

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina: sztuka, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Jin Yuqi

**Pieśni neapolitańskie. Analiza zagadnień wykonawczych
i środków ekspresyjnych na podstawie wybranych utworów**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Doroty Radomskiej

Warszawa 2022

Opis dzieła artystycznego

Przedstawiona praca dotyczy pieśni neapolitańskich. Jej celem jest zebranie informacji, służących przygotowaniu i nagraniu 12 wybranych utworów, a także analiza zagadnień wykonawczych i ekspresywnych w powyższych pieśniach. Historia, tradycja, charakter Neapolitańczyków, sposób życia, wszystkie te aspekty w połączeniu z muzyką neapolitańską są bardzo istotne, dlatego ich opis jest konieczny. Pieśni neapolitańskie są „produktem” życia Neapolitańczyków. Piękne krajobrazy, bogate tradycje kulturalne, których mieszkańcy sławią przyrodę i miłość pieśnią. Śpiew jest ich życiem; od pierwotnej tradycji ustnej poprzez słynny festiwal Piedigrotta, aż do późniejszych kompozytorów, którzy tworzyli pieśni neapolitańskie, asymilował wiele elementów historycznych i kulturowych. Aby pomóc w dobrym przygotowaniu pieśni neapolitańskich, objaśniam krótko prozodję pieśni neapolitańskich, zwracając uwagę na szczegóły wymowy, które często umykają uwadze. Analizuję korelację tekstu z warstwą muzyczną, sugerując techniczno-wokalne narzędzia w ich przygotowaniu. Wskazuję na współczesne trendy w badaniach muzykologicznych na temat rozwoju pieśni neapolitańskich, które mają miejsce we współczesnych Włoszech.

Description of the artistic work

The work presented here concerns Neapolitan songs. Its purpose is to gather information for the preparation and recording of 12 selected songs, as well as to analyze performance and expressive issues in the above songs. The history, the tradition, the character of Neapolitans, the way of life, all these aspects in connection with Neapolitan music are very important, so their description is necessary. Neapolitan songs are the "product" of the life of the Neapolitans. Beautiful landscapes, rich cultural traditions, whose inhabitants celebrate nature and love with song. Singing is their life; from the original oral tradition through the famous Piedigrotta festival, to later composers who created Neapolitan songs, assimilated many historical and cultural elements. To help you prepare Neapolitan songs well, I briefly explain the prosody of Neapolitan songs, paying attention to details of pronunciation that often escape attention. I analyze the correlation of the text with the musical layer, suggesting technical and vocal tools in their preparation. I point out contemporary trends in musicological research on the development of Neapolitan songs that take place in modern Italy.

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 odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. **„Pieśni neapolitańskie. Analiza zagadnień wykonawczych i środków ekspresywnych na podstawie wybranych utworów”** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Spis treści

Wprowadzenie.....	3
1. Pieśń neapolitańska i kultura regionu w ujęciu historycznym	8
1.1 Historia Neapolu.....	8
1.2 Partenope i inni -wpływy greckie.....	10
1.3 Zaczątki pieśni neapolitańskiej - „Protopieśni”	11
2. Pieśni neapolitańskie	20
2.1 „Złoty wiek” pieśni neapolitańskiej.....	20
2.2 Definicje.....	26
2.3 Autorzy, kompozytorzy.....	27
2.4 Język neapolitański.....	32
2.5 Cechy charakterystyczne.....	36
3. Analiza warstwy ekspresywnej i zagadnień wykonawczych w wybranych pieśniach.....	41
3.1 <i>Te voglio bene assaje</i>	42
3.2 <i>'A vucchella</i>	47
3.3 <i>Funiculì funiculà</i>	52
3.4 <i>Marechiarè</i>	57
3.5 <i>Me voglio fa' 'na casa</i>	63
3.6 <i>Reginella</i>	69
3.7 <i>I' te vurria vasà</i>	73
3.8 <i>'O surdato 'nnammurato</i>	79
3.9 <i>Mandulinata a napule</i>	83
3.10 <i>Dicitencello vuje</i>	89
3.11 <i>Passione</i>	95
3.12 <i>'O sole mio</i>	100

Podsumowanie.....	104
Bibliografia:.....	105

Wprowadzenie

Jestem absolwentem Konserwatorium Neapolitańskiego. Bardzo interesuje mnie historia tego miasta, jak również jego kultura i tradycja muzyczna. W okresie moich studiów i życia w Neapolu zdałem sobie sprawę z kulturowych konotacji i humanistycznych tradycji tego starożytnego miasta. Byłem głęboko poruszony muzycznym urokiem Neapolu, zwłaszcza pieśni neapolitańskich, które miałem okazję wielokrotnie wykonywać.

Sztuka wokalna zazwyczaj kojarzona jest z kilkoma określeniami i nazwiskami. Znajomość tematu ogranicza się m.in. do haseł: „Trzech tenorów”, „La Scala” czasem „bel canto”. Zwłaszcza w Chinach, wiedza na temat zachodniej wokalistyki wśród ogółu społeczeństwa jest zwykle niewielka. Powstają co prawda prace na ten temat i chińscy śpiewacy kształcą się w Europie, jednak potrzeba czasu na pełną asymilację tej wiedzy. Pieśń neapolitańska stanowi jeden z obszarów i tematów, który należy do bardzo interesujących obszarów badawczych ze względu na jej popularność i chęć wykonywania wśród wokalistów chińskich i nie tylko. Mam nadzieję, że dzięki analizie tematu w tej pracy przyczynię się do pogłębienia wiadomości na temat pieśni neapolitańskiej tak, by pieśni neapolitańskie mogły być wykonywane w sposób wierny oryginalnej koncepcji, a także przekazać informacje innym wykonawcom.

Dziewiętnastowieczni krytycy muzyczni uważali, że „urok” muzyki Neapolu związany jest z pięknem miasta. Panowało przekonanie, że melodia pieśni neapolitańskiej musi być bardzo piękna i atrakcyjna, pociągająca nawet dla tych, którzy nie rozumieją słów, gdyż nawet ludzi nie znających dialektu neapolitańskiego ogromnie pociąga urok tego miasta.

Odpowiednie badania w tym temacie, które są dostępne w Neapolu wydają się stosunkowo zróżnicowane i obejmują szeroki zakres badań. Zazwyczaj dotyczą cech charakterystycznych, pochodzenia i historii rozwoju pieśni ludowych w ramach muzyki neapolitańskiej. Analizują zagadnienie integralnie z wiedzą w zakresie literatury (zwłaszcza dzieł poetyckich)) sztuki i historii. Jak wiadomo, wiele czynników miało wpływ na ukształtowanie muzyki tego regionu. Były to: wydarzenia historyczne, lokalny styl życia, sposób myślenia, rozwój kultury czy warunki geograficzne. Neapol zawsze był małym, odrębnym światem, istniejącym niejako sam dla siebie, powszechnie uważanym za wyjątkowe "Miasto Słońca" o pięknych krajobrazach, zamieszkałym przez ludzi o temperamencie równie gorącym jak neapolitańska pogoda.

Naukowcy zdawali sobie sprawę z oryginalnego charakteru muzyki neapolitańskiej i wpływów, jakim ulegała, jednocześnie sama będąc źródłem inspiracji dla innych kultur. Większość prac badawczych nie do końca jednak zasługuje na miano stricte naukowych, gdyż w przeprowadzonych w nich analizach brakuje dokładności i obiektywizmu. Przykładem może być stwierdzenie Giustino Quadrari włoskiego archeologa i językoznawcy z XIX wieku: "Muzyka neapolitańska (prawdopodobnie jest to bardziej cecha charakterystyczna mieszkańców Neapolu) jest subtelna i melancholijna. Tamtejsze pieśni ludowe są na ogół w tonacji molowej, co może być efektem wpływu starożytnej muzyki greckiej [...]. Nawet w melodiach tak żywych i dynamicznych, jak Tarantella, stosuje się tercję małą" ¹.

Brak jest dogłębnej analizy pochodzenia, procesów rozwoju i wpływów zewnętrznych związanych z pieśnią neapolitańską. Wydaje się, że teoretycy muzyki w przeszłości nie zwracali szczególnej uwagi na samą muzykę, lecz starali się jedynie przedstawić ogólny zarys sytuacji kulturalnej tego regionu. Wartym zauważenia jest fakt, że przykładowe czasopisma muzyczne i książki zajmujące się tematem muzyki neapolitańskiej takich jak np. włoski magazyn *Poliorama Pittoresco*² zamieszczał głównie zdjęcia, treść merytoryczną i analityczną pozostawiając na drugim planie. Było to znamienne dla badań XIX wiekowych.



Rys. 1 Artykuły i zdjęcia z magazynu *Poliorama Pittoresco* (1832) ³

¹ Giustino Quadrari, *Delle arie nazionali dei differenti popoli* (Poliorama Pittoresco) 1836-1837, 30-31 页”...il carattere della musica del regno riunito, ma più de' Napoletani è quasi sempre melanconico, ed abbonda di cantilene in toni minori, reliquie forse delle greche antiche ispirazioni [...]la tarantella stessa, ballo pieno di vivacità e di sentimento, è in la terza minore...”

² Czasopismo zawierające ilustracje, ukazujące się co tydzień w latach 1836-1860.

³ www.LibreriaRegina.it

Na szczęście dla Neapolu w XXI wieku rozpoczęły się stricte naukowe badania jego muzyki. Uczeni są gotowi rzeczowo przeanalizować obiekt badawczy, koncentrując uwagę na specyficznych cechach muzyki i warstwy literackiej pieśni ludowych a także na ich związku z tłem kulturowym i historycznym, mającymi wpływ na kształtowanie się tożsamości wszystkich powyższych.

Książki i artykuły naukowe przedstawiające ważne badania naukowe to:

- Pasquale Scialò, *Storia della canzone napoletana*.⁴ Długa i plastyczna historia, zawierająca teksty oryginalne z tłumaczeniem, bibliografię z przypisami oraz indeks nazwisk bohaterów i cytowanych utworów.
- Giovanni Vacca, *Gli spazi della canzone* ⁵. Lektura tego tomu jest obowiązkowa dla każdego badacza pieśni neapolitańskiej. Książka opowiada o genezie i rozwoju pieśni neapolitańskiej, poczynając od zmian urbanistycznych i kulturowych, które zaszły w Neapolu pod koniec XIX wieku, przekształcając stolicę Burbonów w nowoczesną metropolię i na nowo odkrywając wizerunek miasta po degradacji spowodowanej zjednoczeniem Włoch i trudnościami w odnalezieniu się w kapitalistycznej nowoczesności.⁶
- Laura Calella, *Guillaume Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*.⁷ Niniejsza praca skupia się na pochodzeniu i rozwoju pieśni neapolitańskiej.
- Massimo Distilo, *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana* ⁸. Zawiera listy melomanów z dokumentami dotyczącymi pierwszego sezonu po wydaniu nut pieśni neapolitańskich przez G. Cottrau.

⁴ Pasquale Scialò, *Storia della canzone napoletana*, Neri Pozza, 2021

⁵ Giovanni Vacca, *Gli spazi della canzone, Luoghi e forme della canzone napoletana*, LIM ed. 2013

⁶ <https://www.stretta-music.com/>

⁷ Laura Calella, *Guillaume Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, Università degli Studi di Pavia, 2002/2003

⁸ Massimo Distilo, *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, Brochè 2010

- Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana* ⁹. Niniejsza praca opisuje historię i rozwój pieśni neapolitańskiej od jej początków w XII/XIII wieku poprzez vilanelłę, festiwal Piedigrotta aż do czasów obecnych.

- Lucarelli e Sannino, *Napoli, Amato contro i neomelodici. Celebrano i camorristi come eroi*.¹⁰ Książka o postawach i poglądach dzisiejszych neapolitańskich piosenkarzy na współczesne zjawiska społeczne.

Angielska literatura badawcza nie jest zbyt bogata, ale podąża również za wskazówkami włoskich autorów, to znaczy, oprócz opisów cech kulturowych i uwarunkowań środowiskowych Neapolu, analizuje także cechy muzyczne pieśni neapolitańskiej. Wśród nich znajdują się poniższe źródła:

- Francesca Seller and Anthony del Donna, *Pasquale Scialò, Musical traditions and matrices in the Passatempi musicali of Guillame Cottrau* ¹¹. Książka przybliża kompozycje muzyczne i postać Guillame'a Cottrau, szczegółowo opisuje muzykę neapolitańską i refleksje na jej temat.

- Ian Chambers, *Some Notes on Neapolitan Songs: From Local tradition to Worldly Transit, by, The World of Music* ¹². Książka śledzi ewolucję muzyki neapolitańskiej w jej interakcji z muzyką światową na przykład z jazzem i stylem pop.

- Fabris Dinko, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)* ¹³. Niniejsza książka skupia się na muzycznym wkładzie Francesco Provenzale, najbardziej wpływowej postaci XVII-wiecznego Neapolu, oraz na rozwoju muzyki neapolitańskiej. Jest to niezwykle pouczające i bardzo autorytatywne studium z bogatym materiałem badawczym; erudycyjne i przełomowe.

- Giovanni Vacca, *Music and Countercultures in Italy: the Neapolitan Scene* ¹⁴. Esej ten opowiada o tym, jak muzyka neapolitańska ostatnich pięćdziesięciu lat musiała odrzucić

⁹ Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton, 2004

¹⁰ Lucarelli e Sannino, *Napoli, Amato contro i neomelodici. Celebrano i camorristi come eroi*. La Repubblica, 2006

¹¹ Francesca Seller and Anthony del Donna, Pasquale Scialò, *Musical traditions and matrices in the Passatempi musicali of Guillame Cottrau*, ed Lexington books, Lanham, 2015

¹² Ian Chambers, *Some Notes on Neapolitan Songs: From Local tradition to Worldly Transit, by, The World of Music* vol. 45, no.3, Cross Cultural Aesthetics 2003

¹³ Fabris Dinko, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale, (1624-1704)*, Ashgate Pub, 2007

¹⁴ Giovanni Vacca, *Music and Countercultures in Italy: the Neapolitan Scene*, 2012

lub przekształcić klasyczną pieśń neapolitańską, aby zwalczyć jej hegemonię i odnaleźć drogę do nowoczesności w kraju, który zmieniał się w szybkim tempie.

1. Pieśń neapolitańska i kultura regionu w ujęciu historycznym.

1.1 Historia Neapolu

Przedstawienie krótkiej historii Neapolu w pracy dotyczącej pieśni neapolitańskich jest nieodzowne ze względu na różnorodność wpływów kulturowych, którym ulegał, i dzięki którym przeobrażał się w jedno z najbardziej dominujących ośrodków sztuki i nauki w Europie. W ciągu swojej 2500-letniej historii odegrał niezwykle ważną rolę dla kształtowania się kultury i sztuki Europy Południowej. Był sojusznikiem Republiki Rzymskiej, a jako miasto położone geograficznie niedaleko stolicy Imperium Rzymskiego, a jednocześnie blisko morza, uznany był przez Rzymian za jeden z najbardziej strategicznych portów. Stopniowo bogacił się, a jego położenie geograficzne uczyniło z niego również centrum wymiany kulturowej. Po upadku Cesarstwa Zachodnio-rzymskiego Neapol został zdobyty przez germańskie plemię Wizygotów¹⁵ i włączony do królestwa Wizygockiego. Po upadku Cesarstwa Zachodnio-rzymskiego w 476 r.n.e. w VII wieku ustanowiono Księstwo Neapolitańskie ze stolicą w Neapolu. W późniejszym czasie mimo, że miasto zachowało swoją starożytną kulturę grecko-rzymską wzrosło znaczenie wpływów normańskich, a niepodległe wcześniej księstwo Neapolu utraciło swoją niezależność. W tym czasie Neapol, ostatnie niezależne księstwo w południowych Włoszech, wpadł w ręce Normanów. Został przyłączony do Królestwa Sycylii ze stolicą w Palermo. W 1282 roku po rozpadzie królestwa Sycylii, podzielone zostało ono na dwie części. Królestwo Neapolu z dynastią Andegawenów rządziło południową częścią Półwyspu Apenińskiego, podczas gdy sama wyspa Sycylia stanowiła Królestwo Sycylii pod władzą hiszpańskiej dynastii Aragonów. Pomimo podziału znaczenie Neapolu nadal rosło, głównie jako metropolii w środkowej części Morza Śródziemnego, z powodzeniem przyciągającej kupców z Pizy i Genui, tokańskich bankierów i najpopularniejszych artystów epoki renesansu. Historia Neapolu i Sycylii jest ze sobą ściśle połączona. Obydwa miejsca były jednym królestwem, a następnie podzieliły się na osobne małe kraje. Sycylia z racji swojego położenia pozostała pod większym wpływem islamu i kultury arabskiej, ale oddziaływała na położony dalej na północ Neapol.

¹⁵ [Wizygoci, Goci -lud germański, odłam Gotów, pl.m.wikipedia.org>wiki](http://pl.m.wikipedia.org/wiki/Wizygoci)

W 1501 roku król Francji Ludwik XII objął we władanie Neapol, który w tym czasie zyskał pozycję drugiego po Paryżu miasta Europy. Przechodził wielokrotnie z rąk dynastii francuskich pod rządy hiszpańskie. Wielu uczonych przyjmuje daty graniczne historii Królestwa Neapolu pod rządami Hiszpanów na lata 1503-1707. Rozwój kultury neapolitańskiej w tym okresie jest olśniewający i ważny dla całego półwyspu Apenińskiego.

„Współczesność” nastąpiła w roku 1861, kiedy Neapol stał się częścią Królestwa Włoch. Kresu dobiegł czas chaotycznych i dramatycznych zmian dynastii, wpływów i przynależności, a jednak w tym okresie gospodarka dawnego Królestwa Obojga Sycylii załamała się całkowicie, co spowodowało emigrację na bezprecedensową skalę, zapoczątkowaną już w roku 1876. Szacuje się, że do 1913 roku co najmniej 4 miliony ludzi opuściło Neapol i jego okolice. Dwie wojny światowe, które nastąpiły wkrótce potem również odcisnęły swoje piętno, pogłębiając kryzys gospodarczy i społeczny miasta.



Rys. 2 Krajobraz Neapolu ¹⁶

Zamieszczony powyżej krótki opis historii Neapolu miał ogromny wpływ na każdą sferę życia jej mieszkańców.

¹⁶ <https://www.uniqueway.com/articles/europe/267.html>

1.2 Partenope i inni - wpływy greckie

Historia pieśni neapolitańskiej jest nierozzerwalnie związana z losem i historią narodu, czy jak chcieliby niektórzy, nacji Neapolitańczyków. Jest zakorzeniona głęboko w ich kulturze, tradycjach, legendach i co niezmiernie ważne, w charakterze osobowości ludności. Trudno określić czas powstania „protopieśni” neapolitańskiej, gdyż jak mówią źródła historyczne była ona obecna zawsze w tym rozśpiewanym społeczeństwie. Była zwierciadłem emocji spontanicznie okazywanych z wszelkich możliwych przyczyn i okazji. Była sposobem na wyrażenie siebie, swoich potrzeb i zamiarów w dużo większym stopniu niż bywało to w innych państwach. Rozwój pieśni neapolitańskiej w związku z powyższym powinien być opisany w kontekście wydarzeń i przemian historyczno- społecznych, jak też rozwoju kultury i tradycji w ogóle. Uchwycenie i uwypuklenie tych wydarzeń, które miały wpływ na kształtowanie się tożsamości pieśni neapolitańskiej jest ważne dla postrzegania tej formy wokalne w wykonawstwie.

Geneza pieśni neapolitańskiej, jaką udało się odtworzyć z dostępnych źródeł sięga czasów XII wieku, czyli do popularnych piosenek. Mimo naukowego charakteru pracy nie sposób jednak w tym opisie pominąć źródeł legendarnych mówiących o śpiewającej syrenie Partenope, która upokorzona przez legendarnego Ulissego uciekła z Grecji wraz z siostrami w okolice Neapolu, gdzie popełniła samobójstwo rzucając się z urwiska w morze. Neapolitańczycy mówią, że jej „syreni śpiew” podstępem podsłuchany przez Ulissego był zaczątkiem późniejszego „bel canto”. W każdym razie wg legendy to właśnie martwe ciało Partenopy pływające w morzu dało początek Neapolowi. Jest to ciekawa historia i nietrudno zobaczyć w niej wiele zdarzeń i elementów wspólnych z historią Neapolu, która została udokumentowana przez tamtejszych historyków.

Zgodnie z najbardziej wiarygodną teorią historyczną wybrzeża w obrębie Neapolu zostały skolonizowane około 3000 lat temu przez kupców greckich z Rodos. W późniejszym czasie ziemie zdobyli Kumanowie¹⁷, którzy założyli miasto Neapol. Obszar ten wielokrotnie przechodził z rąk Kumanów do Etrusków¹⁸. W początkowej fazie swojego rozwoju ulegał wpływom starożytnej Grecji (nazwa Neapol pochodzi od greckiego Νεάπολις, Neápolis, co

¹⁷ Lud turecko-języczny aktywny od X do XIII wieku

¹⁸ Rdzenni mieszkańcy regionu śródziemnomorskiego

oznacza „nowe miasto”). Okres ten jest bardzo istotny dla opisywanego tematu, gdyż niewątpliwie pierwsze późniejsze pieśni popularne wykazują wpływy hellenistyczne w stylistyce i użytym instrumentarium. Wart podkreślenia jest także fakt, że mieszkańcy posługiwali się językiem greckim.

1.3 Zaczątki pieśni neapolitańskiej - „Protopieśni”

Wpływy greckie i rzymskie, oraz wszystkie inne tak charakterystyczne dla miast portowych, skutkowały stworzeniem tożsamości, która z jednej strony absorbowwała elementy innych kultur, a z drugiej pozostawała zamknięta tworząc ją swoistą i bardzo charakterystyczną. Problematyka ta dotyczy także muzyki neapolitańskiej. Do czasów obecnych trwa debata muzykologów i badaczy, czy oryginalną tożsamość pieśni utworzyli mieszkańcy, czy może to właśnie pieśni neapolitańskie, tak bogate we wpływy tworzą tożsamość Neapolitańczyków. Na pewno, nawet w czasach antycznych muzyka była ważna i obecna w życiu mieszkańców Neapolu. Świadczą o tym odkrycia archeologiczne dokonane w Pompejach¹⁹. Sceny z elementami muzycznymi umieszczone na freskach i mozaikach świadczą o tym, że muzyka stanowiła nieodłączną część ceremonii religijnych, spektakli teatralnych, a nawet bitew i innych działań wojennych.



Rys.3 Fresk z Pompejów ²⁰

¹⁹ Pompeje - starożytne miasto niedaleko Neapolu, pogrzebane pod popiołami erupcji Wezuwiusza w roku 79 naszej ery.

²⁰ <https://www.rosyitalytravel.com/>

Zdefiniowanie czasu powstania „pierwszej” pieśni neapolitańskiej z powodu niedostatku źródeł badawczych nie jest możliwe. Wiadomo, że generalnie utwory tak określane wywodzą się od pieśni i śpiewów popularnych czasami nazywanymi wiejskimi, a niekiedy miejskimi. Istnieją materiały, które pozwalają na badania nad pieśniami wykonywanymi przez np. praczek neapolitańskie w XII wieku.

Jako pierwszy przykład „protopieśni” neapolitańskiej²¹ może służyć pieśń neapolitańska popularna *Jesce sole/nun te fa suspirà* (*Wspaniałe słońce/ nie dajesz nadziei*). Jest to pieśń przebłągalna praczek do słońca powstała na przełomie XII i XIII wieku. Utwór o widocznych wpływach greckich wszedł na stałe w skład dzieła teatralnego pt. *La Gatta Cenerentola* (*Kot Kopciuszek*) Roberto De Simone²² (<https://ilbrigante.home.blog/2019/12/22/jesce-sole-una-delle-piu-antiche-canzoni-napoletane-1200/>) i obecny jest na stałe w repertuarze teatrów Neapolu. Jest to bardzo specyficzne dzieło anonimowego autora, które nie pozostawia słuchaczowi złudzeń, że istotą wykonawstwa pieśni opisywanego regionu jest żywiołowość w dawaniu upustu swoim przeżyciom. Jest to dość spektakularna cecha temperamentu ludzi południa Europy, która jednocześnie staje się charakterem ich twórczości.

²¹ nazwa własna: protopieśń neapolitańska = protoplasta pieśni neapolitańskiej

²² Roberto De Simone-urodził się w 1933 roku. Jest włoskim reżyserem teatralnym, kompozytorem i muzykologiem.



Rys.4 Jesce sole

W XIII wieku oprócz zwykłych piosenek powstały inne popularne pieśni uliczne takie jak serenady i mattinaty. Te pierwsze (serenady) towarzyszyły mieszkańcom w czasie wszystkich uroczystości i sposobności do tego stopnia, że panujący w Neapolu w tamtym czasie król Fryderyk II wydał edykt zabraniający wykonywania nocnych serenad. Nocne życie miasta było dla jej mieszkańców koszmarem. Tradycja wszechobecnej muzyki jako wyrazu emocji i spontanicznej radości oraz optymistycznej w charakterze siły tego narodu była bardzo silna. Wielu późniejszych władców Neapolu na przemian pozwalało lub zabraniało nocnych śpiewów „przy świetle księżyca” zwanych „kaciarami”.

Na przekór wszystkiemu ta tradycja ostała się „wiecznie żywa” gdyż pasja narodu do śpiewu i muzyki pomagała zmagać się z życiem z pozytywnym nastawieniem. Mattinaty z kolei, jak wskazuje sama nazwa w tłumaczeniu „poranek” były wykonywane o poranku. Kolejnym symbolicznym przykładem pieśni tego okresu jest *Pieśń praczek z Antignano* (<https://www.youtube.com/watch?v=3k8PlqkBsxU>). Należy ona do jednych z najbardziej popularnych utworów. Niektórzy historycy datują jej powstanie na XV wiek, gdyż dopatrują

się podtekstu politycznego w słowach - według nich jest ona wyrazem protestu mieszkańców Neapolu przeciw Alfonsowi Aragońskiemu w związku z niespełnieniem królewskiej obietnicy przyznania ziemi mieszkańcom. Twórca i badacz tematu Roberto De Simone zaprzeczył istnieniu ukrytych w tekście znaczeń i symboli krytykujących króla, a tym samym późnemu pochodzeniu utworu . Z pewnością jednak niesie ona ogromny ładunek emocji kobiet -praczek. Ekstacyjny, niemal psychodeliczny charakter muzyki jest zwierciadłem emocjonalności śpiewających i konsekwencją całkowitego zjednoczenia wszystkich elementów ekspresyjnych, w których oprócz rytmizowanych spontanicznie rymowanek największą rolę odgrywa tekst.



Rys.5 Praczka neapolitańska (farodiroma.it)

W XIV wieku za panowania Roberta Andegaweńskiego²³ na dworze królewskim zagościli tłumnie znani artyści i pisarze. Wśród nich były takie nazwiska jak Boccaccio²⁴, Giotto²⁵, Petrarca²⁶ i inni. Król Robert Mądry dbał o rozwój kulturalny swojego królestwa. Dość powiedzieć, że wiele z obecnych budowli Neapolu zostało wzniesionych w tamtym

²³ Robert Andegaweński (1276-1343) - król Neapolu, który panował w latach 1309-1343.

²⁴ Giovanni Boccaccio(1313-1375) - pisarz renesansowy, poeta.

²⁵ Giotto di Bondone (1267-1337) - włoski malarz i architekt, uważany za prekursora włoskiego renesansu

²⁶ Francesco Petrarca (1304-1374) - włoski uczonec, poeta i wczesny humanista, uważany jest za ojca humanizmu

okresie. Pod wpływem nurtu Ars Nova²⁷ powstały formy muzyczne, które rozwijały się w późniejszym okresie. Jednak mieszkańcom Neapolu nowe kompozycje wydawały się pozbawione świeżości i spontaniczności, które odnajdywali zawsze w swoich popularnych piosenkach neapolitańskich. Tradycyjnie przekazywane z pokolenia na pokolenie ulegały naturalnym przemianom związanym z ich improwizowanym charakterem i brakiem zapisu nutowego.

