość zwycięży każdą przeszkodę. W drugiej części (takty 25–27) akompaniament przechodzi w akordy łamane, budując kontrast z poprzednią częścią. Melodia zbudowana jest na falująco-wznoszącym i opadającym przebiegu. Należy dostosować dynamikę do wyznaczonej linii melodycznej. Trzeba podkreślić dwa słowa: *Liebe* (miłość) oraz *Macht* (moc), które pozwolą wyrazić emocję, że siła miłości spełni pragnienia. W drugiej frazie (takty 27–34) następuje wydłużenie rytmu przez kropkę. Śpiewając o *Liebe* wchodzimy na g (pierwszy dźwięk kryty dla tenora; bardzo istotnym jest bezprogowe przejście pomiędzy

dźwiękami), następnie melodia opada. Po tym dodane są dwa takty jako łącznik-wchodzą delikatnie – z homofonicznym powtórzeniem i kontynuując frazę muzyczną.

(patrz przykład nutowy nr 23)

Przykład nutowy nr 23

The image shows a musical score for a piece titled "BELMONT." It consists of two systems of music. The first system starts at measure 20 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "Ich baue ganz — auf dei - ne Stärke, vertrau' — o". A red box highlights the vocal phrase "Stärke, vertrau' — o". The second system starts at measure 26 and also includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "Liebe, deiner Macht, ver - trau' — o Lie - be, o Lie - be". Two red boxes highlight the vocal phrases "Liebe, deiner" and "Macht, ver - trau' — o". The piano accompaniment in both systems features octaves and chords.

Fragment B (takty 34–44) zbudowany jest z dwóch fraz: *Denn, ach! was wurden nicht für Werke schon oft durch dich zu Stand gebracht!* (Ponieważ, ach! Cóż za dzieła nie zostały, z twoim motywem, dokonane – tłum. wł.). Pierwsza fraza wskazuje na akcentowany wyraz *Werke*. Akompaniament zbudowany jest z oktaowych akordów. Druga fraza może być podzielona na dwa zdania, które pozostają w zmiennym i powtarzającym się związku. Zaczynają się delikatnie, aby po skoku o kwintę dokonać odwrotu, głos w basie powtarza dźwięk. Zakończenie następuje na akordzie dominanty, wprowadzając kolejny fragment, który pod względem tonacji stanowi przejście. W muzyce jest to ponowne wyrażenie poglądu, iż wszystkie sprawy, które utknęły w martwym punkcie, mogą ruszyć do przodu dzięki sile miłości. (patrz przykład nutowy nr 24)

Przykład nutowy nr 24

Fragment C (takty 45–67) składa się z dwóch części, *Was aller Welt unmöglich scheint, wird durch die Liebe doch vereint* (Rzeczy, które ludzie uważają za niemożliwe do wykonania, są możliwe dzięki miłości – tłum. wł.). Początek to sześć taktów składających się z dwóch powtarzających się zdań. Takt 45. stanowi instrumentalny łącznik łączący dwa fragmenty. Muzyka wchodzi delikatnie, następują wznoszące i opadające skoki o oktawę, akompaniament za pomocą synkopowanych akordów przełamuje pierwotny rytm. W wymowie należy zwrócić uwagę na precyzyjne wyartykułowanie końcowych spółgłosek w wyrazach *scheint* oraz *vereint*. Drugi fragment możemy rozbić na dwie części, cztery pierwsze takty (51–54) stanowią jedną grupę. Po powtórzeniu homofonów następuje stopniowe zejście, a w otwarciu zastosowanie podobnego rytmu z synkopą powoduje przełamanie pierwotnego metrum. Zdanie *Wird durch die Liebe* (poprzez miłość – tłum. wł.) pod względem artykulacyjny wykonujemy *legato*. W następnym zdaniu, *durch die Liebe doch vereint* (poprzez miłość jednak zjednoczeni – tłum. wł.) za pomocą powtarzania homofonów i różnicy w rytmie wobec poprzedniej synkopy zwiększamy płynność muzyki. Dalej w drugiej części (takty 55–67) powtarzamy relacje z poprzednią częścią w schemacie – identyczny początek, inne zakończenie. W takcie 58. rozpoczynamy rozszerzenie frazy za pomocą kadencji,

co wzbogaca dramaturgię muzyki. W taktach 58 i 59 kadencja jest podobna, w muzyce musimy dokonać zmian dynamiki ze słabej na silną. Kadencja po takcie 60. powinna uwypuklać akcenty oraz kierunek melodii, szczególnie w taktach 60. i 62., dzielimy ją na cztery grupy, w każdej z nich akcentujemy pierwszy dźwięk. Wraz z *legato* konieczne jednak jest uwypuklenie akcentów. Wznoszące fragmenty muszą być progresywnie przetwarzane. Stopniowe zmiany dynamiki ze słabej na silną odzwierciedlają, iż pragnienie czynu jest nieustannie rozwijane. W następujących po kadencji taktach 64–67 w muzyce cały czas odczuwalny jest nastrój miłosnej determinacji. (patrz przykład nutowy nr 25)

Przykład nutowy nr 25

41
Werke schon oft durch dich zu Stand gebracht. Was

47
al - ler Welt un - mög - lich scheint, wird durch die Lie - be doch vereint,

51
wird durch die Liebe, durch die Liebe doch ver - eint, wird durch die Liebe, durch die

52

Przetworzenie (*Development*) (takty 68–98) składa się z łącznika oraz dwóch fragmentów.

Łącznik (takty 68–78) (przykłady nutowe nr 23 i nr 24): w akompaniamencie główna część tematu pochodzi z preludium, umieszczona jest po kadencji z ekspozycji (*Exposition*), funkcjonuje jako jej łącznik z przetworzeniem (*Development*). Akompaniament składa się głównie z kładzionych akordowych brzmień, a kończy się na głównym akordzie, co stanowi dobre wprowadzenie dla dalszej części.

Przetworzenie – fragment D (takty 79–86) jest zbudowane jest z dwóch równoległych fraz, tekst zostaje powtórzony.

Pierwsza fraza (takty 79–82) składa się z dwóch zdań 2+2. W pierwszych dwóch taktach melodia jest delikatna, a łamane akordy stopniowo wchodzi w wysoki rejestr, po czym zaczynają opadać. Dwa kolejne takty są identyczne z poprzednimi dwoma. Przy pomocy

syntezy wznoszenia chromatycznego (o półtony) oraz skoków wzmocnieniu ulega dramaturgia muzyki. Pierwsza fraza jest wykonywana głosem. Druga fraza (takty 83–86) jest wykonywana przez fortepian, co buduje efekt echa. (patrz przykład nutowy nr 26)

Przykład nutowy nr 26

The image displays a musical score for piano and voice. The piano part is shown in two systems. The first system starts at measure 72. The second system starts at measure 77 and includes the vocal line. The vocal line has the lyrics: "Was allerWelt unmöglich scheint, wird durch die Lie-be". Two red dashed boxes labeled '1' and '2' highlight specific melodic phrases in the vocal line. Box '1' covers measures 77-80, and box '2' covers measures 81-84. A red arrow points from box '2' to the right, indicating a continuation of the phrase.

Fragment E (takty 87–98) ma strukturę czteroczęściową: 2 + 2 + 2 + 6. Te cztery części zaczynają się delikatnie, dalej przebiegają z dużym skokiem, po którym następuje zejście w dół i powrót. Strukturę akompaniamentu tworzą łamane akordy, które stymulują rozwój muzyki. Jako że występują cztery części, to pod względem muzycznym powstaje odczucie spójności; nie wolno zatrzymać się w żadnym momencie, emocje należy przekazywać od początku do końca. Warte podkreślenia jest to, iż w czwartej części (takty 93–98) w muzyce po zejściu i wykonaniu powrotu pojawia się długi na 5 taktów dźwięk, który jest zapowiedzią zjednoczenia w miłości na bardzo długo. Akompaniament składa się z homofonicznych powtórzeń w tercjach i progresjach basowych, który kończy się na akordzie, który jest dominantą głównej tonacji.

Po dominancie następuje zakończenie fermatą, co stanowi przygotowanie dla repryzy. (patrz przykład nutowy nr 27)

Przykład nutowy nr 27

82
doch ver-eint,

85
Was al-ler Welt, aller

89
Welt — unmöglich scheint, wird durch — die Lie-be, durch die

93
Liebe doch ver-eint.

98
Ich baue ganz — auf dei-ne Stär-ke, ver-trau' — o

Annotations: Red boxes and numbers 1-4 highlight specific musical passages. Blue arrows indicate melodic lines. Red arrows indicate piano accompaniment. Circled notes in measure 93 highlight specific piano textures.

Repryza (*Recapitulation*) (takty 99–164) składa się z trzech fragmentów.

Fragment A1 (takty 99–112) jest jakby powtórzeniem pierwotnego fragmentu A.

Fragment F (takty 113–135) jest zmodyfikowaną prezentacją fragmentu B. Tekst jest identyczny jak we fragmencie B, jednak w melodii zachodzą wyraźne zmiany. Ten fragment możemy podzielić na dwie części. Część pierwsza (takty 113–118) rozwija się głównie jako progresywny powrót w dół po wykonanym skoku. Na początku podkreślamy *Denn, ach!* (Ponieważ, ach!) W nastroju odpowiednio wprowadzamy melodię. Część druga (takty 119–135) po wykonaniu powtórzenia homofonów przebiega półtonami w górę. Akompaniament składa się przede wszystkim z akordów. Następnie, za pomocą upiększenia schodzącymi – łamanymi akordami, muzyka ponownie zaczyna się progresywnie wznosić, zdążając do kadencji. (patrz przykład nutowy nr 28) Po takcie 129. partia wokalna obfituje w wysokie dźwięki. Podczas ich wykonywania należy upewnić się, iż krtań znajduje się na niskiej pozycji. Trzeba dobrze zaplanować dobieranie oddechu, przy jednoczesnym niskim podparciu. W kadencji powinniśmy uważać na akcenty, których podkreślenie nadaje całości lepsze wyczucie kierunku. (patrz przykład nutowy nr 28)

Przykład nutowy nr 28

109
dei - ner Macht. **Dennach!** was würdennicht für

115
Werke schon oft durch dich zu Stand gebracht, schon oft durch

120
dich zu Stand gebracht.

124

W taktach 129–131 trzy nuty tworzą grupę, zdanie składa się z dwóch grup, stopniowo się wznosi. Za pomocą zmiany dynamiki z silnej na słabą w każdej z grup tych trzech taktów powstaje odczucie zadawania pytania i odpowiedzi, na koniec za pomocą schodzącej sekwencji w artykulacji *legato* wyrażona jest pewność, iż miłość pomaga

przewyciężyć wszelkie przeciwności losu, co znakomicie wpisuje się w myśli Belmonta. (patrz przykład nutowy nr 29)

Przykład nutowy nr 29

The image shows a musical score for Example 29. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 128. A red arrow points from the first circled note to the last circled note in the melodic phrase. The piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics "schon oft, schon" are written below the vocal line. The score is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Fragment C1 (takty 137–164) jest zmodyfikowanym fragmentem C z ekspozycji, przebiega w głównej tonacji. Melodia w jego pierwszej części (takty 136–140) ulega zmianie, dominują wysokie dźwięki. Główny temat muzyczny w drugiej części (takty 141–149) jest podobny do występującego poprzednio, ostatecznie powstaje schemat innego początku identycznego zakończenia. (patrz przykład nutowy nr 30)

Przykład nutowy nr 30

The image displays a musical score for Example 30, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in German and describe the power of love.

System 1 (Measures 136-137): The vocal line begins with the word "Was" in measure 136. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

System 2 (Measures 142-147): The vocal line continues with the lyrics "al - lerWelt un - möglich scheint, wird durch die Liebe doch vereint, wird durch die Liebe, durch die Lie - be doch ver - eint, - wird durch die Liebe, durch die". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

System 3 (Measures 147-155): The vocal line concludes with "Lie - be doch ver - eint, - wird durch die". The piano accompaniment ends with a final chord.

Takty 153–155 obfituje w melizmaty trójkę ósemkowych. W trakcie akcentowania należy zwrócić uwagę na precyzję wykonywania poszczególnych grup, by zapewnić jednocześnie prowadzenie ciągłości linii melodycznej. Na koniec, po zakończeniu partii wokalne akompaniament dokonuje muzycznego podsumowania arii. Zabieg ten nie tylko uzupełnia muzykę arii, ale również odnosi się do początku. (patrz przykład nutowy nr 31)

Przykład nutowy nr 31

The image shows a musical score for three systems. The first system starts at measure 151 and includes the lyrics "Lie - - be doch - - ver - eint,". The second system starts at measure 155 and includes the lyrics "doch vereint, doch ver. eint, doch ver -". The third system starts at measure 160 and includes the lyric "eint.". The score is written for voice and piano. Red circles highlight specific passages in the vocal line: a sixteenth-note run in the first system and a sixteenth-note run in the second system. The piano accompaniment features dynamic markings such as *fp* and *f*.

Podsumowując powyższe rozważania, w arii tekst powtarza się często, ale nie powoduje on efektu znudzenia. Eleganckie i pełne gracji prowadzenie frazy muzycznej, w której pojawia się dużo dźwięków przejściowych, jest bardzo trudne technicznie. Powtarzalność ma na celu wywołanie w słuchaczu głębokiego przeświadczenia, że bohater jest przekonany, iż miłość jest opoką, na której można oprzeć wszystkie życiowe plany. Bardzo trudne jest uzyskanie efektu świeżości przy pojawiających się powtarzalnych fragmentach fraz. Kluczem jest tu poszukanie w interpretacji kolorów miłości i wielowymiarowości uczucia, rozłożonego na wiele lat.

Cztery powyższe arie, czy to z perspektywy artykulacji językowej, czy techniki wokalne, są bardzo trudne do wykonania. W każdej z nich znajdują się inne zadania zarówno interpretacyjne, jak i techniczne. Zadanie, które postawił Mozart przed wykonawcą, to poszukiwanie innych kolorów uczuć, które łączą postać w jedno, ale

sprawiają, że nie ma ona płaskiego i papierowego wymiaru. Wyraz sceniczny i muzyczny powinien obfitować w wielowymiarowość i starać się pokazać, że postać ta przechodzi przez różne fazy uczucia, zależnego od fabuły.

