

Analiza technik wokalnych i estetyki muzycznej tenora lirycznego w utworach muzyki kameralnej - na przykładzie dzieł Belliniego, Rossiniego i Donizettiego

Rozdział I Wstęp

1.1 Tło badawcze

Muzyka wokalna odgrywa bardzo ważną rolę w rozwoju ludzkiej cywilizacji i społeczeństwa. Wykorzystuje dane nam przez naturę ciało jako „instrument”, pomaga nam zinterpretować otaczającą rzeczywistość, a także zrozumieć wszechświat, a nawet zbadać wartość i sens życia. Ze względu na jej długi rozwój historyczny, zrozumienie muzyki wokalne również jest procesem polegającym na ciągłym pogłębianiu wiedzy. Proces ten można opisać jako dwie równoległe „ścieżki” rozwoju. Pierwszą jest transformacja z języka codzienności na język sztuki wokalne. Jak powiedział francuski kompozytor doby romantyzmu Camille Saint-Saëns: „Muzyka zaczyna się na końcu słowa. Może wyrazić to, co niewerbalne. Może przekazać te wrażenia i stany psychiczne, których nie mogą wyrazić żadne słowa”. W tym kontekście „ekspresji” pojawiły się formy sztuki wokalne pełne duchowych odczuć, takie jak chorał gregoriański, kantata, oratorium, pastorał, pieśń artystyczna, opera i wiele innych. Wraz z pojawieniem się tych form sztuki nastąpiło pogłębienie eksploracji ludzkich zdolności wokalnych. Druga droga polegała na tworzeniu i stopniowym pogłębianiu percepcji i doświadczeń estetycznych odbiorców. podczas przekształcania muzyki wokalne w sztukę. Ten rodzaj poznania istniał w szerokim zakresie wraz z rozwojem społecznym. Dlatego stał się pewnego rodzaju modelem edukacji artystycznej, polegającej na przekraczaniu „naturalnego ja” człowieka, budując wyimaginowany most między rzeczywistością a fantazją.

W kontekście włoskim utwory wokalne muzyki kameralnej nazywane są „compozioni vocale da camera”. W porównaniu z gatunkami muzyki wokalne tworzonymi i realizowanymi na dużą skalę, takim jak opera, kameralna muzyka

wokalna jest zdecydowanie mniejsza i występuje głównie w formie wydarzenia rozrywkowego np. na małych koncertach i tzw. „Salonowych” spotkaniach rodzinnych. To zdecydowało o jej strukturze, skali i "charakterze". Korzenie kameralnej muzyki wokalnej sięgają szesnastowiecznych włoskich sielanek. Będąc świeckim i rozrywkowym gatunkiem muzycznym, sielanki wyrażały przede wszystkim treści związane z życiem codziennym i miłosnym, kładąc szczególny nacisk na wyrażanie emocji, a także skupiając się na ukazaniu poglądów na życie i ideałów płynących z głębi ludzkich serc. W okresie baroku i klasycyzmu kameralna muzyka wokalna nie cieszyła się zainteresowaniem kompozytorów. Innymi słowy, po prostu „walczyła o swoje istnienie” w bardzo małym zakresie. Być może pojawienie się opery i przywiązanie ludzi do tego gatunku skrywały blask kameralnej muzyki wokalnej. Wraz z wkroczeniem w XIX wiek, powstanie poezji i malarstwa romantycznego napędzało tworzenie muzyki romantycznej. Ten styl muzyczny, który koncentrował się na wyrażaniu indywidualnych emocji jednostki, w bardzo krótkim czasie stał się popularny w całej Europie. W tym samym czasie rozwój pieśni artystycznych i umocnienie się systemu bel canto wprowadziły dynamizm i „życiodajną siłę” w rozwój i chwałę muzyki kameralnej oraz wokalnej. Kompozytorzy romantyczni, reprezentowani przez Belliniego, Rossiniego i Donizettiego, ciężko pracując przy tworzeniu opery, skupili się również bardziej na tworzeniu muzyki kameralnej i wokalnej. Z ich postrzeganiem prawdziwego życia, zrozumieniem romantyzmu i swoistą mądrością twórczą pozostawili przyszłym pokoleniom bogactwo muzyki kameralnej i literatury wokalnej. Utwory te z jednej strony sprzyjały rozwojowi romantycznej sztuki wokalnej. Z drugiej zaś, wraz z operami przez nich tworzonymi, podniosły rangę artystyczną tenora lirycznego. Przy czym jednocześnie, znacznie poprawiły system bel canto i dostarczyły cennych materiałów i treści do bezpośredniego szlifowania tej techniki. Z drugiej strony to właściwy im temperament artystyczny i konotacje duchowe ucieleśnione w ich kameralnych utworach wokalnych wzmocniły estetyczne doświadczenie muzyki kameralnej i wokalnej, dostarczając wrażeń estetycznych nie tylko profesjonalnym twórcom muzyki, wykonawcom, a także wszystkim miłośnikom sztuki wokalnej. Właśnie wybitne osiągnięcia ww. trzech

kompozytorów w dziedzinie kameralnej muzyki wokalne, a także wartość praktyczna ucieleśniona w edukacji, wykonawstwie, estetyce i innych praktykach muzycznych, stały się fundamentem i siłą napędową do napisania niniejszej pracy.

1.2 Znaczenie badań

Znaczenie badań zawartych w niniejszej pracy koncentruje się na następujących trzech aspektach:

Pierwszym z nich jest znaczenie teoretyczne. Bellini, Rossini i Donizetti w XIX wieku byli ważnymi włoskimi kompozytorami wokalnymi. Można powiedzieć, że na ich życie składała się walka o sztukę wokalną, a ich upór i nowatorstwo w tej dziedzinie zostało docenione przez współczesnych adeptów muzyki wokalne. Dzięki ich twórczości włoska opera, pieśni artystyczne i stworzona na ich kanwie technika Bel Canto stały się niezbędnymi materiałami dydaktycznymi dla dzisiejszych uczniów muzyki wokalne, a także celem, do którego dąży każdy uczący się śpiewu. Ich muzyka kameralna i twórczość wokalna nie tylko odzwierciedlają wspólne cechy romantycznej sztuki wokalne, ale także ich własne, unikalne i spersonalizowane dążenia artystyczne. Dlatego też, badając ich twórczość z perspektywy poszukiwań teoretycznych, z jednej strony należało dogłębnie uchwycić cechy i prawa powstawania i rozwoju bel canto, aby zrozumieć ich wokalną twórczość i pomysły wykonawcze. Z drugiej strony, zgłębianie metod wyrazu tenora lirycznego dokonane na podstawie badań ich twórczości pomogło mi w pełni zrozumieć jakość artystyczną i metody ćwiczeniowe dla tenora lirycznego, co z kolei pozwoliło mi przeanalizować metody spersonalizowanej edukacji i wykonawstwa tenorowego. Teoretyczne podsumowanie procesu, celu i wyników niniejszych badań może dostarczyć teoretycznych wskazówek dla konkretnej praktyki artystycznej. Jednocześnie, zgodnie z aktualnym stanem badań nad kameralną twórczością wokalną ww. trzech kompozytorów, niewiele jest wyników w zakresie opracowań teoretycznych. Świadczy to o tym, że na tym polu istnieje wciąż duża przestrzeń do innowatorskich badań. W związku z tym badania zawarte w niniejszej pracy mogą być wzbogacające i udoskalające. Ponadto, mogą dostarczyć materiałów referencyjnych dla dyskursu na temat teoretycznych zagadnień tenora

lirycznego w kameralnej muzyce wokalne.

Drugim jest znaczenie praktyczne. Tenor liryczny jest ważnym rodzajem głosu tenorowego, słynie z czystej, słodkiej i przejrzystej barwy. Zajmuje bardzo **znaczącą** pozycję zarówno w pieśniach artystycznych, pieśniach ludowych czy w operach. Właśnie ze względu na jego liryczny i poetycki charakter barwy, naukowe i systematyczne metody treningowe kształcenia dźwięku są wymagane. Przez długi czas modele treningu i metody nauczania przeznaczone dla tenora lirycznego nie były zbyt ustandaryzowane i naukowe. Ze względu na różne koncepcje nauczania śpiewu i wybór materiałów dydaktycznych istnieje również wiele idei dotyczących kwestii pedagogicznych i wykonawczych. Dlatego też, pogoń za naukowym systemem metod treningu dla tenorów lirycznych jest nieunikniona i stanowi potrzebę, którą należy jak najszybciej zaspokoić. W obecnym nauczaniu muzyki wokalne i praktyce wykonawczej, coraz więcej osób zwraca uwagę na twórczość kameralną XIX-wiecznych włoskich kompozytorów, badając i podsumowując wiele modeli i metod treningu wokalne. Stąd też w niniejszej pracy autor dokonuje podsumowania strony praktycznej metod nauczania i specyfiki wykonawczej tenora lirycznego, opierając się na studium twórczości trzech kompozytorów: Belliniego, Rossiniego i Donizettiego, łącząc je z własnymi doświadczeniami pochodzącymi z nauki i praktyki. Pomoże to nie tylko zmienić wartość praktyki wokalne utworów kameralnych trzech wybranych kompozytorów, ale także zapewni osobiste zrozumienie i pomysły na interpretację ich dzieł. Ma to bez wątpienia pozytywny wpływ i znaczenie praktyczne dla doskonalenia metod nauczania i praktyki tenora lirycznego.

Trzecim zaś wartością zastosowania tematu. Tworzenie i wykonywanie utworów wokalnych nie jest zaledwie procesem układania nut i artykułowania reprezentowanych przez nie dźwięków. Jego istotą jest w rzeczywistości wszechstronna praktyka, w ramach której kompozytorzy i śpiewacy gromadzą doświadczenie estetyczne, a następnie doskonalą je, zwiększając swoją świadomość estetyczną. Słynny XX-wieczny amerykański muzykolog Peters Hansen powiedział: „dzieło sztuki może wywołać największy efekt tylko wtedy, gdy przekazuje emocje drżące w sercu autora i może następnie wzbudzić je w odbiorach”. W warstwie wykonawczej muzyki

wokalnej, niezależnie od tego, czy jest to kompozytor, śpiewak czy słuchacz, można powiedzieć, że każdy ma tzw. „tożsamość jej wielbiciela”, a śpiewak pełni w tym procesie rolę pośrednika. Z jednej strony musi „zrobić wszystko, co możliwe”, aby dogłębnie zrozumieć twórcze tło i styl muzyczny utworu, aby móc doskonalić swoje umiejętności wykonawcze. Z drugiej strony zamienia zapis nutowy w dźwięk, który ma moc oddawania najszczerzych emocji dzieła. Dlatego śpiewak jest nie tylko podmiotem estetyki, ale także jej obiektem. W teoretycznej eksploracji utworów wokalnych i praktyce śpiewu stopniowo doskonalili swoje zdolności estetyczne w sposób subtelny i uporządkowany. Można powiedzieć, że najważniejszą wartością użytkową badań nad utworami wokalnymi muzyki kameralnej autorstwa trzech wybranych kompozytorów jest doskonalenie umiejętności praktycznych z punktu widzenia estetyki, a także z perspektywy samego celu wykonywania, który ma za zadanie dostarczanie wrażeń estetycznych zarówno publiczności, jak i twórcom.

1.3 Stan badań

Obecne badania na ten temat znajdują odzwierciedlenie głównie w następujących trzech aspektach:

Pierwszym z nich jest studium cech muzycznych i stylów włoskiej kameralistyki wokalnej w XIX wieku. W opracowaniu Chen Fanga pt. „Analiza cech zachodniej kameralnej muzyki wokalnej w XIX wieku” autor uważa, że pieśni kameralne rozwijały się we Włoszech od końca XVI wieku do dnia dzisiejszego i stały się wspaniałym klejnotem sztuki wokalnej. Nauka kameralistyki wokalnej może nie tylko wzmocnić umiejętności wokalne i ekspresję muzyczną śpiewaka oraz wzmocnić jego percepcję muzyczną, poszerzyć zakres repertuaru, ale także zwiększyć świadomość współpracy śpiewaka z różnymi instrumentalistami, co stanowi ważną metodę w nauczaniu muzyki wokalnej o dużej wartości teoretycznej i praktycznej. Flowers Jonathan w opracowaniu "Vocal Chamber Music for Voice and Piano" stawia tezę, że na „pieśni kameralne” można spojrzeć z perspektywy ich prostego, dosłownego znaczenia, które wskazuje na istnienie wewnętrznej mocy o dramatycznym ładunku, co wciąż pozostaje tabu w sztuce wokalnej, a jej ekspresja tkwi między klasycznymi

pieśniami artystycznymi i operami. Z punktu widzenia nauki technik wokalnych, jeśli dla śpiewu operowego kolebką pozostaje włoskie *bel canto*, to nauka kameralistyki wokalne nie jest tylko sprawdzianem umiejętności i szansą zgromadzenia odpowiedniego repertuaru, ale także celem i rezultatem nauki sztuki wokalne i w zasadzie jedyną drogą do sukcesu na tym polu.

Drugim aspektem są badania nad wokalną twórczością kameralną XIX wiecznych kompozytorów włoskich. Opracowanie autorstwa Xue Ying pt. „Praktyka i badania Kolekcji Włoskiej Muzyki Kameralnej, na przykładzie niektórych utworów z koncertów specjalnych” przedstawia „Kolekcję Włoskiej Muzyki Kameralnej” oraz przegląd utworów wokalnych muzyki kameralnej, który wyjaśnia definicję, kontekst rozwojowy, charakterystykę twórczą i styl wykonawczy utworów wokalnych muzyki kameralnej z punktu widzenia jej pochodzenia, tematyki i innych aspektów. W opracowaniu Zhang Xuchena pt. „Analiza znaczenia kameralistyki wokalne Rossiniego w nauce śpiewu” przeanalizowano charakterystykę wokalnych dzieł kameralnych Rossiniego, gdzie autor zauważa, że melodia i akompaniament tychże utworów charakteryzuje doskonałe połączenie wewnętrzne. We włoskiej muzyce romantycznej do wybicia głównej melodii zwykle stosowało się akompaniamentu w formie melodii romantycznej, która stanowi doskonale połączoną wewnętrznie melodię pieśni i akompaniament fortepianu, dzięki czemu całość jest pełna artystycznego uroku i trójwymiarowości. Wang Xiaofei w opracowaniu pt. „Badania nad cechami twórczymi i stylem wykonawczym kameralnych utworów wokalnych Belliniego” eksploruje i analizuje cechy twórcze i styl wykonawczy ww. utworów wokalnych muzyki kameralnej. Autor uważa, że dzieła wokalne Belliniego są zgodne z tradycyjnymi włoskimi nawykami estetycznymi, opierają się na pełnej piękna melodii, która ma na celu wyrażenie ich pasji, przy czym zawiera romantyczny charakter. Całość tworzy unikalną „melodię wokalną w stylu Belliniego”, o wyjątkowym uroku artystycznym, głębokim osadzeniu w spuściźnie kulturowej i o wartościach dydaktycznych. Zabieg ten nie tylko pomoże nam opanować umiejętności wokalne i wzbogaci praktykę nauczania śpiewu, ale także pozwoli na zrozumienie wyjątkowego stylu muzycznego Belliniego w dziedzinie muzyki kameralnej, torując nam drogę dla

prawdziwej interpretacji jego dzieł operowych w przyszłości. W niniejszej pracy przeprowadzono szczegółową analizę i zbadano cechy artystyczne stylów wokalnych: dwóch arii pochodzących z dwóch utworów kameralnych Belliniego – „Dolente immagine di Fille mia” i „Vaga luna che inargenti”; sześciu małych arii: „Malinconia, Ninfa gentile”, „Vanne, O rosa fortunata”, „Bella Nice, che d’amore”, „Almen se non poss’io”, „Per pietà bell’idol mio”, „La farfalletta” oraz „A palpitar d’affanno”. Dzięki czemu, uczący się muzyki wokalne zostali poinstruowani, w jaki sposób prawidłowo uchwycić cechy charakterystyczne tych utworów.

