

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Wang Sen

**Specyfika przebiegów koloraturowych w głosie tenorowym,
realizującym partie dramatyczne i komiczne
w wybranych fragmentach oper
Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachino Rossiniego**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Eugenii Rezler, prof. UMFC

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. *Specyfika przebiegów koloraturowych w głosie tenorowym, realizującym partie dramatyczne i komiczne w wybranych fragmentach oper Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachino Rossiniego* 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

DZIEŁO ARTYSTYCZNE W FORMIE ZAPISU ELEKTRONICZNEGO

(Płyta CD)

Sen Wang – tenor

Li Fangcheng – bas

Wojciech Pyrc – fortepian

Realizacja nagrania:

dr hab. Ewa Lasocka, prof. UMFC

Gioachino Rossini (1792–1868)

Tancredi, Act I

1. Duetтино: „*Se amistà verace, e pura*”
(Argirio i Orbazzano)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Idomeneo, re di Creta, K. 366, Act II

5. „*Qual mi conturba i sensi... / Fuor del mar*”
(Idomeneo)

Gioachino Rossini (1792–1868)

Otello, Act I

2. „*Ah! sì, per voi già sento*” (Otello)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

La clemenza di Tito, K. 621, Act II

6. „*Se all'impero, amici Dei*” (Tito)

Gioachino Rossini (1792–1868)

Il barbiere di Siviglia, Act I

3. „*Ecco ridente in cielo*” (Conte Almaviva)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Die Entführung aus dem Serail, K. 384, Act I

7. „*Konstanze... O wie ängstlich*” (Belmonte)

Gioachino Rossini (1792–1868)

La gazza ladra, Act I

4. „*Vieni fra queste braccia*” (Gianetto)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Die Entführung aus dem Serail, K. 384, Act III

8. „*Ich baue ganz auf deine Stärke*”
(Belmonte)

Data i miejsce rejestracji:

28 lutego 2024

25 maja 2024

Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna

SPIS TREŚCI:

Abstrakt.....	6
Rozdział I. Ogólny zarys oper Rossiniego i Mozarta	8
1.1 Ogólny zarys oper Rossiniego	8
1.1.1 Rossini i jego dzieła operowe	8
1.1.2 Tancredi oraz ogólny opis duettina Se amistà verace, e pura:.....	14
1.1.3 Otello ossia Il moro di Venezia (Otello, czyli Maur z Wenecji)	16
1.1.4. Il barbiere di Siviglia (Cyrulik sewilski) oraz Cavatina Ecco ridente in cielo (Śmiejąc się wniebogłosy)	17
1.1.5 La gazza ladra (Sroka złodziejka) oraz cavatina Vieni fra queste braccia	19
1.2 Ogólny zarys oper Mozarta	20
1.2.1 Biografia Mozarta oraz przegląd oper jego autorstwa.....	20
1.2.2 Idomeneo	22
1.2.3 La clemenza di Tito	24
1.2.4 Die Entführung aus dem Serail K.384 i dwie arie Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich oraz Ich baue ganz auf deine Stärke	25
Rozdział II. Analiza techniki wokalne w wybranych fragmentach koloraturowych z oper Rossiniego, zamieszczonych na płycie CD autora	28
2.1 Partie dramatyczne:	28
2.1.1 Duettino Argiria i Orbazzana: „Se amistà verace, e pura” w operze Tancredi.....	28
2.1.2 Aria Ah! sì, per voi già sento z opery „Otello”	48
2.2. Partie komiczne	64
2.2.1 Cavatina Conte Almaviva – Ecco ridente in cielo z opery „Il Barbiere di Siviglia”	64
2.2.2 Cavatina Vieni fra queste braccia z opery „La gazza ladra” – Gianetto.....	74
Rozdział III. Analiza techniki wokalne w wybranych fragmentach koloraturowych z oper Mozarta, zamieszczonych na płycie CD autora	88
3.1 Partie dramatyczne:	88
3.1.1 Aria Idomenea ‘Fuor del mar’ z opery Idomeneo, KV 366”	88
3.1.2 Aria Tito Se all'impero, amici Dei z opery La clemenza di Tito, K 621	103
3.2. Partie komiczne	113
3.2.1 Aria Belmonta Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich z opery Die Entführung aus dem Serail (KV 384)	113

3.2.2 Analiza arii Belmonta Ich baue ganz auf deine Stärke z opery Die Entführung aus dem Serail (KV 384)	123
Rozdział IV. Porównanie specyfiki wykonawczej fragmentów koloraturowych dramatycznych i komicznych w operach Mozarta i Rossiniego – analiza podobieństw i różnic	135
4.1 Porównanie kulturowego kontekstu twórczości Mozarta i Rossiniego.....	135
4.2 Porównanie koloratur dramatycznych w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachina Rossiniego (na przykładzie materiału z rozdziałów 2 i 3).....	136
4.2.1 Porównawcze zestawienie kategorii i przegląd materiału (z tab. 4.2–1).....	137
4.2.2 DŁUGIE DŹWIĘKI w odcinkach koloratury dramatycznej.....	139
4.2.3 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w odcinkach koloratury dramatycznej.....	145
4.2.4 TRYL w odcinkach koloratury dramatycznej	148
4.2.5 Porównanie innych kategorii koloraturowych i ich cech dystynktywnych w odcinkach koloratury dramatycznej u Mozarta i Rossiniego.....	149
4.2.6 Podsumowanie:.....	150
4.3 Porównanie koloratur komicznych u Mozarta i Rossiniego (na przykładzie materiału z rozdziałów 2 i 3)	151
4.3.1 Porównawcze zestawienie kategorii i przegląd materiału (z tab. 4.2–3).....	152
4.3.2 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w odcinkach koloratury komicznej	154
4.3.3 DŁUGIE DŹWIĘKI w odcinkach koloratury komicznej.....	156
4.3.4 TRIOLE ÓSEMKOWE w odcinkach koloratury komicznej	159
4.3.5 ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH.....	160
4.3.6 Porównanie innych kategorii koloraturowych i ich cech dystynktywnych w odcinkach koloratury komicznej u Mozarta i Rossiniego.....	161
4.3.7 Wnioski.....	162
Podsumowanie	163
Bibliografia	165
Publikacje książkowe	165
Artykuły w czasopismach naukowych	167
Rozprawy doktorskie.....	168
Partytury i materiały nutowe	168
Źródła internetowe i elektroniczne	169

Abstrakt

Koloratura wokalna od zawsze uchodziła za jeden z najbardziej efektownych elementów sztuki operowej, pozwalający śpiewakom zaprezentować wirtuozerię techniczną oraz ekspresję artystyczną. W okresie przełomu klasycyzmu i romantyzmu (epoka *bel canto*) ukształtował się unikalny styl śpiewu tenorowego, oparty na wykonywaniu skomplikowanych przebiegów koloraturowych, obecny w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachina Rossiniego. Autor uważa, że koloraturowe partie tenorowe stanowią istotną i integralną część literatury operowej tamtego okresu. Chociaż koloratura wokalna bywa najczęściej kojarzona z popisowymi ariami sopranowymi lub komizmem oper buffa, z czasem doceniono również tenorowe partie koloraturowe – zarówno w operach komicznych, jak i dramatycznych. Będąc ważnym przejawem wirtuozerii wokalne tenorów, koloraturowe partie operowe są ze wszelkich miar godne pogłębionych studiów i drobiazgowych analiz.

Niniejsza praca obejmuje analizę wybranych fragmentów oper dwóch wybitnych kompozytorów: Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachina Rossiniego, ukazując specyfikę przebiegów koloraturowych w głosie tenorowym w rolach dramatycznych i komicznych. Ponadto autor przedkłada szereg praktycznych wskazówek wykonawczych. Autor stosuje naukowe metody analityczne, starając się dogłębnie wyjaśnić charakterystykę wykonawczą tenorowych partii koloraturowych oraz opisać ich styl muzyczny.

Abstract

Vocal coloratura has always been considered as one of the most impressive elements of opera, allowing singers to present their technical virtuosity and artistic expression. During the transition from classicism to romanticism (the bel canto era), a unique style of tenor singing developed, based on the performance of complex coloratura passages, present in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart and Gioachino Rossini. The author believes that coloratura tenor parts are an important and integral part of the opera literature of that period. Although vocal coloratura is most often associated with virtuosic soprano arias or the comicism of opera buffa, tenor coloratura parts have also come to be appreciated over time, both in comic and dramatic operas. As an important manifestation of the vocal virtuosity of tenors, coloratura opera parts are well worth in-depth study and meticulous analysis.

This work includes an analysis of selected excerpts from operas by two outstanding composers: Wolfgang Amadeus Mozart and Gioachino Rossini, showing the specificity of coloratura passages in the tenor voice in dramatic and comic roles. In addition, the author provides a number of practical performance tips. The author uses scientific analytical methods in an attempt to thoroughly explain the performance characteristics of tenor coloratura parts and describe their musical style.

Rozdział I. Ogólny zarys oper Rossiniego i Mozarta

1.1 Ogólny zarys oper Rossiniego

1.1.1 Rossini i jego dzieła operowe

Gioachino Rossini (ur. Pesaro, 29 lutego 1792; zm. Paryż, 13 listopada 1868), syn Giuseppe Rossiniego i Anny Guidarini, stworzył nowatorski styl operowy. Skomponował 39 oper, obejmujących szereg gatunków od farsy, przez komedie, tragedie, opery seria i opery semiseria.

Ojciec, Giuseppe Rossini (1764–1839)¹, pochodził z Lugo (Ravenna) i był z zawodu trębaczem, matka Anna Guidarini (1771–1827) była śpiewaczką, urodzoną w Urbino. Ze względu na polityczne przekonania ojca, rodzina Rossinich często przeprowadzała się. W wieku 10 lat, Gioachino opuścił Pesaro i razem z rodziną zamieszkał najpierw w Lugo, gdzie uczył się podstaw teorii muzyki w szkole braci Malerbi. Następnie rodzina przeniosła się do Bolonii, gdzie Rossini rozpoczął naukę śpiewu (był barytonem i śpiewakiem w Akademii Muzycznej w Bolonii), a także naukę gry na fortepianie i klawesynie pod kierunkiem Giuseppe Prinettiego. W wieku 14 lat, w 1806 roku, rozpoczął studia kompozytorskie w Akademii Muzycznej w Bolonii, rozwijając zainteresowanie twórczością takich kompozytorów jak Haydn, Mozart, Palestrina i Cimarosa. W tym okresie skomponował swoją pierwszą operę *Demetrio e Polibio*, która jednak nie została wystawiona aż do 1812 roku. W 1810 *La cambiale di matrimonio* miała premierę w teatrze San Moisè di Venezia w Wenecji.

W ciągu następnych dwudziestu lat Rossini skomponował ponad trzydzieści oper, a czasem nawet w jednym roku wystawiano cztery lub pięć różnych jego dzieł. Reakcje publiczności na premiery jego oper były mieszane. Niektóre, takie jak *La pietra del paragone*, *Tancredi* i *L'italiana in Algeri*, odniosły sukces już na premierze. Jednak niektóre premierowe spektakle spotykały się z chłodnym przyjęciem lub nawet uznawane były za porażki, jak na przykład *Il Barbiere di Siviglia*, który doświadczył historycznej porażki w Rzymie w Teatro Argentina w 1816 roku, być może ze względu na zamieszki wywołane przez osoby negatywnie nastawione do Rossiniego². Niemniej jednak dzieło to odniosło wielki sukces już kilka dni później. Podobne doświadczenie miała opera *Otello*, która również odniosła sukces dopiero nieco później po premierze w 1816 roku.

¹ Richard Osborne, „Rossini's Life”, w: Emanuele Senici (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 11.

² Krytycy ci byli w rzeczywistości zwolennikami kompozytora Giovanniego Paisiello, którego *Cyrulik sewilski* miał premierę w 1782 roku.

W latach 1815–1822 Rossini pełnił funkcję dyrektora muzycznego Teatro San Carlo w Neapolu. W 1822 roku Rossini poślubił pierwszą primadonnę Teatro San Carlo, Isabelle Colbran.

Semiramide (1823 rok) była ostatnią operą, jaką Rossini skomponował dla włoskich teatrów. Po premierze tego dzieła kompozytor przeniósł się do Paryża, gdzie jego prace cieszyły się ogólną aprobatą. 30 lipca 1824 roku Rossini został dyrektorem muzycznym i teatralnym Teatro de la comédie italienne w Paryżu, zobowiązując się jednocześnie do komponowania utworów dla opery³. Jego pierwszym dziełem w Paryżu było *Il viaggio a Reims*, którego premiera odbyła się 19 czerwca 1825 roku w Teatro Italiano na cześć króla Karola X. Mimo, że nie było to dzieło jednorazowe, na życzenie Rossiniego zostało zdjęte z repertuaru po zaledwie trzech przedstawieniach.

Jednak znaczna część muzyki z tej opery została później ponownie wykorzystana w lekkiej operze komicznej *Le Comte Ory* (20 sierpnia 1828 roku). Krótco po tym Rossini zakończył swoją karierę operową w tym samym teatrze dziełem *Guglielmo Tell* (3 sierpnia 1829 roku) – arcydziełem łączącym elementy klasycyzmu i romantyzmu.

Poniżej wymieniono opery Rossiniego (daty i miejsca pierwszych przedstawień):

1. *Demetrio e Polibio* (kompozycja: 1806–1808, premiera: Teatro Valle, Rzym, 18 maja 1812) – Demetrio, król Syrii, pod pseudonimem Eumene, tenor.
2. *La cambiale di matrimonio* (premiera: Teatro San Moisè, Wenecja, 3 listopada 1810) – Edoardo Milfort (tenor)
3. *L'equivoco stravagante* (Teatro del Corso, Bolonia, 26 października 1811) – Ermanno, biedny, młody mężczyzna (tenor)
4. *L'inganno felice* (Teatro San Moisè, Wenecja, 8 stycznia 1812) – Bertrando, książę (tenor)
5. *Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare* (Teatro comunale, Ferrara, 14 marca 1812) – Baldassare, Baltazar, król babiloński (tenor)
6. *La scala di seta* (Teatro San Moisè, Wenecja, 9 maja 1812). Dorvil, tenor
7. *La pietra del paragone* (Teatro alla Scala, Mediolan, 26 września 1812) – rycerz Giocondo, poeta (tenor)
8. *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia* (Teatro San Moisè, Wenecja, 24 listopada 1812) – Hrabia Alberto (tenor)
9. *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Teatro San Moisè, Wenecja, 27 stycznia 1813) – Florville (tenor)

³ Richard Osborne, Rossini, wyd. zrewid., seria Master Musicians (Oxford–New York: Oxford University Press, 2007), s. 93.

10. *Tancredi* (Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 6 lutego 1813) – Argirio (tenor)
11. *L'italiana in Algeri* (Teatro San Benedetto, Wenecja, 22 maja 1813) – Lindoro (tenor)
12. *Aureliano in Palmira* (Teatro alla Scala, Mediolan, 26 grudnia 1813) – Aureliano, cesarz rzymski (tenor)
13. *Il turco in Italia* (Teatro alla Scala, Mediolan, 14 sierpnia 1814) – Don Narciso, rycerz pani Fiorilli (tenor)
14. *Sigismondo* (Teatro La Fenice, Wenecja, 26 grudnia 1814) – Ladislao (tenor)
15. *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Teatro di San Carlo, Neapol, 10 kwietnia 1815) – Leicester (tenor)
16. *Torvaldo e Dorliska* (Teatro Valle, Rzym, 26 grudnia 1815) – Torvaldo (tenor)
17. *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Argentina, Rzym, 20 lutego 1816, pierwotnie zatytułowane *Almaviva, o sia l'inutile precauzione*) – Almaviva, hrabia (tenor)
18. *La gazetta* (Teatro dei Fiorentini, Neapol, 26 września 1816) – Alberto, dobrze urodzony młody człowiek (tenor)
19. *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, Neapol, 4 grudnia 1816) – Otello (tenor) i Rodrigo, syn gubernatora (tenor)
20. *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* (Teatro Valle, Rzym, 25 stycznia 1817) – Don Ramiro, książę Salerno
21. *La gazza ladra* (Teatro alla Scala, Mediolan, 31 maja 1817) – Giannetto, żołnierz (tenor)
22. *Armida* (Teatro San Carlo, Neapol, 9 listopada 1817) – Goffredo i Gernando (tenorzy)
23. *Adelaide di Borgogna* (Teatro Argentina, Rzym, 27 grudnia 1817) – Adelberto (tenor)
24. *Mosè in Egitto* (Teatro San Carlo, Neapol, 5 marca 1818) – Osiride, następca tronu (tenor)
25. *Adina* (Teatro Reale São Carlos, Lizbona, 22 czerwca 1826, skomponowane w 1818 roku) – Selimo, młody Arab (tenor)
26. *Ricciardo e Zoraide* (Teatro San Carlo, Neapol, 3 grudnia 1818) – Agorante, król Nubii (tenor)
27. *Ermione* (Teatro San Carlo, Neapol, 27 marca 1819) – Oreste (tenor)
28. *Eduardo e Cristina* (Teatro San Benedetto, Wenecja, 24 kwietnia 1819) – Carlo, król Szwecji (tenor)
29. *La donna del lago* (Teatro San Carlo, Neapol, 24 października 1819) – Giacomo V, Król Szkocji, alias rycerz Uberto di Snowdon (tenor)
30. *Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei Tre* (Teatro alla Scala, Mediolan, 26 grudnia 1819) – Contareno, senator (tenor)
31. *Maometto secondo* (Teatro San Carlo, Neapol, 3 grudnia 1820) – Paolo Erisso (tenor)

32. *Matilde di Shabran, o sia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, Rzym, 24 lutego 1821) – Corradino Cuor di ferro (tenor)
33. *Zelmira* (Teatro San Carlo, Neapol, 16 lutego 1822) – Ilo, książę trojański (tenor)
34. *Semiramide* (Teatro La Fenice, Wenecja, 3 lutego 1823) – Idreno, król Indii (tenor)
35. *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Théâtre des Italiens, Paryż, 19 czerwca 1825) – Belfiore, rycerz, młody oficer francuski (tenor), hrabia Libenskof, rosyjski generał (tenor)
36. *Le siège de Corinthe*, remake *Maometto secondo* (Académie Royale de Musique (Opéra), Paryż, 9 października 1826) – Cléomène, gubernator Koryntu (tenor)
37. *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, remake *Mosè in Egitto* (Académie Royale de Musique (Opéra), Paryż, 26 marca 1827) – Aménophis (tenor)
38. *Le Comte Ory* (Académie Royale de Musique (Opéra), Paryż, 20 sierpnia 1828) – hrabia Ory, arystokrata (tenor)
39. *Guillaume Tell* (Académie Royale de Musique (Opéra), Paryż, 3 sierpnia 1829) – Arnold Melchtal, szwajcarski spiskowiec (tenor)

W oparciu o rodzaje scenariuszy, przeznaczenie dzieł oraz ich charakter artystyczny, autor odwołał się do ogólnej klasyfikacji tych 39 oper dokonanej przez promotorkę tej pracy doktorskiej, Eugenię Rezler. Zostały one podzielone na 8 kategorii.

1. **Akcja:**

- a. Tragica: *Ermione*,
- b. Tragico–sacra : *Mosè in Egitto*

2. **Burletta:** *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*

3. **Komedia:** *Il barbiere di Siviglia*

4. **Dramma:**

- a. dramma: *Sigismondo*; *Elisabetta, regina d'Inghilterra*; *Otello, ossia Il moro di Venezia*; *Eduardo e Cristina*; *Zelmira*,
- b. buffo: *Il turco in Italia*,
- c. Z chórami muzycznymi: *Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare*,
- d. giocoso: *L'italiana in Algeri*; *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*; *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*,
- e. giocoso per musica: *L'equivoco stravagante*,
- f. per musica: *Maometto secondo*,
- g. semiserio: *Torvaldo e Dorliska*,
- h. serio: *Demetrio e Polibio*; *Aureliano in Palmira*

5. **Farsa:**

- a. farsa: *Adina*,
- b. comica: *La scala di seta*,
- c. comica per musica: *La cambiale di matrimonio*,
- d. giocosa: *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*,
- e. per musica: *L'inganno felice*

6. **Melodramma:**

- a. melodramma: *La gazza ladra*; *La donna del lago*; *Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei Tre* ,
- b. eroico: *Tancredi*,
- c. giocoso: *La pietra del paragone*; *Matilde di Shabran, o sia Bellezza e cuor di ferro*,
- d. tragico: *Semiramide*

7. **Opera:**

- a. opera: *Guillaume Tell*,
- b. grand opera: *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*,
- c. opera buffa: *La gazetta*,
- d. opera comique: *Le Comte Ory*,
- e. opera seria: *Armida*; *Adelaide di Borgogna*; *Ricciardo e Zoraide*

8. **Tragedie lyrique:** *Le siège de Corinthe*, remake *Maometto secondo*

Klasyfikacja ta pomogła samemu autorowi w bardziej szczegółowym rozróżnieniu i zrozumieniu oper Rossiniego, w ocenie ich tematyki oraz dostarczyła ogromnej inspiracji w poszukiwaniach znaczeń fragmentów dramatycznych i komediowych w różnych operach.

Ponadto autor zauważył, że role tenorowe są bardzo ważne w operach Rossiniego, a prawie każda opera Rossiniego zawiera koloraturową partię śpiewaną przez tenora.

Zarówno arie dramatyczne, jak i komediowe tenorów w operach Rossiniego podkreślają charakterystyczny styl kompozytorski oraz ukazują szeroką gamę cech charakteru poszczególnych bohaterów. Na podstawie częstotliwości wystawiania oper Rossiniego oraz znaczenia ról tenorowych w tych operach autor przedstawia poniżej listę ról tenorowych w operach Rossiniego i dzieli je na następujące kategorie:

Data powstania	Tytuł utworu	Rodzaj utworu	Charakterystyka roli tenora	Wymagania
1806	<i>Demetrio e Polibio</i>	Dramma serio	Król Demetrio, dojrzały i stateczny	Piękne wysokie tony, elastyczny, pełna barwa
1812	<i>La pietra del paragone</i>	Melodramma giocoso	Młody Giocondo, uczciwy i lojalny	Piękne wysokie tony, elastyczny, o płynnym brzmieniu
1813	<i>Tancredi</i>	Melodramma eroico	Argirio, odważny i pełen mądrości	Piękne wysokie tony, elastyczny i pełen brzmienia
1813	<i>L'italiana in Algeri</i>	Dramma giocoso	Młody Lindoro, sprytny i oddany	Piękne wysokie tony, elastyczny, o skocznej ekspresji
1814	<i>Il turco in Italia</i>	Dramma buffo	Rycerz Don Narciso, zazdrosny i wrażliwy	Piękne wysokie tony, elastyczny, o skocznej ekspresji
1816	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Commedia	Hrabia Almaviva, przystojny i bystry	Piękne wysokie tony, elastyczny, o płynnym brzmieniu
1816	<i>Otello</i>	Dramma dramma	Maur Otello, silny i zazdrosny	Przejrzysty, mocny głos
1817	<i>La Cenerentola</i>	Dramma giocoso	Książę Ramiro, przystojny i bystry	Piękne wysokie tony, elastyczny, o skocznej ekspresji
1817	<i>La gazza ladra</i>	Melodramma	Młody Gianetto, uczciwy i śmiały	Jasny, lekki głos o płynnej ekspresji
1823	<i>Semiramide</i>	Melodramma tragico	Król Indii Idreno, szczerze zakochany	Piękne wysokie tony, pełen brzmienia

1828	<i>Le Conte Ory</i>	Opera comique	Hrabia Ory, przebiegły i podstępny	Jasny głos o płynnej ekspresji
1829	<i>Guillaume Tell</i>	Opera	Arnold Melchtal, z miłością wewnętrznie sprzeczny, ale stanowczy patriota	Szeroki, głęboki głos, pełen mocy, ale delikatny

Dzięki dogłębnemu poznaniu życiorysu Rossiniego oraz zgłębieniu ról tenorowych w wyżej wymienionych operach, autor dostrzegł, że muzyczna tradycja rodzinna Rossiniego i oraz bogate doświadczenia z licznych podróży zaowocowały charakterystycznym stylem w jego operach i miały głęboki wpływ na kreację ról tenorowych. Kariery muzyczne jego rodziców i pierwsza żona–sopran pomogły mu lepiej zrozumieć głos śpiewaka, co również sprawiło, że jego opery są wyjątkowo „śpiewne“. Szeroka gama ról dla tenorów w operach sprawia, że jego dramatyczne i komediowe arie koloraturowe są wyjątkowe. Specyfika tych koloratur tenorowych sprawia, że partie te można uznać za klasykę, która dostarcza wielu śpiewakom cennych lekcji wokalnych. Autor, bazując na własnych zdolnościach wokalnych oraz na zrozumieniu męskich partii operowych, które uznaje za reprezentatywne i wyjątkowe, wybrał następujące fragmenty operowe dla tenora dramatycznego i komediowego do nagrania i szczegółowej analizy.

Dramatyczne partie koloraturowe:

1. *Tancredi* (*Tankred*) Melodramma eroico
2. *Otello* Drama drama

Partie z koloraturowymi wątkami komediowymi:

3. *Il barbiere di Siviglia* (*Cyrulik Sewilski*) Commedia
4. *La gazza ladra* (*Sroka złodziejka*) Melodramma melodramma

W celu pogłębienia badań nad specyfiką wykonywania tych fragmentów, autor krótko przedstawi wybraną operę oraz ogólny zarys fabuły, wraz z opisem konkretnej sceny wybranej do analizy.

1.1.2 *Tancredi* oraz ogólny opis duettina *Se amistà verace, e pura*:

Tancredi (premiera 6 lutego 1813 w Gran Teatro La Fenice, Wenecja) jest jednym z najsłynniejszych wczesnych dzieł Rossiniego. Libretto zostało zaadaptowane z dwuaktowej

sztuki Gaetano Rossiego, opartej na tragedii Voltaire'a (1760) o tym samym tytule. Najwcześniejszy biograf Rossiego, Stendhal, uważał ją za najlepsze z arcydzieł kompozytora i opisał jako „prawdziwy piorun na czystym, błękitnym niebie włoskiego teatru lirycznego, a jego librecista Gaetano Rossi, zauważył, że właśnie wtedy „Rossini przeszedł do chwały”⁴. Richard Osborne określił tę operę jako „jego dojrzałe dzieło tragiczne, które w dużej mierze natychmiast uczyniło go wiodącym kompozytorem współczesnej opery włoskiej”.

Postacie i fabuła:

Argirio⁵ (tenor)

Tancredi (alt)

Amenaide (sopran)

Isaura (mezzosopran)

Orbazzano (bas)

Roggiero (mezzosopran)

Historia rozgrywa się w XI wieku w mieście Syrakuzy, które stoi w obliczu inwazji Saracenów pod wodzą Solamira. W obliczu nieszczęścia, dwie najpotężniejsze rodziny w mieście – Orbazzano i Argirio – kończą swoją waśń, a Argirio obiecuje dać Orbazzano swoją córkę, Amenaidę, za żonę. Jednakże Amenaide jest już zakochana w wygnanym rycerzu, Tankredzie. Amenaida pisze list do Tankreda, wzywając go do jak najszybszego powrotu. List ten wpada w ręce Orbazzano, który błędnie uważa, że Amenaida jest zdrajczynią i ma kontakt z wrogiem – Solamirem, co prowadzi do skazania jej na śmierć. Tankred, w przebraniu, broni Amenaidy i pokonuje Orbazzano. Chociaż udaje mu się oczyścić Amenaidę z zarzutów, opuszcza ją, przekonany, o jej niewierności. Po wyjeździe Tankred dowiaduje się, że Solamir planuje atak na miasto Syrakuzy, dlatego wraca, aby wziąć udział w walce. Po walce zakończonej zwycięstwem dowiaduje się, że umierający Solamir potwierdził niewinność Amenaidy. W tym radosnym momencie kochankowie spotykają się ponownie. Tankred, Argirio i Amenaida wyrażają swoją radość, a do ich wspólnego szczęścia dołącza także Isaura.

Mimo, że początkowa wersja miała szczęśliwe zakończenie (zgodnie z tradycyjnymi wymogami dla zakończenia opery), niedługo po premierze w Wenecji, Sivardoni wskazał, że Rossini bardziej przypomina nowoczesnego neoklasycystę niż romantyka. Poeta Luigi Lechi⁶ ponownie opracował libretto, naśladowując pierwotne tragiczne zakończenie Woltera.

⁴ Richard Osborne, Rossini, wyd. zrewid. (Oxford–New York: Oxford University Press, 2007), s. 199.

⁵ Marco Beghelli, Nicola Gallino (red.), Tutti i libretti di Rossini (Milano: Garzanti, 1991), s. 177.

⁶ Gaia Servadio, Rossini: A Life (London: Constable, 2003), s. 34.

W nowym zakończeniu wystawionym 21 marca 1813 roku w teatrze miejskim w Ferrarze, Tankred wygrywa walkę, ale odnosi śmiertelne obrażenia. W ostatnich chwilach swojego życia Amenaïda wyjaśnia nieporozumienie spowodowane listem, co prowadzi do pojednania między nią a Tankredem. Argirio, w samą porę umożliwia parze ślub, a Tankred umiera w ramionach ukochanej.

W grudniowej, zmienionej wersji wystawionej w Mediolanie w 1813 roku, Rossini przywrócił piękne zakończenie.

Partią wybraną przez autora jest pełna ozdobników *Se amidst verace, e pura*. Fragment ten pochodzi z pierwszego aktu, gdzie w korytarzu pałacowym szlachcic Argirio (tenor) ogłasza zawieszenie broni i wyraża wobec swojego dawnego wroga, Orbazzano (bas), szczere pragnienie przyjaźni, aby wspólnie przeciwstawić się Maurom.

1.1.3 Otello ossia Il moro di Venezia (Otello, czyli Maur z Wenecji)

To druga z serii dziewięciu oper skomponowanych przez Rossiniego dla Neapolu, która miała premierę 4 grudnia 1816 roku w teatrze Teatro del Fondo di Napoli.

Libretto zostało napisane przez Francesco Marię Berio di Salsa i nie jest bezpośrednio oparte na tragedii Szekspira, lecz na ówczesnych adaptacjach, takich jak „Othello, ou le More de Venise” autorstwa Jean-François Ducis z 1792 roku⁷.

Postacie i fabuła:

Otello – afrykański generał służący Wenecji (tenor)

Desdemona – córka Elmiro, potajemnie poślubiona żona Otella (sopran)

Elmiro – szlachcic wenecki, ojciec Desdemony (baryton)

Rodrigo – zalotnik wzgardzony przez Desdemonę, syn gubernatora (tenor)

Jago – cichy wróg Otella, dla taktycznych celów zawiera przyjaźń z Rodrigo (tenor)

Emilia – przyjaciółka Desdemony (sopran)

Gondolier – gondolier (tenor)

Chór senatorów, zwolenników Otella, dam z orszaku Desdemony – senatorowie, ludzie, przyjaciele i orszak Desdemony (chór)

Fabuła tego utworu, przedstawiona w librecie operowym wystawionym w Mediolanie w 1818 roku, jest następująca:

⁷ Richard Osborne, „Otello (i)”, Grove Music Online, Oxford University Press, [online], DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.O003768, dostęp: 16 XI 2025.

Otello, czarnoskóry żołnierz służący weneckiej Adrii, wraca zwycięski z bitwy przeciw Turkom. W międzyczasie ożenił się potajemnie z Desdemoną, córką Elmiro Patrizio Veneto, która miała poślubić syna gubernatora, Rodriga. Inny zalotnik Desdemony, cichy wróg Otella – Jago, odrzucony wcześniej przez Desdemonę, postanawia się na niej zemścić. Udaje, że wspiera miłość Rodrigo do Desdemony, aby pomścić wyrządzoną mu krzywdę. Przechwytuje list, dzięki któremu przekonuje Otella o zdradzie żony, a ten incydent wywołuje serię zdarzeń, których kulminacją jest zasztyletowanie Desdemony przez Otella a następnie samobójcza śmierć Otella po odkryciu oszustwa Jago i niewinności jego żony.

Cavatina *Ah sì, per voi già sento* jest pierwszą cavatiną Otella i jedną z początkowych scen opery. Akcja rozgrywa się w sali obrad senatu, gdzie Otello właśnie powrócił jako zwycięzca. Potajemnie poślubił już Desdemonę. W tej cavatinie Otello, mauretański generał, wyraża radość ze zwycięstwa nad Turkami i cieszy się ze swojego sukcesu. Liczy na to, że jego miłość zostanie zaakceptowana.

Otello wyraża również miłość do swojej żony oraz radość z powrotu do niej po bitwie. Jest to dla niego podniosła i szczęśliwa chwila. Uważa, że powrót świadczy o jego miłości do Desdemony oraz lojalności wobec Wenecji. Oddaje nastrój triumfalnej atmosfery i siły uczucia. Muzyka Rossiniego w tym fragmencie oddaje entuzjazm i pasję Otella.

1.1.4. *Il barbiere di Sivigli* (Cyrulik sewilski) oraz Cavatina *Ecco ridente in cielo* (Śmiejąc się wniebogłosy)

Il barbiere di Siviglia, znana również jako *Sevilla Barber* (oryginalnie *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*), to operowa komedia w dwóch aktach, skomponowana przez Rossiniego z librettem Cesarego Sterbiniego.

Opera ta jest adaptacją francuskiej komedii Pierre'a Beaumarchais'a „Le barbier de Séville” (1775). Premiera miała miejsce 20 lutego 1816 roku w Teatro Argentina w Rzymie pod tytułem *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*. Scenografią zajął się Angelo Toselli.

Praca została zlecona Rossiniemu przez Francesco Sforza Cesariniego. Był on menedżerem teatru (obecnie Teatro Argentina), który był sponsorowany przez jego rodzinę i został zbudowany przez jego dziadka, Giuseppe Sforzę, w 1732 roku. W grudniu 1815 roku Francesco Sforza Cesarini i dwudziestotrzyletni wówczas Rossini doszli do porozumienia w sprawie stworzenia radosnego i żartobliwego dzieła muzycznego, z zamiarem wystawienia go podczas karnawału w 1816 roku, lecz 16 lutego 1816 roku Sforza Cesarini zmarł na zawał serca. Mimo to premiera opery Rossiniego odbyła się zgodnie z planem 20 lutego w Torre

Argentina (obecnie Teatro Argentina) w Rzymie, pod tytułem *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* (w hołdzie dla Cyrulika sewilskiego Giovanniego Paisiella z 1782 roku).

Podczas premiery opera spotkała się z gwałtownymi protestami widzów, ponieważ wśród publiczności było wielu zwolenników Giovanniego Paisiello, którzy bardziej życzyliby sobie niepowodzenia opery. Niemniej jednak drugie przedstawienie następnego wieczoru odniosło ogromny sukces.

Cyrulik sewilski Rossiniego uważany jest za jedno z arcydzieł opery komicznej. Dwieście lat później jego dzieło nadal cieszy się ogromną popularnością.

Postacie i fabuła:

Il Conte d'Almaviva, zakochany w młodej Rosinie (tenor)

Don Bartolo, lekarz, opiekun Rosiny i jej zalotnik (bas)

Rosina, „klejnot w koronie“ Bartola (mezzosopran)

Figaro, „wszechstronny“ fryzjer (baryton)

Don Basilio, nauczyciel muzyki Rosiny (bas)

Berta, stara gospodyni Bartola (sopran)

Fiorello, służący hrabiego d'Almaviva (bas)

Ambrogio, służący Bartola (bas)

Strażnicy, mieszczanie, notariusze, policjanci, muzycy itp.

Akcja rozgrywa się w osiemnastowiecznej Sewilli w Hiszpanii, gdzie młody hrabia Almaviva zakochuje się w dziewczynie imieniem Rosina i podąża za nią do Sewilli, próbując wszelkich możliwych sposobów, aby wyrazić jej swą miłość. Jednak lekarz Don Bartolo (opiekun Rosiny), próbuje uniemożliwić Rosinie spotkanie z hrabią. Hrabia spotyka w Sewilli fryzjera Figara, który pomaga mu udaremnić podstępne plany Bartola i w końcu poślubia Rosinę.

Wybrany przez autora fragmentem arii wykonanej przez tenorową postać hrabiego Almaviva jest cavatina *Ecco ridente in cielo* (*Śmiejąc się wniebogłosy*).

Pojawia się ona na początku pierwszego aktu, gdy zapada noc nad placem w Sewilli. Poniżej balkonu domu Bartola, który otoczony jest zamykanymi na klucz okiennicami, hrabia Almaviva śpiewa serenadę. Hrabia jest zakochany w Rosinie – pięknej, dobrej i niewinnej dziewczynie, więc podąża za nią do hiszpańskiej Sewilli, wbrew wszelkim przeciwnościom, w nadziei na zdobycie jej serca. Gdy nadchodzi świt, a plac w Sewilli jest opustoszały, on stoi pod jej oknem po nieprzespanej nocy i myśli o ukochanej. Muzycy stroją swoje instrumenty, aby mu towarzyszyć gdy śpiewa tę wspaniałą pieśń.

1.1.5 *La gazza ladra* (Sroka złodziejka) oraz cavatina *Vieni fra queste braccia*

Libretto do *Sroki złodziejki* zostało stworzone przez Giovanniego Gherardiniego. Dzieło należy do gatunku semiseria⁸ i zostało zaczerpnięte z dramatu Théodora Badouina d'Aubigny'ego i Louisa–Charlesa Caignieza pt. „La Pie voleuse ou La Servante de Palaiseau” (1815). Premiera odbyła się 31 maja 1817 roku w La Scali w Mediolanie.

Sroka złodziejka prezentuje bardzo wysoką jakość muzyczną i jeden z najbardziej dramatycznych epizodów w całej twórczości Rossiniego. Cechuje się półpoważną charakterystyką operową, której inspiracją były wydarzenia z życia prostych ludzi, w przeciwieństwie do ogólnie poważnego historyczno–mitologicznego kontekstu opery tamtej epoki. Opera ta wymaga dużej liczby śpiewaków. Autor uważa, że opera ta stawia bardzo wysokie wymagania co do umiejętności aktorskich i wokalnych wykonawców operowych.

Fabula oraz charakterystyka postaci

Fabrizio Vingradito – zamożny chłop (baryton)

Lucia – żona Fabrizia (mezzosopran)

Gianetto – syn Fabrizia, żołnierz (tenor)

Ninetta – służąca w domu Fabrizia (sopran)

Fernando Villabella – ojciec Ninetty, żołnierz (baryton)

Gottardo – burmistrz (baryton)

Pippo – młody chłopiec pracujący dla Fabrizia (alt)

Isacco – uliczny handlarz (tenor)

Antonio – strażnik więzienny (tenor)

Giorgio – sługa burmistrza (baryton)

Ernesto – towarzysz i przyjaciel Fernando, żołnierz (baryton)

Panowie żołnierze, chłopci, rodzina Fabrizia (chór)

Sroka

Służba

Akcja rozgrywa się w wiosce niedaleko Paryża we Francji, na początku XIX wieku w okresie kontrewolucji napoleońskiej⁹.

Fabrizio Vingradito i jego żona Lucia przygotowują się do przyjęcia syna Giannetta, który wraca do domu. Jednocześnie służąca Ninetta również oczekuje z niecierpliwością

⁸ Volker Scherliess, Gioachino Rossini, wyd. 5. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009), s. 145.

⁹ Harenberg Opera Guide, wyd. 4 (Meyers Lexikonverlag, 2003), hasło „La gazza ladra”, s. 778 i n.

powrotu ukochanego Giannetta oraz swojego ojca Fernanda, który jest poszukiwany jako dezterter. Ninetta, przed sądem pod przewodnictwem sędziego Gottarda, czyta ogłoszenie o poszukiwaniu mężczyzny. Ponieważ sędzia nie nosi okularów, Ninetta podając się za mężczyznę w ogłoszeniu, pomija fakt, że poszukiwany to jej własny ojciec. Fernando przekazuje córce Ninette srebrną łyżkę do sprzedania. Ninetta sprzedaje łyżkę kupcowi Isacco. Kiedy Lucia odkrywa, że łyżka zaginęła, Ninetta zostaje fałszywie oskarżona o kradzież. Sędzia zamyka ją w więzieniu, a Ninetta stoi przed groźbą egzekucji. Fernando postanawia desperacko uwolnić Ninettę, która jest namawiana przez Giannetta do wyjawienia prawdy. Jednak Ninetta nie zgadza się. Prosi o pomoc Pippo, aby przekazał majątek Fernando. Sąd skazuje Ninettę na karę śmierci, a ona zostaje zabrana na miejsce egzekucji. Wtedy sroka kradnie od Pippo złotą monetę. W gnieździe sroki znajduje się nie tylko moneta, ale także srebrna łyżka z domu Vingradito. W ostatniej chwili, dzięki udowodnieniu niewinności, egzekucja Ninetty zostaje powstrzymana, a ona zostaje oczyszczona z zarzutów. Fernando również otrzymuje ułaskawienie królewskie.

Wybrany przez autora fragment wokalny – cavatina Gianetta *Vieni fra queste braccia*, pojawia się w piątej scenie pierwszego aktu. Gianetto powraca do wioski przy oklaskach mieszkańców, a ta arietta ukazuje jego ekscytację możliwością spotkania z Ninettą. Wreszcie ma okazję być z ukochaną – wyraża radość i szczęście. Te silne emocje są wyraźnie oddane zarówno w tekście, jak i w muzyce.

1.2 Ogólny zarys oper Mozarta

1.2.1 Biografia Mozarta oraz przegląd oper jego autorstwa

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791 rok) urodził się 27 stycznia 1756 roku w Salzburgu, w Austrii. Jego ojciec, Leopold Mozart, był znakomitym skrzypkiem i kompozytorem, który pełnił funkcję kapelmistrza dworskiego w Salzburgu¹⁰. Mozart już od najmłodszych lat wykazywał niezwykle talent muzyczny. W wieku czterech lat zaczął komponować, a w wieku pięciu lat opanował grę na kilku instrumentach, w tym na fortepianie i skrzypkach. W 1762 roku, mając sześć lat, Mozart wyruszył w podróż koncertową wraz z ojcem Leopoldem i siostrą Nanerl.

¹⁰ Cliff Eisen, Stanley Sadie, „Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus”, Grove Music Online, Oxford University Press, [online], DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233, dostęp: 16 XI 2025.

W marcu 1767 roku, Mozart skomponował swoją pierwszą operę *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV35, która została wystawiona w jego rodzinnym Salzburgu, a w maju tego samego roku napisał także łacińską operę komiczną *Apollo et Hyacinthus* KV38.

W 1768 roku skomponował dwie kolejne opery *Bastien und Bastienne* KV50 oraz *La finta semplice* (Udawana naiwność) KV51. W 1769 roku Mozart wraz z ojcem udał się do Włoch, gdzie studiował kontrapunkt u księdza Giovanniego Battisty Martiniego, uważanego wówczas za jednego z najwybitniejszych teoretyków muzyki w Europie oraz eksperta w dziedzinie renesansu i baroku¹¹. Podczas pobytu we Włoszech Mozart zapoznał się z techniką kompozycji operowej i studiował ekspresyjne techniki muzyki wokalne. Doświadczenie to wzbogaciło jego umiejętności kompozytorskie oraz dało mu możliwość udoskonalenia sztuki komponowania włoskich oper.