4.2 Analiza fragmentów śpiewanych Nemorino z opery *L'elisir d'amore*

Opera *L'elisir d'amore* w pełni manifestuje twórczy styl Gaetano Donizettiego, wyspecjalizowanego zarówno w zastosowaniu elementów dramatycznych, jak i lirycznych. Jest to dzieło, w którym muzyka i dramat są perfekcyjnie połączone. Opera odzwierciedla charakterystyczny styl Donizettiego, który łączy elementy dramatyczne i liryczne, tworząc harmonijną całość. W operze *L'elisir d'amore* muzyka służy nie tylko jako tło dla akcji, ale także jako kluczowy element wyrażający emocje bohaterów.

Arie, które są kluczowym elementem tej opery, doskonale oddają emocje i uczucia postaci. Warto też zwrócić uwagę na znakomite duety i ensemblowe sceny, które sprawnie mieszają humor z liryzmem, a także na precyzyjne i barwne orkiestracje, którymi Donizetti podkreśla emocje postaci i atmosferę scen.

4.2.1 Analiza muzyczna arii „Quando è bella, quanto è cara”

„Quando è bella, quanto è cara” znajduje się w pierwszym akcie; to *cavatina*⁴⁵. Skomplikowana sytuacja emocjonalna Nemorina i świadomość nieosiągalności ukochanej Adiny stanowią punkt wyjścia do rozwoju akcji. Wiedza o emocjach i stanach psychologicznych postaci jest niezbędna do właściwej interpretacji, zarówno dla wykonawców, jak i reżyserów czy dyrygentów. Pierwszy akt *L'elisir d'amore* koncentruje się na ukazaniu kontrastu między bohaterami, ich uczuciami i oczekiwaniami. Adina, będąca wykształconą i pewną siebie kobietą, traktuje miłość lekko i z dystansem, co jest wyraźnie przedstawione w arii „Della crudele Isotta”. Tymczasem Nemorino, mimo swojej naiwności i prostoty, jest zdeterminowany, aby

⁴⁵ *Cavatina*: jest to termin muzyczny; na samym początku określał prostą, krótką pieśń.

zdożyć serce Adiny. Jego uczucia i desperacja są szczególnie widoczne w arii „Quanto è bella, quanto è cara”. Wprowadzenie postaci Doktora Dulcamary, szarlatana sprzedającego cudowny eliksir miłości, sprawia, że Nemorino zyskuje nadzieję na zdobycie serca Adiny. W miarę rozwoju akcji opery, postacie przeżywają różne emocje i zmieniają swoje postawy wobec miłości, co jest ukazane w kolejnych ariach, duetach i scenach zbiorowych.

Cavatina Nemorina, „Quanto è bella, quanto è cara”, ilustruje jego uczucia wobec Adiny i wprowadza słuchacza w jego wewnętrzny świat. Klasyczna budowa trzyczęściowa z wariacją, z sekcjami A, B i A', pozwala na wyrażenie odcieni ukrytej miłości bohatera.

Tempo *larghetto* oraz rytm 2/4 nadają *cavatynie* wyjątkowej lekkości i elegancji, co jest idealnym tłem dla swobodnej, radosnej melodii. Delikatność jej, wspieranej przez akompaniament, oparty o stawiane akordy, wspaniale oddaje niewinność i prostotę Nemorina.

Donizetti zastosował swoje mistrzowskie umiejętności w zakresie harmonii, melodii i orkiestracji, aby stworzyć utwór, który znakomicie oddaje charakter Nemorina.

Aria utrzymana jest w tempie *larghetto*. Fragment A (takty 6–13) jest w tonacji C-dur, fragment B (takty 14–19) w G-dur, A' (takty 20–41) w C-dur. Donizetti skomponował *cavatinę* Nemorina w metrum 2/4. Melodia jest swobodna i radosna, akompaniament stosuje akordy blokowe. Kompozytor jawi się jako mistrz orkiestracji. Używa wyłącznie grup instrumentów dętych, drewnianych oraz strunowych, a prowadzona melodia jest nadzwyczaj delikatna, doskonale zgodna z prostą i niewinną osobowością Nemorina. W preludium (takty 1–5) Donizetti wykorzystuje główną melodię zbudowaną ze skocznych szesnastek z kropką; w ten sposób obraz muzyczny staje się prawdziwie naturalny i pełen szczerości. Nieśmiały Nemorino prawdziwie kocha Adinę. Muzyka przy akompaniamencie lewej ręki (w wyciągu fortepianowym) z równomiernie rozłożonych

szesnastek, przebiega lekko i skocznie, co czyni melodię głównego tematu znacznie bardziej energiczną. (przykład nutowy nr 32)⁴⁶

Przykład nutowy nr 32



Fragment A (takty 6–13) składa się z dwóch równoległych fraz a i a'. Muzyka przy szesnastkowym akompaniamencie jest stosunkowo ruchliwa, ponadto ambitus skoków interwałowych jest nieduży. Zastosowana jest synteza progresji ze skokami. Rytm szesnastek z kropką wielokrotnie obrazuje uczucie radości. Harmonia przebiega naprzemiennie pomiędzy toniką a dominantą i jest względnie prosta. Pod względem śpiewu należy zwrócić uwagę na delikatne rozpoczęcie wyrazem *quanto*, którego nie należy zbyt mocno akcentować. Podwójne spółgłoski *ll* w wyrazie *bella* trzeba wykonać wyraźnie. Akcenty muszą być rozmieszczone zgodnie ze znakami w partyturze. Nie wolno zapomnieć o łukach i tworzeniu kontrastu. W 8. takcie melodia stosuje rytm połączonych szesnastek z kropką, dzięki czemu staje się bardziej płynna, swobodna i energiczna. Możemy dostrzec, iż w muzyce Donizetti wyraża niewinność, prostotę i pasję. To cechy charakteryzujące zakochanego w Adinie Nemorina. Niestety nie potrafi on wyznać swojego uczucia, co jest zgodne z wizerunkiem, zawartym w librecie. (przykład nutowy nr 33)

⁴⁶ Edwin F.Kalmus., IMSLP – Międzynarodowa Biblioteka Muzyczna,
[http://imslp.org/wiki/L%27elisir_d%27amore_\(Donizetti,_Gaetano.\)](http://imslp.org/wiki/L%27elisir_d%27amore_(Donizetti,_Gaetano.))

Przykład nutowy nr 33

5 *Viewing him, who is reading*
Quan-to è bel-la, quan-to è ca-ral Più la ve-do e più mi pia - ce...ma in quel
Oh now charming, oh how love-ly! When I see her I am a - dor - ing...but my

10 *Non*
cor non son ca - pa - ce lieve af-fet-to ad in-spi - rar. Es-sa legge, studia, im -
love she is ig - nor - ing, love for me was never meant. She is clever, so far a -

Fragment B (takty 14–19): najpierw tonacja z c-moll przechodzi w G-dur.

Muzyka pozostaje względnie radosna, jednak w 14. takcie pojawia się dźwięk es, w barwie tonacji powstaje efekt lekkiego zawirowania. Słowa: *Essa legge, studia, impara ...Non vi ha cosa ad essa ignota...* („Ona czyta, bada, uczy się, ona wszystko wie, ona wszystko rozumie, natomiast ja jestem tylko zwykłym głupcem, wiem tylko jak wzdychać do niebios” – tłum. wł.). Zarówno w muzyce jak i w tekście trzeba przedstawić, jak Nemorino porównuje swoją sytuację do sytuacji Adiny, czym odkrywa swoją ignorancję. Aria jest punktem zwrotnym w całej operze. Na bazie tonacji G-dur muzyka raptownie zmienia nastrój, staje się ekscytująca. Kiedy śpiewamy *Non vi ha cosa a dessa ignota* („ona wszystko wie” – tłum. własne), muzyka z progresywnego wznoszenia przechodzi w pełne ekscytacji skoki. We frazie *Io son* („ale ja”) – w tym punkcie zwrotnym, osiągamy najwyższy punkt w tym zdaniu – najwyższy dźwięk w oktawie dwukreślnej G wskazujący na podkreślenie zmiany tonu i nastroju. Druga połowa zdania, *semper unidiota, io non so che sospirar* („ignorant wie jedynie jak wzdychać”), jest praktycznie całkowicie opadającą

melodią; przypomina to sytuację zejścia powietrza z napompowanej w pierwszej połowie zdania piłki.

Fragment A' jest powtórzeniem, następuje powrót do tonacji C-dur, w taktach 19., 20., 21. Donizetti umieszcza termin muzyczny *a piacere*, czyli „pełna ekscytacji improwizacja”. Jest to punkt zwrotny w arii. W tym miejscu dochodzi do zmiany stanu psychologicznego bohatera oraz wyrażenia go za pomocą muzyki. Celem jest ukazanie, iż po wcześniejszych żalach i westchnieniach u Nemorino następuje otrzeźwienie. (przykład nutowy nr 34)

Przykład nutowy nr 34

The image shows a musical score for voice and piano, measures 10 to 21. The score is in C major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in Italian and English, and a piano accompaniment. Key markings include 'rall. f' at measure 10, 'a piacere' at measure 19, and 'a tempo' at measure 20. The piano part has markings 'col canto p' and 'f a tempo'.

10 15 *rall. f*
-pa - ra... non vi ha co - sa ad es - sa i - gnota. .io son sempre un i - diota. io non so che sorpi -
bove me. .al - ways reading, she always is learning. .I know nothing but my yearning, I do nothing but

19 *a piacere* *a tempo*
- rar. Quan - to è ca - ra, quan - to è bel - la! ah! quan - to è bel - la, quan - to è ca - ral Più la
ment. Oh how lovely, oh how charming! ah! oh how charming, oh how love - ly! When I

12 *f a tempo*

Od taktu 22. do 35. przebiega rozszerzony, powtarzający się fragment, a na koniec harmonia zatrzymuje się na dominancie. W tym fragmencie muzycznym wciąż stosowany jest rytm szesnastkowy. Jednak teraz jest on bardziej zwarty niż we fragmencie A, szczególnie od taktu 28. Melodia na pierwszym poziomie jest względnie stabilna, rozwija się bez przeszkód. Na drugim poziomie, w drugiej połowie frazy melodia, w przeciwieństwie do poziomu pierwszego, nie przebiega opadająco, lecz zaczyna wchodzić, stymulując nastrój śpiewaka. W melodii na trzecim poziomie, w wyniku dodania krótkich przednutek, pojawia się odczucie mocy, przedstawiające

rosnące podekscytowanie głównego bohatera, jak również budujące kontrast wobec dwóch poprzednich fraz, co więcej, tworzone jest przygotowanie dla kończącej ten fragment lirycznej kadencji (*cadenza*). Od taktu 35. Donizetti w zakończeniach umieszcza kadencje w wysokim rejestrze i w żaden sposób nie ogranicza śpiewaka. Jest to szeroka, swobodna przestrzeń, którą kompozytor ofiarowuje śpiewakowi w celu wyrażenia nastroju: *in quel cor non son capace lieve affetto d'inspirar* („czy nie mogę w jej sercu zdobyć choć troszkę miłości” – tłum. wł.).

Zdanie przedstawia myśli zakochanego w Adinie, ale nieśmiałego Nemorina (patrz przykład nutowy nr 35)

Przykład nutowy nr 35

28

N

-fet- to d'in- spi- rar, in quel cor non son ca- pa- ce lieve affetto d'inspi- rar, in quel cor non son ca-
me was nev- er meant, all my love she is ig- nor- ing, love for me was never meant, all my love she is ig-

32

N

-pa- ce lieve affetto d'in- spi- rar, lie- ve af- fet- to in quel core ad in-
nor- ing love for me was never meant, if she ig- nores me, her love was never

35

N

-spi- rar.
meant for me.

Melodia tej arii jest dość stabilna, ponieważ Nemorino nie wierzy w szansę rozwoju swoich relacji z Adiną, toteż jego wewnętrzny nastrój jest stały i nie może wznieść się do punktu kulminacyjnego. Bez względu na sposób ekspresji głębokiej, ciężkiej do ukrycia miłości, wysokie dźwięki wykonywane przez śpiewaka oscylują w oktawie dwukreślnej. W arii najwyższym dźwiękiem jest a w oktawie dwukreślnej. Choć jest to utwór na tenor, to nie występują w nim duże skoki czy popisowe techniczne. Istotne jest piękne prowadzenie linii melodycznej i dążenie do jak najlepszego *legato*. Końcówka arii jest wyzwaniem związanym z podparciem. Należy zwrócić baczną uwagę, by bardzo dobrze artykułować słowa, a jednocześnie uważać, by podparcie nie zaburzyło legatowego prowadzenia linii melodycznej.

Analiza duetów Nemorina z *L'elisir d'amore*

Duet pełni funkcję łączącą muzykę z dramaturgią, jest to rodzaj formy muzycznej, która w kontekście kreacji wizerunków bohaterów oraz ich stanów psychologicznych, stymuluje rozwój dramaturgii w utworze. Donizetti, w operze *L'elisir d'amore*, korzysta z tej artystycznej formy, łącząc w sobie dialektyczną manifestację jedności dramaturgii i liryzmu. Natomiast odmienne wizerunki bohaterów, występujące w tym samym czasie i miejscu, budują wyraźny kontrast. W duecie tym, znajdują się części recytatywne, w których równocześnie pojawiają się *recitativo secco* oraz *recitativo accompagnato*.

Recitativo secco zostało spopularyzowane we Florencji w drugiej połowie XVI wieku w operach muzycznych autorstwa Jacopo Periego⁴⁷ i Giulio Cacciniego⁴⁸. W wieku XVII stało się podstawowym elementem w operach Claudio Monteverdiego⁴⁹. Było stosowane nadal w XIX-wiecznym romantyzmie m.in. przez Gaetano Donizettiego. Ponownie

⁴⁷ Jacopo Peri – włoski kompozytor i śpiewak renesansowy. Często określany jako wynalazca opery.

⁴⁸ Giulio Caccini – włoski kompozytor i śpiewak, popularny w okresie baroku.

⁴⁹ Claudio Monteverdi – włoski kompozytor i wytwórca fortepianów.

pojawiło się w dziele Strawińskiego⁵⁰ *The Rake's Progress*⁵¹. Od samego początku recytatyw wywarł wpływ na pozaoperowe formy muzyczne.