Trzecim aspektem jest zbadanie technik wokalnych włoskiej kameralistyki wokalne. W opracowaniu pt. „Analiza wartości włoskiej muzyki kameralnej w kształceniu wokalnym” Duan Yuanyuan uważa, że dzięki swej wyjątkowości język włoski jest jednym z najbardziej eleganckich języków na świecie przy czym pozostaje niezwykle wokalny i melodyjny. Włochy to także kolebka bel canto i śpiewu operowego, a wielu znanych mistrzów operowych, takich jak Puccini i Rossini, pochodziło właśnie z Włoch. Język włoski charakteryzuje się cechami takimi jak m.in. silne poczucie rytmu, jednolita kolejność słów w zdaniu, wyraźna wymowa. Stąd też nadaje się idealnie do śpiewu przed publicznością. Dlatego wszyscy adepci i badacze sztuki wokalne bez wyjątku muszą nauczyć się języka włoskiego, aby opanować bel canto. Chociaż struktury włoskich wokalnych dzieł kameralnych są niezwykle krótkie i zwarte, można je traktować jako wysoce przetworzone i skondensowane szkice muzyczne. Sun Fang, Lu Yuan w „Repertuar kameralistyki wokalne w stylu romantycznym” uważają, że partie na tenor leggero i tenor liryczny powstały w wyniku rozwoju sztuki operowej. Z perspektywy muzycznej, wraz z rozwojem metod twórczych i ciągłym rozszerzaniem się organizacji zespołu, po wkroczeniu w XIX wiek, opera stawiała wyższe wymagania co do wyrazistości i dramatycznego napięcia ludzkiego głosu. Wraz z rosnącymi wymaganiami dotyczącymi napięcia w dramacie wokalnym, pojawienie się tenora lirycznego było naturalną kolejną rzeczą. W porównaniu z tenorem leggero, tenor liryczny jest silniejszy pod względem wykonawczym, a jego powstanie było nieuniknionym wynikiem rozwoju muzyki. Z perspektywy technik wokalnych natomiast, w porównaniu z tenorem leggero doby

„pięknych pieśni”, tenor liryczny zwracał większą uwagę na przedstawienie wewnętrznych uczuć bohaterów, zamiast przesadnego wyrażania wspaniałego i radosnego choć powierzchownego usposobienia. Z tych powodów, w zakresie technik wokalnych, zdolność spójnego śpiewu i utrzymywania płynności głosu stały się cechami charakterystycznymi tenora lirycznego. Nieoperowe utwory wokalne przeznaczone na tenor liryczny również mają bogaty repertuar, zwłaszcza w wokalnych utworach muzyki kameralnej, która doskonale pasuje do występów z użyciem tego głosu. Z perspektywy liryzmu w śpiewie, partie przeznaczone na tenor liryczny wydają się najlepsze dla muzyki kameralnej.

Poprzez kwerendę biblioteczną i dyskurs poprowadzony w trzech ww. aspektach można zauważyć, że brakuje bezpośrednich wyników badań na ten temat. Dlatego pisząc swoją pracę, konieczne było podsumowanie źródeł literackich, pozwalające na wyciągnięcie odpowiednich wniosków.

1.4 Metody badawcze i ich innowacyjność

Innowacyjność badań zawartych w niniejszej pracy zawarta jest w następujących trzech aspektach:

Pierwszym z nich jest perspektywa badawcza. W niniejszej pracy perspektywa ta skupia się na wybranym głosie - tenorze lirycznym. W wielu przypadkach metody nauczania skierowane dla partii przeznaczonych na tenor liryczny oraz eksploracja wykonawstwa śpiewu dla tego głosu opierają się głównie na utworach operowych, a perspektywa wizerunku postaci lub modelowania ról jest głównym kierunkiem podejmowanego dyskursu. Metoda badawcza wykorzystująca utwory operowe jako przedmiot badań ma wiele zalet. Po pierwsze, istnieje wiele materiałów dla tego ujęcia i źródła te można wykorzystać jako odniesienie bibliograficzne. Można powiedzieć, że najwięcej wyników wyszukiwania dla tego typu badań poświęconych jest właśnie tenorowi lirycznemu. Po drugie, postaci operowe są bardzo charakterystyczne pod względem kreacji scenicznej i cech charakteru im przypisanych, a także są w większości znane wśród odbiorców badań. Eksploracja metod treningu wokального dla tenora lirycznego dokonana na podstawie utworów wokalnych muzyki kameralnej

może poszerzyć perspektywę badawczą, w opozycji do tożsamyh badań realizowanych na przykładzie utworów operowych.

Drugim jest treść badań. Zgłębiając techniki wokalne tenora lirycznego, treść niniejszej pracy porusza również problem estetyki muzycznej, a mianowicie wykorzystania metod badawczyh z dziedziny estetyki, psychologii i socjologii do uchwycenia praktycznych problemów w interpretacji kameralnych utworów wokalnych. Wśród nich znajdują się aspekty związane z szeroko rozumianą kulturą, takie jak wyrażanie konotacji i znaczeń humanistycznych. Pojawiają się również przykłady artystycznych kreacji tenorów lirycznych ujęte z perspektywy treści muzycznych, takich jak przykładowo: kształtowanie obrazu muzycznego, konstruowanie koncepcji muzycznych i wyrażanie emocji.

Trzecim jest podsumowanie stylu. Wszyscy trzej kompozytorzy, których twórczość została przytoczona na potrzeby niniejszej pracy, żyli w XIX wiecznych Włoszech. Z punktu stylu muzycznego ujętego w makroskali wszyscy trzej dzielili wspólne cechy stylu artystycznego. Jednakże na podstawie analizy konkretnych utworów, odzwierciedlają się w ich twórczości także indywidualne cechy stylu techniki. Dlatego eksploracja wspólnych i indywidualnych cech stylów muzycznych wszystkich trzech kompozytorów przyczyniła się do lepszego zrozumienia ich dzieł, a także może pomóc śpiewakom w lepszej ich interpretacji wykonawczej.

Rozdział II Przegląd włoskiej muzyki kameralnej

W tradycyjnym rozumieniu muzyka kameralna jest powszechnie uważana za gatunek muzyki instrumentalnej, a jej komponent wokalny jest w dużej mierze ignorowany. Patrząc na to zjawisko z perspektywy jego rozwoju w Europie, kameralistyka zdominowana przez muzykę wokalną w rzeczywistości funkcjonowała wcześniej niż ta z muzyką instrumentalną. Zaobserwować to można zwłaszcza w twórczości muzycznej kompozytorów europejskich, gdyż w okresie romantyzmu tworzenie wokalne muzyki kameralnej nie ustało, a nawet doprowadziło do wielkich sukcesów. Ponadto, w związku z rozwojem muzyki wokalne, który następował od czasów klasycyzmu gatunków i powstaniem gatunków takich jak opera, pieśni artystyczne i chóry, artystyczny blask kameralistyki wokalne został w dużej mierze ukryty. Wynika to głównie z dużej liczby tych dzieł i większej liczby ich przedstawień. Jednocześnie funkcjonują one również jako główne treści nauczania muzyki wokalne na uczelniach muzycznych, więc przez długi czas wokalna muzyka kameralna nie miała statusu i wartości w „praktycznej” i „zawodowej”. Niemniej jednak te obiektywne okoliczności nie mogą tak naprawdę pogrzebać wartości artystycznej i dydaktycznej kameralistyki wokalne. Sądząc na podstawie obecnego stanu rozwoju gatunku i tendencji do odkrywania na nowo jej zapomnianych utworów, które odgrywają coraz ważniejszą rolę w nauce i praktyce wokalne. Wśród utworów wokalnych muzyki kameralnej wielu krajów europejskich i twórczości wielu kompozytorów, to włoska kameralistyka wokalne epoki romantyzmu była szczytem osiągnięć. W jej wnętrzu uwypuklony został również unikalny styl i system właściwy dla Włoch. W niniejszym rozdziale dyskurs podzielony jest na dwie części. W pierwszej autor wyjaśnia pojęcie, kategorie, rodzaje i kontekst tworzenia kameralistyki wokalne, skupiając się na kontekście historycznym oraz jasno określa jej poszczególne gatunki. W drugiej części zaś skupia się na aspektach wokalnych widocznych w kameralistyce włoskiej, koncentrując się na podsumowaniu ich cech w skali makro.

2.1 Przegląd kameralistyki wokalne

2.1.1 Pochodzenie kameralistyki wokalne

Patrząc z punktu widzenia artystycznych cech muzyki wokalne należy ona do pewnego rodzaju gatunku muzycznego. Natomiast tzw. „gatunek muzyczny” odnosi się do sposobu prezentacji muzyki. W swojej wieloletniej praktyce sztuki wokalne ludzie wytworzyli różne jej gatunki, takie jak opera, chór, zespół, pieśni artystyczne itp., jednakże ich kategoryzacja na podstawie właściwości i cech ma bardzo wiele różnych standardów, np. można jej dokonywać z perspektywy stylu właściwego dla danego okresu jak w przypadku pieśni artystycznych, bądź pieśni klasycznych czy romantycznych¹. Jeśli zaś chodzi o operę, w zależności od jej treści i tematyki dzieli się j na wiele różnych rodzajów, takich jak np. opera komiczna, opera werystyczna i opera liryczna. Dlatego nasze rozumienie pojęcia kameralistyki wokalne należy rozpatrywać z perspektywy jej gatunku i stylu, a także w kontekście historycznym. Tylko w ten sposób można sformułować jej jasną definicję.

Kameralistyka wokalna to pojęcie złożone - oznacza ono gatunek muzyki wokalne o cechach muzyki kameralnej, dlatego też aby dokonać jego precyzyjnej klasyfikacji, należy najpierw określić znaczenie „muzyki kameralnej”. Tak zwana kameralistyka odnosi się do charakterystycznej muzyki „domowej” wykonywanej (śpiewanej) w rezydencjach arystokracji w Europie. Wraz z rozwojem mieszczańskiej kultury muzycznej i estetycznego dążenia ludzi do sztuki muzycznej, muzyka kameralna, która pierwotnie istniała głównie w życiu rodzin szlacheckich, została stopniowo wyzwolona i przekształciła się w muzykę graną (śpiewaną) w mniejszych lokalizacjach.

Jeśli chodzi o rozwój sztuki wokalne, na XVI wiek przypada okres jej rewolucji. Wcześniej na muzykę wokalną składały się przede wszystkim religijne pieśni polifoniczne. Wraz z wejściem w wiek XVI pod wpływem idei humanistycznych, muzyka świecka zaczęła pojawiać się we wszystkich warstwach społecznych, tworząc paralelę z muzyką kościelną, np. muzyka pasterska we Włoszech, chanson we Francji,

¹ Yu Dugang, *Estetyka sztuki wokalne*, Higher Education Press, 2005

Lied w Niemczech, które wszystkie należą do gatunku muzyki świeckiej. Ponadto, w zakresie muzyki religijnej powstały również dwa nowe gatunki wokalne: oratorium i kantata². Na tej podstawie można zaobserwować, że bogactwo i różnorodność gatunków muzyki wokalne położyły solidny fundament pod powstanie kameralistyki wokalne.

Z perspektywy rozwoju historycznego muzyka kameralna stała się bardziej popularna i rozpowszechniona w okresie renesansu. W tym czasie muzykę wykonywaną (śpiewaną) w środowisku kameralnym, zamkniętym nazwano właśnie „kameralną” i wyraźnie podzielono na dwa gatunki: instrumentalną i wokalną. W tym przypadku tzw. „środowisko kameralne” obejmuje domy, teatry, kościoły i inne tego typu miejsca. Wraz z wejściem w epokę baroku i pojawieniem się gatunków muzyki wokalne, takich jak opera i chór, muzyka kameralna zaczęła oddzielać się od muzyki teatralnej i kościelnej, stając się stopniowo samodzielnym gatunkiem muzycznym. W porównaniu z muzyką kameralną okresu renesansu, kameralistyka epoki baroku zaczęła mieć już swoje niezależne znaczenie. Znaczenie tej niezależności opiera się na aspektach zarówno subiektywnych, jak i obiektywnych. Pod względem tych pierwszych, znacząco poprawiła się ogólna świadomość kompozytorów w zakresie twórczości muzycznej. W XVI wieku, wraz z dominacją myśli humanistycznej w Europie i rozwojem nauk przyrodniczych i technologii, rozumienie przez ludzi kosmosu, świata i wartości życia przewyższało jakikolwiek wcześniejszy okres. Kompozytorzy również pozostawali pod głębokim wpływem tych myśli i naukowego eksperymentowania. Dlatego odważne eksplorowanie zróżnicowanych metod ekspresji dźwiękowej zastosowane w tworzeniu muzyki znacznie podniosło entuzjazm i eksploracyjny charakter aktu tworzenia. Z punktu widzenia przyczyn obiektywnych udoskonalenie technologii produkcji instrumentów oraz popularyzacja i stosowanie systemu równomiernie temperowanego stworzyły niezwykle korzystne środowisko dla rozwoju kameralistyki. W związku z tym utwory w formie wykonań w zespole, trio i

² Zhang Mengzhu, *Rozwój zachodniego chóru kameralnego i jego wpływ na chór chiński*, Praca magisterska z Northeast Normal University

solowe stały się niezwykle rozwinięte³.

Z powyższych rozważań wynika, że powstanie kameralistyki wokalne koncentruje się głównie na scenie renesansowo-barokowej, a z punktu widzenia jej genezy obejmuje właściwie wiele czynników, wśród których znajdują się własne prawa rządzące rozwojem sztuki wokalne, a także względy filozoficzne, ideologiczne, kulturowe i inne, w tym czynniki czysto instrumentalne. Można zatem powiedzieć, że kameralistyka wokalna jest rodzajem gatunku muzyki wokalne, który koncentruje dorobek praktyki muzycznej człowieka, jest zgodny z prawem rozwoju sztuki wokalne, posiada jedność podmiotu i przedmiotu oraz spójność historyczną i logiczną.

2.1.2 Porównanie kameralistyki wokalne z pokrewnymi gatunkami muzyki wokalne

W celu zdefiniowania pojęcia kameralistyki wokalne konieczne jest porównanie jej z powszechnymi gatunkami muzyki wokalne oraz porównanie ich pod kątem podobieństw i odmienności, co pozwoli na określenie jej zasadniczego obrazu. Wpłyne to również na poznanie jej stylu muzycznego i wartości w praktyce wokalne.