Wiek XV to dalszy rozwój Neapolu pod kuratelą Alfonsa Aragońskiego. Dialekt neapolitański został podniesiony do rangi oficjalnego języka urzędowego. Oprócz dynamicznego rozwoju instytucji kulturalnych jak: Biblioteka Narodowa Girolamini, Biblioteka im. Vittorio Emanuele III, Archiwum Państwowe powstały: Szkoła Muzyczna, Konserwatorium Ubogich Jezusa Chrystusa, Konserwatorium Santa Maria di Loreto, Konserwatorium La Pietà dei Turchini, Konserwatorium Sant'Onofrio w Porta Capuana skupiające i wspierane przez wielu wybitnych kompozytorów. To właśnie między innymi im zawdzięczają swój rozwój i popularność gatunki powstałe w następnym wieku jak madrygał²⁸, ballada²⁹, strambotti³⁰, sonet³¹, których „nowe” polifoniczne brzmienie podobało się bardziej wyrafinowanym gustom. Serce ludności zdobyła jednak inna forma pieśni – villanella. Jej nazwa pochodzi od słowa „villano” (chłop). Zdominowała ona kompletnie obszar muzyki popularnej. Pochodząca z Neapolu, pisana do tekstów poetyckich w języku neapolitańskim o układzie rymów obrazowanych poniżej nazwana została Pieśnią neapolitańską lub Villanescą.

²⁷ Ars Nova: tendencja w muzyce włoskiej i francuskiej związana z rozwojem polifonii

²⁸ Świecki utwór wokalny epoki renesansu i baroku

²⁹ Forma poezji lub muzyki

³⁰ Strambotti: jedna z najstarszych form poezji i muzyki włoskiej. Tematem przewodnim jest na ogół miłość, czasem nawet satyra.

³¹ Sonet: gatunek poezji lirycznej i muzyki: popularny we Włoszech, później we wszystkich krajach europejskich.

a / b / R
a / b / R
a / b / R
c / c / R

Tab. 1

Pisana przez ludzi dla ludzi zdobyła ich serca, bo poruszała tematy zawsze ważne dla Neapolitańczyków: miłość, szczęście, dobro ojczyzny. Jednocześnie potrafiła przybrać charakter żartobliwy, burleski, miłosny, pożądliwy, sielankowy, namiętny czy sentymentalny. Jedną z najpiękniejszych villanelli, jednocześnie dość popularną obecnie jest *Fenesta vascia* anonimowego autora (<https://www.youtube.com/watch?v=iV8sQEimxK4>). Przetrwała ona do naszych czasów w opracowaniu wielce zasłużonego w tym względzie Guglielmo Cottrau³² i Gulio Genoino³³. Kolejny wiek stał się czasem ekspansji villanelli na całe Włochy i Europę. Jej sukces i popularność poza Neapolem był znaczący. Miała niewątpliwy wpływ na rozwój formy villanelli we Francji i później Anglii.

XVII wiek to dla Neapolu okres nieszczęśliwych wydarzeń, z których pierwszym była erupcja wulkanu Wezuwiusz porównywalna gwałtownością z tą z 78 r.n.e. w Pompejach. Także i ta zebrała obfite żniwo wśród mieszkańców. W owym 1638 roku wszystkie wsie i stworzenia na zboczach wulkanu zniknęły z powierzchni ziemi. Zubożenie ludności spowodowane zniszczeniami, wysokimi podatkami i konfliktami zbrojnymi spowodowały wybuch słynnego powstania Masaniello w 1647. Czarę goryczy przelały nowe podatki nałożone na biednych mieszkańców przez wicekróla Rodrigo Ponce de León. W 1656 roku obraz nieszczęścia dopełnił wybuch zarazy – dżumy. Choroba pochłonęła setki tysięcy istnień

³² Guglielmo Cottrau (1797-18740) - francuski wydawca i kompozytor; w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju pieśni neapolitańskiej

³³ Gulio Genoino (1771-1856) - pisarz, poeta i literat, autor licznych pieśni w języku włoskim i neapolitańskim

ludzkich. W Neapolu liczba ludności zmalała o ponad połowę - do 200 tysięcy mieszkańców. Nieszczęścia powyższe powtarzały się wielokrotnie w trakcie kolejnych stuleci jednocześnie jednak wiek XVII obfitował w powstanie pięknych dzieł baroku neapolitańskiego. Była to przede wszystkim architektura reprezentowana głównie przez Cosimo Fanzago³⁴, Francesco Grimaldi³⁵, Giovanni Antonio Dosio³⁶ - architektów większości powstałych kościołów i pałaców Neapolu. Poezja twórców neapolitańskich poszukiwała swojej tożsamości dzieląc się na twórców tworzących po włosku (Giovanni Battista Marino³⁷) i tych, którzy swoją weneę powierzyli językowi neapolitańskiemu (Giambatista Basile³⁸, Gulio Cesare Cortese³⁹). W obszarze muzyki coraz większą popularnością cieszyła się tarantella⁴⁰. Jej nazwa pochodziła z jednej strony od miasta Taranto, a z drugiej pająka tarantula, którego jad wywoływał w powszechnym przekonaniu objawy podobne do epilepsji. Żywiołowy taniec do muzyki tarantelli w metrum 3/8, 6/8 i 12/8 zazwyczaj tańczony w parach był odpowiedzią na codzienne zmagania i nieszczęścia ludności, szczególnie wersja neapolitańska, w której instrumentem towarzyszącym był głównie tamburyn miała charakter bardzo żywiołowy. Jedną z najbardziej znanych tarantelli jest „Michelemmà”⁴¹. Co do autorstwa tej pieśni trwa spór, jak zresztą bywa z większością pieśni neapolitańskich.

³⁴ Cosimo Fanzago (1591-1678) - włoski architekt i rzeźbiarz

³⁵ Francesco Grimaldi (1618-1663) - włoski ksiądz jezuicki; matematyk i fizyk

³⁶ Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) - włoski architekt i rzeźbiarz

³⁷ Giovan Battista Marino (1569-1625) - włoski poeta i pisarz. Uważa się go za twórcę poezji barokowej.

³⁸ Giambatista Basile (1575-1632) - włoski dworzanin i pisarz, znany przede wszystkim ze zbioru baśni

³⁹ Cesare Cortese (1570-1622) - włoski pisarz i poeta

⁴⁰ Tarantella - taniec ludowy, charakteryzujący się szybkim rytmem, jest jedną z najbardziej znanych form muzyki tradycyjnej w południowych Włoszech

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=unz_gli_qxI

MICHELEMMÀ

CANZONE di Guglielmo GOTTRAU

Versione Italiana di A. De LAUBIARIS

Allegro con brio Primo verso Pr. 50

CANTO.

PIANOFORTE.

na - ta minie go ma - re michelemmà e michelemmà! e na - ta mie - zo mare michelem
na - ta in si - to ma - re michelem - mà oh mi - chelem - mà e na - ta in si - to ma - re mi - chelem

- mà e michelem - mà! oje na scaro - la oje na scaro - la.

bis

Li Turche se nce vanno... Michelemmà (bis) A riposare.	Chi te foglie no vuole Michelemmà (bis) Chi te radice...	Viato a chi la venece... Michelemmà (bis) Co sta figliola.	Sta figliola ch'è figlia... Michelemmà (bis) Oje de Notare.	E mpietto porta na... Michelemmà (bis) Stella diana.	Pe fa mori l'amante... Michelemmà (bis) A doje a doje.
--	--	--	---	--	--

Proprietà: T. GOTTRA

O 16427 O

Rys.6 Michelemmà

Znaczenie tekstu tej pieśni jest niejednoznaczne, a wytłumaczenie go przyprawia o ból głowy wielu badaczy tego tematu. Najwierniej jej emocjonalny charakter z neapolitańskim instrumentarium przedstawia poniższe nagranie: <https://www.youtube.com/watch?v=P-VJ5FxFV1Bs>. Instrumenty towarzyszące ówczesnym pieśniom a zwłaszcza tarantelli to tamburyny, putipy⁴², tammorry⁴³, mandoliny, akordeon, triccabbalacche⁴⁴, flet, kastaniety.

W XVII wieku w Neapolu narodziła się nowa forma wokalna – melodramat, której analiza nie jest bezpośrednio związana z tematem pracy, ale jest bardzo ważną w ogólnym

⁴² Tradycyjne neapolitańskie instrumenty perkusyjne używane podczas festiwali, wesel, zabaw sylwestrowych i karnawału

⁴³ Duży drewniany bęben, którego wierzch wykonany jest z owczej skóry

⁴⁴ Instrument muzyczny składający się z trzech drewnianych prętów i metalowych części, popularny w południowych Włoszech

opisie rozwoju muzyki wokalne w Neapolu. Melodramat umieszczany jako intermezzo pomiędzy aktami popularnej wówczas opery seria z biegiem czasu przybrał na znaczeniu i wyodrębnił się jako odrębna forma, nazwana z czasem: operą buffa. Najwcześniejszą i zarazem najbardziej znaną była *La Serva Padrona (Służąca Panią)* G.B. Pergolesiego. Powyższa forma osiągnęła swój rozkwit w kolejnym XVIII wieku i mimo burzliwych przemian społecznych oraz wydarzeń historycznych z wojnami i rewolucjami włącznie, wypełniła w pełni zapotrzebowanie zmęczonego społeczeństwa neapolitańskiego na muzykę. Jak wiadomo twórcami oper buffa byli wymieniony wcześniej G.B. Pergolesi oraz inni sławni G. Paisiello, A. Scarlatti, D. Cimarosa.

W XVIII wieku w historii i kulturze Neapolu nastąpiły wielkie zmiany. Powstały najbardziej znane dzieła architektoniczne jak m.in. pałac Capodimonte, pałac Portici, pałac Caserty, Rezydencja San Leucio i hotel Real dla ubogich. W królestwie Neapolu rządził wtedy król Ferdynand IV znany jako Lazzarone (Łazarz). Mimo, a może dzięki swojemu wychowaniu „na ulicach” z ludźmi niższego stanu wyczulony był na prawa człowieka. Jego dziełem była Konstytucja zawierająca kodeks praw społecznych, stawiająca człowieka na pierwszym miejscu i gwarantująca mu prawo do edukacji oraz wiary. Mimo powyższych XVIII wiek nie oszczędził mieszkańcom wojny, buntów i rozlewu krwi. Nie bez znaczenia były wpływy Rewolucji Francuskiej. Także i w Neapolu w 1799 wybuchła wojna domowa, której konsekwencją było powstanie Republiki Neapolitańskiej. Po późniejszym zwycięstwie i powrocie króla większość artystów zostało ukaranych śmiercią za pomoc w rewolucji. Bez wątpienia Neapol poniósł wielką klęskę intelektualną pozbawiając życia wielu, niewinnych często ludzi, którzy tworzyli jego tożsamość kulturową. Z tych oczywistych względów muzyka nie była w centrum zainteresowania ludzi, nawet jeżeli do tej pory stanowiła główny środek ich wyrazu emocjonalnego.

2. Pieśni neapolitańskie

2.1 „Złoty wiek” pieśni neapolitańskiej (1835⁴⁵ - czasy współczesne)

Sytuacja zmieniła się diametralnie wraz w przyjsciem XIX i XX wieku. Nie bez powodu ten czas nazywany jest „złotym wiekiem” pieśni neapolitańskiej. Obecnie, w kontekście jego niesłabnącej popularności można go rozszerzyć również na wiek XXI.

Istnieje kilka obszarów i aktywności, które wówczas miały wpływ na niespotykany wzrost zainteresowania tym gatunkiem. Główne płaszczyzny rozwoju przedstawia poniższy fragment pracy.

- Miejscem, które w XIX wieku odegrało ogromną rolę w popularyzacji i kształtowaniu pieśni neapolitańskich było molo w Neapolu. To tam odbywały się liczne przedstawienia, pokazy żonglerki, występowali artyści różnych profesji, w tym także śpiewacy. Bogata oferta kulturalna obfitowała w koncerty z rodzimą twórczością poetów, kompozytorów, śpiewaków. Prześcigano się w popisach wokalnych, w trakcie których na bazie tekstów literackich, przeważnie poezji, wokaliści prezentowali swoje umiejętności wykonawcze i improwizatorskie. Piosenki improwizowane przez wokalistów nie posiadały zapisu nutowego; przekazywane były tradycyjnie z pokolenia na pokolenie lub wymyślane do określonego tekstu w danej chwili. Element improwizacji miał bardzo duże znaczenie, gdyż umożliwiał zmianę i kreowanie na bieżąco utworu, ale też w związku z tym bardzo często uniemożliwiał przypisanie autorstwa danej pieśni. Popularność utworów, różnorodność i bogactwo jej materiału muzycznego spowodowały potrzebę uporządkowania i ich „uwiecznienia”.

- Zebrania większości pieśni dokonał w sposób programowy i na wielką skalę Guglielmo Cottrau⁴⁶. Był postacią, która miała największy wkład w rozpowszechnienie klasycznej pieśni neapolitańskiej. Postanowił zebrać i zapisać wiele z wykonywanych pieśni w dziele pt.

⁴⁵ Data pierwszego „Festiwalu Piedigrotta”, przyjęta przez muzykologów jako początek „Złotego wieku” pieśni neapolitańskiej

⁴⁶ Guglielmo Cottrau (1797-1847) – pierwszy wydawca Pieśni neapolitańskich w *Passatempi musicali* był znanym włoskim kompozytorem, poetą, wydawcą, a także aktywnym politykiem XIX wieku. W uznaniu wkładu, jaki wniósł w rozwój muzyki neapolitańskiej, na cmentarzu w Neapolu wystawiono mu symboliczny pomnik.

„Passatempi musicali⁴⁷”, wydanym w latach 1824-1845. Dzieło to zawiera ponad 110 utworów nazwanych „Canzoni napoletane” (Pieśni neapolitańskie). W ich skład wchodzi utwory solowe przeznaczone dla pojedynczych wykonawców, duety, tercety jak też arie i arietty.

„...Był to zręczny i inteligentny zabieg strategii edytorskiej: wyczuł (G. Cottrau), że nadszedł czas, by wykorzystać to wielkie dziedzictwo, odkrywane na nowo, i przepisał, zmanipulował lub całkowicie wymyślił repertuar bogaty w cenne perły, takie jak *Lo Guarracino*, *Fenesta ca lucive*, *Michelemma* dostosowując go do gustu i wrażliwości publiczności, potencjalnej grupy abonentów jego kolekcji muzycznych...⁴⁸”.



Rys.7.giornalistibeniculturali.wordpress.com

- Trzecim ważnym z punktu widzenia popularyzacji obszarem były konkursy wokально-improvizatorskie, gdzie ścigali się poeci i śpiewacy. Miały one miejsce nie tylko na moło w Neapolu, ale także w teatrach i salonach arystokracji. Warto przy tej okazji wspomnieć o najbardziej znanym improwizatorze i poecie Raffaele Sacco⁴⁹, którego wykonanie pieśni *Te voglio bene assaje* do muzyki prawdopodobnie Gaetano Donizettiego odniosło nieprawdopodobny sukces na pierwszym Festiwalu Piedigrotta (festiwal pieśni

⁴⁷ Francesca Seller and Anthony del Donna, *Musical traditions and matrices in the Passatempi musicali of Guillame Cottrau by Pasquale Scialò*, ed Lexington books, Lanham, 2015.

⁴⁸ [Ricerca contenuti digitali - Biblioteca Nazionale di Napoli - Biblioteca Digitale \(bnnonline.it\)](http://www.biblioteca.napoli.it/)

⁴⁹ coppiegella - kopia (tłum. wł.)

neapolitańskich) w 1835 roku. Materiał nutowy tej pieśni w postaci „copielle” został sprzedany w 180 tys. egzemplarzy.

- „Copielle” – to kolejny sposób popularyzacji pieśni neapolitańskiej poprzez drukowanie jedno lub kilku stronicowych egzemplarzy pojedynczych pieśni. Głównymi inicjatorami tego przedsięwzięcia byli wydawcy bracia Giraud⁵⁰, którzy za cel postawili sobie odkrycie i publikację starych, popularnych pieśni tego regionu. Ten sposób okazał się bardzo skuteczny i odegrał nieocenioną rolę w rozpowszechnieniu i dokumentacji aż do nagrań w czasach obecnych.

- Sprzedażą opisywanych wyżej „copielle” zajmowali się obwoźni uliczni śpiewacy-„posteggiatori”. Doskonale wpisali się oni w odwieczne zamięłowanie do muzyki ludzi Neapolu. Śpiewali i sprzedawali bruliony „copielli” jednocześnie zyskując sławę jako śpiewacy. Należy nadmienić, że jeden z najsłynniejszych tenorów świata Enrico Caruso także należał do „posteggiatori”.

- Festiwal Piedigrotta to miejsce i czas radości obcowania z pieśnią neapolitańską. Jak już wiadomo pierwszy festiwal miał miejsce w 1835 roku (bywają przytaczane inne daty), ale jego tradycje są o wiele wcześniejsze. W 1200 roku na miejscu ruin starożytnej świątyni Priapo powstał kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny, który od XVI wieku stał się miejscem licznych pielgrzymek i celebracji najważniejszych dla chrześcijańskich Neapolitańczyków świąt. Każdego roku, 8 września w Święto Piedigrotta składano hołd Madonnie i organizowano procesję, w której maszerowały tłumy. W późniejszym czasie święto nabrało charakteru także państwowego. Od wspomnianego już 1835 roku stało się „Festiwarem Piedigrotta”, podczas którego wykonuje się pieśni neapolitańskie. Ogromna skala wydarzeń artystycznych ściąga do Neapolu niespotykaną ilość turystów i z przerwami, aż do czasów obecnych mieszkańcy tłumnie uczestniczą w koncertach, przedstawieniach i paradach tego wydarzenia. W latach 70-tych XX wieku nastąpił renesans festiwalu, a stało się to dzięki sławnym wykonawcom pieśni neapolitańskiej takim jak Pino Daniele, Eduardo De Crescenzo, Enzo Gragnaniello, wspomnianemu już wcześniej Roberto De Simone wraz z jego Nuova Compagnia di Canto Popolare (Nowy Zespół Śpiewu Popularnego), Teresa De Sio, Massimo Ranieri i innych. Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o śpiewakach operowych, którzy jak nikt inny przyczynili się do rozpowszechnienia pieśni neapolitańskiej

⁵⁰ Raffaele Sacco (1787-1872) - autor tekstu „...Te voglio bene assaje...”

na całym świecie. Warto wspomnieć także o innej ważnej inicjatywie, której autorami byli Roberto Murulo i Ernesto Tagliafermo. Zorganizowali festiwal, na którym w dniach 24-31 grudnia 1931 roku wykonano wszystkie pieśni neapolitańskie. Podjęto jeszcze kilka inicjatyw tego rodzaju np. na Festiwalu w Sanremu, ale pieśń neapolitańska jest przypisana Neapolowi i jego mieszkańcom, ich dramatycznie zaangażowanemu charakterowi i spontaniczności.

„Święto Piedigrotty zanurza ludzi w płaszczyźnie ludzkiej egzystencji, która przekracza porządek codzienności, ukazując powtarzającą się i niewymierną obfitość...angażuje i ogarnia zmysły, jeden po drugim, w paroksyzm oczarowania i zachwytu...”⁵¹



Rys.8 Festiwal Piedigrotta (insolitaguida.it)

- Ogromny wpływ na wzrost popularności pieśni neapolitańskich miała emigracja ludności tego regionu szczególnie do Stanów Zjednoczonych. Kultura, która wędrowała wraz z nią szybko infiltrowała rynek muzyczny i rozrywkowy za oceanem. Twórcy muzyki i wykonawcy pochodzenia włoskiego, w tym neapolitańskiego stanowili trzon nowopowstałej elity amerykańskiej i dzięki swej działalności przyczyniali się do zainteresowania muzyką z kontynentu.

⁵¹ <https://encyklopedia2.thefreedictionary.com>

Powracając do Neapolu, w XX i XXI wieku pieśni neapolitańskie uległy pewnym zmianom, które przez niektórych muzykologów określane są jako „hybrydyzacja”. Zanim nastąpią rozważania w tym temacie należy przypomnieć i zauważyć, że pieśni neapolitańskie jako gatunek od zawsze były konglomeratem różnych wpływów kulturowych tworzone przez i dla ludzi różnego pochodzenia. Wiadomo, że w regionie oprócz rodzimej mieszkała społeczność grecka, włoska, arabska, żydowska, hiszpańska i inne. W samym Neapolu w średniowieczu przewagę stanowiła ludność wiejska, która wraz z przekształcaniem i rozwojem miasta zmieniała swoją tożsamość na miejską, a wraz z nią przemianom ulegała jej muzyka. Innowacje spowodowane improwizacją pieśni neapolitańskich są także wpisane w historię zmian tego gatunku i wydają się dla niej naturalne.

W XX wieku wraz z rosnącą popularnością spowodowaną rozwojem mass-mediów, migracją ludności i prawie kultową sławą śpiewaków operowych, w tym „Trzech tenorów” doszło do niespotykanej wprost ich popularności. W każdym prawie miejscu na świecie studenci - wokaliści i profesjonalni śpiewacy wykonują te utwory z towarzyszeniem fortepianu, często nie zdając sobie sprawy, że być może oryginalnie przeznaczone są dla innego instrumentarium. Dokonano także wielu aranżacji pieśni neapolitańskich na orkiestrę symfoniczną, co niewątpliwie otworzyło nowy rozdział w ich wykonawstwie. Bardzo ciekawy aspekt obecnych tendencji w rozwoju opisywanego gatunku porusza wspomniany już Raffaele Di Mauro⁵². Zauważa istnienie zjawiska „hybrydyzacji”⁵³ pieśni neapolitańskich. Hybrydyzacja w tym przypadku oznacza krzyżowanie różnych stylów utworów, a powyższy muzykolog sklasyfikował trzy jej formy:

- a. „Hybrydyzacja” z muzyką obcą.
- b. „Hybrydyzacja” maskowana
- c. „Hybrydyzacja” jako odrzucenie

Bardziej szczegółowo przedstawi je poniższa tabela.

⁵² Raffaele Di Mauro - urodzony w 1976 roku; włoski muzykolog, filozof i badacz historyczny

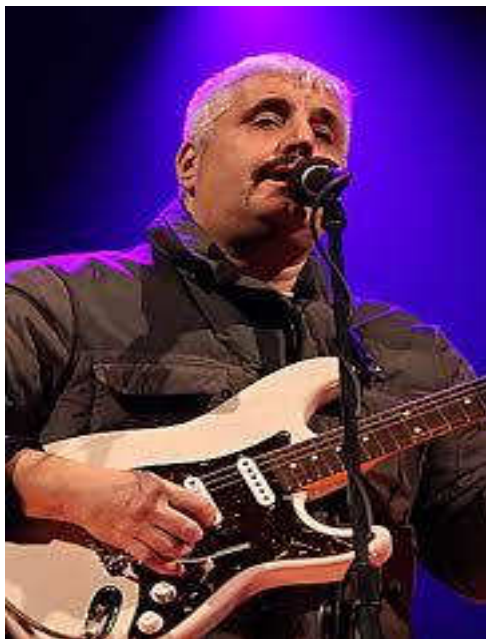
⁵³ Raffaele Di Mauro, *Budowa tożsamości i powołanie ponadkulturowe w pieśni neapolitańskiej: „żywa” muzyka z przeszłości- Perspektywy muzykologii porównawczej XXI wieku: etnomuzykologia czy muzykologia transkulturowa?* Nota, Udine, 2017, s.186-220

a.	„Hybrydyzacja” z muzyką obcą	Przetwarzanie muzyki neapolitańskiej na styl jazzowy, swing, a także rytmy latynoamerykańskie jak bossa nova, rumba, boogie, cha cha. Przykładem może być <i>Tango napoletano</i> , fokstrot <i>Napolitanata americane gigant</i> , musical <i>Sanacore</i> jako nawiązanie do „canto sul tamburo”(śpiew z tow. tamburynu), rap neapolitański. Przedstawicielami tej tendencji mogą być tacy wykonawcy jak Sergio Bruni (wczesna kariera), Napoli Centrale, Compagna di Canto Popolare, Lucariello, Palù Ntò i Luchè.
b.	„Hybrydyzacja” maskowana-hybrydyzacja między stylami muzycznymi	Zmiana oryginalnej pieśni tak, by brzmiała „bardziej etnicznie” np. przez dodanie instrumentów uznanych za etnicznie neapolitańskie (tamburyn, trzcina jeziorna). Zmiana instrumentarium i stylu interpretacji postrzegana jest często jako bardziej autentyczna od oryginalnej mimo, że nie jest podobna do oryginalnej zapisanej w partyturze. Z czasem takie wykonania stały się tak przekonujące, że zaczęły wypierać oryginalne i stawać się nowymi „oryginalnymi”.
c.	„Hybrydyzacja” jako odrzucenie.	Zjawisko to ma miejsce, gdy wydaje się, że hybrydyzacja powoduje utratę autentyczności i stanowi zagrożenie dla tradycji muzycznej. Przykładem jest postawa Sergio Bruni, który jako wykonawca, w późnym okresie swojej kariery postawił sobie za cel obronę tradycyjnej „klasycznej” pieśni neapolitańskiej. W czasie koncertów towarzyszył sobie na gitarze lub mandolinie uznając ten instrument jako odpowiedni dla zachowania jej autentycznego wyrazu i stylu.

Tab.2 Rodzaje „hybrydyzacji”

„Hybrydyzacja” w XX i XXI wieku więc, jako ogólna tendencja do zmian w samych pieśniach nie jest niczym nowym. Pod pewnymi względami pieśni pozostawały i pozostają wierne swojej tradycji, lecz jednocześnie zaczęły wchłaniać elementy obce w inny niż dotychczas sposób. Niezmienne pozostawało to, że od samego zarania wieków pieśń neapolitańska zawsze była skierowana do mas. Współczesna dominacja mediów nie zmieniła tej tendencji. Można uznać, że nawet pogłębiła swój zasięg.

Pieśń *'O sole mio* jest bardzo dobrym przykładem. Pieśń, która stanowi połączenie tanga, shimmy, maxixe, ragu zdobyła popularność nieporównywalną z żadnym innym utworem. Niewątpliwie stało się to także dzięki mediom. Począwszy od lat pięćdziesiątych XX wieku pieśń neapolitańska przeszła dalsze istotne zmiany, dostosowując się rytmicznie i stylistycznie przekształcając w nowoczesną muzykę popularną.



Rys.9 Pino Daniele⁵⁴ (pl.wikipedia.org)

2.2 Definicje

Krytyk muzyczny Pasquale Scialò⁵⁵ uważa, że istnieje wiele różnych poglądów na definicję pieśni ludowych neapolitańskich. Do lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku wydawało się, że każdy ma swój własny i niezależny pogląd. Oznacza to, że niektórzy uważają dawną villanellę z Neapolu za tradycyjną pieśń neapolitańską, podczas gdy inni badacze znajdują historię pieśni w całej historii rozwoju muzyki w Neapolu.

⁵⁴ Pino Daniele (1955-2015) - włoski autor piosenek i gitarzysta, który inspirował się wieloma gatunkami, takimi jak pop, blues, jazz, muzyka włoska i bliskowschodnia.

⁵⁵ Pasquale Scialò - wykładowca Muzykologii i Historii Muzyki na Uniwersytecie Suor Orsola Benincasa w Neapolu.

- Pieśń neapolitańska wg Sebastiano di Massa jest produktem o neapolitańskiej tożsamości, która swój rodowód bierze z „piosenki popularnej”⁵⁶

- Cesare Caravagliosa⁵⁷ przedstawił pieśń neapolitańską jako „pieśń ludową” miejską, która swój sukces zawdzięczała dowolności w wykonawstwie i popularyzacji przez wędrownych sprzedawców⁵⁸.

- Roberto De Simone będący początkowo zwolennikiem teorii, że muzyka neapolitańska jest hybrydą muzyki miejskiej ulegającej ciągłym zjawiskom synkretycznym między neapolitańską tradycją muzyczną a jej wyraźną tożsamością doszedł do odwrotnego wniosku. Widząc w niej tak wiele elementów nieneapolitańskich wywiódł teorię, że to pieśń neapolitańska buduje tożsamość muzyki ludu Neapolu⁵⁹.