Recitativo accompagnato to jeden z rodzajów recytatywu w operze, który jest wykonywany przy towarzyszeniu orkiestry. W przeciwieństwie do *recitativo secco*, który jest wykonywany przy minimalnym akompaniamencie lub bez niego, *recitativo accompagnato* charakteryzuje się bardziej rozbudowaną linią melodyczną i zróżnicowaną teksturą muzyczną. W *recitativo accompagnato* orkiestra jest równie ważna jak solista śpiewający recytatyw. Orkiestra może podkreślać i uwydatniać emocje wyrażane w tekście, a także tworzyć kontrasty i nastroje, które dopełniają przekazywany przez solistę przekaz. *Recitativo accompagnato* jest często stosowane w operze seria, czyli gatunku operowym charakteryzującym się podniosłą tematyką i poważnymi tematami. Ten rodzaj recytatywu charakteryzuje się bardziej rozbudowaną linią melodyczną i zróżnicowaną teksturą muzyczną, a orkiestra pełni w nim równie ważną rolę jak solista.

4.2.2 Analiza duetu Nemorina i Dulcamary – „Ardir! Ha forse il cielo... Voglio dire... lo stupendo”

Na placu przed gospodarstwem ponury Nemorino zmaga się przytłaczającym go uczuciem miłości, wabiony przez handlarza, poczciwy i naiwny wykorzystuje ostatnią monetę do zakupu eliksiru miłości.

Duet śpiewany jest w tonacji G-dur, w metrum 4/4, melodia jest dowcipna i pełna humoru, nadzwyczaj piękna. Duet opisuje ukontentowanego, z dokonanego oszustwa, handlarza i szarlatana Dulcamarę oraz z drugiej strony naiwnego, poczciwego i pełnego ignorancji Nemorina, którego zmysły tłumi uczucie miłości. Głosy dwóch bohaterów śpiewają w relacji równoległej tercji, co zwiększa dramaturgię konfliktu i tworzy podstawę dla późniejszego zintensyfikowania rozwoju fabuły.

Recitativo (takty 1–16) stanowi dialog dwóch bohaterów, tekst poniżej:

⁵⁰ Igor Fiodorowicz Strawiński – pochodzący z Rosji kompozytor, pianista i dyrygent. Legenda XX-wiecznej muzyki współczesnej.

⁵¹ Anglojęzyczna opera Strawińskiego z 1951 roku, w trzech aktach z zakończeniem.

NEMORINO

(Ardir! Ha forse il ielo
Mandato espressamente per mio bene
Quest'uom miracoloso nel villaggio
Della scienza sua voglio far saggio.)
Dottore, perdonate
E ver che possediate
Segreti portentosi?

Odwagi! Możliwe, iż
Niebiosa przysłały go do naszej wioski
Jest to dla mnie wyjątkowa korzyść
Lepiej bym spróbował jego lekarstwa)
Doktorze, przepraszam...
czy naprawdę posiadasz
Cudowną miksturę?

DULCAMARA

Sorprendenti
La mia saccoccia e di Pandora il vaso

Zaskoczy cię
Moja kieszeń to prawdziwa skrzynia
Pandory

NEMORINO

Avreste voi... per caso...
La bevanda amorosa
Della regina Isotta?

Czy posiadasz miksturę miłości
królowej Izoldy?

DULCAMARA

Ah!... che?... che cosa?

Ah! co? co to jest?⁵²

⁵² Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Początek tego recytatywu jest podobny do *recitativo secco*, w którym przedstawiony jest wewnętrzny monolog Nemorino. Bohater stara się zmobilizować i zebrać na odwagę, by aby zapytać Dulcamarę o „cudowną” miksturę. W dwóch frazach: *Quest'uom miracoloso nel villaggio* oraz *Della scienza sua voglio far saggio* (Ten cudowny człowiek we wsi. Chcę dać próbkę jego wiedzy – tł.wł.) występuje wiele podwójnych spółgłosek, które należy wyraźnie wymawiać. Ponadto powinniśmy pamiętać o zmianie nastroju. Dalej w tekście pojawia się pytanie: *La bevanda amorosa della regina Isotta?* (miłosny napój królowej Izotty (Izolda)? – tł.wł.), co wskazuje na opowiedzianą przez Adinę w pierwszym akcie historię miłosną. (przykład nutowy nr 36)

Przykład nutowy nr 36

SCENA VI
SCENA VI.

SCENA E DUETTO
SCENE and DUET

NEMORINO

1

(Ardir! Ha forse il cie-lo man-da-to espressamente per mio be-ne
(Be brave! It could be heaven has answered all my prayers in this man-ner.

RECIT.^{no}

2

quest' uom mira-co-lo-so nel vil-lag-gio. Del-la scien-za su-a voglio far saggio.)
by send-ing to the village this magician. may-be his science can improve my position.)

Tekst opowiada o przystojnym i odważnym Tristanie, który pragnie zdobyć zimne serce Izoldy. Niemal pozbawiony nadziei, pewnego dnia spotyka czarownika, który ofiarowuje mu butelkę napoju miłości. Nazwa owego napoju to *l'elisir d'amore*. Dzięki temu napojowi piękna Izolda nie będzie już mogła dłużej uciekać od miłości Tristana. W trakcie opowieści Adina nie mówi, kto przygotował recepturę napoju; Nemorino pragnie zapytać Dulcamarę, jak zdobyć butelkę takiej mikstury. W arii „Unite, unite, o rustici” (zjednoczcie się, zjednoczcie, wieśniacy – tłum. wł.) Nemorino czuje się zauroczony

przez podstępного handlarza Dulcamarę. Dalej w 17. takcie tempo zmienia się na *moderato* równocześnie *recitativo* zmienia się w *recitativo accompagnato*.

(tekst obok)

NEMORINO

Voglio dire ... lo stupendo
Elisir che desta amore...

Chcę powiedzieć... cud
budząca miłość mikstura...

DULCAMARA

Ah! Si,si, capisco, intendo
Io ne son distillatore

Ach! Tak, tak, rozumiem, jasne
To ja jestem farmaceutą

NEMORINO

W fia vero?

Czy aby naprawdę?

DULCAMARA

Si, se ne fa
Gran consumo in questa eta.

Tak, to lekarstwo
Jest teraz często używane

NEMORINO

Oh fortuna! E ne vendete?

Ach! Co za szczęście! Sprzedajesz to
lekarstwo?

DULCAMARA

Ogni giorno a tutto il mondo

Codziennie, całemu światu

NEMORINO

E qual prezzo ne volete?

Ile to kosztuje?

DULCAMARA

Poco... assai ... cioe... secondo

Mało.

NEMORINO

Poco?

Mało?

DULCAMARA

Cioe, secondo

Tak, to zależy

NEMORINO

Un zecchin⁵³... null'altro ho qua...

Jeden zecchin... Mam tylko tyle

DULCAMARA

E la somma che ci va.

Wystarczy, że tyle zapłacisz.

NEMORINO

Ah! Pretendelo, dottore.

Ach! Doktorze wyciągaj

DULCAMARA

Ecco magico liquore

To jest cudowna mikstura⁵⁴.

Ten fragment rozpoczyna się preludium, w którym kompozytor zastosował rytm trioli. Po pierwsze ma to na celu przedstawienie tajemniczej aury wokół miłosego napoju. Po drugie, rytm trioli ukazuje szybkość przemian w umyśle Nemorino, który przypomina sobie, że Adina wspomniała nazwę mikstury. W tekście należy podkreślić łuki znajdujące się nad słowami *lo stupendo* („fantastycznie”, „nadzwyczajnie”). Jednocześnie ze zmianą barwy muzyki możemy położyć nacisk na znakomitość tajemniczego napoju; w ten sposób uwypuklamy znacznie tekstu. W dalszym dialogu zdania Dulcamary są za każdym razem akcentowane, by Nemorino szybko nabrał przekonania co do faktu, że Dulcamara jest godny zaufania i posiada wspomniany eliksir. (patrz przykład nutowy nr 37)

⁵³ Zecchin to moneta z czasów Republiki Weneckiej, bita od XII wieku aż do roku 1866.

⁵⁴ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 37

Od taktów 44–48 muzyka raptownie wchodzi w zmianę tempa i dynamiki – string. e cresc. (*stringendo e crescendo* – stopniowe szybkie zacieśnianie i zwiększanie głośności). Służy to obrazowaniu niecierpliwości Nemorina, pragnącego zdobyć cudowną miksturę.

(patrz przykład nutowy nr 38)

Przykład nutowy nr 38

Dalej Dulcamara przekazuje lekarstwo. Od 54. taktu tempo muzyki zmienia się na *allegro vivace* (żywe i szybkie) aż do taktu 92. Oto tekst tego fragmentu:

NEMORINO

Obbligato ah! Sì, obbligato!

Bardzo dziękuję, ah bardzo dziękuję!

Son felice, son beato

Jestem tak uradowany, tak zadowolony,

Elisir di tai bonta

Tak wspaniała mikstura

Benedetto chi ti fa!

Ten, kto cię stworzył, jest błogosławiony!

DULCAMARA

(Nel paese che ho girato

(Podróżuję po wioskach

Piu d'un gonzo ho ritrovato

napotykam na wielu głupców

Ma un eguale, in verita

Szczerze, takich jak ten

Non si trova, non si da.)

ciężko jest znaleźć.)⁵⁵

Towarzysząca dialogowi melodia jest radosna i energiczna, obrazuje wielką radość Nemorina, który otrzymał eliksir. Jego marzenie, by w końcu zdobyć miłość Adiny, może się urzeczywistnić. W tym miejscu prezentowana jest wiejska prostota, niewinna osobowość i łatwowierność Nemorino, który wierzy w słowa innych. Z kolei Dulcamara ukazuje publiczności swój wewnętrzny monolog, uważając, że Nemorino to zupełny głupiec. Podczas zdań *Obbligato, ah! sì, obbligato* oraz *Nel paese che ho girato* kompozytor używa w muzyce *staccato*, łuków oraz zmiany akcentowania, co czyni ją niezwykle radosną. W rytmie następuje zmiana za pomocą ósemek i półnut, tworząca nastrój bezgranicznej ekscytacji. (patrz przykład nutowy nr 39)

⁵⁵ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 39

61
N det - to chi ti fal.... Ob-bli-ga - to, ob-bli-ga - to! son fe-
bless - ing I will find!... How I thank you, I'm de-light - ed, I'm so
DUL.
(Nel pa - e - se che ho gi-ra - to più d'un
(In the countries I have covered, I many

Dalej dwa głosy pozostają w relacji równoległej tercji. Donizetti stosuje powtórzenia homofonów w celu zobrazowania „paplaniny” naciągającego klientów handlarza. Zastosowanie wstępującej sekwencji wyraża nastrój ekscytacji pełnego ignorancji Nemorina po odebraniu eliksiru. Metoda tworzenia duetu jest wyraźna i trójwymiarowa, a nastrój obu bohaterów jest dokładnie przedstawiony. (patrz przykład nutowy nr 40)

Przykład nutowy nr 40

69
N det - to chi ti fal! ob - bli - ga - to, ob - bli -
bless - ing I will find! How I thank you, I'm de-
D gon - zo ho ri - tro - va - to, ma un e - guale in ve - ri - ta non si tro - va, non si
fools I have dis - covered, but an - di - ot so blind never, ev - er did I
72
N - ga - to! son fe - li - ce, son be - a - to, E - li -
light - ed, I'm so hap - py so ex - cit - ed, sweet E -
D da, non si tro - va, non si tro - va, non si tro - va, non si da, no, un e -
find, never, ev - er, never, ev - er, never, ev - er did I find no, no such

Dalsza część (takty 92–127) ponownie wchodzi w *recitativo accompagnato* (tekst poniżej)

NEMORINO

Ehi... dottore... un momentino	Aj... doktorze... jeszcze chwileczkę...
Un momentino... un momentino	jeszcze chwileczkę... jeszcze chwileczkę
In qual modo usar si puote?	Jak pić to lekarstwo?

DULCAMARA

Con riguardo; pian, pianino	ostrożnie, delikatnie, powoli
La bottiglia un po' si scuote	butelkę chwilę wstrząsnąć
Poi si stura ... ma si bada	Zdjąć nakrętkę ..., ale...
Che li vapor non se ne vada	ostrożnie, żeby jej nie zgubić

NEMORINO

Bene	Dobrze
------	--------

DULCAMARA

Quindi al labbro lo avvicini	Następnie przystawić do ust
E lo bevi a centellini	wypić łyżeczek
W l'effetto sorprendente	następnie zadziwiające działanie
Non ne tardi a conseguir	bardzo szybko się pojawi

NEMORINO

Sul momento?	Natychmiast?
--------------	--------------

DULCAMARA

A dire il vero	Mówiąc szczerze
----------------	-----------------

Necessario e un giorno intero

potrzebny jest cały dzień

(Tanto tempo sufficiente

(Ten czas wystarczy

Per cavarmela e fuggir.)

żebym się stąd oddalił.)

NEMORINO

E il sapore?

Jaki ma smak?

DULCAMARA

Eccellente

Wyborny

NEMORINO

Eccellente?

Wyborny?

DULCAMARA

Eccellente

Wyborny

(e Bordo , non elisir)

(To tylko wino, Bordeaux, żaden eliksir.)⁵⁶

Gdy rozpoczyna się recytatyw, Nemorino woła do Dulcamary; trzykrotnie powtarza *un momentino* (chwileczkę). Należy zwrócić uwagę na te trzy powtórzenia. Kompozytor za pomocą łuków, zmian *staccato* oraz powtórzeń zróżnicował ekspresję muzyczną w każdym przypadku, dlatego intonacja powtarzanego wyrazu powinna być różna dla każdej repetycji. (patrz przykład nutowy nr 41)

⁵⁶ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 41

88

N find, what a blessing I will find! (about to leave) Oh, doctor, wait a minute, just a minute, just a minute.

C da non si tro-va e non si find.)

84

93

N -tino, un momentino, un momentino. In qual modo usar si
minute, just a minute, just a minute. What's the proper way to

Dalej w 97. taktie tempo muzyki zmienia się na „I. TEMPO” (oznacza to użycie tempa z pierwszych 21 taktów), główny temat muzyczny akompaniamentu jest identyczny z pierwszymi 21 taktami. W muzyce podobnie wytworzony zostaje koloryt tajemniczości. W tekście znajdują się dwa miejsca z nawiasami. Są to dwa wyznania, które Dulcamara składa do publiczności. (patrz przykłady nutowe nr 42 i nr 43) Jest to bardzo charakterystyczna cecha włoskiej komedii. Następnie po taktie 127. ponownie pojawia się poprzednia melodia, a tempo powraca do *allegro*. (patrz przykład nutowy nr 42)

Przykład nutowy nr 42

118

D -te-ro. (Tanto tempo suffi- ciente per ca- varmela e fug- gir.) E il sa-
ciously. (So before he gets sus- pi- ciou- s! I'll be packed and on my way.) Does it

Przykład nutowy nr 43

125

(È Bor - dō, non E - li - str.) (Af - ter all, it is Bordeaux!)