1770 – w Mediolanie stworzył operę *Mitridate, re di Ponto* KV87, która odniosła sukces.

1771 – napisał kolejną cenioną operę *Ascanio in Alba* KV111.

1772 – Mozart wrócił do Salzburga, gdzie kolejna z jego oper, *Lucio Silla* KV135, została wystawiona z wielkim sukcesem.

W 1775 roku, po nieporozumieniach z nowym arcybiskupem, Mozart opuścił Salzburg i udał się do Monachium, gdzie napisał dwie udane opery *La finta giardiniera* KV196 i *Il re pastore* KV208.

Rok 1777 przynosi zerwanie kontaktów z arcybiskupem, Mozart stał się pierwszym niezależnym kompozytorem w historii Europy. Rozpoczął kolejną podróż muzyczną, odwiedzając Mannheim,

Paryż i ponownie Monachium. W tym okresie cierpiał nie tylko z powodu ubóstwa, ale także z powodu śmierci matki i zawodu miłosnego. Nie przestawał jednak komponować.

W 1781 roku powstała opera *Idomeneo* KV366, która wywołała wielkie poruszenie już podczas premiery, doskonale ilustrując mistrzostwo Mozarta w komponowaniu oper.

Kolejno w lipcu 1782 roku wystawiono operę *Die Entführung aus dem Serail* (*Uprowadzenie z Seraju*) KV384, która odniosła wielki sukces. Była to również pierwsza opera narodowa w historii Niemiec.

W latach 1786 i 1787 Mozart napisał dwie opery – *Le nozze di Figaro* (*Wesele Figara*) KV492 i *Don Giovanni* KV527, które pod względem dramaturgii, koncepcji i języka muzycznego reprezentują najwyższy poziom jego twórczości. Obie te wielkie opery spotkały

¹¹ Stanley Sadie, Mozart: The Early Years, 1756–1781 (New York: W. W. Norton & Company, 2006), s. 190–191.

się z przeciętnym odbiorem w Wiedniu¹², natomiast w Pradze odniosły ogromny sukces, gdzie całe miasto oszalało na ich punkcie, a Mozart został uznany i powitany przez mieszkańców jak bohater.

W 1790 roku Mozart ukończył operę *Così fan tutte* KV588. Autor libretta, Lorenzo Da Ponte, był także autorem librett do oper *Wesele Figara* KV492 i *Don Giovanni* KV527, a wszystkie te trzy dzieła uważane są za klasyki w dorobku operowym Mozarta.

Rok 1791 to czas, w którym Mozart stworzył wielkie opery *La clemenza di Tito* KV621 oraz *Die Zauberflöte* (*Czarodziejski flet*) KV620. Kompozytor zmarł 5 grudnia 1791 roku w wieku 35 lat w Wiedniu.

Po zapoznaniu się z życiem Mozarta i jego operami, autor zauważa, że zdolność Mozarta do tworzenia różnych typów ról tenorowych a także jego umiejętność zastosowania różnych stylów dramatycznych i komicznych w jego operach są ściśle związane z jego doświadczeniami życiowymi oraz wydarzeniami historycznymi, których był świadkiem. Zrozumienie charakteru ról tenorowych w jego operach z różnych okresów pozwoliło autorowi wybrać sceny dramatyczne i komediowe, które uważa za charakterystyczne dla stylu Mozarta, a jednocześnie wyjątkowo wymagające dla wykonawcy.

Wybrane przez autora opery Mozarta:

1. *Idomeneo* k.366
2. *La clemenza di Tito* K.621

Opery z fragmentami komediowymi to:

3. *Die Entführung aus dem Serail* K.384

1.2.2 *Idomeneo*

Idomeneo (*Idomeneusz*) k.366 jest operą, której libretto napisał Giambattista Varesco. Latem 1780 roku Mozart otrzymał zlecenie od elektora bawarskiego, Karola Teodora, aby przearanżować francuską tragedię *Idoménée* autorstwa Antoine'a Dancheta z 1712 roku na operę włoską. Historia Idomeneusza sięga starożytnych greckich poematów Homera *Iliady* i *Odysei*, a także *Eneidy* Wergiliusza, opowiadającej o powrocie herosów po upadku Troi. Te legendy herosów stały się inspiracją niezliczonych dzieł sztuki, a *Idomeneusz* jest jednym z nich. Premiera opery odbyła się 29 stycznia 1781 roku w Teatrze Cuvilliésa w Monachium.

¹² Otto Erich Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1965), s. 281.

Idomeneusz to pierwsza dojrzała opera Mozarta, która odznacza się jego wyjątkowym stylem¹³. W *Idomeneuszu* Mozart demonstruje mistrzostwo orkiestrowego kolorytu, akompaniamentu podkreślającego narrację linii melodycznych¹⁴.

Postacie i fabuła:

Idomeneusz – król Krety (tenor)

Idamantes – syn Idomeneusza (mezzosopran, kastrat)

Ilia – księżniczka trojańska, córka Priama (sopran)

Elettra – córka Agamemnona, króla Argos (sopran)

Arbace – przyjaciel Idomeneusza (tenor)

Najwyższy Kapłan Neptuna – (tenor)

La Voce, głos (bas)

Trojanie, Kreteńczycy, wojownicy z Argos i Krety, żeglarze, kapłani, lud (chór)

Orszak Idamantesa, orszak Idomeneusa, orszak Iliasa, Kreteńczycy (balet)

Po zakończeniu wojny trojańskiej król Krety, Idomeneusz, powraca do swojego kraju jako zwycięzca. Ilia, córka króla Priama z Troi, również trafia na Kretę, ale jako jeńiec. Po drodze, z powodu burzy Ilia wpada do morza i ratuje ją syn Idomeneusza – Idamante. Ocalenie to wywołuje między nimi uczucie. Jednakże na Krecie czeka inna, zakochana w Idamancie kobieta – Elektra, córka Agamemnona. Idomeneusz podczas burzy składa przysięgę Posejdonowi, że jeśli tylko jego i jego ludziom uda się przeżyć, złoży w ofierze życie pierwszej osoby, którą zobaczy po powrocie na ląd. Niestety, pierwszą osobą, którą spotyka po wyjściu na ląd jest jego syn, Idamante. Idomeneusz, nie chcąc spełnić przysięgi, usiłuje zapewnić bezpieczeństwo synowi nie mówiąc mu o powodach. Ostatecznie morze, wściekłe na niego za złamanie przysięgi, grozi śmiercią obywateli Krety, jeśli nie dotrzyma słowa. Idomeneusz jest więc zmuszony do wywiązania się ze swego ślubu. Wtedy Ilia, zakochana w Idamancie, decyduje się oddać swoje życie jako ofiarę dla morza, by uratować miasto. Jej niezwykle poświęcenie łagodzi gniew Posejdona, który postanawia, że Idomeneusz musi abdykować na rzecz Idamante, który zostanie nowym królem, a Ilia – jego królową. Idomeneusz z radością zgadza się na te warunki, podczas gdy Elektra, nie mogąc zaakceptować

¹³ Daniel Heartz, *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780* (New York: W. W. Norton & Company, 1995), s. 708.

¹⁴ James Webster, „Mozart’s Operas and the Myth of Musical Unity”, *Cambridge Opera Journal* 2, nr 2 (1990): 197–218, DOI: 10.1017/S0954586700003220, s. 216.

tego faktu, wpada w bezdenną otchłań wściekłości. W ten sposób dochodzi do przejęcia władzy na Krecie, a opera kończy się szczęśliwie.

Koloraturową arią tenorową wybraną przez autora jest aria Idomeneusza – *Fuor del mar*.

Aria ta pojawia się w drugim akcie opery, gdy Idomeneusz rozmawia ze swoim przyjacielem o przyrzeczeniu złożenia swojego syna w ofierze. Ilia podsłuchuje rozmowę i mówi mu, że jeśli uniknie spełnienia swej przysięgi wobec Posejdona, wszystkich ludzi spotka nieszczęście. Ilia sugeruje królowi swoje uczucia do Idamante, co wywołuje u króla wątpliwości i gniew. Rozzłoszczony śpiewa arię *Fuor del mar*. Aria ta pozwala Idomeneuszowi dać upust długo tłumionym emocjom i złożyć bogom. Udręka narastająca w Idomeneuszu jest ważną częścią fabuły. Rozwija jego postać i nadaje jej bardziej ludzki wymiar, tym samym doprowadzając operę do punktu kulminacyjnego w serii tragedii.

1.2.3 *La clemenza di Tito*

La clemenza di Tito (Łaskawość Tytusa) to opera seria skomponowana przez Mozarta na koronację Leopolda II na cesarza Czech. Opera składa się z dwóch aktów, miała swoją premierę 6 września 1791 roku w teatrze Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater w Pradze.

Oryginalny scenariusz został napisany przez Pietra Metastasia, poetę dworskiego z Wiednia, w 1734 roku. Mozart wraz z Caterino Mazzolà, poetą dworskim Saksonii, dokonał zmian w oryginalnym scenariuszu, aby sprostać ówczesnym potrzebom.

Postacie i fabuła:

Tito Vespasiano – cesarz rzymski (tenor)

Vitellia – córka cesarza Vitellio (sopran)

Servilia – siostra Sestusa, kochanka Annio (sopran)

Sesto – przyjaciel Tito, kochanek Vitellii (sopran)

Annio – przyjaciel Sestusa, kochanek Servilii (sopran)

Publio – prefekt pretorianów (baryton)

Vitellia, będąca córką byłego cesarza rzymskiego, chciała zostać cesarzową, gdy Tito objął tron. Jednak Tito zamierza poślubić Berenicę. Vitellia nakłania swego ukochanego, młodego arystokratę Sestusa, by podpalił pałac cesarski i zamordował Tita. Mimo, iż Sestus uważa, że zdrada przyjaciela byłaby straszną zbrodnią, nie może oprzeć się pokusie miłości Vitellii i zgadza się to zrobić. Później Tito zmienia zdanie i decyduje się wybrać siostrę Sestusa, Servilię, na swoją nową cesarzową, co bardzo zasmuca Annia, który kocha Servilię. Gdy

Servilia wyznaje Titowi, że kocha Annę, cesarz wzruszony jej szczerością błogosławi ich związek. W końcu Tito postanawia poślubić Vitellię, Vitellia desperacko próbuje powstrzymać Sesto przed spaleniem pałacu i zabójstwem Tito, ale jest już za późno. W drugim akcie Sestus zostaje aresztowany za próbę zamachu na życie Tita, przyznaje się do winy i ostatecznie zostaje skazany przez Senat na śmierć. Tito, wierząc w lojalność Sestusa, daje mu szansę na obronę, ale Sestus milczy, godząc się na wszystkie konsekwencje. Gdy Vitellia, aby uratować Sestusa, publicznie przyznaje się do spisku, Tito, będący łaskawym władcą, postanawia wszystkim wybaczyć.

Wybrany przez autora fragmentem pełnym ozdobników jest aria Tita – *Se all'impero, amici Dei*. To jedna z arii z aktu II, w którym Tito kończy rozmowę i przesłuchanie Sestusa. Jest wściekły na swojego przyjaciela za zdradę i chce, aby Sestus powiedział prawdę, ale ten jest nieugięty – odmawia zdradzenia swojej ukochanej i nie chce powiedzieć prawdy, co jeszcze bardziej rozwściecza Tita, który nakazuje zabrać Sestusa do Koloseum, aby oczekiwał na wyrok. Kiedy Tito zostaje sam, wyjmuje spisany wyrok przeciwko Sestusowi i pogrąża się w głębokiej zadumie. Myśląc o swojej przyjaźni smuci się i gniewa, że ten w końcu najlepszy przyjaciel próbuje go teraz zabić, a jego miłosierne serce sprawia, że chce pozbyć się Sestusa w inny sposób. Po gwałtownej walce wewnętrznej dochodzi do wniosku, że „jeśli nie można zdobyć lojalności królestwa łaskawą miłością, nie chce się zdobyć lojalności człowieka ze strachu”. Sestus czeka na ostateczny wyrok na arenie, a Tito, podpisując go, po serii wewnętrznych zmaganiach, postanawia jednak im miłosiernie wybaczyć i decyduje się podrzeć wyrok, śpiewając tę arię.

1.2.4 Die Entführung aus dem Serail K.384 i dwie arie Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich oraz Ich baue ganz auf deine Stärke

Die Entführung aus dem Serail (Uprowadzenie z Seraju) KV 384 to trzyaktowy singspiel Wolfganga Amadeusza Mozarta. Libretto zostało napisane przez Johanna Gottlieba Stephaniego. Premiera odbyła się 16 lipca 1782 roku w Wiedniu, gdzie kompozytor sam dyrygował przedstawieniem w Teatrze Zamkowym.

Praca nad *Uprowadzeniem z Seraju* przypadła na okres, gdy Mozart opuścił Salzburg i przeniósł się do Wiednia. Wcześniej doszło do zerwania między kompozytorem a arcybiskupem Salzburga z powodu ograniczeń narzucanych przez hierarchię kościelną na jego działalność twórczą. Mozart przybył do Wiednia w 1781 roku, gdzie w towarzystwie

swojej kochanki Konstancji, czerpał inspirację z atmosfery wolności i miłości, co również odbiło się na jego pracy nad *Urowadzeniem z Seraju*.

Urowadzenie z Seraju opiera się na librecie Christopa Friedricha Bretznera, który był niemieckim pisarzem i kupcem z Lipska. Kompozytor Johann André stworzył na podstawie tego libretta operę *Belmont et Konstanze*, zwane również *Urowadzeniem z Seraju*, która miała swoją premierę w Berlinie. Później, z okazji wizyty wielkiego księcia Pawła, syna Katarzyny II, i jego żony Marii Fiodorowny, Johann Gottlieb Stephanie przystosował libretto *Urowadzenia z Seraju* do potrzeb nowego przedstawienia, które miało być wystawione w Wiedniu. Zadanie to powierzone zostało Mozartowi. W Wiedniu w czasach Mozarta, cesarz Józef II nakazał zmianę nazwy dworskiego teatru operowego na Niemiecką Operę Narodową i utworzenie zespołu wystawiającego dzieła w języku niemieckim. Choć projekt ten ostatecznie zakończył się niepowodzeniem, większość znakomych dzieł powstałych w trakcie tego procesu pochodziła z niemieckich tłumaczeń innych dzieł. Opery Mozarta wyróżniały się wyjątkową oryginalnością¹⁵.

Postacie i fabuła:

Belmonte – Belmondo (hiszpański arystokrata) – tenor

Konstanze – Konstancja (narzeczona Belmonda) – sopran

Bassa – Pasza (turecki dowódca) – rola mówiona

Pedrillo – Pedrillo (służący Belmonda, mąż Blonde) – tenor

Blonde – Blonde (służąca Konstancji, żona Pedrillo) – sopran

Osmi – Osmi (strażnik Paszy) – bas

Akcja *Urowadzenia z Seraju* toczy się w państwie tureckim, gdzie młody hiszpański arystokrata, Belmonte, dowiaduje się, że jego narzeczona, Konstancja, oraz dwóch służących, Pedrillo i Blonde, zostali porwani przez piratów i sprzedani tureckiemu namiestnikowi, Paszy. Belmonte odważnie postanawia samotnie udać się do haremu Paszy, by uwolnić swoją narzeczoną i dwóch służących. Przy bramie pałacu Belmonte spotyka strażnika Paszy, Osmi, i wdaje się z nim w kłótnię. Następnie spotyka swojego służącego, Pedrillo, od którego dowiaduje się, że Konstancja jest cała i zdrowa, ale Pasza chce ją mieć dla siebie. Pedrillo i Belmonte planują ucieczkę z Konstancją i Blonde. Pedrillo wprowadza swojego pana pod przebraniem architekta do pałacu, gdzie Belmonte poznaje Paszę. Aby ułatwić ucieczkę, Pedrillo podaje Osminowi wino z środkiem usypiającym. Kiedy czwórka przygotowuje się

¹⁵ Elizabeth Manning, „Mozart’s ‘Entführung’: Anniversary”, *The Musical Times* 123, nr 1673 (July 1982): 473–474, DOI: 10.2307/963241.

do ucieczki, Osmin budzi się i zatrzymuje ich, prowadząc przed Paszę, który chce skazać ich na śmierć. Wtedy Pasza dowiaduje się, że Belmonte to syn jego wroga. Gdy już wydaje się, że wszyscy stracili nadzieję, Pasza decyduje się ich uwolnić. Wszyscy są poruszeni wielkodusznością Paszy i wiwatują na jego cześć.

Wybrany przeze mnie fragment to arie kawalera Belmonte:

Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich

oraz Ich baue ganz auf deine Stärke

Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich – arioso, które występuje w pierwszym akcie, w momencie, gdy Pedrillo wprowadza głównego bohatera do pałacu i pod zmienioną tożsamością przedstawia go Paszy. Belmonte dowiaduje się, że niedługo spotka się z Konstancją. Wtedy właśnie śpiewa swoje drugie arioso *Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich*, ukazując swoją wewnętrzną tęsknotę i niepokój, a jako hiszpański szlachcic w kwiecie wieku w tym ariosie ponownie pokazuje swoje zauroczenie i skrywane uczucia.

Ich baue ganz auf deine Stärke – pojawia się na początku trzeciego aktu, gdy Belmonte i Pedrillo przygotowują się do ucieczki z Konstancją i Blondę, a Belmonte, czekając samotnie, śpiewa swoją czwartą arię w sztuce, tę jedną, jako wyraz swoich najskrytszych uczuć. Aria ma znaczną długość i trudność oraz wymaga pewnej wirtuozerii w wykonaniu, tak aby odzwierciedlić wzruszenie i ekscytację głównego bohatera. Jednocześnie poprzez tekst pieśni ukazuje wewnętrzną siłę i niezłomność miłości głównego bohatera. Pochwała miłości w tekstach wyraża zauroczenie i pełne oddanie bohatera.

Rozdział II. Analiza techniki wokalne w wybranych fragmentach koloraturowych z oper Rossiniego, zamieszczonych na płycie CD autora

W niniejszym rozdziale analizuję dramatyczne i komiczne fragmenty koloraturowe z oper Rossiniego. Odwołuję się do książek mojej profesor Eugenii Rezler oraz do wiedzy przekazanej mi przez nią na zajęciach, klasyfikując odcinki koloraturowe oraz odpowiadające im ćwiczenia (gorgheggi). Ponadto uzupełniam te ustalenia analizą własnego doświadczenia wokalnego. Pozwoliło to uchwycić specyfikę dramatycznych i komicznych odcinków koloraturowych w partiach tenorowych u Rossiniego.

2.1 Partie dramatyczne

2.1.1 Duettino Argiria i Orbazzana: „Se amidst verace, e pura” w operze *Tancredi*

Pierwsza opera seria Rossiniego¹⁶. Jak zaznacza Przewodnik Haerenberg cechą muzyczną tej opery jest „wyrafinowana równowaga i klasyczna prostota”¹⁷.

Dostrzegamy to w tym duettino, zarówno w głównej melodii Argiria, jak i w partii Orbazzano, w której można odczuć wyrafinowaną prostotę i klasyczną równowagę melodii. W rozwoju fabuły nieustannie przewija się motyw „walki”.

Autor uważa, że Rossini przywiązuje dużą wagę do ekspresji i przedstawienia emocji w duettinach, a postać Argirio ma w tym fragmencie złożone emocje, które można wyczuć w tekście i melodii. Otwierające *adagio* odzwierciedla jego nadzieje na przyjaźń z Orbazzano i ukazanie miłości do ojczyzny Orbazzana. Następnie włącza się Orbazzano, aby odpowiedzieć i stopniowo spotęgować te emocje, aż wreszcie przejść do końcowego fragmentu koloraturowego, który wzmacnia wiarę w zwycięstwo i kończy się triumfalnym, podnoszącym morale finałem.

¹⁶ Norbert Miller: *Tancredi* (1813). W: Encyklopedia teatru muzycznego Pipera. Tom 5. Prace. Piccinni – Spontini. Piper, München und Zürich 1994 . s. 372

¹⁷ *Tancredi*. W: Harenberg Opernführer. 4. edycja. Meyers Lexikonverlag, 2003. s. 764

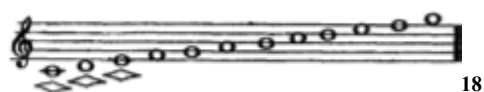
Duettino Argiria i Orbazzana: „Se amistà verace, e pura”

Pozycja	Opis
Tytuł	Duettino Argiria (tenor) i Orbazzana (bas) – „Se amistà verace, e pura” (<i>Tancredi</i>)
Ilość taktów	140 taktów (t. 100–239)
Tonacja	B-dur jako rama; miejscowo odcienie g-moll (stabilna całość, lokalne zmiany)
Metrum	4/4
Tempo	Andante sostenuto → Allegro → Più allegro (stretta)
Dynamika (ogólnie)	wyraźnie zmienna (pp-ff), z odcinkami <i>sottovoce</i> i licznymi <i>crescendo</i> ; ten sam poziom dynamiki trwa ok. 4–8 taktów
Artikulacja	w częściach <i>cantabile</i> przewaga <i>legato</i> ; w <i>stretta</i> bardziej sylabiczne i <i>marcato</i> ; miejscami kontrast <i>legato–staccato</i>
Figury koloraturowe (główne)	DŁGIE DŹWIĘKI: t.155, t.193–195, t.164–166, t.168–169, t.171, t.197–199, t.201–202, t.204, t.215– 217, t.219–221, t.181, t.214, t.233, t.219– 229; TRIOLE ÓSEMKOWE: t.110, t.113; TRIOLE SZESNASTKOWE: t.120–121, t.123, t.132–133, t.135; POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: t.124–125, t.136–137; POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO–TRYLOWĄ: t.179–180, t.212–213; SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE: t.134, t.139–140.
Rodzaj formy	zbliżone do A – Tempo di mezzo – A ¹ z rozwinięciem concertato/stretta; praktycznie układ AA ¹ (powrót i rozwój)
Z recytatywem czy bez	bez recytatywu w obrębie duettina (wcześniej scena/chorus – scena e duetto con coro)

Tekst duetu:

Tekst włoski	Tekst polski
ARGIRIO Se amistà verace e pura Serberete ognor nel petto, Se di patria il vivo affetto L'alme vostre accenderà , Sì: felice, vincitrice Siracusa ognor sarà . ORBAZZANO Rea discordia invan fra noi Scuoterà la nera face: Alla patria in guerra, in pace Giuriam tutti fedeltà . CORO Sì, giuriam. ARGIRIO Respiro omai. CORO Fede, o morte. ARGIRIO Or vissi assai: E contento in tal momento Altri voti il cor non ha. ORBAZZANO e CORO Sempre illesa in guerra, in pace Sia la nostra libertà . ARGIRIO e poi CORO Di noi/voi tremi il Moro audace, Vinto alfin da noi(voi) cadrà.	ARGIRIO Jeśli przyjaźń szczerą i czystą będzie zawsze trwać w waszych sercach, jeśli żywe przywiązanie do ojczyzny rozpali wasze dusze, wtedy Syrakuzy zawsze będą szczęśliwe i zwycięskie. ORBAZZANO Złowroga niezgoda na próżno będzie między nami potrząsać czarną pochodnią; ojczyźnie – w wojnie i w pokoju – wszyscy przysięgamy wierność. CHÓR Tak, przysięgamy. ARGIRIO Teraz mogę odetchnąć. CHÓR Wierność albo śmierć. ARGIRIO Teraz żyłem już dość; i w tej chwili szczęścia serce nie ma innych pragnień. ORBAZZANO i CHÓR Niech nasza wolność, w wojnie i w pokoju, pozostanie zawsze nienaruszona. ARGIRIO, potem CHÓR Niech drży przed wami zuchwały Maur, bo w końcu padnie z naszych rąk.

DŁUGIE DŹWIĘKI



W odcinkach koloraturowych Rossiniego zwykle roi się od biegników. Choć w niniejszej pracy analizuję część materiału koloraturowego, uważam, że długie dźwięki są niezwykle istotne. Nie tylko przygotowują oddech do koloratury, lecz także wnoszą do niej odmienną ekspresję. Ćwiczenie długich dźwięków stanowi podstawę śpiewu koloraturowego; każda rozgrzewka przed techniką koloraturową rozpoczyna się właśnie od nich.

Dlaczego zaczynać od długiego dźwięku?

Długi dźwięk pozwala śpiewakowi realnie odczuć kontrolę nad strumieniem powietrza – ułatwia wyraźną obserwację początku i zakończenia dźwięku. Zestawiając „zakończenie jednego dźwięku” z „początkiem następnego”, śpiewak może w najprostszej strukturze klarownie rozróżnić oba momenty.

Istota początku i zakończenia dźwięku

Początek (atak) polega na uwolnieniu powietrza;

Zakończenie – na jego zatrzymaniu;

Różnorodność artykulacji i dykcji wyrasta z uważnego uchwycenia tych dwóch biegunów.

Znaczenie długiego dźwięku dla techniki koloraturowej

Przy wielokrotnym rozpoczynaniu i kończeniu dźwięku w obrębie jednego oddechu (różne porcjowanie powietrza) kluczowa jest zdolność szybkiego likwidowania zbędnych napięć i uruchamiania wyłącznie tych grup mięśni, które są naprawdę potrzebne.

Spokój jako punkt odniesienia

Spokój towarzyszący długiemu dźwiękowi stanowi miarę. Po nieregularnych, napiętych biegnikach pozwala sprowadzić mięśnie do minimalnego napięcia potrzebnego dla swobodnego brzmienia.

¹⁸ Eugenia Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego wobec wybranych włoskich szkół wokalnych XIX wieku: analiza fragmentów oper w aspekcie wykorzystania zalecanych gorgheggi* (Warszawa, 2013), s. 160.

Funkcja długich dźwięków w dziele

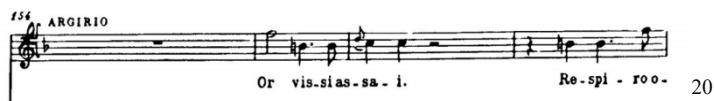
Długi dźwięk pełni funkcję nie tylko wyrazową, lecz także regeneracyjną i przygotowawczą: rozluźnia mięśnie intensywnie pracujące dla efektu scenicznego. Równocześnie daje słuchaczowi sygnał – jeśli wykonawca stabilnie nim włada i nie wprowadza charakterystycznej dla wirtuozowskich biegów wibracji, oznacza to, że intencja wykonawcy kształtuje formę brzmienia, a nie sam aparat głosowy.

Definicja robocza

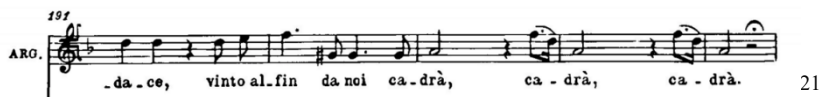
Zgodnie z obserwacją, półnuta może być traktowana jako podstawowa i minimalna jednostka czasu odpowiadająca „dłугоmu dźwiękowi”¹⁹.

W duettino Argiria i Orbazzana długie dźwięki pojawiają się w 14 miejscach. Po raz pierwszy – w takcie 155 – półnuta akcentuje słowo „Or” („już”), co można odczytać jako akt proklamacji. Analogiczną funkcję pełni odcinek w taktach 193–195, gdzie wydłużenie podkreśla słowo „cadrà” („padnie”). Zestaw tych rozwiązań ukazuje rezonans emocjonalny tenorowej roli Argiria z Orbazzanem i innymi postaciami, prowadząc do lokalnej kulminacji i eksponując przywódczy rys bohatera. Długie dźwięki mogą – stosowane umiarkowanie i z pełną kontrolą – nadać oddechowi impet; warto dążyć do brzmienia poważnego i świetlistego, o szlachetnym blasku (*serio e brillante*).

takt 155



takt 193–195



W kolejnych przykładach pojawiają się fragmenty o charakterze powtórzeniowym: partie tenora z taktów 164–166, 168–169 oraz 171 powracają w taktach 197–199, 201–202

¹⁹ Tamże, s. 161.

²⁰ Gioachino Rossini, *Tancredi*. Melodramma eroico in due atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro, a cura di Philip Gossett, Milano: Ricordi, 1991, s. 30.

²¹ Tamże, s. 33.

i 204. Długie dźwięki w tych taktach pełnią rolę swoistej „rozgrzewki” poprzedzającej biegniki: pozwalają najpierw „otworzyć” głos, w pełni uruchomić rezonans, a oddech – modulowany przez długie wartości – staje się bardziej elastyczny, przygotowując aparat oddechowy do następujących biegników. Owe takty przypadają na frazę „E contento in tal momento altri voti il cor non ha” (po polsku: „i w tejże chwili – szczęśliwy – serce innych pragnień nie ma”), a długie wartości padają dokładnie na akcenty tekstu. Można to odczytać jako wyraz stanowczego i jasnego zadowolenia oraz ulgi – i właśnie taki odcień emocjonalny odsłania to duettino, charakteryzując tenorową postać Argiria.

takt 164–166



takt 168–169



takt 171



Warto zauważyć, że choć takty 197–199, 201–202 i 204 są powtórzeniem wcześniejszego materiału, wejście Orbazzana oraz pojawienie się oznaczenia *sottovoce* sprawiają, że sposób prowadzenia długich dźwięków ulega zmianie. W porównaniu z poprzednimi fragmentami wymagają one stabilniejszego podparcia oddechowego i bardziej powściągliwego, kontrolowanego strumienia powietrza; należy dążyć do wrażenia dźwięku „unoszącego się” ponad fakturą, zamiast „podbijania” wolumenu.

²² Tamże, s. 31.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

takt 197–199

ARG. 196 E con - ten - to in tal mo -

ORB. *sottovoce* Di voi tre - mi

25

takt 201–202

ARG. 200 - men - to al - tri vo - ti il cor non

ORB. il Mo - ro au - da - ce,

26

takt 204

ARG. 204 ha, e con - ten - to in tal mo -

ORB. vin - to al - fin da voi ca -

27

Takty 215–217 oraz 219–221, choć pod względem formy przypominają takty 197–199 itd., wraz ze wzrostem wysokości dźwięków i zmianą tekstu stają się ostatnią kulminacją przed finałem. Szczególnie istotny jest akcent słowny przypadający na długie wartości: Di noi | TRE-mil | MÓ-ro | au-DÀ-ce | VÍN-to | ca-DRÀ (po polsku: „Niech przed nami drży zuchwały Maur; wreszcie przez nas pokonany padnie”). Można to odczytać jako proklamację skierowaną do przeciwnika; wykonawczo fragment ten powinien brzmieć bardziej „hasłowo”, z elementem skandowania.

²⁵ Tamże, s. 34.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 35.

takt 215–217

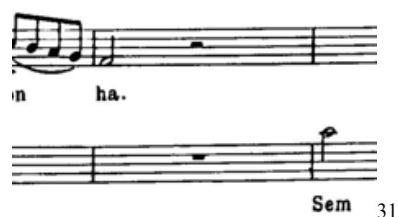


takt 219–221



Jedną z funkcji długich dźwięków jest domknięcie odcinka lub zakończenie całego utworu; w analizowanym materiale takty 181 i 214 zamykają odcinki koloraturowe, pełniąc rolę pomostu między częścią poprzedzającą a następującą.

takt 181



takt 214



Długi dźwięk w takcie 233 przypada dokładnie na szczyt energetyczny po stopniowym narastaniu repetycyjnym i zarazem stanowi finałowy dźwięk całego utworu.

²⁸ Tamże, s. 36.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 37.

³¹ Tamże, s. 32.

³² Tamże, s. 36.

takt 233

ARG. *- drà, da noi ca - drà, da noi ca - drà, da noi ca - drà.*

ORB. *- drà, da voi ca - drà, da voi ca - drà, da voi ca - drà.*

33

W taktach 223–229 Argirio za pomocą szeregu równoczesnych długich wartości „mocno osadza” proklamacyjny przekaz na akcentowanych sylabach *da noi cadrà*. W tym miejscu długie dźwięki nie pełnią już analogicznej funkcji lirycznej jak w taktach 164–166 itd., lecz działają jako filar konstrukcyjny: ujednolicają odczucie pulsu, stabilizują pion harmoniczny i przemieniają ton wypowiedzi z deklaracji indywidualnej w zawołanie zbiorowe. Cały odcinek – traktowany jako „jednostka długodźwiękowa” – tworzy nośne przesło między fazą kumulacji a bezpośrednio poprzedzającym kulminację zwieńczeniem. W sensie wykonawczym należy postrzegać ten przebieg jako ciągły „jedno długie brzmienie”: niskie natężenie strumienia powietrza w połączeniu ze stabilnym podparciem, tak aby rozjaśnić barwę.

takt 223–229

drà, da noi ca - drà, da

ARG. *noi ca - drà, da noi ca - drà, sì, sì, ca -*

34

GORGHEGGI DŁUGIE DŹWIĘKI

Odwołując się do opracowania mojego profesora dotyczącego sposobu kształcenia głosu u Rossiniego: *Metodo pratico di canto moderno* (1827), możemy posłużyć się kategorią Gorgheggi DŁUGIE DŹWIĘKI, czyli wyjść od dźwięku długiego: najpierw miękkie atak, następnie stopniowe wzmacnianie brzmienia aż do kulminacji, a na końcu „rozrzedzenie” składowych alikwotowych (harmonicznych) w celu domknięcia dźwięku. Ćwiczenie zaleca się

³³ Tamże, s. 38.

³⁴ Tamże, s. 37.

prorowadzić w ambitusie c^1 – g^2 (sporadycznie a^2), bez znaków przykluczowych. Większość tych wprawek nie wymaga ujednoliconego podkładu harmonicznego – wystarczy odczuwanie samej linii głosu – co pokazuje, że ta sama wysokość powinna zmieniać sposób wydobywania w zależności od otoczenia harmonicznego. W różnych odcieniach ekspresji lub w odmiennym kontekście językowym dźwięk ten może pełnić funkcję dźwięku podstawowego, prowadzącego, bądź stać się dysonansowym wtrąceniem; interpretacja znaków notacyjnych również zależy od kontekstu³⁵.



W świetle kategorii Gorgheggi DŁUGIE DŹWIĘKI (wg *Metodo pratico di canto moderno*, 1827) długie wartości w duetynie Argiria i Orbazzana traktujemy jak w ćwiczeniu „miękki atak → stopniowe wzmocnienie → rozrzedzenie”. W taktach 164–166 (oraz powt. 197–204, z *sottovoce*) półnuty na akcentach tekstu „otwierają” rezonans przed biegnikami – przy niskim przepływie powietrza i wyższej zwartości kraniowej. Odcinek 223–229 można ująć jako jedną „jednostkę długodźwiękową”: tenor nie poszerza wolumenu, lecz rozjaśnia barwę. Długi dźwięk w 233 wieńczy kulminację (krótka *messa di voce*, zamknięcie przez „rozrzedzenie” alikwotów).

Zdaniem autora, na przykładzie długich dźwięków w duetynie Argiria i Orbazzana widać, że w rossiniowskich dramatycznych odcinkach koloraturowych zakres typów i stylów długich dźwięków jest ukazany dość wszechstronnie. Stawia to przed wykonawcą zadanie kształtowania barwy i g bardziej złożone o gospodarowanie oddechem. Są to wyższe wymagania, co stanowi jedną ze szczególnych cech długich dźwięków w tenorowym wykonawstwie rossiniowskich dramatycznych fragmentów koloraturowych.

TRIOLE ÓSEMKOWE



Triolety ósemkowe są kolejnym etapem po długich dźwiękach w nauce techniki koloraturowej. Ćwiczenie tego rodzaju uczy równomiernego podziału powietrza i dokładnego prowadzenia rytmu.

³⁵ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 56.

³⁶ Tamże.

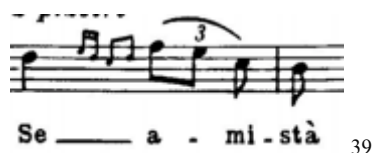
³⁷ Tamże, s. 161.

Śpiewak musi zachować równość wszystkich trzech dźwięków i dbać, by każdy z nich miał pełną barwę. Dzięki temu triola ósemkowa rozwija płynność głosu i przygotowuje do trudniejszych przebiegów koloraturowych.

Zgodnie z tym, czego nauczyła mnie prof. Rezler na zajęciach, rozumiem, że ta sama figura może przybierać różny charakter. Rossini wyznaczył podstawowy zarys tej figury poprzez określone metrum i tempo. Zadaniem śpiewaka jest jednak, w ramach semantyki tekstu i założeń postaci, precyzyjne określenie jej funkcji wyrazowej oraz odpowiednie ukształtowanie hierarchii dynamiki, artykulacji i organizacji oddechu, tak aby powstała spójna i możliwa do odtworzenia koncepcja interpretacyjna. Naszym celem nie jest powtarzanie neutralnej demonstracji technicznej, lecz przekształcenie tej figury w wypowiedź artystyczną o indywidualnym rysie, logicznie klarowną i wewnętrznie spójną; takie ujęcie zarazem respektuje normy zapisu nutowego i zapewnia ciągłość narracji oraz buduje efekt sceniczny³⁸.

Triole ósemkowe w duettynie Argiria i Orbazzana pojawiają się dwukrotnie – obie na początku, w taktach 110 i 113. W duecie Argiria i Orbazzana początkowe triole nie są jedynie ozdobą, lecz stanowią kontrapunktowe złagodzenie mocnego, deklaratywnego tonu otwarcia. Dzięki równomiernemu podziałowi triol, nie wyprzedzając pulsu, podkreślają znaczenie słów „amistà” (przyjaźń) oraz „serberete” (zachowacie). W pewnym stopniu łagodzą początkowe napięcie i pobudzenie, nadając frazie bardziej zaokrąglone kontury i spokojniejszy bieg emocjonalny.

takt 110



takt 113



³⁸ Tamże, s. 161.

³⁹ G. Rossini, *Tancredi*, redukcja na głos i fortepian na podstawie edycji krytycznej, red. Ph. Gossett, Ricordi, 1991, s. 23.

⁴⁰ Tamże.

GORGHEGGI TRIOLE ÓSEMKOWE

Ten typ ćwiczeń opiera się na triolach i nie zakłada z góry metrum; ma to skupić uwagę na samej figurze, a nie na zewnętrznej siatce metrycznej. Rozwiązanie to zmniejsza obciążenie oddechowe i zapobiega temu, by postęp czasu metrycznego zaburzał jeszcze niestabilną koordynację mięśniową, sprzyjając rozluźnieniu i ciągłości frazy.

Praktyka ma zwykle charakter łańcuchowy: łączy się te same moduły, lecz bez mechanicznego powtarzania. Wraz z przesuwaniem wysokości zmienia się napięcie mięśni: ruch w górę trenuje uniesienie i kontrolę, ruch w dół – utrzymanie wsparcia i stabilności przy obniżaniu wysokości.

Materiał często rozwija się w przebiegu diatonicznym, co ułatwia kontrolę równości i spójności. Dzięki otwartej konstrukcji można dostosować ambitus i długość do poziomu wykonawcy.

Gdy podstawowy przebieg się ustabilizuje, a barwa i jakość wydobywania poszczególnych dźwięków ujednolici się, wprowadza się metrum (np. 3/8, 6/8, 9/8) oraz doprecyzowuje artykulację (articulation) i dynamikę (z umiarkowaną improwizacją). W ten sposób ćwiczenie techniczne przekształca się w wypowiedź muzyczną o indywidualnym rysie, spójną z zapisem nutowym i kontekstem scenicznym⁴¹.



W duecie Argiria i Orbazzana, w taktach 110 i 113, koncentrując się na samych triolach ósemkowych, warto dążyć do bardziej rozluźnionego i płynnego prowadzenia frazy. Można dopracować dykcję i dynamikę, zwłaszcza ćwicząc przejście samogłoski „a” w „i” oraz pracę nad samogłoską „e”, co w triolach tej kompozycji sprawdza się szczególnie dobrze. Ponadto tenor, śpiewając w tego typu dramacie fragmenty koloraturowe z triolami ósemkowymi, powinien pamiętać, że potrzebna jest zarówno wyrazista, nośna artykulacja⁴³ (pewna „ziarnistość”), jak i zachowanie *legato*. To również jedna ze swoistych cech tenorowego wykonawstwa rossiniowskich dramatycznych fragmentów koloraturowych w figuracjach triol ósemkowych.

⁴¹ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 57.

⁴² Tamże.

⁴³ Alberto Zedda, „Aspetti della vocalità rossiniana nell’opera buffa e nella seria”, *Archivio Alberto Zedda* [online], brak paginacji, dostęp: 4 XI 2025, <https://www.albertozedda.com/aspetti-della-vocalita-rossiniana-nellopera-buffa-e-nella-seria>

TRIOLE SZESNASTKOWE



Triola szesnastkowa w układzie powrotu do dźwięku początkowego (x-y-x) ma wyraźną wartość dydaktyczną. Uczy szybkiego i pewnego trafiania w ten sam punkt wysokości po krótkim odejściu. W tempach szybkich jest to umiejętność kluczowa: wykonawca musi natychmiast rozróżniać i realizować sekundę małą oraz sekundę wielką. Nawet drobne uchybienia intonacyjne, kumulując się w dłuższych przebiegach, prowadzą do rozmycia centrum tonalnego. Regularna praca nad tym schematem porządkuje intonację, stabilizuje wsparcie oddechowe i wzmacnia precyzję artykulacyjną. Z tych względów ćwiczenie to należy traktować jako element podstawowy kształcenia techniki wokalne, zwłaszcza w repertuarze koloraturowym⁴⁴.

Triole szesnastkowe w duecie Argiria i Orbazzana nadają frazie inny, bardziej iskrzący charakter: działają jak krótkie impulsy rozniecające emocje i retorykę wypowiedzi. Kompozytor stosuje je punktowo i oszczędnie – nie dominują nad materiałem, lecz podkreślają węzłowe miejsca i popychają narrację naprzód. W odcinku t. 120–121 oraz t. 123 triola pełni funkcję chwilowego podbicia napięcia po wyraźnie zarysowanych akcentach metrycznych, tworząc wrażenie „rozświetlenia” frazy bez przeładowania wolumenu. Powrót w t. 132–133 i t. 135 ma charakter echo–rekapitulacji: krótkie, sprężyste zawirowania rytmiczne wzmacniają energię prowadzącą do kolejnego gestu, a zarazem stanowią kontrast wobec otaczającej prozodii. Jak widać, rozedrganie emocjonalne nie przekłada się tu na nadużycie środka – triola szesnastkowa pozostaje precyzyjnym, rzadkim akcentem o wysokiej wartości wyrazowej.

takt 120–121



⁴⁴ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 162.

⁴⁵ Tamże, s. 163.