Nasz dyskurs rozpoczniemy z perspektywy relacji między kameralistyką wokalną a pieśnią artystyczną. Podobieństwa między nimi przejawiają się głównie w trzech następujących aspektach: 1. Tekst - podczas tworzenia zarówno wokalne muzyki kameralnej, jak i pieśni artystycznych kompozytorzy przykładają ogromną wagę do wyboru tekstu, zwłaszcza tych niosących za sobą ukryte znaczenia bądź przemyślenia filozoficzne. W procesie kompozycji czy to muzyki wokalne, kameralnej czy artystycznej, niezwykle ważne jest połączenie poezji i muzyki. Oznacza to, że kompozycja melodii zależy od obrazu artystycznego w tekście i emocjonalnego zabarwienia tematu tekstu, co pozwala na pokazanie ekspresyjnej funkcji muzyki wobec tekstu; 2. Struktura - zarówno kameralna muzyka wokalna, jak i pieśni artystyczne przywiązują dużą wagę do wyrafinowanych i pomysłowych układów konstrukcyjnych. Oznacza to, że kompozytor musi ułożyć strukturę muzyczną z

³ Zou Yan, *O powstawaniu klasycznej formy sonatowej*, 2012

perspektywy struktury tekstu, tak aby ta pierwsza była z natury bardziej logiczna, a rola poszczególnych elementów strukturalnych w wykonywaniu muzyki mogła zostać w pełni wykorzystana. Oba gatunki są zatem wykwintne, pomysłowe i zwarte pod względem swojej struktury muzycznej; 3. Treść - kameralistyka wokalna i pieśni artystyczne są bardzo bogate w treść, obejmując w zasadzie wszystkie aspekty codziennego życia ludzi, w tym nawet opowieści religijne, mity i legendy, opowieści o bohaterach. Dlatego też oba te gatunki muzyki wokalnej w zasadzie nie są ograniczane treścią tematyczną.

Różnice między nimi odzwierciedlają się głównie w dwóch następujących aspektach: 1. Przestrzeń wykonawcza - Ze względu na swój własny „rodzinny styl” i „środowisko zamknięte”, występy kameralistyki wokalnej odbywają się na stosunkowo małej przestrzeni wykonawczej i większość z nich miała na celu użytkowanie służące rozrywce. Natomiast pieśni artystyczne pasują do wykonania w salach koncertowych, a ich odbiorcy są określoną grupą. 2. Akompaniament - Można powiedzieć, że kameralistyka wokalna jest zróżnicowana pod względem akompaniamentu. Rolę tę może spełniać fortepian, mała orkiestra lub duet między głosem ludzkim a niektórymi instrumentami. Dlatego też w tym przypadku, ze względu na „kameralne” cechy gatunku, głos ludzki stał się również integralną częścią grupy „instrumentów” przynależących do zespołu. Przesądza to również o tym, że muzyka wokalna w muzyce kameralnej ma cechy zespołowe. Pieśniom artystycznym towarzyszy głównie fortepian, który odgrywa bardzo ważną rolę w kierowaniu rozwojem muzyki i oddawaniu nastroju, co oznacza, że istnieje wyraźna różnica między rolą i funkcją melodii wokalu a akompaniamentem fortepianu.

W perspektywie relacji utworów kameralistyki wokalnej i arii operowych, ich główne podobieństwa polegają na: 1. W obu popularna jest technika Bel Canto. Bel Canto to wielki wkład ludzkości w sztukę muzyki wokalnej. Nieprzerwany rozwój tej techniki już od epoki romantycznej oraz rozwój profesjonalnego nauczania muzyki wokalnej sprawiły, że jest to najważniejsza technika śpiewu w systemie europejskim. Technika ta znajduje szerokie zastosowanie w głównych gatunkach muzyki wokalnej, więc wokale w muzyce kameralnej i arie operowe mają wiele wspólnych cech

technicznych; 2. Zastosowanie akompaniamentu fortepianowego w nauczaniu. W nauczaniu muzyki wokalne, dla wygody procesu dydaktycznego, niezależnie od tego, czy jest to kameralistyka wokalna, czy aria operowa, wszystkie one ćwiczone są w oparciu o akompaniament fortepianowy, który z jednej strony może skorygować tonację śpiewaka, a z drugiej kształtuje tło utworu.

Różnice między kameralistyką wokalną a ariami operowymi znajdują odzwierciedlenie w dwóch aspektach: 1. Gatunek - kameralistyka wokalna jest „wszechogarniająca”, obejmuje szeroki zakres i posiada cechy zarówno narracyjne, jak i liryczne. Natomiast aria operowa opiera się głównie na kształtowaniu charakteru i ukazywaniu zmian psychologicznych postaci ze względu na ograniczenia konkretnej fabuły i charakteru konkretnej postaci. Dlatego kameralistyka wokalna jest znacznie bogatsza w kształtowaniu obrazu muzycznego i wyrażaniu muzycznych emocji; 2. Struktura sceny - Utwory kameralistyki wokalne są najczęściej wykonywane w małych salach, bez potrzeby rozbudowanej scenografii i udziału wielu wykonawców, nawet akompaniatorów i dyrygentów. Natomiast śpiew arii operowych jest raczej integralną częścią opery, przynależy do konkretnego dzieła operowego, a jej akompaniament opiera się na doskonale zorganizowanej orkiestrze.

2.1.3 Forma gatunkowa kameralistyki wokalne

Z punktu widzenia gatunku i formy kameralistyki wokalne, dzieli się ona głównie na cztery rodzaje:

1. Pieśni artystyczne, głównie niemieckie i austriackie, a także brytyjskie, włoskie i rosyjskie. Te pieśni artystyczne reprezentują nie tylko osiągnięcia sztuki wokalne w historii muzyki, ale także stanowią ważny nośnik dla powstania i rozwoju Bel Canto. Większość z ww. rodzajów pieśni artystycznych posiada cechy lub styl muzyki kameralnej; 2. Europejskie pieśni ludowe. Z punktu widzenia kształtowania się kameralistyki wokalne jest ona właściwie ściśle związana z pieśniami ludowymi w całej Europie. W szczególności dobór materiałów do wielu adaptowanych i oryginalnych kameralnych utworów wokalnych opierało się głównie na tematyce i melodii pieśni ludowych. Weźmy na przykład Rossiniego, który w swojej twórczości

kameralnej i wokalne wykorzystywał więcej elementów tańca ludowego, np. w „All you can drink” wykorzystuje trzykrotne elementy walca, a w „L'invito” hiszpański element bolero. Oba utwory osiągnęły dobre efekty artystyczne, co pokazuje, że pieśni ludowe odgrywają bardzo ważną rolę w tworzeniu muzyki kameralnej i wokalne. 3. Suita wokalne. Suita wokalne wywodzą się z niemieckich Lied. Znane są również jako cykle pieśniowe. Zakładają silne podobieństwo treści i stylu wszystkich utworów składających się na daną suitę, bądź cykl. Liryzm jest w nią wkomponowany poprzez strukturę fabuły, wyrażającą różne aspekty obrazu muzycznego. Pod względem istoty, suita wokalne należą zarówno do gatunku pieśni artystycznych, jak i kameralnych utworów wokalnych. Na przykład dwie suita wokalne Schuberta pt. „Die schöne Müllerin” i „Winterreise” wyrażają tęsknotę kompozytora za życiem idealnym⁴. 4. Utwory na zespół. Można powiedzieć, że kameralistyka wokalna, występująca głównie w formie zespołu, jest najbardziej zdolna do ucieleśnienia właściwych dlań cech „kameralności”. Jest to możliwe ponieważ w utworach tego typu, partie wokalne i instrumentalne cechuje wysoki stopień zgodności i kompatybilności w relacjach między głosem a barwą. Między obojgiem istnieje zarówno silny kontrast, jak i wewnętrzne połączenie, co w wysokim stopniu odzwierciedla wartość ludzkiego głosu w zakresie artystycznej ekspresji. Przykładowo „Les Soirées” Rossiniego zawiera wiele duetów, które odzwierciedlają radość ludzi spędzających razem wieczory na przyjęciach.

2.1.4 Kontekst twórczy

Z punktu widzenia kontekstu twórczego europejskiej muzyki kameralistyki wokalne, odzwierciedla ona przede wszystkim następujące cztery cechy:

1. Zmiany w stylu muzycznym. Obserwując historię rozwoju europejskiej sztuki wokalne, widać wyraźnie, że poszczególne style muzyczne posiadały różne formy wykonania w różnych okresach. W okresie renesansu powstanie humanistycznego

⁴ Ren Xue, *Techniki polifoniczne w suitach wokalnych Schuberta*, Praca magisterska Harbin Normal University

nurtu myślowego bezpośrednio wskazywało na nauczanie ascezy, której celem była teologia, dlatego styl muzyczny nie jest już po prostu uprawianiem muzyki religijnej, która „usztyniała” swobodę myśli. Jest to również podstawowy powód powstania muzyki świeckiej. Od końca XV wieku kompozytorzy w północnych Włoszech zaczęli wykorzystywać miłość i życie bohaterów jako swoje twórcze tematy, otwierając nowy temat dla świeckiej twórczości wokalne. Stworzyło to podstawę do poszerzenia treści merytorycznej kameralistyki wokalne. W kolejnych kreacjach kameralnych w różnych epokach, takich jak barok, klasycyzm, romantyzm, a nawet XX w., styl muzyczny stopniowo ucieleśniał cechy zorientowane na ludzi, a więc rzeczywiście ucieleśniał proces transformacji i odchodzenia od „boga” w kierunku „człowieka”.

2. Napędzanie rozwojem technik kompozytorskich. Powód, dla którego tworzenie kameralnych utworów wokalnych odzwierciedla cechy różnorodności treści, gatunku i stylu, jest ściśle związany z rozwojem technik kompozytorskich. Przed epoką romantyzmu tworzenie utworów wokalnych opierało się głównie na tradycyjnym durowym i molowym systemie tonalnym, w tym na wykorzystaniu tonalności modalnej i postępie harmonii, które opierały się głównie na harmonice. Począwszy od romantyzmu, w tworzeniu muzyki wokalne zaczęło pojawiać się stosowanie akordów nieharmonicznych oraz częste zmiany modusu i tonacji, poszerzając tym samym różnorodność wykonawstwa muzycznego. Jednocześnie ww. aspekty bardzo przyczyniły się do rozwoju stylów muzycznych. Od początku XX wieku stosowanie dwunastodźwiękowych technik kompozytorskich i koncepcja serializmu wyznaczyły upadek tradycyjnej muzyki tonalnej. Na bazie tych technik kompozytorskich kameralistyka wokalna przeszła ogromne zmiany stylistyczne. Przykładowo w „Pierrot lunaire” Schoenberg wykorzystał techniki atonalności, które w sposób oczywisty różnią się stylem od utworów wokalnych wspartych tradycyjnymi technikami tonalnymi.

3. Zwrócenie uwagi na tworzenie dzieł w wielu gatunkach. Ze względu na bogactwo tematyki i zróżnicowanie muzycznej ekspresji można powiedzieć, że kameralistyka wokalna nie jest zbyt ograniczona pod względem różnorodności gatunków muzycznych. Chociaż nie ma cech grupowych chóru, ani nie wymaga

wielkiej sceny jak opera, zawiera śpiew solowy i różne formy śpiewu zespołowego, a także jest wzbogacona o współpracę z instrumentami muzycznymi. Cechy dostarczają kompozytorowi bogactwa inspiracji i twórczej wyobraźni. Stanowią również ważny powód, dla którego kameralne utwory wokalne cieszą się uznaniem wielu kompozytorów. Choć od czasu rozwoju muzyki świeckiej w XVI wieku kameralistyka wokalna zyskała możliwość różnorodności gatunkowej, jednakże nie zrezygnowano całkowicie z tematyki religijnej, gdyż o powstających w epoce baroku formach oratoryjnych i kantatowych można powiedzieć, że są integralną częścią kameralistyki wokalne. Można więc powiedzieć, że tworzenie muzyk kameralnej charakteryzował wysoki poziom tolerancji.

2.1.5 XIX Cechy włoskich utworów wokalnych muzyki kameralnej

Włochy to ważne miejsce na mapie europejskiej kultury muzycznej - to właśnie tu narodziło się wiele ważnych gatunków muzycznych. Wynika to głównie z bogactwa muzyki ludowej rozpowszechnionego w różnych regionach Włoch. Włoską muzykę ludową można zasadniczo podzielić na cztery obszary ze względu na jej występowanie geograficzne, były to: pieśni molowe z południa kraju, pieśni oparte na tradycyjnym systemie durowo-molowym na północy, liryczne pieśni obszarów środkowych, zespoły o strukturze wielogłosowej na Sardynii. Położyło to solidny fundament pod tworzenie włoskiej muzyki kameralnej i wokalne. Głównym stylem muzyki europejskiej XIX wieku był romantyzm, określany łącznie jako Okres Muzyki Romantycznej. Jako punkt styku muzyki klasycznej z muzyką XX wieku⁵, w okresie tym narodziło się nie tylko wielu kompozytorów znanych w historii muzyki w krajach europejskich, ale także był to najbardziej płodny okres twórczości kameralistyki wokalne, zwłaszcza we Włoszech. To tam żyli i tworzyli światowej sławy kompozytorzy, tacy jak Rossini, Bellini, Donizetti, Puccini, Verdi itp., którzy stworzyli wiele kameralnych utworów wokalnych na bardzo wysokim poziomie. Dlatego, aby zgłębić cechy włoskiej kameralistyki wokalne, to właśnie ten okres może posłużyć za najbardziej

⁵ Zhang Lianqi, *Wprowadzenie do piękna muzyki*, 2011

reprezentatywny przykład.