Ob - bli - ga - to, ah! sì, obbli - How I thank you, I'm so de -

ALLEGRO

86

NEM.

Nemorino, dowiadując się o metodzie zażywania mikstury, jest bardzo uradowany. Ostatecznie udało mu się zdobyć eliksir miłości, więc może zdobyć serce ukochanej Adiny. Rozradowany Nemorino chce odejść, gdy nagle Dulcamara go woła. W ten sposób rozpoczyna się ostatni recytatyw tego fragmentu (tekst poniżej):

DULCAMARA

Giovinotto! Ehi? Ehi?

Chłopcze, ej? Ej?

NEMORINO

Signore?

Proszę pana?

DULCAMARA

Sovra cio... silenzio... sai?

Ta sprawa, należy trzymać ją w tajemnicy, rozumiesz?

Silenzio... silenzio...

Utrzymać w tajemnicy

Oggi di spacciar l'amore

Teraz idź odszukaj ukochaną

E un affar geloso assai

To jest delikatna sprawa

NEMORINO

Oh!

Oh!

DULCAMARA

Sicuramente E un affar

Naprawdę, to bardzo

geloso assai	delikatna sprawa
Impacciar sen e potria	Jeśli tylko odrobinę
Un tantin l' Autorita.	Strony napotkają na trudności
Dunque, silenzio	Tak więc, należy zachować to w tajemnicy

NEMORINO

Ve ne do la fede mia:	Obiecuję Ci
Neanche un'anima il sapra	Nikt o tej sprawie się nie dowie ⁵⁷ .

W takcie 159. tempo muzyki po raz kolejny powraca do „I. TEMPO”. Ten zabieg pojawia się trzy razy. Dostrzegamy, iż kompozytor na początku każdego recytatywu stosuje taki sam muzyczny temat. Pod względem atmosfery wyraźnie widać różnicę między tajemniczą aurą recytatywu, a odczuciem radości w części duetu. Warstwy te są bardzo wyraźne. (patrz przykład nutowy nr 44)

⁵⁷ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 44

The image displays three examples of musical notation, numbered 1, 2, and 3, illustrating different tempo markings and their application in a score.

- Example 1:** Shows a piano accompaniment starting at measure 17. The tempo marking is **MODERATO**. A red box highlights a specific passage in the piano part.
- Example 2:** Shows a vocal line starting at measure 97. The tempo marking is **1^o TEMPO DUL.**. The lyrics are: "puote? take it? Con ri-guar-do, Ve-ry gent-ly, pian pia-ni-po to be-gin it, la bot-ti-glia un po' si tip the bot-tle light-ly". A red box highlights a passage in the piano accompaniment below the vocal line.
- Example 3:** Shows a vocal line starting at measure 157. The tempo marking is **1^o TEMPO DUL.**. The lyrics are: "-notto! chi? chi? Si-gnore? Sovra ciò... si-len-zio sa-i? si- moment! Boy! Hey there! What is it? One more thing... Be si-lent, quiet, be". A red box highlights a passage in the piano accompaniment below the vocal line.

W takcie 178. w zdaniu *Neanche un'anima il sapra* kompozytor wprowadził określenie *a piacere* (tempo swobodne zależne od uznania śpiewaka). To często spotykany zabieg we włoskiej komedii. Śpiewak zgodnie z sytuacją na scenie może w swobodny sposób zaprezentować komediowy koloryt oraz wywołującą śmiech publiczności grę sceniczną. Jest to jeden z bardziej widowiskowych fragmentów opery. (patrz przykład nutowy nr 45)

Przykład nutowy nr 45

88
178 *a piacere* **89** *ALL: VIVACE*
DUL.
 nè anche un' a - nima il sa - rà. Va mor-ta-le for-tu - na-to; un te-sore io t'ho do-
 Not a soul will ev - er know. For-tune's yours beyond all measure; I have given you a
ALL: VIVACE

Wraz z przejściem przez takt 180. muzyka zmienia tempo, przebiega tak jak poprzednio w *allegro vivace* (żywo, szybko). Oznacza to zakończenie *recitativo accompagnato*.

(tekst poniżej)

DULCAMARA

Va, mortale avventurato

Idź już, szczęściarzu

Un tesoro io t'ho donato

Już wręczyłem ci skarb

Tutto il sesso femminno

Jutro wszystkie kobiety

Te doman sospiera

będą myśleć o tobie

NEMORINO

Ah! Dottor, vi do parola

Ach! Doktorze, zapewniam Cię

Ch'io berro per una sola

Wypiję eliksir tylko dla jednej kobiety

Ne per altra, esia pur bella

Nie dla innych, nieważne jak pięknych

Ne una stilla avanzera

Nawet kropli nie zostawię dla innej

DULCAMARA

(Ma doman di buon mattino

(Jutro wcześniej rano

Ben lontan saro di qua.)

Opuszczę to miejsce udam się daleko.)

NEMORINO

(Veramente amica stella

(Zaprawdę gwiazda o dobrym sercu

Ha costui codoto qua.)

przysłała w te strony tego człowieka.)

DULACAMARA

Ma silenzio, ma silenzio...

Pamiętaj zachowaj milczenie, zachowaj
milczenie...

E un affar geloso assai

To jest bardzo delikatna sprawa.

NEMORINO

Non temete,

Nie obawiaj się

Ven do fede

Obiecuję Ci.

Certamente amica stella

Naprawdę istnieje gwiazda dobroci

Ha costui condoto qua.

Przysłała tu tego człowieka⁵⁸.

W taktach 188–229 melodia Nemorino przechodzi zmiany akcentowania, co buduje odczucie zwartości rytmu i wytwarza poczucie zaufania. Z kolei melodia Dulcamary, ciągle za pomocą powtórzeń homofonów oraz jednolitego rytmu i kompaktowości języka, niezwykle wyraźnie podkreśla osobowość oszusta. (patrz przykład nutowy nr 46)

⁵⁸ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 46

Musical score for Nemorino, measures 188-204. The score includes vocal lines for Nemorino and Dulcamara, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ah!... dot - tor, Doc - - tor, please, vi do... to this, pa - ro - la I'm swear - ing, ch'io... there's ber - but -ra. kiss." The score features various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

W tekście Nemorina zawarty jest jeden szczegół: w takcie 204. pojawia się nawias – oznacza to wewnętrzny monolog skierowany do siebie. Wraz z nim w muzyce następuje stopniowe wzmocnienie (*cresc.*), jednak w takcie 220. W zdaniu *Ha costui codoto qua* dochodzi do nagłego osłabienia (*smorz.P*). Widzimy, że Nemorino wątpi we własne słowa i pyta: „Czy dobra gwiazda naprawdę przysłała tu tego człowieka?”. Dalej w takcie 223. za pomocą akcentowania oraz utrzymania dźwięku podciągniętego do wysokiego rejestru, Nemorino potwierdza swoją opinię i odrzuca wątpliwości. Od tego momentu ukazywana jest jego rozwijająca się ciekawość: najpierw zapytuje o miksturę, którą chętnie wypróbuję, a na końcu jest nieugięcie przekonany, iż Dulcamara jest przysłanym przez Niebiosa człowiekiem, który przynosi mu *L'elisir d'amore*. Jest to zmiana nastroju ukazująca pełne zaufanie Nemorina do Dulcamary. Równocześnie wraz z nagłym osłabieniem dynamiki i zmianą barwy akcentowania następuje przejście od wątpliwości do zaufania, zmiana nastroju poprzez schemat: pytanie – odpowiedź. (patrz przykład nutowy nr 47)

Przykład nutowy nr 47

201
N
stil - la a - van - ze - rà (Ve - ra -
might be a pret - ty Miss. (what good

BUL.
90 (Ma do - man di buon mat -
(By that time, I'll be so-

205
N
-men - te a - mi - ca stel - la ha co -
for - tune, who'd ev - er think it. that be

D
-di - no ben lon - tan sa - ro di qua. Ma - do - man di buon mat -
journing ve - ry far a - way from this. By that time I'll be so-

209
N -stu - i man - da - to qua, Ve - ra - men - te a-
brought me such per - fect bliss. What - good for - tune.
O -ti - no ben lon - tan sa - rò di qua.) Va, mor - ta - le avventu - ra - to; un te -
journing ve - ry far a - way from this.) Fortune's your beyond all measures, I have

214
N -mi - - ca stel - la, ha he co - stui brought man -
who - - would think - it, he has brought man -
O -so - ro to 'ho do - na - to; tut - to il ses - so fem - mi - ni - no te do -
giv - en you a treasure; all the fair sex will be yearning by to -

218
N -da - to qua, ha he co - stui brought man -
per - fect bliss, he has brought man -
O man so - spi - re - rà. (Ma do - man di buon mat - ti - no ben lon -
mor - row for your kiss. (By that time I'll be so - journing ve - ry

222
N -da - to qua, ha.... co - stui..... man - da - to
per - fect bliss, he has brought me per - fect
O -tan sa - rò di qua, sì, ben lon - tan sa - rò di qua, di
far a - way from this, yes, I'll be far a - way from this, all

Pod względem stylu powyższy duet wypełnia bardzo mocna barwa komediowa. Pomiędzy recitativo a duetem za pomocą zmiany tempa muzyki oraz podkreślania głównych tematów dochodzi do niezwykle naturalnej konwergencji. Za każdym razem zmiana nastroju jest bardzo wyraźna i nie tylko stymuluje rozwój *recitativo*, lecz także wzmacnia liryzm duetu. Użycie elementu charakterystycznego dla włoskiej komedii, jakim jest zaprezentowanie publiczności prawdziwych przemyśleń za pomocą skierowanego doń monologu, także pojawia się w drugim akcie podczas duetu Nemorina z Belcore.

4.2.3 Analiza duetu Nemorina i Belcore – „Ecco il rivale!... Venti scudi”

W tym fragmencie duetu Nemorino i Belcore reprezentują dwie zupełnie odmienne klasy społeczne: jeden jest wieśniakiem, a drugi żołnierzem. „Oto przeciwnik! Dwadzieścia talarów!” – wykrzykuje Belcore, pojawiając się na scenie w drugim akcie, razem z Nemorinem. Aby podkreślić różnice między ich pozycjami społecznymi i urodzeniem, kompozytor użył zmian rytmu, które ukazują ich różne osobowości. Duet rozpoczyna się od recytatywu (takty 8–30), w którym Belcore wyraża swoje znużenie i bezradność w związku z opóźnieniem daty ślubu z Adiną. Śpiewa monolog, który przyciąga uwagę Nemorina, który stoi obok. (tekst poniżej)

BELCORE

La donna e un animale	Kobiety naprawdę
Stravagante davvero	mają dziwne dusze
Adina m'ama	Adina mnie kocha
Di sposarmi e contenta	Chce wyjść za mnie
E differire Pur vuol fino a stasera!	Jednak chce odwlec ślub do wieczora

NEMORINO

[Si straccia i capelli]	[Szarpie swoje włosy]
(Ecco il rivale!	(Nadszedł mój rywal!
Mi sprezzai la testa di mia mano.)	Muszę wpaść na pomysł, jak się go pozbyć.)

BELCORE

(Ebbene, – che cos'ha questo baggiano? (Dobra, co się przydarzyło temu głupcowi?
Ehi, ehi, quel giovinotto Hej, hej, chłopaku
Cos'hai che ti disperì? Cóż uczyniło cię tak zdesperowanym?)

NEMORINO

Io mi dispero... Jestem zdesperowany, ponieważ...
Perche non ho denaro... nie mam pieniędzy...
Ne so dove trovane. Nie wiem, gdzie mogę trochę pieniędzy znaleźć?

BELCORE

Ehi! Scimunito! Dobra! Głupcze!
Se denari non hai, Skoro nie masz pieniędzy
Fatti soldato... e venti scudi⁵⁹ avrai. Zaciągnij się... dostaniesz 20 scudi⁶⁰.

Nemorino, widząc swojego rywala, zaczyna szarpać się za włosy i śpiewać swój wewnętrzny monolog: *Ecco il rivale! Mi spezzerei la testa di mia mano* („Oto mój rywal! Chciałbym zgnieść jego głowę w swojej dłoni” – tłum. wł.). Zdanie to można podzielić na dwa fragmenty: pierwszy z nich jest stwierdzeniem, że Belcore jest jego rywalem, w drugim należy zmienić intonację, aby ukazać ekscytację Nemorino, który pragnie znaleźć sposób na konfrontację z przeciwnikiem. W następnym zdaniu Belcore mówi:

⁵⁹ Scudo (l.mn. *scudi*) – nazwa monet będących w użyciu na Półwyspie Apenińskim aż do połowy XIX wieku, pochodząca od łacińskiego słowa *scutum* („tarcza”).

⁶⁰ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Ebbene, – che cos'ha questo baggiano? („cóż takiego ma ten osioł?” – tłum. własne). Jest ono w nawiasie. Oba zdania stosują metodę ekspresji charakterystyczną dla włoskiej opery buffa; podobnie jak w przypadku poprzedniego duetu Nemorina z Dulcamarą, słowa zawarte w nawiasie są prezentowanym publiczności wewnętrznym monologiem.

Odnosząc się do Nemorina, Belcore używa słowa *baggiano* (osioł, głupiec), różnego od późniejszego *giovinotto* (chłopiec). Na podstawie użycia tych dwóch słów możemy dostrzec, jaką opinię o Nemorinie ma Belcore; ma w stosunku do tego młodzieńca całkowicie lekceważący stosunek, tak więc wykonując te dwa zdania, należy zwrócić uwagę na ich odmienną barwę. (patrz przykład nutowy nr 48)

Przykład nutowy nr 48

13 **NEMORINO**
 -ri-re pur vuol fino a sta - se-ra!
 -lays it a-gain un-til this evening!
 (Ec-co il ri-
 (There is my
 (tears at his hair.)
 (si strappa i capelli) **BEL.**
 -vale! mi spes-se-rei la ta-sta di mia ma-no.) (Eh - be-ne, che cos'ha questo bag-
 ri-vall! I wish that I could tear myself to pieces.) (And now what? What's the matter with this
 20 **NEM.**
 -giano?) Ehi, ehi, quel giovi-notto! cos'hai che ti di-speri? Io mi di-spero... per-
 id-iot?) Hey, there, hey there, you poor young fellow! what makes you so unhappy? I am unhappy... be-

Następnie Belcore zapytuje, jakąż to sprawą czyni go tak sfrustrowanym. Nemorino odpowiada, iż stracił nadzieję z powodu braku pieniędzy – w sercu wie, iż tylko pieniądze umożliwią mu zakup eliksiru miłości i tylko w ten sposób może stawić czoła swojemu rywalowi i zdobyć serce Adiny. W zdaniu *Io mi dispero* (Jestem zrozpaczony – tłum. wł.) melodia pnie się chromatycznie (półtonami), w pełni przedstawiając bezradność bohatera. Dwukrotnie powtarzane słowo *Perchè* (dlaczego), powinno być w schemacie pytanie – odpowiedź. Należy zmienić intonację słowa ze słabej na mocną.