⁴⁶ G. Rossini, *Tancredi*, redukcja na głos i fortepian na podstawie edycji krytycznej, red. Ph. Gossett, Ricordi, 1991, s. 24.

takt 123



takt 132–133



takt 135



GORGHEGGI TRIOLE SZESNASTKOWE

Ćwiczenie opiera się na dwóch grupach triol szesnastkowych i wykorzystuje schemat „sekunda w górę – powrót do dźwięku podstawowego”, który stabilizuje pozycję dźwięku oraz koryguje intonację. Poszczególne jednostki triolowe są kolejno przesuwane o tercję, co zapobiega mechanicznemu powtarzaniu, a jednocześnie rozwija poczucie ustawienia i ciągłość emisji. Cała figura przebiega diatonicznie w górę i w dół, co ułatwia kontrolę oraz sprzyja kształtowaniu wyrównanej linii i wsparcia oddechowego⁵⁰.



W duecie Argiria i Orbazzana triole nie tworzą tradycyjnych, długich przebiegów, a między dźwiękami pojawiają się pewne rozpiętości; dlatego w ćwiczeniu szczególnie ważne

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 26.

⁴⁹ Tamże, s. 27.

⁵⁰ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 58.

⁵¹ Gioachino Rossini, *Gorgheggi e solfeggi*, Bruxelles: Phil. Lippens, 1827; przedruk: Ricordi, 1966, przykł. 1–5, s. 1.

jest stabilizowanie pozycji dźwięku i korygowanie intonacji. Jednolitość ustawienia głosu jest kluczowa dla uzyskania wyrównanej linii oraz stabilnego wsparcia oddechowego. Specyfika wykonania triol szesnastkowych jest zbliżona do tej, o której wspominałem przy triolach ósemkowych, jednak kluczowe jest utrzymanie określonego i stabilnego tempa.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ



W tym ćwiczeniu kompozytor w gruncie rzeczy dość jasno zapisuje „jak śpiewać”: przy ruchu w górę – *legato* z domknięciem frazy długim dźwiękiem; przy ruchu w dół – *staccato*. Podczas własnej praktyki mam intuicyjne wrażenie, że na początku mam więcej powietrza, a wymóg *legata* naturalnie kieruje mnie ku łagodniejszemu atakowi; czuję wtedy, jakbym zużywał mniej oddechu. Warto też odnotować inne zjawisko: przy wznoszeniu nie działa „w pojedynkę” jeden mięsień, lecz jakby mała grupa współpracujących mięśni, które „podprowadzają” dźwięk ku górze. To kinestetyczne poczucie „pracy zespołowej” pomaga mi zrozumieć, dlaczego kierunek w górę lepiej znosi zadanie *legato*.

Z kolei, gdy przy opadaniu uparcie trzymam się *legata*, często nie utrzymuję stabilnej intonacji – szczególnie w szybkich odcinkach. Zmiana opadania na *staccato* jakby zmusza mnie do „ściągnięcia” oddechu i zwiększa precyzję ataku. Co więcej, sama myśl startu *staccato* zdaje się uruchamiać pewne rezerwy oddechowe – takie, które bez odpowiednich nawyków trudno w ogóle wykorzystać. Moja obecna hipoteza jest taka: *legato* w górę pełni funkcję raczej podtrzymywania i prowadzenia, natomiast *staccato* w dół służy kalibracji i skupieniu. Taki układ – w górę *legato*, w dół *staccato* – być może został pomyślany po to, by równocześnie ćwiczyć kontrolę oddechu i kontrolę intonacji⁵³.

Pochody gamowe w górę i w dół w duetynie Argiria i Orbazzana pojawiają się dwukrotnie: w taktach 124–125 oraz 136–137. Po zejściu gamowym następujący szeroki skok uwydatnia słowo „vincitrice” („zwycięska”). Można to odczytać jako wrażenie triumfu – drogę „z dołu ku szczytowi”.

⁵² E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno* Gioachino Rossiniego..., s. 163.

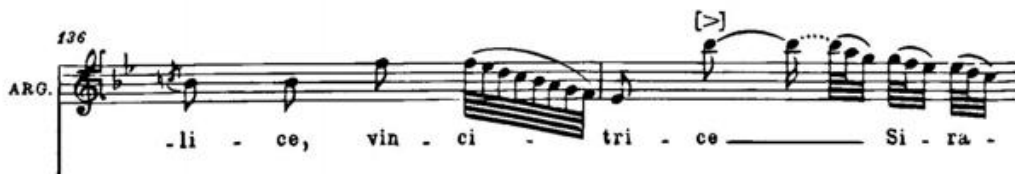
⁵³ Tamże, s. 164.

takt 124–125



54

takt 136–137



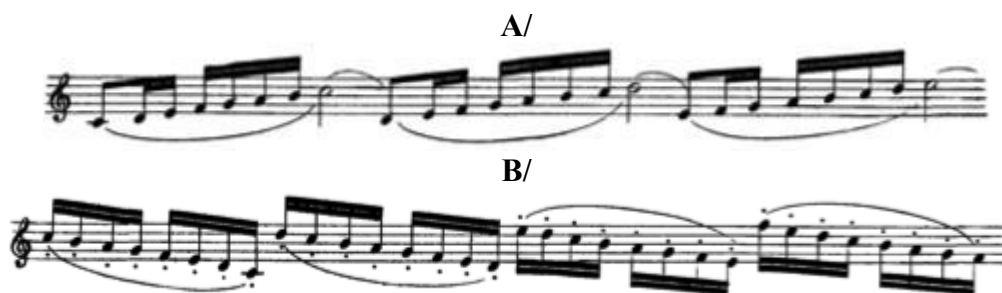
55

GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

Traktuję ten fragment jako ważne ćwiczenie w tonacji C-dur:

Element 1: celowo wydłużone dźwięki skrajne (c^1 = ósemka, c^2 = półnuta) z zatrzymaniem, by uwypuklić oktawę; pomaga w tym pochód szesnastkowy w górę.

Element 2: start od kolejnego stopnia diatonicznego, bez dalszego wypełniania – bezpośredni trening septymy (jakby „zabrano podpórkę” ruchu sekundowego). Następnie materiał wraca do regularnych szesnastek; każdy segment dwóch grup szesnastek połączonych łukiem z góry w dół oznaczony jest *staccato*, co tworzy kontrast *legato* – *staccato* i służy ponownemu skupieniu przepływu oddechu oraz precyzji ataku.



56

W duecie Argiria i Orbazzana takty 124–125 oraz 136–137 opierają się na tym samym materiale „wznosząca gama i powrót w dół”, przy czym w drugim miejscu – przy gęstszej fakturze z dołączonym głosem basowym i wyżej – materiał ten służy sprawdzeniu stabilności wysokiej pozycji i „elastyczności” aparatu.

⁵⁴ G. Rossini, Tancredi, redukcja na głos i fortepian na podstawie edycji krytycznej, red. Ph. Gossett, Ricordi, 1991, s. 25.

⁵⁵ Tamże, s. 27.

⁵⁶ G. Rossini Gorgheggi e solfeggi, przykł. 6-7 s. 2.

W współbrzmieniu z basem należy unikać „rozszerzania” dźwięku; zachować pionowe wyrównanie i wspólne, zintegrowane brzmienie. Podsumowując, przy wyraźnych rozpiętościach interwałowych kluczem pozostaje równowaga między stabilnym zawieszeniem dźwięku a podparciem oddechowym.

Przy dużym skoku do wysokiego dźwięku tenor może (i warto) zastosować barwę bardziej bezpośrednią i nieco świetlistą/brillante; to również jedna z cech charakterystycznych tenorowego wykonawstwa dramatycznych fragmentów koloraturowych.

POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO–TRYLOWĄ



Tę figurę często stosuje się jako domknięcie długich pasaży. Jej wykonanie powinno mieć wyraźny efekt retoryczny – nie może „przemknąć” bez znaczenia. Fragment musi mieć własny napęd i profil dynamiczny, aby po włączeniu do konfiguracji gruppetti stał się pewnym, stabilnym filarem oddechowym.

W praktyce kluczowe jest rozpoznanie i zaplanowanie własnych zasobów oddechowych: gdzie podtrzymać, gdzie rozluźnić, jak dozować wolumen i artykulację, by uzyskać czytelne, nośne zakończenie. Celem nie jest sama szybkość, lecz klarowność funkcji – retoryczne domknięcie oraz wzmocnienie napięcia w końcowym efekcie⁵⁸.

Mimo że w tym duecie zastosowany dla „pochodu gamowego w dół poprzedzonego grupą sekundowo–trylową” schemat rytmiczny nie jest zbudowany z szesnastek ani trzydziestodwójek, ze względu na tempo *più allegro* oraz jego typową funkcję domknięcia koloraturowego wybrałem takty 179–180 oraz 212–213.

takt 179–180



⁵⁷ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 165.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ G. Rossini, *Tancredi. Riduzione per canto e pianoforte*, Ricordi, 1991, s. 32.

takt 212–213



GORGHEGGI POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO-TRYLOWĄ

Celem tego ćwiczenia jest utrwalenie pochodu gamowego w dół. Przed każdym zejściem dodaje się krótki ozdobnik zapisany dwiema grupami szesnastek (szybka wymiana dwóch sąsiednich dźwięków), aby ustalić ustawienie głosu i rozluźnić zbędne napięcia. To „ustawienie” należy utrzymać w kolejnym zejściu, by zapewnić stabilną pozycję dźwięku, wyraźną linię i równomierny oddech.⁶¹



W duecie Argiria i Orbazzana takty 179–180 oraz 212–213 dokładnie odpowiadają temu schematowi. Zgodnie ze znakami akcentu w partyturze można podczas ćwiczeń symulować te akcenty i je przepracować zgodnie z opisanym ćwiczeniem.

W koloraturze Rossiniego materiał bywa często organizowany w czteronutowe grupy, z akcentem padającym na pierwszą nutę każdej grupy⁶³. Natomiast w odcinkach koloratury dramatycznej akcent wykonawczy należy eksponować wyraźniej. To także jedna z cech szczególnych tenorowego wykonawstwa rossiniowskich dramatycznych fragmentów koloraturowych typu POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO-TRYLOWĄ.

⁶⁰ Tamże, s. 36.

⁶¹ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 61.

⁶² R. Osborne, *Rossini: His Life and Works*, s. 4.

⁶³ Manuel García, *Hints on Singing*, London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894, s. 36–37

SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE



Figura złożona z sześciu dźwięków dość często pojawia się w koloraturowych odcinkach u Rossiniego. Jej wykonanie jest wymagające. Nie są to dwie triole, lecz konieczność podziału oddechu na sześć równych części. Dzięki interwałowi kwinty najnaturalniej da się wypełnić tę figurę sześcioma dźwiękami, uzyskując pełną, „perlistą” artykulację⁶⁵.

W duettinie Argiria i Orbazzana SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE pojawiają się dwukrotnie: w takcie 134 oraz w taktach 139–140. Wejście tych figur nadaje energii większą zwartość i sprawia, że partie tenoru i basu brzmią bardziej harmonijnie. Umacnia się też aura jedności i zdecydowania.

takt 134



takt 139–140



⁶⁴ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 167.

⁶⁵ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 167.

⁶⁶ G. Rossini, Tancredi. Riduzione per canto e pianoforte, Ricordi, 1991, s. 27.

⁶⁷ Tamże, s. 28.

GORGHEGGI SZEŚCIODŹWĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE

W przebiegach sekstolowych można oprzeć szkielet na opadającej kwincie. Kluczowe jest zaznaczanie akordu dominanty septymowej we właściwych miejscach – wtedy kierunek harmoniczny jest wyraźniejszy, a napięcie większe⁶⁸.



W zestawieniu z partią basu w tym miejscu podczas ćwiczeń szczególnie pilnuję precyzji rytmicznej; równocześnie, akcentując akord dominanty septymowej, wyostrzam kierunek harmoniczny. Przy elastycznie utrzymanym oddechu łatwiej uzyskać wyrównanie śpiewu i bardziej „perliste” brzmienie,⁷⁰ a także lepszą współpracę z partią basu. Specyfika wykonania tego ćwiczenia przez tenora jest zbliżona do tej, o której wspominałem przy TRIOLE ÓSEMKOWE i TRIOLE SZESNASTKOWE, jednak wymaga większej całościowej spójności uważniejszego prowadzenia linii.

Wnioski

Swoistość dramatycznych odcinków koloraturowych w partiach tenorowych u Rossiniego została w pewnej mierze ukazana na przykładzie duettina Argiria i Orbazzana. Klasyfikacja kształtów koloratur oraz dobór odpowiadających im ćwiczeń gorgheggi uporządkowały mój sposób myślenia podczas śpiewu. Przykładowo – jak w długim dźwięku poprowadzić *messa di voce* i osadzić intonację; jak triole odciażają frazę i sprzyjają płynnemu *legato*; jak skale w górę i w dół kalibrują oddech i intonację; jak sześciodźwiękowa figura oparta na szkielecie kwinty może w rejestrze wysokim zachować drobną, „perlistą” artykulację.

To właśnie te detale składają się na szczególny idiom dramatycznej koloratury tenorowej u Rossiniego. Klasyfikacja koloratur i praktyka gorgheggi były dla mnie inspirujące, pozwoliły zidentyfikować właściwe cechy techniczne śpiewu w danych odcinkach, a następnie – wychodząc z tych ram – twórczo zastosować je w omawianym duecie, dzięki czemu pełniej ukazałem charakter Argiria, jego emocje i inne detale interpretacyjne.

⁶⁸ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 62.

⁶⁹ Tamże

⁷⁰ Manuel García, *Hints on Singing*, London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894, s. 19–21.

2.1.2 Aria *Ah! sì, per voi già sento* z opery „Otello”

Autor uważa, że rola tenorowa w tej cavatinie afrykańskiego generała Otella, jest niezwykle złożona. W tej arii postać prezentuje odwagę i determinację bohatera (część początkowa), a także nadzieję na szczęście (część *andante* w środku) oraz wierność w miłości (powrót do głównej melodii aż do końca). Partia wokalna tej postaci zawiera liczne ozdobniki i pasaże koloraturowe oraz charakteryzuje się dużą rozpiętością wokalną.

Z tekstu możemy w przybliżeniu zrozumieć, co bohater chce przekazać, są także ukryte wątki fabuły i psychologia postaci. Otello wyraża swoją głęboką miłość do Desdemony, odczuwa odwagę i pasję, a w jego sercu wybucha nowe uczucie. Mówi, że nie oczekuje większej nagrody, sugerując, że miłość do ukochanej jest dla niego największym szczęściem. Otello pragnie, aby miłość rozproszyła jego zmartwienia i na nowo roznieciła nadzieję⁷¹.

Cavatina Otella

„Ah sì, per voi già sento” z opery Gioachina Rossiniego Otello, ossia il moro di Venezia.

Elementy analizy	Opis
Cavatina	Otello: „Ah! sì, per voi già sento”
Ilość taktów	132
Tonacja (skrótowo)	część I D-dur → część II A-dur → część III D-dur
Metrum	2/4
Dynamika ogólna	część I: mp-mf, lokalne małe cresc./dim. część II: p-mp, całość delikatniejsza i bardziej wewnętrzna część III: jak część I (mp-mf, drobne wahania)
Artikulacja	część I: więcej wartości krótkich i punktowych kontrastów, odrobina staccato część II: przewaga legato, gładkie łączenie, miękka dykcja część III: legato jako podstawa, z umiarkowanym powrotem do punktowych kontrastów z części I.

⁷¹ „Otello ossia Il Moro di Venezia — Synopsis”, Opera-guide.ch [online], dostęp: 2 XI 2025, <https://opera-guide.ch/operas/otello%2Bossia%2Bil%2Bmoro%2Bdi%2Bvenezia/synopsis/it/>

Elementy analizy	Opis
Główne figury koloraturowe	DŁUGIE DŹWIĘKI: 19, 31, 69, 75, 94, 100, 108, 117, 123, 124, 126, 131, 132; TRIOLE ÓSEMKOWE: 72, 97; SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ: 13, 17, 68, 77, 93, 97, 102, 104, 125; TRIOLE SZESNASTKOWE: 21, 23; POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: 30, 86, 111, 116, 122, 131; TRYL: 47; POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZ. GRUPĄ SEKUNDOWO-TRYLOWĄ: 28–29, 84–85, 109–110; PRZEBIEGI PASAŻOWE : 74, 77, 79, 99, 102, 104 WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ: 74, 79, 99,
Forma	I + A – B – A'
Z recytatywem czy bez	bez recytatywu

Tekst cavatiny:

Tekst włoski	Tekst polski
OTELLO Ah! sì, per voi già sento nuovo valor nel petto: Per voi d'un nuovo affetto sento infiammarsi il cor. Premio maggior di questo a me sperar no lice. (Ma allor sarò felice quando il coroni Amor.) (Amor, dirada il nembo cagion di tanti affani; comincia coi tuoi vanni la speme a ravnivar.)	OTELLO Ach, tak, dzięki wam już czuję nową odwagę w piersi; dla was nowe uczucie rozpala moje serce. Nagrody większej od tej nie godzi mi się już pragnąć. (Lecz dopiero będę szczęśliwy, gdy miłość mój los uwieńczy.) (Miłości, rozprosz tę chmurę, przyczynę tylu udręk; zaczynij swymi skrzydłami na nowo ożywiać nadzieję.)

DŁUGIE DŹWIĘKI

W kawatynie Otella pojawia się 13 długich dźwięków. Ich miejsca występowania i wysokości mają odmienne cechy, a jednocześnie pozwalają kontrolować zmiany użycia oddechu podczas tych dźwięków – co jest jednym z charakterystycznych elementów odcinków koloraturowych u Rossiniego. Po raz pierwszy długi dźwięk pojawia się w takcie 19. Jego funkcja jest taka sama jak w takcie 31 – oba zamykają fragment koloraturowy i akcentują słowo „cor” (serce).

takt 19

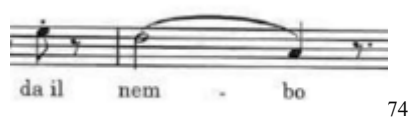


takt 31



W takcie 69 Otello zatrzymuje długi dźwięk na słowie „nembo” na dwie miary (półnuta), co pełni rolę punktu podparcia w środku frazy i porządkowania oddechu, a zarazem przenosi ciężar semantyczny na „przyczynę nieszczęść/burzową chmurę (nembo cagion)”; jednocześnie tworzy to kontrast fakturalny z poprzedzającymi gęstymi, skocznymi ósemkami. Taki sam zabieg pojawia się również w takcie 94.

takt 69



takt 94



⁷² Gioachino Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*. Dramma per musica in tre atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro, a cura di Michael Collins, Milano: Ricordi, 2007, s.38.

⁷³ Tamże, s. 39.

⁷⁴ Tamże, s. 44.

⁷⁵ Tamże, s. 47.

W taktach 75 i 100 długie dźwięki pojawiają się po „wyśpiewaniu” koloraturowego pasażu: koniec frazy osiada na półnucie jako domknięciu, po czym następuje krótka pauza, wprowadzająca późniejsze „Ah” (początek następnej frazy). Pełni to funkcję zakończenia poprzedniej myśli muzycznej, sygnalizuje oddech i ponowne skupienie; długie dźwięki często służą do zaprezentowania kadencji lub przygotowania kolejnego, gęstego odcinka koloraturowego. Tę samą funkcję pełnią także dźwięki w taktach 132.

takt 75



takt 100

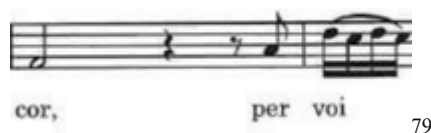


takt 132



Długi dźwięk w takcie 108 służy zarazem jako rozgrzewka przed następującym odcinkiem koloraturowym oraz jako emocjonalne „nabranie energii” przed kolejnym wzmożeniem ekspresji. Tę samą funkcję pełnią także dźwięki w taktach 124, 126, 131.

takt 108



⁷⁶ Tamże, s. 44.

⁷⁷ Tamże, s. 47.

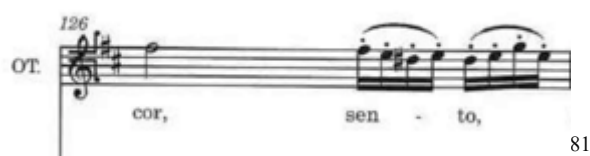
⁷⁸ Tamże, s. 53.

⁷⁹ Tamże, s. 49.

takt 124



takt 126



takt 131



W taktach 117 i 123 dźwięki nadal domykają odcinek koloraturowy; pojawia się tu bardzo niski dźwięk a, który ponownie akcentuje słowo „cor” (serce). Opadnięcie do rejestru dolnego daje wrażenie „lądowania”, a rozniecony żar znaczenia słów zostaje natychmiast skondensowany w opanowanie i siłę. Autor uważa, że odsłania to u Otella dowódczą stateczność i samokontrolę – a zarazem stanowi jedną ze swoistych cech tenorowych ról w operach Rossiniego w dramatycznych odcinkach koloraturowych.

takt 117



takt 123



⁸⁰ Tamże, s. 52.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s. 53.

⁸³ Tamże, s. 50.

⁸⁴ Tamże, s. 51.

GORGHEGGI DŁUGIE DŹWIĘKI

W cavatinie Otella długie dźwięki pojawiają się w różnych rejestrach, co wymaga dbałości o połączenie obu rejestrów przy jednoczesnym zróżnicowaniu barwy.

Z mojego doświadczenia wykonawczego wynika, że w niektórych długich dźwiękach w tym utworze konieczne jest użycie rezonansu piersiowego. Powody są dwa: po pierwsze, pojawienie się niskich dźwięków sprawia, że głos naturalnie przechodzi w rezonans piersiowy; po drugie, heroiczna konstrukcja postaci Otella powoduje, że stosowna domieszka barwy piersiowej lepiej oddaje jej sens i charakter⁸⁵. To również jedna ze swoistych cech DŁUGICH DŹWIĘKÓW w tenorowym wykonawstwie rossiniowskich fragmentów dramatycznych.

TRIOLE ÓSEMKOWE

Wcześniej wspominałem o tej figurze w duetynie Argiria i Orbazzana z opery *Tancredi*. Takt 72 i 97 są analogiczne: triola ósemkowa pełni funkcję łączącą, zmiękcza punkt dojścia poprzedniej frazy i wprowadza następną; szczególnie akcentuje „coi tuoi” (z twoimi).

W wykonaniu zaleca się śpiew lekki, jasny i *legato*; spółgłoski ustaw przed grupą (przed triolą), prowadź jeden, nieprzerwany strumień powietrza, a energię uwolnij na dźwięku docelowym.

takt 72



GORGHEGGI TRIOLE ÓSEMKOWE

Szczegółowo omówiłem to ćwiczenie przy Duetynie Argiria i Orbazzana. W cavatinie Otella, podając jako przykład takt 72: w triolach ósemkowych kluczowe jest równe wykonanie trzech dźwięków, ale tu – jako łączniku – równie ważne jest *legato*. Dlatego w praktyce zaczynam triolę „lekko”, płynnie łączę trzy dźwięki i uwalniam energię na dźwięku docelowym (punkt dojścia). Łączę kilka takich krótkich odcinków w łańcuch, wprowadzam niewielkie przesunięcia wysokości i ćwiczę oddech oraz siłę dźwięku w ruchach w górę i w dół. Najpierw

⁸⁵ Saverio Lamacchia, „Nozzari, Andrea”, w: Dizionario Biografico degli Italiani, t. 78, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, [online], brak paginacji, dostęp: 4 XI 2025, https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-nozzari_%28Dizionario-Biografico%29/

⁸⁶ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 44.

ujednolicam barwę i ciągłość dźwięku, a potem – wedle potrzeby – śpiewam w różnym metrum, co wpływa na artykulację/dykcję i niuanse dynamiczne, by przekształcić je we własną, indywidualną wypowiedź.

Mimo że fragmenty triol ósemkowych są zapisane pod łukiem *legato*, w wykonaniu nie należy nadmiernie dążyć do *legata*⁸⁷; umiarkowane podkreślenie „perlistości” artykulacji lepiej oddaje afekt postaci Otella. To jedna ze swoistych cech triol ósemkowych w wykonawstwie rossiniowskich dramatycznych fragmentów koloraturowych.

SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ



Zestawienie „grupy szesnastkowej + ćwierćnuta” jest oddechowo nieregularne – najpierw dzielimy oddech równomiernie na pierwsze cztery szesnastki, po czym jednolity, nieprzerwany strumień powietrza obejmuje kolejne cztery szesnastki równe jednej ćwierćnucie – co kształtuje zróżnicowane gospodarowanie oddechem. Po osiągnięciu biegłości technicznej dołącza się dynamikę, artykulację/dykcję, barwę oraz aspekt językowy (specyfika wydobywania słów i sylab), by dojść do indywidualnej interpretacji. Rossini dostarczył wystarczającego materiału na poziomie melodii; prawdziwa zmienność rodzi się w wymiarze wykonawczym – dlatego, zgodnie z sugestią kompozytora, warto pogłębiać różnicowanie fraz, ćwicząc „wrażliwość słuchową” jak przy rozpoznawaniu drobnych różnic w obrazach; dzięki powtarzanemu słuchaniu i praktyce by uchwycić subtelności i tym lepiej przełożyć je na własną wypowiedź artystyczną.⁸⁹

Z pewnej perspektywy połączenie ćwierćnuty z szesnastkowymi przebiegami koloraturowymi wykazuje podobieństwo do niektórych funkcji DŁUGICH DŹWIĘKÓW – ćwierćnuta bywa dźwiękiem przygotowawczym przed przebiegiem koloraturowym albo dźwiękiem domykającym po jego zakończeniu. Struktura SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ pojawia się w cawatinie Otella 9 razy.

Po raz pierwszy już na początku, w takcie 13 – sekundowy ruch szesnastek po ćwierćnucie prowadzi słowo ku końcowej ćwierćnucie, mocno akcentując „sento” (czuję).

⁸⁷ Alberto Zedda, „Aspetti della vocalità rossiniana nell’opera buffa e nella seria”, Archivio Alberto Zedda [online], brak paginacji, dostęp: 4 XI 2025, <https://www.albertozedda.com/aspetti-della-vocalita-rossiniana-nellopera-buffa-e-nella-seria>

⁸⁸ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 162.

⁸⁹ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 162.

Daje to impuls popychający następną frazę i zarazem sygnalizuje śpiewakowi „uważaj” – tu trzeba dyskretnie nabrać oddechu, by podołać dłuższym i gęstszym dalszym ciągom grupetti . Dramaturgicznie układ stabilizuje wypowiedź i przełącza ją w kolejny odcinek, szkicując u Otella powściągliwość, zdecydowanie i dowódczą samokontrolę. W wykonaniu szesnastki powinny być lekkie, jasne i równe, bez „uderzania”⁹⁰, a energia i dykcja skupione na ćwierćnucie. Takt 17 jest analogiczny, ze słowem „affetto” (uczucie) niosącym jeszcze silniejszy ładunek. Późniejsze wystąpienia w taktach 68, 77, 93, 97, 102, 104 i 125 pełnią podobną funkcję i wymagają zbliżonej techniki.

takt 13



takt 17



takt 68



takt 77



takt 93



⁹⁰ Giovanni Battista Lamperti, *Vocal Wisdom: Maxims of G. B. Lamperti*, ed. William Earl Brown, New York: Taplinger, 1931, s. 7

⁹¹ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 37.

⁹² Tamże, s. 38.

⁹³ Tamże, s. 44.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 47.

takt 97



takt 102



takt 104



takt 125



GORGHEGGI SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ



Na przykładzie taktu 13 („sen-to”) – śpiewaj równo i *legato*, bez twardego ataku, nie akcentuj żadnej z wewnętrznych nut, a oddech prowadź stabilnie do końcowej ćwierćnuty „–to”. Można zastosować bardzo lekkie *crescendo*, punkt dojścia powinien być jasny i wyraźny. Spółgłoski „s” i „n” wypowiedz przed grupą, samogłoska ma przenikać całą figurę.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże, s. 48.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże, s. 52.

¹⁰⁰ Tamże.

Po osiągnięciu „-to” natychmiast rozluźnij aparat i w razie potrzeby zastosuj dyskretny, niewidoczny oddech przed kolejną frazą.

Funkcja tej figury polega na tym, że podczas śpiewania, przy zachowaniu rozluźnienia i zdecydowanej kontroli, utrzymuje się wysoki stopień równomierności, a dzięki stabilnemu podparciu oddechowemu uzyskuje się wyraźną i skupioną siłę brzmienia.

TRIOLE SZESNASTKOWE

W cavatinie Otella pojawiają się dwie triole szesnastkowe, w taktach 21 i 23. Ponownie silnie akcentują słowa „sento” (czuję) oraz „petto” (piers), co w pewnym stopniu wzmacnia ekspresję emocjonalną.

takt 21



takt 23



GORGHEGGI TRIOLE SZESNASTKOWE

Traktuję takty 21 i 23 jako dwa wzorce ćwiczebne trioli szesnastkowych: najpierw sekunda w górę, potem powrót do dźwięku podstawowego, aby ustabilizować pozycję. Każda triola powtarza się w odległości tercji, a cała fraza przebiega diatonicznie najpierw w górę, następnie w dół.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w cavatinie Otella występują sześć razy. Po raz pierwszy w takcie 30. Zstępujący przebieg gamowy sprowadza ideę „rozpalonego serca” od uniesienia do spokoju i domyka odcinek. Takty 86 i 111 powtarzają ten sam zabieg.

¹⁰¹ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 38.

¹⁰² Tamże.

takt 30



W takcie 116 niemal dwie oktawy zstępującej gamy sprowadzają wcześniejsze rozgrzanie do spokojnego „lądowania”; to wewnętrzne zebranie, opanowanie i samokontrola, a nie słabość. Na jednym oddechu prowadzę równy przebieg przez dwie oktawy bez lokalnych akcentów; przy przejściach rejestrowych utrzymuję jednolitą barwę rezonansu, energię kieruję na punkt dojścia przy słowie „cor”, po osadzeniu rozluźniam. Analogiczny zabieg pojawia się w takcie 122.

takt 116



Takt 131 jest przedostatnim taktem całego utworu. Najpierw brzmi półnuta na wysokim a^2 , będąca szczytowym punktem i ostatnim „sygnałem” zapowiadającym finał. Następujący zstępujący przebieg gamowy działa jak rozbieg przed zakończeniem, skupia energię i znaczenie tekstu, prowadzi do ostatniego uderzenia; po wzniesieniu emocji następuje ich wewnętrzne zebranie.

takt 131



GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

Przy nauce pochodów gamowych w cavatinie Otella można zastosować ćwiczenie „b”. Najpierw śpiewaj *legato* na jednym oddechu, równo i ciągle, aby poczuć „daleki punkt dojścia” i odczuć właściwy podział powietrza. Po opanowaniu dodaj w każdej podgrupie pod łukiem

¹⁰³ Tamże, s. 39.

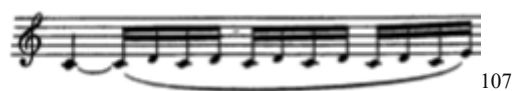
¹⁰⁴ Tamże, s. 50.

¹⁰⁵ Tamże, s. 53.

lekkie, krótkie *staccato* jako kontrast, przy zachowaniu ciągłości strumienia powietrza. Pozwala to na trening przełączania między ciągłością a „punktowaniem”.

W odniesieniu do taktu 131 najpierw rozpoczynam półnutę na wysokim a² jako kulminację i ostatni „sygnał”, a następnie prowadzę niemal dwie oktawy diatonicznego zejścia w kierunku kadencji. Początek jak w ćwiczeniu: wyróżniam ekstremum i „czuję” dystans oktawy, potem wracam do płynnego biegu równych szesnastek. Kluczowe punkty – jasny „zawieszony” punkt kulminacyjny, stabilne zejście, przeniesienie ciężaru oparcia na końcowy punkt dojścia. Przez cały odcinek utrzymuję świadomą kontrolę oddechu i subtelne dozowanie napięcia mięśniowego¹⁰⁶. To wszystko stanowi specyfikę koloratury typu POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w wykonawstwie rossiniowskich dramatycznych fragmentów koloraturowych.

TRYL



Ćwiczenie ma klarowną funkcję i równie klarowną metodę wykonania – należy uczynić je elementem stałego treningu.

W cavatinie Otella występuje tylko jeden tryl, w takcie 47. Skupia uwagę na słowie „Amor” („miłość”), przypomina śpiewakowi o ustabilizowaniu oddechu i przygotowaniu następnej frazy, a słuchaczom wyraźnie wskazuje wirtuozowski punkt kulminacyjny.

takt 47



¹⁰⁶ García, New Treatise, cz. I, rozdz. VII.

¹⁰⁷ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 164.

¹⁰⁸ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 41.

Gorgheggi TRYL

Skłaniam się ku traktowaniu trylu jako umiejętności poddającej się treningowi; to ćwiczenie da się sprowadzić do trzystopniowego schematu:

1. Ćwierćnuta jako „kotwica”, legowana łukiem do następujących szesnastek, aby wprowadzić figurę od słabej części taktu i uniknąć wyprzedzenia rozpoczęcia trylu oraz przedwczesnego wysiłku.
2. Trzy grupy szesnastek naprzemiennie na d^1/c^1 ; drobne przesunięcia służą kalibracji współpracy oddechu i fonacji, a tercja domyka odcinek i prowadzi do następnej frazy.
3. Kulminacja: tryl na g^2 , który jednocześnie testuje stabilne podparcie i szybką alternację.

W moim ujęciu ten minimalistyczny ciąg – „kotwica – słabe wejście – mikroróżnica – kulminacja” – tworzy najmniejszą jednostkę nauki możliwą do powtarzania, zamieniając „odczuwany” tryl w powtarzalną, dającą się odtworzyć technikę¹⁰⁹.

takt 110



W takcie 47 najpierw znajduję „punkt kotwiczący”, wchodzę cicho na słabej części taktu, aby uniknąć wyprzedzenia rozpoczęcia trylu i przedwczesnego spięcia. Trzy grupy szesnastek traktuję jako drobną korektę, prowadzę całość na jednym oddechu, spółgłoski ustawiam przed wejściem grupy, samogłoskę utrzymuję w czystym kształcie. Szybką alternację wykonuję na stabilnym *appoggio*¹¹¹ i równym strumieniu powietrza; po lekkim *crescendo* i *diminuendo* wracam płynnie do dźwięku docelowego, domykam frazę. Minimalna sekwencja „kotwica, ciche wejście, mikro-korekta, kulminacja” zamienia „a-mor” w powtarzalną technikę trylu, brzmienie pozostaje jasne i skupione, bez nadmiernego wysiłku.

POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO-TRYLOWĄ

W cavatinie Otella pochod gamowy w dół poprzedzony grupą sekundowo-trylową występuje trzykrotnie i w zasadzie w tej samej postaci. Omówię go na przykładzie taktów 28–29. Najpierw powstaje mała grupa złożona z „drżącej” sekundowej alternacji, skupiona na słabej części taktu, jakby lekko „podrzucała” początkową sylabę tekstu. Następnie włącza się

¹⁰⁹ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 60.

¹¹⁰ Tamże.

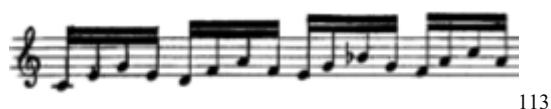
¹¹¹ Manuel García, *Hints on Singing*, London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894, Part I: “Respiration (Breathing)”, s. 5; por. s. 20.

zstępujący przebieg gamowy, który prowadzi energię do punktu dojścia. Rozwiązanie kieruje uwagę słuchacza na semantyczny rdzeń wypowiedzi – jest to przejście od błyskotliwego podniesienia do spokojnej, rzeczowej deklaracji.

takt 28–29



PRZEBIEGI PASAŻOWE



Trening tercji od zawsze jest nieodzownym elementem kształcenia wokalistów. Ćwiczenie to sprawdza się także w koloraturowych odcinkach Rossiniego. W odróżnieniu od pracy nad gamami, które opierają się głównie na sekundach, trening tercji koncentruje się na tercjach wielkich i małych. Ten typ figury jest również ważnym składnikiem kadencji¹¹⁴.

PRZEBIEGI PASAŻOWE w cavatinie Otella pojawiają się sześć razy. Po raz pierwszy w takcie 74. Po sekstoli następuje wznoszące *arpeggio* tercjowe, czyli „zapalający” przebieg, który podbija poczucie nadziei; afekt jest jasny i wznoszący. Taki sam układ występuje w takcie 99.

takt 74



W takcie 77 przebieg ma kształt wahań tercjowych – najpierw z góry w dół, potem z dołu i z powrotem w górę, co tworzy niewielką „falę”. Zbiera i potwierdza wcześniej rozniecony afekt na słowie „sento” („czuję”), a zarazem przygotowuje ponowne nabranie energii w kolejnym odcinku. Taki sam układ pojawia się w taktach 79, 102 i 104.

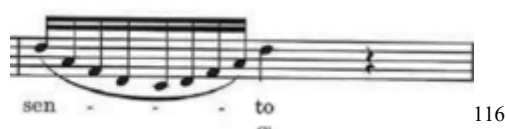
¹¹² G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 39.

¹¹³ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 165.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 44.

takt 77



GORGHEGGI PRZEBIEGI PASAŻOWE

To ćwiczenie jest treningiem wokalnym ukierunkowanym na wykonywanie przebiegów z wykorzystaniem akordu dominanty septymowej, ze szczególnym naciskiem na intonację.



na pauzie się „rozluźnia” – oczekuje reakcji, w myślach sprawdza, czy przed chwilą było dobrze – tymczasem kolejna figuracja powinna już startować i musi być przygotowana przed wejściem. Stąd dwa częste błędy – wydłużanie pauzy lub niestaranny, nieprzygotowany początek następnego odcinka.¹²⁰

W cavatinie Otella figura „WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZA” występuje trzykrotnie; w takcie 74 pasaż wznosi się do punktu kulminacyjnego i natychmiast zostaje zatrzymany krótką pauzą, która daje ułamek chwili na wdech i skupienie. To „wstrzymany oddech po rozbłysku nadziei”, a zarazem przejściowy most przed właściwym lądowaniem.

Takt 74



Takt 79 oraz jego powtórzenie w takcie 99 również kończą się pauzą; w przeciwieństwie do taktu 74, pauza w 79 pełni funkcję zakończeniową.

Takt 79



122

GORGHEGGI WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZA

Ćwiczenie stanowi odmianę przebiegu pasażowego, w której na prymie i tercji po dźwięku właściwym dodany zostaje powtórzony dźwięk pośredni, natomiast kwinta i oktawa pozostają bez ozdobników. Oktawa ma skróconą wartość oraz celowo wprowadzoną

¹²⁰ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 167.

¹²¹ G. Rossini, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2007, s. 44.

¹²² Tamże, s. 45.

pauzę szesnastkową, służącą treningowi wdechu zgodnego z czasem frazy. Element ten pojawia się by zakończyć śpiew.



Aby zastosować ten element do cavatiny Otella, podczas wykonywania ćwiczenia należy traktować pauzę jako punkt strukturalny, ale ani jej nie wydłużać, ani nie przyspieszać. Oddech przygotować przed pauzą, a wejście po niej osadzić punktualnie, prowadząc linię tak, jakby pauzy nie było¹²⁴. Dzięki temu zachowuje się ciągłość frazy i podparcia, a pauza spełnia funkcję retoryczną, nie zaburzając techniki.

Moim zdaniem, w wysokim rejestrze i przy bardzo silnym napięciu dramatycznym utrzymanie świetlistej, przenikliwej nośności głosu oraz zręcznej precyzji w obchodzeniu się z pauzą stanowi specyfikę koloratury typu WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ w wykonawstwie rossiniowskich dramatycznych fragmentów.

Wnioski

W cavatinie z „Otella”, choć odbiór bywa „swobodnie wirtuozowski”, figury podstawowe w rzeczywistości pojawiają się często i systematycznie, budując logikę oddechu, kierunek afektu oraz klarowność dykcji. Wyćwiczone do nawyku (płynne *legato*, równe szesnastki, stabilne *appoggio*, kontrola punktu kulminacyjnego) stają się tworzywem do dojrzałego kształtowania wypowiedzi artystycznej. Dla tenorów w operach Rossiniego szczególna jest specyfika dramatycznych odcinków koloraturowych, gdzie szybkość i elastyczność muszą współistnieć z dowódczą samokontrolą i wagą słowa; długie dźwięki pełnią funkcję stanowiska, a pasáže zachowują puls i sens – technika i charakter spotykają się w spójnej wypowiedzi.

2.2. Partie komiczne

2.2.1 Cavatina Conte Almaviva – Ecco ridente in cielo z opery „Il Barbiere di Siviglia”

Autor uważa, że wyjątkowość koloraturowych fragmentów w komediowej cavatinie tenorowej Conte Almaviva polega na tym, że muszą one łączyć bogactwo dramatyzmu

¹²³ Tamże.

¹²⁴ García, *Hints on Singing*, s. 22–23, 28.

z pięknem muzyki – jedno nie może istnieć bez drugiego. Dlatego Rossini precyzyjnie balansuje rozwojem fabuły i zmianami emocjonalnymi postaci. Cała cavatina najpierw maluje atmosferę tuż przed świtem, jakby przedstawiając niebo tuż przed wschodem słońca, pełne miłości i mocy. Następnie, jakby obrazując wewnętrzny świat hrabiego, ukazuje jego marzenia i tęsknoty miłosne. Emocje postaci są doskonale wyrażone poprzez muzykę, co nadaje postaci hrabiego większą głębię.

Rossini kreuje postać hrabiego Almavivy jako szczerą, pełną pasji, ale jednocześnie elegancką. W początkowej części cavatiny melodia obfituje w przebiegi *legato* o delikatnym, ale bogatym brzmieniu. W środkowej części emocje się zmieniają, a kompozytor wykorzystuje rozbudowane koloraturowe fragmenty, szczególnie z wyrazistymi zmianami dynamiki w górnych i dolnych rejestrach, aby oddać wewnętrzne wzloty i upadki hrabiego. Na zakończenie, radość miłości osiąga kulminację, a następnie powoli wygasa, zamykając cavatinę.