2.3 Autorzy, kompozytorzy

Tematyka autorstwa poszczególnych pieśni neapolitańskich stanowi materiał na osobną pracę doktorską, gdyż jest zagadnieniem, które do tej pory wzbudza wiele emocji i kontrowersji. Tematem pracy są pieśni neapolitańskie, tak więc należy uwzględnić w tym miejscu istnienie powyższego problemu. Jak stanowi praca w poprzednim rozdziale, pieśni z Neapolu tworzone były w sposób improwizacyjny jeśli chodzi o ich warstwę muzyczną, jak też zapewne literacką. Ulegały licznym przetworzeniom i właściwie nie było ich zapisu aż do wspomnianych „Passatempo musicali” i „copielli”. Można dokonać pewnego rodzaju systematyzacji autorstwa pieśni przyjmując, że ramy będą dość umowne. Z perspektywy czasów dzisiejszych widać kilka okresów różnego autorstwa z reprezentatywnymi przykładami:

AUTORZY ANONIMOWI (Czasy starożytne – 1600 r.n.e.)

- pieśni ludowe, popularne, mattinaty, serenady, villanelle, tarantelle

⁵⁶ Sebastiano di Massa, *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto popolare*, Editrice Rispoli Anonima, 1939

⁵⁷ Cesare Caravagliosa (1893-1937) - dyrygent, kompozytor, wykładowca, muzykolog koncentrujący się na zbieraniu dokumentacji na temat folkloru neapolitańskiego

⁵⁸ Raffaele Di Mauro, *Budowa tożsamości i powołanie ponadkulturowe w pieśni neapolitańskiej: „żywa” muzyka z przeszłości- Perspektywy muzykologii porównawczej XXI wieku: etnomuzykologia czy muzykologia transkulturowa?* Nota, Udine, 2017, s.186-220

⁵⁹ Roberto De Simone - włoski reżyser teatralny, kompozytor i muzykolog.

AUTORZY NIEPEWNI – autorstwo trudne do udokumentowania (1600 – 1824)

- *Michelemma* - anonim lub Salvatore Rosa

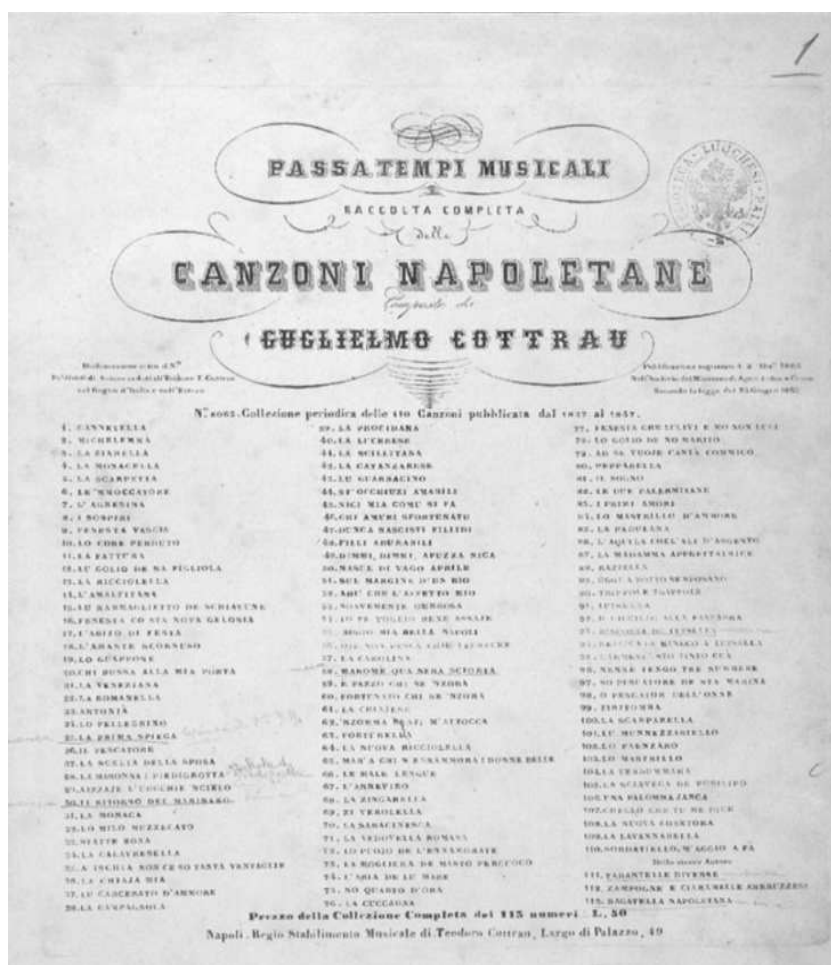
- *Fenesta ca lucive* – anonim lub Vincenzo Bellini

- *Fenesta vascia* - anonim lub Vincenzo Bellini, przerobiona później przez Guglielmo Cottrau i Gulio Genoino

AUTORZY ZDEFINIOWANI (1824 – czasy współczesne) – autorstwo nie zawsze zgodne ze stanem faktycznym.

- stare pieśni neapolitańskie – badania G. Cottrau nad identyfikacji ich autorstwa; zapisane i przerobione przez G. Cottrau oraz wydane pod jego nazwiskiem w „Passatempi musicali”.

- pieśni autorskie – znani kompozytorzy i autorzy tekstów m.in.: Eduardo Di Capua/ Giovanni Capurro (*'O sole mio*), Luigi Denza/Peppino Turco (*Funiculì, funiculà*), Pasquale Costa/ Salvatore Di Giacomo (*Era di maggio*), Paolo Tosti/ Salvatore Di Giacomo (*Marechiarè*), bracia De Curtis (*Torna a Surriento*) i inni twórcy.



Rys. 10 Spis treści „Passatempi musicali” (lacanzonenapoletana.info)

W tym miejscu należy oddać hołd najbardziej znanym na świecie kompozytorom, którzy wnieśli wkład w tworzenie pieśni neapolitańskiej. Byli to Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini i Gaetano Donizetti. Trzeba przyznać, że co do przypisywania autorstwa tym twórcom trwa spór do czasów obecnych. Często dokonywano tego bez oparcia w materiałach źródłowych czy dokumentach. W artykule „Budowa tożsamości i powołanie ponadkulturowe w pieśni neapolitańskiej: „żywa” muzyka przeszłości”⁶⁰ Raffaele Di Mauro określa taką postawę za innym muzykologiem Roberto Leydi jako „Donizetti lub Bellini za wszelką cenę”.

Tendencję odwrotną z kolei krytykował w XIX wielu Guglielmo Cottrau: „... Nie mogę powstrzymać zdumienia, gdy widzę, że niektórzy krytycy nie zadają sobie trudu, aby zapoznać się z autentycznymi dokumentami, takimi jak te, które przedstawiam, i na zaledwie

⁶⁰ Francesco Giannattasio, *Perspektywy muzykologii porównawczej; Etnomuzykologia lub muzykologia transkulturalna*, Raffaele Di Mauro, *Budowa tożsamości i powołanie ponadkulturowe w pieśni neapolitańskiej: „żywa” muzyka przeszłości*, Udine 2017, s.186

niejasnych przesłankach nie wahają się oświadczyć, że ta piosenka została napisana przez Tizio lub Caio i odłożyć nazwiska znanych mistrzów, takich jak Bellini i Donizetti”. Spór okresu XIX, XX wieku ma swoją kontynuację w czasach obecnych; mobilizuje do dalszych badań i dyskusji w tym temacie.

Konieczność wyczerpania tematu zawartego w tytule predestynuje do przedstawienia w sposób skrótowy sylwetek kompozytorów pieśni neapolitańskich. Ze względu na ograniczenie wymiarów pracy będą to tylko autorzy muzyki, chociaż równorzędną rolę w tym względzie grają twórcy tekstów. Z tego samego względu ujęci zostaną kompozytorzy, których pieśni stanowią dzieło artystyczne w przewodzie doktorskim.

1. Gaetano Donizetti (1797-1848) [*Te voglio bene assaje*]. Przedstawiciel włoskiej szkoły operowej epoki romantyzmu w stylistyce „bel canto”. Jeden z najwybitniejszych kompozytorów włoskich. Neapolitańczyk; w 1834 roku został mianowany profesorem Konserwatorium Muzycznego w Neapolu. Znany ze wspaniałej twórczości operowej. Skomponował Ponad siedemdziesiąt oper, z których większość gości na stałe w repertuarze teatrów światowych.

2. Filippo Campanella (1820-1883) [*Te voglio bene assaje*]. Włoski kompozytor; twórca m.in. *Messa Funebre*, *Messa di Requiem*. Przyjaciół autora tekstu *Te voglio bene assaje* Salvatore di Giacomo. Według niektórych, niezbyt pewnych źródeł być może kardynał diakon.

3. Guglielmo Cottrau (1797-1847) [*Te voglio bene assaje*] Pierwszy wydawca Pieśni neapolitańskich w *Passatempi musicali*. Znany włoski kompozytor, poeta, wydawca, a także aktywny polityk XIX wieku. W uznaniu wkładu, jaki wniósł w rozwój muzyki neapolitańskiej, na cmentarzu w Neapolu wystawiono mu symboliczny pomnik.

4. Francesco Paolo Tosti (1846-1916) [*A Vucchella*]. Znany włoski kompozytor, muzyk i wykonawca. Wniósł istotny wkład w rozwój pieśni neapolitańskiej. Jego utwory są to głównie wokalne "pieśni salonowe", ale wszystkie jego melodie są przesiąknięte duchem włoskiej muzyki ludowej. Jego pieśni są naturalnie melodyjne i piękne, z łatwymi do zrozumienia tekstami. Większość z nich została napisana na podstawie tekstów literackich, które były popularne w tamtym czasie. Styl twórczości odznacza się przystępną prostotą, ale jednocześnie jest bardzo elegancki.

5. Luigi Denza (1846-1922) [*Funiculi, Funiculà*] urodził się w Castellammare di Stabia koło Neapolu. Studiował muzykę u Saverio Mercadante i Paolo Serrao w Konserwatorium w Neapolu. W 1884 r. przeniósł się do Londynu, gdzie uczył prywatnie śpiewu, a w 1898 r. został profesorem śpiewu w Królewskiej Akademii Muzycznej, gdzie wykładał przez dwie dekady. Zmarł w Londynie w 1922 r. Denza jest najbardziej znany z autorstwa *Funiculi, Funiculà* (1880), żartobliwej pieśni neapolitańskiej zainspirowanej inauguracją kolejki linowej na szczyt Wezuwiusza.⁶¹

6. Eduardo Di Capua (1865-1917) [*I 'te vurria vasà*] był neapolitańskim kompozytorem, piosenkarzem i autorem tekstów. Współpracował z Salvatore di Giacomo i Giambattistą De Curtis. Uczył się w Conservatorio di San Pietro a Majella w Neapolu, ale go nie skończył. Nałogowy hazardzista; pod koniec życia pracował jako dyrygent i pianista kinowy. Zmarł w biedzie, a jego pieśni obecnie zostały przypisane także Alfredo Muzzocchi jako współautorowi. Najbardziej znany jest z pieśni *'O Sole mio* oraz *I te vurria vasà*.

7. Enrico Cannio (1874-1949) był włoskim muzykiem i kompozytorem. Ukończył studia pianistyczne, aby zostać dyrygentem orkiestry. Całe życie spędził w Neapolu, a w trakcie swojej kariery pracował w trzech szkołach śpiewu w tym mieście. Jego arcydzieło to *'O surdato 'nnammurato*.

8. Ernesto Tagliaferri (1889-1937) był włoskim muzykiem i kompozytorem pieśni neapolitańskich. Jego utwory cieszą się światową sławą i zostały nagrane przez wielu śpiewaków. Ukończył Konserwatorium Muzyczne w Neapolu w zakresie gry na skrzypcach i kompozycji. Do jego arcydzieł należą *Mandulinata a napule* i *Passione*.

9. Rodolfo Falvo (1873-1937) [*Dicitencello vuje*]. Włoski muzyk i kompozytor, popularyzator pieśni neapolitańskiej, później bardziej zaangażowany w pisanie tekstów. Członek wydawnictw muzycznych „La Canzonetta”, „Polyphon Musikwerke”. Współorganizator Festiwalu Piedigrotta. Najślynniejszą jego kompozycją była *Dicitencello vuje*, która miała swój debiut w Teatrze Augusteo w wykonaniu Vittorio Parisi i jest z biegiem lat przedmiotem niezliczonych wersji i reinterpretacji.⁶²

⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Denza

⁶² https://it.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Falvo

10. Gaetano Lama (1886-1950) [*Reginella*] kompozytor neapolitański. Studiował pod kierunkiem Francesco Cinque. Znany jako twórca muzyki tanecznej, szczególnie walców dla neapolitańskich salonów. Komponował pieśni w języku włoskim i neapolitańskim. Kierował szkołą śpiewu; związany był z Festiwalem Piedigrotta. Współpracował głównie z autorem librett Libero Bovio. Założył wraz z Bovio, E Tagliaferri, N. Valente wydawnictwo „La Bottega”.

11. Nicola Valente (1881-1946) [*Passione*]. Kompozytor, muzyk, twórca pieśni neapolitańskich, współzałożyciel wydawnictwa „La Bottega”.

12. Alfredo Mazzucchi (1878-1972) Był włoskim kompozytorem i mandolinistą, znanym jako współautor jednych z najbardziej znanych utworów wśród pieśni neapolitańskich takich jak: *'O sole mio* i *I' te vurria vasà*.

2.4 Język – dialekt neapolitański

Kiedy mówimy o neapolitańskiej pieśni ludowej musimy wspomnieć o bardzo ważnej warstwie słownej. Stanowi ona jeden z kluczowych elementów, którego nie wolno ignorować. Słowa liryczne, nierzadko utwór poetycki napisano w dialekcie neapolitańskim. Język ten można uznać za jeden z głównych symboli miasta i regionu, z którego mieszkańcy Neapolu byli bardzo dumni i od czasów starożytnych do współczesności starali się zachować jego specyfikę. Uznawali i uznają go za cenne dziedzictwo, pragnąc zachować dla przyszłych pokoleń. Tak więc, aby wykonać pieśni neapolitańskie w sposób prawidłowy, zgodny z konwencją wykonawczą i być zrozumianym przez Neapolitańczyków należy przyswoić sobie wiedzę na temat tak istotnych właściwości językowych.

Obecny język włoski należy do romańskiej grupy językowej w obrębie rodziny języków indoeuropejskich. Wywodzi się z wczesnego dialektu florenckiego, który z biegiem czasu stał się językiem urzędowym obowiązującym na terytorium całych Włoch. Należy zdać sobie sprawę, że region Toskanii wchłonął później wiele elit kulturalnych. Ze względu na swoje położenie geograficzne w środkowych Włoszech, Florencja była powoli wybierana jako główne centrum kulturalne Włoch, a leżący na południu Neapol stopniowo tracił swoje znaczenie. Neapolitański, wcześniej współistniejący język jednego z regionów stał się jednym z jego najstarszych dialektów. Różni się on znacznie od współczesnego oficjalnego języka

włoskiego. Różnica ta znajduje odzwierciedlenie głównie w wymowie, słownictwie i gramatyce (niektóre słowa są używane inaczej lub mają inną pozycję w zdaniu). Zdaniem lingwistów dialekt neapolitański stanowi drugi język urzędowy Włoch.



Rys.11 Mapa dialektów włoskich

Na powyższym zdjęciu niebieski obszar to miejsce, w którym używany jest dialekt neapolitański.⁶³

Dialekt neapolitański został zdefiniowany przez UNESCO jako język neapolitański, któremu nadano rangę niezależnego języka. W rzeczywistości dialekt neapolitański obejmuje cały system dialektów używanych od Abruzji po Kalabrię, a nawet środkową i północną Apulię, Molise, Kampanię i Basilicatę. Języki tych regionów są do siebie na tyle zbliżone, że

⁶³ <https://forum.duolingo.com/comment/29529445/O-Napulitano-Lingua-napoletana>

można je traktować jako jeden. Neapolitańczycy kochają swój dialekt i lubią podkreślać różnicę między neapolitańskim a włoskim - także w śpiewie. Kiedy słyszymy pieśń neapolitańską, najbardziej niezwykłą cechą jest naturalna melodia jej języka: każde słowo płynie jak woda, ma swój własny, niepowtarzalny ton, a czasem nawet można odgadnąć ogólne znaczenie treści na podstawie intonacji. Poniżej kilka przykładowych cech dialektu w formie opisu.

- A. Kiedy Neapolitańczycy zaczęli uczyć swoich pięknych pieśni mieszkańców północnych Włoch, podkreślali szczególnie wymowę samogłosek na końcu wyrazów. Gdyby, na przykład, mieszkaniec Mediolanu zaśpiewał " 'O sole mio...", zwrócono by mu uwagę na wymowę samogłoski na końcu wyrazu, różną od tej w języku ogólnowłoskim (przykładowo: w wyrażeniu "o sole mio" jest to "o"), ponieważ samogłoska traci tu swój pierwotny rodzaj (na przykład w języku włoskim słońce jest rodzaju męskiego), stając się samogłoską nieokreśloną, zwykle zapisywaną jako /ə/. Ta "samogłoska" jest neutralna i trudna do dokładnej artykulacji, co wymaga bardzo sumiennych i długotrwałych ćwiczeń celem jej opanowania.^{64 65}
- B. Drugą bardzo ważną cechą jest to, że intonacja i akcent różnią się od włoskiego. Czasami, jeśli dobrze nauczymy się włoskiej arii, jesteśmy przyzwyczajeni do zwracania uwagi na określoną intonację, choć trzeba ją wymieszać z tonem muzyki. Jednak dialekt neapolitański charakteryzuje się odrębną melodią, wymagającą dużej uwagi, zwłaszcza od wykonawców, dla których język włoski nie jest językiem ojczystym. Najbardziej bezpośrednim skutkiem tego zjawiska jest to, że wiele słów trzeba "pauzować" lub uwypuklać spółgłoski w środku wyrazów. Na przykład słowo /libero/ (po włosku: wolne) stało się /libbero/ lub /comodo/ (po włosku: wygodne) stało się /commodo/. Aby lepiej podkreślić podwójne spółgłoski, należy podkreślić samogłoskę przed spółgłoską (w powyższym przykładzie I /o/), śpiewać samogłoskę trochę dłużej podczas wymowy.
- C. Po trzecie, jeśli po dźwięku początkowym niektórych słów (zwykle /g/) następuje /u/, przybiera postać zbliżoną do głoski /w/; /s/ przed spółgłoską, w większości przypadków zmienia się w /ʃ/, ale jeśli będzie to /st/ lub /sd/, to nie ulegnie zmianie. Głoska /d/ jest czasami wymawiane jako /r/ (na przykład Madonna staje się

⁶⁴ Martin Maiden, *Vowel systems*, in: *The Dialects of Italy*, London, New York, Routledge, 1997, s. 7–14.

⁶⁵ Nicola De Blasi, Francesco Montuori, *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, Cesati Quaderni della Rassegna, 2017

maronna); /b/ zmienia się w /v/ na początku słowa. Przykładem może być /bacio/ (pocałunek), który staje się /vasci ə/ [vaʃə].

D. Istnieje też znaczna różnica w pisowni wyrazów. Weźmy jako przykład kilka z nich umieszczonych na rysunkach poniżej, gdzie obserwujemy także bliskie konotacje z językiem starogreckim:

Lemma napoletano	Lemma italiano standard
Abbàscio	giù
Ajére	ieri
Appriéssso	dopo, seguente
Ammuina	chiasso, che infastidisce
Arrassusia ^[10]	lontano sia!, non sia mai!
Auciéllo	uccello
Blé	blu
Blecco	asfalto per isolamenti
Buàtta	barattolo
Buttéglia	bottiglia
Caccavella	pentola
Caiola (cajola)	gabbia
Càntero/cantaro	vaso da notte
Canzo	tempo
Capa	testa
Cape 'e zi Viciénzo	nullatenente
Cerasa	ciliegia
Crianza	educazione
Crisommola (cresommola)	albicocca
Cucchiàra	cucchiaino
Curreja	cinta
Drincà o Trincà	bere alcolici, ubriacarsi
Fenèsta	finestra
Folche	adattamento di "folk"
Fuì	fuggire
Gengomma o cingomma	gomma da masticare
Ginzo	adattamento di "jeans"
Guallara	ernia

Rys.12 Różnica między językiem neapolitańskim i włoskim ⁶⁶

⁶⁶ <https://www.ilpuntoquotidiano.it/alboscuole/breve-storia-del-dialetto-napoletano/>

		
ITALIANO	NAPOLETANO	GRECO ANTICO
Vaso da notte Albicocca Tovaglia da tavolo Chiodino Schiaffo Lentamente (oppure chiaramente) Prezzemolo Prender fuoco bottega, negozio Caprone Giocare	Càntero/cantaro Crisommola (cresommola) Mesàle Centrélla Pàccaro Papéle papéle Petrusino (petrosino) Piglià père Puteca (poteca) Zimmaro Pazziare	khantaros chrysoun misalion kentron "πῦρ" tutto e "χείρ" mano πῦρος con raddoppiamento del sintagma (lento lento, sciolto sciolto) petroselinon πῦρ (fuoco) ἀποθήκη (apothèke) χιμμάρος (chimmàros) pàizein

Rys. 13 Porównanie wyrazów włoskich z neapolitańskimi i starogreckimi ⁶⁷

2.5 Cechy charakterystyczne

Salvatore Palomba⁶⁸ pisze w swojej książce, że istnieje 400-letnia różnica między starożytną piosenką villanell i współczesnym Pino Daniele. Jeśli jednak spróbujemy zaśpiewać lub zagrać kilka wersów *Boccuccia de no pierzeco apreturo* ⁶⁹ (1537), a następnie spróbujemy zaśpiewać *Napule è*, przekonamy się, że koncepcje tych dwóch utworów mają wiele wspólnego. Obie pochodzą z tego samego oryginalnego korpusu. Tego wspólnego muzycznego "ducha", nazwać możemy "duchem pieśni neapolitańskiej"⁷⁰. Można doprecyzować, co poeta miał na myśli. Według Antonina Reicha każda fraza posiada swój rdzeń jako jednostkę podstawową, stanowiącą tutaj również odpowiednik słowa. Wiele takich połączonych jednostek tworzy frazę, one zaś układają się w *periodo* (zdanie muzyczne). Sednem tej analizy jest uznanie rytmu muzyki i rytmu mowy za zjawiska o wspólnych cechach. Dlatego neapolitański sposób śpiewania zbliżony jest do bardzo naturalnej

⁶⁷ <https://www.ilpuntoquotidiano.it/alboscuole/breve-storia-del-dialetto-napoletano/>

⁶⁸ Salvatore Palomba, słynny włoski poeta i eseista z Neapolu

⁶⁹ Najśłynniejsza i najbardziej oryginalna Villanella

⁷⁰ Salvatore Palomba, *Ogne canzone tene o'riturnello. Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*. Massimo Privitera, 2010 Università di Palermo

i swobodnej melorecytacji (*parlando e cantando*). Wielki tenor Beniamino Gigli powiedział kiedyś, że pieśni neapolitańskie śpiewać należy naturalnie, a nie sztucznie, co zasadniczo odróżnia je od pieśni akademickich, w których wymaga się przede wszystkim wysokiego standardu technicznego⁷¹.

Cechy charakterystyczne, które można przyporządkować pieśniom neapolitańskim są „płynne”, ale można wskazać te, które pojawiają się najczęściej i chociaż sama analiza muzyczna występuje w następnym rozdziale, to zdaje się celowym przedstawienie ich w tym miejscu.

A. Opadająca linia melodyczna z wykorzystaniem tercji

Analizując przykłady nutowe obydwu powyższych tytułów, opisanych przez S. Palomba pieśni możemy zauważyć, że ich linia melodyczna ma na ogół kształt „opadający”, a w jej przebiegu dominują tercje. Jest widoczne bardzo wyraźnie, że to one są elementem melodio-twórczym. Determinują charakter muzyki, nadając jej swobodny i lekki charakter. Powyższa prawidłowość dotyczy większości pieśni neapolitańskich.



przykł.1 fragm. *Boccuccia d'uno persic'apreturo* (Canzone villanesche alla napoletana) Neapolitańska pieśń ludowa z roku 1537 ⁷²

⁷¹ Antonin Reicha, *Trattato della melodia considerata fuori dei suoi rapporti coll armonia*, Parigi, 1814

⁷² <https://docplayer.it/19057404-Fondazione-roberto-murolo-quaderni-del-centro-studi-canzone-napoletana.html>

NAPULE E' - Pino Daniele

The image displays a musical score for the song "Napule E'" by Pino Daniele. It consists of seven staves of music in a single system, all written in a treble clef. The lyrics are written below the notes, and solfège syllables (DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO) are placed under the notes to indicate pitch. The score includes a first ending bracket, a section labeled "TEMA", and a section labeled "FINALE". The lyrics include: "DO RE DO sib la sol la", "sib DO sol fa", "DO DO DO RE DO la mi fa", "MI MI MI MI FA SOL MI DO MI MI MI la LA SOL FA MI RE RE MI", "FA MI RE mi mi fa", "DO DO DO RE DO la mi fa", "FA FA FA FA FA RE", and "RE DO DO DO DO DO RE RE".

przykł.2 fragm. *Napule è*

B. Wygodny ambitus

Większość pieśni znajduje się w wygodnym rejestrze, który dla głosu męskiego (i kobiecego) znajduje się w obrębie e1-f2. Rzadko stosowane trudne skoki interwałowe i zmiany tonacji powodują, że nawet osoby bez profesjonalnego przygotowania wokalnego mogą śpiewać pieśni neapolitańskie. Jest to ważne, gdyż śpiew pozostaje głęboko zakorzeniony w sercach Neapolitańczyków od czasów starożytnych do dnia dzisiejszego. Neapolitańskie pieśni ludowe nie są przeznaczone dla arystokracji, grup religijnych czy zawodowych śpiewaków, ale dla „normalnych” ludzi. Tak też muszą być w obrębie ich możliwości wokalnych i zachęcać do śpiewania a nie odstręczać zbytnią trudnością.

C. Możliwa improwizacja

Pieśni neapolitańskie można w dużej mierze wykonać według własnych upodobań. Improwizacja jest niejako wpisana w ich charakter i tradycję wykonawczą. Wielu śpiewaków na świecie śpiewało neapolitańskie pieśni ludowe i możemy stwierdzić, że wszystkie te wykonania są oryginalne i różne od siebie. Franco Corelli na przykład, lubił wykonywać wysokie tony na końcu niektórych utworów, co sprawiało, że utwór był bardziej popisowy. Jest to neapolitańska tradycja, by wydłużać długość wykonania

wysokich tonów i wyolbrzymiać intonacje na niektórych tekstach. Ozdobne nuty w pieśniach także mogą być również dodawane lub usuwane w zależności od potrzeb i upodobania.

D. Akord neapolitański

Neapol jest miejscem narodzin "akordu neapolitańskiego" w harmonice. W omawianych pieśniach ludowych także bardzo często występuje opadający szósty ton harmonicznego tonacji dur, wzmacniając specyficzny charakter i efekt muzyczny. Czujemy to w " *'O sole mio*", "*Non ti scordar di me*" i wielu innych pieśniach.

E. Śpiew podobny do mowy

Neapolitański sposób śpiewania zbliżony jest do melorecytacji (*parlando e cantando*), bardzo naturalny i swobodny. Wielki tenor Beniamino Gigli powiedział kiedyś, że pieśni neapolitańskie śpiewać należy naturalnie, a nie sztucznie, co zasadniczo odróżnia je od pieśni akademickich, w których wymaga się przede wszystkim wysokiego standardu technicznego. Wielu śpiewaków śpiewa pieśni neapolitańskie ze zbyt dużą dbałością o dźwięk kosztem przejrzystości języka. Za jednego z najlepszych interpretatorów pieśni neapolitańskich uważany jest Giuseppe di Stefano.⁷³

F. Instrumentarium

W Neapolu ludzie wolą używać tradycyjnych instrumentów do akompaniamentu, ponieważ tradycyjne instrumenty są bardziej zintegrowane z charakterem pieśni neapolitańskich.