Następnie Belcore śpiewa: *Ehi! scimunito! Se denari non hai, Fatti soldato... e venti scudi avrai* (Hej! Głupcze! Jeżeli nie masz pieniędzy, zostań żołnierzem... otrzymasz dwadzieścia talarów” – tłum. wł.). *Scimunito* (głupiec) to kolejne obelżywe określenie Nemorina przez Belcore’a. Należy położyć nacisk na ten wyraz, by podkreślić obrazę. (patrz przykład nutowy nr 49)

Przykład nutowy nr 49

24 BEL. *-chè... perchè non ho da - na - ro... nè so dove tro - var - ne. Ehi! set - ma -*
-cause... because I have no money... I don't know how to get some. Eh! Sit - ly 3

27 B *- mito! se denari non ha - i. fat - ti sol - da - to... e venti scudi a - vra!.*
monkey! Why should money dismay you? Just join the army, and twenty scudi they'll pay you.

31 MEMORINO *(quasi a piacere)* BEL. *Venti scudi! E ben so - nan - ti.*
ANDANTINO Twenty scudi! In cash for counting

49

W tym miejscu rozpoczyna się takt 31., w partyturze widnieje termin muzyczny *andantino* (lekką szybko; żywo). W akompaniamencie dochodzi do wznoszenia skali i wprowadzania akcentów, aby w pełni przedstawić nagłe pojawienie się nadziei Nemorina, który niecierpliwi się, aby jak najszybciej zdobyć wspomniane pieniądze. (tekst poniżej)

NEMORINO

Venti scudi?

20 scudi?

BELCORE

E ben sonanti

Płatne natychmiast gotówką

NEMORINO

Quando? Adesso?

Kiedy? Teraz?

BELCORE

Sui momento

Natychmiast

NEMORINO

(Che far deggio?)

(Co robić?)

BELCORE

Ecoi contanti

Poza uzyskaniem pieniędzy

Gloria e onore al reggimento

chwała ze służby w pułku

NEMORINO

Ah! Non e l'ambizione

Ach! Nie mam takich ambicji

Che seduce questo cor

nie palę się do tego

BELCORE

Se e l'amore, in guarnigione

Jeżeli dla miłości

Non ti puo mancar l'amor

W garnizonie nie braknie miłości

NEMORINO

Ah, no...ah, no...ah!

Ah nie! Ah nie!⁶¹

W taktach 40-41 Nemorino przedstawia wewnętrzny monolog (*Che far deggio?*) (co mam zrobić? – tłum.wł.). Akompaniament umieszczony w niskim rejestrze, wykonuje quasi trzykrotne echo w celu wyrażenia stanu wewnętrznego niepokoju. (patrz przykład nutowy nr 50)

Przykład nutowy nr 50

The image shows a musical score for two characters: Nemorino (NEM.) and Belcore (BEL.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 37, features Nemorino's vocal line with lyrics: "Quando?... a - desso? Sul mo - men - to. (Che far deggio?) (Should I do it?)". The second system, starting at measure 42, features Belcore's vocal line with lyrics: "E cot con - tan - ti, gloria e o - no - re, al reg - gi - men - to. Your hon - or mounting and the reg - i - ment - al glor - : - : y." The piano accompaniment is written in the lower register of the grand staff. There are red and blue boxes highlighting specific parts of the score: a red box around Nemorino's vocal line in the first system, and blue boxes around the piano accompaniment in both systems.

Od taktu 46. rozpoczyna się przebieg podobnych, ciągłych i niskich dźwięków, wyrażających stan niepokoju. Nemorino czuje, że może to być podstęp. Początkowo podekscytowany, zaczyna mieć wątpliwości. W tym fragmencie dynamika przechodzi ze słabej w mocną i powraca do słabej. Nemorino pragnie pieniędzy, jednak obawia się, iż może to być pułapka, która odetnie go od Adiny. Belcore zauważa rozterki Nemorino i przekonuje, że w koszarach nie brakuje miłości. Wzrost tempa *poco più* ma wzmocnić siłę perswazji i przekonać Nemorino, by ten ostatecznie wstąpił do wojska. Muzyka staje się bardziej zwarta. (patrz przykład nutowy nr 51)

⁶¹ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 51

Nemorino odpowiada: *Ach, no... ah, no...ah!* Trzy westchnięcia ukazują progresywną zmianę nastroju. (patrz przykład nutowy nr 52)

Przykład nutowy nr 52

W tym miejscu (takty 59–101) pojawia się fragment solowy. Jest to część liryczna, a tempo zmienia się na *larghetto* (tłum. względnie szeroko). W tym śpiewanym przez Nemorina fragmencie, tekst od początku do końca znajduje się w nawiasie. (treść poniżej)

(Ai perigli della guerra

(Widzę wyraźnie

Io so ben che esposto sono

Powinienem zaryzykować udanie

Che doman la patria terra	się na wojnę
Zio, congiunti, ahime! Abbandono...	Aj, w ten sposób jutro muszę opuścić
Ma so pur che, fuor di questa	Moją wioskę, wuja, rodzinę
Alta strada a me non	Wiem, poza tym
Resta per poter del cor d'Adina	nie mam innego sposobu
Un sol giorno trionfar.)	zdobyć serce Adiny.) ⁶²

Fragment przedstawia wewnętrzny monolog Nemorino. W taktach 59–75 melodia w dwóch pierwszych taktach powraca do precyzyjnego, pierwotnego fragmentu solo. Ważnym jest, by zwrócić uwagę na nagłe zmiany, zaznaczone przez kompozytora i wynikające z libretta akcenty słowne. (patrz przykład nutowy nr 53)

Przykład nutowy nr 53

W tym miejscu zdania śpiewane przez Nemorina są długie. Stojący obok Belcore, kusząc go pieniędzmi, wymawia tylko dwa krótkie zdania: *venti scudi* („20 scudi”) oraz *e ben sonanti* („płatne natychmiast”) (patrz przykład nutowy nr 53). Tą pozorną obojętnością, która jednak zwraca uwagę na natychmiastowy zysk, Belcore manipuluje nieświadomego zasadzki młodzieńca. Rytm jednej i drugiej postaci pokazuje znakomicie kontrast między nimi. (patrz przykład nutowy nr 54)

⁶² Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 54

Włączając w to dalsze takty (75–101), tekst Nemorina to tylko zdanie:

Ah! chi un giorno ottiene Adina Fin la vita può lasciar („Ah, w ciągu jednego dnia zdobęde serce Adiny, mogę umrzeć, szybko udać się na śmierć...” – tł. wł.)

W tym miejscu Belcore śpiewa:

Del tamburo al suon vivace

Tra le file e le bandiere

Aggirarsi Amor si piace

Con le vispe vivandiere

Sempre lieto, sempre gaio

Ha di belle un centinaio

Di constanza non s'annoia

Non si perde a sospirar

Dudnią bębny armijne

Flagi łopoczą nad armią

Bóg miłości lubi wędrować

Owi rozgniewani towarzysze

Owi rozgniewani towarzysze

Bóg miłości ma setki kochanek

Nie straci ochoty z powodu poświęcenia
się jedynej miłości

Nigdy nie traci ducha na wzdychania
i lamenty

Credi a me; la vera gioia

Uwierz mi, żołnierze często doświadczają
prawdziwej radości

Accompagna il militar.

Tak, uwierz mi⁶³.

Spoglądając na tekst, dostrzegamy odmienne stany emocjonalne bohaterów; jeden z nich zastanawia się, czy nie zgodzić się na propozycję i wstąpić do armii, drugi nieustannie głosi korzyści ze wstąpienia w szeregi wojska i wynikającą stąd szansę osiągnięcia swoich celów. W rytmie melodii w pierwszym miejscu (takty 77–79) pojawia się rytm czterech grup trioli, za to w drugim (takty 81–83) rytm czterech grup szesnastek z dodaną trzydziestką dwójką – służy to podkreślenia ich rytmicznej odmienności. (patrz przykład nutowy nr 55)

Przykład nutowy nr 55

W dalszej części frazy (takty 83–101) fragment śpiewany przez Nemorina staje się głównym tematem, wykonanym w nadzwyczajnym *legato*. Stopniowe zmiany dynamiki jeszcze bardziej podkreślają rozterki bohatera – chce pieniędzy, ale jednocześnie myśli o miłości Adiny. Rytm fragmentu Belcore jest całkowicie podzielony na ósemki i

⁶³ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

szesnastki, a główna melodia wykonana w formie *staccato*. W tle do głównej melodii Belcore nieustannie wyraża swoją opinię. Muzyka wchodzi w *staccato*⁶⁴. Wykonując ten fragment, należy utrzymać stały rytm frazy Belcore'a, ponadto w sytuacji *staccato* należy podkreślać logiczne akcenty. (patrz przykład nutowy nr 56)

Przykład nutowy nr 56

Po tym fragmencie (takty 101–123) następuje powrót do pierwotnej formy *recitativo*. Tempo zmienia się na *allegro* (szybko). W tym czasie Nemorino po namyśle ostatecznie postanawia przyjąć propozycję Belcore'a. W istocie nie ma chęci na wstąpienie do armii, jednak uznaje to za jedyną metodę zdobycia pieniędzy na zakup od Dulcamary napoju, który pozwoli mu zdobyć serce ukochanej Adiny. (tekst poniżej)

⁶⁴ *Staccato* – termin muzyczny, w tłumaczeniu jest to gra z przerwami.

NEMORINO

Venti scudi!

20 scudi!

BELCORE

Su due piedi

Płatne natychmiast

NEMORINO

Ebben, vada. Li prepara

Dobrze, niech tak będzie. Przygotuj
pieniądze.

BELCORE

Ma la carta che tu vedi
Pria di tutto dei segnar
Qua uno croce

Najpierw musisz
na kwicie, który ujrzysz
złożyć swój podpis

[Nemorino segna rapidamente
e prende la borsa]

[Nemorino szybko podpisuje kwit, bierze
pieniądze]

NEMORINO

(Dulcamara volo tosto a ricercar)

(Zaraz idę poszukać Dulcamary)⁶⁵

W takcie 105. za słowem *Ebben* znajduje się fermata, następnie po słowie *vada* również. Występująca po nich fraza *Li prepara* składa się z krótkich wschodzących i ponownie opadających półtonów. Ukazuje tym samym nastrój swoistej bezradności i poczucie zranienia. W tym miejscu dostrzegamy, iż ta decyzja wymagała od Nemorina wielkiej determinacji, tak więc, kiedy po każdej nucie z pauzą w jego sercu następuje przemiana, zawsze jest ona zilustrowana barwą muzyki. (patrz przykład nutowy nr 57)

⁶⁵ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 57

99

N
- sciar known, si what può si può la - sciar.) Yen-ti Twenty

B
- tar ar - il my. mi - li - a - tar. lone.

103

N
24 ALL.° BEL. NEM. BEL.
scudi! Su due pie-di. On the instant. Ah-ben... yada. Li pre-pa-ra. Ma la But the
scudi! On the instant. All-right Do it. Ger it rea-dy. But the

B
ALL.° ff

Dalej (takty 113–114), poprzez zmianę tonacji, po podpisaniu kwitu przez Nemorina dochodzi do zmiany nastroju obu bohaterów. Po odebraniu pieniędzy Nemorino jest rozradowany i śpiewa: *Dulcamara volo tosto a ricercar* (Dulcamara, chcę natychmiast go poszukać – tłum. wł.). Zdanie to także jest umieszczone w nawiasach; jest ono skierowane do publiczności i przedstawia prawdziwe zamysły Nemorino. Może on szybko udać się do Dulcamary w celu zakupu eliksiru. Muzyka obrazuje ekscytację i radość. (patrz przykład nutowy nr 58)

Przykład nutowy nr 58

112

B

1

25

2

NEM. (signs quickly)
(срочно rapidly, e

Qua una croce. (Dul-ca-mara
There make an "X" there. (Dul-ca-mara

and takes the purse)
(prende la borsa)

116

N

3

vo - lo to - sto a ri - cer - car, vo - lo
I am fly - ing to find you now. I am

Teraz ma miejsce śpiewany fragment Belcore'a (takty 124–151) (tekst poniżej)

BELCORE

Qua la mano, giovinotto	Chłopcze, wysuń dłoń
Dell'acquisto mi consolo	Jestem bardzo zadowolony z nabytku
In complesso, sopra e sotto	Podsumowując od początku do końca
Sarai presoto caporale	Widzę, iż ty młody masz potencjał
Se me prendi ad esemplar	Jeżeli będziesz się od mnie uczył
	szybko zostaniesz kapralem, naprawdę.
(Ho ingaggiato il mio rivale	(Dokonałem rekrutacji rywala
Anche questa e da contar.)	to kolejne zwycięstwo, zaprawdę.) ⁶⁶

W tym miejscu następuje zmiana tempa na *moderato* (umiarkowanie), całość zaczyna skłaniać się ku stylowi marszu, akcenty na słabym uderzeniu w pełni przedstawiają żołnierską charakterystykę Belcore'a. Po takcie 137. następuje zmiana tempa na w *piu allegro* (trochę szybko). Tekst w nawiasach ukazuje prawdziwe zamysły Belcore'a.