2.2 Cechy włoskich utworów wokalnych muzyki kameralnej

2.2.1 Tożsamość twórcza kompozytorów operowych

Od okresu romantyzmu włoska kameralistyka wokalna osiągnęła wybitne osiągnięcia, a wszyscy kompozytorzy bez wyjątku, odnieśli także sukces w twórczości operowej. Tacy kompozytorzy, jak Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini, Verdi itd., sprawdzili się nie tylko na scenie operowej, ale jednocześnie ich twórczość w zakresie kameralistyki wokalne również posiadała ogromną wartość artystyczną i zajmuje honorowe miejsce w historii muzyki europejskiej⁶. Dlaczego kameralne utwory wokalne stworzone przez włoskich kompozytorów operowych mają również wielką wartość artystyczną? Jest to pytanie warte zastanowienia, autor uważa, że przyczyny mogą obejmować następujące trzy aspekty: po pierwsze, umiejętność opanowania gatunków muzyki wokalne na dużą skalę. Opera to wszechstronna forma sztuki, gdzie dwa najważniejsze elementy to muzyka i dramat. Kompozytorzy muszą posiadać wystarczające pojęcie i zrozumienie treści scenariusza, w szczególności jego elementów dramatycznych takich jak poszczególne role i ich wzajemne relacje, koncepcje, myślenie i konflikty, a także środowisko i atmosfera je otaczająca. Dopiero wówczas możliwym jest kształtowanie muzyki za pomocą odpowiednich technik kompozytorskich. Z muzycznego punktu widzenia muzyka operowa obejmuje nie tylko różne gatunki wokalne, takie jak arie, recytatywy, śpiew zespołowy, chóry, duety itp., ale także orkiestrę, co wymaga od kompozytorów umiejętności myślenia wokálnego i instrumentalnego. Dzieje się tak dlatego, że posiadają zdolność kontrolowania procesu powstawania oper, dzięki czemu czują się swobodnie w tworzeniu kameralnych utworów wokalnych. Po drugie, kompozytorzy operowi charakteryzują się wnikliwym wglądem w sprawy społeczne i są doskonałymi obserwatorami życia. Kameralne utwory wokalne są zróżnicowane i obejmują bardzo szeroki zakres tematyczny, nie tylko odzwierciedlają realia życia społecznego ludzi, ale także posiadają utwory

⁶ Liu Xiaobin, „Przewodnik kształcenia wokálnego”, 2006

liryczne, które w wysokim stopniu odzwierciedlają wewnętrzny duch i wartości. Te motywy skłaniają kompozytorów do wykorzystania bogatej wyobraźni artystycznej do opracowania muzycznego. Obserwując twórczość z zakresu kameralistyki wokalne włoskich kompozytorów operowych w XIX wieku, osiągnęli oni niespotykane dotąd wyżyny zarówno pod względem poziomu artystycznego, jak i ideologicznego. Ma to bardzo ścisły związek z ich operowym doświadczeniem i wnikliwą obserwacją życia społecznego. Po trzeciej, wszyscy byli utalentowani w praktycznym aspekcie muzyki i posiadali bogate doświadczenie artystyczne. Weźmy na przykład Rossiniego, który urodził się w muzycznej rodzinie, jego ojciec grał na trąbce, a matka była śpiewaczką, dzięki czemu już od najmłodszych lat odebrał wykształcenie muzyczne. Podczas pobytu w Bolonii młody Rossini nie tylko grał na skrzypcach, klawesynie i innych instrumentach, ale także pełnił funkcję członka chóru kościelnego. Podczas studiów muzycznych w Bolonii dogłębnie opanował grę na wiolonczeli, a swój talent muzyczny wykorzystał do odkrywania klasycznych technik kompozytorskich Haydna i Mozarta. Zarówno Bellini jak i Donizetti również od dzieciństwa wykazywali się wielkim talentem muzycznym. Obaj studiowali odpowiednio w Konserwatorium Neapolitańskim i Konserwatorium Bolońskim, a w młodości skomponowali wiele oper i stworzyli własny styl o unikatowych cechach. To właśnie dzięki talentom twórczym włoskich kompozytorów operowych mogły powstać subiektywne warunki do tworzenia kameralnych utworów wokalnych.

2.2.2 Wyjątkowy urok fonetyki języka włoskiego

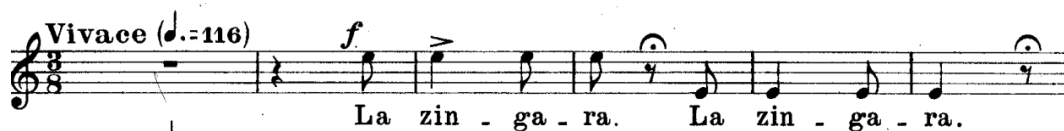
Powód, dla którego powstała we Włoszech *Bel Canto* może stać się naukowym systemem śpiewu, a włoska sztuka wokalna jest znana na całym świecie, jest bezpośrednio związany z samym językiem włoskim. We wszystkich zakątkach świata w zasadzie wszystkie występy wokalne muzyki kameralnej wykonywane są na kanwie języka włoskiego. Oznacza to, że język włoski ma wybitny wkład w sztukę muzyki wokalne i właśnie dzięki jego unikalnemu wykorzystaniu przyczynił się do rozkwitu sztuki wokalne włoskiej muzyki kameralnej. Powodem, dla którego język włoski może być korzystny dla śpiewu wokalne, opiera się głównie na następujących czterech

aspektach: 1. Samogłoski w języku włoskim muszą być wyraźnie wymawiane bez względu na sylaby i słowa je zawierające. Różni się to znacząco od języków innych krajów, gdyż oznacza to brak osłabienia samogłosek, zwłaszcza gdy te wymawiane są w jednolity i spójny sposób, co kładzie podwaliny pod płynność i spójność wykonania. W śpiewie podkreślanie wymowy i pozycji samogłosek może nie tylko pozwolić nam na jasne wyrażanie pierwotnego znaczenia tekstu, ale także podkreślać wykonanie muzyczne; 2. Articulacja samogłosek jest pomocna w treningu umiejętności wokalnych. W języku włoskim istnieje pięć samogłosek, a mianowicie: [a], [e], [i], [o] oraz [u]. Podczas wymawiania każdej z nich potrzebny jest właściwy stan i kształt ust, co bardzo sprzyja treningowi wokalnemu. Przykładowo, dla [a] i [e] pozycja dźwięku przesunięta jest do przodu, co jest pomocne dla praktyki rezonansowej. Natomiast [i] oraz [u] to dźwięki zamknięte, gdzie pierwsza z nich jest pomocna w treningu rezonansu głowy, a druga w ustaleniu właściwego kanału wokalnego śpiewaka. Dlatego też stosowanie wymowy języka włoskiego w śpiewie wokalnym w muzyce kameralnej ma bardzo ważną wartość szkoleniową dla doskonalenia umiejętności wokalnych śpiewaka. 3. Użycie grup spółgłosek obecne w języku włoskim może poprawić rytm i swoisty czar języka. Tzw. „dyftongi” oznaczają sylaby złożone z podwójnych spółgłosek, takie jak np. „gn”, „gl”, „sc”. Zasady wymowy tych sylab mogą kształtować rytm oraz piękno akcentów i kadencji, charakterystycznych dla włoskiej wymowy. Podczas ich artikulacji, trzeba zaatakować najpierw pierwszą spółgłoskę, tworząc wrażenie oporu czy też przeciągnięcia. Następnie po jej wymówieniu, następuje małe przejście rytmiczne, sprawiające wrażenie zmiany forte - piano - forte. 4. W języku włoskim użycie vibrato wzmacnia barwę języka. Aby wymówić spółgłoskę [r], należy użyć techniki vibrato za pomocą języka, aby uzyskać efekt drżenia. W przypadku użycia w śpiewie, dodanie vibrato języka podkreśla płynność muzyki.

2.2.3 Bogate i zróżnicowane elementy wykonawcze

Melodia włoskiej muzyki kameralnej zawiera nie tylko materiały melodyczne pochodzące z muzyki ludowej, ale także oryginalną melodię kompozytora. Natomiast podczas tworzenia utworu, racjonalne wykorzystanie elementów muzycznej ekspresji

oraz tematyczna treść tekstu są w bardzo wysokim stopniu połączone, zgodnie z unikalnym rytmem i emocjonalnym nacechowaniem tekstu. Weźmy na przykład „La Zingara” Donizettiego. Utwór ten jest utrzymany w tempie Vivace przy 116 uderzeniach na minutę, wykorzystując przy tym powszechnie stosowane w cygańskiej muzyce ludowej trójtempo. Z punktu widzenia wykorzystania elementów ekspresji muzycznej pieśni posiada następujące cechy kształtowania obrazu muzycznego i wyrażania emocji muzycznych: 1. Przyjęta zostaje melodia z powtarzającą się homofonią. Na przykład w „części wprowadzającej” utworu dwa zdania oparte są na wysokich i niskich oktawach E, ze stylem przywodzącym na myśli nawoływanie:



Tego rodzaju technika homofonicznej, repetycyjnej melodii pojawia się w utworze wielokrotnie, a dodana pauza ósemkowa, tworzy melodię, która wydaje się być jednocześnie ciągła i przerywana. Jednak w partii akompaniamentu zastosowano harmonię funkcjonalną, która przesuwając akord główny, dominantę podwójną, subdominantę i ponownie akord główny, dzięki czemu muzyka rozwija się niejako w jednym nurcie.

3. Zmiany w akcentowaniu rytmicznym. W ustalonym rytmie akcentowanie pojawia się zwykle w pozycji forte. Jednakże w tym utworze kompozytor przełamał oryginalną konwencję rytmiczną. Chociaż rytm się nie zmienia, akcenty rytmiczne rozmieszczone są w różnych pozycjach rytmu, a akcenty stałego rytmu i zmieniające się akcenty rytmiczne przeplatają się ze sobą, tworząc poczucie niestabilności w procesie przebiegu muzycznego. Technika ta stała się ważną siłą napędową rozwoju muzyki. W poniższym

przykładzie metrum to 3/8. Zgodnie z rytmem trzech uderzeń powinien mieć cechy forte-piano-piano, co oznacza, że akcent rytmiczny powinien znajdować się na pierwszym uderzeniu każdego taktu. Kompozytor jednak celowo umieścił akcent rytmiczny na drugim uderzeniu, co wywołuje efekt cofnięcia akcentu i wzmacnia dynamiczne odczucie muzyki.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef with a 3/8 time signature and the tempo marking 'I. Tempo'. The lyrics 'Fan.ciul.la, sui greppi le capre e.mu_' are written below the notes. The second system shows the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), also marked 'I. Tempo'. The piano part begins with a forte dynamic 'f' and later transitions to piano 'p'. The music is in G major, indicated by one sharp (F#).

Z powyższej analizy widać, że włoscy kompozytorzy dobrze radzili sobie z myśleniem o rozwoju muzycznym z perspektywy wykorzystania elementów wykonawczych w tworzeniu utworów kameralnej muzyki wokalne, nadając im wysoką śpiewność. Wykorzystanie tych elementów muzycznej ekspresji pokazuje również, że włoscy kompozytorzy mieli pełną świadomość zastosowania technik kompozytorskich. Jest to nie tylko czynnik kształtujący ich osobisty styl twórczy, ale także ogólny zarys stylu włoskiej kameralistyki wokalne.

2.2.4 Połączenie tekstu i muzyki

W XIX wieku narodził się romantyzm, który zaistniał najpierw na polu literatury, a następnie stopniowo rozszerzył się na malarstwo i muzykę. Styl literatury romantycznej znajduje odzwierciedlenie głównie w następujących czterech następujących aspektach: 1. Tematyka opiera się na realiach codziennego życia społecznego. Oznacza to, że wszystkie podejmowane tematy miały pochodzić z prawdziwego życia. Poprzez tworzenie i przetwarzanie materiałów realistycznych, przemyślenia stawały się metaforami, co pomagało w kształtowaniu obrazów artystycznych. 2. Zastosowanie form lirycznych języka. Emocje twórców są wkomponowane w język wypowiedzi za pomocą niemal przesadnych metod, ukazując

silny osobisty styl. 3. W pogoni za ideałami literatura romantyczna ucieleśnia wizję wielkiej miłości. Oznacza to integrację osobistych odczuć i poglądów na życie, wyrażającą tęsknotę za lepszym światem i dążeniem do wzniosłych ideałów. Dobór odpowiednich tekstów dokonywany przez włoskich kompozytorów tworzących kameralne utwory wokalne nie był dokonywany na ślepo. Wręcz przeciwnie, opierał się o osobiste preferencje, zwłaszcza wśród tych kompozytorów o wyrazistym obrazie artystycznym i głębokich przemyśleniach natury filozoficznej. Tego typu tematyka stała się ulubionym wyborem twórców tego okresu. Ponadto, komponując muzykę do danego tekstu, kompozytorzy starali się ściśle uchwycić jego emocjonalne nacechowanie, a także z lirycznego punktu widzenia, w pełni zintegrować wewnętrznie zarówno tekst, jak i muzykę. Weźmy za przykład kameralne utwory wokalne Belliniego. Tworzone przez niego melodie wokalne wyrażają zazwyczaj przejmujący liryzm, wzbogacony szczerymi emocjami i bogatą wyobraźnią artystyczną⁷. Dzięki czemu w miękkiej, uroczystej i eleganckiej melodii płyną emocje z serca. Bez względu na to, jaki to utwór, wydaje się, że szuka on świata, w którym dusza może zostać oczyszczona. W utworze pt. „Vaga luna, che inargenti” przedmiotami w tekście są światło księżyca i kwiaty, które oprócz wrażeń wizualnych, implikują także odczucia zmysłu węchu - ich zapach. Metafory te stopniowo prowadzą nas do głównego tematu utworu - tematu miłosnego. Niezależnie od tego, czy jest to jasne światło księżyca, czy zapach kwiatów, wszystkie wzbudzają w podmiocie lirycznym miłość i pogoń za kobietą. Wnosząc po tematyce utworu, jest to właściwie przepelniona ciepłem pieśń miłosna. W trakcie procesu twórczego, Bellini uchwycił słodycz miłości i wielki smutek rozłąki zakochanych zawarte w tekście. Jeśli chodzi zaś o melodię, przyjmuje ona przede wszystkim modus duro-molowy, ukazujący wewnętrzną czułość i miękkość bohatera. Modus opiera się na gradacji, skala postępuje w górę i w dół, wskazując poniekąd na nieśmiałość i zamknięcie w sobie. Pokazuje to również, kunszt kompozytora w zakresie łączenia muzyki i tekstu w tworzeniu melodii wokalne.

⁷ Wang Xiaofei, *Badania nad cechami twórczymi i stylem śpiewania kameralnych utworów wokalnych Belliniego*, Praca magisterska Shandong Normal University, 2012

p
 Vaga lu - na, che i nar - gen - ti Que - ste
 ri - ve e que - sti fio - ri Ed in - spi - ri, Ed in - spi - ri agli ele -

2.2.5 Akompaniament pełen artystycznego napięcia

We włoskiej kameralistyce wokalne akompaniament jest równie ważny jak melodia wokalna. Dzieje się tak, ponieważ nie tylko odgrywa on rolę w tworzeniu harmonii i wybijaniu rytmu w utworze, ale pełni też wiele innych funkcji. Jako przykład weźmy akompaniament fortepianu, który charakteryzuje bogactwo harmonicznego słownictwa i wzorów brzmieniowych, a także delikatne i złożone faktury. Cechy te odgrywają bardzo ważną rolę w wyrażaniu treści i koncepcji artystycznej pieśni, dlatego w muzyce kameralnej status akompaniamentu fortepianowego został podniesiony do równie ważnej pozycji co linia melodyczna. We włoskich pieśniach kameralnych akompaniament fortepianu ma często swój niezależny obraz artystyczny. W skomponowanych partiach akompaniamentu widoczny jest rygor i misterność twórcza, która ma zwracać uwagę na oddanie wewnętrznych emocji podmiotu lirycznego. W wielu przypadkach, nawet poprzez kontrast i modulacje różnych tonów, hierarchiczny rozwój faktury, stopniowy układ natężenia i melodii wokalne tworzą ścisłą kombinację, która odzwierciedla myślenie symfoniczne. Często włoskie pieśni kameralne wykorzystują również zespoły instrumentalno-wokalne lub orkiestrę do akompaniamentu. Wraz z melodią wokalną i głosem ludzkim w partii wokalne tworzy to kompletną artystyczną całość. Kompozycja oparta jest na melodii i tekście, co może nie tylko podkreślać nastrój, ale także odgrywać rolę w kierowaniu rozwojem melodii. Na przykład w „Torna, Vezzosa Fillide” Belliniego faktura partii akompaniamentu została stworzona na podstawie dwutonowego akordu oktawowego, która „odbija się” od melodii partii wokalne sprawiając wrażenie „duetu”. Oba te elementy zdają się nawoływać do siebie z oddali, w żywy i jaskrawy sposób wyrażając miłość do

ukochanej podmiotu lirycznego.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system has the lyrics "Al ca - ro tu.o sog - gior.no" and dynamic markings *pp* and *sentito*. The second system has the lyrics "Io sem - pre vol - go il piè' E'" and dynamic markings *pp* and *mf*.