Cavatina Hrabiego Almavivy „Ecco ridente in cielo” z opery Gioachina Rossiniego *Il barbiere di Siviglia*

Cavatina	Hrabia Almaviva: „Ecco ridente in cielo” z opery <i>Il barbiere di Siviglia</i>
Liczba taktów	85
Tonacja (stabilna czy zmienna)	C–dur – zasadniczo stabilna
Metrum	Wstęp i część A w takcie 2/4, część B przechodzi w takt 4/4
Tempo	Początek instrumentalny i odcinek <i>cantabile</i> o <i>Largo/Andante dolce</i> ; później <i>Allegro</i> ; i wreszcie <i>a tempo</i>
Dynamika ogólna	Zmienna: w <i>cantabile</i> przeważnie <i>p–mp</i> ; w <i>allegro</i> częste <i>crescendo</i> do <i>f/ff</i> ; odcinki o stałej dynamice zwykle 4–8 taktów
Artykulacja	głównie <i>legato</i> ; w biegach praktyka – w górę <i>legato</i> , w dół lekkie odcięcia; akompaniament częściej <i>staccato</i>

Główne figury koloraturowe	DŁUGIE DŹWIĘKI: takt 144, takty 166–168, takt 171, takt 178 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: takty 142–143, 161–162 TRYL: takty 116, 124 ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH: takty 174–175 ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO–TERCJOWYCH z PRZEBIEGIEM GAMOWYM: takty 169–170 SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE : takty 114, 118, 122
Typ formy	dwuodcinkowa cavatina (cantabile + allegro); bliżej AA ¹ niż ABA (bez klasycznego da capo)
Recytatyw	bez recytatywu w obrębie numeru; poprzedzona wstępem instrumentalnym; po cavatinie wejście ansamblowe

Tekst i tłumaczenie Cavatiny Ecco ridente in cielo:

Tekst włoski	Tekst polski
Conte Almaviva Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora, e tu non sorgi ancora e puoi dormir così? Sorgi, mia dolce speme, vieni, bell'idol mio; rendi men crudo, oh Dio, lo stral che mi ferì. Tacete! già veggo quel caro sembiante; quest'anima amante ottenne pietà. Oh istante d'amore! Oh dolce contento! Felice momento che eguale non ha!	Hrabia Almaviva Spójrz, na niebie jaśniejącym wschodzi już piękna jutrzienka, a ty wciąż się nie budzisz i możesz tak spać? Powstań, moja słodka nadziejo, przyjdź, mój piękny idolu; uczyn mniejszą okrutną, o Boże, tę strzałę, która mnie zraniła. Ciszej! Już widzę to drogie mi oblicze; ta kochająca dusza zyskała wreszcie litość. O chwilo miłości! O słodka radości! Szczęśliwa chwilo, która nie ma sobie równej!

DLUGIE DŹWIĘKI

W cavatinie Hrabiego Almavivy długie dźwięki występują w czterech miejscach. Po raz pierwszy – jako domknięcie poprzedzającego szybkiego pasażu koloraturowego – półnuta służy podkreśleniu słowa „pietà (litość)” (takt 144). Jak wspomniano wyżej, ów długi dźwięk, pełniąc funkcję zakończenia frazy, powinien zostać domknięty oddechem, tj. poprzez kontrolę strumienia powietrza.

takt 144



W kolejnym użyciu – na słowach „ma” (wł. ha – ‘ma’) oraz „słodkie” (wł. *dolce* – ,słodkie’) –oba długie dźwięki wypadają bezpośrednio po kulminacji i tuż przed wejściem w następny biegnik. W tym miejscu tenor może zaprezentować stopniowe wyciszenie

¹²⁵ Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva o sia L'inutile precauzione). Commedia in due atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro in collaborazione con Casa Ricordi di Milano, a cura di Alberto Zedda, Milano: Ricordi, 2014, s. 25.

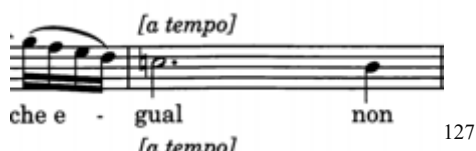
(*diminuendo*) i przygotować połączenie prowadzące do finałowej kulminacji – co można odczytać jako drobny zwrot, kumulację napięcia emocjonalnego. (t. 166, 167, 168)

takt 166–168



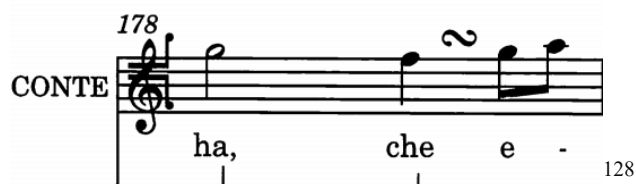
W takcie 171 długi dźwięk pełni zarazem rolę akcentu znaczeniowego jak i momentu rekalkibracji. Rozładowuje resztkowe napięcie po biegnikach koloraturowych, przygotowując wejście w następujący po nim odcinek finałowy.

Takt 171



W takcie 178 pojawia się ostatni długi dźwięk przed końcową kadencją. W mojej ocenie może on wydobyć u Hrabiego (Almavivy) koloryt „eleganckiej pewności siebie” oraz cechę „pewnego ataku i precyzyjnego domknięcia”.

Takt 178



GORGHEGGI DŁUGIE DŹWIĘKI

Długie dźwięki w cavatinie Hrabiego Almavivy mają pewną szczególną specyfikę, ze względu na serenadowy charakter utworu powinny być prowadzone możliwie z czułością, ale bez utraty nośności. Przykładowo w t. 166 na samogłosce „a” należy lekko zainicjować dźwięk (bez wstawiania [h], bezpośrednio na samogłosce), następnie małą *messa di voce*

¹²⁶ Tamże, s. 27.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże, s. 28.

stopniowo doprowadzić brzmienie do kulminacji frazy, po czym zmniejszać udział alikwotów nie tracąc podparcia, i zamknąć dźwięk zatrzymaniem powietrza, a nie zaciskiem krtani. Z mojego doświadczenia wykonawczego wynika, że w ćwiczeniu tego typu długich dźwięków warto częściej używać samogłoski „u”, a dopiero na jej bazie kształtować inne samogłoski, pozwala to utrzymać stabilne położenie krtani i jednocześnie nie rozjaśniać nadmiernie barwy. Zróżnicowany sposób prowadzenia długich dźwięków odsłania jedną z cech szczególnych tej partii tenorowej w rossiniowskich komicznych odcinkach koloraturowych.

W całej cavatinie występują dwa wyraźne POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ – w taktach 142–143 oraz 161–152; ukształtowanie tych ruchów wznoszących i opadających przypomina miłość skrywaną w sercu hrabiego. Zwiększ to jednocześnie napięcie muzyczne i emocjonalne, doskonale przygotowując grunt pod kolejne fragmenty utworu.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

W całej cavatinie występują dwa wyraźne POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ – w taktach 142–143 oraz 161–152; ukształtowanie tych ruchów wznoszących i opadających przypomina miłość skrywaną w sercu hrabiego. Zwiększ to jednocześnie napięcie muzyczne i emocjonalne, doskonale przygotowując grunt pod kolejne fragmenty utworu.

Takt 142–143



Takt 161



¹²⁹ Tamże, s. 24.

¹³⁰ Tamże, s. 26.

Takt 162



GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

W odróżnieniu od typowo wirtuozowskich biegników u Rossiniego, przebiegi gamowe w „Ecco ridente in cielo” mają serenadowy, liryczny charakter, nie chodzi tu o maksymalizowanie tempa i „nadmiernej selektywności”, lecz o kształtowanie koloratury jako ciągłej, śpiewnej linii. Wejścia w górę najlepiej prowadzić na jednym oddechu, jak przedłużony długi dźwięk, a zejścia jedynie delikatnie „oddzielać” dla korekty intonacji. Obróbka samogłosek jest wyjątkowo powściągliwa: np. w t. 161 przy equal grupa dźwięków to tylko chwilowe przejście, cała linia jest zawieszona na [a]. Fraza „no, non” wchodzi bezgłośnie od [n], z charakterem [o], aby uniknąć wybielenia barwy. Aby utrzymać tę „czułą, lecz nośną” fakturę. W ćwiczeniach warto najpierw oprzeć się na samogłosce [u] (stabilizacja położenia krtani)¹³², a następnie otwierać do [a]/[o]. Taki sposób „śpiewania koloratury jak lirycznej długiej linii” nadaje partii Hrabiego w rossiniowskim komicznym kontekście szczególną barwę: koloratura nie jest celem popisowym, lecz subtelnym podkreśleniem słowa i elegancji postaci.

TRYL

Tryl to także technika często używana przez Rossiniego, w tej cavatinie pojawia się dwukrotnie. W taktach 116 i 124 odpowiednio podkreśla akcent na słowach „jutrozenka” (aurora) i „mój” (mio).

Wprowadź do obrazu „świtu” odrobinę migotliwego, drżącego światła, spraw, by miłość hrabiego Almavivy nabrała większej żywotności i blasku.

¹³¹ Tamże.

¹³² Johan Sundberg, *The Science of the Singing Voice* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987), s. 113–115

Takt 116



Takt 124



ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH



Ponieważ śpiewacy zazwyczaj w pierwszej kolejności patrzą na ambitus, wysokości i gęstość przebiegów koloraturowych, łatwo ulegają wrażeniu „powtarzalności materiału”. Próba zaśpiewania tych przebiegów ujawnia jednak, że różnice naprawdę rodzą się w szczegółach emisji i dykcji. W tym samym wzorcu inne zestawienie legato/staccato, akcentów i wartości rytmicznych wytwarza zupełnie odmienne wypowiedzi. Z drugiej strony prozodia języka po cichu „dyryguje” kierunkiem melodii; świadome rozmieszczenie łuków i miejsc oddechu, tak by akcenty słowne pokrywały się z płynnością mowy, co sprawia, że „melodia” języka współbrzmi z muzyką.

Z wymogiem ŁUKOWANIA W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH korespondują takty 174–175: pełnią rolę „sprinterskiego” wstępu, który wyprowadza przygotowanie z t. 173 ku domykającemu zdanie tutti w t. 176. W mojej ocenie ten odcinek szczególnie eksponuje lekki i świetlisty, rossiniowski idiom tenore lirico – legato di agilità –

¹³³ Tamże, s. 22.

¹³⁴ Tamże, s. 23.

E.Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 164.

¹³⁵

brzmiać zarazem ekscytująco i szlachetnie, co dobrze odpowiada charakterowi Hrabiego Almavivy.

Takt 174–175



W mojej ocenie zalecenia prof. Rezler są bardzo użyteczne¹³⁷: krótkie sesje ćwiczeń, częste przerwy oraz kilka krótkich bloków w ciągu dnia. Zasadniczo łączny czas pracy zaangażowanych mięśni nie powinien przekraczać około 3 godzin dziennie. Kluczowe jest utrzymanie minimalnego napięcia – to ono gwarantuje niepowtarzalną jakość brzmienia, każde nadmierne usztywnienie tłumi część alikwotów.

Omawianemu ćwiczeniu odpowiadają takty 169–170.

Takt 169–170



SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE

W cavatinie Hrabiego Almavivy SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE pojawiają się trzykrotnie – w taktach 114, 118 i 122.

W takcie 114 wejście na „niebo się rozjaśnia...” („cielo spunta...”) nadają interesujący charakter początkowi oraz umożliwiają barwne cieniowanie, co kieruje afekt ku „pięknej jutrzence” („la bella aurora”).

G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2014, s.27.

136

¹³⁷ Tamże, s. 166.

¹³⁸ G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2014, s.27.

takt 114



Takty 118 i 122 pełnią przede wszystkim rolę przejścia i dobarwienia, spajając wcześniejszy materiał i posuwając energię dalej.

takt 118



takt 122



GORGHEGGI SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE

Moim zdaniem sekstole w tej Cavatinie bynajmniej nie są „mechanicznym stukaniem oddzielnych dźwięków”, lecz powinny być śpiewane jako jedna płynna linia. Całą grupę traktujemy jako jeden gest oddechowy¹⁴², a w ćwiczeniu zwracamy uwagę, by w miejscach o zabarwieniu dominanty septymowej dźwięk prowadzący był bardziej skupiony, co naturalnie nadaje frazie kierunek. Takie podejście stawia na priorytet *legata*, a „selektywność” pozostaje wtórna, dzięki czemu szybkie nuty rzeczywiście stapiają się z liryczną długą linią. Jest to

¹³⁹ G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, rid. per canto e pianoforte, Ricordi, 2014, s.22.

¹⁴⁰ Tamże.

¹⁴¹ Tamże, s. 23.

¹⁴² Manuel García, *Nouveau traité de l'art du chant*, wyd. 5, Paris: Heugel, 1863, 1re partie, rozdz. „Du point d'orgue et des traits”, [online], dostęp: 5 XI 2025, URL: [https://imslp.org/wiki/Nouveau_trait%C3%A9_de_l%27art_du_chant_\(Garc%C3%ADa,_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/Nouveau_trait%C3%A9_de_l%27art_du_chant_(Garc%C3%ADa,_Manuel))

również jedna z cech szczególnych wykonawstwa w rossiniowskich komicznych fragmentach koloraturowych typu SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE.

Wnioski

W „Ecco ridente in cielo” z perspektywy praktyki wykonawczej największą trudność stanowi nie liczba nut, lecz zarządzanie stanami pracy aparatu – naprzemienne uruchamianie i odciążanie różnych partii mięśni (długie dźwięki → rozluźnienie i ogniskowanie; przebiegi → szybkie, drobne skurcze na stabilnym przepływie powietrza; tryle → klarowne przełączenia dwóch dźwięków bez „poszerzania” vibrata). Gdy taka rotacja funkcji utrwali się w pamięci ciała, materiał – choć „znajomy” – zaczyna się sam układać „pod palcami / w gardle”, a cavatina odzyskuje sens teatralny. Nie chodzi tylko o popis dla popisu, lecz o poetycką, zindywidualizowaną wypowiedź.

Technika i dramaturgia nie są tu rozdzielone. Rossini wykorzystuje kompetencje wypracowane w ćwiczeniach, ale nigdy nie podaje ich jako czystych wzorców. Zderza „gramatykę” z „mową” – prozodię włoską, puls sceny i psychologię hrabiego – tworząc jakość nieosiągalną samą gimnastyką aparatu. Dlatego ta cavatina – mimo mnogości przebiegów koloraturowych – w pierwszym rzędzie wymaga dojrzałej kontroli czasu trwania wartości, oddechu, właściwej emisji/artykulacji. To one nadają koloraturze sens, a Almavivie – szlachetności oraz prawdy przekazu.

2.2.2 Cavatina *Vieni fra queste braccia* z opery „La gazza ladra” – Gianetto

W przypadku tenorowej roli Gianetta, jego wyjątkowość tkwi w sprawiedliwości, którą uosabia w tej operze. Rossini z niezwykłą precyzją przedstawia zarówno rozwój fabuły, jak i emocjonalne przemiany postaci w tej cavatinie.

Początkowe wezwanie do Ninetty przepełnione jest nadzieją na miłość. Następnie Gianetto wyraża swoją niezachwianą wiarę w miłość. W dalszej części, wraz ze zmianą rytmu i wzrostem liczby koloraturowych ozdobników, opisuje nadchodzącą radość i szczęście. Muzyczne odzwierciedlenie wewnętrznych przemian Gianetta dodatkowo podkreśla wyjątkowość jego postaci.

Cavatina *Vieni fra queste braccia* z opery „La gazza ladra” – Gianetto

Ważne elementy	Analiza
Ilość taktów	127
Tonacja	D-dur
Metrum	4/4
Tempo	1–28: <i>Maestoso</i> ; 29–koniec: <i>Allegro</i>
Dynamic ogólna	bazowo <i>mp–mf</i> ; kadencje z <i>diminuendo</i> ; kulminacje i finał narastają do <i>mf–f</i>
Articulation	ogólnie <i>legato/leggiero</i> ; W A ¹ pojawiają się miejscowe skoki
Figury koloraturowe	DŁGIE DŹWIĘKI: 4, 14, 20, 24, 28–29, 53, 86, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 116 TRIOLE ÓSEMKOWE: 113 TRIOLE SZESNASTKOWE: 11, 21 GRUPY O USTALONEJ STRUKTURZE RYTMICZNEJ WYPEŁNIONE OZDOBNIKIEM: 25, 26 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: 52, 56, 58, 60, 92, 86, 90, 94 GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY): 62, 96 ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH: 65–66, 99–100 SKOKI DŹWIĘKOWE UZUPEŁNIONE POCHODEM SEKUNDOWYM W DÓŁ: 63– 64, 97–98
Budowa Cavatiny	Forma dwuczęściowa: część I – odcinek A ma także budowę dwudzielną prostą; część II – asymetryczna forma lustrzana: wstęp – B – C – repryza A – koda
Recytatyw	NIE

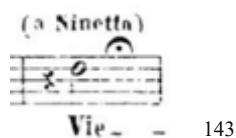
TEKST WŁOSKI	TEKST POLSKI
Gianetto	Gianetto
Vieni fra queste braccia...	Pójdź w moje ramiona...
Mi balza il cor nel sen! D'un ver amor, mio ben, questo è il linguaggio.	Serce skacze mi w piersi! Oto jest mowa To jest język prawdziwej miłości, moja droga.
Anche nel nemico in faccia m'eri presente ognor: tu m'inspiravi allor forza e coraggio.	Nawet gdy stawałem twarzą w twarz z wrogiem, byłaś zawsze obecna w moich myślach; to ty natchnęłaś mnie wtedy siłą i odwagą.
Ma quel piacer che adesso, o mia Ninetta, provo, è così dolce e nuovo che non si può spiegar.	Lecz to szczęście, które teraz, o moja Ninetto, przeżywam, jest tak słodkie i nowe, że nie sposób go wyrazić.

DLUGIE DŹWIĘKI

W wcześniejszych fragmentach kompozytor wielokrotnie stosował długie wartości dźwiękowe; w tej cavatinie pojawiają się piętnaście razy. W powiązaniu z kontekstem dramatycznym – powracający młody szlachcic Giannetto staje naprzeciw swojej ukochanej Ninetty – rozpoczynając od poruszającego wezwania, przez potwierdzenie oddania, aż po emocjonalny szczyt określany jako „nie do opisania”. Długie dźwięki nie służą obrazowi niepewności czy wahania, Rossini używa ich raczej jako strukturalnych i retorycznych „punktów stałych”.

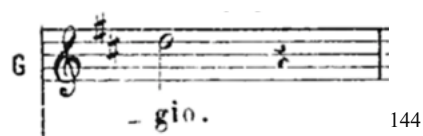
Podobnie jak we wcześniejszych wystąpieniach, niektóre z tych długich dźwięków przygotowują brzmieniowo nadchodzące partie koloraturowe i inne fragmenty, inne natomiast pełnią funkcję zamknięć odcinków koloraturowych. W cavatinie Giannetta pierwszy pojawiający się długi dźwięk ma miejsce w takcie 4 jest to pierwsze zdanie wokalne. Pojawienie się znaku fermaty wzmacnia akcent na słowie „Vieni” („Przyjdź”) i działa jak wezwanie, wyrażając poruszającą, głęboką czułość Giannetta.

takt 4



Długie dźwięki w taktach 14 i 24 pełnią funkcję domknięcia wcześniejszych fragmentów koloraturowych. Podkreślają one odpowiednio słowa „linguaggio” („język”) oraz „coraggio” („męstwo”).

takt 14

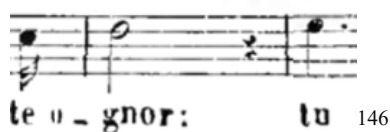


takt 24



W takcie 19 szczególnie uwidacznia się ognor („zawsze”). Długi dźwięk działa jako punkt kulminacyjnego spoczynku i zarazem przygotowanie do zstępującej koloratury, dzięki czemu afirmacja „prawdziwej miłości” zyskuje wyrazistą nośność.

takt 19



W taktach 28–29, pojawiających się dalej w utworze, fermata przekształca długi dźwięk w „pauzę retoryczną”, pełniąc funkcję „kropki” zamykającej odcinek muzyczny.

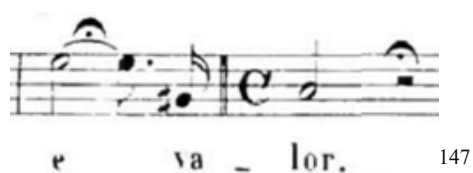
¹⁴³ Gioachino Rossini, *La gazza ladra*. Melodramma in due atti. Opera completa per canto e pianoforte, Milano: R. Stabilimento Ricordi (Edizioni Economiche Ricordi), b.r.w., s. 60.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże, s. 61.

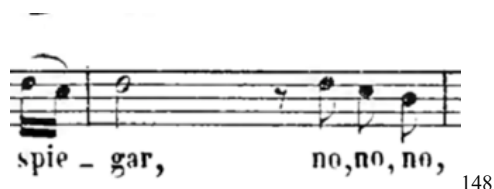
¹⁴⁶ Tamże, s. 60.

takt 28–29



Takty 53 i 87 są analogiczne; DŁUGIE DŹWIĘKI w obu taktach pełnią funkcję domknięcia odcinka i punktu oddechowego, na mocnej części taktu stabilizują brzmienie, kończąc się łagodnym *diminuendo*. Następne „no, no, no”, wchodzące na słabej części taktu krótkimi, lekko odłączonymi dźwiękami (*staccato*), tworzy kontrast akcent–słaba część oraz semantyczne „echo negacji”, emocjonalnie domykając poprzednią frazę i wprowadzając nową.

takt 53



Takty 105–106 są analogiczne do 111–112 – stabilizują mocną część taktu, domykają poprzedzające krótkie ozdobniki i wyraźnie eksponują znaczenie „nie można”, jednocześnie przygotowując wejście następnej frazy. Długi dźwięk na słowie „può” pełni funkcję kropki zamykającej wypowiedź.

takt 105–106



Takie długie dźwięki o funkcji łączącej poprzednią i następną frazę (domykającej i inicjującej) występują także w taktach 113–116.

¹⁴⁷ Tamże, s. 61.

¹⁴⁸ Tamże, s. 62.

¹⁴⁹ Tamże, s. 66.

si può spiegar no non si

114

G

può spie_gar non si può spie_151

TRIOLE ÓSEMKOWE w cavatinie Giannetta pojawiają się tylko raz – w takcie 113. Wchodzą na słabej części taktu, ale równa i zdecydowana artykulacja trioli buduje wrażenie pewności i stanowczości, co stanowi wyróżnik tej roli tenorowej w operze Rossiniego.

si può spiegar no non si

TRIOLE ÓSEMkowe wchodzi na słabej części taktu, lecz fakt wejścia na słabej części nie może oznaczać rozluźnienia postawy wokalne, przeciwnie – wymaga aktywnego nastawienia i celowego różnicowania podczas ćwiczenia gorgheggi. Triola powinna mieć „klarowność”, by oddać stanowczość. Warto zastosować oddechowo prowadzone drobne détaché – przy stabilnym *appoggio* by utrzymać równe wartości i *leggero*. Każdą nutę inicjowałem jasnym rezonansiem, pilnowałem lekkiego dotknięciem czubka języka o grzebienną dziąsłową (w „no, no, si” spółgłoski n/s uruchamiają atak), unikałem zacisku gardłowego i twardych uderzeń powietrza. Żuchwa porusza się minimalnie, samogłoski są wąskie

¹⁵² G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 67.

i ujednoliconie¹⁵³. Dynamika *mp–mf* – wymaga by pierwsza nuta była bez obciążenia, trzecia z lekkim „pchnięciem” do przodu, prowadząc do następnej frazy. Zdaniem autora, są to szczególne cechy emisji tenorowej w partii Giannetta w komediowych odcinkach koloraturowych.

TRIOLE SZESNASTKOWE

W taktach 11 i 21 pojawiają się stopniowo wznoszące triolki szesnastkowe (*ascendente*), które działają jak krótkie „zapalniki” emocji: rozświetlają sens na słowach amor mio („moja ukochana”) i m’inspiravi allor („wówczas mnie natchnęłaś”) oraz popychają frazę ku kolejnemu punktowi kadencyjnemu.

Takt 11



Takt 21



GORGHEGGI TRIOLE SZESNASTKOWE

Podobnie jak w GORGHEGGI TRIOLE ÓSEMKOWE, przy zachowaniu czytelnego „punktu lądowania” na dźwięku celu należy jednocześnie zapewnić precyzję intonacji sekund małych i wielkich oraz ciągłość linii frazy. Zdaniem autora, w tenorowym wykonaniu triol szesnastkowych w rossiniowskiej koloraturze komicznej specyfika polega na tym, że obok wymaganej „klarowności” równie ważnym kryterium jest „lekkość”¹⁵⁶, która stanowi klucz do przełożenia techniki na wewnętrzny afekt postaci komicznej Rossiniego.

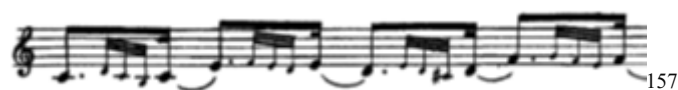
¹⁵³ Mathilde Marchesi, *Theoretical and Practical Vocal Method*, Op. 31, Part 1, „Practical Guide for Students – The Mouth”, [online], dostęp: 5 XI 2025, URL: <https://www.notarhiv.ru/vokalizi/markezi/noti/3.pdf>

¹⁵⁴ G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 60.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Enrico Delle Sedie, *Arte e fisiologia del canto*, Milano: G. Ricordi, 1876, cap. „Dell’agilità”, [online], dostęp: 5 XI 2025, <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015025400360>

GRUPY O USTALONEJ STRUKTURZE RYTMICZNEJ WYPEŁNIONE OZDOBNIKIEM



Zapis nutowy nie jest przypadkowy, lecz przekazuje ważną informację muzyczną. Jego skuteczność zależy od Twojej świadomości wokalne oraz oczekiwań publiczności. Częsty błąd to „spłaszczanie” figury ósemka z kropką + szesnastka, czyli wyrównywanie jej do równych wartości mieszczących się w ćwierćnucie, co odbiega od zamiaru kompozytora. Właściwa praktyka to najpierw ustabilizować rytm/figurę główną, ozdobnik ćwiczyć osobno do pełnej kontroli, a gdy potrafisz rozróżnić i zarządzać minimalnymi napięciami mięśniowymi – wpiąć ozdobnik z powrotem w figurę główną. Taka praca jest i przyjemna i skuteczna, daje bardziej wielowarstwowe brzmienie i naprawdę porusza słuchaczy.¹⁵⁸

W cavatinie *Giannetta* takty 25 i 26 na słowach „forza, coraggio” (siła, odwaga) wzmacniają wymowę semantyczną i przyspieszają impuls ruchowy, przesuwając ekspresję z tonu deklaratywnego ku kolejnemu, bardziej żywemu odcinkowi (*Allegro*).

Takt 25



Takt 26



GRUPY O USTALONEJ STRUKTURZE RYTMICZNEJ WYPEŁNIONE OZDOBNIKIEM

To ćwiczenie nadal skupia się na tercjach: szkieletem jest figura „ósemka z kropką + szesnastka”. Przed nią dodaje się mały ozdobnik (trzy trzydziestodwójki. Zlegowany z następującą ósemką z kropką. Trudność polega na tym, że po raz pierwszy trzeba oprzeć się

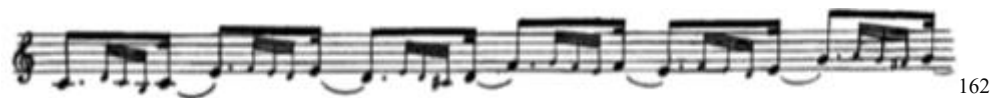
¹⁵⁷ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 163.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 61.

¹⁶⁰ Tamże.

na niejednorodnym przepływie powietrza. Metodyka – najpierw wersja podstawowa – bez ozdobnika: c¹ jako ósemka z kropką, ta sama wysokość jako szesnastka, następnie e¹ w tych samych wartościach. Po opanowaniu przejść do wersji rozszerzonej¹⁶¹.



Na podstawie własnego doświadczenia wykonawczego oraz wiedzy nieustannie podkreślanej przez mojego profesora formułuję wniosek – w tenorowym wykonawstwie rossiniowskiej koloratury komicznej, przy frazach strukturalnie regularnych i wypełnionych ozdobnikami, specyfika polega na oparciu śpiewu na ścisłym szkieletie rytmicznym jako „kośćcu” oraz na użyciu zwinnej, zmiennej ornamentyki jako „tkanki”, tak by mechaniczne figury przeobrazić w rodzaj „haftu językowego” postaci – manierycznej lub komicznej i pozwolić, by w ramach porządku rozkwitła iluzja improwizacji.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

Choć w cavatinie Giannetta nie ma w pełni „modelowych” pochodów gamowych w górę i w dół, można wskazać kilka przekształconych postaci zejścia gamowego: takty 52, 56, 58, 60 oraz ich powtórzenia 86, 90, 92, 94. W takcie 52 płynny ruch sekundowy w dół łagodnie sprowadza wysoko rozbudzoną emocję na ziemię.

Takt 52



Takt 56 można uznać za wariantowe powtórzenie taktu 52, spełnia rolę „ponownego zaakcentowania i napędu”, posuwając „niewyobrażalne” uniesienie ku następnej frazie.

¹⁶¹ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 59.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 62.

Takt 56



W takcie 58 falowanie melodii – na słowach „quel piacere che...” („ta rozkosz, którą...”) – szerokim, płynnym zejściem sekundowym obrazuje przepływ radości i prowadzi frazę do kolejnej wypowiedzi.

Takt 58



W takcie 60 wyróżnione słowa „mia Ninetta” („moja Ninetto,”) domykane są łagodniejszym zejściem sekundowym, które przyjmuje charakter wołania; wyraz przechodzi od publicznej deklaracji do intymnego, osobistego uczucia.

Takt 60



GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

Ponieważ w cavatinie Giannetta pochody gamowe w górę i w dół mają postać przekształconych zejść sekundowych, w pracy nad nimi zacząłem od modelu podstawowego: równego, płynnego zejścia. Następnie dodawałem dwa elementy: (1) jeden długi dźwięk – dla ustabilizowania oddechu na stałej wysokości, potem rozpoczynałem zejście gamowe;

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże, s. 63.

¹⁶⁶ Tamże.

(2) dodawałem do ćwiczenia warianty rytmu z kropką (długie–krótkie / krótkie–długie) stosowane naprzemiennie, by skalibrować intonację sekund, wzmocnić punkt docelowy i ciągłość linii. Całość prowadziłem wąskim, stabilnym strumieniem powietrza, w manierze *leggiero*, z delikatnym wewnętrznym *decrescendo*.

W wykonawstwie rossiniowskiej koloratury komicznej przy pochodach gamowych w górę i w dół specyfika polega na bardziej otwartej ekspresji emocji oraz na narastającej gęstości strumienia powietrza (*crescendo* oddechowe)¹⁶⁷.

GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY)



Wraz ze wzrostem wrażliwości na drobne różnice między poszczególnymi *grupetti*, kolejne ćwiczenia są celowo utrudniane: wymagają ciągłego opracowywania niemal identycznych układów i ich precyzyjnego rozróżniania. Taki trening znacząco poprawia elastyczność i stabilność intonacji.¹⁶⁹

W cavatinie *Giannetta* dwa razy pojawiają się GRUPETTI ŁĄCZONE (z drobną zmianą wewnątrz grupy) – w takcie 62 oraz w jego powtórzeniu, takcie 96. Ciąg szesnastkowych grupetti o tym samym wzorze, z niewielkimi przesunięciami i modyfikacjami wewnętrznymi, na słowach „*così dolce e*” tworzą stopniowanie niczym „sznur koralu”. Ich funkcją jest uwydatnienie znaczenia „słodczy” i posunięcie linii ku następnemu zdaniu. Barwa emocji jest jasna, radosna, z odcieniem upojonego wyznania.

Takt 62



¹⁶⁷ Alberto Zedda, „Il fascino del Rossinismo”, Archivio Alberto Zedda, [online], dostęp: 5 XI 2025, URL: <https://www.albertozedda.com/il-fascino-del-rossinismo>

¹⁶⁸ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 164.

¹⁶⁹ Tamże.

¹⁷⁰ G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 63.

W kawatynie Giannetta, w takcie 62, kluczowe jest czyste, punktowe wykonanie małej sekundy – równo, *leggiero*, bez „rozmazywania” *glissandem*. Przy wznoszącej małej sekundzie stabilizujemy dźwięk górny zwiększonym rezonansem przednim i zawężoną samogłoską, utrzymując wąski, stabilny strumień powietrza i wibrato o małej amplitudzie. Ćwiczyć należy najpierw wolno schemat „dźwięk docelowy – dźwięk sąsiedni”, potem wrócić do tempa i na końcu każdej grupy zrobić lekkie „odpuszczenie napięcia”¹⁷¹, by naturalnie spiąć wykonanie następnej z grup. Całość powinna brzmieć jasno, lekko, z charakterem wyznania.

ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH

Zdaniem autora takty 65–66 w cavatinie Giannetta oraz ich powtórzenie w taktach 99–100 można ujmować w kategoriach łukowania w długich przebiegach biegnikowych. Oba takty warto poprowadzić na jednym oddechu jako długą frazę. Należy traktować „non si può | si può spie–” jako nieprzerwany, stale napędzany przebieg muzyczny, warto w środku zastosować subtelne *crescendo* do punktu kulminacyjnego, a przed lądowaniem – *decrescendo*, co tworzy retoryczny zwrot od „nie można powiedzieć” ku „można wyjaśnić”. W warstwie dramaturgiczno–emocjonalnej jest to narastające, radosne oświadczenie, które stopniowo się rozpala i rozkwita w dźwięku docelowym.

Takt 65–66



W tym fragmencie takty 65–66 warto ćwiczyć nie tylko jako jedną, ciągłą długą frazę dla rozwijania wytrzymałości, lecz także podnieść trudność, włączając wysokie dźwięki w okolicy *passaggio*. W środkowym odcinku lekko zwiększyć energię, zakończenie subtelnie zwęzić – zakończenie ma być czyste, bez „wybijania” kolejnych grup. Utrzymuję podparcie oddechowe i równą prędkość strumienia, samogłoski umiarkowanie zawężone i ujednolicone. Fragment wielokrotnie zahacza o górę i strefę przejścia (ok. E–F♯–G), więc przed E trzeba wejść wcześniej w wyższe ustawienie, pozwalając rezonansowi stopniowo się wzmacniać

¹⁷¹ Domenico Corri, *The Singer's Preceptor*; or, Corri's Treatise on Vocal Music, Edinburgh: J. Johnson, [1810], s. 61, [online], dostęp: 5 XI 2025, URL: <https://archive.org/details/singerspreceptor00corr>

¹⁷² G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 63.

i kontrolować zmniejszanie nacisku. Korzystaj z prędkości powietrza zamiast siłowego „pchania”; w górze zachowaj jasne, skupione brzmienie i unikaj dociskania.

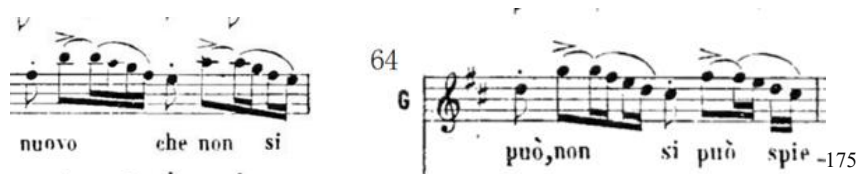
SKOKI DŹWIĘKOWE UZUPEŁNIONE POCHODEM SEKUNDOWYM W DÓŁ



Na bazie uprzednio wypracowanych ciągów sekundowych śpiewak uzyskuje stabilną podstawę dla kontroli długich linii melodycznych oraz bieżącej mikroregulacji intonacji. W treningu skoków interwałowych owe sekwencje sekund działają jak „szczeble drabiny”, uzewnętrzniając odległości między dźwiękami jako odczuwalne i powtarzalne współrzędne mięśniowo–słuchowe, dzięki czemu „odbicie” i „lądowanie” przy większych przesunięciach interwałowych jest zarazem precyzyjne i płynne, a fluktuacje napięcia przed i po skoku zostają zredukowane¹⁷³.

SKOKI DŹWIĘKOWE UZUPEŁNIONE POCHODEM SEKUNDOWYM W DÓŁ pojawiają się w cavatinie Giannetta w taktach 63–64 oraz w ich powtórzeniu 97–98. Kwartowy skok na mocnej części taktu (podkreślający „può/nuovo”) działa jako emfaza retoryczna, po czym zstępujący pochód sekundowy rozładowuje energię w punkcie docelowym, domykając przejście od zaskoczonej eksklamacji do stwierdzenia „można wyjaśnić”. W dramaturgii jest to zejście od ekspansywnej radości ku bardziej precyzyjnej wypowiedzi; afekt jasny, nagły i pewny, popychający frazę ku następnemu ogniwu.

Takt 63–64



¹⁷³ E. Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego...*, s. 166.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ G. Rossini, *La gazza ladra*, opera completa per canto e pianoforte, s. 63.

Układy figur są kształtowane w oparciu o ramę harmoniczną przewidzianą w ćwiczeniu. W wykonaniu należy świadomie „zabarwiać” i eksponować dźwięki pełniące funkcje akordowe (pryma, tercja, kwinta itd.), aby brzmiały pełno i w sposób skupiony. Równocześnie trzeba dostosowywać barwę i ustawienie rezonansu do przebiegu harmonii, tak by brzmienie pozostawało zgodne ze strukturą wynikającą z zasad harmonii¹⁷⁶.



Ćwicząc tę figurę z myślą o taktach 63–64 w cavatinie Giannetta, warto chwilowo podnieść rejestr – szczególnie przećwiczyć skok kwarty z F $\sharp$ 2 (#f2) do B2 (b2) i pilnować, by po wysokim dźwięku nie rozluźniać ustawienia i podparcia¹⁷⁸. Dzięki temu wejście w kolejne odcinki pozostanie stabilne i płynne.

Wnioski

Choć mogłoby się wydawać, że w solowej cavatinie Gianetta udział figur podstawowych Rossiniego jest znikomy, analiza dowodzi czegoś przeciwnego. Spośród 18 charakterystycznych elementów koloraturowych kompozytor zastosował tu aż 8 figur – pojawiają się m.in. długie dźwięki, różnego typu przebiegi triolowe, ozdobniki osadzone na stałym schemacie rytmicznym, pochody gamowe czy skoki interwałowe z wypełnieniem sekundowym. To bogactwo środków stawia tę cavatinę w jednym szeregu z większymi formami Rossiniego. Uświadomienie sobie, że perfekcyjne opanowanie tych elementów pozwala nadać im pełny wymiar artystyczny, wyjaśnia tajemnicę utrzymania wysokiego poziomu wykonawczego. Każdy detal opracowany ponad wymagane minimum może wznieść interpretację na poziom mistrzowski. Jednocześnie partytura Rossiniego jest pomyślana tak, by solidne wykonanie wszystkich zapisanych ozdobników zapewniało spójny efekt zespołowy, a dla wybitnych solistów pozostawiała przestrzeń do olśnienia wirtuozerią bez naruszania integralności wykonania.

¹⁷⁶ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 62.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Francesco Lamperti, *The Art of Singing*, rev. ed., trans. J. C. Griffith, New York: G. Schirmer, 1890, s. 17–18

Rozdział III. Analiza techniki wokalne w wybranych fragmentach koloraturowych z oper Mozarta, zamieszczonych na płycie CD autora

Wybrane przez autora odcinki koloraturowe w ariach z oper Mozarta wykazują liczne podobieństwa do utworów Rossiniego w zakresie przebiegów koloraturowych, wymogów technicznych oraz funkcji wyrazowych. Dlatego autor zdecydował, że w niniejszym rozdziale będzie nadal posługiwał się systemem klasyfikacji koloratury opracowanym na gruncie twórczości Rossiniego do analizy dzieł Mozarta. Z jednej strony Rossini tworzył nieco później niż Mozart, dzięki czemu jego ujęcie technik koloraturowych jest bardziej systematyczne i dojrzałe; z drugiej – typy koloratury wyróżnione przez Rossiniego (takie jak szybkie przebiegi gamowe, figuracje skokowe i inne techniki ornamentacyjne) pojawiają się również w ariach Mozarta. Posługując się tym dojrzałym systemem klasyfikacji, możemy wyraźniej ukazać cechy techniczne oraz artystyczno-wyrazowe funkcje odcinków koloraturowych w twórczości Mozarta.

3.1 Partie dramatyczne:

3.1.1 Aria Idomenea 'Fuor del mar' z opery „Idomeneo, KV 366”

Aria "Fuor del mar" z opery „Idomeneo, K. 366” jest dziełem o majestatycznym i dostojnym charakterze, które w pełni oddaje atmosferę królewskiego autorytetu, charakterystyczną dla oper seria¹⁷⁹. Właściwe dla tej arii są dramatyczne pasaże koloraturowe, odpowiadające za podniosły ton, poprzez melodię oddają one dążenie Mozarta do wytworności¹⁸⁰. Autor uważa, że w okresie świetności opery seria koloratura była głównie środkiem ekspresji wyrażającym heroizm, co również świadczy o dojrzałości twórczości Mozarta w tym okresie. Mozart zdołał uchwycić zarówno pochwałę monarchów i bohaterów, typową dla tradycyjnej opery seria, jak i swoje własne dążenie do muzycznej różnorodności i blasku, w pełni oddając wewnętrzne emocje postaci poprzez te wirtuozowskie ozdoby. W wariacyjnych częściach tej arii, wszystkie zmiany ukazują cechy charakteru króla, takie jak

¹⁷⁹ Julian Rushton, *W. A. Mozart: Idomeneo* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge: Cambridge University Press, 1993, zwł. rozdz. „The Genre of Idomeneo”, s. 62–68.

¹⁸⁰ Joshua Michael May, *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, DMA diss., University of Connecticut, 2014, s. 39.

królewska duma i impulsywność jego działań, nawet jeśli wciąż odczuwał strach przed potęgą morza.

Autor sugeruje, że presja ze strony świata zewnętrznego jest źródłem „bólu” Idomeneo w tej arii. Presja pochodzi od Illyrii i Idomeneo, a także od Neptuna, którzy są zantagonizowani królewską odmową złożenia ofiary, a aria jest zewnętrznym wyrazem emocjonalnego napięcia króla, które są również odzwierciedleniem jego wewnętrznego aroganckiego charakteru. Właśnie dlatego aria ta ma kluczowe znaczenie w całym dziele.

Analiza arii „Fuor del mar” z opery „Idomeneo” Mozarta

Elementy analizy	Szczegóły analizy
Całkowita liczba taktów	174 takty
Tonacja	D–dur; w utworze występują zmiany tonalne, część środkowa przechodzi do C–dur, by ostatecznie powrócić do tonacji głównej D–dur
Metrum	4/4
Tempo	Allegro maestoso
Dynamika	Silne kontrasty dynamiczne część A utrzymana głównie w <i>forte</i> , oddając gwałtowność i niepokój; część środkowa bardziej stonowana i cicha, z redukcją dynamiki w długich, koloraturowych pasażach śpiewak musi przez dłuższy czas utrzymywać silną dynamikę, by oddać trwające napięcie; w kluczowych momentach (np. zwrotach emocjonalnych) następuje nagłe przejście do <i>piano</i> , tworząc napięcie dramatyczne
Artikulacja/Technika wokalna	Podstawą jest płynna prowadzona <i>legato</i> linia wokalna Aria zawiera wiele długich, szybkich pasażów (koloratur), wymagających od śpiewaka wykonania wielu nut na jednym oddechu W kluczowych frazach pojawiają się pojedyncze, krótkie akcenty <i>staccato</i> (np. szybkie powtórzenia tej samej nuty dla podkreślenia groźby), jednak całość zdominowana jest przez <i>legato</i> ; część środkowa jest bardziej liryczna i stabilna, a śpiew bardziej równomierny i zaokrąglony.