W obecnym czasie najbardziej rozpowszechnionym instrumentem uważnym za tradycyjny jest mandolina. Jest to instrument podobny do gitary czy lutni. Jego historia jest bardzo długa, a mandolina neapolitańska powstała w XVII wieku, jej rozkwit przypadł zaś na drugą połowę wieku XIX. Uważana jest ona powszechnie za instrument wyższej klasy średniej i szlachty. Wraz z rozwojem pieśni neapolitańskiej wzrosło jego znaczenie i w końcu stał się symbolem tamtejszej muzyki popularnej. Oprócz mandoliny ważnym instrumentem jest Putipù. Instrument ten był pierwotnie wykonany z glinianego naczynia obciągniętego skórą bydlęcą z otworem pośrodku, do

⁷³ Giuseppe di Stefano (1921-2008) - słynny włoski śpiewak tenorowy.

którego wkładano drewniany drążek. Dźwięk jego przypomina nieco kontrabas i powstaje poprzez pionowy ruch drewnianego drążka. Instrument ten jest bardzo charakterystyczny dla Neapolu i również stał się nieodłącznym symbolem pieśni neapolitańskiej. Powodzeniem cieszą się także instrumenty: calascione⁷⁴, castagnelle⁷⁵, ciaramella⁷⁶, scetavajasse⁷⁷, tamburello napoletano, zampogna⁷⁸, triccheballacche, itp., które podkreślają specyfikę utworów.



Rys.14 Instrument Putipù⁷⁹

⁷⁴ Calascione - gitara z dwiema lub trzema strunami, używana zwłaszcza w południowych Włoszech.

⁷⁵ Castagnelle - prosty drewniany instrument perkusyjny składający się z dwóch kawałków drewna.

⁷⁶ Ciaramella - drewniany instrument dęty, popularny w południowych Włoszech.

⁷⁷ Scetavajasse - instrument południowo-włoskiej muzyki popularnej, składający się z dwóch drewnianych pałeczek, z których jedna jest gładka, a druga karbowana.

⁷⁸ Zampogna - popularne dudy w południowych Włoszech.

⁷⁹ <https://www.wikiwand.com/en/Putipù>

3. Analiza warstwy ekspresywnej i zagadnień wykonawczych w wybranych pieśniach.

Rozdział trzeci poświęcony jest analizie warstwy muzycznej i literackiej oraz wykonawczej dwunastu pieśni neapolitańskich nagranych przeze mnie i przedstawionych jako dzieło artystyczne. Są wśród nich tak znane i popularne dzieła jak:

1. *Te voglio bene assaje*
2. *'A vucchella*
3. *Funiculì funiculà*
4. *Marechiarè*
5. *Me voglio fa' 'na casa*
6. *Reginella*
7. *I' te vurria vasà*
8. *'O surdato 'nnammurato*
9. *Mandulinata a napule*
10. *Dicitencello vuie*
11. *Passione casa*
12. *'O sole mio*

Dokonałem nagrań wszystkich z nich, a przygotowanie i zrozumienie ich tła twórczego, treści i stylu wokalnego pomogło w wypracowaniu bardziej świadomej ich interpretacji.

*

W trakcie analizy wszystkich badanych pieśni neapolitańskich w różnych edycjach nutowych pojawiły się różne określenia ekspresywne dotyczące wykonawstwa lub w ogóle ich brak. W takiej sytuacji wybór padł na takie, które przedstawiały ich najwięcej wierząc, że pochodzą one z wiarygodnego źródła.

*

3.1 *Te voglio bene assaje - (Bardzo Cię kocham)*

*Pecché quanno me vide,
te 'ngrife comm' 'a gatto?
Nenne' che t'aggio fatto
ca no mme puo' vedé?
Io t' 'aggio amato tanto,
si t'amo tu lo saie.*

*La notte tutte dormeno
ma io che bbuo' durmi!
penzanno a nnenna mia
me sento ascevu'li'
li quarte d'ora sonano
a uno, a ddoie, a ttre:*

*Ricordate lu juorno
Ca stive a me vicino
E te scorreano 'nzine
Li lacreme accussi
Diciste a me "Nun chiagnere
Ca tu dd'o mio sarraje"
Io te voglio bbene assaie
e tu nun pienze a mme*

*Dlaczego, kiedy mnie widzisz
Kulisz się jak kot
Dziewczyno, co ja ci zrobiłem
Że tak bardzo mnie nie znosisz?
Kochałem Cię bardzo,
jesli kocham Cię, Ty o tym wiesz.*

*Wszyscy śpią w nocy,
ale ja nie mogę spać
myśląc o mojej dziewczynie
czuje się słabo!
kwadransy upływają
po 1:00, 2:00, 3:00...*

*Pamiętaj ten dzień
kiedy byłeś blisko mnie
Lzy tak płynęły
po Twojej piersi
Powiedziałaś mi "Nie płacz,
będziesz kiedyś moj".
Ja bardzo cię kocham,
ale Ty o mnie nie myślisz*

Te voglio bene assaje-tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Utwór ten jest powszechnie uważany za pierwszą współczesną neapolitańską pieśń ludową. Powstał w 1839 roku, stanowiąc najsłynniejszą pieśń pierwszej połowy tego stulecia, a zarazem jedną z najpiękniejszych i najcenniejszych w całym repertuarze pieśni neapolitańskich. Tekst napisał włoski pisarz i poeta Raffaele Sacco, który podobno podczas rozmowy z przyjacielem zobaczył piękną kobietę i jej widok natchnął go do napisania tego właśnie utworu. Krąży wiele domysłów na temat tego, kto skomponował muzykę do tej pieśni. Wiele osób uważa, że był to Gaetano Donizetti, on sam jednak, zapytany o to, nie potwierdził tego faktu. Zazwyczaj uczeni uważają, że skomponował go Filippo Campanella, przyjaciel Raffaele Sacco. W niektórych wersjach partytury spotyka się także nazwisko Guglielmo Cottrau.

Tekst tej piosenki, jak na pieśni neapolitańskie jest stosunkowo długi. Utwór jest wyznaniem miłosnym mężczyzny, którego rzuca dziewczyna, a on wciąż żywi do niej płomienne uczucie. Jest rozgoryczony i ma pretensje, że ona jest obojętna wobec jego cierpienia.

Interpretacja tego utworu to praca nad swoim własnym rozumieniem przekazu emocjonalnego zilustrowanego słowami. Niestety w tym względzie kompozytor niewiele pomaga. Wśród oznaczeń ekspresywnych nie ma żadnych sugestii oprócz kilkukrotnego *marcato* i fermaty na nucie d2. Tempo utworu nie jest określone, a metrum trójdzielne 6/8 trwające przez całą pieśń chociaż sugeruje lekkość prowadzenia fraz, to jednak nie może doprowadzić do utraty powagi wyznawanych uczuć. Jeżeli sposób śpiewania nie będzie kompatybilny z dramatem podmiotu lirycznego łatwo o dysonans wyrazowy. Tak też wydaje się konieczne wykonanie w tempie niezbyt szybkim, pozwalającym na dobitne wypowiedzenie tekstu.

Budowa pieśni to 7 zwrotek z powtarzającym się refrenem „...Te voglio bene assaje, e tu non pienz`a me..”(Ja ciebie kocham, a ty o mnie nie myślisz) [przykł. 3]. Ze względu na fakt, że w nagraniu występują trzy zwrotki, przytoczony został właśnie ten fragment.



przykł. 3, tt 12-20

Tonacja pieśni to B-dur. Warstwa melodyczna ma krótki przebieg i jest prosta do zapamiętania, jednak jej piękny wydźwięk sprawia, że staje się atrakcyjna i osiągalna dla wszystkich chcących ją wykonać szczególnie, że ambitus jest dosyć wygodny: f1-f2. Linia melodyczna przebiega w pochodach sekundowych bez specjalnych utrudnień w postaci trudnych do wykonania skoków interwałowych. Jak już wspomniano kompozytor nie umieścił żadnych określeń ekspresywnych, tak więc pozostawił wykonawcy dużą swobodę co do sposobu wykonania, jak też stosowania dynamiki i agogiki. To samo dotyczy artykulacji. Z punktu widzenia śpiewaka, któremu zależy nie tylko na prawdzie wyrazu, ale też pięknym brzmieniu głosu i utworu należy zwrócić uwagę na *legato* łączące nie tylko poszczególne nuty, ale także frazy i zdania muzyczne. Aby uwypuklić efekt „pięknego śpiewu” wszystkie

przebiegi melodyczne zaczynające się od góry powinno się wykonać w niezbyt mocnej dynamice i miękko, jednocześnie dbając o dobre oparcie na oddechu (*appoggio*). Realizacja różnic dynamicznych i ewentualnych agogicznych zależna jest od pomysłu i inwencji śpiewaka a także podporządkowana słowom. Obraz mężczyzny może być w tym momencie liryczny, żalący się, dramatyczny czy nawet złowrogi. Od tego jaką „pozę” przybierze wykonujący zależy także wspomniane miękkie atakowanie górnych nut. Jeśli wybierze postawę dramatyczną, ma prawo do mocnego ataku na dźwięk. Mimo tych wszystkich założeń wydaje się potrzebne poddanie się „śpiewności” melodii i pulsacji utanczonego 6/8. Można także uznać, że rolę *crescendo* i *decrescendo* wykonają samoistnie wznosząca się i opadająca melodia i może nie trzeba nic dodawać, a jedynie poddać się prostej formie i urokowi utworu. W wykonaniu lirycznym zobrazowanym w dziele artystycznym będącym tematem tej pracy pierwszą połowę pierwszej frazy zastosowano *crescendo*, w drugiej zaś *decrescendo* powodowane chęcią ukrycia ujawnionych na początku emocji.

Środkowa fraza (tt 8-12) [przykł.4] w zasadzie obraca się wokół dwóch nut wysokiego rejestru, a podczas ich wykonywania pojawiają się znaczki akcentu *marcato*, które prawdopodobnie mają pomóc zilustrować cierpienia lub inne emocje. Warta zastanowienia jest funkcja fermaty na nucie d2. Zgodnie z zapisem, powinno tam nastąpić swobodne zatrzymanie po to, by podkreślić ważność tekstu następnego frazy stanowiącej zarazem refren pieśni (Ja bardzo ciebie kocham, ale ty o mnie nie myślisz).



przykł. 4, tt 8-12

Refren ma duże znaczenie. Jego taneczny charakter stoi w opozycji do znaczenia tekstu. Może właśnie dlatego w czasie jego największej popularności prześladował ludzi swoją atrakcyjną natrętnością. Ten typ pieśni jest dla wykonawcy znakomitym sprawdzianem własnej interpretacji emocjonalnej i umiejętności zwracania uwagi na detale interpretacyjne.

Poprzez żywe i interesujące zinterpretowanie nieoczywistych miejsc tego utworu, można nadać mu wyrazistość i zachwycić publiczność.

Pieśń ta cieszy się dużą popularnością i jest uznawana za najbardziej udane dzieło pierwszej połowy XIX w. Wykonywało ją wielu śpiewaków, o różnych gatunkach głosu i operujących różnymi metodami śpiewania, ale tak naprawdę nie ma wielu śpiewaków, którzy doskonale zinterpretowaliby dialekt neapolitański. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że problemu przysparza nawet włoskim wykonawcom. Z tego powodu kolejnym ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Należy zwracać uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. W tekście występuje wiele spółgłosek podwójnych, które wymagają od nas specjalnej wymowy przy jednoczesnym zachowaniu spójności całej linii muzycznej. Przykładem są słowa: /Pecché/, /quanno/, /gatto/, /notte/, /tutte/, /penzanno/, /accussì/, /sarraje/, /bbene/, /mme/. Powinno się także zwrócić uwagę, że głoski /a/, /o/ i /e/ na końcu tych wyrazów należy wymawiać słabiej, jako /ə/. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
Pecché quanno me vide te 'ngrife comm' 'a gatto? Nenne' che t'aggio fatto ca no mme puo' vedé? Io t' 'aggio amato tanto, si t'amo tu lo	Perché quando mi vedi, ti innervosisci come un gatto? Bimba che ti ho fatto, che non mi puoi più vedere? Io ti ho amato tanto, se ti amsaie o tu lo sai.	Pecché =Perché me vide=mi vedi Nenne=Bimba ca no=che non Vedé=vedere Saie=sai
La notte tutte dormeno ma io che bbuo' durmi!! penzanno a nnenna mia me sento ascevuoli' li quarte d'ora sonano a uno, a ddoie, a ttre:	La notte tutti dormono, ma io, che vuoi che dorma? Pensando alla mia donna, mi sento venir meno. I quarti d'ora suonano a uno, a due, a tre.	Dormeno=dormono Bbuo=vuoi Penzanno=Pensando Nnenna= donna Sonano=suonano Ddoie=due
Ricordate lu juorno Ca stive a me vicino E te scorreano 'nzine Li lacreme accussi Diciste a me "Nun chiagnere Ca tu dd'o mio sarraje" Io te voglio bbene assaie e tu nun pienze a mme	Ricordati il giorno che mi stavi vicino, e ti scorrevano, in grembo, le lacrime, così. Mi dicesti: "Non piangere, che tu sarai mio". Io ti voglio tanto bene e tu non pensi a me.	lu juorno=il giorno ca=che Scorreano=scorrevano accussi=così sarraje=sarai bbene assaie=tanto bene

Tab. 3⁸⁰

⁸⁰ <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3828>

3.2 'A Vucchella - (Usta)

<i>Si, comm`a nu sciorillo tu tiene na vucchella nu poco pocorillo appassuliatella. Meh, dammillo, dammillo, è comm`a na rusella dammillo nu vasillo, dammillo, Cannetella! Dammillo e pigliatillo, nu vaso piccerillo comm`a chesta vucchella, che pare na rusella nu poco, pocorillo appassuliatella...</i>	<i>Tak, jak kwiatuśzek masz bużkę trochę, troszeczkę Wyschniętą. Och, daj mi go, daj mi go jest jak różyczka daj mi pocałunek, daj mi go, Cannetella! Daj mi go i weź go, malutki pocałunek taki mały jak ta bużka, która wygląda jak różyczka trochę, troszeczkę wyschniętą</i>
---	--

'A Vcchella – tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

W wydaniu opublikowanym przez wydawnictwo Ricordi pieśń jest nazwana *Arietta di Posillipo* (Arietta z Posillito⁸¹) i dedykowana Peppino Sirignano⁸². Inspiracją do powstania tego utworu był zakład pomiędzy włoskim poetą Gabriele D'annunzio⁸³ i neapolitańskim kompozytorem Ferdinando Russo, który miał miejsce w roku 1892. Russo zażartował, że chociaż D'annunzio znakomicie pisze poezję, to nie potrafiłby napisać słów do piosenki w dialekcie neapolitańskim. W kilka dni później D'annunzio napisał wiersz i wręczył Russo, wprawiając go w podziw. Konsekwencją tego wydarzenia było powstanie pieśni piętnaście lat później w roku 1907. Skomponował ją jednak inny twórca - Paolo Tosti. Została jedną z najbardziej znanych i reprezentatywnych pieśni napisanych w dialekcie neapolitańskim.

Pieśń stanowi integralną całość. W budowie strukturalnej utworu napisanego w tonacji F-dur da się zauważyć istnienie powtarzających się motywów muzycznych tworzących delikatnie zaznaczone części. Tak też, w tt 1-26 [przykł. 5] następuje ekspozycja głównego tematu muzycznego, który zostaje powtórzony w tt 27-48.

⁸¹ Posillito - dzielnica Neapolu.

⁸² Peppino Sirignano - kompozytor włoski.

⁸³ Gabriele D'annunzio(1863-1938) - włoski poeta, dziennikarz, powieściopisarz i dramaturg.

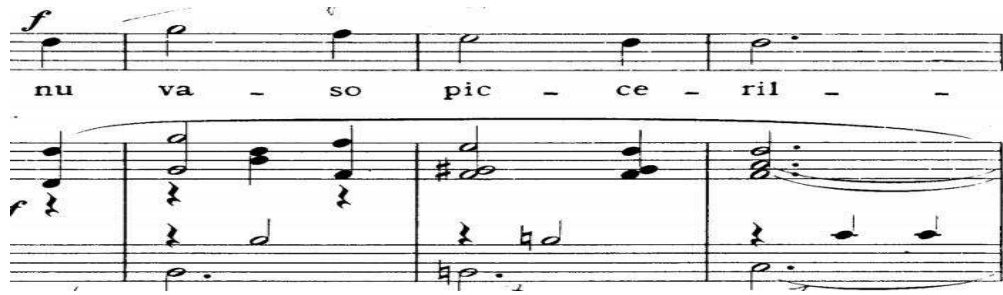
mf

Si, com- m'a nu scio- ril- lo tu tie- ne

na vuc- chel- la nu po- co po- co- ril- lo ap- pas- su- lia- tel- la

przykł. 5, tt 13-26 fragment tematu głównego

Linia melodyczna obydwu to kantylena o swobodnym przebiegu, w bardzo wygodnym dla śpiewaka ambitusie (f1-g2). Cechą charakterystyczną jest *legato*, które formalnie nie jest wpisane w materiał nutowy, jednak brak pauz we frazie, jak też wymowa ekspresywna tekstu literackiego zdają się potwierdzać, że jest tu cechą bardzo istotną. Tempo *allegro moderato* bez dookreślenia miary nadaje melodii „żwawy”, lecz nie za szybki bieg, pozostawiając możliwość decydowania, jakie tempo pozwoli najlepiej oddać zachwyty ustami ukochanej i prośbę o pocałunek. Oznaczenia dynamiczne obydwu fraz są podobne. Można uznać, że zmiana dynamiki *crescendo* → *decrescendo* powoduje falowanie frazy podkreślające miłosny charakter tym bardziej, że kompozytor porusza się jednak w dynamice p → mf, a nie używa *forte*. Tak też, można wywnioskować, że początek pieśni jest delikatną prośbą o pocałunek, która wraz z nowym motywem w taktach 49 nabiera mocy. Linia melodyczna rozpoczyna wznoszenie, a wraz z nim natężenie emocjonalne wspomagane *crescendo*. Ambitus tego fragmentu oscyluje pomiędzy g1-g2, jednak powinno się zadbać o jednolite i „miękkie” brzmienie głosu szczególnie w wyższej tessiturze. Finał *forte* w taktach 58-59 [przykł. 6] może być dodatkowo przedłużony o delikatne zwolnienie tempa frazy tak, by wyraz tekstu „...nu vaso piccerillo...” [malutki pocałunek] zabrzmiał przekonująco. Finałowy dźwięk g2 powinien być kryty, by uniknąć efektu „białego głosu”. Pomocne dla uzyskania odpowiedniego wyrazu jest także *legato*, które tak jak wcześniej stanowi bardzo ważny element ekspresywny.



przykł. 6, tt 58-61

Po kulminacji muzycznej kolejne frazy (po tt 59) zmieniają swój kierunek na generalnie „opadający”. Natężenie emocjonalne maleje, ale nie gaśnie. Użyte ponownie *crescendo* → *decrescendo* (tt 63-65, 66-69) powoduje, że emocje pozostają żywe, a śpiew zaangażowany [przykł. 7].

przykł. 7, tt 66-69

Ciekawym i istotnym zabiegiem muzycznym jest konstruowanie zakończenia poprzez powtórzenia dosłowne lub przetworzone wcześniejszych fragmentów pieśni. W 70 takcie mamy repetycję frazy (tt 21-26) [przykł. 8] wraz z tekstem „...nu poco, pocorillo appassulatella...”, (trochę, troszeczkę wyschniętą) oraz kolejną, przetworzoną z tym samym tekstem.

przykł. 8, tt 21-26

W tej ostatniej części nie ma zbyt wielu trudności technicznych. Wymagana jest tylko spójność i piękne zakończenie utworu. W interpretacji ostatniej nuty wielu wokalistów będzie próbowało zaśpiewać dźwięk fa o oktawę wyżej, inni zaś zastosują *pianissimo*. Spowoduje to jednak zmianę oryginalnego stylu tej piosenki, której melodia ma "stopniowo opadać" i wyciszać zawarte w niej emocje. Warto zauważyć, że cała omawiana pieśń pozbawiona jest rytmu punktowanego. Chciałoby się upatrywać w tym specjalnego zabiegu służącego podkreśleniu śpiewności, radości wyznania prawie miłosnego i radości życia związanej z charakterem sztuki Neapolu i samych Neapolitańczyków. Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Należy zwracać uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. W tekście występuje wiele spółgłosek podwójnych, które wymagają od nas specjalnej wymowy przy jednoczesnym zachowaniu spójności całej linii muzycznej. Przykładem są słowa: /vucchella/, /dammillo/, /pocorillo/, /piccerillo/, /rusella/, /cannetella/. Powinno się także zwrócić uwagę, że głoski /a/, /o/ i /e/ na końcu tych wyrazów należy wymawiać słabiej, jako /ə/. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Si, comm'a nu sciorillo Tu tiene na vucchella Nu poco pocorillo appassuliatella. Meh, dammillo, dammillo, è comm'a na rusella Dammillo nu vasillo, Dammillo, Cannetella!</p> <p>Dammillo e pigliatillo, Nu vaso piccerillo Comm'a chesta vucchella, Che pare na rusella Nu poco pocorillo appassuliatella.</p>	<p>Sei come un fiorellino, Hai una boccuccia Un po', poco Appassita.</p> <p>Deh, dammelo, dammelo, È come una rosellina! Dammelo, un bacio, Dammelo, Candida!</p> <p>Dammelo e prenditelo, Un bacio piccolo, Un bacio piccolo Come questa boccuccia Che sembra una rosellina Un po', poco Appassita.</p>	<p>Si=Sei nu sciorillo=fiorellino Appassuliatella=Appassita dammillo=dammelo</p> <p>Cannetella=Candida pigliatillo=prenditelo</p> <p>Piccerillo=piccolo Appassuliatella=Appassita Na=una Pare=sembra Vasillo=bacio rusella=rosellina</p>

Tab.4 ⁸⁴

⁸⁴ <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=4312>

3.3 *Funiculì funiculà - (Kolejka linowa)*

<i>Aissèra, Nanninè, me ne sagliette Tu saie addò? Tu saie addò? Addò 'stu core 'ngrato cchiù dispietto Farme nun pò! Addò lo fuoco coce, ma si fuiè Te lassa sta</i>	<i>Zeszłej nocy, Annina, wspiąłem się, wiesz gdzie? wiesz gdzie? Tam gdzie to niewdzięczne serce już nie może mnie dokuczać! Tam gdzie ogień parzy ale jeśli uciekasz zostawia cię w spokoju.</i>
<i>E nun te corre appriesso, nun te struie Sulo a guardà, Jamme, jamme 'ncoppa Funiculì, funicul</i>	<i>I nie biegnie za tobą, nie dręczy Cię jak się tylko na niego patrzysz, chodźmy, chodźmy na górę Funiculì, funiculà!</i>
<i>Nè jamme da la terra a la montagna No passo nc'è Se vede Francia, Proceta e la Spagna E io veco a tte Tirato co li ffune, ditto 'nfatto 'Ncielo se va Se va comm' 'à lu viento a l'intrasatto Guè, saglie sà! Jamme, jamme 'ncoppa Funiculì, funiculà!</i>	<i>No chodźmy z ziemi na górę, droga jest Widać Francję, Procidę i Hiszpanię oraz ja widzę Ciebie Ciagnji się linia, mówisz masz, i leć do nieba. Leci się jak wiatr, i nagle, lecis do góry chodźmy, chodźmy na górę Funiculì, funiculà!</i>

Funiculì funiculà- tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Funiculì funiculà to jeden z najważniejszych utworów w historii pieśni neapolitańskiej. Jest to pierwsza prawdziwie współczesna pieśń neapolitańska, której zarówno kompozytor, jak i autor tekstów znani są z imienia i nazwiska. Jest to również pierwsza z pieśni neapolitańskich, która wyszła poza granice Włoch i stała się słynna w świecie. Stała się ona precedensem w tworzeniu pieśni neapolitańskiej i wielu późniejszych twórców na niej właśnie się wzorowało.

Utwór napisany został w roku 1880 przez dziennikarzy Giuseppe Turco i Luigi Denza. Giuseppe Turco urodził się w Neapolu, całe życie spędził w Rzymie, był znanym dziennikarzem i poetą. Luigi Denza urodził się w Castellammare di Stabia niedaleko Neapolu i studiował muzykę pod kierunkiem Saverio Mercadante i Paolo Serrao w Konserwatorium Neapolitańskim.

W tym czasie Europa weszła w okres szybkiego rozwoju, a nauka, technika i kultura uległy szybkiemu rozwojowi. Okres ten nazywany jest rewolucją przemysłową. Powstała kolej, telegraf, kinematograf, generator elektryczny; elektryfikacja życia i przemysłu spowodowały przeniesienie cywilizacji na inny, wyższy poziom. Rozwiązania technologiczne

wpłynęły także pośrednio na powód powstania analizowanej pieśni. W 1879 roku na zboczach Wezuwiusza zbudowano kolejkę linową o nazwie Vesuvius. Korzyści z jej powstania były nieoczekiwanie słabe; turyści nie byli zainteresowani nowym środkiem transportu. Zamiast tego woleli nadal chodzić pieszo lub jeździć riksą pod górę. Firma zainwestowała jednak zbyt wiele środków w budowę kolejki linowej i stała już na skraju bankructwa. Aby uratować swój biznes, właściciel firmy poprosił dwóch kompozytorów o pomoc w promocji kolejki. Powstała pieśń *Funiculì funiculà* reklamująca atrakcje podróży na Wezuwiusz tym nowym środkiem transportu. Utwór jeszcze w tym samym roku 1879 pojawił się na Konkursie Piedigrotta, odnosząc ogromny sukces. Wydawnictwo Ricordi opublikowało i sprzedało ponad milion jej egzemplarzy w ciągu roku, przynosząc ogromne zyski wydawcom i rozsławiając atrakcje turystyczne okolic Wezuwiusza. Ten utwór był pierwotnie tylko komercyjną piosenką reklamową i nikt się nie spodziewał, że awansuje do roli wybitnego dzieła.

Budowa pieśni jest trzywrotkowa z powtarzającym się refrenem. Napisana jest w tonacji F-dur. Charakter utworu został całkowicie podporządkowany celowi, do którego został przeznaczony, a mianowicie miała reklamować przeżycia i emocje towarzyszące jeździe kolejką na Wezuwiusz. Stąd też jest ona zilustrowana poprzez charakterystyczne szybkie tempo i rytm rozpoznawalny jako „cwał” konny dla nadania jej energicznej motoryki. Utwór napisany został w tempie *Allegretto brillante*, czyli dość szybkim, a charakter melodii nadaje powtarzająca się kombinacja ćwierćnuta - ósemka. Połączenie tych dwóch sprawia, że nastrój całej pieśni, przy metrum 6/8, robi wrażenie dynamicznego i radosnego. Wstęp instrumentalny odgrywa ważną rolę w przygotowaniu i podkreśleniu nastroju muzyki, wykonawcy zaś pozwala na wczucie się w rolę. Widać prostą do zapamiętania melodię, w której początki fraz zaczynają się na słabej części poprzedniego taktu jako przednutki, co dodaje melodii zwiewności i lekkości. Początki zdań muzycznych (tt 19-20; 27-28) [przykł. 9] zaczynają się od dźwięków położonych najwyżej we frazie, po czym linia melodyczna opada w pochodzie sekundowym lub tercjowym. Skok kwartowy w dynamice *f* ma prawdopodobnie wywołać uczucie zaskoczenia zastąpione później przez przyjemne w wyrazie zejście melodii w dolny rejestr. Można go zaśpiewać bardzo mocno i energicznie, lecz jednocześnie trzeba zwrócić uwagę na właściwy przepływ oddechu, aby muzyka nie utraciła odpowiedniego napięcia. Forma utworu pozwala na współdziałanie z publicznością, na przykład przy frazach "Tu saje addò?" [wiesz gdzie?], "Farme nun pò" [nie może dokuczać] i w innych miejscach, które można śpiewać chóralnie.