Podsumowując, kameralistyka wokalna jest ważną częścią muzyki kameralnej i posiada cechy stylu muzyki kameralnej. W porównaniu z pieśniami artystycznymi i ariami operowymi w sensie ogólnym, pieśni kameralne reprezentują swoje niezależne cechy artystyczne i wartość artystyczną. Biorąc pod uwagę okoliczności powstania gatunku jest ona podobna do innych gatunków wokalnych i podobnie jak one wywodzi się z muzyki religijnej. Od XVI wieku to właśnie narodziny europejskich pieśni świeckich stały się głównym powodem stopniowego kształtowania się kameralistyki wokalne. Jeśli chodzi o włoską kameralistykę wokalną, szczyt jej rozwoju przypada na okres romantyzmu w XIX wieku i jest widoczny zwłaszcza w twórczości wokalne kompozytorów operowych, która znacząco wzbogaciła jej repertuar. Można powiedzieć, że dzieła te mają taką samą „funkcjonalność” jak ich dzieła operowe, to znaczy udoskonalają system śpiewu Bel Canto i poprawiają status muzyki wokalne w kontekście całej sztuki muzycznej.

Rozdział III Kameralne utwory wokalne Belliniego, Rossiniego i Donizettiego

Patrząc z perspektywy historii europejskiej sztuki wokalne można wyróżnić trzy kamienie milowe: pierwszym z nich są narodziny gatunku operowego, który miał miejsce na początku XVII wieku. Wydarzenie to zapoczątkowało erę wokalną zdominowaną przez śpiewaków kastrowanych. Drugim było pojawienie się romantycznych pieśni artystycznych w XIX wieku, które przyniosły blasku rozwojowi muzyki wokalne. Trzecim było wypromowanie bel canto dokonane w XIX wieku przez kompozytorów włoskich i ustanowienie wokół niego całego systemu wokálnego⁸, który używany jest do dziś i stał się główną formą rozwoju kultury wokalne. XIX-wieczni włoscy kompozytorzy wokalni, reprezentowani przez Belliniego, Rossiniego i Donizettiego, pozostawili po sobie nie tylko wiele słynnych dzieł operowych, ale także dokonali wybitnych osiągnięć w tworzeniu pieśni artystycznych, zwłaszcza na polu muzyki kameralnej i wokalne, które podobnie jak ich opery, w pełni ucieleśniały wartość artystyczną męskich głosów, dlatego XIX wiek jest również znany jako „złoty wiek męskich głosów”. W niniejszym rozdziale obiektem badawczym są ww. kompozytorzy i ich twórczość, pozostawiona po nich muzyka kameralna i wokalna oraz jej wpływ, co pozwala na zarysowanie tła i stylu twórczego właściwych każdemu z nich. Ma to ogromne znaczenie dla odkrywania różnic i podobieństw między nimi. W rozdziale tym autor wykorzystuje w procesie badawczym odpowiednie metody analizy i teorie historyczne. Z perspektywy badawczej należy to do kategorii opisu kompozytorów i ich dzieł, ale w rzeczywistości jest omówieniem XIX-wiecznego stylu belcanta.

⁸ Wang Dayan, *Wprowadzenie do pieśni artystycznych*, Shanghai Music Publishing House, 2008

3.1 Styl muzyczny utworów wokalnych Belliniego z gatunku muzyki kameralnej

3.1.1 Utwory muzyczne Belliniego z gatunku muzyki kameralnej

Vincenzo Bellini (1801-1835), XIX-wieczny włoski kompozytor romantyczny, który urodził się w Galanii na Sycylii. W młodości w Neapolu studiował kompozycję pod okiem Zingarelliego, a w 1825 skomponował swoją pierwszą operę pt. „Adelson e Salvini”, która została wystawiona po raz pierwszy w Konserwatorium Neapolskim przynosząc mu ogromny sukces. W swoim krótkim życiu skomponował 11 oper i dużą ilość pieśni artystycznych. Do jego najbardziej reprezentatywnych dzieł operowych należą „La sonnambula”, „Norma” i „I Puritani”. Bellini zabrał się do tworzenia wokalne muzyki kameralnej wcześniej niż opery, a już w 1820 roku stworzył swoje pierwsze dzieło pt. „Dolente imagine di Fillemia”, które skomponował podczas studiów w Konserwatorium Muzycznym. Z powodu przedwczesnej śmierci Belliniego wiele z jego wokalnych utworów kameralnych nie zachowało się w pełni. Niemniej jednak po jego śmierci wiele firm fonograficznych z chęcią odkrywała jego dzieła. Dlatego też niektóre z pieśni Belliniego są w dużej mierze oceniane jedynie pod względem stylu, a badacze muzyki wciąż muszą badać, czy ich autorem rzeczywiście jest sam Bellini. O utworach wokalnych muzyki kameralnej sygnowanych nazwiskiem kompozytora można powiedzieć, że są niezwykle bogate gatunkowo i tematycznie. Chociaż w każdym gatunku i temacie nie ma ich zbyt wiele, widać w nich stosunek Belliniego do życia i jego mistrzostwo w technikach tworzenia muzyki wokalne. Wśród najczęściej wybieranych gatunków muzycznych znajdują się głównie pieśni romantyczne (takie jak „L'abbandono”, „Sogno d'infanzia” itp.), kantaty (np. „Torna, vezzosa Fillide”), ballady (np. „L'allegro marinaro”) oraz małe arie (np. „Anticipando con impazienza”, „Bella Nice, che d'amore”). Patrząc na wokalne dzieła muzyki kameralnej Belliniego, choć ich liczba jest niewielka, styl muzyczny pozostaje w zgodzie z jego operami. W szczególności zaś kultywuje włoską tradycyjną sztukę wokalną, dzięki czemu jest dobry w wyrażaniu liryzmu, w połączeniu z jego wyjątkowym temperamentem emocjonalnym i siłą artystycznego wyrazu, stając się wyjątkową postacią w historii europejskiej sztuki wokalne.

3.1.2 Styl muzyczny utworów wokalnych muzyki kameralnej Belliniego

Można powiedzieć, że jako pionier włoskiej romantycznej sztuki wokalne, liryczna interpretacja wykonawstwa wokalne Belliniego osiągnęła bardzo doskonały pułap, zwłaszcza w tworzeniu wokalne muzyki kameralnej. Potrafił mocno uchwycić charakterystykę śpiewu i w pełni wykorzystywał charakterystykę liniowości muzyki wokalne, aby rozwinąć swój własny, niepowtarzalny styl. Pod względem wykonania określonego stylu muzycznego znajduje to głównie odzwierciedlenie w następujących trzy aspektach:

(1) Jednym z nich są łagodne, świeże i subtelne linie melodyczne.

(2) Elegancki, poetycki i wyraźny akompaniament fortepianu.

(3) W wokalne muzyce kameralnej Belliniego doskonale połączenie znajduje poetycki charakter tekstu z romantycznym charakterem muzyki.

Jednym z nich są łagodne, świeże i subtelne linie melodyczne. W formie muzycznej melodia jest linią dźwiękową w postaci rejestru i rytmu, która ma cechy rozwoju poziomego. W XX wieku niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus w swoim dziele pt. „O melodii” stwierdził, że „Melodie” pochodzi z języka greckiego i składa się z dwóch części: melodii i śpiewu. W starożytnej europejskiej kulturze muzycznej melodia była często mylona z pojęciami śpiewu i pieśni. W twórczości muzycznej melodia jest podstawowym czynnikiem determinującym myśl twórczą kompozytora oraz charakterystykę stylu utworów muzycznych. Bellini uchwycił „prymitywną” koncepcję melodii w swojej twórczości wokalne, skupiając się na rozwoju linii melodycznych i prezentowanej formie dźwiękowej. Stworzył tak własny styl. Do pewnego stopnia można powiedzieć, że nacisk Belliniego na melodię czyni z niego wielkiego kompozytora muzyki wokalne, a sama melodia jest wartością witalną dla jego muzyki. Najbardziej oczywistymi cechami melodii Belliniego są łagodność, świeżość i subtelność. Weźmy jako przykład motyw „Malinconia, Ninfa gentile”: (patrz Zapis nutowy 3-1)

CANTO *sempre legato*

mf

Ma - lin - co - ni - a, Nin - fa gen - ti - le, La vi - ta mi - a

leggiero e pp

Na przykładowym zapisie nutowym 3-1 widać, że motyw tematyczny utworu opiera się na trzech fragmentach muzycznych o kształcie struktury w formie kwadratu z tonacją f-moll i metrum 3/8. Melodia wokalna stworzona przy pomocy tych trzech fragmentów przyjmuje progresywną, wznoszącą się lub opadającą skalę, na przykład w pierwszym takcie dominującą toniką jest C, które przechodzi następnie w F, opadając w dół o dwa stopnie skali. Drugi fragment rozpoczyna się od wysokiej oktawy w tonice F i schodzi o dwa stopnie skali do toniki bB. Trzecia część zaczyna się od homofonii końcowego dźwięku z poprzedniego taktu, a następnie wchodzi w dominującą tonikę C z postępującą w kierunku odwrotnym skalą. Patrząc na przebieg powyższej melodii partii wokalnej, możemy wyciągnąć z niej dwie zasadnicze cechy charakterystyczne: 1. Przebieg melodii opiera się na relacji dźwięków tonicznycy i tworzy ogólny schemat dominanta-subdominanta-subdominanta. Z jednej strony tego rodzaju ścisły związek dźwięków tonicznycy odzwierciedla cechy melodii wokalnej w stylu Belliniego, z drugiej zaś dzięki podkreśleniu dźwięków funkcjonalnych, wykonanie melodii jest bardzo świeże i klarowne, pełne dynamiki i podkreślające płynność muzyki. 2. Kompozycja oparta jest na skokach o dwa stopnie. Ten sposób tworzenia muzyki z jednej strony uwydatnia miękką barwę tonacji molowej, a z drugiej podkreśla ekspresję emocji postaci, a treść tekstu brzmiąca: „Przykro mi, szlachetna bogini, dedykuję ci to życie” jest niezwykle eufemistyczna i stonowana. Jak powiedział XX-wieczny niemiecki kompozytor Hindemith: „prawdziwą jednostką melodii jest sekunda”.

Druga to elegancki, poetycki i wyraźny akompaniament fortepianu. Jako ważny

element wokalne muzyki kameralnej akompaniament fortepianowy odzwierciedla swoją rolę i funkcję w artystycznym tworzeniu pieśni. W kameralistyce wokalne przedstawienie wartości artystycznej muzyki wokalne w dużej mierze zależy od roli jaką spełnia akompaniament fortepianu. W szczególności to jego szeroki zakres dźwięków, uporządkowana zmienność faktury, wielobarwne efekty harmonii oraz ekspresyjne efekty natężenia dynamiki nadają melodii wokalne potężnego uderzenia i upiększenia, dzięki czemu zyskuje ona na witalności. W wokalne muzyce kameralnej Belliniego melodia partii wokalne i akompaniament fortepianu pozostają ze sobą doskonałej harmonii i wzajemnie się uzupełniają, a subtelny i powściągliwy styl melodii wokalne wyznacza kierunek kompozycji partii przeznaczonej na akompaniament fortepianu. Przy czym jednocześnie akompaniament fortepianu również odgrywa ważną rolę w wyrażaniu emocji. W wielu przypadkach funkcjonalny rozkład akordów i akordy harmoniczne służą do podkreślenia płynności i piękna melodii wokalne. Weźmy "Vaga luna che inargenti:" jako przykład: (patrz zapis nutowy 3-2)

CANTO

Vaga lu - na, che inar - gen - ti Que - ste

ri - ve e que - sti fio - ri Ed in - spi - ri, Ed inspi - ri agli ele -

Przykład 3-2 to temat utworu, który oparty jest na tonacji As-dur, z delikatnym wyczuciem koloru. Główna melodia prowadzona jest okrężnie w rozwinięciu skali tonicznej, tworząc długą, miękką linię melodyczną. Z perspektywy akompaniamentu fortepianu używana jest głównie faktura harmonii tonu głównego, w której partia lewej ręki jest zbudowana na podwójnym tonie oktawy złożonej z akordów. Umieszczono je odpowiednio w dwóch mocnych pozycjach czterech uderzeń, które odgrywają rolę w konsolidacji rytmu i jego podkreśleniu. Partia prawej ręki wykorzystuje akordy rozłożone do utworzenia dynamicznej harmonii. Akord główny, akord drugi, dominanta i połączenie z akordem głównym tworzą pełną sekwencję akordu głównego, podrzędnego, dominanty i akordu głównego. Główna część akompaniamentu jest wyraźna i klarowna, skutecznie współgrając z przebiegiem melodii wokalne⁹.

Podczas komponowania preludium, Bellini oprócz postępu melodii wokalne na akompaniamencie fortepianu, podkreślił również istotę samej wokalizacji. Weźmy jako przykład „Torna, Vezzosa Fillide”: (patrz przykładowy zapis nutowy 3-3)

6.

Fragment ten to preludium pieśni oparte na tonacji A-dur i metrum 4/4. W strukturze fakturowej tonacji głównej i harmonii, patrząc z perspektywy partii lewej

⁹ An Na, *O barwie akompaniamentu pieśni artystycznych Belliniego*, Art Education, 2016

ręki, pierwsze dwa takty pełnią rolę podkreślenia basu poprzez powtórzenie głównego dźwięku i ustalenie konfiguracji tonów. Od trzeciego taktu dodano część wewnętrzną złożoną z sekwencji półnut opadających w dół, a następnie przeniesionych do ustalonej sekwencji akordów harmonicznyc. Partia lewej ręki jest napisana za pomocą melodii wokalne, która wywodzi się z tematu utworu. Melodia jest melodyjna i łagoda, a także pełna fantazji i poezji, w prosty i niekonwencjonalny sposób wyraża wewnętrzne emocje wykonawcy.