Elementy analizy	Szczegóły analizy
Przegląd figur koloraturowych	DŁUGIE DŹWIĘKI: 16,19,21,25,26–27,29,33,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,49,50,52,54,57,60,62–63,67,68,74,75,90,91,92,94,98,108,111,113,117,118–119,121,124,129,130,131,132,143,145,148,150,153,156,159,161,168 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ : 40–41, 42–44, 45–47, 133–141, 68–71 TRYL: 75,168 GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY): 46,61,157–158,160 ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH: 138–140
Forma	Trójcłonowa ABA' (z cechami formy sonatowej)
Poprzedzona recytatywem	Tak

Tekst włoski	Tekst polski
IDOMENEO Fuor del mar ho un mare in seno, Che del primo è più funesto, E Nettuno ancora in questo Mai non cessa minacciar. Fiero Nume! dimmi almeno: Se al naufragio è sì vicino Il mio cor, qual rio destino Or gli vieta il naufragar?	IDOMENEO Wyszedłszy z morskiej toni, noszę morze w piersi, które jest jeszcze groźniejsze niż tamto pierwsze, a Neptun nawet w tym nigdy nie przestaje mi grozić. Srogi boże, powiedz mi przynajmniej: skoro tak blisko rozbicia jest moje serce, jakiż zły wyrok losu teraz zabrania mu zatonać?

Recytatyw

Autor zdecydował się umieścić na płycie CD ten recytatyw z następujących powodów:

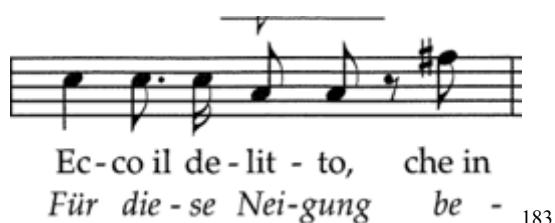
1. Recytatyw obejmuje szeroki zakres wysokości i dynamiki, a zestawienie samogłosek z rozmaitymi afektami jest tu przekrojowe i pełne.

2. Chciałbym omówić sposób przygotowania recytatywu – można najpierw zastosować dykcję „mówioną” z krótkimi wartościami rytmicznymi¹⁸¹, by wstępnie ustawić poczucie „słaba – mocna” część taktu, podział fraz i miejsca oddechu; to bezpośrednio przenosi się na późniejszą koloraturę dramatyczną, czyniąc szybkie przebiegi i wejścia na słabą część taktu wyraźniejszymi i bardziej kontrolowanymi. Równocześnie, w tej samej tonacji i metrum, ustanawia się wzorzec harmoniczny i pulsacyjny, co stabilizuje intonację i wewnętrzne poczucie pulsu.
3. Akcenty eksklamacyjne w recytatywie (np. takt 10) oraz wielokrotne skoki przez rejestry (np. takt 18) pozwalają śpiewakowi zawczasu „otworzyć” *passaggio* i udźwignąć rezonatory; dzięki temu przy wejściu do arii łatwiej skupić dźwięk w górze i na długich nutach, a dalsze przebiegi zyskują emocjonalne przyspieszenie i ramy dynamiczne – koloratura nie jest wtedy jedynie popisem, lecz naturalnie „wyrasta” z sensu i afektu.

Takt 10



Takt 18



Krótko mówiąc, zaczęcie od recytatywu śpiewanego „jak mówione” pozwala ustawić rytm, oddech, rezonans i semantykę, dzięki czemu późniejsza mozartowska koloratura dramatyczna jest stabilniejsza.

¹⁸¹ Manuel García, *Hints on Singing* (London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894), s. 59

¹⁸² Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo*. *Dramma per musica in tre atti*, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Hans-Georg Kluge, Kassel–Basel–London–New York–Praha: Bärenreiter, 2014 (BA 4562-90), s. 204.

¹⁸³ Tamże, s. 205.

DŁUGIE DŹWIĘKI

Ze względu na retorykę i potrzeby strukturalne klasycyzmu Mozart często stosuje wejścia na słabą część taktu (zawieszenia), długie dźwięki – punkty oparcia oraz fermaty o funkcji kadencyjnej, aby uwydatnić sens i łączenia fraz. Dlatego w ariach Mozarta długie dźwięki pojawiają się częściej. A w arii Idomenea „Fuor del mar” pojawia się aż 53 razy. Autor, biorąc pod uwagę ich funkcję w obrębie arii oraz wpływ na śpiew, dokonał selekcji tych przykładów i poddał je analizie.

Autor uważa, że w tej arii długie dźwięki na początku są wyjątkowo ważne – to one wyznaczają ton całej kompozycji. Dwa długie dźwięki na początku taktu 16 pełnią funkcję inicjalnych „kotwic” całego odcinka: pierwszy, ogniskuje sens i ustanawia tonalność oraz puls; drugi, przypadając na mocną część taktu, daje lekkie domknięcie, dopełniając „ustawienie pulsu – tonalności – oddechu”. Oba razem skupiają środek ciężkości percepcji na słowach-kluczach „Fuor-del”. Analogiczny fragment pojawia się także w takcie 108 – jako początek reprzyzy pełni tę samą funkcję co w takcie 16.

takt 16



Podobnie jak DŁUGIE DŹWIĘKI w dramatycznych odcinkach koloraturowych u Rossiniego, w utworach Mozarta długie dźwięki nadal pełnią funkcję spajająco-przejściową, domykają to, co poprzedza, i inicjują to, co następuje – a przy tym występują jeszcze gęściej. Na przykład w taktach 39–45 można je ująć jako zawieszenia na „mi-...nacciar” (na „w groźbach”), które ogniskują sens, po przejściu materiału z wcześniejszych pasażów koloraturowych ponownie uruchamiają ruch; stabilizują puls, kierują środek ciężkości percepcji ku kolejnym pasażom koloraturowym. W mojej ocenie każdy z tych długich dźwięków można odczytać jako przejaw powściągnięcia emocji Idomenea podszytego lękiem¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Tamże, s. 207.

¹⁸⁵ Harry Halbreich, „Idomeneo: Commentario musicale”, Di cose un po’ – Analisi musicologiche [online], s. 23, dostęp: 17 XI 2025, <http://www.dicoseunpo.it/Analisi_musicologiche_files/Idomeneo_analisi.pdf>.

takt 39–41

186

takt 42–44

187

Takt 45

188

W arii pojawia się wiele całych nut oraz długich dźwięków wiązanych przez kreskę taktową – jak w taktach 26–27 i ich powtórzeniu 118–119, a także w 60, 62–63, 143, 156, 159, 161. Pokazuje to, że Mozart powierza długim wartościom funkcje retoryczne i strukturalne: w jednej chwili „zamrażają” ruchliwość poprzedniego odcinka, tworząc stabilną platformę wysokości i afektu, na której semantyka „groźby i nienawiści” zostaje spotęgowana i zawieszona. Strukturalnie pełnią zarazem rolę znacznika kulminacji oraz przygotowania zwrotu. To właśnie powściągliwy, surowy autorytet Idomeneusza wywiera presję i zatrzymuje czas, stając się częścią napięcia dramatycznego całego ustępu.

takt 26–27

189

¹⁸⁶ W. A. Mozart, *Idomeneo*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2014, s. 209.

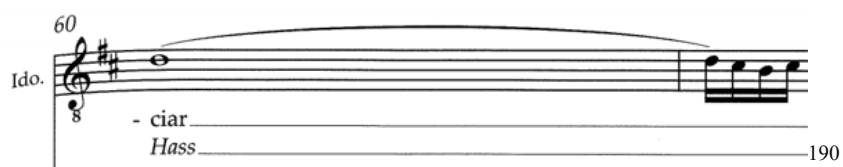
¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże.

¹⁸⁹ Tamże, s. 208.

takt 60

60

Ido. 

- ciar
Hass 190

takt 62–63

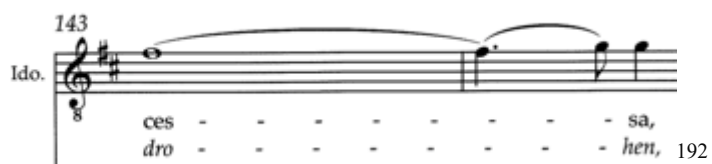
62

Ido. 

- ciar
Hass 191

takt 143

143

Ido. 

ces - - - - - sa,
dro - - - - - hen, 192

takt 156

156

Ido. 

- ciar
Hass 193

takt 159



- ciar
Hass 194

¹⁹⁰ Tamže, s. 211.

¹⁹¹ Tamže.

¹⁹² Tamže, s. 218.

¹⁹³ Tamže, s. 220.

¹⁹⁴ Tamže.

takt 161



W arii występują trzy długie wartości z fermatą. Każda pełni funkcję etapowego domknięcia i zarazem wzmacnia przekaz tekstu. Na przykład w taktach 94 i 98 akcent pada odpowiednio na *destino* („los”) oraz *naufragar* („zatonąć”). Następujące po nich przedłużenie pod łukiem przekształca to zatrzymanie w nowy punkt kotwiczący, prowadząc od bezruchu do kolejnego ruchu.

takt 94



takt 98



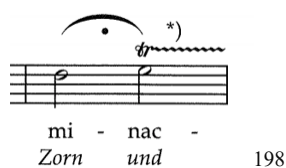
Takt 168 jest punktem finalnym całej arii. Na końcu frazy „minacciar” następuje zatrzymanie na mocnej części taktu, stanowiące ostateczną „chiusurę” – kondensuje ono nagromadzone wcześniej napięcie i poczucie groźby w uroczyste oświadczenie. Strukturalnie to finalne kadencyjne zatrzymanie (*cadential hold*), zaś dramaturgicznie – domknięcie wypowiedzi w królewskiej powściągliwości i majestacie.

¹⁹⁵ Tamże.

¹⁹⁶ Tamże, s. 214.

¹⁹⁷ Tamże.

takt 168



GORGHEGGI DŁUGIE DŹWIĘKI

W tej arii długie dźwięki można zasadniczo prowadzić według schematu „miękkie wejście – kulminacja – lekkie domknięcie”, lecz sposób realizacji nieco się różni w zależności od ich znaczenia. Na długich dźwiękach inicjalnych akcent pada na kulminację (np. t. 16 na początku arii): z użyciem częściowej energii, by podkreślić królewski charakter postaci i tym samym ustanowić ton całej arii. Jako dźwięki pomostowe, które mają „odpalić” kolejne wznoszące i opadające przebiegi koloraturowe (np. t. 39–44), schemat „miękkie wejście – kulminacja – lekkie domknięcie” trzeba zrealizować szybciej, aby dopasować się do charakteru koloratur.

Długie dźwięki jako kulminacje (np. t. 60, 62–63 – dłuższe zatrzymania na minacciar) wymagają wydłużenia każdej z faz „miękkie wejście – kulminacja – lekkie domknięcie” i nieco wolniejszego prowadzenia. Potrzebne jest przy tym mocne wsparcie oddechowe, by uzyskać równowagę między brzmieniem a oddechem. Jako dźwięk kończący i domykający (ferm. t. 166) należy fazę „lekkiego domknięcia” wykonać szybko, tak aby w odbiorze powstało klarowne wrażenie finału. Te wykonawcze detale są zgodne z zasadą znaną z gorgheggi: „ten sam dźwięk w różnej harmonii pełni różne funkcje.”

Jeśli chodzi o koloraturę dramatyczną u Mozarta, jej szczególność polega na tym, że wiele długich dźwięków leży na lub przekracza *passaggio*. Trzeba jednocześnie utrzymać jednolitość barwy w strefie wysokiego napięcia i jasno zrealizować retorykę wejścia na słabą część taktu – domknięcia na mocnej. Często długie dźwięki są sprzężone z włoskimi słowami kluczowymi (np. minacciar, destino): „postój” uwypukla sens, po czym energia zostaje przekształcona w następujące płynne przebiegi. Ta funkcja „od spoczynku do ruchu” jest właśnie istotą gorgheggi: ćwiczenia długich dźwięków i ciągłego oddechu w służbie frazy i ekspresji.

¹⁹⁸ Tamże, s. 221.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

W arii Idomeneia pojawiają się POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ – np. w taktach 40–47. Długie dźwięki najpierw podbijają napięcie, a następujące po nich wznosząco–opadające przebiegi gamowe tworzą drobne, gęste falowania – jak cofająca się i znów napierająca morska woda. Przy powtórzeniach wrażenie słuchowe układa się w kolejne „fale” na powierzchni¹⁹⁹. To nie wirtuozowski przebieg dla popisu, lecz symbol wewnętrznych wzburzeń Idomeneia.

takt 40–41



takt 42–44



takt 45–47



Takty 133–141 stanowią ripresa variata (wariant reprzyzy) wobec taktów 40–47: cała *tessitura* została podniesiona, zwiększyła się też rozpiętość interwałowa; długie wartości półnutowe przemieniono w ćwierćnuty z kropką. Wszystko to prowadzi do ekspresji ostrzejszej i bardziej napiętej – „falowanie” staje się wyższe i szersze. W szczególności takty 133–138 są bliższe kategorii POCHODÓW GAMOWYCH W GÓRĘ I W DÓŁ.

¹⁹⁹ Harry Halbreich, „Idomeneo: Commentario musicale”, s. 23

²⁰⁰ W. A. Mozart, Idomeneo, Klavierauszug, Bärenreiter, 2014, s. 209.

²⁰¹ Tamże.

²⁰² Tamże.

takt 133–134



takt 135–137



takt 138



Po długim dźwięku w takcie 68, który uruchamia pochody sekundowe w górę i w dół, w taktach 69–71 ruch ten przebiega już bez długich wartości, co dodatkowo potęguje napięcie; w odbiorze przypomina to nieustanny nawrotny napór fal.

takt 68



takt 69–70



²⁰³ Tamże, s. 217.

²⁰⁴ Tamże, s. 218.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ Tamże, s. 211.

²⁰⁷ Tamże, s. 212.

takt 71



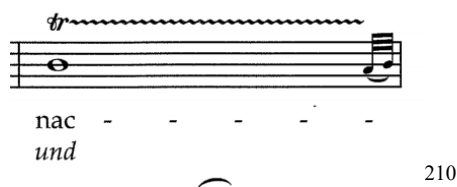
Zgodnie z tym, o czym wspominałem wcześniej, w treningu wyraźnie stosuje się zarządzanie oddechem oraz relacje między fałdami głosowymi, mięśniami podparcia a napięciem – rozluźnieniem, tak aby zapewnić zrównoważony przebieg i wypracować elastyczność aparatu głosowego. Autor uważa, że szczególność wykonania przez tenora mozartowskich koloratur typu POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ polega na tym, iż by dochować klasycystycznej normy i precyzji²⁰⁹ oddech podczas śpiewania pochodu sekundowego musi być sprężysty i giętki; potrzebna jest umiejętność „punktowego” podawania powietrza, tak aby każdy dźwięk otrzymał lekki, elastyczny impuls oddechowy.

W arii Idomeneia odcinki dramatycznej koloratury w ruchu w górę i w dół prowadzone są na samogłosce „a”, przy zachowaniu czystości samogłoski i kontroli dynamiki pozwala to oddać „falistość” brzmienia.

TRYL

W arii Idomeneia pojawiają się dwa TRYLE – w takcie 75 oraz na końcu, w takcie 168. Pierwszy domyka dany odcinek, drugi stanowi finałowe zamknięcie całego utworu. Typowy dla Mozarta sposób prowadzenia trylu to słabe wejście – *crescendo* – mocne domknięcie, co wyraźniej buduje poczucie spięcia i zakończenia. W obu przypadkach TRYL przypada na słowie *minacciar*, uwydatniając przewodni temat lęku.

takt 75



²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Music and the Human Experience, „Chapter 10 – The Classical Era”, [online], dostęp: 5 XI 2025, URL: <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/section/74f52b0b-9368-4968-8cb8-eb7c24def23c>

²¹⁰ W. A. Mozart, Idomeneo, Klavierauszug, Bärenreiter, 2014, s. 212.

takt 168



mi - nac -
Zorn und

211

Autor zauważa, że ćwiczenie polegające na rozpoczęciu dźwiękiem prymy (toniki) o długiej wartości – ćwierćnutą, połączonym łukiem z następującą figuracją szesnastkową, tak aby właściwy rysunek trylu wchodził na słabą część taktu, idealnie nadaje się do arii Idomenea. Jak już wspominałem, schemat „słabe wejście – *crescendo* – mocne domknięcie” jest jedną z cech szczególnych mozartowskich odcinków koloraturowych; przy wykonaniu należy dbać o stabilną pozycję krtani i wysokie ogniskowanie rezonansu, a przepływem i ciśnieniem powietrza precyzyjnie sterować, tak aby brzmienie równomiernie rozwinęło się od punktowego *piano* do powierzchniowego *forte*. Jednocześnie każdy dźwięk powtórzony musi pozostać czytelny, klarowny i intonacyjnie precyzyjny.²¹² W ten sposób mechaniczne powtórzenia przekształcają się w pełne napięcia dramatycznego oświadczenie emocjonalne.

GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY)

W arii Idomenea pojawiają się łącznie cztery takie miejsca. Po raz pierwszy występuje ono w takcie 46. W części poświęconej długim dźwiękom wspominałem, że takty 40–47 dają wrażenie morskich fal, natomiast takt 46 jest ich domknięciem: drobne, gęste figuracje niczym cofający się ogon fali tworzą faliste, narastające poczucie presji.

takt 46



213

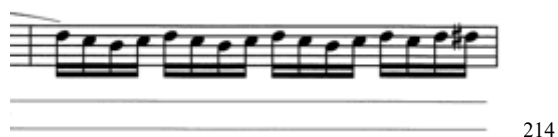
²¹¹ Tamże, s. 221.

²¹² Manuel García, *Hints on Singing*, London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894, s. 43–44

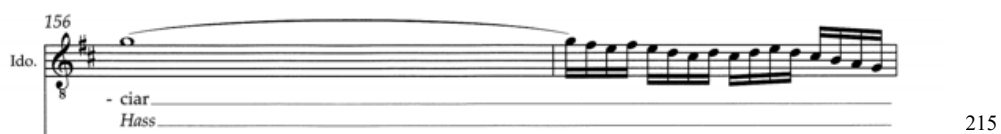
²¹³ W. A. Mozart, *Idomeneo*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2014, s. 209.

Następnie takt 61, otoczony taktami z długimi dźwiękami. Jeśli uznać długie wartości za proklamację Idomenea, to łączące małe grupy figuracyjne, które popychają energię naprzód, są przepływem jego wewnętrznej trwogi i napierającego niepokoju. Taki układ sprawia, że każdy „napór fali” ma punkt osadzenia, a każdy punkt osadzenia gromadzi energię dla następnego wejścia; w mojej ocenie odsłania to klasycystyczne poczucie równowagi Mozarta. Podobny układ występuje w taktach 157–158 oraz 160.

takt 61



takt 157



takt 158



takt 160



²¹⁴ Tamże, s. 211.

²¹⁵ Tamże, s. 220.

²¹⁶ Tamże.

²¹⁷ Tamże.

Ćwiczenie sekund (małej i wielkiej) jest kluczowe, zwłaszcza przy wykonywaniu wybranych fragmentów, w których w powtarzających się układach dźwięków pojawiają się mikrozmiany. Stawia to bardzo wysokie wymagania wobec słuchowej antycypacji i pamięci mięśniowej tenora. Układ, w którym takty poprzedzające i następujące po przebiegach są taktami z długimi dźwiękami, nadaje wykonaniu szczególną właściwość. Tworzy efekt „wybuchu po tłumieniu” oraz „fali wtórnej po wybuchu”. Odcinki długich wartości wymagają brzmienia maksymalnie kontrolowanego i dostojnego, kształtującego majestat lub zadumę postaci, przy głębokim i stabilnym oddechu.

Gdy muzyka nagle przełącza się na szybkie grupy z subtelnymi mikrozmianami wewnątrz, śpiewak musi w bardzo krótkim czasie przetransformować dotychczasowe, względnie statyczne podparcie (użyte do długich dźwięków) w sprężysty, precyzyjnie dawkowany „dynamiczny” strumień powietrza, który napędza każdy najdrobniejszy szczegół. Równocześnie barwa powinna błyskawicznie przejść z dostojnej, deklaratywnej jakości w wewnętrznie rozedrganą, nerwową wibrację. Taka gwałtowna przemiana „ze spoczynku w ruch” silnie potęguje napięcie dramatyczne, ukazując, jak uczucia Idomenea gwałtownie między tłumieniem a utratą kontroli się kołyszają.

ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH

Mimo że w taktach 138–140 nie ma łuków legatowych, ich gęsty bieg oraz napięcie, napędzające poczucie progresji sprawiają, że traktuję te trzy takty jako jedną całość w kategoriach ŁUKOWANIA W DŁUGICH PRZEBIEGÓW BIEGNIKOWYCH. Taki nieprzerwany bieg daje wrażenie krok-po-kroku zbliżania się i warstwowo narastającej presji²¹⁸.

takt 138–139  219

²¹⁸ Joshua Michael May, *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, Doctoral dissertation, University of Connecticut, 2014, s. 38–40

²¹⁹ W. A. Mozart, *Idomeneo*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2014, s. 218.

takt 140



Uważam, że w wykonywaniu mozartowskich odcinków koloraturowych typu ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH szczególność techniki polega na przetopieniu długich, nieprzerwanych szybkich szeregów dźwięków w jeden, ukierunkowany „byt emocjonalny”. Zwięzłość i klarowność artykulacji muszą pozostać zachowane; za pomocą skrajnie równego, a zarazem wewnątrz napiętego strumienia oddechu należy bezszwowo połączyć dziesiątki dźwięków, planując dla całej frazy wyraźny łuk emocjonalny. W bardzo szybkim przepływie powietrza trzeba utrzymać integralność klasycznej frazy i jej wyraz dramatyczny²²¹.

Wnioski

W „Fuor del mar” koloratura ma funkcję przede wszystkim strukturalno-retoryczną. Długie dźwięki zakotwiczą puls, zawieszają sens i wyznaczają węzły frazowe, po nich następują pochody gamowe w górę i w dół, które przetwarzają energię „spoczynku” w ruch i budują narastające napięcie. Grupetti łączone domykają lub restartują falę, a długie przebiegi wymagają łukowania. Dwa tryle spinają dramaturgię – pierwszy domyka odcinek, drugi finalizuje wypowiedź. Dla tenora szczególne jest stałe ocieranie się o strefę *passaggio* przy zachowaniu przejrzystości artykulacji i relacji słaba–mocna część taktu; jednolita barwa, elastyczne dawkowanie oddechu i szybka transformacja „z bezruchu w ruch” pozostają kluczem do oddania wewnętrznego niepokoju bohatera.

3.1.2 Aria Tito Se all'impero, amici Dei z opery La clemenza di Tito, K 621

Całe dzieło utrzymuje poważny ton na czele z Tito dzierżącym władzę i demonstrującym swój królewski autorytet²²², podczas gdy w fragmentach lirycznych ton słabnie i Mozart tworzy bardziej stonowaną muzyczną atmosferę, ale nie w tradycyjnym sensie

²²⁰ Tamże.

²²¹ Stewart Cramer, *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*; rozprawa doktorska, University of Northern Colorado, 2021, s. 143; 157–158

²²² John A. Rice, *W. A. Mozart: La clemenza di Tito* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge: Cambridge University Press, 1991, s. 1–4

„słabości”. Przedstawia króla, który nawet w obliczu gniewu, bólu, wewnętrznych rozterek i wątpliwości, których doświadczył, nadal zachowuje swoją królewską godność. Bezpośrednio po sekcji lirycznej nastrój powraca i intensyfikuje się²²³, wyrażając ostateczną decyzję Tito po serii wewnętrznych konfliktów i refleksji.

Aria jest kluczowym momentem dramatycznym całej opery. Gdy Tito dowiaduje się o zdradzie swojego starego przyjaciela, który próbował go zamordować, jego szok, gniew, ból, wewnętrzne zmagania i refleksje ostatecznie przekształcają się w akt miłosierdzia – postanowienie ułaskawienia przyjaciela. Taka decyzja wymaga ogromnego hartu ducha, wielkodusznej miłości do królestwa i pewności siebie. Kiedy Tito ostatecznie decyduje się pozyskać lojalność królestwa poprzez miłosierdzie, odczuwa wewnętrzną radość, ponieważ znalazł drogę do zarządzania królestwem zgodnie z własnym sumieniem. W tej arii król raduje się z powodu swojej decyzji o wybaczeniu Sesto, decyzji, która przyszła z trudem, po długich wewnętrznych zmaganiach i emocjonalnej samokontroli. Jak opisał Mozart, „Tito nie jest jedynie nieznaczącym, pozbawionym życia symbolem, ale szlachetnym władcą o otwartym sercu”²²⁴.

Aria Tito: „Se all'impero, amici Dei” (z opery *La clemenza di Tito*)

Elementy analizy	Opis
Ilość taktów	130 taktów
Tonacja	B–dur
Metrum	4/4
Tempo	<i>Allegro</i> (A, B) → Andante/Andantino (część środkowa, t. 55–76) → Tempo primo: <i>Allegro</i> (od t. 77)
Dynamika	Wyraźnie zmienna (pp–ff), z odcinkami <i>sottovoce</i> i licznymi crescendo, ten sam poziom dynamiki zwykle trwa ok. 4–8 taktów
Artikulacja	W częściach cantabile przewaga legato; w odcinkach szybkich bardziej sylabiczne i marcato; miejscami funkcjonalny kontrast legato–staccato

²²³ Elisa Cerri, „Il caso Antonio Baglioni: l'ultimo tenore di Mozart”, „Studi urbinati. Scienze umane e sociali. Serie B” LXXIII–LXXIV (2003–2004), s. 343–354, tu: s. 350–351.

²²⁴ David Cairns, „Mozart and His Operas” [Tłumaczenie: Xie Yinghua]. Szanghaj: Shanghai Sanlian Bookstore, 2012, s. 238.

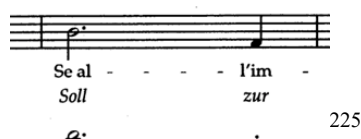
Elementy analizy	Opis
Figury koloraturowe (główne)	DŁUGIE DŹWIĘKI: 11, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 27, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 70, 72, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 100, 102, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116; POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: 98–105; TRYL: 51, 114; GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY): 42–44, 104–105.
Rodzaj formy	A, B, A ¹
Z recytatywem czy bez	Nie

Teks włoski	Tekst polski
TITO Se all'impero, amici dei, necessario è un cor severo, o togliete a me l'impero o a me date un altro cor. Se la fè de' regni miei con l'amor non assicuro, d'una fede io non mi curo che sia frutto del timor.	TITO Jeśli do rządzenia imperium, o przychylni bogowie, potrzebne jest surowe serce, to albo odbierzcie mi cesarstwo, albo dajcie mi inne serce. Jeśli wierności w moich królestwach nie potrafię zapewnić poprzez miłość, nie dbam o taką wierność, która jest owocem lęku.

DŁUGIE DŹWIĘKI

W arii Tita długie dźwięki pojawiają się bardzo często; autor wybiera do analizy kilka przykładów najbardziej typowych. Na pierwszym miejscu stoi długi dźwięk w takcie 11 – podobnie jak w arii Idomenea, również tutaj pełni on funkcję ustanawiającą ton całego utworu. Przeciągle „Se” („Jeśli”) buduje suspens zdania warunkowego i zarazem ukazuje powściągliwą, dostojną publiczną proklamację roli tenorowej Tita.

takt 11



Liczne DŁUGIE DŹWIĘKI pełnią również funkcję spajająco–przejsiową. Takt 19 (dźwięk g) zachowuje charakter proklamacji, a następujące po nim w t. 20–21 DŁUGIE DŹWIĘKI przebiegają opadająco. W tych właśnie taktach długie wartości są zarazem mostem wewnątrz własnych taktów i osią całej frazy „necessario è un cor” („niezbędne jest serce”), stanowiąc w skali odcinka wyraźne „połączenie tego, co było, i zapowiedź tego, co nastąpi”.

Dźwięk podtrzymany stabilizuje ton autorytatywny; jednocześnie krótki, napędzający wzór wstawiony na „cor” oraz zatrzymanie na końcu zdania tworzą ukierunkowane zawieszenie i wrażenie półkadencji, kierując sens i ciężar percepcji ku następującemu zaraz potem mocnemu uderzeniu „se-vero”. W mojej ocenie są to przejawy chłodnej, stanowczej samodyscypliny, bez potrzeby eksplozji. Ten opadający łańcuch długich dźwięków nie jest „opadnięciem z sił”, lecz spokojnym ważeniem racji, odsłaniającym królewską naturę Tita. Analogiczny fragment pojawia się także w taktach 85–87.

takt 19–21



Długi dźwięk w taktie 98 przygotowuje wejście koloratur i staje się początkiem odcinka koloraturowego.

²²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *La clemenza di Tito*. Opera seria in due atti, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Eugen Epplée, Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2001 (BA 4554b), s. 254.

²²⁶ Tamże, s. 255.

takt 98



Długie dźwięki w taktach 100 i 102 wypadają w samym toku koloratury, pełniąc rolę „przecinka” – na krótko domykają impet, stabilizują centrum harmoniczne i kierują słuch oraz sens ku następnej frazie. Spełniają funkcję spajająco–przejściową, a ich symetryczne rozmieszczenie wnosi poczucie równowagi, czytelniej segmentując odcinek koloraturowy.

takt 100

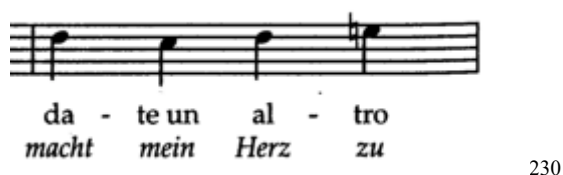


takt 102



Choć f w takcie 40 nie jest najwyższym dźwiękiem, to dzięki wznoszącej się, gęstej sekundowej progresji z taktu 39 energia i „wektor słuchu” zostają stopniowo wyniesione w górę. W takcie 40 na słowie „cor” („serce”) dźwięk zostaje osadzony wysoko i utrzymany jako cała nuta, dopełniając podwójną kulminację – semantyczny i ambitusowy – i tworząc małą część. „Serce” zostaje w ten sposób „przypięte” niczym akcent przysięgi.

takt 39



²²⁷ Tamże, s. 261.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ Tamże, s. 262.

²³⁰ Tamże, s. 256.

takt 40



W tej arii długie dźwięki nadal pełnią funkcję domykającą. W taktach 75–76 DŁUGIE DŹWIEKI z fermatą doprowadzają część środkową do kadencyjnego zamknięcia. Najpierw przedłużona wartość wysoko „zawiesza” semantyczny rdzeń „ti-mor” („strach”), utrwalając i podkreślając wcześniejsze rozważania o „wierności i surowości”, następnie krótkie opadnięcie i zatrzymanie z fermatą osadzają frazę, tworząc wyraźną cezurę i „zamknięcie”²³². W odbiorze energia zostaje świadomie wycofana z wcześniejszego przepływu i wznoszenia – długi dźwięk zamyka emocję, a pauza tworzy pustą przestrzeń, jak zostawienie jednego uderzenia ciszy po deklaracji, co jednoznacznie oznacza zakończenie tej części.

takt 75–76



Do opanowania DŁUGICH DŹWIEKÓW, tenor musi wykazać się mikrokontrolą wykraczającą poza trening podstawowy. Oprócz biegłości w miękkim ataku i stopniowym prowadzeniu do kulminacji, należy umieć przeprowadzić ten proces szybko, tak by uzyskać pewien stopień energii wybuchowej. Szczególnie w t. 19 na dźwięku g (w pobliżu *passaggio*) śpiewak może zastosować krycie (copertura) oraz pewien stopień przymknięcia, poprzez obniżenie pozycji krtani, zmiękczenie ataku i precyzyjne ukształtowanie samogłoski bezszwowo spoić rezonans piersiowy i głowowy, osiągając wymagany wolumen bez pęknięć czy niepożądanego drżenia²³⁴.

²³¹ Tamże, s. 257.

²³² Elisa Cerri, „Antonio Baglioni, l’ultimo tenore di Mozart”, s. 354.

²³³ W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2001, s. 259.

²³⁴ Stewart Cramer, *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*; rozprawa doktorska (Doctor of Arts), University of Northern Colorado, 2021, s. 33–36.

Gdy długi dźwięk jako węzeł strukturalny wplata się w koloraturę, wykonawca musi posiadać natychmiastową zdolność przełączenia oddechowego – po szybkich figuracjach dzięki sprężystemu podparciu przeponowemu błyskawicznie przekształcić szybki strumień powietrza w stabilny, długotrwały słup, zapewniając czysty atak, nasyconą barwę oraz zapas energii na kolejny odcinek frazy.

W długich dźwiękach domykających wymagane jest zastosowanie zaawansowanej techniki „wygaszania oddechu”: równomiernie zmniejszać przepływ powietrza, nie rozluźniając podparcia, tak aby brzmienie płynnie „wtopiło się” w pauzę, tworząc wrażenie przemyślanej ciszy. Każda z tych decyzji technicznych głęboko służy kreacji wizerunku monarchy łączącego racjonalność i autorytet, na tym właśnie polega szczególność wykonywania długich dźwięków w arii Tita.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

W taktach 98–105 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ wraz z długimi dźwiękami i pauzami współtworzą pełny, dramatyczny proces podejmowania decyzji. Początkowy długi dźwięk (np. t. 98) działa niczym uroczyste zawieszenie przed proklamacją władcy²³⁵, kumulując energię dla dalszej refleksji; następujące pochody opadające przeplatane pauzami ćwierćnotowymi, a następnie znów pochody wznoszące i długie wartości, odwzorowują ostatnią, rozsądną kalkulację i roztropne wahanie Tita przed rozstrzygnięciem, budując napięcie zawieszenia. Wreszcie nieprzerwany bieg (t. 104–105) oznacza, że wszelka deliberacja przekształca się w niewzruszoną wolę, prowadząc do dźwięku B (Bb) w takcie 106, który wspólnie wynosi afekt i rozum do kulminacji – to już nie czysta wirtuozeria, lecz muzyczny obraz kompletnego procesu psychicznego, w którym władca sublimuje wewnętrzne zmagania w zewnętrzną deklarację.

takt 98



²³⁵ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, t. II, Leipzig: Böhme, 1787, s. 279–281

²³⁶ W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2001, s. 261.

99

Tito

8

...

237

[illegible]

105

Tito

Ten łańcuch „stabilizacja – zanik – akumulacja – eksplozja”, dzięki wyrazistym kontrastom techniki wokalne, uszlachetnia podkreślaną w GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ zasadę kontrastującej ciągłości i odcięć oddechowych, ucieleśniając wolę monarchy w materii głosu. Ostatecznie, w drodze ku dźwiękowi B (Bb), dochodzi do stopienia rezonansu piersiowego i głowowego, a sama technika staje się dramatycznym nośnikiem przemiany postaci – od racjonalnej refleksji do deklaracji decyzji.

239 Tamže.

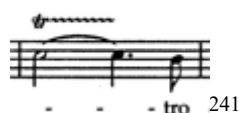
TRYL

Tryl pojawia się w taktach 51 i 114, a jego strukturalna funkcja wykracza poza czystą ozdobność. Umieszczony w kluczowych węzłach formy – na zakończeniu odcinka prezentacyjnego (ekspozycji) oraz w miejscu odpowiadającym mu w reprzyzie, za każdym razem osadzony na słowie „altro” („inne”), stanowi muzyczny znak interpunkcyjny wewnętrznych rozstrzygnięć Tita. Rozwiązanie po trylu wyznacza ostateczne ugruntowanie woli monarchy i staje się sygnałem przejścia tej postaci od wahania do decyzji.

takt 51



takt 114



Zgodnie z zasadami treningu gorgheggi (tryle) tryle na słowie „altro” w taktach 51 i 114 w arii Tita wykazują wyraźną szczególność techniczną. Tenor musi wykonać równomierne impulsy głosu, a precyzyjne oscylacje wysokości kształtować poprzez mikrowibrację przepony przy rozluźnionej krtani, tak aby w obu strukturalnie odpowiadających punktach uzyskać stabilny, czytelny efekt²⁴². Tryl powinien startować na słabą część taktu i rozwijać się stopniowo (narastająca intensywność), co oddaje ważenie decyzji, a po rozstrzygnięciu – zdecydowanie. Ten zabieg to to samo słowo w miejscach symetrycznych, lecz na różnych wysokościach. Dzięki precyzyjnej kontroli oddechu i koordynacji pracy głosu wynosi podstawową technikę wokalną do rangi wysokiej retoryki muzycznej, ukazującej przemianę monarchy od wahania do decyzji.

GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY)

W arii Tita GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY) pojawiają się dwukrotnie. Pierwsze wystąpienie przypada na takty 42–44; jako pierwsza

²⁴⁰ Tamże, s. 257.

²⁴¹ Tamże, s. 262.

²⁴² Eric Laine, “Vocal Trills: 18th-Century Performance Practice Considerations Viewed Through the Lens of 19th-Century Methods,” *Journal of Singing* 80/5 (May–June 2024): 519–531, DOI: 10.53830/sing.00040

koloratura w całym utworze, poprzez subtelne modyfikacje pojedynczych dźwięków w ciągłych grupach (np. delikatną korektę materiału wysokościowego w takcie 43) tworzy na słowie „date” („dajcie”) chwiejny efekt brzmieniowy, symbolizujący wewnętrzne drżenie monarchy u progu decyzji.

takt 42



takt 43–44



W kulminacji taktów 104–105 gęste następstwa sekund tworzą na mikropoziomie złożone grupy dźwiękowe. Te splatające się prowadzenia półtonowe, osadzone w szerokiej ramie pochodzenia gamowego, budują subtelne wrażenie krążenia. Drobne zmiany w strukturze tych grup idealnie korespondują z pełnym rysem dramatycznym postaci – od makrodecyzji po mikrowahania psychiczne.

GORGHEGGI GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY) służą temu, by ruchem sekundowym wypełniać interwał tercji. Po opanowaniu tej zasady pomocne staje się także przechodzenie od sekund do skoków o kwartę i kwintę. Przykładowo, w taktach 42–44 arii Tita tenor, w strukturze opartej głównie na pochodach sekundowych, musi precyzyjnie opanować nagłe skoki o kwartę i kwintę (np. w t. 44). Te krótkie interwały przekraczające strefę *passaggio* wymagają, aby przy stabilnej pozycji krtani szybko dostroić napięcie fałdów głosowych i rezonans, tak by gładko połączyć rejestry.

Taka technika naprzemiennego reagowania na ruch sekundowy i skoki w gęstych grupach dźwiękowych nie tylko spełnia wymóg drobiazgowej kontroli sekund właściwy GORGHEGGI GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY), lecz

²⁴³ W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Klavierauszug, Bärenreiter, 2001, s. 257.

²⁴⁴ Tamże.

także – dzięki natychmiastowym przełączeniom rejestrowym²⁴⁵ – przekłada subtelne i złożone wahania psychiczne monarchy na konkretny dramat wokalny.

Wnioski

Analiza arii Tita Se all'impero, amici Dei potwierdza, że Mozart nie stosuje elementów wokalnych w sposób schematyczny czy czysto mechaniczny – nawet gdy operuje figurami takimi jak DŁUGIE DŹWIĘKI, POCHODY GAMOWE, TRYLE czy GRUPETTI ŁĄCZONE, nadaje im indywidualny, dramatyczny wyraz, dostosowany do charakteru postaci. W odróżnieniu od ćwiczeń wokalnych, które rozwijają ogólną sprawność aparatu, kompozytor wykorzystuje te figury jako muzyczny odpowiednik procesu myślowego monarchy – długie dźwięki stają się oznakami autorytetu lub namysłu, pochody gamowe obrazują wewnętrzną walkę i podjęcie decyzji, zaś tryle i grupy dźwięków o drobnych zmianach wewnętrznych odzwierciedlają subtelne wahania i emocjonalne drżenie. Dzięki temu technika wokalna, zamiast służyć wyłącznie wirtuozerii, staje się nośnikiem treści dramatycznych, tworząc złożony i poetycki portret władcy w momentach najgłębszych rozterek.

3.2.Partie komiczne

3.2.1 Aria Belmonta *Konstanze, Konstanze – oh wie ängstlich* z opery *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384)

Aria opisuje skomplikowane wnętrze Belmonta. Z jednej strony jest podekscytowany, z drugiej zaś odczuwa lęk. Zastanawia się, czy Konstanze nadal go kocha, jego emocje są bardzo złożone i pełne nadziei. Krótkie recytatywne wprowadzenie przechodzi od czułego wezwania do nieco niecierpliwego tonu, a następnie nagle się urywa, co odzwierciedla gwałtowną zmianę emocji Belmonta. Cała aria maluje obraz jego naglących, ale bezsilnych, skomplikowanych uczuć, a powtarzające się koloratury ukazują jego wewnętrzne sprzeczności²⁴⁶.

²⁴⁵ Matthias Echternach, Louisa Traser, Bernhard Richter, "Vocal Tract Configurations in Tenors' Passaggio in Different Vowel Conditions: A Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study", *Journal of Voice* 28, nr 2 (2014): 262.e1–262.e8, DOI: 10.1016/j.jvoice.2013.10.009.

²⁴⁶ Joshua Michael May, *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*, DMA diss., University of Connecticut, 2014, s. 19–20

Aria Belmonte „Konstanze, dich wiederzusehen / O wie ängstlich, o wie feurig” (z opery "Die Entführung aus dem Serail", KV 384)

Elementy analizy	Analiza
Ilość taktów	113
Tonacja	A dur lokalnie funkcje dominantowe i subdominantowe, krótkie odcienie minorowe, zakończenie w A dur
Metrum	4/4
Tempo	<i>Andante cantabile</i> lokalnie <i>più mosso/animato</i> w odcinkach koloraturowych bez klasycznej <i>stretta</i>
Dynamika	Wyraźnie zmienna (pp-f), odcinki <i>sottovoce</i> oraz liczne <i>crescendo/diminuendo</i>
Artykulacja	<i>Cantabile</i> z przewagą <i>legato</i> w przebiegach koloraturowych bardziej sylabiczne/ <i>portato</i> funkcjonalny kontrast <i>legato–staccato</i>
Główne figury koloraturowe	TERCJOWE GRUPETTI SZESNASTKOWE: t. 15, 70 SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ: t. 15, 70 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: t. 19–20, 22–23, 88–89, 102–103 ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO–TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM: t. 16, 71 WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ: t. 10, 29–30, 78–79
Typ formy	A – B – A' – Coda
Z recytatywem czy bez	z krótkim recytatywem wstępnym (ok. t. 1–4)

Tekst niemiecki	Tekst polski
Blemonte Konstanze! dich wieder zu sehen O wie ängstlich, o wie feurig Klopft mein liebevolles Herz! Und des Wiedersehens Zähre Lohnt der Trennung bangen Schmerz. Schon zitt'r ich und wanke, Schon zag' ich und schwanke, Es hebt sich die schwellende Brust: Ist das ihr Lispeln? Es wird mir so bange; War das ihr Seufzen? Es glüht mir die Wange; Täuscht mich die Liebe, war es ein Traum?	Belmonte Konstanze, Konstanze, znów cię ujrzeć, ciebie! O, jak lękliwie, jak żarliwie bije moje kochające serce! A łza ponownego spotkania wynagradza udrękę trwożnej rozłąki. Już drzę i chwieję się, już truchleję i się waham; wzbiera mi pierś wzruszeniem. Czy to jej szept? Robi mi się tak niespokojnie. Czy to jej westchnienie? Płonie mi twarz. Czy miłość mnie zwodzi? Czy to był tylko sen?