⁶⁶ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Poprzez zmianę rytmu na triole melodia zaczyna stopniowo się wznosić. Ekspresja linii melodycznej staje się odmienna od poprzedzającego marszowego stylu. Możemy dostrzec wielkie poczucie zwycięstwa wynikające z faktu rekrutacji rywala. Za pomocą tych zmian, uwypuklone zostają fałszywe komplementy i obłuda Belcore'a, już od samego początku spoglądającego wrogo na Nemorina. (patrz przykład nutowy nr 59)

Przykład nutowy nr 59

BEL.122 **MODERATO**

26 **MODERATO** *p* *Gua la ma - no, gio - vi .*
Here's my hand, now, come and

126 *>* *>*

-not - to, dell'ac - qui - sto mi con - so - lo: in com - plex - so, so - pra e
shake it: this tran - sac - tion makes me mel - low: all in all, the way I

134 *rall.* *(ritenu)*

-ra - le, se me - prendi, se me prendi ad e - sem - plar, si. do as, if you do as I have done, yes.
greet - ed, if you do as, if you do as I have done, yes. *(Ho in - gag - (And my)*

col canto

PIÙ ALLEGRO **175**

137 **PIÙ ALLEGRO** *p staccato*

27 *-gia - to il mio ri - - va - le, an - che que - sta è da con - -*
ri - val is de - - feat - ed, that's an - oth - er bat - tle - -

Zakończenie duetu (takty 152–176). (poniżej tekst Nemorina)

Ah! Non sai chi m'ha ridotto	Ach! Nie wiesz kto wrobił mnie
A tal passo, a tal partito	w tę sytuację, w tę pułapkę
Tu non sai qual cor sta sotto	Nie wiem jak normalnie
A si semplice vestito	bije serce
Quel che a me tal somma vale	Nie potrafię sobie wyobrazić
Non potresti imaginar.	Jak wielki jest to dla mnie sens ⁶⁷ .

W tej części tekstu zawarta jest niejako podwójna intryga. Nemorino wobec Belcore'a deklaruje chęć wstąpienia do armii i radość, jednak w istocie myśli inaczej, wyraża ekscytację, albowiem wie, iż teraz może udać się po zakup *l'elisir d'amore* i sprawić, że Adina go pokocha. W tym miejscu muzyka przebiega w niezwykłym *legato* (spójnie). Tekst po takcie 176. rozpoczyna jeszcze mocniejsze potwierdzenie tego nastroju. *Ah! non v'ha tesoro eguale Se riesco a farmi amar* („nie ma na świecie skarbu cenniejszego od jej miłości”) – zdanie to jest w nawiasie, szczerze przedstawia publiczności, jak ważna dla Nemorina jest miłość Adiny. (patrz przykład nutowy nr 60)

⁶⁷ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Script Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press.

Przykład nutowy nr 60

172

N
non po- tre - - si im- ma - - gi - nar. (Ah! non
what that mon - - ey will mean to me. (Ah! no

B
non si per- - de a so - - spi - rar. Ha di
You'll be hap- - py and fan - - cy free. Hap - - py

P cres.

177

N
v'ha te - so ro e - gua - le, se ri - e - sce a farmi a -
gold could be the trea - sure that A - din - a's love for me will

B
bel - le un cen - ti - na - jo, non si per - de a so - - spi -
beau - ties, who will choose you, and they all are quite fan - - cy-

Allegro

Podsumowując, partia na tenor w powyższym duecie przebiega od *recitativo* do lirycznej arii, potem powraca do przypominającego *recitativo* dialogu, aby zakończyć się w duetem w tempie *allegro*. Za pomocą serii muzycznych zmian, zaprezentowana zostaje nadzieja Nemorina, który bez względu na wszystko pragnie za pomocą napoju miłości (*l'Elisir d'amore*) zdobyć miłość Adiny. Jest to szczególnie widoczne w taktach 113–115 we fragmencie, w którym podpisuje zgodę na wstąpienie do armii. Zgodnie z metodą ekspresji, charakterystyczną dla włoskiej opery buffa, w scenariuszu znajduje się oznaczenie (*segna rapidamente e prende la borsa*) (pośpiesznie podpisuje kwit, odbiera pieniądze – tłum. wł.) – w tym miejscu kompozytor napisał bardzo długie nuty z pauzą; czas który pozostaje, może być wykorzystany na grę sceniczną zgodnie ze wskazaniem reżysera. Dla przykładu, w 1991 roku w amerykańskiej Metropolitan Opera, w

inscenizacji reżysera Brian Large⁶⁸, Luciano Pavarotti⁶⁹ odgrywał rolę Nemorino⁷⁰. Właśnie w tym miejscu Large wprowadził elementy komiczne w celu wykończenia sceny podpisania kwitu. Inny przykład to reżyser Otto Schenk⁷¹ w inscenizacji *L'elisir d'amore* w Wiener Staatsoper w 2006 roku – w takcie 113. pełnym pauz dodał krótki dialog w celu wzbogacenia treści, równocześnie dodając elementy gry aktorskiej, dzięki czemu zaprezentował publiczności znacznie lepszy efekt komediowy⁷². (patrz przykład nutowy nr 61)

Przykład nutowy nr 61

Powyższy duet stanowi znakomite odzwierciedlenie prawdziwych myśli dwójki bohaterów. Szczególnie warta uwagi jest nadzwyczajna ufność Nemorina w moc napoju miłości. Jakiś czas później umiera stryj Nemorina, pozostawiając mu wielki spadek. Dziewczyny zaczynają go pozdrawiać, zbliżać się, a Adina widząc go w towarzystwie innych kobiet wpada w niepokój wynikający z tej nowej popularności. Udaje się do Dulcamary, który zaopatrzył Nemorina w eliksir, i dowiaduje się od niego, iż Nemorino wydał swój ostatni grosz na jego zakup, ponadto zaciągnął się do armii, aby zdobyć pieniądze na zakup większej ilości eliksiru i wszystko to wszystko w celu zdobycia serca Adiny. Adina błyskawicznie pojmuje prawdziwe intencje Nemorina. Czuje się zawstydzona i żałuje swojego dotychczasowego zachowania, roni łzy smutku, co więcej, uświadamia sobie, iż w istocie już od dawna kocha Nemorina. Ten z kolei znajduje się

⁶⁸ Brian Large – urodzony 16 lutego 1939 roku w Londynie reżyser telewizyjny i pisarz, jeden z najwybitniejszych na świecie reżyserów oper i programów telewizyjnych z muzyką klasyczną.

⁶⁹ Luciano Pavarotti – włoski tenor, jeden z trzech wielkich tenorów z drugiej połowy XX wieku.

⁷⁰ *L'elisir D'amore*, Metropolitan Opera DVD, 1991, 00044007340219.

⁷¹ Otto Schenk – austriacki aktor, reżyser dramatyczny i operowy.

⁷² Donizetti, *L'elisir d'amore* DVD, Virgin Classics, 2006.

obok w ukryciu, słyszy i widzi scenę. Zdając sobie sprawę z faktu, iż Adina go kocha, roni łzy szczęścia śpiewa i najbardziej znaną arię z całej opery: *Una furtiva lagrima*. Aria ta jest określana mianem „kamienia probierczego tenor”⁷³. W tej klasycznej arii zawarte jest paleta nastrojów i odczuć Nemorina: od smutku poprzez samotność, wyrzuty sumienia, ekscytację, pragnienie oraz słodycz szczęścia. Jest to trudna aria. Z perspektywy partytury muzyka jest płynna, w miarę równa i stabilna, jednak dramaturgia konfliktu oraz wiele aspektów osobowości w nią wpisanych czynią ją niesłychanie trudną do opanowania. Potrzebna jest nie tylko znakomitej techniki wokalne, uzupełnionej przez wysoki poziom artystycznej interpretacji. W innym przypadku trudność stanowi szczegółowe przedstawienie uczuć targających duszą głównego bohatera, a już tym bardziej uwypuklenie zawartej w niej dramaturgii konfliktu.

4.2.4 Analiza arii „Una furtiva lagrima”

Donizetti zastosował w niej wyjątkowe i szczegółowe metody tworzenia harmonii i orkiestrowania, najpierw delikatnego wykonywania akompaniamentu przez harfę, poprzedzającego wprowadzenie głównej melodii przez fagot. W pełni ukazuje poprzez muzykę uczucia Nemorina: ból, szczęście, słodycz, podekscytowanie i pragnienie.

Preludium (takty 1–9) jest w tonacji b-moll. Harfa wykonuje łamane akordy, przekazując widowni odczucie przygnębienia i smutku. Przypomina to głębokie wejście w stan psychologiczny Nemorina. Następnie rozbrzmiewa wspaniała, aksamitna melodia wykonywana przez fagot, melodia jest pełna smutku i bólu, ale też i słodczy. Przypomina to scenę, w której Nemorino obserwuje płaczącą Adinę. Ukazane są szczere i wyraźne odczucia bohatera. (patrz przykład nutowy nr 62)

⁷³ Gaetano Donizetti, *Napój miłosny – rola Nemorino i analiza śpiewu* [D], Instytut Muzyczny w Xian, Xian 2015, s. 15.

Przykład nutowy nr 62

The image shows a musical score for a piece titled "ROMANCE" and "MEMORINO". The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is labeled "1" and "ROMANCE". The second system is labeled "4" and "ROMANCE". The third system is labeled "7" and "MEMORINO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *f* and *molto*. There is a box containing the number "67" in the third system.

Fragment A (takty 10–25) jest w tonacji b-moll. Zbudowany jest z czterech fraz po cztery takty. W takcie 10 Nemorino wykonuje pierwszy dźwięk – f w oktawie dwukreślnej, następnie następuje spadek o kwintę. Muzyczny termin na partyturze to *dolce* (słodko) – ma na celu pokazać szczerą i pełną miłości duszę Nemorino. Widząc płaczącą, zranioną w sercu Adinę, szczerze jej współczuje. W takcie 12 nuta na wyrazie *neg'l to ges* w oktawie dwukreślnej, ukazująca rozterkę Nemorino, z jednej strony chęć do pocieszenia pogrążonej i rozpaczającej Adiny, z drugiej strony krepującą go nieśmiałość. W każdej z fraz kompozytor umieścił łuki, tak więc występuje niezwykła spójność pomiędzy wykonywanymi słowami – *legatissimo*. Ponadto należy wyraźnie artykułować kierunek słów i ich akcent, dla przykładu w słowie *lagrima* (patrz przykład nutowy nr 63)

Przykład nutowy nr 63

10 *delice*

U-na fur-il-va la-grima
Soft-ly a fur-tive teardrop fell.....

negl' oc-chi suoi span-to:
shadowed her spark-ling eyes:

The image shows a musical score for Example 63. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 10 with the tempo marking 'delice'. The lyrics are: 'U-na fur-il-va la-grima Soft-ly a fur-tive teardrop fell.....' and 'negl' oc-chi suoi span-to: shadowed her spark-ling eyes:'. There are two red circles around the first two notes of the vocal line in measure 10 and a red box around the notes corresponding to the second line of lyrics.

W 14. takcie pojawia się *As* w oktawie dwukreślnej, w zdaniu *Quelle festose giovani invidiar sembrò* (Zazdrości wszystkim przechodzącym obok dziewczynom – tłum. wł.) przedstawiony jest smutny nastrój Nemorina, który z chwilą zrozumienia, iż Adina kocha go prawdziwą miłością, zmienia się w ekscytację. W takcie 16. Donizetti używa kilku nut *staccato*, celem czego jest zobrazowanie szczęścia i radości wynikającego z faktu, iż Nemorino w końcu rozumie uczucia Adiny. Przedstawiane są także standardowe elementy dla opery komediowej – komiczność i humor. (patrz przykład nutowy nr 64)

Przykład nutowy nr 64

14

quel-le fe-sto-se gio-vani in-vi-di-ar sem-
see-ing the oth-ers fol-low me has caused her jeal-ous

[16]

The image shows a musical score for Example 64. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 14. The lyrics are: 'quel-le fe-sto-se gio-vani in-vi-di-ar sem- see-ing the oth-ers fol-low me has caused her jeal-ous'. There are three red circles around the notes in measure 16, which correspond to the lyrics 'caused her jeal-ous'. A bracket labeled '[16]' is placed above the notes in measure 16.

We frazie b (takty 18–25) tonacja przechodzi z b-moll do Des-dur, barwa harmonii ze smutnej – molowej przechodzi w jasną – durową. Zmiana nastroju Nemorina jest szczegółowo zaprezentowana. To metoda, którą Donizetti stosował podczas tworzenia w operze wizerunku zmiany stanu psychologicznego bohaterów. W takcie 21. we fragmencie A dochodzi do punktu kulminacyjnego; Nemorino dwukrotnie zadaje pytanie: *Che più cercando io vo?* (Czego jeszcze chcę? – tłum. wł.). Są to wyrzuty sumienia z powodu niemożności powstrzymania ataku rozpaczony wobec ukochanej

osoby. W tym momencie Nemorino w celu zakupu drugiej butelki *l'elisir d'amore* już sprzedał się armii, stracił wolność, tym bardziej obawia się wyznać Adinie prawdę. W muzyce *f* w oktawie dwukreślnej jest wydłużone, w dynamice pojawia się stopniowe wzmocnienie. To również jest jedna z metod stosowanych przez kompozytorów w romantyzmie. W taktach 22–25 w zdaniu *M'ama, si m'ama, Io vedo, lo vedo* (Ona mnie kocha, ona mnie kocha, jestem tego pewny, jestem tego pewny – tłum. wł.) Nemorino niespodziewanie dowiadyuje się, iż jego ukochana również go kocha, tworzy się fuzja uczuć zaskoczenia, radości i smutku, a poprzez powtarzanie słów przedstawiona jest ekscytacja Nemorino (patrz przykład nutowy nr 65)

przykład nutowy nr 65

Fragment A' (takty 27–49) jest zmodyfikowanym powtórzeniem fragmentu A, składa się z dwóch przeciwstawnych fraz a' oraz b'. Fraza a' (takty 27–38) jest w tonacji b-moll. W trakcie jej tworzenia kompozytor zastosował metodę podobną jak w przypadku fragmentu A. Fraza b' (takty 39–49) na początku z tonacji b-moll przechodzi w Des-dur. Kompozytor stosuje technikę, która należy do tej samej transpozycji dominantowej, w barwie harmoniczej zachodzi wyraźna zmiana, dynamika powoli rośnie. W takcie 34. w zdaniu: *I palpiti, i palpiti sentir, Cofrondere i miei co'suoi sospir* (To bicie jej serca, czuję bicie jej serca, mogę razem z nią

oddychać – tłum. wł.) Donizetti umieścił szesnastkę, a po niej ósemki z kropką, stosuje model rytmu z kropką, który doskonale oddaje wrażenie bijącego serca. Nad ósemkami znajduje się znak akcentu, który prowadzi do podkreślenia nastroju. To jakby wskazówka, że wykonawca powinien zaangażować także bicie serca, by wyrazić swoje uczucia. Rytm przypomina bicie serca, a zastosowana tutaj metoda kompozytorska bardzo przypomina drugą arię z *Urowadzenia z seraju*. (patrz przykład nutowy nr 66)

Przykład nutowy nr 66

32 *rit.* *smorz.*
 - fon - de_re per po_co a' suoi so_spiri...
 com- fort her, and whis-per in sweet re- ply! Her

35
 pal - pi-ti, i pal - pi-ti sen-tiri... con - fon - dere i miei co'suoi so-
 heart on mine, as heart to heart we sigh.. So ten - derly we'd share a sweet re-

MAGGIORE

Dalej w tekście dwukrotnie pojawia się: „Niebiosa! Nawet jeśli umrę, nie chcę niczego więcej, niczego więcej”, co podnosi dramatyczny nastrój do kulminacji, ukazujący pewność podekscytowanego Nemorino, wiedzącego, iż Adina go kocha. (patrz przykład nutowy nr 67)

Przykład nutowy nr 67

38

MAGIORE

ppp.