Analizując akompaniament fortepianu w kameralnej muzyce wokalne Belliniego, jego styl odzwierciedlają przede wszystkim następujące trzy cechy: 1. Ma silne wycucie rytmu i tworzy doskonałą trójwymiarową strukturę z melodią wokalną. Przede wszystkim wokalna melodia Belliniego jest liryczna i śpiewna, a kompozytor ten jest bardzo dobry w wyrażaniu wewnętrznych uczuć bohaterów za pomocą dłuższych linii i oddechu. W akompaniamentcie fortepianowym najbardziej widoczne są efekty rytmiczne, takie jak połączenie stałych tonów i rozkład akordów oparty na płaskiej oktawie. Ta technika kompozytorska i melodia wokalna tworzą kontrast między liniami i punktami, więc na podstawie uwypuklenia trójwymiarowej struktury faktycznie pokazuje i potęguje trójwymiarowe odczucie dźwięku. 2. Tekstura harmonii jest zwięzła i wyraźna. W tworzeniu wokalne muzyki kameralnej Bellini inspirował się zrównoważonym i proporcjonalnym stylem muzyki klasycznej, a w zakresie akompaniamentu skupiał się na tonacji głównej i harmonii, czego celem było podkreślenie melodii wokalne. 3. Komponując akompaniament fortepianowy, Bellini przywiązywał dużą wagę do stosowania akordów funkcjonalnych, a ich harmonia została ustanowiona w tradycyjnym systemie tonacji durowej i molowej, co położyło również solidne podstawy dla ekspresji melodii wokalne.

Po trzecie, w wokalne muzyce kameralnej Belliniego doskonale połączenie znajduje poetycki charakter tekstu z romantycznym charakterem muzyki. W tworzeniu muzyki to teksty są źródłem inspiracji dla kompozytora. Pieśń pełna znaczeń i ukrytych konotacji pomaga poszerzyć artystyczną wyobraźnię kompozytora, niezależnie od tego, czy chodzi o kształtowanie obrazu muzycznego, czy o wyrażanie muzycznych emocji, koniecznym dla niego jest wzbudzenie za pomocą tekstu wyobraźni. W wokalne

muzyce kameralnej tekst nie jest ściśle powiązany z fabułą dramatu, tak jak libretto opery, więc pozwala na przełamanie ograniczeń myślenia o tworzeniu muzyki spowodowanych trzymaniem się ustalonej fabuły. W swoich pieśniach Bellini dąży do zagłębienia się w znaczenie utworu i uzyskania różnorodnej treści, poprzez połączenie określonych elementów muzycznych. Z perspektywy relacji między tekstem a muzyką można powiedzieć, że są to zupełnie dwa różne gatunki sztuki. Muzyka osiąga swój cel poprzez łączenie elementów, podczas gdy tekst stanowi bardziej literacką kategorię, co oznacza, że temat wyrażany jest poprzez język. Natomiast estetyczna cecha sztuki wokalne polega na płynnym dopasowaniu muzyki i słów. Bellini powiedział kiedyś: „Dajcie mi dobrą poezję, a zmienię ją w melodię”. Dlatego też Bellini był bardzo wybredny w doborze tekstów, co odzwierciedlało również podstawową odpowiedzialność i artystyczne sentymenty kompozytora. Jest to też główny powód, dla którego wokalna muzyka kameralna Belliniego mogła osiągnąć tak wysoki poziom artystyczny. Weźmy jako przykład „Vanne, o rossa fortunata”, gdzie w tekście ról stanowią porównanie ludzkiego życia, wyrażają nieuchronność wzlotów i upadków, wraz z towarzyszącymi nam sukcesami, stratami, blaskiem i upadkiem. Słowa wyrażają swoisty stłumiony smutek wynikający z filozofii życia. Z perspektywy relacji między tekstem a muzyką kompozytor ściśle uchwycił temat słów w tworzeniu melodii, tak jakby użył jej do „przetłumaczenia” tekstu na język muzyki: (patrz zapis nutowy 3-4)

CANTO

Andante mosso assai *mf*

Vanne, o. ro - sa for - tu.

11.

Andante mosso assai *mf* *pp*

- na - ta, A - po - sar - di Ni - ce in pet - to Ed o - gnum sa - rà co - stret - to La tua

Przykład 3-4 to fraza tematyczna utworu, oparta na tonacji G-dur i metrum 6/8. Tendencja linii melodycznej jest opadająca, wykazując charakterystykę śpiewu pełnego westchnień. Ta głęboka melodia doskonale komponuje się z emocjami wyrażanymi w tekście, ukazując miłość i nostalgię za różami.

3.1.3 Wartość artystyczna utworów wokalnych muzyki kameralnej Belliniego

Chociaż żył krótko, Bellini wniósł wybitny wkład w rozwój włoskiej muzyki romantycznej w XIX wieku. Nie tylko wprowadził włoską operę do epoki romantyzmu, ale także wywarł szeroki wachlarz pozytywnych wpływów na tworzenie wokalne muzyki kameralnej. Cechy stylu Belliniego widać szczególnie w twórczości muzycznej m.in. Verdiego i Wagnera. Wysokie osiągnięcia Belliniego w wokalne kameralistyce są nierozdzielnie związane z przyjętymi przez niego zasadami artystycznymi i stosowaną przez niego myślą artystyczną. Bellini żył w okresie przejściowym między klasycyzmem a romantyzmem. W tym samym czasie zaczęła się budzić świadomość

twórczości kompozytora, skupiając się zwłaszcza na tworzeniu własnej muzyki z emocjonalnej perspektywy doświadczeń życia osobistego. Wartość artystyczna jego wokalne muzyki kameralnej opiera się właśnie na tej samoświadomości. Z punktu widzenia odbioru, liryczna melodia partii wokalnych, zwięzła faktura akompaniamentu i poetycki styl melodii ściśle związany z tekstem mają wysoką śpiewność i są odpowiednie dla osób pochodzących z różnych klas społecznych. Właśnie dzięki tym cechom jego utwory były tak szeroko rozpowszechnione. Po drugie, należy na ten fenomen spojrzeć z perspektywy nauczania muzyki wokalne, bowiem w jego utworach wokalnych rozwija się włoskie belcanto i jego własny styl, które podkreślają wartość ówczesnego nauczania muzyki wokalne, zwłaszcza w kwestii wyższych wymagań stawianych śpiewakom wobec ekspresji emocjonalnej. Ponadto stanowi również swoisty wzorzec, który można wykorzystać jako odniesienie i naśladować w treningu techniki śpiewu.

3.2 Styl muzyczny utworów wokalnych Rossiniego z gatunku muzyki kameralnej

3.2.1 Utwory muzyczne Rossiniego z gatunku muzyki kameralnej

Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) - słynny kompozytor włoski XIX wieku. Rossini urodził się w 1792 roku w muzycznej i artystycznej rodzinie. Oboje jego rodzice byli lokalnie popularni. Jako aktor wędrownego trupy operowej jego ojciec grał głównie na trąbce, a matka była śpiewaczką, więc od dziecka otrzymywał edukację muzyczną. Ze względu na fakt, iż jego ojciec popierał politycznie Napoleona, wtrącono go do więzienia, a młody Rossini musiał podążać za matką i wyemigrować do Bolonii. Tam nauczył się grać na skrzypcach i klawesynie oraz pracował w kościele jako członek chóru. Od 1807 r. Rossini wszedł na drogę profesjonalnej edukacji muzycznej, studiując wiolonczelę na Konserwatorium Bolońskim, niemniej jednak jego techniki kompozytorskie wciąż pozostawały efektem samokształcenia. Studiując kwartety smyczkowe Haydna i Mozarta z okresu klasycyzmu, poznał istotę klasycznych technik kompozytorskich. Trzeba w tym miejscu również podkreślić, że Rossini miał niezwykle ducha poszukiwań i wrodzoną inteligencję muzyczną. Jako kompozytor Rossini pojawił się najpierw jako twórca opery. W 1810 r. stworzył swoją pierwszą

wystawianą publicznie operę pt. „La cambiale di matrimonio”, ale nie przyniosła mu ona większego sukcesu i rozgłosu. Po 1813 r. skomponował kolejno „Tancredi”, „Il Barbiere di Siviglia”, „Guglielmo Tell” i inne odnoszące sukcesy dzieła operowe, ugruntowując w ten sposób swoją pozycję na włoskiej scenie muzycznej. W 1829 r., po napisaniu ponad czterdziestu oper, Rossini zaprzestał ich tworzenia i zajął się pisaniem m.in. muzyki religijnej.

Twórczość w zakresie wokalne muzyki kameralnej Rossiniego można podzielić na dwa etapy. Pierwszy to twórczość do roku 1829. Okres ten przypada na pełną sukcesów fazę twórczości operowej Rossiniego, a tematyka jego dzieł jest również bardzo bogata, do reprezentatywnych dzieł tego okresu należą m.in.: „Soffia una leggera brezza”, „Inno alla pace”. Pieśni te ukazują przemyślenia Rossiniego dotyczące życia społecznego ujmowanego w różnych aspektach, skupiając się na wyrazistości muzyki i uroku sztuki. Drugi etap to twórczość po 1829 roku. W tym okresie Rossini zamienił skupił swoją uwagę i energię na tworzeniu w gatunkach innych niż opera. Skomponował wiele znakomitych dzieł kameralistyki wokalne, do których należą: „Soirées musicales”, „Aragonese”, „La regata veneziana”. Pieśni te przynależą do zestawów i ściśle nawiązują stylem do muzyki ludowej. W porównaniu z liryzmem wcześniejszych pieśni większość utworów z tego okresu ma charakter dramatyczny.

3.2.2 Styl muzyczny utworów wokalnych muzyki kameralnej Rossiniego

Teoria sztuki współczesnej uważa, że tzw. styl muzyczny odnosi się do wyjątkowej osobowości artystycznej w formie i treści. Kompozytorzy w różnych epokach również wykazywali indywidualne cechy w swoich stylach muzycznych dzięki osobistym doświadczeniom zdobytym w nauce i pomysłom, a ponadto cechy te pozostawały przez długi czas ugruntowane. Z perspektywy kariery artystycznej, Rossini odznacza się nie tylko wysokim kunsztem w muzyce wokalne, ale także dużym talentem wykonawczym i instrumentalnym, co zapewniło mu solidne i bogate warunki dla dalszej twórczości. Patrząc z perspektywy czasów w jakich przyszło mu żyć, ponieważ pozostawał pod wpływem romantycznej myśli literackiej, potrafił trzymać się drogi ekspresji emocjonalnej w tworzeniu utworów wokalnych. Bez względu na to,

z jakimi tekstami miał do czynienia, potrafił je racjonalnie przeanalizować i osiągnąć idealne połączenie z własnymi przeżyciami emocjonalnymi. To bardzo pomagało mu w ukształtowaniu jego unikalnego stylu wokalne muzyki kameralnej. Styl Rossiniego w dziedzinie twórczości muzyki kameralnej należy rozważać z perspektywy pięciu poniższych aspektów:

- (1) Bogactwo i różnorodność elementów zaczerpniętych z muzyki ludowej.
- (2) Wykorzystanie tradycyjnej struktury muzycznej.
- (3) Literackość i muzykalność tekstów.
- (4) Wiodąca funkcja akompaniamentu fortepianu.
- (5) Dramatyzm w muzyce.

Jednym z nich są bogactwo i różnorodność elementów zaczerpniętych z muzyki ludowej. W twórczości kameralistyki wokalne, Rossini przywiązuje dużą wagę do wykorzystywania elementów muzyki ludowej. Elementy te są bardziej widoczne w muzyce tanecznej, pieśniach ludowych itp., można więc powiedzieć, że wśród kompozytorów włoskich XIX wieku Rossini był tym, który przywiązywał dużą wagę do wykorzystywania elementów muzyki ludowej. Wykorzystując w swojej twórczości elementy muzyki ludowej, łączył też określone treści muzyczne, by w żywy sposób wyrażać swoje emocje. Z punktu widzenia wykorzystania muzyki tanecznej głównymi elementami były walc, bolero i tarantella. „L'orgia” to dzieło o dobrym alkoholu. W tej pieśni kompozytor wykorzystał rytm walca, by wyrazić swoje wewnętrzne poruszenie i pochwałę dobrego życia oraz jego rytmu realizowanego dla ideałów. „L'invito” kompozytor przyjmuje rytm bolera i opisuje scenę, w której młodzieniec uprzejmie prosi do tańca swoją ukochaną Eloisę¹⁰. „La danza” natomiast utrzymana jest w rytmie tarantelli, co ma na celu wyrażenie wewnętrznego entuzjazmu za pomocą falowania

¹⁰ Chen Fang, *Analiza cech zachodniej muzyki kameralnej wokalne w XIX wieku*, Literatura Popularna 2016-03

linii melodycznej, ekscytującego rytmu oraz namiętnej pełnej pasji atmosfery. W swojej twórczości, Rossini czerpie inspiracje z muzyki ludowej, tak jak np. w „La pastorella delle Alpi” obraną metodą śpiewu jest jodłowanie popularne w południowo-środkowej Europie. W trakcie postępującego arpeggio dodane jest staccato. Jednocześnie wykonanie dużych interwałów staccato zakłada tryl, który naznaczony jest bardzo rodzimym ludowym charakterem. W „La gita in gondola” kompozytor wykorzystał elementy muzyczne śpiewu weneckich gondolierów, która ma na celu pokazać słodką miłość między dwojgiem kochanków. Sądząc po elementach muzycznych użytych przez kompozytora oraz samej treści muzycznej, wokalna muzyka kameralna Rossiniego jest pełna pogoni za lepszym życiem i maluje harmonijny i piękny obraz, niezależnie od tego, czy opisuje scenerię, czy liryczne uczucia, osiąga mieszkankę scen. Poprzez zastosowanie elementów tańca ludowego doskonale łączy się rytm i płynną melodię, a emocje są bardziej szczerze i subtelne.

Drugi to wykorzystanie tradycyjnej struktury muzycznej. Struktura muzyczna jest ważnym elementem muzyki i nośnikiem jej rozwoju. W kompletnym utworze muzycznym zasadność doboru i wykorzystania formy jest bezpośrednio związana z artystyczną prezentacją utworu. Pod względem struktury wokalne utwory kameralne Rossiniego to w większości klasyczne formy dwu- lub trzyczęściowe. Ta muzyczna struktura może dokładniej przekazać znaczenie tekstów i wyrazić emocjonalne pragnienia ludzi. Niezależnie czy jest to utwór dwu- czy trzyczęściowy, zawsze opiera się na zestawieniu dwóch tematów. Przykładowo, w trzyczęściowych utworach Rossiniego zwykle treść tekstu i jego podstawowe znaczenie są przedstawione w pierwszym temacie, co pozwala na zbudowanie pełnego obrazu muzycznego, po którym następuje łącznik między obiema częściami. Łącznik ten wywodzi się z materiału preludium lub ewoluuje z pierwszego tematu, może też stanowić prezentację drugiego tematu. Krótko mówiąc, materiały muzyczne w tej części są związane z główną strukturą utworu. Natomiast część druga stanowi wyraźny kontrast z częścią pierwszą, czy to z perspektywy tonalnej, czy też z perspektywy nastroju emocjonalnego. Przykładowo jeśli w pierwszej części kompozytor przyjmie jasną tonację durową,

druga część zostanie przeniesiona do łagodnie zabarwionej tonacji molowej. Trzecia część struktury trzyczęściowej jest zwykle repryzą pierwszej części, w zdecydowanej większości zawiera jednak pewne zmiany i odgrywa rolę „echa”. Dzięki temu tego rodzaju forma strukturalna pozwala na zaprezentowanie wyraźnych kontrastów, ale też daje odczucie jedności i spójności. Weźmy za przykład utwór „La promessa”, którego struktura muzyczna wygląda następująco:

Struktura podstawowa	Preludium	A	B	A1	Koda
Takt początkowy i końcowy	1-11	12 - 39	40 -64	65 -88	89 - 109
Tonalność modalna	bA		bE	bA	

Jak widać na powyższym przykładzie, główna struktura tej pieśni składa się z trzech części: A, B i A1. Część A (t. 12-39) oparta jest na tonacji bA-dur. W części B (t. 40-64) zostaje wprowadzony nowy materiał muzyczny, który zmienia tonację z pierwotnego bA-dur na dominantę bE-dur. Część A1 (t. 65-88) to repryza części A z wprowadzonymi pewnymi modyfikacjami. Widać z tego, że w swoich wokalnych utworach kameralnych Rossini kładzie nacisk na strukturę składającą się z ekspozycji, kontrastu i repryzy.