Recytatyw

W introdukcji recytatywowej do tej arii (t. 1–4) Mozart, posługując się wysoce skondensowanym językiem muzycznym, kładzie fundament pod emocjonalny ton całego utworu – łączy wahanie i tęsknotę. Dla wykonawcy ów recytatyw jest kluczem do wejścia w rolę. Dwa okrzyki „Konstanze!” wymagają precyzyjnej kontroli oddechu i barwy głosu²⁴⁷. Pierwszy należy poprowadzić pełnym, ciągłym oddechem, z jasnym, pragnącym brzmieniem, drugi – wznoszący się sekwencją o kwartę – powinien zabrzmieć mocniej, z zamierzoną odrobiną napięcia i drżenia w timbrze, by odsłonić gorączkową niepewność stojącą za wzmocnioną intonacją.

W toku wykonania śpiewak powinien wyczuć dialogowanie między linią wokalną a akompaniamentem – jak poszukiwanie echa w ciszy – i wydobyć na zewnątrz wewnętrzny autodialóg. Równocześnie odchylenia harmoniczne domagają się, by nie poprzestawać na pięknie samej linii, lecz ściśle współpracować z akompaniamentem, poprzez subtelne *rubato* i celowo nieco „pływającą” intonację współtworzyć stan zawieszenia – niepokój i rozedrganie.

²⁴⁷ Mary Cyr, „Declamation and Expressive Singing in Recitative”, w: *Opera and Vivaldi*, red. Michael Collins, Elise K. Kirk, Austin: University of Texas Press, 1984, s. 233–257.

Ten recytatyw nie jest jedynie emocjonalną zapowiedzią, stanowi zarazem skondensowaną próbę dla śpiewaka. Sprawdza siłę ekspresji dramatycznej, kontrolę oddechu oraz muzyczne porozumienie z partnerami. Dzięki temu przygotowuje i fizjologicznie, i psychicznie do pełnego wybuchu następującej po nim arii²⁴⁸.

takt 1–4

Rezit. Nr. 4. ARIE
BELMONTE

249

TERCJOWE GRUPETTI SZESNASTKOWE



W procesie kształcenia wokalnego nieodzownym etapem jest mechaniczne utrwalanie podstawowych figur, co stanowi odpowiednik systematycznych ćwiczeń na siłowni, gwarantujących utrzymanie formy. Jednakże w praktyce wykonawczej, w bezpośrednim zetknięciu z partyturą, te wyizolowane elementy podlegają głębokiej transformacji. Pojedyncze, wyćwiczone „cegiełki” techniczne kompozytor łączy w złożone i unikalne sekwencje, generując tym samym niemal nieograniczoną różnorodność wyzwań artykulacyjnych, dynamicznych, a także związanych z zarządzaniem napięciem i oddechem. Kluczowym aspektem, który nadaje sens tym złożonościom, jest funkcja interpretacyjna, bezpośrednio czerpiąca z treści słowa. To właśnie semantyka i prozodia tekstu decydują o tym, jak dana figura ma zabrzmieć, nadając jej każdorazowo nowe, specyficzne znaczenie, wykraczające daleko poza jej czysto techniczny, ćwiczeniowy wymiar.

²⁴⁸ Stewart Cramer, *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor* (University of Northern Colorado, 2021), s. 135–136

²⁴⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. Singspiel in drei Aufzügen, Klavierauszug nach dem Autograph von Kurt Soldan, Frankfurt–Leipzig–London–New York: C. F. Peters, b.r.w., s. 37.

²⁵⁰ Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 161.

W arii Belmonte „O wie ängstlich” TERCJOWE GRUPETTI SZESNASTKOWE pojawiają się dwukrotnie – w takcie 15 oraz w jego powtórzeniu, takcie 70. Te figuracje, prowadzone w wąskim, meandrującym ruchu sekund i tercji z repetycjami, plastycznie naśladują lekko drżące uderzenia serca i przyspieszony oddech wywołane wzruszeniem. Gdy tekst dochodzi do słowa „liebevolles”, ów misterny wzór sonicznie uwidacznia semantykę „pełen miłości” – tę niemal wylewającą się czułość i wewnętrzne poruszenie – przekształcając techniczny pochod gamowy w żywy obraz wewnętrznego świata bohatera.

takt 15



Kolejny typ ćwiczenia obejmuje grupy czterech szesnastek, połączonych łukiem frazowym, tworzących figurę opartą na ruchu tercjowo-sekundowym. Podstawę jej konstrukcji, podobnie jak w poprzednich wprawkach, stanowi diatoniczny przebieg gamowy, który wyznacza klarowny schemat interwałowy. Głównym zadaniem śpiewaka w tym kontekście jest wypracowanie precyzyjnej kontroli strumienia wydychanego powietrza, które musi zostać idealnie zsynchronizowane z podanym rytmem. Kluczową umiejętnością, którą rozwija to ćwiczenie, jest płynna adaptacja ciśnienia powietrza oraz aktywności mięśni oddechowych do stale zmieniającej się wysokości dźwięków. Dzięki temu wokalista uczy się nie tylko mechanicznego odtwarzania figur, lecz także utrzymania jednorodnego brzmienia i stabilnej intonacji w obrębie dynamicznych, choć stosunkowo niewielkich, skoków melodycznych, co stanowi fundament dla późniejszej, artystycznej realizacji ozdobników w utworach²⁵².



²⁵¹ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 37.

²⁵² Rozlach, *Metodo pratico di canto moderno...*, s. 57.

²⁵³ Tamże.

W takcie 15 śpiewak może zastosować równe, drobno dawkowane ciśnienie, tak aby każda trzydziestodwójka sprężyście „wyskakiwała”, a brzmienie pozostało jasne i przezroczyste, nie ciężkie. Równocześnie, w skrajnie krótkiej wartości czasowej, należy wyraźnie uruchomić spółgłoskę „v” (fonetycznie [f]) i zachować czystość samogłoski²⁵⁴; wymaga to maksymalnej responsywności narządów artykulacyjnych oraz unikania napięć w jamie ustnej, które mogłyby zaburzyć płynność dźwięku. W tym miejscu sekundy i tercje przestają być mechanicznym ćwiczeniem, stając się mikroobrazem wzburzonego afektu. Dlatego precyzyjna kontrola oddechu i dykcji jest tu kluczowa.

SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ

Wcześniej, w rozdziale drugim przy cavatinie z Otella, wspominałem o SZESNASTKOWYCH GRUPETTACH SEKUNDOWYCH ZAKOŃCZONYCH ĆWIERĆNUTĄ. Tutaj znów chodzi o takt 15 oraz jego powtórzenie, takt 70. Choć zakończenie nie następuje ćwierćnutą, to w tej koloraturze podobną funkcję pełni ósemka. Tworzy moment zawieszenia, który akumuluje napięcie przed wybuchem kolejnych szybkich figur. Powstaje w ten sposób finezyjna równowaga między ruchem a bezruchem.

W takcie 15 pierwsza ósemka pełni funkcję oddechowego punktu podparcia, przygotowując stabilny atak dla następujących gęstych figur. Druga ósemka stanowi dźwięk domykający poprzednią grupę szybkich nut. Tenor, wykonując taką frazę, powinien zastosować miękki atak, uruchamiając drgania fałdów głosowych i unikając zbyt silnego uderzenia głosi.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

W arii Belmonte występują cztery odcinki o charakterze pochodu gamowego, które ukazują kunsztowną ekspresję dramatyczną. Przykładowo w taktach 19–20 oraz 22–23 ruch w górę i w dół wykorzystuje subtelne napięcie wznoszących sekund małych oraz naturalne rozładowanie opadających sekund wielkich, plastycznie oddając złożony stan uczuć przy ponownym spotkaniu – jednoczesną radość i ból.

²⁵⁴ William Odom, Benno Schollum, Christina Balsam Curren, *German for Singers: A Textbook of Diction and Phonetics*, 3rd ed., San Diego: Plural Publishing, 2025, rozdz. 16 „The Sounds of w, v, f”, §2 „v”.

takt 19–20



takt 22–23



W taktach 88–89 oraz w ich powtórzeniu 102–103 jasna barwa wznoszącej tercji wielkiej i repetycyjny wzór w opadającym pochodzie sekundowym zręcznie imitują rytmiczny puls podniecenia.

takt 88–89



Mozart, poprzez subtelne modyfikacje struktury interwałowej w tych pochodach gamowych, przekształca mechaniczne figury ćwiczebne w precyzyjną projekcję świata wewnętrznego postaci, czyniąc techniczne pochody gamowe kluczowym nośnikiem napięcia dramatycznego.

W odniesieniu do kilku miejsc POCHODÓW GAMOWYCH W GÓRĘ I W DÓŁ w tej arii (t. 19–20, 22–23, 88–89) szczególność techniki polega na tym, by w pobliżu pierwszego *passaggio* (ok. e'–f#') dokonać błyskawicznego przełączenia z „wznoszącego *legato* z lądowaniem na długiej nucie” na „opadającą artykulację selektywną” – i to bez naruszania jednolitości ataku oraz barwy.

Konkretnie – w odcinku wznoszącym należy przy *appoggio* utrzymać stały przepływ powietrza, zastosować lekką copertura oraz drobne modyfikacje samogłosek; wejść na słabą część taktu, a długą wartość na szczycie potraktować jako „kulminację” – unikając unoszenia krtani. W odcinku opadającym grupy szesnastkowe w obrębie łuku realizować jako

²⁵⁵ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 37.

²⁵⁶ Tamże.

²⁵⁷ Tamże, s. 41.

mikrostaccato: wyraźny atak i „skupienie” oddechu służą kalibracji intonacji, zapobiegając „zjeżdżaniu” w dół i utracie właściwej intonacji. Spółgłoski niemieckie ([d][t][z][s] itd.) należy wymawiać z wyprzedzeniem, by samogłoska niosła wysokość dźwięku²⁵⁸. Pauzy należy traktować jako punkty podparcia i resetu, a nie jako rozluźnienie i zapadnięcie. Takie prowadzenie zgodne jest z paradygmatem ćwiczebnym „w górę *legato* – w dół selektywnie” i pozwala w strefie *passaggio* zachować jasną, jednolitą linię tenorową oraz czytelną niemiecką dykcję.

ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM

W arii Belmonte w takcie 16 oraz w jego powtórzeniu (t. 71) zastosowana przez Mozarta technika połączenia pochodzenia gamowego z interwałem ma wyraźną funkcję strukturalną. Układ wznoszącego skoku o czystą kwartę, po którym bezpośrednio następuje opadający pochód gamowy, tworzy w „strukturze” utworu pełny moduł „skok – wypełnienie”. Sam skok kwartowy powoduje natychmiastowy wzrost napięcia.

Takt 16



W odniesieniu do taktu 16 szczególność partii tenorowej przejawia się w dwóch punktach:

(1) Występuje tu skok o czystą kwartę, który przekracza pierwsze *passaggio* aż do fis (F#), w momencie skoku należy wykonać subtelne przejście barwy „jasna → lekko przykryta”, przy stabilnym *appoggio* utrzymać równy strumień powietrza, z wyprzedzeniem zawęzić

²⁵⁸ Valentin Lanzrein, Richard Cross, *The Singer's Guide to German Diction*, New York: Oxford University Press, 2018; materiał uzupełniający na stronie wydawcy, sekcja „Initial Consonant Anticipation”, URL: <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780190238414/resources/diction/consonants/initial/> (dostęp: 5 XI 2025).

²⁵⁹ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 37.

samogłoskę (nieco wysunąć usta, lekko podnieść język, unieść miękkie podniebienie), a na F# zastosować łagodną copertura – dotknąć wierzchołka lekko, bez dociskania krtani²⁶⁰.

(2) Grupetti i następujący po nich pochód sekundy trzeba spoić jednym oddechem, wewnętrzne szesnastki prowadzić głównie *legato*, dźwięki sąsiednie przed skokiem o kwartę (sekunda, tercja) traktować jedynie jako ornamentalne muśnięcie, bez akcentu i bez zwalniania pulsu.

WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ

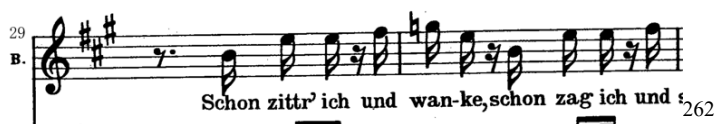
W tej arii WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ Mozart wykorzystuje jako niezwykle subtelny znak retorycznej interpunkcji. Krótki przebieg nagle się urywa, gdy sens dociera do semantycznego centrum „czułości” (t. 10 oraz w innych powtórzonych odcinkach). Pauza, niczym nie następujące uderzenie serca, zawiesza tę tkliwość w powietrzu i sprawia, że słuchacz niemal wstrzymuje oddech.

takt 10



W taktach 29–30 sens frazy „Schon zitt’ ich und wanke” („Już drzę i chwieję się”) zostaje właśnie podkreślony przez pauzy.

takt 29–30



²⁶⁰ Kenneth W. Bozeman, „The Role of the First Formant in Training the Male Singing Voice”, *Journal of Singing* 66, nr 3 (styczeń–luty 2010), s. 291–297, URL: https://faculty.lawrence.edu/bozemank/wp-content/uploads/sites/10/2014/03/Bozeman_JOS-2010_JanFeb-.pdf (dostęp: 5 XI 2025).

²⁶¹ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 37.

²⁶² Tamże, s. 38.

W t. 78–79 oraz w innych powtórzonych miejscach, gdy pojawia się obraz „niepokoju i rozpalonych policzków”, ta sama technika przekształca się w puls „przyspieszenie – pauza”, szybkie figury niosą wzrost temperatury emocji, a następująca po nich pauza, niczym naprzemiennosc mocnej części taktu z „pustą” (ciszą), potęguje niepokój i oczekiwanie w przelotnym momencie milczenia.

takt 78–79



Powtarzający się schemat przebieg–pauza to wewnętrzny monolog Belmonte, niczym dialog pytań i odpowiedzi między „ja” a wyobrażoną ukochaną; każda pauza zarazem domyka zdanie i ustępuje miejsca następnemu, kształtując „interpunkcyjny” rytm serca i łagodny emocjonalny puls.

W komediowym idiomie Mozarta WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ nie jest „pustką”, lecz częścią kształtu retorycznego. Kompozytor często dyktuje w szesnastkowej pauzie „miejsce” na oddech i reset (oddech dokładnie w czasie nutowym), zgodnie z zasadą: powtórzyć dźwięk przejściowy i bez ozdobników osadzić go na konsonansie doskonałym (kwinta, oktawa).

W odniesieniu do tej arii:

t. 10 –po sekundzie małej następuje natychmiastowa pauza; wymaga ona ustawienia wysokości i uformowania samogłoski przed pauzą. Sama pauza służy jedynie mikrowdechowi i odzyskaniu punktu podparcia, tak aby powrót nie „zjechał” intonacyjnie na małej sekundzie.

t. 29–30 – w pobliżu F#/G (strefa *passaggio*) pauza łączy się z dźwiękami, tenor powinien w pauzie dokonać lekkiej copertury i repozycjonowania krtani, zachowując skupiony przepływ powietrza i miękki atak na słabą część taktu. Należy unikać podniesienia krtani na mocnej części taktu i gwałtownej zmiany barwy.

t. 78–79 –przy skoku o sekstę z pauzą w środku należy traktować pauzę jak „zawias”: pierwszą połowę doprowadzić ciągłym oddechem, przekazując energię skoku do pauzy; w pauzie zresetować układ ust i rezonans; po pauzie lekko, jasno i czysto „wylądować” z kolejnym atakiem.

²⁶³ Tamże, s. 40.

Zasady ogólne: oddychać ściśle w czasie nutowym, realizować wejście na słabą część taktu – lekkie domknięcie na mocnej, w górę zachowywać ciągłość i krycie, w dół stosować bardziej rozdzieloną artykulację dla klarowności intonacji. Pauza służy błyskawicznej kalibracji oddechu i rezonansu, dzięki czemu również w strefie *passaggio* utrzymujemy mozartowską jasność, proporcję i sprężystość²⁶⁴.

Wnioski

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w artystycznych odcinkach arii Belmonte użyto niewielu podstawowych figur. Jednak szczegółowa analiza ujawnia, że w tym stosunkowo krótkim fragmencie kompozytor zastosował pięć podstawowych technik koloraturowych. Ta pozorna wstrzemięźliwość jest w istocie destylacją i kondensacją środków.

Jeśli uświadomimy sobie, że te doskonale wyćwiczone wzorce techniczne można obdarzyć precyzyjną i ekspresyjną formą artystyczną (np. przemienić mechaniczny pochod gamowy w nośnik napięcia dramatycznego), wówczas staje się jasne, co stanowi klucz do utrzymania wysokiego poziomu interpretacji tej arii. Wszystkie omówione wyżej elementy tworzą rdzeń podstawowy, który nie tylko umożliwia wirtuozerskie wykonanie, lecz także przekazuje złożone warstwy emocji Belmonte.

3.2.2 Analiza arii Belmonta *Ich baue ganz auf deine Stärke* z opery *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384)

Aria pojawia się na początku III aktu, gdzie tenor Belmonte uprasza o siłę miłości, jest nią poruszony i natchniony, a jego serce rośnie w siłę. Aria nie wykorzystuje bardzo złożonego libretta, ale jego krótkie słowa powtarzają się w różnych melodiach, wyrażając różne emocje. Te same teksty są również używane w kontrastowaniu różnych rodzajów melodii²⁶⁵. W przeciwieństwie do arii Konstanze, Konstanze, którą wcześniej wybrałem do analizy, ta aria operowa charakteryzuje się wewnętrznym niepokojem i dezorientacją, po których następuje stopniowo budowana determinacja. Odpowiadające jej pasaże koloraturowe są złożone, a różne rodzaje koloratur i melodii w tej arii sugerują, że emocje Belmonte stopniowo nabierają zdecydowania. Chociaż aria jest częścią komicznego fragmentu, postać zachowuje delikatność,

²⁶⁴ Stewart Cramer, *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor* (Doctor of Arts diss., University of Northern Colorado, 2021), rozdz. III “Consideration 3: Breath Management”, s. 77–93 ; “Consideration 5: Agility”, s. 103–112

²⁶⁵ Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge: Cambridge University Press, 1987, rozdz. 5, s. 75–82.

a nałożenie melodii i rytmów tworzy dramatyczne napięcie. Bardziej niż cokolwiek innego, tenorowa rola Belmonte pokazuje jego determinację, by uratować Konstancję.

Aria Ich baue ganz auf deine Stärke (z opery Die Entführung aus dem Serail, KV 384)

Elementy analizy	Analiza
Ilość taktów	164
Tonacja	Es–dur
Metrum	4/4
Dynamika ogólna	mp–p–mf
Artykulacja	część I więcej wartości krótkich i punktowych kontrastów, miejscami odrobina staccato część II przewaga legato część III legato jako podstawa, z powrotem do punktowych kontrastów z części I
Główne figury koloraturowe	DŁGIE DŹWIĘKI: 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 51, 52, 55, 56, 62, 87, 88, 89, 90, 94–97, 99, 100, 101, 103, 106, 108, 109, 113, 116, 117, 118, 119, 141, 142, 145, 148–149, 151, 157; TRIOLE ÓSEMKOWE: 153–154; PRZEBIEGI PASAŻOWE: 153–154; POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ: 61–62, 123–124, 126–127, 156; WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ: 121, 125, 129–132
Forma	A – B – A' – Coda
Recytatyw	bez recytatywu

Tekst arii:

Tekst niemiecki	Tekst polski
Blemonte Ich baue ganz auf deine Stärke, Vertrau', o Liebe, deiner Macht, Denn ach! Was wurden nicht für Werke Schon oft durch dich zu Stand' gebracht, Was aller Welt unmöglich scheint, Wird durch die Liebe doch vereint.	Belmonte Całkowicie polegam na twojej sile, ufam, o Miłości, twojej mocy! Bo ach, jakich to dzieł nie doprowadzono już tyle razy do skutku dzięki tobie! To, co wydaje się całemu światu niemożliwe, miłość potrafi jednak połączyć.

DŁUGIE DŹWIĘKI

Choć jest to aria komiczna, w istocie wyraża wzniosłe uczucia. Mozart w tego typu ariach mistrzowsko kreśli wyjątkowo piękne, rozległe linie melodyczne, które same potrzebują przestrzeni oddechowej, by się rozwinąć. DŁUGIE DŹWIĘKI są organiczną częścią tych rozległych fraz i ważnym źródłem ich napięcia emocjonalnego. Kompozytor wypełnia je subtelnymi zmianami harmonicznymi, dzięki czemu nie stają się monotonne, lecz pulsują wewnętrzną energią. W tej arii występuje aż 42 DŁUGIE DŹWIĘKI. Autor ponownie wybiera do analizy przykłady najbardziej reprezentatywne.

W arii Belmonte, na początku (t. 21–23), Mozart trzema kolejnymi długimi dźwiękami unieruchamia pierwsze zdanie według porządku „czynność – stopień – przedmiot”.

W t. 21 długi dźwięk na „Ich” (ja) jest najistotniejszy – niczym pierwszy „filar akustyczny” całego utworu, stabilizuje deklaracyjny ton i puls składniowo–metryczny, nadając całości postawę. W t. 22 wydłużenie słowa „ganz” wyraźnie amplifikuje semantykę „w pełni/całkowicie” i w odbiorze dzieli zdanie na trójdzielną strukturę, przygotowując dalszy przebieg. W t. 23 zatrzymanie na „dei–” wysuwa przedmiot oparcia na pierwszy plan i pełni funkcję elementu spajającego.

Te trzy długie dźwięki przekładają logikę tekstu na „słyszalny czas”, a pierwszy z nich – zarazem ustawiając ton i postawę – staje się punktem odniesienia dla późniejszego rozmieszczenia i funkcji długich wartości²⁶⁶.

Powtórzenie tego zabiegu pojawia się w taktach 99–101.

takt 21–23



W takcie 30 długi dźwięk na „Lie-be” wyodrębnia słowo-klucz „miłość”, tworząc wewnątrzdwudaniowe zatrzymanie i emfaticzne podkreślenie, niesie efekt „proklamacji miłości”, stanowiąc sygnałny punkt kulminacyjny wewnątrz dwudaniowego układu pierwszego okresu i jednoznacznie ukierunkowując uwagę na przedmiot (Miłość).

takt 30



W taktach 51–52 oraz w ich powtórzeniu (55–56) długie dźwięki zatrzymują frazę „wird durch die Liebe”, pozwalając wyraźnie wybrzmieć słowu-kluczowi „Liebe”; ponowne jej wypowiedzenie pełni funkcję potwierdzenia i wzmocnienia. Te dwa identyczne długie dźwięki wyznaczają też czytelną cezurę między zdaniami i członami okresu, stanowiąc jednoznaczne przygotowanie do wejścia w kolejny odcinek koloraturowy.

takt 51–52



²⁶⁶ Ulrich Konrad, „On the ‘Versions’ of W. A. Mozart’s Abduction from the Seraglio K. 384”, Music Research Institute, Hanyang University, 21 (2007), s. 129–152, zwł. s. 145–148 (analiza arii nr 17 z odniesieniami do mm. 21–32 oraz 79–90;

²⁶⁷ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 134.

²⁶⁸ Tamże.

²⁶⁹ Tamże, s. 135.

Takt 64 to „zatrzymanie” tego odcinka koloraturowego: ciągły bieg zbiega się tu w jeden przedłużony dźwięk na słowie „doch”, który unieruchamia wcześniejszy przebieg. Ten długi dźwięk uwydatnia sens spójnika zwrotnego („a jednak/przecież”), niczym przecinek w zdaniu, oznacza domknięcie i wyraźnie sygnalizuje słuchaczowi, że koloratura dobiegła końca.

takt 64



W taktach 87, 89 i 91 trzy kolejno pojawiające się długie dźwięki na słowach „aller” (całemu), „Welt” (świat) i „durch” (przez), dzięki precyzyjnemu wznoszeniu sekundowemu (f-g-a), tworzą wyjątkowo przekonującą retorykę muzyczną. Figury te przekraczają ramy zwykłego prowadzenia melodii, stając się głębokimi znakami dramatycznymi, przekształcają sam przyimek „durch” w zwizualizowany gest działania, sprawiając, że słuchacz niemal „widzi” Belmonte, jak krok po kroku, niewzruszenie, dzięki mocy miłości, przewycięża wszelkie przeszkody i wspina się na szczyt swego duchowego przekonania – doskonale uszlachetniając przejście od środka czysto muzycznego do sensu dramatycznego.

takt 87



takt 89



²⁷⁰ Tamże, s. 136.

²⁷¹ Tamże, s. 137.

²⁷² Tamże.

takt 91

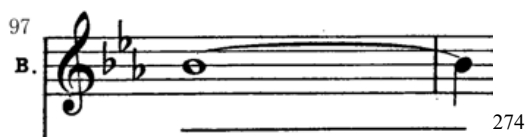
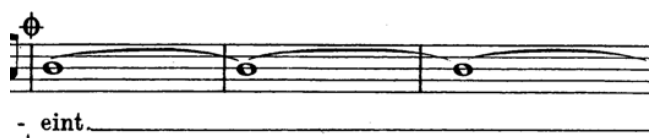


Na końcu odcinka rozwinięcia (t. 94–98) Mozart napisał czterotaktowy, skrajnie napięty długi dźwięk na dominancie. To nadzwyczajne zatrzymanie głosu na funkcji dominantowej i opóźnianie rozwiązania, buduje oczekiwanie, dramaturgicznie dalece wykracza poza zwykłe łączenie fraz – tworzy moment wielkiego psychicznego zawieszenia i kumulacji afektu. Po burzliwej kulminacji muzyka nie rozwiązuje się od razu, lecz niemal unieruchamia czas.

To długie zatrzymanie na słowie „vereint” („łączy”) symbolizuje głęboki spokój i absolutną pewność, jaką Belmonte odnajduje w mocy miłości, jakby wstrzymując oddech, w najgłębszym wnętrzu utwierdza się w tym przekonaniu i w takim stanie wkracza w nadchodzącą, triumfalnie zarysowaną reprzykę.

Powtórzenie tego zabiegu pojawia się w taktach 148–149.

takt 94–98



Mozart używa w tej arii długich dźwięków jako „czasu wypowiedzi”. Jest ich dużo, często wchodzi na słabą część taktu i lekko domykają na mocnej. W odniesieniu do tego utworu t. 30 oraz 55–56 leżą dokładnie w okolicach *passaggio* i stanowią próg należący do rejestru mówionego – należy z góry ujednolicić samogłoskę, nieco zawęzić strumień powietrza

273 Tamże.

274 Tamże.

i utrzymać jasny rezonans²⁷⁵, by płynnie przejść ze średnicy w górę. Koniec długiej wartości miękko domknąć, ustępując miejsca kolejnym przebiegom. t. 87, 89, 91 to „schody” małej kulminacji – trzy kolejne stopnie w górę; brzmienie powinno wzrastać i uszlachetniać się, bez dociążania, zachowując czystość tekstu i przejrzystą linię dla uzyskania równowagi. t. 94–98 przynoszą nadzwyczaj długie zatrzymanie – to kamień probierczy oddechu i kontroli. Można tu zastosować drobne *messa di voce*, stale utrzymując stabilny punkt podparcia i równy przepływ powietrza, tak by „konstrukcja” tętniła życiem, a nie zapadała się. Po przejściu z triolami w t. 153–154 trzeba natychmiast wrócić do lekkości, by spaść kadencję.

Podsumowując, mozartowski długi dźwięk w komedii nie jest dodatkiem do wirtuozerii, lecz kluczowym „czasem mowy i struktury”.

TRIOLE ÓSEMKOWE

TRIOLE ÓSEMKOWE pojawiają się jednorazowo – w taktach 153–154 – i pełnią kunsztowną funkcję dramatyczną²⁷⁶. Najwyższy dźwięk całej arii (B) powraca, wznoszące *arpeggia* w triolach działają tu jak „przetwornik afektów”: przekształcają spokój wprowadzony przez wcześniejsze odcinki z długimi wartościami w ruch pełen ekscytacji i uniesienia, lecz bez utraty majestatu. Ten regularny wzór rytmiczny nadaje muzyce wewnętrzną elegancję i opanowanie – jakby hymn Belmonte na cześć miłości dosięgał szczytu, a stan wewnętrzny przekładał się na słyszalny, miarowy ruch.

Zabiegiem tym Mozart, nie naruszając podstawowego pulsu metrycznego, tworzy łagodne, quasi-rubatowe przejście, dzięki czemu triole wnoszą się z prostej figury ćwiczebnej do naturalnej emanacji duchowego stanu postaci.

takty 153–154



²⁷⁵ Matthias Echternach, Fabian Burk, Marie Köberlein, Christian T. Herbst, Michael Döllinger, Michael Burdumy, Bernhard Richter, „Oscillatory Characteristics of the Vocal Folds Across the Tenor Passaggio”, *Journal of Voice* 31, nr 3 (2017): 381.e5–381.e14, DOI: 10.1016/j.jvoice.2016.06.015;

²⁷⁶ Peter Pesic, „The Horn of Enlightenment: Mozart’s Operatic Use of the Clarinet”, *Cambridge Opera Journal*, FirstView (2024), DOI: 10.1017/S0954586724000028

²⁷⁷ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 140.

W trakcie nauki GORGHEGGI TRIOLE ÓSEMKOWE nie wystarczy opanować samej równości trioli. W taktach 153–154 ciągle triolowe ósemki rozciągają końcówkę „-eint” w „płynący czas”; łańcuchowy wzór wznosi się aż do wysokiego B. Dla tenora kluczowe jest potraktowanie całego odcinka jako jednej, barwowo spójnej linii oddechowej – z ujednoliconą samogłoską, rozluźnionym językiem i zuchwą²⁷⁸, bez wysiłkowego „wybijania” mocnej części taktu, należy przeslizgiwać się równo, jak w ćwiczeniu, tak by napięcie mięśni przy wznoszeniu uruchamiało się stopniowo, lecz nie usztywniało aparatu. Wysokie Bb nie powinno być „twardą kulminacją”, lecz lekko dotknięte i natychmiast odpuszczone. Uwagę i energię zachowujemy dla następnego długiego dźwięku, który potwierdza i „podsumowuje” zdanie.

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ

Pochody gamowe w górę i w dół pojawiają się czterokrotnie.

W taktach 61–62 pochód sekundowy, dzięki płynnemu ruchowi osłabia silne akcenty tekstu, dodając tenorowej postaci Belmonte łagodności. Unikamy dosłownej emfazy i wydobywamy wrażenie lekkości.

takty 61–62

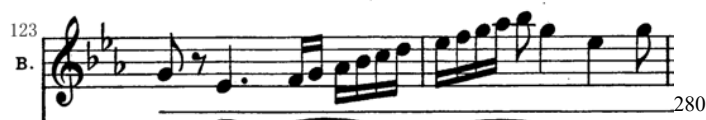


W taktach 123–124 oraz 126–127 pochody sekundowe przypominają „powtórzenie z dialogu z samym sobą”. Dzięki repetycji i kierunkowi prowadzenia przebiegu melodycznego budują u Belmonte subtelną, lekką interakcję emocjonalną, spójną z żywą ale refleksyjną lekkością mozartowskiej komedii.

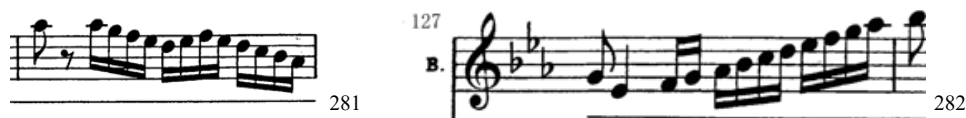
²⁷⁸ Pier Francesco Tosi, *Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*, tłum. J. E. Galliard, London: J. Wilcox, 1743 (repr. 1905), s. 74–75 (o równej artykulacji nut w Divisions) oraz s. 79 (o zakazie „znaczania” koloratury językiem/podbródkiem i o równości czasu). [online] dostęp: 5 XI 2025, https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/Observations_on_the_Florid_Song_Or_Senti.pdf

²⁷⁹ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 136.

takty 123–124



takty 126–127



W takcie 156 zwarta gama zamyka odcinek koloraturowy; napięcie zostaje łagodnie wyprowadzone – bez budowania nowej kulminacji, lecz z domknięciem, które pozostawia wyraźną przestrzeń dla finału arii.

takt 156



W nawiązaniu do koncepcji „łańcuchowych pochodów” w GORGHEGGI POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ można potraktować tutejsze pochody gamowe jako ćwiczenia odcinkowe wplecione w zdania. Takty 61–62 – najpierw zejście „odsuwa” środek ciężkości, schładza oddech i afekt, potem równy progres podnosi początek frazy. W taktach 123–124 – dwa kolejne wzniesienia to „otwarcie – potwierdzenie”, przy czym drugie bez dociążania, tylko stabilizuje impet. Kolejno takty 126–127 – najpierw ogólne zejście jako powstrzymanie emocji, następnie uniesienie kierujące uwagę ku następującemu zatrzymaniu. Wreszcie takt 156 – krótka figura gamowa łagodnie odprowadza napięcie i zaokrągla domknięcie.

²⁸⁰ Tamże, s. 138.

²⁸¹ Tamże.

²⁸² Tamże, s. 139.

²⁸³ Tamże, s. 140.

Specyfika mozartowskiej komedii polega na tym, że pochody sekundowe służą tu przede wszystkim łączeniu i zmiękczeniu, natomiast właściwy „czas mowy – struktury” niosą kolejne długie dźwięki.

PRZEBIEGI PASAŻOWE

Takty 153–154 to nie tylko TRIOLE ÓSEMKOWE, lecz także PRZEBIEGI PASAŻOWE. Zostały one już omówione w części poświęconej TRIOLE ÓSEMKOWE.

WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ

W tej arii WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ występuje czterokrotnie. W takcie 121 oraz w jego powtórzeniu (t. 125) nagła pauza po szybkim biegu zyskuje głęboką wymowę dramatyczną. Te starannie zaplanowane zatrzymania nie są zwykłymi miejscami na oddech, lecz ważnymi znakami interpunkcyjnymi wewnętrznego monologu, które budują oczekiwanie – niczym krótka cisza tuż przed nadejściem pewności/przekonania. Natomiast w taktach 129–132 znajdujemy liczne pauzy, w naprzemiennym trybie „oddech – kontynuacja”, subtelnie rysują drżący rytm wnętrza Belmonte, gdy opowiada o „cudzie miłości”. W ten sposób Mozart sprawia, że każda pauza staje się kluczowym pomostem między racjonalną deklaracją a emocjonalnym wybuchem²⁸⁴.

takt 121



takt 129–132



²⁸⁴ David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006. URL: <https://mitpress.mit.edu/9780262582780/sweet-anticipation/> (dostęp: 5 XI 2025).

²⁸⁵ W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Klavierauszug, C. F. Peters, b.r.w., s. 138.

²⁸⁶ Tamże, s. 139.

Zgodnie z wcześniej omówioną koncepcją Mozart wpisuje „oddech” w sam zapis nutowy. Po przebiegu natychmiast pojawia się krótka pauza, która wymusza oddychanie i „reset” w czasie muzycznym, a nie według subiektywnej woli wykonawcy.

W tym utworze t. 121 to model „szybki bieg → nagłe zatrzymanie”. Tenor musi w jednej chwili zebrać oddech – ustawić aparat – i podjąć frazę na nowo, pauza działa jak przecinek, porządkuje zdanie i stabilizuje mechanikę. T. 129–132 kształtują takie mikrojednostki warstwowo – ambitus pnie się w górę, a po każdej pauzie trzeba natychmiast startować wyżej. Trudność polega na tym, by mimo krótkiej pauzy wykonać mikrowdech bez rozchwiania metrum, wznowić dźwięk z ujednoliconą samogłoską, czystym, miękkim atakiem i przy „wąskim, lecz stabilnym” przepływie powietrza, nie zacieśniać aparatu.

Element często wykorzystywany w mozartowskiej komedii polega na współlistnieniu pauz i koloratury. Te układy „przebieg + pauza” nie są wirtuozowskimi popisami lecz nadają sensu słowom, afektom, sprawiają, że finezja i miara stają się słyszalne. Śpiewak musi traktować pauzę i grupę jako jedną całość (mały wdech, szybkie repozycjonowanie, lekkie otwarcie) i przenieść uwagę do następującej frazy i długiej nuty, która dokonuje potwierdzenia i fiksacji znaczenia²⁸⁷.

Wnioski

Aria Ich baue ganz auf deine Stärke Belmonta z opery *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384) ujawnia, że technika wokalna Mozarta w komedii nie służy wyłącznie wirtuozerii, ale przede wszystkim dramaturgii emocji postaci.

Długie dźwięki (np. takty 21–23, 94–98), choć liczne (42), są „czasem mowy i struktury” – Mozart wymusza precyzyjną retorykę „miękkie wejście – kulminacja – lekkie domknięcie”, kontrolowany oddech i czystość samogłoski nawet w trudnych rejonach, aby kształtować dynamikę przejść psychicznych Belmonta (od niepokoju do spokoju).

Figury takie jak triole ósemkowe (t. 153–154) lub pochody gamowe (np. t. 61–62, 123–124) nie są mechanicznymi ćwiczeniami, lecz „strukturami ukazującymi afekty” – wymagają od tenora równości, lekkości i spójności barwy, by przełożyć wewnętrzne stany postaci na eleganckie, płynące wypowiedzi muzyczne.

Konstrukcje „przebieg biegnikowy + pauza” (np. t. 121, 129–132) są kluczowe dla interpunkcji wewnętrznego monologu – pauzy nie są tylko miejscami na oddech, lecz elementami dramaturgii, budującymi oczekiwanie i odzwierciedlającymi wahania emocjonalne

²⁸⁷ Richard Miller, *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*, New York: Oxford University Press, 2004, s. 159–163

Belmonta. Tenor musi umiejętnie łączyć szybkie przebiegi z kontrolowanymi wdechami, nie tracąc poczucia metrum.

Podsumowując, trudność tej arii polega na dostosowaniu techniki do subtelnej retoryki emocji. Mozart oczekuje od tenora pełnej kontroli nad oddechem, barwą głosu i artykulacją, aby każdy element stał się organiczną częścią „mowy muzycznej” postaci, co ukazuje genialność kompozytora w przekształceniu technicznych wyzwań w głębokie wyrażenie artystyczne w obrębie komedii.

Rozdział IV. Porównanie specyfiki wykonawczej fragmentów koloraturowych dramatycznych i komicznych w operach Mozarta i Rossiniego – analiza podobieństw i różnic

4.1 Porównanie kulturowego kontekstu twórczości Mozarta i Rossiniego

Mozart żył w drugiej połowie XVIII wieku w Europie, w epoce określanej mianem „wieku oświecenia”. Myśl oświeceniowa kładła nacisk na siłę rozumu, naukę i postęp ludzkości – idee, które znalazły pełne odzwierciedlenie w muzyce Mozarta. Jego twórczość przepełniona jest refleksją nad ludzką naturą, wolnością i braterstwem. Szczególnie w operach Mozart podejmował tematykę problemów społecznych i związane z nimi ludzkie emocje. Z perspektywy kompozytorskiej, styl jego dzieł wpisuje się w ornamentykę klasycyzmu, a opery stanowią harmonijne połączenie reformatorskich koncepcji Glucka z klasyczną elegancją Haydna, tworząc unikalny styl szkoły wiedeńskiej²⁸⁸.

Rossini natomiast żył na początku XIX wieku we Włoszech – w czasie ruchów niepodległościowych, napięć politycznych i zmian społecznych, które wywarły wpływ na jego twórczość muzyczną. Chociaż jego twórczość na charakter w większości komediowy lub historyczny, muzyka Rossiniego zdradza zainteresowanie wolnością i prawami człowieka. Głęboka tradycja włoskiej opery, koncentrująca się na pięknie melodii i wokalne wirtuozerii, stanowiła fundament jego stylu. Ze względu na młodzieńczą dojrzałość twórczą i niespotykaną szybkość komponowania, Rossini zyskał przydomek „włoskiego Mozarta”. Studiował dzieła Mozarta i w pewnym stopniu przejął oraz rozwinął niektóre jego cechy stylistyczne. W okresie twórczości Rossiniego muzyka romantyczna przeżywała rozkwit, ale rozwój włoskiej opery był stosunkowo powolny – dopiero dzięki Rossiniemu odzyskała swą dawną świetność. Można powiedzieć, że o ile Mozart tworzył opierając się na dokonaniach poprzedników, to opera włoska okresu romantyzmu była unikalnym paradygmatem stworzonym samodzielnie przez Rossiniego. Donizetti, Bellini, a także Puccini i Verdi – wszyscy oni budowali swoje opery na fundamencie położonym przez Rossiniego. Rossini nie tylko tchnął życie we włoską operę, ale także dostarczył cennych wzorców twórczych i inspiracji przyszłym pokoleniom kompozytorów.

Zdaniem autora, między Mozartem i Rossinim istnieje wiele podobieństw. Choć dzieliła ich epoka, ich twórczość ma wiele cech wspólnych, szczególnie z punktu widzenia śpiewaków.

²⁸⁸ Gilles De Van, *L'opera italiana: La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma: Carocci, 2002, s. 94,

Obaj kompozytorzy byli niezwykle utalentowani i prowadzili barwne życie, a zmiany społeczne, których doświadczyli w swoich krajach, głęboko ukształtowały ich twórczość. Ich liczne podróże wpłynęły na różnorodność dzieł. Zarówno Mozart, jak i Rossini wprowadzili innowacje w operze – Mozart stworzył wzorce kompozycyjne w zakresie struktury muzycznej, melodyjności i ekspresji emocjonalnej, natomiast Rossini ustalał reguły dla nowej stylistyki, która miała ogromny wpływ na twórczość operową XIX wieku. Obaj byli nie tylko mistrzami muzyki swoich czasów, ale dzięki niepowtarzalnemu stylowi i nowatorskiemu duchowi, stanowili filary dalszego rozwoju sztuki operowej.