1. Ais - se - - - ra, Nan - ni - nè, me ne sa -
 1. This eve - - - ning, Ni - na dear, I rose a -

glet - te, Tu sa - ie ad - dò?
 bove you; I'll tell you where!

przykł. 9, tt 19-26

W trzeciej frazie w taktach 35-42 [przykł. 10] pojawia się znacznik dynamiki *p*, co zmienia nastrój pieśni, czyniąc go bardziej powściągliwym, co ma również na celu przygotowanie do części kulminacyjnej. Należy zwracać uwagę na stabilność głosu. Kontrast dynamiczny musi być naturalny. W taktach 43-50 ta sama melodia powtarza się, ale zmiany harmoniczne $G \rightarrow C \rightarrow G7 \rightarrow C \rightarrow G7 \rightarrow C \rightarrow G7$ sprawiają, że wzrasta poczucie zbliżania się kulminacji. We frazach zwrotki występuje wart realizacji regularnie zamieszczony akcent na trzeciej ostatniej sylabie ostatniego wyrażenia. W takcie 51, 52 rozpoczyna się refren pieśni stanowiący zarazem finał emocjonalny. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na realizację akcentu na pierwszej sylabie wyrazu /Jammo/ oraz dynamikę *p*. Prawidłowa wymowa wyrazu /jammo/ wymaga, by dźwięk końcowy nie był wymawiany jako /o/, lecz jako /ə/.

Ad - dò llo fuo - co co - ce, ma si
The moun - - - tain's all a - fire, but will not

fu - ie, Te las - sa stà,
pelt you When you go by,

przykł.10, tt 35-42

Od 59 taktu, w którym występuje oznaczenie dynamiczne *pp* rozpoczyna się *crescendo*, które trwa aż do końca zwrotki. Realizacja *crescendo* jest bardzo istotna, dlatego też powinno się zwrócić uwagę na pracę przepony i podparcie oddechowe tak, by *forte* zabrzmiało w pięknym kolorze i pełnowartościowym brzmieniem [przykł. 11].

pp
jà! Fu-ni - cu - li - fu-ni - cu - là, fu - ni - cu - li - fu - ni - cu -
rah! Fu - ni - cu - li fu - ni - cu - là, fu - ni - cu - li fu - ni - cu -

pp cresc.

ten.
l'à! Neop - pa jam - mo, j'à, fu - ni - cu - li - fu - ni - cu - là!
l'à! Up we go, hur - rah! fu - ni - cu - li fu - ni - cu - là!

colla voce

przykł. 11, tt 59-66

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Śpiewając należy zwrócić uwagę na słowa /sagliette/, /montagna/, /spagna/, /dispiette/, /jammo/.

Końcówki tych wyrazów wymawiając jako /ə/. Występuje tutaj wiele słów z akcentem na ostatniej sylabie, takich jak: /Funiculi/, /funiculà/, /addò/, /guardà/, /Nanninè/. W wymowie należy zwrócić uwagę na dynamikę akcentowanych końcówek, by brzmiały one krótko i mocno. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego z neapolitańskim.

Dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Aissèra, Nanninè, me ne sagliette Tu saie addò? Addò 'stu core 'ngrato cchiù dispietto Farme nun pò! Addò lo fuoco coce, ma si fuie Te lassa sta E nun te corre appriesso, nun te struie Sulo a guardà, Jamme, jamme 'ncoppa Funiculi, funiculà!</p>	<p>Ieri sera, Annina, me ne salii, tu sai dove? Dove questo cuore ingrato non può farmi più dispetto Dove il fuoco scotta, ma se fuggi ti lascia stare! E non ti corre appresso, non ti stanca, a guardare in cielo!... Andiamo su, andiamo andiamo, funiculi, funiculà!</p>	<p>Aissèra=Ieri sera aie addò=sai dove stu core=questo cuore cchiù =più si fuie=se fuggi lassa sta=lascia stare appriesso=appresso jamme = andiamo Struie=stanca</p>
<p>Nè jamme da la terra a la montagna No passo nc'è Se vede Francia, Proceta e la Spagna E io veco a tte Tirato co li ffune, ditto 'nfatto 'Ncielo se va Se va comm' 'à lu viento a l'intrasatto Guè, saglie sà! Jamme, jamme 'ncoppa Funiculi, funiculà!</p>	<p>Andiamo dalla terra alla montagna! non c'è un passo! Si vede Francia, Procida e la Spagna... Io vedo te! Tirati con la fune, detto e fatto, in cielo si va. Si va come il vento all'improvviso, salì salì! Andiamo su, andiamo andiamo, funiculi, funiculà!</p>	<p>Nè jamme=Andiamo Se vede =Si vede Proceta=Procida veco a tte= vedo te ffune= fune 'Ncielo=in cielo viento=vento l'intrasatto=l'improvviso</p>

Tab.5⁸⁵

⁸⁵ <https://www.napoligrafia.it/musica/testi/funiculiFunicula.htm>

3.4 *Marechiare* - (*Marechiare*)

*Quanno spónta la luna a Marechiare
Pure li píscce nce fanno a ll'ammore.
Se revótano ll'onne de lu mare
Pe' la priézza cágnano culore
Quanno spónta la luna a Marechiare*

*A Marechiare ce sta na fenesta
La passiona mia nce tuzzuléa
Nu garofano addora 'int' a na testa
Passa ll'acqua pe' sotto e murmuléa
A Marechiare nce sta na fenesta
A Marechiare, a Marechiare nce sta na
fenesta*

*Chi dice ca li stelle só lucente
Nun sape st'uocchie ca tu tiene 'nfronte
Sti ddoje stelle li ssaccio i' sulamente
Dint' a lu core ne tengo li ppónte,
Chi dice ca li stelle só lucente?*

*Scétate, Carulí, ca ll'aria è doce
Quanno maje tantu tiempo aggi'
aspettato?
P'accumpagná li suone cu la voce
Stasera na chitarra aggi' purtato
Scétate, Carulí, ca ll'aria è doce!
Scétate, ah scétate, scétate Carulí, ca
ll'aria è doce!*

*Kiedy księżyc wschodzi w Marechiaro,
Nawet ryby tam się kochają.
Fale morza preskakują
z radości zmieniając kolory.
Kiedy księżyc wschodzi w Marechiaro.*

*Jest okno w Marechiaro,
do którego moja pasja zapuka.
Goździk w wazonie pachnie
pod spodem płynie woda i huczy
W Marechiaro jest okno
W Marechiaro, w Marechiaro jest okno*

*Kto, mówi, że gwiazdy świecą,
Nie zna tych Twoich oczu które masz na
twarzy, Te dwie gwiazdy tylko ja znam
w środku serca mam ich końce
Kto mówi że gwiazdy świecą?*

*Obudź się, Karolino, bo tak słodkie jest
powietrze. Kiedykolwiek ja tak długo
czekałem?
Aby towarzyszyć dźwiękom głosem
Przyniosłem dziś wieczorem gitarę.
Obudź się, Karolino, bo takie słodkie
jest powietrze! Obudź się, no obudź się,
obudź się Karolino, gdyż takie słodkie
jest powietrze!*

Marechiare- dialekt neapolitański w tłumaczeniu (Viola di Palma)

Klasyczna pieśń neapolitańska *Marechiare* powstała w roku 1885. Słowa napisał Salvatore di Giacomo, słynny neapolitański pisarz i poeta, a muzykę skomponował Paolo Tosti. Salvatore di Giacomo zamierzał początkowo napisać po prostu zwykły wiersz. Piękne sceny w nim opisane nie stanowią bynajmniej jego osobistych doświadczeń. Nie był w rzeczywistości usatysfakcjonowany z wartości tego wiersza i nawet nie włączył go do swojej kolekcji. Zachwyił się nim jednak kompozytor Paolo Tosti, który skomponował do niego muzykę i w ten sposób powstała pieśń, po dziś dzień wykonywana na scenach całego świata.

Marechiare – miejsce, znajduje się w miejscowości Posillipo, zatoce na północy Neapolu. Przepiękna sceneria fascynuje wszystkich od czasów starożytnych. Poeta Salvatore di Giacomo wyobraził sobie, że jest nad zaciszną zatoką ciesząc się morską bryzą i letnią nocą. Do tej pory małe okienko przedstawione w wierszu nadal znajduje się na plaży i jest na nim

wyryty tekst pieśni *Marechiare*. Przyjeżdża tu wielu turystów nie tylko po to, by nacieszyć się pięknym widokiem na morze, lecz także odwiedzić miejsce, o którym opowiada pieśń.

Charakter warstwy literackiej jest bardzo romantyczny. Czytając go wydaje się czuć zapach lata i morza w scenerii najpiękniejszej z możliwych. Jest też namiętność do pięknookiej Karoliny, którą prosi o spotkanie. Wzdycha do jej pięknych oczu i chce grać na gitarze dopełnić czaru tej słodkiej nocy.

Pieśń w tonacji d-moll składa się z 4 zwrotek w warstwie literackiej. Muzyka jest uformowana inaczej. Można wydzielić podział na A, B, Ref., A1 z powtórzeniami, B1. Także w tej tak podzielonej strukturze widać niewielkie zmiany melodyczne i rytmiczne. Biorąc pod uwagę jednorodny pulsacyjny rytm ósemkowy akompaniamentu i punktowany w linii melodycznej śpiewu pieśń przybiera charakter tarantelli. To bardzo ciekawe, że pieśń prawie miłosna przybiera taką postać. Jest to niewątpliwie związane z „gorącym„ temperamentem Neapolitańczyków. Drobne wartości rytmiczne, z jakich głównie składają się poszczególne frazy pozwalają na uwypuklenie słów oddających piękno *Marechiare* (tt 13-20) [przykł. 12].

The image shows a musical score for the song 'Marechiare'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line: 'Quando spon - ta la luna a Ma - re - chia . re pu . - re li pi - sce nce fan . n'a l'am - mo - re.....'. The music is in a 6/8 time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

przykł. 12, tt 13-20

Tempem pieśni jest dość szybkie *allegretto* i przy tak wielu słowach sprawia wrażenie pośpiesznego. Jest bardzo istotnym zachować odpowiednie proporcje pomiędzy wypowiedzianym słowem a energicznym tempem tak, by nie zdominowało ono wyrazu całego utworu i żeby mieć czas na uwypuklenie słów, które grają największą rolę. Refren ma postać wokalizy zakończonej słowami „...A Marechiare nce sta na fenesta...”(W Marechiare jest pewne okno) i „...Ah! scetate, Ah scetate ca l'aria è doce...”(Obudź się, powietrze jest słodkie) tt 53-57 [przykł. 13].

przykł. 13, tt 53-57

Stanowi kwintesencję miłosnego wyznania, które mówi, że to ukochana Karolina jest najważniejszym obiektem westchnień, a Marechiare tylko pięknymi okolicznościami. Świadczy o tym zmiana motoryki tego fragmentu. Kantylena *legato* następująca po tym wraz dookreśleniami *sentito* (z uczuciem), *pp*, *crescendo*, *decrescendo*, akcenty *marcato*, a nawet małe *portamento* w postaci oznaczenia *legato* dowodzą ważności tego fragmentu w ilustracji natężenia emocjonalnego szczególnie w zestawieniu z pozostałymi, ubogimi w powyższe. Możemy zwolnić w tych dwu frazach i rozśpiewać je w dynamice najpierw mocniejszej, potem *pp* w sposób dość dowolny [przykł. 14, tt 56-64].

przykł. 14, tt 56-64

W zwrotkach należałoby zwrócić specjalną uwagę na dynamikę *piano* stosowaną generalnie i *crescendo* w tt 37-43 [przykł. 15], które dodaje wagi słowom "...fenesta: la passione mia ce tuzzuléa..." (okno: moja namiętność do niego puka). W wykonywaniu tej pieśni nie ma problemów związanych z wysokimi dźwiękami czy tessiturą, gdyż ambitus pieśni to d1-fis2, jednak należy wychwycić jej naturalny wigor i nastrój. Po wstępie fortepianu głos nasz musi uchwycić ten muzyczny impet i dotrzymać kroku

akompaniamentowi. Powinno się kontrolować siłę głosu i bardzo racjonalnie gospodarować oddechem, starając się dokładnie śpiewać dźwięki chromatyczne (tt 28 i 33) [przykł. 16].

crus.....

A Ma-re-chia-re nce sta na fe-ne-sta, la pas-si-o-ne mia nce tuz-zu-le

przykł. 15, tt 37-43

28

ca-gueno cu-lo-re, quando spon-ta la luna a Mare-chia

przykł.16, tt 28-33

Uwagi na pracę oddechu i „appoggio” wymaga również zaśpiewanie fis2 w kilku miejscach pieśni. Niektórzy śpiewają tę nutę całkowicie otwarcie, na przykład Jose Carreras i Giuseppe di Stefano, inni stosują dźwięki kryte (na przykład Luciano Pavarotti).

W taktach 52-54 wyrażenie muzyczne zaczyna się od siedmiu kolejnych dźwięków o tej samej wysokości. Można je zinterpretować *ritardando*, by przygotować się do emocjonalnego "Ach" w następnej frazie. Na początku taktu 57 pojawiają się dwie frazy o tej samej melodii z "ah" jako wykrzyknikiem, które należy skonstrastować zgodnie z partyturą, w przeciwnym razie efekt wokalny będzie nienaturalny. Należy zwrócić uwagę na to, aby wsparcie przeponowe było adekwatne do *pianissimo*, oraz aby kontrolować siłę oddechu przy zachowaniu stałej pozycji artykulacyjnej. Dwie ostatnie nuty można odpowiednio zaśpiewać

o oktawę wyżej, aby podkreślić kulminację emocji i pozwolić, by cała pieśń zakończyła się akcentem wyrażającym namiętną miłość.

W pieśni neapolitańskiej można czasami stosować *portamento*, *fermato* i *rubato*. Śpiewacy mogą improwizować zgodnie z własną koncepcją artystyczną i wyczuciem muzycznym. Koniecznym warunkiem stosowania tych improwizowanych ozdobników dźwiękowych jest dobre wsparcie oddechowe i zachowanie estetyki odpowiedniej dla stylu pieśni neapolitańskiej.

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. W tekście piosenki jest wiele słów nieakcentowanych, takich jak /lucente/, /doce/, /mare/, /culore/, /fenesta/, /testa/, /aspettato/. Zgodnie z regułami wymowy dialektu neapolitańskiego te samogłoski /a/, /e/, /o/ w nieakcentowanych końcowych sylabach należy osłabić do /ə/. Ponadto pojawiają się też słowa zawierające dużą liczbę podwójnych spółgłosek, takie jak /quanno/, /fann '/, /l'ammore/, /priezza/, /passione/, /tuuzzulea/, /aspettato/ itp. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Quanno spònta la luna a Marechiare Pure li pisce nce fanno a ll'ammore Se revòtano ll'onne de lu mare Pe' la priézza cágnano culore Quanno spònta la luna a Marechiare</p> <p>A Marechiare ce sta na fenesta La passiona mia nce tuzzuléa Nu garofano addora 'int 'a na testa Passa ll'acqua pe' sotto e murmuléa A Marechiare nce sta na fenesta A Marechiare, a Marechiare nce sta na fenesta</p> <p>Chi dice ca li stelle sò lucente Nun sape st'uocchie ca tu tiene 'nfronte ! Sti ddoje stelle li ssaccio i sulamente Dint' a lu core ne tengo li ppònte. Chi dice ca li stelle sò lucente? Scètate, Caruli, ca ll'aria è doce Quanno maje tantu tiempo aggi' aspettato. P'accompagnà li suone cu la voce, Stasera na chitarra aggio purtato. Scètate, Caruli, ca ll'aria è doce.</p>	<p>Quando spunta la luna a Marechiaro anche i pesci fanno l'amore Si rivoltano le onde del mare; per l'allegria cambiano colore. Quando spunta la luna a Marechiaro.</p> <p>A Marechiaro c'è una finestra: la mia passione ci va a bussare. Un garofano odora in un vaso, sotto passa l'acqua e mormora A Marechiaro c'è una finestra.</p> <p>Chi dice che le stelle brillano, non conosce questi occhi che tu hai in fronte! Questi due stelle le conosco solo io: ho le punte nel cuore. Chi dice che le stelle brillano? Svegliati, Carolina, l'aria è dolce quando mai ho aspettato tanto tempo? Per accompagnare i suoni con la voce, questa sera ho portato una chitarra. Svegliati, Carolina, l'aria è dolce.</p>	<p>Quanno=Quando li pisce=i pesci Marechiare=Marechiaro Onne=onde culore=colore</p> <p>revòtano=rivoltano na fenesta= una finestra tuzzuléa=bussare murmuléa=mormora</p> <p>ca li stelle=che le stelle Lucente=brillano sti ddoje =questi due ssaccio =conosco Scètate=Svegliati tempoaccompagnà= accompagnare li suone =i suoni cu =con Purtato=portato ll'aria=l'aria Doce=dolce</p>

Tab. 6 ⁸⁶

⁸⁶ <https://www.napoligrafia.it/musica/testi/marechiare.htm>

3.5 *Me voglio fa'na casa - (Chcę zbudować sobie dom)*

<i>Me voglio fa' 'na casa 'mmiez"o mare</i>	<i>Chcę zbudować sobie dom na środku morza</i>
<i>Fravecata de penne de pavune</i>	<i>Udekorowany pawimi piórami</i>
<i>D'oro e d'argiento li scaline fare</i>	<i>Ze złota i srebra zrobić schodki,</i>
<i>E de pietre preziuse li barcune</i>	<i>a z drogocennych kamieni zrobić balkony</i>
<i>Quanno nannella mia se ne va a affacciare</i>	<i>Kiedy moja dziewczyna wychyli się</i>
<i>Ognuno dice, ognuno dice</i>	<i>Wszyscy powiedzą, wszyscy powiedzą</i>
<i>Mo' sponta lu sole !</i>	<i>teraz słońce wschodzi!</i>

Me voglio fa'na casa- tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego(Viola di Palma)

Utwór został skomponowany przez Gaetano Donizettiego, włoskiego kompozytora wczesnego romantyzmu XIX wieku, autor słów jest zaś nieznany. Gaetano Donizetti stworzył nie tylko wiele dzieł operowych, ale także wiele pieśni artystycznych, niezwykle emocjonalnych i sugestywnych.

Me voglio fa'na casa to pieśń mężczyzny, który dla swej ukochanej pragnie zbudować dom na środku morza. Dom będzie tak piękny i luksusowy jak jego wybranka, którą każdy porównuje do słońca wschodzącego nad morzem. Wiadomo, że dla normalnego człowieka jest to niemożliwe, ale tym ponad miarę wyznaniem chce pokazać wielkość swojego uczucia do dziewczyny i podziw, jakim ją darzy. Uważa, że jest warta wszystkiego, co dla niego jest synonimem piękna i sukcesu.

Pieśń tworzą cztery podobne do siebie, krótkie części przedzielone śpiewką “tralla la le la...”. W każdej części powtarzają się te same wyrażenia przetworzone pod względem muzycznym. Przebieg linii melodycznej jest sinusoidalny czyli biegnie na przemian w dół i w górę (tt 1-4) [przykł. 17], a w końcowym fragmencie pojawia się ossia zmieniająca wartości rytmiczne ostatnich nut.

przykł. 17, tt 1-4.

Metrum utworu to 6/8 w całym utworze, a tempo oznaczone zostało jako *Allegretto* (ćwierćnuta=84), w którym melodia po zwolnieniach i przyśpieszeniach zawsze wraca do pierwotnego *Tempo I*. Rytm utworu jest różnorodny, ale najczęściej pogrupowany jest ćwierćnuta+ósemka. Tonacja utworu nie ma znaczenia, lecz dosyć istotna ze względu na charakter utworu jest zmiana trybu w 24 takcie (tt 23-25) [przykł. 18]. Początkowa tonacja F-dur zmienia się w f-moll, po czym w takcie 40 wraca do trybu durowego w części trzeciej. Dzięki oznaczeniom ekspresywnym wpisanym przez Donizettiego mamy dość określoną wizję utworu.

przykł.18, tt 23-25

Pierwszą cechą materiału nutowego wydaje się być wszechobecne *legato*, poprzez które kompozytor zapewne chciał pogłębić poczucie “bujania” fraz do góry i dołu opisane na początku analizy. Sytuacja zmienia się we fragmentach ” Tralla la le la...”, gdzie domaga się wzmożonej aktywności *con brio* i ostrzejszej artykulacji *staccato* (tt 17-24) [przykł. 19].

przykł. 19, tt 17-24

Kolejną cechą z zakresu artykulacji są akcenty na słabej części taktu (tt 10, 12, 15 etc), powodujące rozbicie jednostajnej pulsacji i zawieszenie głosu na sylabach nieakcentowanych. Może to symbolizować egzaltację uczuć lub typowy zaśpiew południowych Włoch. Dynamika utworu, jeśli jest dookreślona to oscyluje między *mezzoforte* a *piano* z kilkoma *crescendo* pojawiającym się przeważnie w śpiewce. Nie ma potrzeby wykonywania fraz lub dźwięków *forte*, gdyż nie licuje to z delikatną wymową tekstu. Agogika przedstawia więcej wyzwań dla wykonawcy. Pojawiają się dwa określenia, które należy objaśnić tj. *ced.* (wolniej, osiaść) i *tratt.* (powstrzymujac). I tak we fragmencie obejmującym takty 9-20 kompozytor wpisał *allegretto, ced., a tempo, con brio, tratt., a tempo*, które świadczą o dynamicznie zmieniającym się tempie i potrzebie różnicowania wykonania w bardzo krótkim czasie. To samo zadanie widać w ostatniej części pieśni, gdzie oprócz tych poruszonych wcześniej pojawiają się dwa przyspieszenia *affrettando* i *accelerando* (tt 67-75) [przykł. 20] zapowiadające zbliżający się finał i koniec utworu.

przykł. 20, tt 67-75

Wykonanie omawianej pieśni nie jest trudne, jeśli chce się ją odśpiewać spontanicznie, bez wgłębiania się w jego ekspresję odkompozytorską. Wraz ze świadomością konieczności wykonania wszystkich sugestii Donizettiego trudność wzrasta. Wykonawca ma za zadanie połączyć piękne prowadzenie długich legatowych fraz z dbałością o odpowiednie oparcie dźwięku na oddechu, z czystą intonacją i artykulacją tekstu tak, by nie utraciły swojej lekkości i swobodnego charakteru. Dobrego wyczucia wymagają akcenty na słabych częściach; nie mogą być za mocne, ale też powinny być zauważalne dla słuchającego. *Staccato* powinno być naturalne, nie za ostre i traktowane jako wyraz radosnego uniesienia niż wirtuozowskiego popisu. Skoki oktawowo z kolei wymagają uprzedniego przygotowania oddechowego i utrzymania *appoggio* w stanie "sprężystości". Ciągła kontrola oddechu na tym etapie jest najtrudniejszym elementem, a jego dobre wykorzystanie może również zapewnić wsparcie dobrej intonacji szczególnie przy opadającej linii melodycznej i wszelkich przebiegach chromatycznych.

W takcie 62 przy słowach "...mo'sponta lusole..." [teraz słońce wschodzi] śpiew powinien być wykonany z lekkim spowolnieniem. Pomiędzy "ta" i "lu" możemy sami zdecydować, czy musimy brać oddech, bo następujące dalej "si" musi być utrzymane przez cztery kolejne takty. Tutaj pojawia się znacznik tempa *affrettando*, a znacznik dynamiki *crescendo* i *sf* (*sforzando*) wskazujący, że w tych czterech taktach dynamika śpiewu ma stopniowo rosnąć. Unikać należy popisów technicznych polegających na nienaturalnym przedłużaniu tej frazy, co zakłóciłoby naturalnie dynamiczny bieg tej pieśni [przykł. 21].

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The voice part is written on a single staff with lyrics: "di - ce mo' spon - ta lu so - - - - -". The piano accompaniment is written on two staves. The score includes markings for "affrettando", "ten.", "sf", and "col canto".

przykł. 21, tt 61-66

Końcowa część (tt 71-75) [przykł. 20] "...tra-la la la la la la la la" wymaga uwypuklenia lekkości i elastyczności wykonania, które powinno rytmicznie zespolać się z partią fortepianu nie tracąc przy tym wyrazistości. Czysta intonacja jest także istotna w tym fragmencie. Zaśpiewanie końcówki na jednym oddechu i dobrym wsparciu oddechowym powinno pomóc w uzyskaniu czystości brzmienia.

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Należy zwracać uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. W tekście występuje wiele spółgłosek podwójnych, które wymagają od nas specjalnej wymowy przy jednoczesnym zachowaniu spójności całej linii muzycznej. Przykładem są: /Quanno/, /nannella/, /affacciare/, /penne/. Powinno się także zwrócić uwagę, że głoski /a/, /o/ i /e/ na końcu tych wyrazów należy wymawiać słabiej pochyłym, jako /ə/. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Słowa w dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
Me voglio fa' 'na casa 'mmiez'o mare	Voglio costruirmi una casa in mezzo al mare	fa' 'na =costruirmi una O=al
Fravecata de penne de pavune D'oro e d'argiento li scaline fare	Fabbricata con penne di pavone D'oro e d'argiento gli scalini realizzare	Fravecata=Fabbricata pavune =pavone d'argiento =d'argento
E de pietre preziose li barcune	E di pietre preziose il balcone	preziuse=preziose
Quanno nannella mia se ne va a affacciare Ognuno dice ognuno dice Mo' sponta lu sole	Quando la bimba mia si va ad affacciare Chiunque dice, chiunque: Adesso spunta il sole!"	Ognuno=Chiunque mo' sponta=adesso spunta

Tab.7 ⁸⁷

⁸⁷ <https://lyricstranslate.com/it/me-voglio-fa-na-casa-voglio-costruirmi-una-casa.html>

3.6 Reginella - (Królowna)

*Te si' fatta 'na veste scullata,
Nu cappiello cu 'e nastre e cu 'e rrose...
Stive 'mmiezo a tre o quattro sciantose,
E parlave francese... è accussì?
Fuje l'autriere ca t'aggio 'ncuntrata?
Fuje l'autriere, a Tuleto, gnorsì...*

*Reginè, quanno stive cu mmico
Non magnave ca pane e cerase.
Nuie campavamo 'e vase! E che vase,
Tu cantave e chiagnive pe' me...
E 'o cardillo cantava cu ttico:
Reginella 'o vuo' bene a 'stu rre?*

*T'aggio vuluto bene a te...
Tu m'è vuluto bene a me!
Mo nun 'nce amammo cchiù,
Ma 'e vvote tu
Distrattamente pienze a me!*

*Masz sukienkę z niskim dekoltem i czapkę
ze wstążkami i różami.
Stalaś wśród trzech lub czterech zalotnych
kobiet
Mówiąc po francusku, prawda?
To było przedwczoraj kiedy się poznaliśmy
To było przedwczoraj, w Toledo, oj tak ...*

*Reginè, kiedy byłaś ze mną, jadłaś tylko
chleb i czereśnie.
Żyliśmy pocałunkami! I to jakie pocałunki,
Śpiewałaś dla mnie i płakałaś za mną...
a szczygiel śpiewał z tobą:
Królowo, kochasz tego króla?
Ja kochałem cię...
Ty kochalaś mnie !
Teraz już się nie Kochamy
Ale czasami Ty
nieuważnie myślisz o mnie!*

Reginella- tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Reginella to jedna z najśłynniejszych pieśni neapolitańskich wszechczasów, skomponowana przez włoskiego poetę Libero Bovio do muzyki Gaetano Lamy. Wydana w roku 1917 przez wydawnictwo muzyczne La Canzonetta. Libero Bovio był jednym z najbardziej wpływowych literatów, poetów i dramaturgów Neapolu początku XX wieku i przedstawicielem ruchu odrodzenia dialektu neapolitańskiego. Do historii przeszedł głównie jako autor sków do blisko 600 pieśni neapolitańskich. Do najśłynniejszych należą: *Reginella*, *Passione*, *O paese d 'o sole* i *Lacreme napulitane* z 1925 roku. Data jej wydania przypada na okres I wojny światowej i miała ona służyć pokrzepieniu serc udręczonych nieszczęściami wojny. Pierwszą wykonawczynią tej pieśni była Griselda Andreatini z Neapolu, znana również jako Gilda Mignonette.

Słowa mówią o historii miłosnej. Autor wspomina szczęśliwy czas spędzony z dziewczyną, którą nazywa swoją małą księżniczką (*reginella*) i choć łączyło ich płomienne uczucie miłości to minęło bezpowrotnie i zostały wspomnienia. Kochanek prosi dziewczynę, by czasem pomyślała o nim i ich pięknej przeszłości. Utwór ten wykonywany był przez muzyków reprezentujących różne style wokalne całego świata, jednak najpopularniejszą wersją była wokalnie-gitarowa Roberto Murolo. Bardzo znana jest również wersja klasyczna śpiewana przez Giuseppe di Stefano.