Trzeci to literackość i muzykalność tekstów. Teksty w wokalnych utworach kameralnych mają zarówno cechy literackie, jak i muzyczne. Przede wszystkim, z literackiego punktu widzenia, teksty wyrażane są głównie językiem literackim, co pozwala pokazać typowe obrazy artystyczne i wyrazić określone emocje dotyczące

poruszanego tematu. Teoria literatury i sztuki zakłada, że oba te gatunki nie są oderwane od rzeczywistości i życia społecznego, lecz są odzwierciedleniem obiektywnego realnego świata i przejawem rozumienia go przez ludzi¹¹. Tekst pełen głębokich humanistycznych przemyśleń i duchowych konotacji jest bardzo ważny dla twórczości muzycznej kompozytora i wokalnego wykonania śpiewaka, bądź śpiewaczki. To właśnie dzięki istnieniu tej głębokiej literackiej konotacji powstaje swoiste połączenie trzech osób: autora tekstu, kompozytora i wykonawcy. Po drugie, z muzycznego punktu widzenia teksty pełne rytmu i rymu mogą pobudzać twórcze poszukiwania kompozytora i dostarczać mu inspiracji do zbudowania melodii. Jednocześnie układ struktury muzycznej, wybór tonacji, a nawet opisywanie określonych elementów muzycznych, takich jak tempo i dynamika, będą miały bezpośredni lub pośredni wpływ na tworzenie muzyki. Rossini znany był ze swoich surowych wymagań dotyczących doboru tekstów w tworzeniu wokalnej muzyki kameralnej. Co było dla niego najważniejsze to wysoka i klarowna czytelność tekstu, aby w procesie pisania muzyki można było ją bezpośrednio zamienić na śpiewność. W wielu przypadkach Rossini wykorzystywał jako teksty wiersze znanych poetów. Tak jak na przykład ma to miejsce w zestawie „*Serate musicali*”, gdzie słowa pierwszych trzech pieśni pochodzą z poezji romantycznego poety Pietro Metastasio, a kolejnych pięć z twórczości Carlo Pepoli. Obaj byli wówczas sławnymi włoskimi pisarzami i librecistami. Użyczyli wielu znakomitych tekstów i librett dla wielu ówczesnych kompozytorów. Po drugie, teksty w warstwie językowej powinny być pełne rytmu i charakteryzować się silną śpiewnością. W procesie komponowania pieśni Rossini dobrze radził sobie z perspektywą struktury poetyckiej i nastroju emocjonalnego. Przykładowo dzieła Metastasio mają bardzo zwięzłą strukturę, silną rytmikę i często wykorzystują płaskie i proste metody wyrażania emocji. Dało to Rossiniemu bogaty obraz twórczy, a także wywarło głęboki wpływ na właściwy mu, zrelaksowany i radosny styl muzyczny.

Czwarta to wiodąca funkcja akompaniamentu fortepianu. W wokalnych utworach

¹¹ Wang Hongjian, *Wprowadzenie do sztuki - część I*, Wydawnictwo Kultury i Sztuki, 2003

kameralnych Rossiniego akompaniament fortepianu i melodia wokalna mają jednakową pozycję i znaczenie. Kompozytor szczególnie zwracał uwagę na wiodącą rolę, jaką w całym utworze odgrywa akompaniament fortepianu. Kiedy Rossini tworzy akompaniament fortepianowy, zwykle najpierw prezentuje jego „załączek”, czyli tonację bądź formę motywu. To kładzie fundament pod emocje, które mają być wyrażone w utworze. Ten „załączkowy” ton pojawia się pośrednio w różnych strukturach i na różnych etapach procesu tworzenia i odegra rolę w konsolidacji tematu i wzmocnieniu nastroju, dzięki czemu różne części utworu zostaną zjednoczone w tej samej strukturze tematycznej. Omówmy to na przykładzie utworu „La pastorella delle Alpi” (patrz zapis nutowy 3-4 oraz 3-5).

16

我是一个美丽的牧羊女，每天清晨都会下山，
 Son_ bel-la pas-to rel - la, che sce - de o-gni mal - ti - no,

8^{va}

Przykład nutowy 3-4 to preludium utworu, oparty na strukturze faktury harmonii głównej, w której partia lewej ręki przyjmuje strukturę dwutonowej oktawy i akordu harmonicznego, tworząc stały powtarzalny rytm trzytaktowy. Ten ustalony wzór tonów staje się „załączkiem” dla całego utworu. Przykład nutowy 3-5 to temat utworu, a partia akompaniamentu fortepianowego w całości przyjmuje zunifikowany, stały model,

natomiast jeśli chodzi o technikę gry i artykulację przyjmuje formę arpeggio. Drugą oczywistą cechą akompaniamentu fortepianowego jest zastosowanie zwięzłej harmonii. Jest to bardzo podobne do harmonii akompaniamentu w twórczości Belliniego, to znaczy oddaniu pełnej roli harmonii funkcjonalnej, opartej na połączeniu akordu głównego, akordu podrzędnego i akordu dominującego. Na przykładzie 3-4 postępowanie harmonii realizowane jest za pomocą dominanty septymowej i akordu głównego 46, a w przykładzie 3-5 za pomocą akordu głównego, dominanty septymowej i akordu głównego. To połączenie akordu głównego i dominanty nadaje muzyce silny rozmach.

Piąta to dramatyzm w muzyce. W sztuce muzycznej dramat odzwierciedla się głównie w dwóch aspektach. Po pierwsze, zgodnie z twórczą zasadą dramatu, kategorii literackiej, silne zmiany i kontrasty emocjonalne ukazywane są w różnych kombinacjach różnych elementów muzycznych, które poprzez zmysł słuchu budzą w odbiorcach przeżycia emocjonalne. Po drugie, w procesie twórczym w zasadzie wszystko może nieść za sobą potencjał dramatyczny: silny dramatyzm obecny jest w fabule i tekstach lub konfliktach i sprzecznościach zachodzących między postaciami. W tworzeniu muzyki, opartej na słowach pełnych dramatyzmu, należy go właściwie odzwierciedlić i ukazać. Weźmy na przykład wokalny utwór muzyki kameralnej Rossiniego pt. „Regata Veneziana”, która jest suitą wokalną złożoną z trzech pieśni, a mianowicie „Anzoleta avanti la regata”, „Anzoleta co passa la regata” i „Anzoleta dopo la regata”. Tematem tych utworów są regaty, gdzie autor odpowiednio zarysował różne sceny i wątki fabularne. Pierwsza pieśń rysuje przed nami scenę, w której Anzoleta kibicuje swojemu ukochanemu Momoro. W drugim utworze z kolei ukazany jest pełen napięcia ciąg wydarzeń towarzyszących regatom. W ostatniej pieśni natomiast Anzoleta świętuje z ukochanym jego zwycięstwo. Podczas komponowania tekstów Rossini doskonale uchwycił dramaturgię tekstu i ukazał rozwój akcji z perspektywy

postaci i ich indywidualnych osobowości¹². Weźmy jako przykład „Anzoleta avanti la regata”: (patrz przykładowy zapis nutowy 3-6)

CANTO
p
Là..... su la ma - china xe..... la ban - die - ra,
Sul..... pal - co sven - to - la la..... gran ban - die - ra,

Przykład 3-6 to fraza tematyczna pierwszej części pieśni, w której partia melodii wokalne przyjmuje gamę wznoszącą i opadającą, co sprawia wrażenie falowania dźwięku. Jednocześnie użycie połączonych dźwięków oznaczonych kropką oraz pauz nadaje całości serdeczną tonację i styl, wyrażający zachętę i kibicowanie ukochanemu.

3.2.3 Wartość artystyczna wokalne muzyki kameralnej Rossiniego

Wartość artystyczna wokalne muzyki kameralnej Rossiniego przejawia się w następujących trzech aspektach: po pierwsze jego twórczość odznacza się wysokim stopniem artyzmu oraz rozbudowaną ideologią. Jako kompozytor romantyczny, opierając się na dziedzictwie włoskiego stylu muzyki klasycznej, Rossini w pełni ucieleśnia swój osobisty styl emocjonalny z perspektywy połączenia artyzmu i idei. Właściwa mu pochwała i umiłowanie życia widoczne w utworach były poza zasięgiem innych kompozytorów tego czasu. Po drugie, pod względem konkretnych technik kompozytorskich, Rossini nie pisał utworów o bardzo skomplikowanej strukturze. Wręcz przeciwnie, w miarę możliwości za pomocą prostej i zwięzłej melodii docierał do właściwego znaczenia pieśni, podkreślając siłę wyrazu muzyki i dogłębnie

¹² Yang Rong, *Analiza charakteru i styl śpiewu Anzolety w suicie wokalne Rossiniego „La regata Veneziana”*, Praca magisterska Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, 2016

chwytając funkcję kształtowania obrazu i nastroju muzycznego. Po trzecie, Rossini wyjątkowo dbał o właściwy dobór tekstów, upatrując sobie zwłaszcza dzieła romantycznych poetów, tak aby w pełni połączyć pierwiastki romantyczne zarówno tekstu, jak i muzyki. Dlatego też jego twórczość wniosła wielki wkład w rozwój włoskiej muzyki romantycznej.

3.3 Styl muzyczny utworów wokalnych Donizettiego z gatunku muzyki kameralnej

3.3.1 Utwory muzyczne Donizettiego z gatunku muzyki kameralnej

Gaetano Donizetti (1797-1848), słynny włoski kompozytor okresu romantyzmu, który urodził się w zwyczajnej rodzinie w Bergamo we Włoszech i od dzieciństwa wykazywał duże zainteresowanie muzyką, literaturą i sztuką. Po rozpoczęciu nauki na Bolońskim Konserwatorium Muzycznym w 1811 r. zaczął studiować kompozycję, gdzie pod okiem swojego nauczyciela Stanislao Mattei przeszedł rygorystyczne szkolenie w zakresie technik tworzenia muzyki. Po ukończeniu studiów w 1817 wstąpił do trupy operowej w Wenecji, gdzie zaczął tworzyć swoje pierwsze opery. Powstałe w tym okresie cztery dzieła nie wzbudziły jednak powszechnego zainteresowania. Donizetti tworzył również sporo utworów z gatunku muzyki religijnej i orkiestrowej, demonstrując swój talent do kompozycji muzycznej. Po kilku latach doskonalenia w twórczości muzycznej jego słynne dzieło „Zoraida di Granata” odniosło ogromny sukces. W kolejnych kreacjach operowych, takich jak np. „Lucia di lammermoor”, czy też „La fille du régiment”, jego techniki twórcze uległy znacznej poprawie. Donizetti stworzył ponad 70 dzieł operowych, a także ponad 190 wokalnych utworów kameralnych, stając się jednym z najbardziej płodnych kompozytorów XIX wieku. Jego utwory charakteryzują się nie tylko zróżnicowaną tematyką, ale także urozmaiconym stylem, ukazującym cechy włoskiej muzyki ludowej. Pod względem tematu i stylu wokalną muzykę kameralną Donizettiego można podzielić na trzy typy: temat miłosny, temat rodzinny i temat religijny. Przykładowo do utworów miłosnych należą: „L'Elisir d'Amore”, „L'amor mio”; do utworów rodzinnych: „Madre e figlio”, „La ninna-nanna”; a do religijnych: „Una furtiva lagrima”. Pod względem stylistyki

utworów składających się na te trzy tematy, można je podzielić na: krótkie utwory liryczne (np. „Ah! rammenta, o bella Irene”), romantyczne utwory liryczne (np. „Si ridesta in ciel l'aurora”) i pieśni gondolierów (np. „Il barcaiolo”). Oprócz powyższych dwóch sposobów klasyfikacji, jego utwory można podzielić również z punktu widzenia użycia języka śpiewu, tj. na utwory po włosku (np. „La zingara”), utwory w dialekcie neapolitańskim (np. „La conocchia”).

3.3.2 Styl muzyczny utworów wokalnych Donizettiego z gatunku muzyki kameralnej

Styl Donizettiego w dziedzinie twórczości muzyki kameralnej należy rozważyć z perspektywy czterech poniższych aspektów:

- (1) Częste wykorzystywanie motywu miłości i rodziny.
- (2) Płynne, spójne i śpiewne linie wokalne.
- (3) Zwrócenie uwagi na ozdobniki partii wokalne.
- (4) Muzyczne znaczenie akompaniamentu fortepianu.

Jednym z nich jest częste wykorzystywanie motywu miłości i rodziny. Muzyka wokalna jest rodzajem sztuki lirycznej. W psychologii wierzy się, że emocje to postawa i doświadczenie danej osoby w kwestii tego, czy obiektywne rzeczy odpowiadają jej własnym potrzebom. W procesie tworzenia muzyki emocje przelewane na pięciolinie przez kompozytora pochodzą głównie z dwóch źródeł, tj. z osobistego postrzegania emocji oraz z tego, jak zastosować odpowiednie techniki do wyrażania emocji w swojej twórczości. Ernst Kurth - XX-wieczny szwajcarski muzykolog twierdził, że: „Każdy motyw melodii, nawet zawierający najbardziej podstawową treść każdego doświadczanego dźwięku, jest żywą siłą, wyjątkową energią kinetyczną przenikającą z dźwięku”. Jeśli chodzi o emocjonalny wyraz utworów Donizettiego, najczęstszymi motywami są miłość i rodzina. Dobrym tego przykładem jest „Eterno amore e fe”. Jest to pieśń wychwalająca miłość, wyrażająca dążenie kompozytora do czystego i lojalnego uczucia. Za pomocą prawdziwej i prostej melodii opowiada o przeżyciach miłosnych bohatera rozgrywających się w jego sercu, a w rzeczywistości ukazuje romantyczne uczucia kompozytora. „La ninna-nanna” to utwór, który

odzwierciedla życie rodzinne, zarówno w warstwie tekstu, jak i muzyki, uosabia cechy silne kolokwializmu języka i prozy życia, a do tego otacza ją silna atmosfera myśli humanistycznej. To pokazuje, że wokalna muzyka kameralna Donizettiego jest bardzo bliska życiu codziennemu, a kompozytor potrafi uchwycić każdą chwilę, przedstawić wszelkie obrazy i wyrazić emocje za pomocą misternych technik kompozytorskich. Dlatego w jego pracach nie chodzi o przerysowywanie emocji, ale o swobodną ich ekspresję, co jest również ważnym powodem, dla którego jego utwory są tak dobrze przyjmowane przez publiczność.