4.2 Porównanie koloratur dramatycznych w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachina Rossiniego (na przykładzie materiału z rozdziałów 2 i 3)

Dla systematycznego rozpoznania podobieństw i różnic w zakresie koloratury dramatycznej u Mozarta i Rossiniego niniejszy podrozdział przyjmuje jako materiał porównawczy fragmenty omówione w rozdziałach 2 i 3, a mianowicie: u Rossiniego – *Tancredi* oraz *Otello*; u Mozarta – *Idomeneo* oraz *La clemenza di Tito*. Cztery wymienione dzieła spełniają trzy kluczowe warunki, które zapewniają solidną podstawę dalszej analizy. Po pierwsze, wszystkie należą do kategorii *opera seria*, wykazując zbliżone napięcie dramatyczne i porównywalną skalę afektów, co ogranicza wpływ różnic tematycznych na zasadnicze porównanie. Po drugie, wybrane numery (arie i duety) przypadają tenorowym partiom protagonistów w momentach zwrotnych – w sytuacjach silnego konfliktu emocjonalnego bądź uroczystej proklamacji – dzięki czemu zastosowanie koloratur pozostaje ściśle sprzężone z wymogami dramaturgii. Po trzecie, wskazane ustępy stanowią reprezentatywne przykłady technik koloraturowych obydwu kompozytorów, pozwalając wprost uchwycić ich zasadnicze cechy twórcze.

Centralne role tenorowe w tych czterech dziełach – u Rossiniego: Argirio (*Tancredi*) i Otello (*Otello*), u Mozarta: Idomeneo (*Idomeneo*) i Tito (*La clemenza di Tito*) – choć pochodzą z różnych epok opery i stawiają śpiewakom odmienne wymagania techniczne, wykazują daleko idącą wspólnotę w zakresie funkcji postaci, złożoności emocjonalnej, dramaturgii, sposobów muzycznego uobecnienia oraz podstaw technicznych, co dodatkowo potwierdza zasadność doboru fragmentów. Jako postacie o rysie heroicznym wszystkie obciążone są wysokim poziomem odpowiedzialności i łączy je kluczowa cecha „autorytetu (władzy i majestatu)” – fundamentalna zarówno dla tenorowej interpretacji tych ról, jak i dla treści, którą mają przekazać odcinki koloraturowe. Równocześnie każdą z postaci przenika głęboki konflikt

wewnętrzny – Argirio rozpięty jest między obowiązkiem rodowym a uczuciem osobistym, Otello wikła się w wir miłości, lojalności i zdrady, Idomeneo cierpi z powodu złamania ślubowania, zaś Tito dokonuje wyboru między przyjaźnią a prerogatywami władzy.

Na płaszczyźnie dramaturgicznej napięcie we wszystkich czterech przypadkach narasta poprzez złożone sploty konfliktów: Argirio buduje dramatyzm poprzez pojednanie z dawnym przeciwnikiem oraz wspólny opór wobec zagrożenia zewnętrznego; Otello, wskutek nieporozumień i intryg, zmierza ku tragedii; konflikt Idomeneusza ogniskuje się wokół rozdarcia między przysięgą a rzeczywistością; Tito tworzy warstwę dramatyczną decyzją o przebaczeniu. W wymiarze muzycznym arie te konkretyzują afekty za pomocą rozbudowanych koloratur: Argirio w *Se amidst verace, e pura* manifestuje powagę i stanowczość, Otello w *Ah sì, per voi già sento* – wybuchową namiętność, Idomeneo w *Fuor del mar* – ból i gniew, zaś Tito w *Se all'impero, amici Dei* – napięcie między wielkoduszością a wewnętrznym zmaganiem. Od strony technicznej wszystkie partie wymagają stabilnej kontroli oddechu i wyrównanej barwy, a także precyzyjnego kształtowania frazy. Śpiewak musi połączyć subtelną pracę nad afektem z wysoką sprawnością techniczną, aby w pełni odsłonić wnętrze postaci.

Reasumując, wybór utworów spełniających wskazane kryteria wspólności oraz koncentracja na kluczowych rolach tenorowych pozwalają w maksymalnym stopniu wyeliminować zmienne niezwiązane z przedmiotem porównania (temat, sytuacja sceniczna), a tym samym precyzyjnie ogniskować analizę na różnicach koloraturowych wynikających z odmiennych uwarunkowań epoki i estetyki obydwu kompozytorów. Dzięki temu wyraźnie ujawnia się paradygmatyczna przemiana – od klasycyzmu ku wczesnemu romantyzmowi – w dramaturgicznej funkcji koloratur, w środkach ekspresji oraz w wymaganej postawie wokalne.

4.2.1 Porównawcze zestawienie kategorii i przegląd materiału (z tab. 4.2–1)

Na podstawie rozdziałów 2 i 3 niniejszej rozprawy przedstawiam poniższe podsumowanie klasyfikacji fragmentów koloratury dramatycznej w analizowanych dziełach Gioachina Rossiniego i Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Tabela 4.2–1. Zestawienie kategorii koloratury dramatycznej u Rossiniego i Mozarta.

Nazwa	Rossini – Tancredi (Duetтино)	Rossini – Otello (Cavatina)	Mozart – Idomeneo (Fuor del mar)	Mozart – Tito (Se all'impero)
DŁUGIE DŹWIEKI	✓	✓	✓	✓
POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ	✓	✓	✓	✓
TRYL	–	✓	✓	✓
TRIOLE ÓSEMKOWE	✓	✓	–	–
TRIOLE SZESNASTKOWE	✓	✓	–	–
POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO– TRYLOWĄ	✓	✓	–	–
PRZEBIEGI PASAŻOWE	–	✓	–	–
SZEŚCIODŹWIEKOWE GRUPETTI KWINTOWE	✓	–	–	–
SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ	–	✓	–	–
WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ	–	✓	–	–
GRUPETTI ŁĄCZONE	–	–	✓	✓
ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH	–	–	✓	–

Z porównania kategorii w niniejszej tabeli wynika, że w dramatycznych odcinkach koloraturowych zarówno u Rossiniego, jak i u Mozarta pojawiają się: DŁUGIE DŹWIĘKI, POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ oraz TRYL. Mimo tożsamości materiału obaj kompozytorzy różnią się przypisaniem funkcji poszczególnym odcinkom, pozycją w składni frazowej i logiką łączenia figur, a także ukierunkowaniem technicznym, co ujawnia swoiste właściwości ich stylów.

4.2.2 DŁUGIE DŹWIĘKI w odcinkach koloratury dramatycznej

Porównanie właściwości długich dźwięków w odcinkach koloratury dramatycznej

Wspólne właściwości długich dźwięków to podwójne wsparcie struktury i ekspresji dramatycznej. Długie dźwięki w koloraturze dramatycznej u Mozarta i Rossiniego służą przede wszystkim „narracji dramatycznej” i pełnią – na poziomie formy i afektu – trzy wspólne funkcje, ściśle sprzęgnięte z semantyką tekstu.

Funkcja spajająca strukturę. U obu kompozytorów długie dźwięki działają jako „mosty łączące”, domykając fragmenty koloraturowe i inicjując nowe ustępy. Przykładowo, w arii z *Idomeneo* dźwięki w t. 16 i 108 pełnią rolę „punktów kotwiczących” początek i repetycję odcinka; w duecie z *Tancredi* dźwięki w t. 181 i 214 wyraźnie zamykają odcinki koloraturowe, stanowiąc węzły przejścia do kolejnych segmentów.

Funkcja wzmocnienia afektu. Długie dźwięki ogniskują kluczowe węzły emocjonalne, poprzez wydłużenie wartości, intensyfikując stan uczuciowy postaci. W arii z *La clemenza di Tito* dźwięk w t. 11 – wydłużone Se – podkreśla uroczysty, powściągliwy ton wypowiedzi Tita; w cavatinie z *Otella* dźwięk w t. 108 działa jako „punkt akumulacji”, przygotowując wzrost napięcia w następujących po nim koloraturach.

Funkcja adhezji do semantyki tekstu. U obu twórców długie dźwięki precyzyjnie padają na sylaby akcentowane, eksponując rdzeń znaczeniowy. W arii z *Idomeneo* dźwięki w t. 94 i 98 kotwiczą słowa destino („los”) i naufragar („tonąć”), wzmacniając tragiczny wektor wypowiedzi; w duecie z *Tancredi* dźwięk w t. 155 – wydłużone Or („oto/już”) – akcentuje deklaracyjny charakter frazy, zaś t. 193–195 skupiają uwagę na cadrà („upadnie”), unaoczniając stanowczość postawy.

Różnice w użyciu długich dźwięków: liczba, dominanty funkcjonalne i związek ze stylem.

Zróznicowanie praktyk wynika z przeciwstawienia klasycznej „racjonalności struktury” i wczesnoromantycznej „dynamiki napięcia”. Przejawia się ono w trzech wymiarach: rozkładzie ilościowym, profilu funkcjonalnym oraz relacji do idiomu stylistycznego.

1) Rozkład ilościowy: „gęstość” Mozarta vs „wstrzemięźliwość” Rossiniego

U Mozarta długich dźwięków jest znacznie więcej i tworzą one „zagęszczoną siatkę”. W arii *Fuor del mar (Idomeneo)* występuje 53 takich miejsc, a w *Se all'impero, amici Dei (La clemenza di Tito)* – 47; u Rossiniego odpowiednio: w duecie z *Tancredi* 14, a w cavatinie z *Otella* 13. Różnica ta odzwierciedla odmienną rolę konstrukcyjną koloratur: u Mozarta – podporządkowaną klasycznej potrzebie „czytelności frazy i stabilności harmonii”, gdzie gęsto rozmieszczone długie dźwięki znaczą węzły frazowe i stabilizują ramę harmoniczną (np. *Idomeneo*, t. 39–45: seria długich wartości jako „rytmiczne kotwice”, przeciwdziałające rozluźnieniu struktury przez ruchliwą koloraturę); u Rossiniego – nastawioną na „kinetyczną płynność”, gdzie długie dźwięki pełnią rolę „buforów” między odcinkami, nie zaś szkieletu formy.

2) Dominanty funkcjonalne: „przewaga struktury” u Mozarta vs „służebność dynamiczna” u Rossiniego.

U Mozarta funkcja długich dźwięków jest zasadniczo strukturalna: poza spajaniem segmentów sygnalizują one „węzły harmoniczne”, „częstkowe domknięcia” i „stabilizację metryczno-rytmiczną”. W *Idomeneo* (t. 39–45) długie wartości nie tylko łączą odcinki, ale utrwalają kierunek harmoniczny, by ornamentalność koloratur nie przesłoniła logiki harmonii; w t. 168 (z fermatą) pełnią rolę „kadencyjnego zatrzymania”, domykając arie w duchu klasycznej „estetyki domknięcia”; w *La clemenza di Tito* t. 75–76 (z fermatą) stanowią „częstkowe domknięcie” środkowej części – kombinacja długiego dźwięku i pauzy tworzy kontrolowaną „pauzę emocjonalną”.

U Rossiniego długie dźwięki podporządkowane są dynamice techniczno-ekspresyjnej koloratur: w cavatinie *Otella* t. 108, 124, 126, 131 funkcjonują jako „przedwejsciowe rozgrzewki”, ułatwiając techniczne spięcia między przebiegami; w duecie z *Tancredi* t. 219–229 przejście od „deklaracji jednostkowej” do „zbiorowego wezwania” opiera się na konstrukcyjnej podporze długiego dźwięku, co przekształca wymiar emocjonalny koloratur, zamiast tylko porządkować formę; t. 233 działa jako „punkt szczytowy energii”, który domyka napięcie, nie zaś klasycznie je równoważy.

3) Związek ze stylem: „klasyczna racjonalność” Mozarta vs „wczesnoromantyczne napięcie” Rossiniego.

U Mozarta projekt długich dźwięków współbrzmi z etosem „powagi i racjonalności” – np. *Idomeneo* t. 26–27, 60, 62–63: „zatrzymane” wartości modelują majestat i tragiczność Idomenea; w *La clemenza di Tito* t. 40 długi dźwięk na cor (w rejestrze górnym) potwierdza stateczność i autorytet władcy, zgodnie z klasyczną typizacją ról.

U Rossiniego długie dźwięki uwypuklają „zmiennność i gradację afektu”: w duecie z *Tancredi* t. 197–199, 201–202, 204 (z oznaczeniem *sottovoce*) zestaw „zmniejszonej projekcji + wydłużonej wartości” obrazuje przejście od „indywidualnej satysfakcji” ku „wewnętrznemu rezonansowi”; w cavatinie Otella t. 69 i 94 kontrast długości (wobec gęstych szesnastek) eksponuje ciężar semantyczny *nembo* („burzowa chmura”), wzmacniając tragiczny profil postaci i współgrając z wczesnoromantycznym dążeniem do indywidualizacji.

Ze względu na wielowymiarowość porównania (liczba, funkcja, styl) różnice zestawiono syntetycznie w poniższej tabeli.

Elementy do analizy	Mozart	Rossini
Zasadnicze cechy wspólne	Spójność strukturalna: długie dźwięki jako punkty kotwiczące odcinków, lokalizujące początek segmentu lub znaczące węzły przejściowe; Wzmocnienie afektu: wydłużenie wartości intensyfikuje stan emocjonalny postaci i eksponuje kluczowe węzły afektywne; Przyległość do tekstu: długie dźwięki precyzyjnie przypadają na sylaby akcentowane, wzmacniając ekspresję rdzenia semantycznego.	Spójność strukturalna: długie dźwięki jako punkty domknięcia odcinków koloraturowych, ułatwiające przejście między sąsiadującymi segmentami; Wzmocnienie afektu: długi dźwięk jako punkt akumulacji bądź zwrotu emocjonalnego, przygotowujący dalszy rozwój ekspresji; Przyległość do tekstu: długie dźwięki kotwiczą słowa kluczowe tekstu, eksponując postawę postaci oraz. dominanty semantyczne.

Rozkład ilościowy	Gęstość rozkładu. Liczba wyraźnie większa – w dwóch analizowanych ariach odnotowano odpowiednio 53 i 47 długich dźwięków	Wstrzemięźliwość rozkładu. Liczba wyraźnie mniejsza – w dwóch analizowanych numerach odnotowano jedynie 14 i 13 długich dźwięków
Dominanty funkcjonalne	Z przewagą funkcji strukturalnej: stabilizacja przebiegu harmonicznego, tak aby ornamentalna gęstość koloratur nie przesłaniała logiki harmonii; pełnienie roli cząstkowych domknięć – przy użyciu oznaczeń takich jak fermata jednoznaczne wyznaczanie granic odcinków; funkcja „kotwic rytmicznych”, znaczących węzły frazowe i podtrzymujących równowagę strukturalną	Z przewagą służebności dynamicznej: wstępne przygotowanie („rozgrzewka”) przed wejściem koloratur; spajanie technicznie wymagających odcinków koloraturowych; napędzanie zmian afektu; kształtowanie zwrotu od powściągliwości ku ekspansji emocjonalnej; domykanie napięcia kinetycznego koloratur – jako punkt szczytowy energii lub węzeł kadencyjny/końcowy

Związek ze stylem	Zgodność z klasycystycznym idiomem „racjonalności. i powagi”: uwydatnienie majestatu postaci oraz poczucia tragicznego fatum; wzmocnienie cech typizacyjnych roli (np. królewska stateczność i stanowczość), zgodnie z klasyczną logiką estetyczną	Zgodność z wczesnoromantycznym idiomem „napięcia emocjonalnego i indywidualizacji postaci” poprzez kontrast długich dźwięków z gęstymi figurami – wzmocnienie ciężaru semantycznego tekstu oraz napięcia dramaturgicznego; modelowanie dynamicznych przemian afektu (np. od deklaracji indywidualnej ku zbiorowemu wezwaniu), z wyeksponowaniem zindywidualizowanego rysu bohatera
-------------------	---	---

Porównanie właściwości wykonawczych długich dźwięków w odcinkach koloratury dramatycznej

W zakresie cech wspólnych długich dźwięków u obu kompozytorów obowiązuje klasyczny wzorzec techniczny „miękkie wejście – narastanie do kulminacji – wygaszenie”, stanowiący podstawę kształtowania każdej linii długiego dźwięku. Jest to bazowa technika wywiedziona z tradycji *bel canta* i praktyki „gorgheggi”, będąca fundamentem pracy nad tego typu odcinkami. Zarówno w długich dźwiękach „rozgrzewających” przed przebiegami koloratutowymi u Rossiniego, jak i w „retorycznych zatrzymaniach” u Mozarta, śpiewak musi wykazać się stabilnym podparciem oddechowym (*appoggio*), precyzyjnym użyciem rezonansu oraz zachowaniem jednorodnej jakości brzmienia w całym przebiegu dynamicznym. Kluczowa jest ponadto zasada, że „ten sam dźwięk wysokościowo, w odmiennym kontekście harmonicznym i dramaturgicznym, wymaga zróżnicowanej emisji” – co nakłada na wykonawcę obowiązek muzycznej roztropności i podporządkowania środków technicznych konkretnemu kontekstowi i afektowi.

Jednocześnie między twórcami zachodzą istotne różnice w akcentach technicznych i w celach artystycznych kształtowania długich dźwięków – różnice te stanowią oś niniejszego porównania.

Funkcja techniczna i cel artystyczny

U Rossiniego długie dźwięki służą przede wszystkim aktywacji aparatu głosowego i regulacji stanu brzmienia. W duecie z *Tancredi* pełnią one jawnie rolę „przedwejściowych” przygotowań do przebiegów koloraturowych, mają „otworzyć” rezonans, a poprzez wydłużoną wartość zwiększyć elastyczność oddechu. Cel artystyczny jest tu bezpośredni i zewnętrzny, np. rozjaśnienie barwy (od ciemnej ku jaśniejszej) dla zbudowania heroicznego blasku lub – w odcinkach deklaracyjnych – ujednolicenie pulsu i harmonii dzięki stabilnej „kolumnie dźwięku”.

U Mozarta technika długich dźwięków głębiej zakorzeniona jest w retoryce muzycznej i psychologii postaci. Przebieg dynamiczny długiego dźwięku symuluje wahania afektu i ciężar myśli, w *Idomeneo* proporcje poszczególnych faz długiego dźwięku odpowiadają lękowi i samoopanowaniu bohatera, w *La clemenza di Tito* krótszy łuk *crescendo–diminuendo* ma wytworzyć efekt „wybuchowej” energii, odsłaniającej napięcie skryte pod racjonalnym autorytetem władcy.

Wyzwania rejestrowe i dobór barwy dźwięku

U Mozarta długie dźwięki przypisane partiom królewskim często sytuowane są w strefie przejścia (*passaggio*) bądź powyżej, co stawia przed wykonawcą wysokie wymagania. Należy utrzymać jedność i czystość barwy w obszarze wzmożonego napięcia oraz czytelnie zrealizować klasyczną retorykę „wejście na słabej części – domknięcie na mocnej”. Pomocna jest tu technika „krycia” (*copertura*), np. w *La clemenza di Tito* na dźwięku g². Delikatna regulacja położenia krtani i precyzyjne kształtowanie samogłosek umożliwiają niezauważalne połączenie rezonansu piersiowego i głowowego, przy zachowaniu nośności i uniknięciu załamań głosu.

U Rossiniego zakres rejestrowy bywa szerszy. W dolnym rejestrze akcentuje się stosowny udział rezonansu piersiowego dla zbudowania heroicznego profilu brzmieniowego (np. niskie A w *Otello*), natomiast w górze oczekuje się jasnej, przenikliwej emisji. Trzonem technicznym pozostaje elastyczne przenoszenie źródła rezonansu między rejestrami tak, aby zespolicć jedność barwy z jej celowym różnicowaniem.

Wykorzystanie energii oddechowej

W systemie Rossiniego długie dźwięki często pełnią funkcję bufora oddechowo-energetycznego między dwoma prezentacjami technicznymi. W praktyce wykonawczej

wymagają podparcia oddechowego (*appoggio*) o charakterze ciągłym i sprężystym, przygotowującego bezpośrednio następujące po nich wirtuozowskie odcinki.

Natomiast u Mozarta sam długi dźwięk stanowi część akcji dramatycznej; gospodarowanie energią oddechu jest tu bardziej zróżnicowane i nacechowane dramaturgicznie. Przykładowo, długi dźwięk pełniący rolę węzła strukturalnego wymaga od śpiewaka natychmiastowego przejścia z szybkich figur do stabilnej wartości długiej; jako punkt domknięcia odcinka wymaga natomiast zastosowania zaawansowanej techniki „oddechowego wygaszania” (równomierne *diminuendo* na oddechu), tak aby brzmienie równo rozplynęło się w ciszę i wytworzyło znaczącą pauzę.

Reasumując, u Rossiniego wykonanie długich dźwięków w koloraturze dramatycznej podporządkowane jest elastycznemu i wydajnemu wsparciu płynnej linii melodycznej oraz popisowych odcinków – ideał brzmieniowy wpisuje się w paradygmat *Serio e Brillante*, akcentujący świetlistość i projekcję na zewnątrz.

U Mozarta natomiast długie dźwięki domagają się pełnej internalizacji techniki w retoryce muzycznej i w kształtowaniu postaci. Przebieg dynamiczny, kontrola barwy i zarządzanie oddechem konsekwentnie służą odsłanianiu złożonego świata wewnętrznego bohatera oraz głębokiej struktury dramatu. Ta różnica – od zewnętrznej demonstracji techniki ku wewnętrznej integracji dramatycznej – wyraźnie wyznacza odrębne estetyki wokально-dramatyczne obu mistrzów.

4.2.3 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w odcinkach koloratury dramatycznej **Porównanie właściwości pochodów gamowych w górę i w dół w odcinkach koloratury dramatycznej**

W oparciu o analizy przeprowadzone w rozdziale 2 (duet z *Tancredi* oraz cavatina z Otella Gioachina Rossiniego) i w rozdziale 3 (arie z *Idomeneo* oraz *La clemenza di Tito* Wolfganga Amadeusza Mozarta) można porównać sposób użycia pochodów gamowych w górę i w dół w odcinkach koloratury dramatycznej u obu kompozytorów.

W zakresie cech wspólnych Rossini i Mozart traktują przebiegi gamowe jako istotny środek budowania impetu muzycznego i kształtowania kinetyki frazy. Pochody te służą ekspresji dramaturgicznej – systematyczne wznoszenia i opadania wysokości odzwierciedlają falowanie afektu. Różnice ujawniają się natomiast w funkcji dramaturgicznej i w intencji muzycznej tych przebiegów.

Funkcja i intencja – akcent strukturalny a profil psychologiczny

U Rossiniego pochody gamowe pełnią często rolę wyraźnie zewnętrzną i strukturalną, wzmacniającą określony moment dramatyczny. W duecie z *Tancredi* (t. 124–125, 136–137; zob. rozdz. 2) pochodowi zstępującemu towarzyszy szeroki skok interwałowy, który bezpośrednio i dobitnie eksponuje słowo *vincitrice*, tworząc jednoznaczny efekt tryumfalny. W cavatinie z *Otella* powracające, zstępujące pochody (np. t. 30, 116; zob. rozdz. 2) pełnią przede wszystkim funkcję domknięć odcinków, „sprowadzają” wzmożone napięcie ku uspokojeniu, ilustrując przejście od wybuchu emocji do kontrolowanego przezwyciężenia.

U Mozarta natomiast pochody gamowe służą raczej portretowi trwającego, płynnego stanu wewnętrznego niż pojedynczym, punktowym akcentom dramaturgicznym. W arii z *Idomeneo* (t. 40–47 oraz wariant t. 133–141; zob. rozdz. 3) wznoszenia i opadania splatają się z długimi dźwiękami, tworząc gęsty, falujący profil – nie jako czysta wirtuozeria, lecz jako muzyczny znak „wewnętrznego wzburzenia”, precyzyjnie obrazujący stały lęk i niepokój bohatera. W *La clemenza di Tito* (t. 98–105; zob. rozdz. 3) pochody, w powiązaniu z pauzami i długimi wartościami, konstruują pełny proces psychologiczny: od racjonalnego ważenia i wahania przed decyzją po ostateczne, utwierdzone postanowienie władcy.

Porównanie właściwości wykonawczych pochodów gamowych w górę i w dół w odcinkach koloratury dramatycznej

W zakresie cech wspólnych wykonanie pochodów gamowych u obu kompozytorów wymaga zaawansowanej kontroli oddechu jako podstawy technicznej.

Zarówno w szerokok zakresowych przebiegach pasażowych u Rossiniego, jak i w precyzyjnie profilowanej frazie u Mozarta, śpiewak musi utrzymać stabilne podparcie oddechowe (*appoggio*), aby zapewnić jednorodność, ciągłość i trwałość brzmienia²⁸⁹.

Jednak akcenty techniczne i cele artystyczne w wykonaniu pochodów gamowych u obu twórców różnią się, co przekłada się na odmienne właściwości wykonawcze.

1) Rdzeń techniki: „wypracowanie” brzmienia a „retoryka”

U Rossiniego technika śpiewu pochodów gamowych kładzie nacisk na wypracowanie elastyczności, precyzji i przenikliwości dźwięku. Praktyka treningowa ma wyraźny porządek funkcjonalny. W *Tancredi* stabilizuje się ustawienie głosu i linię poprzez „wypełnianie ramy oktawy szesnastkami”, po czym przechodzi do skoków interwałowych pozbawionych

²⁸⁹ P. J. Watson, Thomas J. Hixon, „Respiratory kinematics in classical (opera) singers”, *Journal of Speech and Hearing Research* 28, nr 1 (1985), s. 104–122, DOI: 10.1044/jshr.2801.104.

„wsparcia” stopni sąsiednich – w celu sprawdzenia dokładności aparatu fonacyjnego i jego odporności na obciążenie. Detale techniczne podporządkowane są efektowi zewnętrznemu. Na najwyższych dźwiękach skali zwiększa się domknięcie głośni, stosuje się wysokie, przednie ukształtowanie samogłosek (np. [a] → [i]) przy oszczędnym, zawężonym strumieniu powietrza, aby uzyskać nośność przez rozjaśnienie barwy, a nie jedynie przez wzrost głośności. Celem artystycznym jest brzmienie *brillante* o ściśle kontrolowanym przebiegu²⁹⁰.

W ujęciu Mozarta wykonanie pochodów gamowych podporządkowane jest przede wszystkim retoryce muzycznej i psychologii postaci. Wykonawca powinien dysponować „sprężystym” podparciem oddechowym, umożliwiającym punktowe podawanie powietrza – tak, by każdy dźwięk w przebiegu otrzymywał lekki, elastyczny impuls zgodny z klasyczną normą i czytelnością frazy. W *La clemenza di Tito* (t. 98–105) wyzwaniem jest błyskawiczne przełączanie się – w obrębie jednego cyklu oddechowego – między zróżnicowanymi trybami technicznymi, od długiej, uroczystej wartości opartej na stabilnym wsparciu przepony, przez delikatny zstępujący pochód wymagający precyzyjnej, lekkiej addukcji głośni, następnie krótkie dopełnienie oddechu w pauzie, po natychmiastowy start ciągłego wznoszącego się przebiegu, który domaga się poszerzenia przestrzeni gardłowej i wyrafinowanej artykulacji samogłosek. Taki łańcuch techniczny – stabilizacja → wygaszenie → akumulacja → eksplozja – ma ostatecznie zamienić samą technikę wokalną w nośnik dramaturgii, konkretyzując drogę psychologiczną od racjonalnej refleksji do stanowczej deklaracji.

2) Postulat artystyczny – demonstracja wirtuozerii a internalizacja dramaturgiczna

U Rossiniego pochodom gamowym towarzyszy akcent na sam dźwięk jako przedmiot estetyczny. Są one miejscem ekspozycji sprawności i kontroli wykonawczej. Praktyka opiera się na przeciwstawnych ćwiczeniach (naprzemienne odcinki legowane i selektywne), których celem jest „uszczelnienie toru oddechowego” oraz wyrobienie sprężystości i stabilności brzmienia w warunkach złożonych wymagań technicznych.

U Mozarta natomiast przebiegi gamowe nie funkcjonują jako izolowany popis – stanowią organiczny składnik procesu uczuciowego lub myślowego postaci. Przykładowo, w odcinku koloraturowym *Idomeneo* (t. 40–47) zadaniem śpiewaka jest utrzymanie czystości jednej samogłoski i kontroli barwy przy jednoczesnym oddaniu „falowania” skali, celem artystycznym jest ujawnienie trwałego, wewnętrznego wzburzenia bohatera, a nie eksponowanie samej wirtuozerii.

²⁹⁰ Damien Colas, „Melody and Ornamentation”, w: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. Emanuele Senici, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 104–106.

4.2.4 TRYŁ w odcinkach koloratury dramatycznej

Porównanie właściwości TRYŁU w odcinkach koloratury dramatycznej

Na podstawie analiz zawartych w rozdziałach 2 i 3 można stwierdzić, że u obu kompozytorów trył lokowany jest w węzłowych punktach formy i ściśle wiązany z wyrazami kluczowymi, co wzmacnia retorykę muzyczną. Niezależnie od tego, czy u Rossiniego pełni funkcję efektownego punktu, czy u Mozarta służy artykulacji podziałów formalnych, trył wykracza poza czystą ornamentykę i realizuje jasno określone zamiary muzyczne oraz dramaturgiczne.

Jednakże między kompozytorami występują różnice w częstości użycia, funkcji strukturalnej i celu dramaturgicznym.

1) Częstotliwość użycia i funkcja strukturalna

W arii z *Otella* Rossiniego trył pojawia się tylko raz (t. 47). To oszczędne użycie realizuje lokalne domknięcie o charakterze *brillante* i działa jak „pomost”: wzmacnia słowo kluczowe oraz przygotowuje wejście kolejnej fazy utworu.

U Mozarta trył występuje częściej i działa w sposób ściśle ustrukturyzowany. W *Idomeneo* dwa tryle (t. 75, 168) pełnią odpowiednio funkcję kadencyjnego zamknięcia odcinka oraz finałowego domknięcia całej arii, tworząc wyraźną hierarchię poziomów formy. W *La clemenza di Tito* tryle (t. 51, 114) rozmieszczono symetrycznie na końcach ekspozycji i reprzyzy, spełniając rolę „znaków specjalnych”.

2) Cel dramaturgiczny i wymiar psychologiczny

U Rossiniego trył (na słowie Amor) ma cel bardziej bezpośredni i zewnętrzny: skupia uwagę słuchacza i intensyfikuje zabarwienie emocjonalne słowa kluczowego.

U Mozarta natomiast trył niesie głębszą treść psychologiczną i dramaturgiczną. Jego typowy przebieg dynamiczny – „wejście na słabej części → crescendo → domknięcie na mocnej” – sam przez się buduje napięcie i jego rozładowanie. Co ważniejsze, trył bywa ściśle sprzężony z motywem przewodnim. W *Idomeneo* powraca przy słowie minacciar („grozić”), przekształcając ozdobnik w znak dźwiękowy „lęku”, w *La clemenza di Tito* konsekwentnie towarzyszy słowu altro („inne”), plastycznie obrazując wewnętrzne ważenie racji przed decyzją, zaś jego rozwiązanie sygnalizuje ostateczne ugruntowanie woli – dopełnienie drogi „od wahania do decyzji”.

W zakresie cech wspólnych u obu kompozytorów wykonanie tryłu opiera się na stabilnym podparciu oddechowym (*appoggio*) oraz dąży do precyzji intonacyjnej

i wyrazistej „selektywności” wahań, podobnie jak w innych kategoriach koloratury, jest to warunek podstawowy jakości trylu.

Jednakże ścieżki realizacji technicznej różnią się u obu twórców.

U Rossiniego (np. w *Otellu*, t. 47) tryl realizowany jest w obrębie pojedynczej jednostki oddechowej; nacisk kładzie się na stabilny strumień powietrza i domknięcie głosi, co zapewnia szybkie, równe wahania wysokości i dynamiki. Celem artystycznym jest – przy zachowaniu jasnej, skupionej, niewymuszonej barwy – przekształcenie pojedynczego słowa (np. „a-mor”) w powtarzalny, efektowny element ornamentalny.

U Mozarta (w *Idomeneo* i *La clemenza di Tito*) tryl ma charakter pełnego, ukierunkowanego procesu dynamicznego. Charakterystyczny schemat „wejście na słabej części – crescendo – domknięcie na mocnej” wymaga precyzyjnego sterowania strumieniem i ciśnieniem oddechu za pomocą przepony, tak aby brzmienie rozwinęło się od punktowego *piano* do nośnego, podpartego *forte*. Nie chodzi wyłącznie o zmianę głośności, lecz o konstruowanie i rozładowanie napięcia dramaturgicznego. W *La clemenza di Tito* technika ta zyskuje rangę figury retorycznej. Symetrycznie rozmieszczone tryle na tym samym słowie *altro* (t. 51, 114) ucieleśniają drogę psychiczną bohatera – od wahania (wejście i narastanie jako znak ważenia racji) do decyzji (mocne domknięcie jako potwierdzenie woli).

4.2.5 Porównanie innych kategorii koloraturowych i ich cech dystynktywnych w odcinkach koloratury dramatycznej u Mozarta i Rossiniego

Na podstawie tabeli porównawczej klasyfikacji koloratur dramatycznych u Rossiniego i Mozarta (tab. 4.2–1) widać, że poza trzema kategoriami wspólnymi – DŁUGIE DŹWIĘKI, POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ oraz TRYL – obaj kompozytorzy ujawniają wyraźne różnice w zakresie typów szczegółowych.

U Mozarta kategorie swoiste skupiają się wokół GRUPETTI ŁĄCZONE (obecne w *Idomeneo* i *La clemenza di Tito*) oraz ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH (obecne w *Idomeneo*).

U Rossiniego system koloratur dramatycznych wykazuje większą różnorodność morfologiczną, obejmując m.in.: TRIOLE ÓSEMKOWE i TRIOLE SZESNASTKOWE (w *Tancredi* i *Otellu*), POCHÓD GAMOWY W DÓŁ POPRZEDZONY GRUPĄ SEKUNDOWO-TRYLOWĄ (w *Tancredi* i *Otellu*), PRZEBIEGI PASAŻOWE (w *Otellu*), SZEŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE (w *Tancredi*), SZESNASTKOWE

GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ÓWIERĆNUTĄ (w *Otellu*), a także WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ (w *Otellu*).

Zatem pod względem liczby i stopnia uszczegółowienia kategorii system koloratur dramatycznych Rossiniego wyraźnie przewyższa system Mozarta. Przyczyny tej różnicy można wyjaśnić następująco:

Mozart, jako reprezentant klasycyzmu, projektuje koloraturę przede wszystkim w funkcji „równowagi strukturalnej i racjonalnej ekspresji”. Klasyczny postulat czytelności frazy, stabilności harmonii i symetrii formalnej sprawia, że Mozart koncentruje się na typach podstawowych, takich jak DŁUGIE DŹWIĘKI, POCHODY GAMOWE i TRYŁ, które precyzyjnie realizują zadania uwypuklania węzłów frazowych, wzmacniania ramy harmoniczej i podtrzymywania spójności melodycznej. Nawet w wypadku GRUPETTI ŁĄCZONYCH czy ŁUKOWANIA W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH celem pozostaje płynność klasycznej linii i domknięcie struktury, bez nadmiernego rozszczepiania typologii, które mogłoby naruszyć równowagę i racjonalny porządek.

Rossini, działający u progu romantyzmu, odpowiada na zwrot estetyczny ku wzmózonej dramaturgii, indywidualizacji postaci i eksponowaniu wirtuozerii. Koloratura przestaje być jedynie służebna wobec struktury, a staje się nośnikiem konfliktu dramatycznego i afektu. Dlatego, obok typów podstawowych, Rossini rozwija liczne kategorie o funkcji kontrastującej i intensyfikującej takie jak triole ósemkowe/szesnastkowe, które wzmacniają kinetykę poprzez zagęszczenie rytmiczne, zstępujący pochód poprzedzony grupą sekundowo-trylową, który doprecyzowuje kierunek dramatyczny linii muzycznej, przebiegi pasażowe eskalujące napięcie jako figura techniczna, pauzowe domknięcia przebiegów tworzą wyraziste kontrasty napięcia. Pojawienie się tych podtypów wynika z rozszerzenia funkcji koloratury wobec nowych potrzeb dramaturgicznych wczesnego romantyzmu, co skutkuje większą różnorodnością systemu Rossiniego.

4.2.6 Podsumowanie

Na podstawie systematycznego porównania koloratur dramatycznych u Mozarta i Rossiniego można stwierdzić, że różnice w typologii, funkcjach i estetyce wykonawczej odzwierciedlają zasadniczy podział między dwiema formacjami estetycznymi, klasyczną racjonalnością struktury a wczesnoromantyczną ekspresją dramaturgiczną. U Mozarta koloratura podporządkowana jest czytelności formy, równowadze i dyscyplinie afektu. Typologia pozostaje zwięzła, a wykonanie akcentuje internalizację techniki jako narzędzia

retoryki muzycznej służącej kształtowaniu psychologii postaci²⁹¹. Natomiast u Rossiniego koloratura nastawiona jest na eksterioryzację emocji, indywidualizację postaci oraz czystą wirtuozerię wokalną. W konsekwencji powstaje bogatsza i bardziej rozcłonkowana typologia, a technika wykonawcza skupia się na kształtowaniu świetlistej (*brillante*) barwy i dynamicznej elastyczności brzmienia²⁹². Ta ewolucja – od elementu służącego strukturze ku środkowi napędzającemu akcję dramatyczną – wyraźnie wyznacza historyczną trajektorię przesunięcia środka ciężkości estetyki operowej od klasycyzmu ku wczesnemu romantyzmowi.

4.3 Porównanie koloratur komicznych u Mozarta i Rossiniego (na przykładzie materiału z rozdziałów 2 i 3)

W niniejszym podrozdziale przedmiotem analizy są numery omówione w rozdziałach 2 i 3: u Rossiniego – aria Contego Almavivy z *Il barbiere di Siviglia* oraz aria Gianetta z *La gazza ladra*; u Mozarta – dwie kluczowe arie Belmonte z *Die Entführung aus dem Serail*. Utwory te tworzą korpus o jednorodnym profilu gatunkowym. Pochodzą z dojrzałej twórczości komicznej i łączą lekkość afektu z wysoką kulturą formy, stanowiąc idealny materiał do rozpoznania specyfiki koloratury w konwencji *opera buffa*. W każdym z wybranych numerów koloratura przypada na momenty liryczne trzech tenorowych protagonistów – Conte Almavivy, Gianetta i Belmonte – i pozostaje ściśle sprzężona z kształtowaniem postaci oraz budowaniem komediowej aury scenicznej, zarazem odsłaniając idiomatyczne techniki stylu komicznego, od zwinnej ornamentyki Rossiniego po elegancję linii u Mozarta, kładąc fundament pod dalsze porównania.

Mimo odmiennych biografii i sytuacji fabularnych (Conte Almaviva i Belmonte są arystokratami, Gianetto oficerem) role te wykazują wyraźne cechy wspólne. Po pierwsze, łączą szlachetną ogładę z niegasnącą żarliwością, nie są to postaci błazeńskie, a ich „ton szlachetny” musi zostać przekazany poprzez jakość brzmienia – co staje się kluczem interpretacyjnym. Po drugie, wspólną cechą stanowi niezłomna wierność i konsekwencja w miłości, co wyznacza emocjonalne kościec odcinków koloraturowych i kieruje ich ekspresją. Po trzecie, na poziomie akcji wszystkie trzy wątki zawierają komponent „ocalenia”: Conte Almaviva, przybierając imię Lindoro, obmyśla plan zbliżenia się do Rosiny, Gianetto w sytuacji zagrożenia dochowuje wierności Ninettcie, Belmonte ryzykuje wejście do obcej haremy, by wyrwać Konstancję

²⁹¹ Dorian Bandy, „Mozart’s Operatic Embellishments”, *Cambridge Opera Journal* 33, nr 1–2 (2021), s. 1–23, zwł. s. 1–3

²⁹² Leonella Grasso Caprioli, „Singing Rossini”, w: Emanuele Senici (red.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 189–193.

z niewoli. Odwaga i spryt czy to w fortelach zalotnika, czy w determinacji wobec przeciwności, stają się motorem napędowym komediowej intrygi.

Reasumując, dobór numerów o zbieżnych cechach gatunkowych oraz koncentracja na rolach o wysokiej koincydencji afektywno–fabularnej pozwalają, przy zachowaniu jednorodności typu dramatycznego, zminimalizować wpływ różnic tematycznych i statusowych. Umożliwia to precyzyjne uchwycenie zasadniczych różnic w koncepcji koloratury komicznej u Mozarta i Rossiniego.

4.3.1 Porównawcze zestawienie kategorii i przegląd materiału (z tab. 4.2–3)

Na podstawie rozdziałów 2 i 3 niniejszej rozprawy przedstawiam poniższe podsumowanie klasyfikacji fragmentów koloratury komicznej w analizowanych dziełach Gioachina Rossiniego i Wolfganga Amadeusza Mozarta.

	Rossini <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Almaviva 'Ecco ridente in cielo')	Rossini <i>La gazza ladra</i> (Gianetto 'Vieni fra queste braccia')	Mozart <i>Die Entführung...</i> (Belmonte 'Konstanze... O wie ängstlich')	Mozart <i>Die Entführung...</i> (Belmonte 'Ich baue ganz auf deine Stärke')
DŁUGIE DŹWIĘKI	✓	✓		✓
TRYL	✓			
TRIOLE ÓSEMKOWE		✓		✓
TRIOLE SZESNASTKOWE		✓		
TERCJOWE GRUPETTI SZESNASTKOWE			✓	
SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ			✓	
PRZEBIEGI PASAŻOWE				✓

POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ	✓	✓	✓	✓
ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO- TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM	✓		✓	
ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH	✓	✓		
GRUPY O USTALONEJ STRUKTURZE RYTMICZNEJ WYPEŁNIONE OZDOBNIKIEM		✓		
GRUPETTI ŁĄCZONE (Z DROBNĄ ZMIANĄ WEWNĄTRZ GRUPY)		✓		
SKOKI DŹWIĘKOWE UZUPEŁNIONE POCHODEM SEKUNDOWYM W DÓŁ		✓		
WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ			✓	✓
SZEŚCIODŹWIĘKO WE GRUPETTI KWINTOWE	✓			

Tabela 4.2–3. Zestawienie kategorii koloratury komicznej

Z porównania w tabeli wynika, że jedyną kategorią wspólną dla wszystkich czterech utworów są POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ. Ponadto: DŁUGIE DŹWIĘKI (Mozart *Ich baue ganz auf deine Stärke* oraz dwie arie Rossiniego), TRIOLE ÓSEMKOWE (Mozart *Ich baue...* oraz Rossini *La gazza ladra*) oraz ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO– TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM (Mozart *Konstanze – o wie ängstlich* oraz Rossini *Il barbiere di Siviglia*) wykazują co najmniej jedną zbieżność między Mozartem a Rossinim. Nawet jednak przy takim współwystępowaniu kategorie te różnią się pozycją składniową, funkcją strukturalną i logiką łączeń.