Budowa pieśni jest 3-zwrotkowa bez żadnych przetworzeń, jedynie w ostatnim takcie 3 zwrotki w partii fortepianowej jest mała zmiana. Linia melodyczna w tonacji D-dur jest bardzo spokojna w pulsacji ćwierćnotowej bez rytmu punktowanego, jedynie z małym zatrzymaniem pod koniec podfraz muzycznych. Można uznać, że spokojny rytm ulega dalszemu zwolnieniu jak zapomnieniu uległo uczucie pomiędzy kochankami. Ta tendencja ma miejsce w całej pieśni i zdaje się być elementem budującym jej tożsamość muzyczną. Warstwa melodyczna to pochody sekundowo-tercjowe prawie bez żadnych skoków. Tempo utworu w trójdzielny *Tempo di Valzer* (tempo walca) i metrum 3/4 rozciąga się na całość utworu. W tym zakresie możliwe są pewne różnice, ale wymowa tekstu nie pozwala na zbyt szybką realizację. Melodyjność i taneczność ma dużo z majestatycznego uroku walca, w którym na pierwszym dźwięku taktu występuje oparcie dźwięku lub inaczej nazywając - akcent. Jeśli chodzi o wydźwięk ekspresywny, to w zasadzie istnieje tu duża dowolność, gdyż kompozytor Gaetano Lama nie wpisał żadnych wyrażen ilustrujących jego intencje w partii wokalne oprócz *legato* (tt 7-15) [przykł. 22]. Wyznacza ono wyraźne ramy poszczególnych fraz muzycznych i buduje kantylenowy charakter muzyki.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is labeled 'CANTO' and starts at measure 7. The lyrics are: 'Te si' fat-ta na ve-sta scul-la-ta nu cap-piel-lo cu'e'. The piano accompaniment is marked 'a tempo' and features a steady, rhythmic accompaniment with some harmonic changes.

przykł. 22, tt. 7-15

Inne elementy emocjonalne są umieszczone tylko w partii fortepianowej. Można to uznać za drogowskaz także dla śpiewaka, ale nie zawsze jest to prawidłowe rozumowanie. Jeśli kompozytor nie zrobił tego sam, to najbardziej prawdopodobne jest, że zrobił to świadomie. Być może niektórzy twórcy chcieli zostać wierni idei samodzielnej kreacji interpretacyjnej i elementów improwizacji w pieśni neapolitańskiej. Z pewnością śpiewak powinien zastosować się do zapisów określających zmiany tempa w utworze, gdyż bez wątpienia wykonawstwo jest współpracą wszystkich muzyków biorących udział w wystąpieniu - dlatego też, jeśli w partii fortepianowej G. Lama wpisał takie wyrażenia jak: *a tempo* (tt 7, 35) i *rallentando* (tt 30, 34) to oczywiście obowiązkiem wykonawcy jest je

zrealizować. W tym fragmencie jest to także uzasadnione wydźwiękiem tekstu, który mówi „...t'aggio 'ncuntrata? Fuje l'autriere...” (kiedy cię poznałem, to było wczoraj) i w drugim „...Taggio voluto bene a te...” (kochałem cię) [przykł. 23] wyznaczenie jest bardziej emocjonalne więc zaśpiewanie ich wolniej ma sens.

32

le-to, 'gnor-sì... T'aggio vo-lu-to be-ne_a te!

pp *pp e rall.* *tempo*

przykł. 23, tt 32-37

W ostatnich dwóch taktach pieśni pojawia się określenie *con slancio*, co oznacza "z rozmachem". Ostatnia nuta jest przedłużeniem emocjonalnego „pienze a me!...” [pomyśl o mnie!] stanowiącego punkt kulminacyjny pieśni, a zarazem koniec utworu. Najwyższa nuta pozostaje na samogłosce /a/ której nie możemy śpiewać w sposób zbyt "otwarty", zwracając uwagę na maksymalną koncentrację dźwięku [przykł. 24].

46

dis-trat-ta-men-te pien-ze_a me! me!

1. 2. 3.

f *con slancio* *f* *ff*

przykł. 24, tt 46-50

Wyrazy z podwójnymi spółgłoskami w tej piosence to: /fatta/, /cappiello/, /rrose/, /'mmiezo/, /accussi/ /quanno/, /mmico/, /cardillo/, /Reginella/, /T'aggio/ oraz /amammo/. Ćwicząc musimy zwracać na nie szczególną uwagę. Należy zwrócić uwagę na pierwsze

słowo frazy. Wymowa "Te" różni się od języka włoskiego. Końcowa głoska jest wymawiana jako /ə/ w dialekcie neapolitańskim, a /s/ w /scullata/ wymawia się jako /ʃ/. /Sciantose/ w drugim zdaniu pochodzi od francuskiego słowa /chanteuse/, które oznacza piosenkarkę i oznacza również "pachnącą kobietę". Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Te si' fatta na vesta scullata, nu cappiello cu 'e nastre e cu 'e rrose, stive 'mmiez' a tre o quattro sciantose e parlave francese, è accussi?</p> <p>Fuje ll'autriere ca t'aggio 'ncuntrata fuje ll'autriere a Tuleto, 'gnorsi!</p> <p>Reginè', quanno stive cu mico, nun magnave ca pane e cerase. Nuje campávamo 'e vase... e che vase! Tu cantave e chiagnive pe' me!</p> <p>E 'o cardillo cantava cu tico: "Reginella 'o vò' bene a stu rre!"</p> <p>T'aggio voluto bene a te! Tu mm'hê voluto bene a me! Mo nun ce amammo cchiù, ma ê vvote tu, distrattamente, pienze a me!</p>	<p>Ti sei fatta un vestito scollato, un cappello con i nastri e con le rose, eri in mezzo a tre o quattro sciantose e parlavi francese, è così?</p> <p>E' stato l'altro ieri che ti ho incontrata, è stato l'altro ieri a Toledo, signorsi!</p> <p>Reginella, quando stavi con me, non mangiavi che pane e ciliegie. Noi vivevamo di baci... che baci! Tu cantavi e piangevi per me.</p> <p>E il cardellino cantava con te: "Reginella, vuoi bene a questo re?"</p> <p>Ti ho voluto bene, a te! Tu m'hai voluto bene, a me! Ora non ci amiamo più, ma a volte tu, distrattamente, pensi a me.</p>	<p>na=un Scullata=scollato Cappiello=cappello Rose=rose è accussi=è così</p> <p>Fuje=E' stato ll'autriere=l'altro ieri 'ncuntrata=incontrata tuleto=toledo 'gnorsi=signorsi</p> <p>quanno=quando stive cu =stavi con vase=baci cerase=ciliegie chiagnive=piangevi stu rre=questo re</p> <p>amammo=amiamo pienze=pensi Vvote=volte Cchiù= più</p>

Tab.8⁸⁸

⁸⁸ <https://www.musixmatch.com/it/testo/Roberto-Murolo/Reginella/traduzione/italiano>

3.7 I 'te vurria vasà - (Chciałbym Cię pocałować)

*Ah! che bell'aria fresca
Ch'addora e malvarosa.
E tu durmenno staje
Ncopp'a sti ffronne 'e rosa.*

*'O sole a poco a poc
Pe 'stu ciardino sponta;
'O viento passa e vasa
'Stu ricciulillo 'nfronta.*

*I te vurria vasà ...
Ma 'o core nun m' 'o
Ddice 'e te sceta'.*

*'I me vurria addurmi'
Vicino 'o sciato tujo
N'ora pur'i!'Sento 'stu core tujo
Che sbatte comm' 'a ll'onne.
Durmenno, angelo mio,
Chi sa tu a chi te suonne!*

*'A gelusia turmenta
'Stu core mio malato;
Te suonne a me? Dimmello...
O pure suonne a n'ato?*

*Ah! Co za świeże powietrze
Który pachnie jak malwa.
A Ty Spisz
na tych liściach róży.*

*Słońce powoli
w tym ogrodzie wschodzi,
wiatr przechodzi i całuje
te kręcone włosy na czole.*

*Chciałbym Cię pocałować.
Ale moje serce nie pozwala mi
Ciebie obudzić.*

*Chciałbym zasnąć blisko twojego
oddechu
Zasnąć ja też na godzinę!
Czuję Twoje serce bijące jak fale.
Kiedy spisz, aniołek mój,
ciekawe o kim śniesz!*

*Zazdrość dręczy to moje chore serce;
O mnie śniesz? Powiedz mi, czy o kimś
innym śniesz?*

I 'te vurria vasà- tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

I 'te vurria vasà jest również uważana za jedną z nieprzemijających, klasycznych pieśni neapolitańskich, powstałych w 1900 roku. Utwór ten jest znany na całym świecie i uważany za jeden z kamieni milowych w historii rozwoju pieśni neapolitańskiej. Kompozytorem jest Eduardo di Capua wraz z Alfredo Mazzucchi, a autorem słów jest Vincenzo Russo. Słowa utworu nawiązują do osobistych doświadczeń autora. Vincenzo Russo i Enrichetta Marchese zakochali się w sobie, lecz ich związek spotkał się z silnym sprzeciwem rodziny kobiety ze względu na różnicę statusu społecznego. Miłość Russo do dziewczyny jest tajemnicza i nieujawniona, nie tylko dlatego, że urodził się w biedzie, ale także dlatego, że cierpiał na ciężką chorobę płuc. Wiedział, że jego życie nie jest długie, więc nie wyznał dziewczynie prawdy aż do swojej śmierci w wieku 28 lat. Słowa napisane zostały w roku 1899 roku. Vincenzo Russo przekazał utwór swojemu przyjacielowi Di Capua w dniu 1 stycznia 1900 roku, a już następnego wieczoru kompozytor skomponował pieśń.

Słowa są bardzo piękne. Opisują piękne chwile między dwojgiem kochanków. Podmucha wiatru wiejący przez ogród pełen malw i róż to sceneria, w której poeta podziwia swoją śpiącą dziewczynę. Piękna twarz, śnieżnobiała skóra i wdzięczna sylwetka są tak pociągające, że poeta chętnie obudziłby ją pocałunkiem, lecz nie śmie jej dotykać, by jej nie obudzić.

Z obawą zastanawia się, czy to na pewno o nim śni jego wybranka. A może o kimś innym? Krótka zazdrość ustępuje uczuciu namiętności i miłosnej troski.

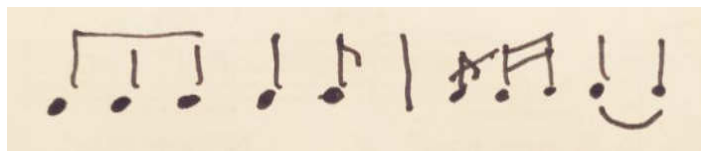
Pieśń *I' te vurria vasà* ma budowę zwrotkową, która w podstawowej wersji ma 3 części. Ponieważ w dziele artystycznym wykonano 1 i 3 zwrotkę, analiza będzie dotyczyć powyższych. Struktura podziału linii melodycznej obu dzieli się na wyraźne 2 części. Pierwsza jest w tonacji f-moll (takty 1-20), a druga w paralelnej F-dur (takty 21-36) i ten fakt powoduje ich zróżnicowanie w charakterze. Jest także w zgodzie z wyrazem emocjonalnym tekstu. W części mollowej jest on sentymentalny; wyraża podziw piękna otaczającej kochanków natury i samej ukochanej (tt 5-10) [przykł. 25].

przykł. 25, tt 5-10

W części durowej, która spełnia rolę refrenu wyznanie jest bardziej emocjonalne i jak to zwykle bywa w pieśniach neapolitańskich, mówi o pocałunkach „...I' te vurria vasà...” (Chciałbym ciebie pocałować) (tt 21-25) [przykł. 26].

przykł. 26. tt 21-25

Utwór utrzymany jest w tempie *andantino* i w zasadzie oprócz końcowego *rallentando* jest to jedyne określenie tempa. Linia melodyczna złożona jest z wielokrotnie powtarzanego schematu melo-rytmicznego i w części początkowej przebiega w sposób progresywny w dół. W refrenie następuje melodyczne odkształcenie schematu i jak już wspomniano zmiana trybu. Schemat rytmiczny użyty w głównym temacie pieśni przedstawia poniższa grafika:



W pieśni kompozytor wpisał kilka ozdobników. Są to przednutki skrócone, podwójne przednutki i spełniające rolę przedłużonych przednutek triole (w tym przypadku). Opisany już schemat rytmiczny jest możliwy tylko przy metrum 6/8, które najlepiej wyraża romantyczny przekaz utworu. Pieśń *I`te vurria vasà* jest bardzo piękna. Twórca w pełni uchwycił w kantylenie melodii i rytmie jej czułą ekspresję. Dynamika *piano* z niewielkim *crescendo* pod koniec fraz i powrót delikatności w kolejnym *piano* (tt 5-7) [przykł. 27] czynią wyznaczenie intymnym i wysublimowanym, jeśli spojrzeć z punktu widzenia charakteru Neapolitańczyków.

przykł. 27, tt 5-7

Nawet w drugiej części, która jest bardziej gwałtowna tylko raz pojawia się *forte* na słowach „...I`me vurria addurmi...” [serce]..Nie pozwala mi ciebie obudzić], by za chwilę ulec wyciszeniu (tt 29- 32) [przykł. 28].

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'I' me vurria ad-dur- mi' and 'I' me vurria ad-dur - mi'. The chords are indicated above and below the staves: Dm, A7, Bb, Gm, F#°7, Gm, Rem, La7, Sib, Sol m, Fa #dim, Sol m.

przykł. 28, tt 29-32

W wykonaniu tej pieśni powinno się za wszelką cenę utrzymać jej naturalne piękno i prostotę wyznania. Dbalność o kantylenę i prowadzenie głosu *legato*, a także realizowanie wpisanego *piano* nie powinno stać się kosztem żarliwości i wyrazistości wypowiedzanego tekstu. Delikatny początek z uchwyceniem brzmienia tonacji mollowej wymaga gotowości oddechowej i uwagi na to, by artykulacja spółgłosek nie zakłóciła płynności kantyleny i nie wpłynęła na zmianę wysokiej pozycji zawieszenia głosu. Intonacja emisyjna wymaga dużej uwagi w momentach śpiewania dźwięków położonych na tej samej wysokości. Tak więc można uznać, że prócz *legato* i opisanych wcześniej możliwych problemów, także ten powinien być „przepracowany” przez śpiewaka. Tak uformowana melodia prosi się jednocześnie o uwypuklenie prawidłowej akcentacji języka neapolitańskiego, która dla nieznających tego języka podobna jest do włoskiej. Jak widać, akcenty są respektowane przez kompozytora w dłuższych nutach i ozdobnikach, które działają jak akcent.

Należy dokonać rozróżnienia pomiędzy dwoma częściami pieśni. Pierwsza liryczna, drugą z nich można wzmocnić natężeniem i emocjonalnym zabarwieniem głosu, czyniąc ją jeszcze bardziej szczerą. W niektórych wydaniach nutowych jest *crescendo* w takcie 28. Jego realizacja może sprawić, że utwór stanie się bardziej naturalny i autentyczny. W takcie 29 dynamika zmienia się z *p* na *f*. To najwyższa w ambitusie część całej pieśni. Trzy dźwięki powtarzają się na wysokim *f*. Podczas ich wykonania należy w pełni wyrazić emocje, dodatkowo wzmacniając ton i wsparcie oddechowe. Takty 30-32 interpretujemy *diminuendo*, tworząc ostry kontrast z *forte* poprzedniego zdania. W takcie 35 są znaczniki *rallentando*, swobodnego przedłużenia i *crescendo*, co wskazuje na zbliżanie się punktu kulminacyjnego pieśni. Ostatni fragment wymaga przygotowania emocjonalnego i oddechowego, by ostatnia nuta zabrzmiała pewnie. Finalny dźwięk pozostaje na samogłosce, dlatego też trzeba zwrócić

uwagę na zachowanie dostatecznie otwartej krtani dla jego pełniejszego brzmienia (tt 34-37) [przykł. 29].

The image shows a musical score for voice and piano, measures 34-37. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The vocal line starts with a 'rall.' marking and includes the lyrics 'tu - jo N'o ra pur' i' N'o ra pur' i'. The piano accompaniment also features a 'rall.' marking. The piece concludes with a first ending marked '1, 2' and a second ending marked '3'. Dynamic markings include 'a tempo', 'ff', and 'sf'.

przykł. 29, tt 34-37

Zrozumienie dosłownie przetłumaczonego tekstu jest nieodzowne, gdyż tylko wtedy wykonawca może ukazać rozwój wyrazu emocjonalnego utworu i dozować natężenie głosu do interpretacji, która będzie autentyczną i być może niepowtarzalną.

Artykulacja w tym utworze wymaga zwrócenia uwagi na słowa /vasà/, /malvarosa/, /rosa/ i /gelusia/. Głoska s w tych wyrazach jest wymawiana jako /z/, ponieważ znajduje się między dwiema samogłoskami. Natomiast /s/ w wyrazach /passa/, /musso/ i /suonne/ wymawia się jako /s/. S w /sponte/ i /fresche/ wymawia się jako /f/. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Ah! che bell'aria fresca Ch'addora e malvarosa. E tu durmenno staje Neopp'a sti ffronne 'e rosa.</p> <p>'O sole a poco a poco Pe 'stu ciardino sponta; 'O viento passa e vasa 'Stu ricciulillo 'nfronta.</p>	<p>Ah! Che bell'aria fresca... Che profumo di malvarosa... E tu stai dormendo Su queste foglie di rosa Il sole a poco a poco, spunta su questo giardino... il vento passa e bacia questo riccioletto sulla tua fronte!</p>	<p>Ch'addora=Che profumo Durmenno=stai dormendo Sponta=spunta ciardino=giardino Ricciulillo=riccioletto Vasa=bacia</p>
<p>Sento 'stu core tujo Che sbatte comm' 'a ll'onne. Durmenno, angelo mio, Chi sa tu a chi te suonne!</p> <p>'A gelusia turmenta 'Stu core mio malato; Te suonne a me? Dimmello... O pure suonne a n'ato?</p>	<p>Sento questo tuo cuore che sbatte come le onde mentre dormi, angelo mio chi sa chi stai sognando la gelosia tormenta questo mio cuore malato Sogni di me? Dimmelo! Oppure sogni di un altro?</p>	<p>stu core=questo cuore ll'onne=le onde Suonne=sogno Gelusia=gelosia a n'ato=un altro suonne a me=Sogni di me</p>
<p>'I te vurria vasa'... Ma 'o core nun m' 'o Ddice 'e te sceta'. 'I me vurria addurmi' 'I me vurria addurmi' Vicino 'o sciato tujo n'ora pur'i'...</p>	<p>Io vorrei baciarti Ma non mi regge il cuore di svegliarti Io vorrei addormentarmi vicino al tuo respiro un'ora anch'io</p>	<p>I=Io vurria=vorrei addurmi'=addormentarmi nun =non Sciato=respiro pur'i'=anch'io n'ora=un'ora</p>

Tab.9⁸⁹

⁸⁹ <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3680>

3.8 'O surdato 'nnammurato – (Zakochany żołnierz)

*Staje luntana da stu core,
A te volo cu 'o pensiero
Niente voglio e niente spero
Ca tenerte sempe a fianco a me!
Si' sicura 'e chist'ammore
Comm'i' sò' sicuro 'e te...*

*Quanta notte nun te veco,
Nun te sento 'int'a sti bbracce,
Nun te vaso chesta faccia,
Nun t'astregno forte 'mbraccio a me?!
Ma, scet'annome 'a sti suonne,
Mme faje chiagnere pe' te...*

*Oje vita, oje vita mia,
Oje core 'e chistu core,
Si' stata 'o primmo ammore,
E 'o primmo e ll'urdemo sarraje pe' me!*

*Jesteś daleko od tego serca,
lecę do ciebie w moich myślach nie chcę,
nie pragnę niczego więcej,
niż trzymać cię zawsze w swoich ramionach!
Jesteś pewna mojej miłości
tak samo jak ja twojej...*

*Jak wiele nocy cię nie widziałem,
nie trzymałem cię w swoich ramionach,
nie całowałem twoich ust,
Nie trzymałem cię w swoich objęciach ?!
Ale jak obudzę się z tych snów ,
sprawiasz, że płaczę dla Ciebie...*

*Oh, życie, oh życie moje,
Oh serce z tego serca,
byłaś pierwszą miłością,
i będziesz dla mnie pierwszą i ostatnią!*

'O surdato 'nnammurato – tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego ⁹⁰

'O surdato 'nnammurato to dzieło dobrze znane we Włoszech, które jest także symbolem miasta i kultury mieszkańców Neapolu. Jako taka wykonywana jest przy wielu okazjach: na ulicach, w kawiarniach, a także na stadionach, gdyż jest hymnem drużyny piłkarskiej Neapolu. Utożsamiana jest z poczuciem lojalności, wierności i szczerzej miłości. Słowa napisał poeta Aniello Califano⁹¹ z San Diego, muzykę zaś skomponował neapolitański kompozytor Enrico Cannio w 1915 roku. Pieśń opisuje smutek i tęsknotę żołnierza, który walczy na froncie I wojny światowej, z dala od swojej ukochanej. Piękne wyznanie wzrusza swoją głębokością i szczerością. Mężczyzna jest wierny swojej dziewczynie i marzy tylko o tym, by ją znowu ujrzeć i wziąć w objęcia. Jest to uczucie odwzajemnione. Kobieta zapewnia, że myśli i czeka tylko na niego. Deklaracja powoduje wzruszenie u bohatera. W I wojnie światowej uczestniczyło półtora miliona Włochów. Większość z nich to młodzi ludzie, po dwudziestce. Wojna odebrała im szczęśliwe życie przynosząc ból, śmierć i cierpienie. Wiele rodzin zostało rozbitych lub osamotnionych. W pieśni to nie ból związany z wojną jest najważniejszy, ale nadzieja na miłość i lepsze życie w przyszłości. To właśnie

⁹⁰ Massimo Ranieri - 'O Surdato 'Nnamurato - tekst i tłumaczenie piosenki na Tekstowo.pl

⁹¹ Aniello Califano (1870-1919) - włoski poeta i pisarz, autor pieśni neapolitańskich współpracujący z kompozytorami

dlatego utwór jest tak ważny i symboliczny dla Neapolitańczyków wówczas i obecnie. Odzwierciedla ich optymistyczne i żywiołowe podejście do życia oraz ogromną siłę przetrwania.

Struktura analizowanej pieśni oparta jest na podziale na trzy zwrotki z refrenem „..Oi vita...”, przetworzonym i powtórzonym dwukrotnie w ostatniej części. Utwór jest napisany w tempie marszowym *Tempo di Marcia*. Metrum to 2/4 w krótkim preludium fortepianowym i 4/4 w późniejszej partii śpiewanej. Linia melodyczna to progresywne pochody sekundowe w dół z użyciem przednutek skróconych i zlegowane w obrębie poszczególnych fraz. Motyw wokalny pojawiający się na początku zwrotki oznaczony jest w dynamice *piano*, ze względu na rytm ma jednak dość dużą dynamikę, która rośnie wraz z progresją wznoszącą linii melodycznych w kolejnych frazach. W takcie 13 przybiera na sile według wpisu kompozytora *rfz* (*rinforzando*= wzmacniając). Kontrast emocjonalny pomiędzy początkiem pieśni a tym fragmentem powinien być dobrze słyszalny, gdyż jest to piękna deklaracja prawdziwie kochającego „...Niente voglio, niente spero...” [Niczego nie pragnę, niczego nie oczekuję] (tt 9-14) [przykł. 30], po której następuje wyciszenie tylko po to, by zaraz potem wybuchnąć okrzykiem refrenu.

przykł. 30, tt 9-14

W refrenie „...Oi vita, oi vita mia, oi core, `e chistu core”[Oh życie, oh życie moje, Oh serce z tego serca] ukształtowanie melodii ulega zmianie, a rytmizacja nabiera bardziej dynamicznego charakteru (tt 20-26) [przykł. 31]. W tempie marsza to właśnie ćwierćnuty w partii wokalne i fortepianowej powodują uaktywnienie ekspresji. Wyraz refrenu jak i całego utworu jest bardzo dynamiczny; wskazuje na charakter bardziej wojenny niż miłosny. Jednak prawdą jest, że tekst stoi w opozycji do melodii i uznać to należy za ciekawy zabieg

kompozytorski, który odniósł sukces. Być może wskazuje na dwie istotne dla Neapolitańczyków rzeczy: miłość i patriotyzm, które się przecież nie wykluczają.

te. Oi vi- ta, oi vi- ta mi- a, oi co- re 'e chi- stu co- re, si' sta- ta 'o prim- m' am- mo- re: 'o prim- mo- re

Przykład.31, tt 20-26

Okrzyk „...Oi vita, oi vita mia...”[oh życie, oh życie moje] także może mieć kilka zabarwień. Jedno, jak napisano wcześniej miłosne, drugie tragiczne – związane z wojną i możliwą śmiercią lub pełne rozgoryczenia rozłąki z ukochaną i najbliższymi. Oczywiście, jak każdy tekst literacki tak i ten interpretować można różnie. W refrenie w takcie 20 pojawia się najwyższy ton całej pieśni.

Wielu wykonawców interpretuje tutaj *ritardando*, jak również wielu wykonawców nie bierze oddechu w pauzie w takcie 20. Jednak lepiej i zgodnie z zapisem tekstowym, w którym pomiędzy zdaniem występuje kropka rozdzielić znajdujące się w powyższym takcie frazy. W taktach 20-28 stopniowo wysokość melodii stopniowo opada, a dynamika zmienia się $f \rightarrow p$. Natężenie emocjonalne powinno stopniowo wygasać. Podczas śpiewania musimy zawsze zwracać uwagę, aby zachować jedność pozycji głosu i nie tracić jej niezależnie czy melodia jest w niskim czy wysokim rejestrze. Z należytą uwagą trzeba podejść do ostatniego fragmentu pieśni to jest powtórzenia refrenu w taktach 30-35. Ekspresja tej części jest podobna do ekspresji taktów 20-26. Również tutaj występuje $f \rightarrow p$. Pojawienie się znaku *crescendo* w 36 takcie wskazuje na zbliżający się koniec na wysokim (jak na pieśni) dźwięku f2.

Powyższa pieśń zawiera ozdobniki w formie przednutek. Zgodnie z obserwacjami przeprowadzonymi podczas pobytu w Neapolu, większość śpiewaków po prostu omija te ozdobniki. Śpiewanie bez ozdobników uznano za bliższe oryginalnej koncepcji artystycznej

tej pieśni. Adeptci wokalistyki mogą się na nich wzorować lub też śpiewać zgodnie z partyturą, co pozwoli odczuć różnicę między tymi dwoma sposobami wykonawczymi.

Jeśli chodzi o artykulację słów, to są one wyraźnie podzielone zgodnie z rytmem muzyki. Generalnie, na jedną sylabę przypada jedna nuta, więc ćwicząc ten utwór, można zwrócić większą uwagę na intonację dialektu neapolitańskiego, starając się śpiewać jak Neapolitańczycy. Należy zauważyć, że w tym utworze jest dużo podwójnych spółgłosek, na przykład włoski wyraz /amore/ brzmi tutaj -/ammore/, a /primo/ - /primmo/. Jest tu też wiele wyrazów wymawianych w sposób ciągły, co również wymaga uwagi. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
Staje luntana da stu core, A te volo cu 'o penziero: Niente voglio e niente spero Ca tenerte sempe a fianco a me! Si' sicura 'e chist'ammore Comm'i' sò' sicuro 'e te...	Sei lontana da questo cuore, da te volo con il pensiero: niente voglio e niente spero oltre che tenerti sempre a fianco a me! Sei sicura di questo amore come io sono sicuro di te...	Staje luntana=Sei lontana stu core= questo cuore Sempe=sempre chist'ammore=questo amore Comm'i'=come io tenerte =tenerti
Quanta notte nun te veco, Nun te sento 'int'a sti bbracce, Nun te vaso chesta faccia, Nun t'astregno forte 'mbraccio a me?! Ma, scetánnome 'a sti suonne, Mme faje chiagnere pe' te...	Quante notti non ti vedo, non ti sento tra queste braccia, non ti bacio questa faccia, non ti stringo forte tra le mie braccia?! Ma, svegliandomi da questi sogni, mi fai piangere per te...	Quanta notte=Quante notti e veco= ti vedo Nun te vaso= non ti bacio chesta = questa Scetánnome=svegliandomi Suonne=sogni Mme faje =mi fai pe' te=per te
Scrive sempe e sta' cuntenta: Io nun penzo che a te sola... Nu penziero mme cunzola, Ca tu pienze sulamente a me... 'A cchiù bella 'e tutt'e bbelle, Nun è maje cchiù bella 'e te! Oje vita, oje vita mia... oje core 'e chistu core... si' stata 'o primmo ammore... e 'o primmo e ll'urdemo sarraje pe' me!	Scrivi sempre che sei contenta: io non penso che a te solamente... Un pensiero mi consola, che tu pensi solamente a me... La più bella di tutte le belle, non è mai più bella di te Oh vita, oh vita mia... Oh cuore di questo cuore... sei stata il primo amore... e il primo e l'ultimo sarai per me!	Sempe=sempre Cuntenta=contenta penzo = penso sulamente =solamente cchiù bella=più bella Nun è maje=non è mai si' stata '=sei stata Primmo=primo Ammore=amore pe' me= per me!