69

Cie - lo, si può mo - rir; di più non
- ven, I then could die; No more I'd

MAGIORE

41

chiedo, non chie - - - do, ah! cie - lo, si può, si può mo -
ask you I'd ask you, ah! hea - ven, I, then, I then could

W takcie 45. pojawia się kadencja na tenor; jest to również przykład doskonałej perfekcji, z którą Donizetti dokonał syntezy dramatyizmu z liryzmem w ekspresji muzycznej. Zastosowanie kadencji w zakończeniu arii, daje śpiewakowi szansę na zaprezentowanie swoich umiejętności wokalnych i wyrażenie apogeum uczucia słodkiego szczęścia głównego męskiego bohatera. Podczas wykonywania tego kończącego arię fragmentu solowego, wielu słynnych śpiewaków używało własnej inwencji, by ukształtować kadencję. *Non* wydłużano swobodnie, ponadto najwyższy dźwięk osiągał A. W takcie 45., w części solowej, w wydłużonym wyrazie *chiedo* dodawane jest *portamento*. W ten sposób powiększona zostaje dramatyczna moc lirycznego fragmentu kadencji, jak również znacznie lepiej zaprezentowana natura osobowości Nemorina. (patrz przykład nutowy nr 68)

Przykład nutowy nr 68

The image shows a musical score for voice and piano. The top system is numbered 44 and contains the vocal line with lyrics: "-rir; die: di più non chiedo, non chie no more I'd ask you, I'd ask". A red box highlights the words "di più non chiedo, non chie" and a blue circle highlights the word "chiedo". The piano accompaniment is shown in the lower staves. The bottom system is numbered 46 and contains the vocal line with lyrics: ".do. you.". The piano accompaniment continues in the lower staves.

W kończącym arię zdaniu *Si può morir, ah si morir...d'amor?* bardzo często śpiewacy mają problem z precyzyjnym wykonaniem ostatniego dźwięku w wyrazie *d'amor*. Spróbujmy z perspektywy całości znaleźć rozwiązanie dla tego problemu. Tłumaczenie tego zdania to: „Nawet jeśli umrę, nawet jeśli umrę, to zawsze będę Cię kochał” (tłum. wł.). Należy dokładnie przeanalizować intencje kompozytora przy dwukrotnym powtórzeniu tekstu. Pod względem muzyki i słów rozumiemy, iż w przypadku uczynienia ze słów *Si puo morir* zdania pytającego oznacza to, iż męski bohater zadaje sobie pytanie. W tym miejscu kompozytor daje mu więc czas do namysłu, ostateczna odpowiedź bohatera następuje z ukrytym uśmiechem stanowiąc wyznanie oraz nadzieję na przyszłość. „Wolę umrzeć niż przestać Cię mocno kochać”, przy pomocy takiego nastroju utrzymujemy ekscytację w głosie, wspieramy go oddechem, by w ten sposób możemy stworzyć za pomocą głosu niezwykle poruszający fragment.

Melodia tej arii jest równa i delikatna, Nie jest tak wspaniała i bogata jak w przypadku arii Rossiniego, jak też nie zawiera w sobie potencjału, który może w każdej chwili prowadzić do wybuchu dramatycznego konfliktu jak u Verdiego. Mistrz Donizetti zgodnie z prądami epoki, w której tworzył, wykorzystuje arię o głębokim liryzmie w celu ekspresji skomplikowanego konfliktu dramatycznego

Aria na tenor w *Falstaffie* nie jest tak słynna jak aria Nemorino i należy do jednej z niewielu napisanych przez Verdiego komediowych arii tenorowych. Obie znajdują się w drugich częściach opery; miłość Fentona do Nanetty przypomina miłość Nemorina i Adiny, a w obu sytuacjach historia miłosna kończy się szczęśliwie.

4.3 Analiza arii Fentona z opery *Falstaff*

W operze *Falstaff* baryton Falstaff jest głównym bohaterem, podczas gdy tenor Fenton jest rolą drugoplanową. Fenton jest niezwykle wyjątkową postacią, w całej operze śpiewa rzadko, mimo to od samego początku często pojawia się na scenie, odgrywając ważną rolę w fabule utworu. Jeżeli przyjąć, iż Falstaff jest reprezentantem lubieżności, przekraczającej granice czasu i przestrzeni, niezależnej od wieku i potencjalnych trudności, to Nanetta i Fenton symbolizują prostą, młodą i pełną wigoru miłość. Te dwa typy miłości stanowią istotę opery. Bez względu na próżność i hipokryzję luksusowego stylu życia Windsoru, miłość zawsze stanowi jego przeznaczenie. Patrząc powierzchownie, miłość Fentona i Nanetty nie pasuje do fabuły utworu, jednak w rzeczywistości jest jego następnym głównym tematem. Ich miłość to symbol nadziei i wiary w przyszłość. Miłość Fentona do Nanetty jest nadzwyczaj gorąca i uporczywa, mimo to ojciec Nanetty dla własnych korzyści postanawia wydać córkę za bogatego doktora Caiusa, a tym samym poświęcić ją na ołtarzu własnych interesów. Z tego powodu stara się ze wszystkich sił powstrzymać uczucia Fentona i Nanetty. Pomimo starań, bardzo trudno jednak unicestwić wielką i potężną miłość. W sytuacji stałości i wytrwałości zakochanych oraz pomocy, której udziela im otoczenie, ostateczne zwycięstwo staje się udziałem pary młodych. Szczęśliwie zakończenie całej opery niezwykle mocno podkreśla jej komediowy charakter.

4.3.1 Analiza arii „Dai labbro il canto estasiato vola”

Dai labbro il canto estasiato vola (z ust śpiew ucieka w ekstazie – tłum. wł.) znajduje się w drugiej scenie trzeciego aktu. W nocnej scenerii ogrodu w Windsorze, delikatny blask księżyca pada na las. Legenda głosi, iż w tym miejscu pewien myśliwy

pochwyił jelenia, na którego polowanie było zabronione. Myśliwy za ten postępek został wtrącony do lochu. Teraz jego duch często pojawia się w tym lesie. W akompaniamencie delikatnego dźwięku tuby Fenton, rozmyślając o swojej ukochanej Nanetcie, śpiewa z pasją: „Słodkie słowa miłości, wypadają z gorących, zwinnych ust” (tekst). Znajdująca się tutaj muzyczna barwa tuby jest względnie niska i mglista, służy do opisanie pięknego, nocnego nieboskłonu rozświetlanego przez delikatny blask księżyca, wzbudza u słuchaczy odczucie ciepła. W tym fragmencie muzycznym pojawia się główny temat, Barwa melodii jest słodka, ciepła i delikatna. (poniżej tekst arii)

Dal labbro il canto estasiato Vola...

Pei silenzi notturni e va lontano. E alfin

ritrova un altro labbro umano

Che gli risponde colla sua parola.

Allor la notte che non è più sola

Vibra di gioia in unaccordo arcano

Come altra voce... al suo fonte rivola.

Quivi ripiglia suon, ma la sua cura

Tende semper ad unir chi lo disuna.

Così baciai la disiata bocca!

Bocca baciata non perde ventura.

Anzi rinnova come fa la luna.

Ma il canto muor nel bacio che lo tocca

Nel bacio che lo tocca

Tłumaczenie słów:

„Dźwięk miłosnej pieśni unosi się wraz z lekkim wiatrem,

Przebija się przez spokój nocy, płynnie w odległe strony.

Stamtąd dochodzi przepiękne echo,

Niczym powtarzanie sobie nawzajem pięknych uczuć.

Piękne nuty tworzą pary,

Splecione w cudowne akordy fascynują.

Gorący dźwięk miłosnej pieśni przenosi nadzieję miłości,

Ponownie powracając do miejsca, z którego się unosi,

Słyszając powrót echa

Wystarczy dokładnie podążyć za dźwiękiem by odnaleźć punkt, z którego

się unosi.

Para zakochanych jest razem,

Słodkie, delikatne pocałunki rozgrzewają serce,

Księżyc rozświetla noc promieniami szczęścia,

Usta spotykają się a pieśń przestaje dryfować⁷⁴.

⁷⁴ Książka źródłowa do tłumaczenia libretta: Wu Zuqiang (red.), *Opera Scripts Translation, Opera Classics 74 Verdi: Falstaff*, World Heritage Press.

Powyższa aria Verdiego jest w tonacji Es-dur, dzięki czemu wywołuje u słuchacza odczucie ciepła i wrażenie elegancji. Dalej muzyka moduluje i poprzez As-dur powraca do Es-dur. Następnie przez Des-dur przechodzi w E-dur, aby zakończyć się w Des-dur. W preludium główny temat pojawia się czterokrotnie, w dwóch pierwszych razach rozpoczyna się w oktawie f, ostatecznie kończąc się na *morendo* (oznacza to stopniowe zanikanie dźwięku). W dwóch kolejnych początek jest mocniejszy w oktawie f, jednak zakończenie przebiega słabnąco. Podczas ostatniego wykonania zatrzymuje się na trzecim stopniu As-dur. Zakończenie w połowie stanowi przygotowanie dla wejścia wokalnejszej partii Fentona. (patrz przykład nutowy nr 69)

Przykład nutowy nr 69

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 9. The score is in the key of E-flat major (three flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'ANDANTE' and the dynamics are 'ASSAI SOSTENUTO'. The score is divided into four systems, each with a red box highlighting a specific section of the music.

- Measure 1:** The first system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a red '1' above it. The bass clef has a red '1' below it. The music is marked *ff* and *morendo*. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.
- Measure 3:** The second system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a red '2' above it. The bass clef has a red '2' below it. The music is marked *ff* and *morendo*. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.
- Measure 6:** The third system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a red '3' above it. The bass clef has a red '3' below it. The music is marked *pp* and *m.g.*. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.
- Measure 9:** The fourth system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a red '3' above it. The bass clef has a red '3' below it. The music is marked *f* and *tr*. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

Głównym znakiem artykulacyjnym w arii przy pierwszych słowach jest *dolcissimo*, (nadzwyczaj delikatnie) Pierwsze zdanie: *Dai labbro il canto estasiato vola* (z ust ekstatyczny śpiew leci – tłum. wł.) przebiega w *legato* wraz ze znajdującymi się w środku nutami *staccato*, podkreślającymi występujące różnice. W zdaniu: „Dźwięk miłosnej pieśni unosi się wraz z lekkim wiatrem, przebija się przez spokój nocy, płynnie w odległe strony” należy podkreślić czasownik *vola*, tak aby całe zdanie zmieniło się na bardziej ukierunkowane. Znajdujące się na początku trzy ósemki wykonujemy nadzwyczaj delikatnie i spójnie. Następnie są cztery dźwięki b, do każdego z nich dodajemy *staccato*, po czym ponownie pojawia się *legato*. Verdi bardzo często używał takiej techniki kompozytorskiej. (przykład nutowy nr 70)

Przykład nutowy nr 70

Druga fraza przebiega w *sempre dolcissimo*, aż do 28. taktu do zdania *Allor la nota che non e piu sola. Vibra di giola in un accordo arcano* akompaniament orkiestry ma postać

niskich łamanych akordów, wysokie głosy śpiewają odpowiadając sobie. Z powodu obawy, iż dźwięk głosów mógłby zostać przykryty przez linię melodyczną orkiestry, w partyturze umieszczony jest znak wzmocnienia głosu – *poco piu marcato*. *Marcato* oznacza jasno, wyraźnie, z tego powodu partia wokalna musi być wykonywana bardzo wyraźnie. Jest to niezwykle ważny punkt w zakresie współpracy z orkiestrą. Dalej tonacja zmienia się w E-dur, orkiestra gra w dynamice *ppp*, podczas gdy głos poza wskazaniem stopniowego wzmocniania i osłabiania figurującymi w partyturze znakami musi jeszcze nadać śpiewanym słowom kierunek. W *con altra voce.....al suo fonte rivola* w słowie *voce* Verdi powracając do „c”, umieścił nad nim znak akcentu. Powodem jest chęć podkreślenia zmian w harmonii. (patrz przykład nutowy nr 71)

Przykład nutowy nr 71

W dalszej części frazy główny temat pozostaje wykonywany przez orkiestrę, partia wokalna przypomina delikatną, miękką linię. Tekst pozwala słuchaczom odczuć miłości Fentona do Nanetty. Następnie nad zdaniem *così baciai la disgiata bocca* Verdi umieścił wskazówkę *con espressione* (z ekspresją). Akompaniament ulega stopniowemu

wzmocnieniu, nagromadzone już od dłuższego czasu emocje osiągają swój punkt kulminacyjny, orkiestra zgodnie ze znakiem ekspresji *marcato* (podkreślenie) zazwyczaj w tym miejscu dokonuje odpowiedniego rozszerzenia znajdujących się trzech dźwięków, tak aby pomóc w zaprezentowaniu nastroju, następnie osłabiając dynamikę kończy w *ppp*. (patrz przykład nutowy nr 72)

Przykład nutowy nr 72

The image shows a musical score for voice and piano, measures 42-44. The score is in G major and 4/4 time. Measure 42 features a vocal line with the instruction "con espressione" and a piano accompaniment with a red box highlighting a triplet of notes. Measure 43 shows the vocal line with lyrics "Co - si ba otaś ia di - si - a - ta boo -" and a piano accompaniment with a blue box highlighting a note marked "pp". Measure 44 shows the vocal line with lyrics "- ca! Boc - ca ba - cia - ta non per - de ven -" and a piano accompaniment with a blue box highlighting a note marked "ppp".

W tym miejscu daleko rozbrzmiewa głos Nanetty i następuje krótki duet. Główny temat muzyczny jest identyczny ze znajdującym się w drugiej scenie pierwszego aktu opery głównym tematem duetu *Labbra di foco* – „Gorące wargi”. (patrz przykład nutowy nr 73)

Przykład nutowy nr 73

PIÙ LENTO ♩ = 80 Act I, Second Part 87

N (cantando, si nasconde fra gli alberi sempre guardando Nannetta) Anzi rin -

FEN Bocca ba - cia - ta non per - de ven - tu - ra...