4.3.2 POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ w odcinkach koloratury komicznej

Porównanie właściwości

W oparciu o analizy empiryczne z rozdziału 2 – *Il barbiere di Siviglia* (aria Almavivy *Ecco ridente in cielo*) oraz *La gazza ladra* (aria Gianetta *Vieni fra queste braccia*) – i z rozdziału 3 – *Die Entführung aus dem Serail* (dwie kluczowe arie Belmontego: *Konstanze... O wie ängstlich* i *Ich baue ganz auf deine Stärke*) – cechy pochodów gamowych w górę i w dół w koloraturze komicznej u obu kompozytorów przedstawiają się następująco: elementy wspólne podobnie jak w koloraturze dramatycznej polegają na budowaniu kinetyki frazy za pomocą wznoszeń i opadań oraz służą ekspresji afektu. W kontekście komicznym akcent przenosi się jednak na „drobne, codzienne” odcienie emocji zamiast na konflikt o wysokim ładunku dramatycznym – dlatego u Rossiniego i Mozarta przebiegi gamowe w konwencji komicznej nie dążą do „eksplozywnego” spiętrzenia napięcia typowego dla koloratur dramatycznych²⁹³, lecz przybierają łagodniejszą postać, dostosowaną do życiowej, codziennej ekspresji uczuć postaci komicznych²⁹⁴.

Podstawa różnic ujawnia się w „komediowej adaptacji funkcji pochodów gamowych i ich ukierunkowania afektywnego”: u Rossiniego pochody służą przede wszystkim „podkładowi emocjonalnemu i spajaniu fraz”, pełniąc rolę bardziej zewnętrznej sugestii afektu. Przykładowo, w *Il barbiere di Siviglia* pochody w t. 142–143 oraz 161–162 subtelnie sygnalizują skryte uwielbienie Almavivy, nie eskalują napięcia, lecz po cichu podnoszą temperaturę emocji. W *La gazza ladra* przekształcone pochody zstępujące (t. 52, 56, 58, 60)

²⁹³ Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press, 1999, rozdz. „Arias: Some Issues” oraz „Appendix Two: Musical Forms in Opera Buffa Arias”, URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781400822751_A25057327/preview-9781400822751_A25057327.pdf (dostęp: 6 XI 2025).

²⁹⁴ Damien Colas, „Melody and Ornamentation”, w: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. Emanuele Senici, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 104–123, DOI: 10.1017/CCOL9780521807364.009.

albo łagodzą wzmożony stan Gianetta, sprowadzając go do łagodniejszego rejestru, albo przygotowują intymną aurę dla wezwania „mia Ninetta”. W istocie realizują one „przejście emocjonalne i popychają frazę naprzód”, unikając wzmacniania szkieletu formy, typowego dla koloratury dramatycznej.

U Mozarta natomiast pochody eksponują „lekką introspekcję”, działając jako finezyjna odpowiedź psychologiczna. W *Die Entführung aus dem Serail* – Konstanze... O wie ängstlich – drobne wznoszenia i opadania (t. 19–20, 22–23) rysują miękki stan „radości zmieszanej z obawą” u Belmonte, bez dramatycznego wstrząsu właściwego koloraturze tragicznej. W t. 88–89 oraz 102–103 pochody imitują delikatny puls emocji, zamiast obrazować dramaturgiczny lęk. W *Ich baue ganz auf deine Stärke* pochód w t. 61–62 zmiękcza akcent tekstowy, a w t. 123–124 oraz 126–127 modeluje „wewnętrzny dialog” o spokojnym charakterze. Subtelna falistość skali precyzyjnie przylega do wewnętrznych wahań postaci komicznych, odmiennie niż w koloraturze dramatycznej, gdzie pochody częściej służą rysowaniu stanowczej decyzji czy gwałtownych przełomów psychicznych.

W odcinkach koloratury komicznej u Rossiniego i Mozarta wykonawstwo pochodów gamowych opiera się na wspólnej bazie technicznej: stabilnym podparciu oddechowym (*appoggio*), ciągłości przepływu powietrza oraz jednolitym kształcie samogłoski. W praktyce oznacza to m.in. utrzymanie pełnej linii melodycznej w ruchach wznoszących i realizację klasycznej składni „wejście na słabej części – domknięcie na mocnej”, natomiast w ruchach opadających – wykonywanie drobnych korekt intonacyjnych. Przy zachowaniu tej wspólnej podstawy obaj kompozytorzy ujawniają jednak odmienne preferencje estetyczne, które można uchwycić w trzech wymiarach:

1) Prowadzenie linii melodycznej i brzmienie samogłoski (Rossini)

W *Il barbiere di Siviglia* –Ecco ridente in cielo – pochody traktowane są jako „przedłużona linia śpiewna”, wznoszenia wymagają kantylenowego, spójnego prowadzenia (bez nadmiernego akcentu na szybkość i selektywność), zstąpienia zaś służą jedynie subtelnemu „doszlifowaniu” intonacji. Artykulacja samogłoskowa pozostaje powściągliwa, po ustabilizowaniu położenia krtani na [u] następuje płynne przejście ku [a]/[o], aby zbudować lekkie, serenadowe brzmienie. W *La gazza ladra* – Vieni fra queste braccia – przetworzone pochody zstępujące wymagają wyjścia od równego, „szkolnego” pulsu, poprzez naprzemienną wartość z kropką co doprecyzuje relacje interwałowe i miejsca osadzenia dźwięków. Wąski, stabilny strumień powietrza utrzymuje lekkość, a stopniowe zagęszczanie „gęstości oddechu” buduje komediową „aurę oczekiwania”.

2) Precyzja techniczna, artykulacja i zarządzanie *passaggio* (Mozart)

W *Die Entführung aus dem Serail* – Konstanze... O wie ängstlich – śpiewak musi w obrębie pierwszej strefy błyskawicznie przełączać się od „spójnego osiągnięcia dźwięków” w pochodach wznoszących do mikro-détaché w pochodach zstępujących. W górze barwę jednoczy się lekką modyfikacją samogłoski i kryciem (copertura), w dole zaś stosuje się drobne oddzielanie i przeniesienie artykulacji spółgłoskowej na słabą część taktu (np. [d][t][z][s]), aby na mocnej części wybrzmiała czysta, stabilna samogłoska i by zapobiec „opadaniu” intonacji. W Ich baue ganz auf deine Stärke pochody działają jak „pomosty strukturalne”: zejścia melodii „uwalniają napięcie”, wznoszenia „potwierdzają kierunek”. Finałowy, zwarty pochód domyka frazę, całość pozostaje w reżimie „jeden oddech – jedna linia – jedna samogłoska”.

3) Profil estetyczny i funkcja muzyczna

U Rossiniego ciągłość linii i wstrzemięźliwe różnicowanie samogłosek kreują jasny klimat. Pochody pełnią funkcję spoiwa i delikatnego wzmacniania afektu.

U Mozarta natomiast precyzyjna mechanika emisji i uważne zarządzanie strefami przejścia przemieniają pochód w wewnętrzny organizator czasu i psychologii. Gama bywa nośnikiem łagodnego prowadzenia napięcia („prowadzenie i zmiękczenie” dramaturgii). Obaj twórcy respektują zasadę „w górę *legato*, w dół dyskretne rozdzielanie”, lecz Rossini w figurach schodzących maksymalnie zachowuje śpiewność, ograniczając selektywność do niezbędnego minimum, podczas gdy Mozart poprzez ściśle kontrolowane mikro-détaché i pauzy, na nowo kształtuje oddech i puls frazy, osiągając odpowiednio zewnętrzny blask komedii (Rossini) i wewnętrzną pomysłowość (Mozart).

4.3.3 DŁUGIE DŹWIĘKI w odcinkach koloratury komicznej

Porównanie właściwości DŁUGICH DŹWIĘKÓW w koloraturze komicznej

Podobnie jak w odcinkach dramatycznych, zarówno u Rossiniego, jak i u Mozarta długie dźwięki służą spajaniu struktury (domknięcie poprzedniego segmentu i inicjacja nowego), ogniskowaniu afektu (wzmocnienie emocji w miejscach o kluczowej semantyce) oraz adhezji do akcentu tekstowego (wydłużenie słów–kluczy lub sylab akcentowanych). Różnice ujawniają się przede wszystkim w rozkładzie ilościowym i w organizacji semantyczno-retorycznej.

1) Odmienny rozkład ilościowy

Zbieżnie z obserwacjami dla koloratury dramatycznej, u Mozarta długie dźwięki pojawiają się gęściej. W arii Belmonte *Ich baue ganz auf deine Stärke* odnotowano ok. 42 miejsc (t. 21–23, 30, 51–52/55–56, 64, 87/89/91, 94–98, 148–149 itd.). Długie wartości współtworzą tu niemal „szkielet” składni i harmonii. U Rossiniego w arii Almavivy *Ecco ridente in cielo* występują zaledwie cztery lokacje (t. 144, 166–168, 171, 178), a w cavatinie Gianetta z *La gazza ladra* ok. 15 miejsc (t. 4, 14, 19, 24, 28–29, 53, 87, 105–106, 111–112, 113–116 itd.), przy czym rozkład pozostaje punktowy. Ilościowa dysproporcja odpowiada różnym relacjom między koloraturą a strukturą. Mozart stabilizuje frazę i ramę harmoniczną gęstą siatką długich wartości. Rossini pozwala na płynny bieg koloratury, a długimi dźwiękami „zaznacza” jedynie miejsca węzłowe.

2) Odmienna organizacja semantyczna i retoryka

U Rossiniego długie dźwięki częściej koloryzują znaczenie słów i budują aurę sceny. Zatrzymanie na „dolce” u Almavivy wzmacnia łagodny, liryczny ton, u Gianetta wydłużenie „Vieni” ustanawia imperatyw wezwania, a liczne formuły „mocne uderzenie + lekkie diminuendo” kierują emocję ku kolejnemu okresowi.

U Mozarta długie dźwięki pełnią częściej rolę sygnałów strukturalnych. U Belmonte wydłużenia na „Liebe”, „durch” są jednocześnie akcentem i znakiem podziału frazy; przedłużenie dominanty w t. 94–98 wiąże semantykę „vereint” z „niedopełnioną” funkcją harmoniczną, wyznaczając czytelną drogę „psychiczne zawieszenie → reasercja”. W skrócie, Rossini używa długich dźwięków przede wszystkim dla posuwania narracji i eksponowania znaczeń słownych, natomiast Mozart dla organizowania składni, harmonii i czasu muzycznego.

W świetle analiz z rozdz. 2 – *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva: *Ecco ridente in cielo*) i *La gazza ladra* (Gianetto: *Vieni fra queste braccia*) – oraz z rozdz. 3 – *Die Entführung aus dem Serail* (Belmonte: *Ich baue ganz auf deine Stärke*) – cechy wspólne długich dźwięków pozostają zbieżne z partiami dramatycznymi. Ich rdzeniem są stabilne podparcie oddechowe (*appoggio*), klasyczny łuk „miękkie rozpoczęcie – *crescendo* – *diminuendo*” (tj. *messa di voce*), drobiazgowa regulacja rezonansu oraz jednorodność samogłosek. W komedii należy jednak dostosować emisję do lżejszego idiomu, unikać przesadnej „dramatycznej” intensywności i świetlistości, zachowując lekkość i subtelność. W obu estetykach długi dźwięk ma podtrzymać ciągłość linii przy umiarkowanym poziomie wsparcia, bez „wybuchowej” energii. Wymagana jest jedność samogłoski i kontrola rezonansu w zgodzie z semantyką tekstu („jasne,

nośne brzmienie” u Rossiniego, „przejrzysta linia” u Mozarta). Technika służy tu swobodnej, niepompatycznej aurze komediowej, nie zaś majestatowi czy gwałtownemu konfliktowi.

Różnice

Rossini

Akcent kładzie się na drobiazgowo modelowanie barwy i kształtowanie wyrazistości postaci.

– W *Ecco ridente in cielo* długi dźwięk powinien mieć charakter „serenadowy”, miękki, a zarazem przenikliwy. Zaleca się wejście bezpośrednio na samogłosce i finezyjnym *messa di voce*, [u] stabilizuje położenie krtani przed przejściem ku [a]/[o], co zapobiega nadmiernemu rozjaśnieniu barwy i nadaje arystokratyczny, ciepły odcień.

– W *Vieni fra queste braccia* wymagany jest bogatszy zestaw środków. Długie „łączniki” (np. t. 105–106) należy zmiękczyć na końcu i szybko dopełnić oddech, utrzymując wysokie brzmienie rezonansu. Dźwięk a² (t. 111) wymaga solidnego wsparcia oddechu z przewagą rezonansu głowowego i lekkiej modyfikacji samogłoski. W strefie przejścia F^{#2} (t. 113, 115) konieczne jest wczesne krycie (copertura) i nieznaczne zawężenie samogłoski, aby wyrównać barwę. Sumą tych detali jest indywidualny rys Gianetta – dźwięk świetlisty, zdecydowany, ale bez przesady wolumenu.

Mozart

Długi dźwięk silniej organizuje czas muzyczny, składnię i dykcję.

– W *Ich baue ganz auf deine Stärke* liczne długie wartości stają się „czasem języka”. Zalecany jest wzorzec „miękkie zaczęcie – mocne domknięcie”. Technicznie wyróżniają się trzy sytuacje:

(1) w strefie *passaggio* (np. t. 30, 55–56) uprzednie ujednolicenie samogłoski i miękkie krycie;

(2) ciągi wznoszących się długich dźwięków (t. 87, 89, 91) – narastanie bez „utwardzania” barwy;

(3) bardzo długie dźwięki (t. 94–98) – stabilne *appoggio* i mikro-*messa di voce* tak, by powstała „żywa materia dźwiękowa”, a nie statyczny bezruch.

–Dykcja i artykulacja pozostają priorytetem. Mozart wymaga, by samogłoska niosła wysokość na mocnej części taktu, a spółgłoski były delikatnie wyprzedzane. Linia melodyczna ma pozostać przejrzysta i logiczna, z finezyjną psychologiczną funkcją pauz i domknięć.

W rezultacie Rossini modeluje brzmienie ku jasnej, ekstrawertycznej aurze. Długi dźwięk spaja frazy i koloryzuje afekt. Mozart z kolei internalizuje technikę, długie wartości porządkują składnię, harmonię i „czas psychiczny” postaci, przy zachowaniu lekkiego, komediowego idiomu.

4.3.4 TRIOLE ÓSEMKOWE w odcinkach koloratury komicznej

Porównanie właściwości TRIOLE ÓSEMKOWE w koloraturze komicznej

W odcinkach komicznych triole ósemkowe nie stanowią materiału wirtuozowskiego prowadzącego całą frazę, lecz pojawiają się okazjonalnie w punktach węzłowych. W analizowanych numerach u obu kompozytorów występują pojedynczo i przed zmianą odcinka lub lokalną kulminacją, pełnią zatem zarazem funkcję „przełączenia afektu” i „sygnału segmentacyjnego”.

Różnice:

– Rossini (Vieni fra queste braccia, t. 113) umieszcza triolę na wejściu słabej części taktu. Wymaga ona równego, zdecydowanego pulsu, służąc jednoznaczemu nakreśleniu kierunku wejścia i wzmocnieniu cykliczności metrycznej. Efekt dramaturgiczny to podkreślenie pewności i stanowczości Gianetta.

– Mozart (Ich baue ganz auf deine Stärke, t. 153–154) stosuje wznoszącą triolę *arpeggiowaną*, sięgającą najwyższego dźwięku utworu (B). Bez naruszania podstawowego metrum triola płynnie transformuje spokój po długich dźwiękach w narastającą emfazę, tworząc łagodne przejście i stopniową gradację napięcia.

W skrócie – u Rossiniego triola szybciej „rozpala” energię i klarownie dzieli frazę, podbijając zewnętrzny blask komedii. U Mozarta działa jako wewnętrzna, uporządkowana progresja w czasie, prowadząc emocję ku szczytowi drogą stopniowego wznoszenia. Obie strategie – odmienne w mechanice – służą czytelności i lekkości komediowej wypowiedzi.

W oparciu o analizy z rozdz. 2 (*La gazza ladra*, aria Gianetta Vieni fra queste braccia) i rozdz. 3 (*Die Entführung aus dem Serail*, aria Belmonte Ich baue ganz auf deine Stärke) można stwierdzić, że u obu kompozytorów wykonawstwo triolek ósemkowych podporządkowane jest zasadzie „służby profilowi postaci komicznej”. Należy zachować równość pulsu (aby nie burzyć płynności), utrzymywać powściągliwość dynamiczną (afekt łagodny/elegancki) oraz poprzez dykcję i kontrolę barwy wtopić technikę w idiom komediowy. Triola ma być akustycznym obrazowaniem charakteru bohatera, a nie nośnikiem napięcia dramatycznego.

4.3.5 ŁĄCZENIE GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM w odcinkach koloratury komicznej

Porównanie właściwości techniki ŁĄCZENIA GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM w odcinkach koloratury komicznej

W koloraturze komicznej u Rossiniego i Mozarta technika ŁĄCZENIA GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM służy lekkiej, subtelnej akcji dramatycznej. Jej wspólnym mianownikiem jest funkcjonalność. Kompozytorzy traktują ją jako strukturalny łącznik, który płynnie popycha frazę naprzód, zgodnie z komediowym idiomem – bez nadmiernej intensyfikacji afektu, z zachowaniem czytelności i naturalności przebiegu.

Różnice funkcji i logiki konstrukcyjnej:

Rossini – *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva, t. 169–170)

Przebieg umieszczony w końcowej części podejścia do rejestru wysokiego. Celem jest wygładzenie przejścia i domknięcie frazy. Po osiągnięciu kulminacji napięcie zostaje łagodnie rozproszone zstępującym pochodem gamowym, który naturalnie prowadzi do jasnego, lekkiego zakończenia okresu. Logika jest linearna i akcentuje eleganckie zejście z góry, idealnie współbrzmiając z łagodnie romantycznym profilem Almavivy.

Mozart – *Die Entführung aus dem Serail* (Belmonte, t. 16 i powt.)

Grupetti wprowadzone są na początku zdania muzycznego. Krótki skok w górę o kwartę rodzi chwilowe napięcie, które natychmiast zostaje rozładowane zstępującym wypełnieniem gamowym. Powstaje samowystarczalny moduł „skok – wypełnienie”, od wejścia ustanawiający intonację i kierunek frazy oraz subtelnie wzmacniający wewnętrzne rozedrganie uczuć Belmonte.

W odcinkach koloratury komicznej technika ŁĄCZENIA GRUPETTI SEKUNDOWO-TERCJOWYCH PRZEBIEGIEM GAMOWYM u obu kompozytorów najpierw przykuwa uwagę krótkim ozdobnikiem sekundowo–tercjowym lub niewielkim skokiem, po czym krótkie zstępujące przebiegi gamowe łagodnie sprowadzają linię melodyczną do stanu równowagi. Następuje przejście od akcentu do płynnej kontynuacji, segmenty zostają spięte bez naruszania lekkości i naturalności komediowego idiomu.

Różnice wykonawcze:

Rossini – *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva, t. 169–170)

Nacisk pada na wygładzanie skoków interwałowych i lekkość barwy. Przy skokach kwartowych i większych wykonawca powinien zrealizować je na jednym oddechu

i na jednolitej samogłosce, po osiągnięciu dźwięku wysokiego natychmiast należy ustabilizować jakość brzmienia, a podczas zejścia zastosować subtelne mikro-détaché, aby zachować precyzję intonacyjną przy rozluźnionej krtani. Taki cykliczny model „skok – wypełnienie” służy czystemu osiągnięciu zakończenia przebiegu i miękkemu ukazaniu linii melodycznej.

Mozart – *Die Entführung aus dem Serail* (Belmonte, t. 16 i powt.)

Wymagania są bardziej precyzyjne i strukturalne. W skoku o kwartę przez strefę *passaggio* należy przeprowadzić delikatną transformację barwy od jaśniejszej emisji ku lekkiemu kryciu. Pomocne jest uprzednie zwężenie samogłoski, a na Fis – miękka copertura, bez ucisku krtani. Co istotniejsze, grupetto i pochod gamowy powinny zabrzmieć na jednym oddechu, w sposób ciągły. Wartości szesnastkowe realizuje się przeważnie *legato*, respektując składnię „miękkie zaczęcie – domknięcie mocniej”.

4.3.6 Porównanie innych kategorii koloraturowych i ich cech dystynktywnych w odcinkach koloratury komicznej u Mozarta i Rossiniego

Na podstawie tabeli 4.2–3 oraz materiału z rozdziałów 2 i 3 można doprecyzować, że w koloraturze komicznej Rossini i Mozart sięgają po odmienne zestawy figur i inaczej je profilują dramaturgicznie.

Rossini

Zastosowane zestawy figur służą przede wszystkim eksterioryzacji radosnego afektu postaci. W *Il barbiere di Siviglia* aria Almavivy Ecco ridente in cielo wykorzystuje TRYL (t. 116 aurora, t. 124 mio), którego drobne wahania wysokości imitują „żywość świtu” i „iskwienie zakochania”, oddając komizm w plastyczności sytuacyjnej. SZĘŚCIODŹWIĘKOWE GRUPETTI KWINTOWE – regularne figury oparte na szkielecie kwinty – nadają koloraturze „perlistą precję”, wzmacniając rys Almavivy jako zalotnika. ŁUKOWANIE W DŁUGICH PRZEBIEGACH BIEGNIKOWYCH, obecne zarówno w *Il barbiere di Siviglia*, jak i w arii Gianetta Vieni fra queste braccia z *La gazza ladra*, realizuje jednooddechowy łuk dynamiczny (miękki atak → *crescendo* → lekkie wygaszenie), dzięki czemu szybkie figury naśladują efekt „śmiechu” – lekki, migotliwy, bez ciężaru patosu.

Mozart

Zastosowane figury koncentrują się na wewnętrznym profilu Belmonte. W Konstanze... O wie ängstlich TERCJOWE GRUPETTI SZESNASTKOWE (t. 15 liebevolles) zwartym ruchem tercjowym imitują przyspieszone bicie serca – komizm wpływa

tu z napięcia towarzyszącego oczekiwanemu spotkaniu. SZESNASTKOWE GRUPETTI SEKUNDOWE ZAKOŃCZONE ĆWIERĆNUTĄ (t. 15, 70) opierają się na kontraście „szybkie przebiegi + nagłe ćwierćnutowe zatrzymanie”, tworząc pauzę znaczącą i wrażenie „niewypowiedzianego”. WYKOŃCZENIE PRZEBIEGU BIEGNIKOWEGO PAUZĄ obecne jest w obu ariach (t. 10 liebevoll, t. 121 gebracht). Odślania wewnętrzny proces decyzyjny bohatera, pozwalając, by szczerość wypłynęła naturalnie. Z kolei w *Ich baue ganz auf deine Stärke* PRZEBIEGI PASAŻOWE (t. 153–154) traktowane są, z miękkim prowadzeniem arpeggiów a nie jako pole czystej wirtuozerii, lecz jako środek organicznej gradacji napięcia i klarowności frazy.

4.3.7 Wnioski

Na podstawie powyższego porównania kategorii i właściwości koloratur komicznych u Rossiniego i Mozarta widać, że choć obaj korzystają z tych samych podstawowych zasobów (zwłaszcza pochodów gamowych w górę i w dół), to różnią się logiką użycia i pomysłem artystycznym. Rossini preferuje techniki sprzyjające zewnętrznej płynności i barwnej ekspresji – tryle, figury o szkielecie kwintowym oraz łukowanie długich przebiegów biegnikowych, które kształtują żywy temperament postaci i nakreślają aurę komediową. Jego myślenie muzyczne skłania się ku liniowemu rozwijaniu i popchaniu frazy naprzód²⁹⁵.

Mozart natomiast skupia się na wewnętrznej składni frazy i subtelnej psychologii. Kombinacje sekundowo–tercjowe, pauzowe domknięcia przebiegów oraz przebiegi pasażowe/arpeggiowe wspierają klarowną prozodię niemiecką i precyzyjną organizację przepływu emocji, czyniąc koloraturę racjonalnym składnikiem ciągłej narracji muzycznej²⁹⁶.

W obszarze koloratury komicznej różnica ta przybiera postać następującą: Rossini – projekcja barwy i ekspresji na zewnątrz; Mozart – spójność i kohezja strukturalna od wewnątrz. Rozbieżność potwierdza odmienną ich estetykę muzyczną, a zarazem, dzięki wysokiej specjalizacji technicznej przynosi dwa równorzędne, świetliste wzorce w skarbcu opery komicznej.

²⁹⁵ Damien Colas, „Melody and Ornamentation”, w: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. E. Senici, Cambridge: CUP, 2004, s. 104–123, DOI: 10.1017/CCOL9780521807364.009

²⁹⁶ Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press, 1999, rozdz. „Arias: Some Issues” oraz „Appendix Two: Musical Forms in Opera Buffa Arias”, URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7rwmh> (dostęp: 6 XI 2025)

Podsumowanie

Rozprawa poświęcona została specyfice przebiegów koloraturowych w głosie tenorowym w wybranych fragmentach dramatycznych i komicznych z oper Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachina Rossiniego. Punktem wyjścia była obserwacja, że tenorowe partie koloraturowe, często kojarzone są głównie z efektownością – pełnią w rzeczywistości złożone funkcje strukturalne i dramaturgiczne, a ich wykonanie wymaga świadomego łączenia wysokiej sprawności technicznej z precyzyjną interpretacją tekstu i afektu. Autor oparł analizę na systemie gorgheggi wypracowanym na gruncie twórczości Rossiniego, rozszerzając go na materiał mozartowski oraz konfrontując wnioski z własnym doświadczeniem wykonawczym i praktyką studyjną (płyta CD).

W rozdziale drugim omówiono wybrane dramatyczne i komiczne fragmenty koloraturowe u Rossiniego, ze szczególnym uwzględnieniem partii Argiria i Otella oraz ról komicznych takich jak Almaviva i Giannetto. Przeprowadzona klasyfikacja figur (DŁUGIE DŹWIĘKI, POCHODY GAMOWE W GÓRĘ I W DÓŁ, TRIOLE, TRYLE, GRUPETTI itd.) ukazała rossiniowski idiom jako ukierunkowany na kinetyczną płynność, blask brzmienia i zewnętrzną ekspresję, przy jednoczesnym wysokim stopniu uporządkowania technicznego. Długie dźwięki, choć występują rzadziej, pełnią funkcję „buforów” konstrukcyjnych: przygotowują aparat głosowy do kolejnych przebiegów i wzmacniają kluczowe punkty dramaturgiczne, nierzadko w stylu *serio e brillante*. Rozdział trzeci przenosi tę samą siatkę kategorii na materiał mozartowski, analizując m.in. arie Idomenea i Tita oraz komiczne arie Belmonte. W przypadku Mozarta długie dźwięki, zawieszenia i fermaty pojawiają się znacznie gęściej, budując „siatkę” wzmacniającą dla harmonii i składni frazy. Koloratura zostaje w większym stopniu podporządkowana czytelności formy, wewnętrznej logice zdań muzycznych oraz precyzyjnemu rysunkowi psychologicznemu postaci.

Rozdział czwarty zestawiał wyniki analiz szczegółowych, ukazując zarówno wspólne elementy warsztatu, jak i różnice wynikające z odmiennych uwarunkowań epoki i estetyki. Wspólne dla obu kompozytorów jest traktowanie długich dźwięków jako nośników sensu i afektu – zawsze ściśle powiązanych z akcentem słownym, oraz użycie zbliżonego zestawu figur (pochody gamowe, tryle, grupetti) w służbie narracji dramatycznej. Różnice dotyczą przede wszystkim rozkładu ilościowego i hierarchii funkcji. U Mozarta koloratura wspiera klasycystyczną „racjonalność struktury” i klarowność frazy, u Rossiniego natomiast, dynamikę napięcia, ekspresję i wirtuozerię wokalną. W partiach tenorowych przekłada się to na odmiennie wymagania wobec wykonawcy. U Mozarta na konieczność bardzo świadomego planowania oddechu, pulsu i artykulacji w gęstej sieci długich dźwięków; u Rossiniego na elastyczność,

szybkie przełączanie rejestrów oraz zdolność do utrzymania jednolitej barwy w długich, efektownych przebiegach.

Istotną częścią rozprawy są wnioski praktyczne dla śpiewaków tenorowych i pedagogów. Autor podkreśla, że ćwiczenie gorgheggi – zwłaszcza DŁUGICH DŹWIĘKÓW oraz różnych typów przebiegów gamowych i figuracyjnych – powinno być prowadzone nie tylko jako trening techniczny, ale zawsze w odniesieniu do funkcji dramaturgicznej danego fragmentu. Świadome różnicowanie faz „miękkiego ataku – kulminacji – lekkiego domknięcia” na długich dźwiękach, planowanie oddechu pod kątem całości frazy oraz utrzymanie jednolitej, nasyconej barwy w strefie *passaggia* są kluczowe zarówno dla repertuaru rossiniowskiego, jak i mozartowskiego. Rozprawa wskazuje, że odczytanie koloratury jako integralnego elementu narracji, a nie wyłącznie opisu, prowadzi do pełniejszej i bardziej przekonującej interpretacji partii tenorowych.

Wkład pracy polega zatem na połączeniu perspektywy analitycznej i wykonawczej, zastosowaniu systemu gorgheggi do porównania twórczości Rossiniego i Mozarta, doprecyzowaniu funkcji poszczególnych typów koloratur w tenorowych partiach dramatycznych i komicznych oraz sformułowaniu konkretnych rekomendacji pedagogicznych. Wyniki te mogą stanowić punkt odniesienia zarówno dla dalszych badań nad techniką koloraturową głosu tenorowego, jak i dla praktyki pedagogicznej i scenicznej, wspierając rozwój świadomej, historycznie umocowanej interpretacji dzieł obu kompozytorów.

Bibliografia

Publikacje książkowe

1. Beghelli, Marco, i Nicola Gallino, red. Tutti i libretti di Rossini. Milano: Garzanti, 1991.
2. Cairns, David. Mozart and His Operas. Tłum. Xie Yinghua. Szanghaj: Shanghai Sanlian Bookstore, 2012.
3. Corri, Domenico. The Singer's Preceptor; or, Corri's Treatise on Vocal Music. Edinburgh: J. Johnson, ok. 1810.
4. Delle Sedie, Enrico. Arte e fisiologia del canto. Milano: G. Ricordi, 1876.
5. Deutsch, Otto Erich. Mozart: A Documentary Biography. Stanford, CA: Stanford University Press, 1965.
6. García, Manuel. Hints on Singing. London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1894.
7. García, Manuel. Garcia's New Treatise on the Art of Singing: A Compendious Method of Instruction, with Examples and Exercises for the Cultivation of the Voice. Boston: O. Ditson Company, b.r.w.
8. García, Manuel. Nouveau traité de l'art du chant. Wyd. 5. Paris: Heugel, 1863.
9. Harenberg Opernführer. Wyd. 4. Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 2003.
10. Hartz, Daniel. Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780. New York: W. W. Norton & Company, 1995.
11. Hunter, Mary. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment. Princeton: Princeton University Press, 1999.
12. Huron, David. Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
13. Koch, Heinrich Christoph. Versuch einer Anleitung zur Composition. T. 2. Leipzig: Böhme, 1787.
14. Lamperti, Francesco. The Art of Singing. Rev. ed. Tłum. J. C. Griffith. New York: G. Schirmer, 1890.
15. Lamperti, Giovanni Battista. Vocal Wisdom: Maxims of G. B. Lamperti. Red. William Earl Brown. New York: Taplinger, 1931.
16. Lanzrein, Valentin, i Richard Cross. The Singer's Guide to German Diction. New York: Oxford University Press, 2018.
17. Marchesi, Mathilde. Theoretical and Practical Vocal Method, Op. 31. London: E. Ascherberg, b.r.w.
18. Miller, Richard. On the Art of Singing. New York: Oxford University Press, 1996.

19. Miller, Richard. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.
20. Miller, Richard. *Training Tenor Voices*. New York: Oxford University Press, 1993.
21. Odom, William, Benno Schollum i Christina Balsam Curren. *German for Singers: A Textbook of Diction and Phonetics*. 3rd ed. San Diego: Plural Publishing, 2025.
22. Osborne, Richard. *Rossini: His Life and Works*. Wyd. zrewid. Seria „Master Musicians”. Oxford–New York: Oxford University Press, 2007.
23. Rice, John A. W. A. *Mozart: La clemenza di Tito*. Seria „Cambridge Opera Handbooks”. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
24. Rothstein, William N. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books, 1989.
25. Rozlach, Eugenia. *Metodo pratico di canto moderno Gioachino Rossiniego wobec wybranych włoskich szkół wokalnych XIX wieku: analiza fragmentów oper w aspekcie wykorzystania zalecanych gorgheggi*. Warszawa, 2013.
26. Rushton, Julian. W. A. *Mozart: Idomeneo*. Seria „Cambridge Opera Handbooks”. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
27. Sadie, Stanley. *Mozart: The Early Years, 1756–1781*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
28. Scherliess, Volker. *Gioachino Rossini*. Wyd. 5. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.
29. Servadio, Gaia. *Rossini: A Life*. London: Constable, 2003.
30. Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987.
31. Tosi, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. Tłum. J. E. Galliard. London: J. Wilcox, 1743 (repr. 1905).
32. Bauman, Thomas. W. A. *Mozart: Die Entführung aus dem Serail*. Seria „Cambridge Opera Handbooks”. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Rozdziały w pracach zbiorowych i hasła encyklopedyczne

1. Colas, Damien. „Melody and Ornamentation”. W: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. Emanuele Senici, 104–123. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
2. Cyr, Mary. „Declamation and Expressive Singing in Recitative”. W: *Opera and Vivaldi*, red. Michael Collins i Elise K. Kirk, 233–257. Austin: University of Texas Press, 1984.
3. Grasso Caprioli, Leonella. „Singing Rossini”. W: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. Emanuele Senici, 189–193. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

4. Lamacchia, Saverio. „Nozzari, Andrea”. W: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 78. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. Dostęp: 4 XI 2025. https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-nozzari_%28Dizionario-Biografico%29/.
5. Miller, Norbert. „Tancredi (1813)”. W: *Encyklopedia teatru muzycznego Pipera*, t. 5: Prace. Piccinni – Spontini, 372. München–Zürich: Piper, 1994.
6. Osborne, Richard. „Rossini’s Life”. W: *The Cambridge Companion to Rossini*, red. Emanuele Senici, 1–15. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Artykuły w czasopismach naukowych

1. Bandy, Dorian. „Mozart’s Operatic Embellishments”. *Cambridge Opera Journal* 33, nr 1–2 (2021): 1–23.
2. Bozeman, Kenneth W. „The Role of the First Formant in Training the Male Singing Voice”. *Journal of Singing* 66, nr 3 (styczeń–luty 2010): 291–297.
3. Cerri, Elisa. „Il caso Antonio Baglioni: l’ultimo tenore di Mozart”. *Studi urbinati. Scienze umane e sociali. Serie B LXXIII–LXXIV* (2003–2004): 343–354.
4. Echternach, Matthias, Louisa Traser i Bernhard Richter. „Vocal Tract Configurations in Tenors ’Passaggio in Different Vowel Conditions: A Real–Time Magnetic Resonance Imaging Study”. *Journal of Voice* 28, nr 2 (2014): 262.e1–262.e8. DOI: 10.1016/j.jvoice.2013.10.009.
5. Echternach, Matthias, Fabian Burk, Marie Köberlein, Christian T. Herbst, Michael Döllinger, Michael Burdumy i Bernhard Richter. „Oscillatory Characteristics of the Vocal Folds Across the Tenor Passaggio”. *Journal of Voice* 31, nr 3 (2017): 381.e5–381.e14. DOI: 10.1016/j.jvoice.2016.06.015.
6. Konrad, Ulrich. „On the ‘Versions ’of W. A. Mozart’s Abduction from the Seraglio K. 384”. *Music Research Institute (Hanyang University)* 21 (2007): 129–152.
7. Laine, Eric. „Vocal Trills: 18th–Century Performance Practice Considerations Viewed Through the Lens of 19th–Century Methods”. *Journal of Singing* 80, nr 5 (maj–czerwiec 2024): 519–531. DOI: 10.53830/sing.00040.
8. Manning, Elizabeth. „Mozart’s ‘Entführung’: Anniversary”. *The Musical Times* 123, nr 1673 (lipiec 1982): 473–474. DOI: 10.2307/963241.
9. Pesic, Peter. „The Horn of Enlightenment: Mozart’s Operatic Use of the Clarinet”. *Cambridge Opera Journal, FirstView* (2024). DOI: 10.1017/S0954586724000028.
10. Sundberg, Johan, Filipa M. B. Lã i Brian P. Gill. „Professional male singers ’formant tuning strategies for the vowel /a/”. *Logopedics Phoniatrics Vocology* 36, nr 4 (2011): 156–167. DOI: 10.3109/14015439.2011.587448.

11. Watson, P. J., i Thomas J. Hixon. „Respiratory kinematics in classical (opera) singers”. *Journal of Speech and Hearing Research* 28, nr 1 (1985): 104–122. DOI: 10.1044/jshr.2801.104.
12. Webster, James. „Mozart’s Operas and the Myth of Musical Unity”. *Cambridge Opera Journal* 2, nr 2 (1990): 197–218. DOI: 10.1017/S0954586700003220.

Rozprawy doktorskie

1. Cramer, Stewart. *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*. Rozprawa doktorska (Doctor of Arts), University of Northern Colorado, 2021.
2. May, Joshua Michael. *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart’s Opera and Concert Arias*. DMA diss., University of Connecticut, 2014.

Partytury i materialy nutowe

1. Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Entführung aus dem Serail*. Singspiel in drei Aufzügen. Klavierauszug nach dem Autograph von Kurt Soldan. Frankfurt–Leipzig–London–New York: C. F. Peters, b.r.w.
2. Mozart, Wolfgang Amadeus. *Idomeneo*. Drame per musica in tre atti. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart–Ausgabe von Hans–Georg Kluge. Kassel–Basel–London–New York–Praga: Bärenreiter, 2014 (BA 4562–90).
3. Mozart, Wolfgang Amadeus. *La clemenza di Tito*. Opera seria in due atti. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart–Ausgabe von Eugen Epplée. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2001 (BA 4554b).
4. Rossini, Gioachino. *Il barbiere di Siviglia* (Almaviva o sia L’inutile precauzione). Commedia in due atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull’edizione critica della partytury edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro w kolaboracji z Casa Ricordi di Milano, a cura di Alberto Zedda. Milano: Ricordi, 2014.
5. Rossini, Gioachino. *La gazza ladra*. Melodramma in due atti. Opera completa per canto i pianoforte. Milano: R. Stabilimento Ricordi (Edizioni Economiche Ricordi), b.r.w.
6. Rossini, Gioachino. *Gorgheggi e solfeggi*. Bruxelles: Phil. Lippens, 1827; przedruk: Milano: Ricordi, 1966.
7. Rossini, Gioachino. *Otello ossia Il Moro di Venezia*. Drame per musica in tre atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull’edizione critica della partytury edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro, a cura di Michael Collins. Milano: Ricordi, 2007.

8. Rossini, Gioachino. *Tancredi. Melodramma eroico in due atti. Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro, a cura di Philip Gossett.* Milano: Ricordi, 1991.

Źródła internetowe i elektroniczne

1. Corri, Domenico. *The Singer's Preceptor; or, Corri's Treatise on Vocal Music.* Edinburgh: J. Johnson, 1810 [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://archive.org/details/singerspreceptor00corr>.
2. Eisen, Cliff, i Stanley Sadie. „Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus”. *Grove Music Online.* Oxford: Oxford University Press [online]. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233. Dostęp: 16 XI 2025.
3. García, Manuel. *Garcia's New Treatise on the Art of Singing: A Compendious Method of Instruction, with Examples and Exercises for the Cultivation of the Voice.* Boston: O. Ditson Company, b.r.w. [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://digitalcollections-baylor.quartexcollections.com/Documents/Detail/garcias-new-treatise-on-the-art-of-singing-a-compndious-method-of-instruction-with-examples-and-exercises-for-the-cultivation-of-the-voice./2154747>.
4. García, Manuel. *Nouveau traité de l'art du chant.* Wyd. 5. Paris: Heugel, 1863, 1re partie, rozdz. „Du point d'orgue et des traits” [online]. Dostęp: 5 XI 2025. [https://imslp.org/wiki/Nouveau_trait%C3%A9_de_l%27art_du_chant_\(Garc%C3%ADa,_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/Nouveau_trait%C3%A9_de_l%27art_du_chant_(Garc%C3%ADa,_Manuel)).
5. Halbreich, Harry. „Idomeneo: Commentario musicale”. *Di cose un po - 'Analisi musicologiche* [online]. Dostęp: 17 XI 2025. http://www.dicoseunpo.it/Analisi_musicologiche_files/Idomeneo_analisi.pdf.
6. Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation.* Cambridge, MA: MIT Press, 2006 [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://mitpress.mit.edu/9780262582780/sweet-anticipation/>.
7. Lanzrein, Valentin, i Richard Cross. *The Singer's Guide to German Diction.* New York: Oxford University Press, 2018; materiał uzupełniający [online], sekcja „Initial Consonant Anticipation”. Dostęp: 5 XI 2025. <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780190238414/resources/diction/consonants/initial/>.

8. Marchesi, Mathilde. Theoretical and Practical Vocal Method, Op. 31, cz. 1, „Practical Guide for Students – The Mouth” [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://www.notarhiv.ru/vokalizi/markezi/noti/3.pdf>.
9. Hunter, Mary. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment. Princeton: Princeton University Press, 1999 [online]. Dostęp: 6 XI 2025. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7rwmh>.
10. Music and the Human Experience. „Chapter 10 - The Classical Era” [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://alg.manifoldapp.org/read/music-and-the-human-experience/section/74f52b0b-9368-4968-8cb8-eb7c24def23c>.
11. „Otello ossia Il Moro di Venezia – Synopsis”. Opera-guide.ch [online]. Dostęp: 2 XI 2025. <https://opera-guide.ch/operas/otello%2Bossia%2Bil%2Bmoro%2Bdi%2Bvenezia/synopsis/it/>.
12. Osborne, Richard. „Otello (i)”. Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press [online]. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.O003768. Dostęp: 16 XI 2025.
13. Zedda, Alberto. „La gazza ladra, tragedia a lieto fine”. Archivio Alberto Zedda [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://www.albertozedda.com/la-gazza-ladra-tragedia-lieto-fine>.
14. Zedda, Alberto. „Il fascino del Rossinismo”. Archivio Alberto Zedda [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://www.albertozedda.com/il-fascino-del-rossinismo>.
15. Zedda, Alberto. „Aspetti della vocalità rossiniana nell'opera buffa e nella seria”. Archivio Alberto Zedda [online]. Dostęp: 4 XI 2025. <https://www.albertozedda.com/aspetti-della-vocalita-rossiniana-nellopera-buffa-e-nella-seria>.
16. Delle Sedie, Enrico. Arte e fisiologia del canto. Milano: G. Ricordi, 1876 [online]. Dostęp: 5 XI 2025. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015025400360>.
17. Tosi, Pier Francesco. Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers. Tłum. J. E. Galliard. London: J. Wilcox, 1743 (repr. 1905) [online]. Dostęp: 5 XI 2025. https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/Observations_on_the_Florid_Song_Or_Senti.pdf.