Tab.10 ⁹²

⁹²<https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3381>

3.9 Mandulinata a napule – (Mandolina w Neapolu)

Sera d'estate! Pusilleco lucente
Canta canzone e addora d'erba 'e mare...
Voglio 'e pparole cchiù d'ammore ardente,
Voglio 'e pparole cchiù gentile e care
Pe' di "te voglio bene" a chi mme sente.

Ma d' 'e pparole cchiù carnale e doce,
Ne sceglio sulo tre: "Te voglio bene..."
Bella, 'int' 'o core tujo sacc'io chi tiene...
Chi sta int' 'o core mio saje pure tu...

Noite d'estate! Se só' addurmate 'e ccase...
E 'o cielo, a mare, nu scenario ha stiso!
Staje 'mbracci'a me, 'nnucente só' sti vase...
Bella, stanotte, te só' frato e sposo...
Stanotte, Ammore e Dio, sóngo una cosa...

Canta: e da 'o suonno Napule se sceta...
Ridono 'e vvocche ca se só' vasate...
Tutt' 'e suspire 'e tutt' 'e 'nammurate,
Suspirano, stanotte, attuorno a te...

Ma d' 'e pparole cchiù carnale e doce,
Ne sceglio sulo tre: "Te voglio bene..."
Bella, 'int' 'o core tujo sacc'io chi tiene...
Chi sta int' 'o core mio saje pure tu...

P' 'o mare 'e Napule
Quant'armunia!
Saglie 'ncielo e, 'ncielo, sentono,
Tutt' 'e stelle, 'a voce mia:
Voce, ca tènneré,
St'ammore fa.

Letnia noc! Posillipo* oświełłona
spiewa piosenki i pachnie wodorostami..
Chcę najbardziej namiętnych słów miłosnych,
Chcę najmiłszych i najczulszych słów
żeby powiedzieć, temu kto mnie słyszy,
"kocham Cię"

Ale z tych słów najbardziej zmysłowych i słodkich
wybiorę tylko trzy " Ja Cię kocham "
Piękna, ja wiem, kto jest w twoim sercu
Ty też wiesz, kto jest w moim

Noc letnia! Zasnęły domy...
A niebo i morze przygotowali panoramę!
Jesteś w moich ramionach, niewinne są te
pocałunki...
Piękna, tej nocy, jestem twoim bratem i małżonkiem
Tej nocy, Miłość i Bóg są jednym...

Śpiewaj: i ze snu Neapol się budzi...
Śmieją się usta które się całowały..
Wszystkie westchnienia wszystkich zakochanych,
Wzdychają, tej nocy, wokół Ciebie...

Ale z tych słów najbardziej zmysłowych i słodkich
wybiorę tylko trzy " Ja Cię kocham "
Piękna, ja wiem, kto jest w twoim sercu
Ty też wiesz, kto jest w moim

Po morzu Neapolu
ile harmonii!
Wschodzi do nieba, i na niebie słyszają
wszystkie gwiazdy, mój głos:
Głos, który delikatny, uprawia tą miłość.

*: Posillipo: nazwa dzielnicy w Neapolu

Mandulinata a napule - tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Utwór ten powstał w roku 1921, na krótko po zakończeniu I wojny światowej. W tym czasie sytuacja we Włoszech była bardzo zła, powszechne były przygnębienie, rozczarowanie i smutek. Wiele ówczesnych utworów muzycznych i literackich wrażało ten nastrój. Tytuł tej pieśni oznacza neapolitańską mandolinę, instrument szarpany bardzo charakterystyczny dla Neapolu, bardzo podobny do chińskiego instrumentu strunowego zwanego pipa. Wyewoluował on z renesansowego Trute⁹³ i jest powszechny w całym regionie neapolitańskim pozostając charakterystycznym dla miejscowego folkloru. Analizowany utwór to pieśń miłosna, wykonywana tradycyjnie przy akompaniamencie mandoliny.

⁹³ Trute-Starożytny instrument dęty

Akompaniament fortepianowy naśladowuje efekt dźwiękowy tego instrumentu. Słowa napisał neapolitański poeta i dramaturg Ernesto Murolo (1876-1939), muzykę zaś Ernesto Tagliaferri. Kompozytor rozpoczął swoją współpracę z Ernesto Murolo w 1920 roku, owocem jej zaś były takie pieśni, jak *Mandulinata a Napule*, *Piscatore'e Pusilleco*, *Napule ca va ne* czy *Tarantella international*.

Treść pieśni jest opowieścią o miłości w Pusilleco (tłum. Posillipo-część Neapolu). Ukochany mężczyzna wyznaje swojej dziewczynie, że chciałby powiedzieć jej tylko trzy słowa „Te voglio bene...”, zaczerpnięte zapewne z najbardziej znanej pieśni w Neapolu *Te voglio bene assaje*. Jest pewien uczuć, jakie są w sercu dziewczyny i jego własnym „...Bella, l'int'o core tujo sacc'io chi tiene...Chi sta int'o core mio...” (Piękna, w twoim sercu wiem kto jest, kto w moim sercu jest, ty wiesz). Ich związek jest niezwykły. Są nie tylko kochankami; łączy ich prawdziwe uczucie i przyjaźń „...Bella, stanotte, te só, frato e sposo...” [Piękna, tej nocy jestem bratem i narzeczonym]. To wszystko dzieje się w otoczeniu morza w Neapolu. który dopełnia swym urokiem pełnię miłosnej atmosfery.

Budowa pieśni jest 2 zwrotkowa z końcowym refrenem, który jest odrobinę zmieniony w drugiej zwrotce. Tempo pieśni określone zostało przez kompozytora jako *Tempo di serenata* czyli tempo umiarkowane i pozostaje stabilne mimo zmiennego metrum: 3/4 → 6/8 → 3/4. Można powiedzieć, że gdyby nie określenie „serenata” kojarzyłoby się raczej z wolnym „chodzonym” walcem. W utworze wyróżnić należy 3 motywy. Pierwszy z nich stanowi dwukrotnie powtórzona spokojna melodia o charakterze wznoszącym w taktach 11-28 [przykł. 32].

przykł. 32, tt 11-14

Rozwija się ona w tonacji c-moll, lecz wraz z pojawieniem się kolejnego motywu w takcie 29 zmienia tryb, przechodzi w tonację paralelną C-dur i zostaje w niej także

w refrenie (tt 37), co niewątpliwie wpływa na zmianę nastroju z intymnego na bardziej radosny. Linia melodyczna pieśni nie jest skomplikowana. Tworzą ją przeważnie pochody sekundowe lub dźwięki na tej samej wysokości z rzadka przedzielone tercją. Wykonanie powinno uwypuklić jej delikatny wyraz. Warstwą ekspresywną, na której należałoby wesprzeć interpretację, oprócz tekstu powinna być dynamika. Znaczniki wyznaczają dość dokładny sposób wykonania. Po początku, który można potraktować dość swobodnie i dostosować dynamikę do wymowy tekstu w takcie 15 następuje *poco crescendo*, wygaszone w kolejnych taktach przez *decrescendo*. W 21 takcie znowu obserwujemy wzrost napięcia *crescendo* i zdecydowane *decrescendo* w takcie 27 przygotowujące wejście nowego motywu i zmianę trybu na durowy. Według oznaczeń w materiale nutowym w taktach 25, 26 (tt 23-27) [przykł. 33] ma miejsce jeszcze jedno wachnięcie dynamiczne. Wpisanie określenia *meno p* sugeruje, że wcześniejszy fragment powinien być *piano*, co nie jest zaznaczone oznaczeniem. W związku z powyższym należy przemyśleć walory emocjonalne tekstu „...voglio` e pparole cchiù gentile e care...” (chcę słów najmiłszych i najczulszych) i w drugiej zwrotce „...stanotte, te so`frato e sposo...” (tej nocy jestem twoim bratem i mężem) i powód dlaczego mają być wyciszone. Być może ich wymowa powinna być delikatniejsza, by następujące po tym słowa „...te voglio bene...” i odpowiednio „...stanotte amore e Dio...” zabrzmiały bardziej dobitnie czy nawet symbolicznie. W tym wypadku wydaje się, że zastosowanie zbyt wielu zmian dynamicznych czy innych ekspresywnych może powodować utratę naturalnego impetu i żywołości wykonania pieśni.

przykł. 33, tt 23-27

Drugi motyw rozwijający się w następnych taktach (29-36) [przykł. 34] jest mocniejszy w swoim napięciu. Dynamika rośnie (*crescendo un poco*) poprzez *mezzoforte* aż do *forte*, którego w zasadzie nie trzeba zmniejszać aż do refrenu. Widać w nim więcej krótszych wartości w bardzo wygodnej, średnicowej tessiturze.

przykł. 34, tt 29-32

W ostatniej części (tt 37-48), którą można nazwać refrenem kompozytor zgodnie ze znaczeniem tekstu literackiego mówiącego o delikatnym wyznaniu miłości słyszany przez gwiazdy na majestatycznym niebie, wpisał *calmo* i *meno* dotyczące prawdopodobnie dynamiki i tempa. Należy w tym miejscu uspokoić emocjonalność wypowiedzi, by chwilę końcówka zabrzmiała *forte* lub nawet *fortissimo* w zakończeniu drugiej zwrotki (tt 45-48) [przykł. 35].

przykł. 35, tt 45-48

Innymi określeniami ekspresywnym, jakie kompozytor przewidział w tym utworze to *legato* w środkowym i końcowym fragmencie pieśni, jak też *marcato* w ostatnich taktach. Aby wiernie zinterpretować intencje kompozytora, każdy symbol muzyczny powinien być starannie oddany przez wykonawcę.

Wykonanie pieśni stanowi wyzwanie dla śpiewaka. Należy dokładnie przepracować wymagania utworu zachowując jego subtelność i delikatność. Nie jest to melodia, która

„wpada w ucho” i śpiewa się ją ze słuchu. Praca skupia się na technice wokalne, gdyż w przypadku wznoszących przebiegów o tym kształcie bardzo łatwo o utratę połączenia z *appoggio*. Pierwsza fraza partii wokalne w takcie 11 ma znacznik *legato*. Śpiewając ją należy zwrócić szczególną uwagę na spójność brzmienia i pozycji, ukazując cichą i spokojną nocną scenę neapolitańskiego lata. Później, w taktach 15-17, gdy pojawia się pierwsze *crescendo* i *decrescendo* należy zwrócić uwagę na naturalną i delikatną ich realizację. Przy wszystkich nutach opadających kluczową rolę spełnia wysoka pozycja wokalne dźwięku. Należy zwrócić uwagę na rozważne stosowanie dynamiki w całym utworze tak, by zbyt wczesna egzaltacja nie zamykała drogi rosnącym emocjom w momentach finalnych. Bardzo ważne jest *crescendo* w takcie 43 przygotowujące *forte* w finale refrenu. Przy dźwięku długim „mia” na dźwięku e2 w takcie 44 zwrócić można uwagę na wymowę samogłoski /i/, by zachować odpowiednią przestrzeń, ale bez zbytniego przesunięcia ku przodowi. Trzy akcenty w takcie 45 powinny być oparte na oddechu, co przez Włochów określane jest jako "la voce sul fiato". Interpretacja fermaty w takcie 47 może być bardziej nieskrępowana, można też dać upust emocjom w ostatnim "st'ammore fa".

Innym, bardzo ważnym czynnikiem budującym wartość interpretacji jest prawidłowa prozodia i akcentacja wypowiedzianych słów oraz rozumienie ich znaczenia. Pozwala ona nadodanie znaczenia tym wyrażeniom, które wydają się najważniejsze. To zadanie jest istotne, jeśli chce się stworzyć kreację indywidualną, a to ze względu na to, że każdy człowiek inaczej zabarwi emocjonalnie wypowiedziany tekst, jeśli zna jego znaczenie. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. W piosence pojawia się kilka słów, które należy wymawiać słabo w ostatniej sylabie. Zgodnie z regułami wymowy dialektu neapolitańskiego, samogłoski /a/, /e/, /o/ w sylabach nieakcentowanych należy wymawiać słabo jako /ə/, na przykład: /lucente/, /voce/, /notte/, /cielo/, /Sentono/ itp. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Sera d'está. Pusilleco lucente canta canzone e addora d'erba 'e mare.</p> <p>Voglio 'e pparole cchiù d'ammore ardente,voglio 'e pparole cchiù gentile e care</p> <p>pe' di "te voglio bene" a chi mme sente.Ma d' 'e pparole cchiù carnale e doce, ne scoglio sulo tre: "Te voglio bene". Bella, 'int' 'o core tujo sacc'io chi tiene, chi sta int' 'o core mio saje pure tu.</p> <p>P' 'o mare 'e Napule quant'armunia. Saglie 'ncielo e, 'ncielo, sentono tutt' 'e stelle, 'a voce mia. Voce, ca tènnera, st'ammore fa.</p>	<p>Sera d'estate. Posillipo risplende canta canzoni e profuma di erba di mare.</p> <p>Voglio le parole d'amore più appassionato,voglio le parole più gentili e care</p> <p>per dire "ti voglio bene" a chi mi ascolta.Ma delle parole più carnali e dolci, ne scelgo solo tre: "Ti voglio bene". Bella, nel tuo cuore so chi hai, chi sta nel mio cuore lo sai anche tu.</p> <p>Per il mare di Napoli quanta armonia. sale in cielo e, in cielo, sentono tutte le stelle la voce mia. voce, che tenera, costruisce questo amore.</p>	<p>d'está=d'estate Pusilleco=Posillipo Lucente=risplende cchiù=più Pparole=parole</p> <p>pe' di =per dire mme sente=mi ascolta Sulo=solo Tujo=tuo saje pure tu= sai anche tu</p> <p>armunia=armonia Saglie=sale Tènnera=tenera ca=che st'ammore =questo amore Fa=costruisce</p>
<p>Notte d'está. Se só' addurmute 'e cease e 'o cielo, a mare, nu scenario ha stiso. Staje 'mbracci'a me, 'nnucente só' sti vase.</p> <p>Bella, stanotte, te só' frato e sposo. Stanotte, Ammore e Dio, sóngo una cosa.</p> <p>Canta e da 'o suonno Napule se sceta, ridono 'e vvocche ca se só' vasate. Tutt' 'e suspire 'e tutt' 'e 'nnamurate, sospirano, stanotte, attuorno a te.</p>	<p>Notte d'estate. Si sono addormentate le case.e il cielo, sul mare, ha steso uno scenario.Stai in braccio a me, innocenti sono questi baci.</p> <p>Bella, stanotte, ti sono fratello e sposo. Stanotte, Amore e Dio, sono una cosa sola.</p> <p>Canta e dal sonno Napoli si sveglia, ridono le bocche che si sono bacciate. Tutti i sospiri e tutti gli innamorati, sospirano, stanotte, intorno a te.</p>	<p>Addurmute=addormentate Staje=Stai nu=uno só' sti vase=sono questi baci</p> <p>te só' frato =ti sono fratello Ammore=Amore sóngo =sono</p> <p>suonno =sonno se sceta= si sveglia vvocche=bocche Vasate=bacciate Sospirano=sospirano attuorno=intorno</p>

Tab.11 ⁹⁴

⁹⁴ <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3671>

3.10 *Dicitencello vuje - (Powiedz jej to)*

*Dicitencello a 'sta cumpagna vosta
Ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia
Ch'a penzo sempe
Ch'è tutta vita mia
E i nce 'o vvulesse dicere
Ma nun ce 'o ssaccio di*

*'A voglio bene
'A voglio bene assaje
Dicitencello vuje
Ca i nun mma scordo maje
È na passione
Chiù forte 'e na catena
Ca me turmenta l'anema
E nun me fa campà*

*Na lacrema lucente v'è caduta
Diciteme nu poco, a che penzate
Cu st'uocchie doce
Vuje sola me guardate
Levammoce 'sta maschera
Dicimmo 'a verità*

*Te voglio bene
Te voglio bene assaje
Si' tu chesta catena
Ca nun se spezza maje
Suonno gentile
Suspiro mio carnale
Te cerco comm'a l'aria
Te voglio pe' campà*

*Powiedz swojej znajomej,
Że straciłem snu i fantazji
że myślę o niej zawsze
że jest ona całym moim życiem
Ale nie potrafię jej to powiedzieć*

*Kocham ją,
bardzo ją kocham
Powiedz jej to
że nigdy jej nie zapomnę,
jest to namiętność (miłość)
silniejsza od żelaznego łańcuchu
która dręczy moje serce i uniemożliwia mi
życie*

*Uroniłaś lśniąca łzę
Proszę, powiedz mi, co myślisz
Te słodkie oczy
tylko na mnie patrzą
zdejmujmy tą maskę
i powiedzmy sobie prawdę*

*Kocham cię,
bardzo cię kocham
Jesteś Ty tym łańcuchem,
który nigdy nie pęka
Delikatny sen,
westchnienie moje cielesne
Szukam Cię jak powietrze
Pragnę Cię, żeby żyć.*

Dicitencello vuje – tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Utwór powstał w 1930 roku. Słowa napisał neapolitański poeta Enzo Fusco⁹⁵, muzykę zaś jego przyjaciel Rodolfo Falvo. *Dicitencello vuje* uważana jest za jedną z najbardziej miłosnych pieśni wśród pieśni neapolitańskich. Pewnego razu Fusco zakochał się w dziewczynie o imieniu Maria Lisetta, lecz jako osoba nieśmiała i zamknięta w sobie, nie wiedział, jak jej o tym powiedzieć. Kochał ją głęboko, a uczucie to było tak silne, że nie pozwalało mu zasnąć, wprowadzając zamęt i chaos w jego życie. Pewnego dnia Fusco zobaczył na przystanku autobusowym dziewczynę, która wyglądała dokładnie tak, jak jego ukochana. Przyniosło mu to natchnienie do napisania tych słów. Falvo, jego serdeczny przyjaciel, szybko skomponował do niej muzykę. W ten sposób powstała kolejna klasyczna neapolitańska pieśń miłosna.

⁹⁵ Enzo Fusco (1899-1951) - włoskim poetą

Przez lata po swoim powstaniu, pieśń ta stała się przedmiotem licznych zmian. Wielu muzyków opracowało własne wersje i interpretacje, a słowa pieśni zostały przetłumaczone na inne języki.

To jedna z najpiękniejszych pieśni neapolitańskich mówiących o miłości. Jest w niej wiele szczerości, która nie boi się odrzucenia i wzgardy. Tylko mężczyzna silny może zdobyć się takie wyznanie; zwerbalizować to, co zazwyczaj onieśmiela mężczyzn. Namiętność jest mocniejsza od wszystkiego; jest jak łańcuch, który trzeba zrzucić, bo nie daje żyć. Dlatego też mężczyzna tak usilnie domaga się od wybranki serca ujawnienia jej uczuć licząc na odwzajemnione uczucie. Zniewolony, potrzebuje go jak powietrza. Można powiedzieć, że na tak bezpośrednie i pełne pasji wyznanie stać tylko ludzi Południa.

Budowa pieśni w wersji całościowej jest 3- zwrotkowa. W dziele artystycznym nagrano zgodnie z tradycją neapolitańską pierwszą i trzecią zwrotkę. Analiza struktury utworu wskazuje, że nie ma różnic w interpretacji poszczególnych części. Linia melodyczna w tonacji c-moll rozwija się we frazach, które falują do góry i dołu. Przebiegi sekundowe wydają się tak naturalne i intuicyjne, jakby nie było innej możliwości ich ukształtowania (tt 8-13) [przykł. 36].

The image shows a musical score for a Neapolitan song. It features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The tempo is marked 'poco più mosso'. The lyrics are: 'Di - ci - ten - cel - l'è a 'sta cum - pag - na vo - sta Ch'ag - gio per - du to'o suon - noe'a fan - ta - si - a. Ch'a pen - zo
Di - ci - ten - cel - lo ch'è 'na ro - sa'è mag - gio, Ch'e, as - saie cchiu bel - la'è 'na iur - na - ta'è so - le. D'a voc - ca
Di - la - ere - ma lu - cen - te v'è ca - du - ta, di - ci - te - me nu po - cca cche pen - za - te? Cu' st'ù occhie
'Na - rinf con anima

przykł. 36, tt 8-13

Pieśń jest bardzo piękna. Sinusoidalny ruch fraz trwa właściwie aż do ostatnich fragmentów, w których melodia wyrывa się z wcześniejszego „szablonu”. Tak jak wspomniano elementem melodio-twórczym są frazy zbudowane głównie z interwałów sekundowych i tercjowych. W analizowanej pieśni bazują one na krótkich wartościach rytmicznych. Warto więc zwrócić baczną uwagę na ich intonację i wyrównanie barwowe

poprzez podparcie oddechowe. Metrum pieśni jest dwudzielne przez cały czas trwania utworu, co nie jest częstym zjawiskiem w pieśni neapolitańskiej. Do zapisanego w partyturze tempa *Andante maestoso* kompozytor dodał takie określenia jak *poco piu mosso* na samym początku partii śpiewanej chcąc przyspieszenia w stosunku do tempa we wstępie fortepianowym. W późniejszym fragmencie (tt 19) występuje także *rallentando*, które autor wpisuje w bezradne wyznanie „...Ma, nunnce`osaccio di...”(ale nie potrafię jej tego powiedzieć) i w drugiej zwrotce „...dicimmo` a verità...”(powiedzmy sobie prawdę) [przykł. 37] .

di - ce - re, Ma, nun nce`o sac - cio di.
 sen - te - re ch`è nnam - mu - ra - ta`e me!
 mas - che - ra, di - cim - mo a ve - ri - tà:

przykł. 37, tt 18-20

Następnym określeniem ekspresywnym jest *piu mosso* w 25 takcie [przykł. 38]. W pierwszej części to przyspieszenie na słowach „...dicitencello vuie...” (powiedz jej), które służy zwróceniu uwagi na następujące po nim wolniejsze „... Ca nun m`a scordo maie!...”(że nie zapomnę jej nigdy). W drugiej zwrotce analogicznie „...si, ttu chesta catena ca nun se spezza maie...” (Tak, Ty jesteś tym łańcuchem, który nie rozerwie się nigdy).

di - ci - ten - cel - lo vu... ie, Ca nun m`a scor - do ma - ie!
 di - ci - ten - cel - lo vu - ie ca nun m`a scor - do ma - ie!
 si ttu che - sta ca - te - na ca nun se spez - za ma - ie!

przykł. 38, tt 25-28

Dynamika tego utworu ogranicza się do oznaczeń w partii fortepianu, które jeśliby zastosować do partii wokalne, występują w momentach przedfinałowych mówiących „...`A voglio bbene...” (bardzo ją kocham) czy „...Te voglio bbene...” (Bardzo Ciebie kocham). Oczywiście mowa tu o *crescendo* przygotowującym do *forte* i *fortissimo* oraz wzmocnionym przez *marcato* w samym finale (tt 16-23) [przykł. 39]. Jest to najbardziej znany motyw tej pieśni. Melodia w zestawieniu z tekstem zyskuje na żarliwości, gdy śpiew nie jest kontrolowany, a wydobędzie się z głębi serca – będzie okrzykiem wybuchu i rozładowania namiętności. Późniejsze fragmenty także są mocne, ale chociaż dookreślone jako *crescendo*, nie są tak gwałtowne.

mi - a 'I 'nce'o vu - les - se di - ce - re, Ma, nun nce'o sac - cio
o - le, i' gia vu - le - se sen - te - re ch'è nnam - mu - ra - ta'e
da - te, Le - vam - me - ce 'sta mas - che - ra, di - cim - mo a ve - ri -

di. 'A vo - glio bbe - ne, 'A vo - glio bbe - ne as -
me! 'A vog - lio bbe - ne, 'a voglio bbe - ne as -
tà: Te vo - glio bbe - ne, te vo - glio bbe - ne as -

f *incalzando* *ff* *marcato* *ff* *rall.*

przykł. 39, tt 16-23

Uwagi wymaga ostatnie wyrażenie zwrotek pieśni „...ca me turmenta l'anema, e nun me fa campà...”(która dręczy mi duszę i nie daje żyć) oraz „...te cerco com m`a ll`aria, te voglio pe`campa!...”(ciebie szukam jak powietrza, ciebie pragnę, żeby żyć). Nie jest ono może tak gwałtowne jak „...Te voglio bbene...”, ale także mocne w wyrazie. Kompozytor wpisał *crescendo*, którego zakres nie jest zaznaczony w pierwszej części, lecz w ostatniej kończy się na *fortissimo*. Autor pragnie wyśpiewania ostatnich wartości rytmicznych nie za szybko, by nie zakłócić rozumienia tekstu. Świadczy o tym oznaczenie *col canto* i *tenuto* (tt 33- 36) [przykł. 40].

ca me tur - men - ta l'a - ne - ma, e nun me fa cam - pa!
ca me tur - men - ta ll'a - ne - ma, e nun me fa cam - pa!
te cer - co comm'a ll'a - ri - a,

przykł. 40, tt 33-36

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Należy zwracać uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. W tej pieśni głoska /s/ wymawiana jako /s/ pojawia się w słowach: /assaje/, /saccio/, /passione/, /suonno/, /sentre/. "S" wymawiane jako /z/ w słowach /fantasia/ i /rosa/. "S" w słowach /scorda/ i /spezza/ powinno być wymawiane jako /ʃ/. W pieśniach neapolitańskich bardzo często spółgłoskę /b/ zmienia się na /v/, na przykład /bocchella/ wymawia się jak /vucchella/, /barche/ jak /varche"/, a /bocca/ jak /vocca/. Zwróćmy uwagę, że w słowach /vuie/, /vostra/ i /voglio/ nie można wymawiać głoski /w/, a wargi przy wymowie powinny mieć poprawny układ. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialektie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Dicitencello a 'sta cumpagna vostra Ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia Ch'a penzo sempe Ch'è tutta vita mia E i nce 'o vvulesse dicere Ma nun ce 'o ssaccio di</p> <p>'A voglio bene 'A voglio bene assaje Dicitencello vuje Ca i nun mma scordo maje È na passione Chiù forte 'e na catena Ca me turmenta l'anema E nun me fa campà</p>	<p>Diteglielo a questa vostra amica che ho perduto il sonno e la fantasia, che la penso sempre, che è tutta la mia vita. Io glielo vorrei dire, ma non glielo so dire.</p> <p>Le voglio bene, le voglio bene assai. Diteglielo voi che non la dimentico mai. È una passione, più forte di una catena, che mi tormenta l'anima e non mi fa vivere.</p>	<p>Dicitencello=Diteglielo Sta=questa Vosta=vostra Cumpagna=amica Penzo =penso vvulesse=vorrei ssaccio di=so dire</p> <p>'A=Le assaje=assai Vuje=voi Nun=non Scordo=dimentico Chiù=più turmenta =tormenta l'anema= l'anima</p>
<p>Na lacrema lucente v'è caduta Diciteme nu poco, a che penzate Cu st'uocchie doce Vuje sola me guardate Levammoce 'sta maschera Dicimmo 'a verità</p> <p>Te voglio bene Te voglio bene assaje Si' tu chesta catena Ca nun se spezza maje Suonno gentile Suspiro mio carnale Te cerco comm'a l'aria Te voglio pe' campà</p>	<p>Una lacrima lucente vi è caduta, ditemi un poco, a cosa pensate? Con questi occhi dolci, voi solo mi guardate. Togliamoci questa maschera, diciamo la verità :</p> <p>Ti voglio bene, ti voglio bene assai. Sei tu questa catena che non si spezza mai. Sogno gentile, sospiro mio carnale, ti cerco come l'aria, ti voglio per vivere.</p>	<p>Na=Una Diciteme=ditemi Penzate=pensate st'uocchie=questi occhi Vuje sola=voi solo Levammoce =Togliamoci Dicimmo= diciamo</p> <p>Chesta=questa Maje=mai Suonno =Sogno pe' campà=per vivere</p>

Tab.12 ⁹⁶

⁹⁶ <https://www.musicanapoli.org/1336-dicitencello-vuje-con-traduzione-del-testo-in-italiano>

3.11 *Passione* – (Namiętność)

*Cchiù luntana mme staje
Cchiù vicina te sento
Chisà a chistu mumento
Tu a che pienze... che faje
Tu mm'hè miso 'int'e vvéne
Nu veleno ch'è doce
Comme pesa 'sta croce
Ca trascino pe' te*

*Te voglio... Te penzo... Te chiammo
Te veco... Te sento... Te sonno*

*E' n'anno
Ce pienze ch'è n'anno
Ca st'uocchie nun ponno
Cchiù pace truvá?*

*E cammino, cammino
Ma nun saccio addó' vaco
I' stó' sempe 'mbriaco
E nun bevo maje vino*

*Aggio fatto nu vuto
a Madonna d'a neve
Si mme passa 'sta freve
Oro e perle lle dó'*

*Im dalej jesteś ode mnie
im bliżej Cię czuję
Kto wie w tym momencie
o czym myśliszco robisz
Wprowadziłaś do moich żył
słodką truciznę
Jaki ciężki jest ten krzyż,
który ciągnę dla Ciebie.*

*Pragnę Cię....Myślę o Tobie...
Wołam Cię.....Widzę Cię.... Czuję
Cię.... Śniesz mi się*

*Rok upłynął,
Czy wyobrażasz sobie, że rok
te oczy nie mogą już spokoju
znaleść ?*

*I chodzę, chodzę
ale nie wiem gdzie idę.
Zawsze jestem pijany, ale nigdy nie
piję wina.*

*Przyrzekłem Madonnie Śniegu, że
jeśli minie mi ta gorączka, podaruję
jej złoto i perły*

Passione-tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

Passione to pieśń neapolitańska skomponowana w 1934 roku. Utwór ten jest mało znany w Chinach. Napisany został przez neapolitańskiego dramaturga i poetę Libero Bovio oraz neapolitańskich kompozytorów Ernesto Tagliaferri i Nicola Valente. Ernesto Tagliaferri stworzył wiele znanych na całym świecie utworów, takich jak *Mandulinata a Napule*, *Piscatore e Pusilleco* i *Napule ca se ne va*.