PIÙ LENTO ♩ = 80

pp

N - no - va come fa - la lu -

ppp

Kiedy dwójka bohaterów wchodzi w kulminacyjne zdanie *Ma il canto muor nel bacio che lo tocca* („Usta spotykają się a pieśń przestaje dryfować”), w muzyce następuje wzmocnienie, potwierdzające ich miłość. Równocześnie tekst ukazuje nadchodzące szczęśliwe zakończenie. Powyższa aria pod względem muzycznym i technicznym jest wyraźnie inna od pozostałych arii Verdiego. W trakcie jej wykonywania nie tylko nie wolno nadmiernie podkreślać dramatyzmu, ale również nie należy wykonywać jej zbyt powściągliwie, by nie ukryć ważnych w tekście emocji.

Podsumowanie

W powyższej pracy autor starał się przeprowadzić analizę porównawczą trzech komedii, ukazując wiele występujących pomiędzy nimi podobieństw i różnic. Podsumowując, kompozytorzy pod względem wyboru tematyki fabuły oraz dokonywanych modyfikacji przedstawili znakomicie przemyślaną koncepcję utworu. W zakresie muzyki operowej opis „bijącego serca” stwarza wrażenie przypadkowej zbieżności w formie ekspresji, jednak jest oparty na tekście libretta, by za pomocą zmian rytmu ukazać przyspieszenie bicia serca. Trzy role tenorowe cechuje miłość do

ukochanych. Każdy z bohaterów musi się jednak zmagać z trudnościami, aby ostatecznie osiągnąć upragniony cel.

Mimo zbieżności pomiędzy powyższymi utworami, znajduje się między nimi także wiele różnic. Spowodowane jest to odmiennym czasem powstania. Duże różnice występują w budowie każdej z oper, w sposobie kształtowania napięcia, przejść między aktami i używania środków wyrazu w celu wykreowania postaci i przekazania emocji. Na początku był niemiecki singspiel (umuzyczniony dialog zamiast deklamacyjnej formy *recitativo*), diametralnie różny niż *recitativo secco* oraz *recitativo accompagnato* włoskiej opery komediowej, toteż pod względem budowy formalnej struktura tych dwóch typów opery jest inna. W operze *Die Entführung aus dem Serail* właściwie dialog występuje jako mechanizm stymulowania rozwoju fabuły, mimo iż pojawiają się krótkie fragmenty przypominające *recitativo accompagnato* (na przykład cztery pierwsze takty w drugiej arii Belmonta i pierwsza część znajdującej się w drugim akcie arii Konstancji „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele” (Ah, jakaż zmiana przygniata moją duszę – tłum. własne), to w całości utworu nie zajmują tyle miejsca co *recitativo* w *L’elisir d’amore*, jak również nie pełnią funkcji głównej części stymulującej rozwój fabuły. W *L’elisir d’amore* forma *recitativo* jest główną częścią stymulującą rozwój fabuły, a w połączeniu z przejściami pomiędzy arią, duetem i chórem, stanowi element całej struktury utworu. W postromantycznej operze *Falstaff* Verdiego utwór pod względem struktury zbliża się do weryzmu⁷⁵, nie posiada charakterystycznej dla wcześniejszych oper Verdiego budowy: *recitativo* + *aria* + *tempo di mezzo (time in between)* + *cabaletta*⁷⁶, brakuje w niej też dużych fragmentów *recitativo secco* lub *recitativo accompagnato*, co stanowi istotną różnicę w porównaniu do opery epoki romantyzmu. Każdy akt składa się z przejścia między częściami i zmianami scen, w każdej części jest aria, duet lub krótki fragment na chór.

Podsumowując, pod względem struktury trzy powyższe opery bardzo się od siebie różnią. W zakresie wyboru bohaterów, każdy z nich cechuje się przynależnością do innej klasy społecznej.

⁷⁵ *Verismo* – tradycyjna opera w okresie po romantyzmie, w drugiej połowie XIX wieku.

⁷⁶ *Cabaletta* (wł. *cobola*, *cobla* – kuplet) – pierwotnie aria operowa z prostym, ożywionym rytmem; później – krótka, szybka, finalna część arii operowej, wprowadzana zwykle pod koniec aktu.

Mimo iż opowieść rozwija się wokół głównego tematu miłości, to jednak proces jej rozwoju oraz nastroj są odmienne. Belmonte udaje się do Turcji w celu uratowania swojej ukochanej Konstancji, w jego nastroju dominują uczucia obawy o los ukochanej i pragnienia jej ponownego spotkania wraz paląca potrzeba jej uwolnienia. Nemorino na samym początku jest pozbawiony wiary w siebie, nieśmiały, co tworzy sytuację nieodwzajemnionej miłości do Adiny. Nie wie, czy Adina pragnie z nim być, i trwa to aż do momentu, kiedy jego szczere uczucie porusza serce Adiny i do szczęśliwego zakończenia. Od niepokoju i zmartwienia zalotnika, aż do radości i szczęścia wynikającego z faktu, że Adina go kocha, następuje zmiana w emocjach i relacjach pomiędzy parą bohaterów. W *Falstaffie* pomiędzy Fentonem a Nanettą panuje nieprzerwana miłość, a z powodu przeszkód czynionych przez ojca Nanetty kochankowie zmuszeni są do drobiazgowego zaplanowania intrygi miłosnej. Ostatecznie para staje przed na ślubnym kobiercu, przewyciężając ograniczenia narzucone przez rodzinę. Pod względem nastroju nacisk położony jest głównie na silne pragnienie bycia razem. W trzech powyższych operach z perspektywy budowy scenariusza, wizerunku bohaterów oraz muzyki dochodzi do perfekcyjnego, acz bardzo różnego w stylach zobrazowania za pomocą muzyki treści libretta. Równocześnie ważnym jest uświadomienie sobie faktu, że w kwestii pytań na temat natury formy opery mogą być one rozpatrywane z wielu różnych punktów widzenia. W tej pracy skoncentrowano się nad analizą partii wokalnych ról na tenor, przeprowadzając ich porównanie w celu uwypuklenia ich właściwości oraz istniejących pomiędzy nimi różnic i podobieństw. Autor ma nadzieję, że praca przyczyni się do lepszego zrozumienia tematu i posłuży pomocą wszystkim zainteresowanym zarówno w kwestii przygotowania do wykonywania partii jak i w badaniach naukowych.

Bibliografia

1. Ambühl, Annemarie, Kroisos w: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (red.), „Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik”, Metzler, Stuttgart/Weimar 2013, s. 589–594.
2. Apel, Willi, „Harvard Dictionary of Music”, wyd. 2, Harvard 1944, s. 70.
3. Ashbrook, William, *L'elisir d'amore*, w: Stanley Sadie (red.) „The New Grove Dictionary of Opera”, vol. 2, Macmillan, London 1998.
4. Barker, Roberta, *Tragical-Comical-Historical Hotspur*, „Shakespeare Quarterly” 2003, 54.3, s. 288–307.
5. Benward, Bruce, *Music in Theory and Practice 2* 3rd. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1985.
6. Bevington, David, *Shakespeare*, Blackwell, Oxford 2002.
7. Braunbehrens, Volkmar, *Mozart in Vienna, 1781–1791*, tł. Timothy Bell, Grove Weidenfeld, New York 1990, s. 61–62, 77–78.
8. Busch, Hans, *Verdi's Falstaff in letters and Contemporary Reviews, 17-1997*
9. Businelli, Mariella; Giampiero Tintori, Arrigo Boito, *Musicista e Letteratto*, Nuove Edizioni, 1986.
10. Che, Caiyu, Zhu, Yi, 莎士比亚戏剧11种[M], 浙江工商大学出版社 (*Rewizja 31 dramatów Szekspira [M]*), Wydawnictwo Uniwersytetu Handlowego w Zhejiang, Zhejiang 2011, s. 220.
11. Chen, Dashuai, 浅析多尼采蒂歌剧《爱的甘醇》中奈莫里诺的人物形象塑造和演绎方式 (*Krótką analizę interpretacji śpiewu i wizerunku postaci Nemorino z opery Donizettiego — „Napój miłosny”*), s. 8–10.
12. Chen Baolin, 《抒情男高音咏叹调《偷洒一滴泪》的演唱分析研究》[D] (*Studium nad arią liryczną na tenor — „Kradnąc łzy”*) [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Hunanie, 2010, s. 16–17.
13. Chen, Lei, 《论威尔第的莎士比亚歌剧》[M] (*Szekspirowskie opery Verdiego*) [M], Instytut Muzyczny w Szanghaju, s. 118, 123.
14. Chen, Yanwei, 《威尔第两部歌剧中的男中音角色塑造——Rigoletto 和 Falstaff 的戏剧形象比较研究》[J] (*Studium porównawcze wizerunku dramatycznego ról*

- barytonowych Rigoletto i Falstaffa z oper Verdiego*) [J], „Edukacja Artystyczna” 2006.
15. Chisholm, Hugh (red.), *Cavatina*, Encyclopedia Britannica, Cambridge University Press 1911 s. 573.
 16. *Denaro (moneta)*, Numismatica Italiana. numismatica-italiana.lamoneta.it. [dostęp: 20-12-2010].
 17. Ekiert, Janusz, *Blżej muzyki: encyklopedia*, wyd. 2 (popr. i uzup.), Muza, Warszawa 2006.
 18. Gallo, Denise, *Repatriating Falstaff*, „Boito, Verdi and Shakespeare, Nineteenth-Century Music Review”, November 2010, s. 7–34.
 19. *Goethe* w: Merriam-Webster Dictionary.
 20. Greenblatt, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, Pimlico, London 2005, s. 9, 11.
 21. Hertz, Daniel, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, Proceedings of the Royal Musical Association, xciv (1967–68), s. 11–27.
 22. Hepokoski, James, *Giuseppe Verdi „Falstaff”*, Cambridge University Press, Cambridge (1983), s. 22.
 23. Kennedy Michael, Joyce. Boerne, *Oxford Concise Dictionary of Music*, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin 1991, s. 151–152, 276–277.
 24. Klein, John W., *Verdi and Falstaff*, „The Musical Times”, 1 July 1926, s. 605–607.
 25. Klütz, Konrad, *Münznamen und ihre Herkunft*, moneytrend Verlag, Vienna 2004.
 26. Manning, Elizabeth, *Mozart's Entführung: An Anniversary*, „The Musical Times”, July 1982, s. 473–474.
 27. Ma Bing, *Analiza śpiewu i wizerunku postaci Nemorino w operze Donizettiego — „Napój miłosny”* [D], Instytut Muzyczny w Xian, 2015.
 28. *Mozart: A Documentary Biography*, Stanford University Press, Stanford, California 1965
 29. „Mozart Briefe und Aufzeichnungen” nr 615, Collected edition, Internazionali Stiftung Mozarteum, Salzburg.
 30. (odniesienie do) *Donizetti: L'elisir d'amore* DVD (2006), Virgin Classics.

31. (odniesienie do) *L'elisir d'amore*, Metropolitan Opera DVD 1991, 00044007340219
32. Ogólny Komitet Redakcyjny Encyklopedii Chin, *Encyklopedia Chin – Muzyka i Taniec*, Wydawnictwo Encyklopedii Ogólnej, Pekin 2002.
33. *Opera Statistics*, Operabase [dostęp: 14.11.2013].
34. Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press Portland, Oregon 1994.
35. Paxman, Jon A., *Chronology Of Western Classical Music 1600-2000*, Omnibus Press, London 2014, s. 425–26.
36. Phillips-Matz, Mary Jane, *Verdi: A Biography*, Oxford University Press, London and New York 1993, s. 702.
37. Qian, Yiqing, Wang, Dandan, 西方音乐体裁及形式的演进 [M]. 上海音乐学院出版社 (Ewolucja form muzycznych w muzyce Zachodu) [M], Wydawnictwo Instytutu Muzycznego w Szanghaju, Szanghaj 2003, s. 204–212.
38. Sadie, Stanley; Tyrrell, John (red.), *Orchestral recitative*, 2001.
39. Tang Tang, 《O nowych elementach i komizmie w operze Verdiego „Falstaff”》 [J], Dramat w Szanghaju.
40. Ting Ren, 《O ekspresji i zastosowaniu emocji w ariach tenorowych w operze — „Napój miłosny”》 [D]. Kunming, Akademia Sztuk Pięknych w Yunnan, 2017.
41. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Fourth 1996.
42. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001.
43. *Verdi – Falstaff – Występ w Teatrze Narodowym*, „Dziennik Kultury”, 2017/12/04.
44. Von Dommer, Arrey (questo è il cognome), *Adamberger, Valentin*, Deutsche Biographie (ADB), vol. 1, Duncker & Humblot, Leipzig 1875, s. 46.
45. Von Wurzbach, Constantin, *Stephanie, Gottlieb* w: „Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich (Biographical Lexicon of the Empire of Austria)”, cz. 38, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Vienna 1879, s. 222–225
46. Wang Chuanyue , 《 Studium na temat wykonania partii na tenor w operze Verdiego *Falstaff*》 , Centralny Instytut Muzyczny, s. 2–5.

47. Wang, Wei, 《Muzyczna analiza opery Mozarta *Urowadzenie z seraju*》, Southwest University of Science and Technology 2014, (01)J617.2.
48. Weinstock, Herbert, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris, and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York: Pantheon Books, New York 1963.
49. Westrup, Jack (n.d.), *Aria*, Grove Music Online.
50. White, John D., *The Analysis of Music*, Prentice-Hall 1976, s. 50.
51. Wu, Zuqiang, 《Klasyki opery 51 – Mozart: Urowadzenie z seraju》, Wydawnictwo Skarbów Światowej Kultury, s. 4.
52. Yang, Yandi, 《Studium muzyczne relacji pomiędzy kompozytorem a librettem opery》, 1993 (3).
53. Yu, Runyang, 《Muzyka romantyczna – dla Encyklopedii Muzyki interpretacja słowna》 [J], *Studia muzyczne* 2004.
54. Zhu, Tingting, 《Szekspir pod piórem Verdiego》, *Literatura Popularna* 2010 (5).
55. Wu, Zuqiang (red.), *Opera Scripts in Translation, Opera Classics 8 Donizetti: The Elixir of Love*, World Heritage Press, s. 72–89, 148–159.
56. Wu, Zuqiang, *Opera Scripts Translation of Opera Classics 74 Verdi: Falstaff*, World Heritage Press, s. 202–203.