Passione to typowa neapolitańska piosenka miłosna, tytuł jej zaś oznacza „pasję” lub „namiętność”. Wyraża ona tęsknotę podmiotu lirycznego za ukochaną, emocje te są zaś tak splątane, impulsywne i wszechwładne, że pozostawiają słuchacza wręcz oszołomionym. Od strony muzycznej pieśń jest niezwykle piękna, nic dziwnego zatem, że znalazła się w repertuarze wielu tenorów, między innymi Mario Lanzy, Giuseppe di Stefano i Jose Carreras.

Pieśń ma budowę dwu-zwrotkową z refrenem i zakończeniem, będącym przetworzonym fragmentem refrenu. Tempo tego utworu to *Andantino*. Metrum początkowo 6/8 zmienia się na 3/4 w drugiej części utworu zmieniając jego charakter. Linia melodyczna jest zróżnicowana w charakterze. Motyw pierwszej części, która wypełnia takty 1-20 (tt 5-8)

[przykł. 41] charakteryzuje się frazami o opadającym kształcie w pochodach sekundowych, które obrazują wyraz rezygnacji i rozgoryczenia oddanych słowami „Cchiu luntana me staie, cchiu vicina te sento...” (Im dalej jesteś ode mnie, tym bliżej cię czuję) i odpowiednio w kolejnej zwrotce „...E cammino...e camino, ma nun saccio addovaco...” (Chodzę, chodzę ale nie wiem, gdzie idę). Opadające przebiegi, interwały sekundowe i tercjowe oraz umiejscowienie frazy na jednym, powtarzanym dźwięku cechujące ten motyw pojawiały się w także w poprzednio analizowanych pieśniach. To, co odróżnia ją od tamtych to rozpoczęcie partii wokalne pieśni, która zapisana jest w tonacji G-dur od fragmentu w g-moll.

przykł. 41, tt 5-8

W kolejnej części rozpoczynającej się w takcie 20/21 następuje powrót do pierwotnej G-dur. Ta tonacja lepiej oddaje nastrój wypowiedzianych słów „...Te voglio, te penzo...te chiamo” (Ciebie chcę, o tobie myślę, ciebie wołam) [przykł. 42]. Linia melodyczna także zmienia się w tym fragmencie. Od 20 taktu długie wartości rytmiczne są tak umiejscowione, że powodują przeakcentowanie słów. Wydłużenie końcówek wyrażen „ Te voglio...te penzo...te chiamo...etc” przyczynia się powstania efektu pięknego w wyrazie, a w muzyce jest odczuwalne jako prawie synkopa. W tej sytuacji kontrolowanie natężenia głosu na ćwierćnutach z kropką jest nieodzowne, by zapobiec ich nadmiernemu wybijaniu.

przykł. 42, tt 20-24

Uczucia pojawiające się w omawianej pieśni to pasja, smutek, żal, rozgoryczenie zakochanego mężczyzny. Wykonanie dynamiki, którą wpisał kompozytor powinna wziąć pod uwagę powyższy wyraz. Zaangażowanie emocjonalne powinno być wyczuwalne w *piano* i w *forte*. Ernesto Tagliaferri i Nicola Valente świetnie zilustrowali powyższy nastrój. Dynamiczne oznaczenia stopniują nastrój zaczynając *fortissimo* w preludium fortepianowym poprzez *piano* na początku pieśni (takt 5) do *mezzoforte* i więcej po takcie 13, po czym wycofują się do *pp* wzmagając efekt wyrazowy smutku przez podwójne *rallentando* (tt 17-20) [przykł. 43].

przykł. 43, tt 17-20

Pod względem dynamiki kolejny fragment (refren tt 20-36) jest oznaczony *pianissimo* z dodatkowym *decrescendo*. Wymaga od śpiewaka maksymalnej koncentracji na takich elementach techniki wokalne jak pozycja i appoggio. Interpretacja powinna skoncentrować się na dobrej artykulacji słów. W dalszych taktach *piano* zamienia się w *forte* w takcie 28. Następująca po tym fraza finałowa w taktach 28-36 wykonana powinna być szeroko, *forte*

i jak wskazuje oznaczenie *un poco affrettando* czyli trochę przyspieszając. Ostatnie takty zwrotki zgodnie z wpisanym *lento* należy zwolnić, by nadać dramatyzmu słowom „...st`u occhie non ponno cchiù pace truvà?” ({oczy}...nie mogą znaleźć spokoju).

Zakończenie pieśni (takty 45-54) to powtórzenie tych samych słów, które tym razem są wybuchem i rozładowaniem emocji. W materiale nutowym umieszczone zostały określenia *con imprio* (nie znaleziono tłumaczenia) i *forte*. Istotnym zabiegiem dla zmiany wyrazu tego ostatniego fragmentu pieśni ma także zastosowana w taktach 45-48 [przykł. 44] modulacja harmoniczna z G-dur do a-moll, która jednak nie ma wpływu na wykonanie.

The image shows a musical score for measures 45-48. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a right-hand piano accompaniment (treble clef), and a left-hand piano accompaniment (bass clef). The key signature changes from G major to A minor between measures 45 and 46. The vocal line begins with a rest in measure 45, then enters with the lyrics "E n'an - no... nec pie - ze, ca'e n'an - no... ca". The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with "f" (forte) and "con imprio".

przykł. 44, tt 45-48

Dla wykonawcy pieśń pod względem techniki wykonawczej nie powinna przedstawiać większych problemów. Napisana została w wygodnym ambitusie d1-g2. Większość partii wokalne jest w rejestrze średnicowym. W momentach niskich dźwięków oktawy razkreślnej śpiewak powinien dbać o wysoką pozycję i dobre połączenie z oddechem. Nośność głosu zależy nie od jego wielkości pomyślanej jako szerokość, ale od jego skoncentrowania, co w tym momencie jest kluczowe. Ważnym elementem wykonawstwa jak już wspomniano wcześniej, jest jego nasycenie emocjonalne. W takim przypadku, tak jak na scenie operowej, wykonawca potrzebuje skorzystać z narzędzi warsztatu aktorskiego, gdyż śpiew musi być zintegrowany z towarzyszącymi emocjami i mieć swoje źródło w autentycznych emocjach.

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Należy zwracać uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. W utworze jest dużo podwójnych spółgłosek, takich jak: /cchiù/, /vvene/, /comme/, /chiammo/, /n'anno/, /st'uocchie/, /ponno/ /cammino/, /saccio/, /Aggio/, /fatto/ czy /passa/. Należy zwrócić uwagę na dokładność artykulacji. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
<p>Cchiù luntana mme staje Cchiù vicina te sento Chisá a chistu mumento Tu a che pienze... che faje</p> <p>Tu mm'hê miso 'int"e vvéne Nu veleno ch'è doce Comme pesa 'sta croce Ca trascino pe' te</p> <p>Te voglio... Te penzo... Te chiammo Te veco... Te sento... Te sonno</p> <p>E' n'anno Ce pienze ch'è n'anno Ca st'uocchie nun ponno Cchiù pace truvá?</p>	<p>Più lontano mi stai più vicina ti sento... Chissà in questo momento tu a che pensi, che fai!...</p> <p>Tu mi hai messo nelle vene un veleno dolce... Non mi pesa questa croce che trascino per te.....</p> <p>Ti voglio...ti penso... ti chiamo.... Ti vedo... ti sento.... ti sogno...</p> <p>E' un anno, ci pensi che è un anno che questi occhi non riescono a trovare pace?.....</p>	<p>Cchiù luntana =Più lontano mme staje=mi stai Chistu=questo Faje= fai</p> <p>miso=messo vvéne=vene 'sta croce=questa croce pe' te=per te</p> <p>te penzo=ti penso te sonno= ti sogno te chiammo=ti chiamo</p> <p>Ce pienze=ci pensi n'anno=un anno Truvá=trovare</p>
<p>E cammino, cammino Ma nun saccio addó' vaco I' stó' sempe 'mbriaco E nun bevo maje vino</p> <p>Aggio fatto nu vuto â Madonna d"a neve Si mme passa 'sta freve Oro e perle lle dó'</p>	<p>E cammino, cammino, ma non so dove vado.... Sono sempre ubriaco e non bevo mai vino.</p> <p>Ho fatto un voto alla Madonna delle Neve: se mi passa questa febbre, le darò oro e perle...</p>	<p>nun =non saccio = so addó' vaco=dove vado Maje=mai</p> <p>Aggio fatto=Ho fatto Nu=un sta freve=questa febbre lle dó'=e darò</p>

Tab.13 ⁹⁷

⁹⁷ <https://lyricstranslate.com/it/passione-passione.html>

3.12 'O sole mio - (Moje słońce)

<i>Che bella cosa è na jornata 'e sole</i>	<i>Jaka to wspaniała rzecz jest słoneczny dzień</i>
<i>N'aria serena dopo 'na tempesta</i>	<i>Spokojne powietrze po burzy</i>
<i>Pe' ll'aria fresca pare già na festa</i>	<i>Po świeżym powietrzu już wydaje się być święto</i>
<i>Che bella cosa è na jornata 'e sole.</i>	<i>ale to piękna rzecz słoneczny dzień.</i>

<i>Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne</i>	<i>Kiedy nadchodzi noc, słońce już schodzi</i>
<i>Me viene quase 'na malincunia</i>	<i>bierze mnie prawie melancholia</i>
<i>Sotto 'a fenesta toia restarria</i>	<i>pod Twoim oknie zostalbym</i>
<i>Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne.</i>	<i>Kiedy nadchodzi noc, słońce już schodzi.</i>

<i>Ma n'atu sole</i>	<i>Ale drugiego słońca</i>
<i>Cchiù bello, oje ne'</i>	<i>piękniejszego nie ma</i>
<i>'O sole mio</i>	<i>Moje słońce</i>
<i>Sta 'nfronte a te</i>	<i>jest przede mną</i>
<i>'O sole, 'o sole mio</i>	<i>Słońce, moje słońce,</i>
<i>Sta 'nfronte a te !</i>	<i>jest przede mną !</i>

'O sole mio- tłumaczenie z dialektu neapolitańskiego (Viola di Palma)

'O sole mio to pieśń neapolitańska znana na całym świecie, skomponowana w 1898 roku. Zawsze przychodzi nam ona na myśl, ilekroć wspomnimy pieśń neapolitańską. Główną cechą charakterystyczną klimatu Neapolu jest jasne słońce, dlatego Neapol zwany jest powszechnie "Miastem Słońca". Słońce oświetla tę starożytną ziemię, budząc wszystkie dobre wspomnienia. W jego blasku starożytne budowle architektury Neapolu emanują bardziej czarującym urokiem. Autorem słów jest Giovanni Capurro, reporter gazety neapolitańskiej, który po ich napisaniu przekazał je Eduardo di Capua, mieszkającemu wówczas wraz z ojcem w Odessie na Ukrainie. Tam też powstała muzyka. Ten utwór jest najpopularniejszą i najbardziej klasyczną z pieśni neapolitańskich. Chińczycy myśląc o pieśni włoskiej, pierwszą rzeczą, która im się kojarzy jest właśnie *'O sole mio*. Podczas moich studiów i życia w Neapolu słuchałem jej niezliczoną ilość razy. Wykonania tej pieśni stanowią zawsze niezastąpiony temat do rozmów i interakcji z Neapolitańczykami, szczególnie że mają oni szczególne upodobanie do publicznych popisów wokalnych. To właśnie ten ich śmiały, ekstrawertyczny charakter i artystyczna atmosfera miasta zaowocowały powstaniem tak wielu pieśni.

Tekst pieśni ma charakter miłosny. Podmiot liryczny zanurza się w zachwycie nad urokiem lśniącej twarzy swojej ukochanej. Jest dla niego jak słońce. Jest piękniejsza niż najładniejszy słoneczny dzień i powietrze po burzy. Kocha słońce; czuje melancholię, gdy zachodzi, ale jego jedynym, najpiękniejszym słońcem jest ona. Można powiedzieć, że analiza

tej pieśni i umiejscowienie w pracy nie jest przypadkowe. Analiza, którą przeprowadzono w tej pracy zatoczyła pewien krąg, gdyż pierwszą pieśnią neapolitańską popularną była *Jesce sole* wspomniana na początku pracy. Obydwie *Jesce sole* i *'O sole mio* poruszają tematykę słońca i miłości wskazując tym samym bardzo słusznie, najważniejsze punkty zainteresowań samych Neapolitańczyków.

'O sole mio jest napisana w tonacji G-dur. Tempo utworu to *andantino*, w metrum na 2/4 i według wersji zapisanej w nutach, nie zmienia się od początku do końca. Budowa pieśni jest 3-zwrotkowa z refrenem; w dziele artystycznym wykorzystano pierwszą i trzecią. Początkowe preludium fortepianowe zawiera typową figurację przypominającą tango w dynamice *mezzoforte*. Śpiew wchodzi w słabej części taktu 10 tego na miarę nieakcentowaną. Pierwszą część zwrotki buduje jeden motyw muzyczny, powtórzony z drobnymi zmianami melodycznymi. Dynamika tego fragmentu nie jest zdefiniowana, tak więc zgodnie z natężeniem emocjonalnym tekstu mówiącego o pięknie dnia słonecznego raczej wybór pada na *mezzoforte* (tt 10-14). Jest bardziej zgodne z zachwytem słów „...Che bella cosa `na iurnata`e sole...” (jaką piękną rzeczą jest słoneczny dzień) [przykł. 45].

1. Che bel-la co-sa 'na iur-na-to'o so-le, n'a-ria se-
 2. Lu-ce-no e llas-tre d'a fe-ne-sta to-ia, 'na-la-van-
 3. Quan-no fa not-te e'o so-le se ne scen-ne, mme ve-ne

Przykł. 45, tt 10-14

Melodia w późniejszych taktach ulega lekkiemu wygaszeniu, także przez zejście w dolny, mniej nośny rejestr głosu. Dobrym zabiegiem jest zaśpiewanie tego fragmentu swobodnie i bez walki o natężenie głosu. *Crescendo* pojawia się w takcie 22 i ma za zadanie przygotować emocjonalny i wyrazowy wybuch we sławnym refrenie „...Ma n`atu sole...” (Ale drugiego słońca) w takcie 26. [przykł. 46]. We wspomnianym takcie 26 jest ton g2. Wielu śpiewaków interpretuje tutaj *ritardando*, a nawet *trilo*, popisując się swoją techniką. Wysoka nuta to samogłoska, którą zaśpiewać możemy na wiele sposobów - możemy ją nieco ukryć, lub bardziej otworzyć. Wielki tenor Beniamino Gigli powiedział kiedyś, że pieśni

neapolitańskie należy śpiewać w bardziej naturalny sposób, unikając podejścia zbyt "akademickiego". Nazwał to "interpretacją wykonawczą".



The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting with a *mf* dynamic marking. The lyrics are "Ma n'a-tu so - le echiù bel-lo, ohi - ne'". The middle staff is the piano accompaniment, also starting with a *mf* dynamic marking. The bottom staff is the bass line. The music is in 2/4 time and G major.

przykł. 46, tt 26-29

W partyturze wejście refrenu oznaczono określeniem *mezzoforte* i dopiero po kilku taktach następuje *forte* na słowach „... 'O sole mio...”(O słońce moje). Po tych słowach dynamika nie wygasa aż do końca refrenu. W powtórzeniu sytuacja pod względem dynamiki i innych elementów wyrazowych jest podobna z tym rozróżnieniem, że pojawia się a2. Trzeba dobrze zinterpretować fermatę na tym dźwięku, oddając swobodę, nieskrępowanie i pasję charakteru neapolitańskiego. Niektórzy śpiewacy śpiewają tutaj nawet b2. W tym miejscu możemy dokonać wyboru zgodnie z własnymi preferencjami (tt 38-42) [przykł. 47].



The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, starting with a *p* dynamic marking. The lyrics are "sta nfron-te a te, sta nfron-te a te.". The bottom staff is the piano accompaniment, also starting with a *p* dynamic marking. The music is in 2/4 time and G major. There is a first ending bracket over the final two measures of the vocal line.

przykł. 47, tt 38-42

Ważnym aspektem analizowanej pieśni jest jej warstwa tekstowa. Jak w każdym języku należy poznać prawidłową wymowę, akcentację i melodię śpiewanego tekstu. Należy zwracać

uwagę na wymowę każdej samogłoski, a zwłaszcza na różnicę między głoskami /ə/ i /ɛ/. Piosenka ta zawiera wiele słów z podwójnymi spółgłoskami, takich jak: /bella/, /doppo/, /spanne/, /notte/ czy /restarria/. Należy na nie zwrócić większą uwagę. Są tutaj także wyrazy z oddzielonymi dwoma samogłoskami, takie jak: /malincunia/ i /restarria/, w których akcent wyrazowy przypada na samogłoskę /i/. Poniższa tabela wskazuje różnice i korelacje języka włoskiego i neapolitańskiego.

Dialekcie neapolitańskim	Standardowy włoski	Korelacja
Che bella cosa è na jornata 'e sole N'aria serena dopo 'na tempesta Pe' ll'aria fresca pare già na festa Che bella cosa è na jornata 'e sole	Che bella cosa una giornata di sole, un'aria serena dopo la tempesta! Per l'aria fresca pare già una festa... che bella cosa una giornata di sole!	Jornata=giornata N'aria=un'aria Pe' ll'aria =Per l'aria Na=una
Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne Me viene quase 'na malincunia Sotto 'a fenesta toia restarria Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne Ma n'atu sole Cchiù bello, oje ne' 'O sole mio Sta 'nfronate a te 'O sole, 'o sole mio Sta 'nfronate a te	Quando fa sera e il sole se ne scende, mi viene quasi una malinconia... Resterei sotto la tua finestra, quando fa sera ed il sole se ne scende. Ma un altro sole più bello non c'è il sole mio sta in fronte a te	Quanno =Quando Scenne=scende Quase=quasi Malincunia=malinconia n'atu=un altro Cchiù bello=più bello oje ne'=non c'è

Tab.14 ⁹⁸

⁹⁸ <http://www.scudit.net/mdcannapolisole.htm>

Podsumowanie

Pieśń neapolitańska od niepamiętnych czasów stanowiła nieodłączny element wyjątkowej kultury tego miasta. W historii rozwoju muzyki odegrała niezwykle ważną rolę. W czasach starożytnych jako muzyka popularna była wyrazem emocji i uczuć Neapolitańczyków, i właściwie jest nim aż do dziś. Przez wiele stuleci zachodziły w niej liczne zmiany, które wpływały na jej charakter i specyficzną tożsamość, ale jak stanowi ta praca, proces definiowania jej kształtu właściwie nigdy się nie skończył. Co chwila ulegała transformacjom próbując nadać za zmieniającymi się trendami muzycznymi, ale też nigdy nie chciała wyzbyć się swoich cech, które de facto spowodowały jej przetrwanie aż do dziś powodując, że zostaje zawsze „żywa”. Zawsze była to muzyka ludzi i tych biednych i tych bogatych. Śpiewana była przez wszystkich: amatorów i profesjonalistów, ambitna i prosta, ale nigdy „prostacka”.

Wykonawstwo pieśni neapolitańskich także powinno dążyć do pewnego rodzaju prostoty, by nie stracić nic z gwałtowności miłosnych afektów, spontanicznych wyznań i innych przymiotów duszy neapolitańskiej. Analizując utwór i jego ekspresję warto zawsze mieć na uwadze, że nie zawsze „lepiej znaczy dobrze” i przede wszystkim należy odkryć tę cechę każdej z pieśni neapolitańskiej, która tworzy ją „piękną” lub oryginalną. Pozostałe określenia kompozytorskie trzeba traktować jako ważne sugestie, które nie mogą zakryć czy zdominować tej pierwszej. Improwizacja jest także istotnym zagadnieniem. Analiza zagadnień wykonawczych przedstawiona w pracy w małym stopniu odnosi się do tego tematu, gdyż kreacja wykonawcza i dokonywane zmiany są wyborem oraz inicjatywą wykonawcy. Charakteryzuje ją dowolność w ramach istniejących tradycji.

Przedstawienie wszystkich powyższych zagadnień i ich analiza były niezwykle ważne. Uzmysłowiły mi jako wykonawcy, jak wielkie znaczenie ma poznanie wszystkich informacji i kontekstów związanych z wykonywanymi utworami. Z tej perspektywy warstwa ekspresyjna i wykonawcza powinny osiągnąć bardziej świadomy, wyższy poziom. Mam nadzieję, że wszystkie wiadomości i konkluzje zebrane w tej pracy pomogą wszystkim w zrozumieniu specyfiki pieśni neapolitańskich i ich znakomitym wykonaniu.

Bibliografia:

1. Blasi Nicola De, Francesco Montuori, *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, Cesati Quaderni della Rassegna, 2017.
2. Calella Laura, *Guillaume Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, Università degli Studi di Pavia, 2002/2003.
3. Chambers Ian, *Some Notes on Neapolitan Songs: From Local tradition to Worldly Transit, by*, *The World of Music* vol. 45, no.3 , Cross Cultural Aesthetics, 2003.
4. Di Mauro Raffaele, *Budowa tożsamości i powołanie transkulturowe w pieśni neapolitańskiej: "żywa" muzyka z przeszłości, Perspektywy muzykologii porównawczej XXI wieku: etnomuzykologia czy muzykologia transkulturowa?* Nota, Udine, 2017, s.186-220
5. Dinko Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples : Francesco Provenzale, (1624-1704)*, Ashgate Pub, 2007
6. Distilo Massimo, *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, Brochè , 2010.
7. Kimball Carol, *Przewodnik po stylu i literaturze*, Hal Leonard Corporation, 2006.
8. Lucarelli e Sannino, *Napoli, Amato contro i neomelodici. Celebrano i camorristi come eroi*. La Repubblica, 2006.
9. Maiden Martin, *Vowel systems, in: The Dialects of Italy*, London, New York, Rontledge, 1997, s. 7–14.
10. Paliotti Vittorio ,*Storia della canzone napoletana*, Newton Compton ,2004.
11. Palomba Salvatore, , *Ogne canzone tene o'riturnello. Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*. Massimo Privitera, Università di Palermo, 2010
12. Quadrari Giustino, *Delle arie nazionali dei differenti popoli (Poliorama Pittoresco)* 1836-1837, 30-31
13. Reicha Antonin, *Trattato della melodia considerata fuori dei suoi rapporti coll armonia* Parigi, 1814.
14. Santivale Francesco, *The Song of a Life*, Ashgate, 2005.
15. Scialò Pasquale, *Storia della canzone napoletana*, Neri Pozza, 2021.

16. Seller Francesca and Anthony del Donna, *Pasquale Scialò, Musical traditions and matrices in the Passatempi musicali of Guillame Cottrau*, Lexington books, Lanham, 2015.
17. Vacca Giovanni, *Gli spazi della canzone, Luoghi e forme della canzone napoletana*, LIM ed. 2013
18. Vacca Giovanni, *Music and Countercultures in Italy: the Neapolitan Scene*, 2012.

Źródła internetowe:

1. www.Libreria Regina.it
2. <https://www.stretta-music.com/>
3. [Wizygoci, Goci -lud germański, odłam Gotów, pl.m.wikipedia.org>wiki](http://pl.m.wikipedia.org/wiki/Wizygoci)
4. <https://www.uniqueway.com/articles/europe/267.html>
5. <https://www.rosyitalytravel.com/>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=3k8PlqkBsxU>
7. https://www.youtube.com/watch?v=unz_gli_qxI
8. www.farodiroma.it
9. [Ricerca contenuti digitali - Biblioteca Nazionale di Napoli - Biblioteca Digitale \(bnnonline.it\)](http://www.bnnonline.it)
10. <https://encyklopedia2.thefreedictionary.com>
11. www.insolitaguida.it
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Denza
13. https://en.wikipedia.org/wiki/Libero_Bovio
14. https://it.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Falvo
15. <https://forum.duolingo.com/comment/29529445/O-Napulitano-Lingua-napoletana>
16. <https://www.ilpuntoquotidiano.it/alboscuole/breve-storia-del-dialetto-napoletano/>
17. <https://docplayer.it/19057404-Fondazione-roberto-murolo-quaderni-del-centro-studio-canzone-napoletana.html>
18. <http://musicaespartiti.blogspot.com/2019/06/napule-e-pino-daniele.html>
19. <https://www.wikiwand.com/en/Putipù>
20. [Pino Daniele – Wikipedia, wolna encyklopedia](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pino_Daniele)
21. [Massimo Ranieri - 'O Surdato 'Nnammurato - tekst i tłumaczenie piosenki na Tekstowo.pl](http://www.tekstowo.pl)

22. <http://www.scudit.net/mdcannapolisole.ht>
23. <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=4312>
24. <https://www.napoligrafia.it/musica/testi/funiculiFunicula.htm>
25. <https://www.napoligrafia.it/musica/testi/marechiare.htm>
26. <https://lyricstranslate.com/it/me-voglio-fa-na-casa-voglio-costruirmi-una-casa.html>
27. <https://www.musixmatch.com/it/testo/Roberto-Murolo/Reginella/traduzione/italiano>
28. <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3680>
29. <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3381>
30. <https://www.le3.it/cc/canto.php?idCanti=3671>
31. <https://www.musicanapoli.org/1336-dicitencello-vuje-con-traduzione-del-testo-in-italiano>
32. <https://lyricstranslate.com/it/passione-passione.html>
33. <http://www.scudit.net/mdcannapolisole.html>