Drugi to płynne, spójne i śpiewne linie wokalne. Pod tym względem wokalne utwory kameralne Donizettiego są bardzo podobne do jego dzieł operowych, gdyż przywiązuje w nich dużą wagę do emocjonalnego portretowania postaci i wyrażania ich wewnętrznych uczuć, zwracając uwagę na ich szczerość i prawdziwość, dlatego kompozytor dąży do poczucia intymności w tworzeniu melodii wokalnych. To również sprawiło, że jego pieśni nie są zbyt dobre w wyrażaniu głębokich myśli filozoficznych, gdyż sam dźwięk jest głównym dążeniem estetycznym. Z jednej strony ten styl twórczy porzuca niemieckie pieśni artystyczne i dąży do osiągnięcia twórczej siły w ideałach, a z drugiej strony jest zgodny z dążeniem do szlachetności i elegancji we francuskim stylu tworzenia pieśni artystycznych. Tak więc można powiedzieć, że pieśni Donizettiego pozostają całkowicie we włoskim stylu, natomiast swobodna prezentacja obrazów muzycznych i naturalny przepływ emocji to najbardziej oczywiste jego cechy. Patrząc z perspektywy wykorzystania zmian nastroju, w jego pieśniach główny nacisk położony jest na zmiany faktury akompaniamentu fortepianu, wykorzystanie harmonii barwnej oraz zmieniających się dźwięków. Oprócz powyższych technik przywiązuje się również dużą wagę do dopasowania wykonania muzycznego z punktu widzenia rytmu. Za przykład ilustrujący te cechy weźmy utwór „Amore e morte” (patrz zapis nutowy 3-8). W kompozycji melodii kompozytor skupił się na rozłożeniu akordów, podkreślając płynność melodii.

Lento (♩ = 54)

Canto
O - di d'un uom che muo - re ,

Piano
p

Przykład 3-8 to temat pieśni, który z punktu widzenia melodii opiera się głównie na rozłożeniu akordu głównego i akordu dominującego hA-dur, które jest płynne i spójne. Z punktu widzenia zmiany rytmu należy zwrócić uwagę na zastosowanie oznaczonych kropkami ćwierćnut i pauz, co wpisuje się w rytmiczne cechy języka tekstu i oddaje delikatne odczucie emocjonalnej ekspresji.

Trzeci to zwrócenie uwagi na ozdobniki partii wokalne. W różnych okresach historycznych i właściwych im stylach muzycznych istniały różne specyficzne dążenia estetyczne. Huang Zi, słynny chiński współczesny kompozytor i pedagog muzyczny kiedyś powiedział, że: „Muzyka klasyczna podkreśla piękno samej muzyki i zastosowania technik muzycznych. Z kolei muzyka romantyczna skupia się na pięknie wypowiedzi, stara się jak najlepiej pokazać osobowość i emocje autora. Dlatego mówimy, że piękno pierwszej jest obiektywne, a drugiej subiektywne”.¹³ W twórczości wokalne muzyki kameralnej Donizettiego, ze względu na wpływy myśli romantycznej i osobiste potrzeby ekspresji emocjonalnej kompozytora, dążył on do osiągnięcia ówczesnych cech twórczości muzycznej, a także odzwierciedlenia jego osobistego stylu twórczego. Z perspektywy historii rozwoju włoskiej sztuki wokalne, w okresie późnego klasycyzmu i wczesnego romantyzmu, pod wpływem stylu śpiewu śpiewaków-kastratów, podkreślono użycie koloratur. Dlatego w wokalne muzyce kameralnej Donizettiego koloraturowe frazy stały się ikoniczną melodią. Omówmy to na przykładzie utworu „Amore mio” (patrz zapis nutowy oraz 3-9).

¹³ Grupa edytorska dzieł pośmiertnych Huang Zi z Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, „Dzieła pośmiertne Huang Zi”, 1997, strona 25

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "- lo, che non an - - - co s'e sa - lo. Nei con -". The piano accompaniment is on two staves. The score includes tempo markings "poco rit." and "a tempo", and dynamic markings "ten.", "f", and "p".

W przykładzie 3-9 w drugim takcie zastosowano dwa płaskie połączenia szesnastkowe. Aby rozłożyć dwa główne akordy w F-dur, należy zwrócić uwagę na muzykę znajdującą się przed i za nimi. Melodia tych dwóch uderzeń jest zwarta, co potęguje płynność melodii. Jednocześnie ten zwarty rytm odzwierciedla również podekscytowanie.

Czwarty to muzyczne znaczenie akompaniamentu fortepianu. W wokalne muzyce kameralnej Donizettiego akompaniament fortepianu, ma takie samo znaczenie dla wyrazu muzycznego jak melodia wokalna. W wielu przypadkach akompaniament fortepianowy w pieśniach klasycznych i romantycznych służy jedynie jako tło, ale w utworach Donizettiego akompaniament fortepianowy traktowany jest na równi ze śpiewem. Jednocześnie ma też silne znaczenie dla nastroju i klimatu muzycznego. Jeśli chodzi o cechy ekspresji, po pierwsze, podkreśla funkcjonalny postęp dominujących i głównych akordów przy wykorzystaniu harmonii. Ten rodzaj funkcjonalnego połączenia akordów daje melodii wokalne silny impuls. Oprócz używania akordów funkcjonalnych, Donizetti dobrze radzi sobie również z akordami, do których dodane są dodatkowe nuty, co uwydatnia barwę muzyki i wzbogaca zmiany nastroju muzycznego. Po drugie, z punktu widzenia struktury muzycznej akompaniamentu, na potrzeby melodii wokalne często stosuje się akordy harmoniczne, akordy rozłożone i akordy półrozłożone. Dzięki zastosowaniu tych wzorów rytmicznych i melodii wokalne powstaje trójwymiarowy efekt barwy, łączący punkty, linie i płaszczyzny, co znacząco podkreśla ekspresję muzycznych emocji.

3.3.3 Wartość artystyczna wokalne muzyki kameralnej Donizettiego

Donizetti w twórczości wokalne muzyki kameralnej, zarówno w doborze tekstów,

jak i w komponowaniu muzyki, dąży do osiągnięcia estetycznego połączenia scen, zwłaszcza w prezentowaniu motywów miłości i rodziny, które mogą bezpośrednio odzwierciedlać wartość ludzkiego życia, co nadaje jego muzyce wymiaru humanistycznego. To również w ogromnym stopniu odzwierciedla uczucia przemyślenia tego romantycznego kompozytora. Z perspektywy doboru tekstów Donizetti, podobnie jak Bellini i Rossini, upierał się przy używaniu jako tekstów wybitnych poetów romantycznych. W tworzeniu muzyki możemy badać znaczenie i konotację tekstów oraz kładł nacisk na wykorzystanie technik tworzenia muzyki do wyrażania wybranych tekstów. Jednocześnie w tworzeniu muzyki wplatał w nią również własne emocje, co nadawało jego twórczości silnej ekspresji. W doborze materiałów muzycznych Donizetti kierował się cechami włoskiej muzyki ludowej i był dobry w wyszukiwaniu twórczych elementów pochodzących z rodzimego języka muzycznego. Dlatego jego wokalne utwory kameralne nie tylko odzwierciedlają wysoki stopień humanizmu, ale także odgrywają rolę w dziedzictwie włoskiej muzyki ludowej.

Rozdział IV Techniki wokalne tenora lirycznego w utworach muzyki kameralnej

W dziejach europejskiej muzyki wokalne pierwszej połowa XIX wieku to okres wielkich zmian w wokalizacji belcanta, która miała miejsce zwłaszcza pod wpływem włoskich pieśni romantycznych i bardziej szczegółowego podziału poszczególnych partii. Duże znaczenie miało także kształcenie umiejętności wokalnych oraz barwy. Oceniając z perspektywy kilkusetletniego rozwoju belcanto, jasny podział partii głosowych był nie tylko wymogiem rozwoju sztuki wokalne, ale także ważnym aspektem ustanowienia akademickiego systemu wokálnego. Podział ten odgrywał rolę przewodnią zwłaszcza w nauczaniu muzyki wokalne, wykonaniach i innych formach jej praktyki. Szczególnie w regionie europejskim kształcenie osób uczących się muzyki wokalne obligatoryjnie opierało się przede wszystkim na określeniu głosu, a dopiero potem na poznaniu odpowiedniego systemu kształcenia naukowego i wyborze pasującego repertuaru. Dlatego uważa się, że w latach 30. XIX wieku tenor był głosem, wobec którego zaszły największe zmiany i który został podzielony w najbardziej szczegółowy sposób. Było to nie tylko efektem rozwoju romantycznej sztuki wokalne, ale także odzwierciedleniem wyższych wymagań ludzi wobec tenorów belcantowych. W tym okresie, kontynuowano dziedzictwo i rozwój tradycyjnego tenora lirycznego, a w tym samym czasie wraz z rozkwitem włoskiej opery romantycznej, na scenach pojawił się również tenor dramatyczny. Dlatego równoległy rozwój tenora lirycznego i dramatycznego stał się reprezentatywnym osiągnięciem sztuki belcanto XIX wieku.

Jeśli chodzi o tenor liryczny w dobie XIX wieku, można go zasadniczo podzielić na dwa typy: pierwszy to lekki tenor liryczny, który wymaga od śpiewaka giętkiego i czystego głosu oraz młodego i przystojnego wyglądu. Wymogi te stawiano przed śpiewakami najczęściej w operach Mozarta i Rossiniego¹⁴. Drugi to w pełni bogaty tenor liryczny. W porównaniu z lekkim tenorem ten typ wymaga szerszego zakresu tonálnego i pełniejszej barwy. Ten typ tenora lirycznego najczęściej pojawiał się w

¹⁴ Jin Manwen, *Analiza powszechnych problemów i strategii tenora lirycznego w nauczaniu muzyki wokalne*, Praca magisterska Harbin Normal University

operach Belliniego, Verdiego i Pucciniego. Jeśli chodzi o wspólny mianownik między ww. typami tenora lirycznego, ich podobieństwa opierają się na spójnym i płynnym oddechu, subtelnym i miękkich liniach oraz jasnej i okrągłej barwie¹⁵. Dlatego podczas wykonywania repertuaru na ten głos, oprócz odzwierciedlenia powyższych trzech wspólnych cech, konieczne jest również rozsądne wykorzystanie technik wokalnych, zgodnie z charakterystyką stylu utworu i wymogami wykonania muzycznego. Należy dążyć do osiągnięcia autentyczności i oryginalności, a także harmonii technik wokalnych i wykonawstwa muzycznego. Będąc tenorem lirycznym, w prawidłowym wykonaniu wokalnych utworów kameralnych konieczna jest racjonalna i poznawcza analiza utworu, eksploracja stylu oraz umiejętności badawcze. Jednocześnie bardzo ważne są ćwiczenia i próby - od pierwszego zaśpiewania po wykonanie na scenie. Dopiero to pozwoli wyrazić konotacje kulturowe i artystyczne dążenia utworu.

W świecie sztuki wokalne w XIX-wiecznych Włoszech kompozytorzy reprezentowani przez Belliniego, Rossiniego i Donizettiego stworzyli własne, charakterystyczne utwory wokalne przeznaczone na tenor liryczny. Dzieła te nie tylko odzwierciedlały wysokość sztuki muzycznej, głębię idei i siłę sceniczną, ale wywierały bardzo pozytywny efekt i stanowiły ważną wartość praktyczną dla kształcenia lirycznych technik tenorowych. W niniejszym rozdziale autor zbada techniki wokalne właściwe dla tenora lirycznego z uwzględnieniem następujących sześciu aspektów: język muzyczny i technika oddychania, technika ataku i rezonans, artykulacja „legato”, barwa, relacja między tekstem a dźwiękiem oraz natężenie dynamiczne. Ponadto, łącząc odpowiadające sobie przykładowe utwory i opierając się na praktyce wokalne autora, wszechstronnie omówi zagadnienia, na które należy zwracać uwagę w śpiewie.

4.1 Zmienne muzycznie sytuacje językowe i techniki oddechowe

Muzyka jest zarazem sztuką dźwięku i jednocześnie sztuką języka. Język muzyczny ma zarówno podobieństwa, jak i różnice wobec języków obecnych w

¹⁵ Liu Bo, Artystyczna ekspresja tenora lirycznego w operze, Praca magisterska Shaanxi Normal University, 2012

naszym codziennym życiu. Jeśli chodzi o podobieństwa, obydwie uwalniają i przekazują przez dźwięk jakiś sygnał lub informację, doprecyzowując i dodając pewne znaczenie ich słuchowemu odpowiednikowi. Zwłaszcza w utworach muzyki wokalne język muzyczny stanowi dalszą interpretację tekstu, zwłaszcza obrazu i ekspresji emocji, które powinny zostać uformowane za jego pomocą. Pod względem różnic, język muzyczny składa się głównie z różnych elementów ekspresji muzycznej, takich jak styl muzyczny, melodia, modus, tonacja, harmonia, rytm, takt, tempo, dynamika itp. To właśnie ze względu na różne kombinacje powyższych elementów język muzyczny ma szeroką siłę wyrazu, która może nie tylko ukazywać dobro i zło świata, ale także śpiew ptaków i zapach kwiatów obecne w świecie przyrody, a także najbardziej autentyczne emocje drżące w ludzkich sercach. W utworach wokalnych istnieją dwa główne warunki kształtowania się języka muzycznego: pierwszy oparty jest na kontekście tekstu, a jego interpretacja dokonywana jest poprzez język muzyczny; drugi natomiast opiera się na osobistym rozumieniu kompozytora, gdzie jego osobisty styl twórczy jest skoncentrowany na użyciu danego języka muzycznego. Dlatego użycie języka muzycznego w utworach wokalnych ma bardzo ścisły związek z konkretną fabułą i jej opisem. W muzyce wokalne, poprzez analizę języka muzycznego, możemy skutecznie zrozumieć wewnętrzną relację między tekstem a muzyką oraz uchwycić tajemnicę i konotację ucieleśnioną w użyciu danego języka muzycznego, a z opisu tekstu możemy zrozumieć emocjonalne cechy języka muzycznego.

Podczas wykonywania różnych scen i używania różnych języków muzycznych, niezwykle ważna jest technika oddychania, która odgrywa w całym procesie funkcję podstawową. Fundamentalna różnica między oddychaniem w śpiewie a oddychaniem naturalnym jest tym, co każdy tenor musi pojąć i wiedzieć. Oddychanie naturalne jest warunkiem podtrzymania życia i metabolizmu każdego człowieka. Naturalność oddychania polega na utrzymaniu równowagi ciśnienia powietrza wewnątrz i na zewnątrz organizmu. Stąd też czas potrzebny na wdech i wydech jest równy. Natomiast oddech w śpiewie diametralnie różni się od oddychania naturalnego, gdyż czas wdechu i wydechu nie jest jednakowy i zwykle ten drugi jest dłuższy. Wewnętrzny związek między nimi znajduje odzwierciedlenie w zasadzie działania tej samej grupy mięśni

oddechowych, więc można powiedzieć, że do pewnego stopnia oddychanie w śpiewie opiera się na oddychaniu naturalnym. Zgodnie z wymaganiami danego utworu, śpiewak potrzebuje poznać właściwą mu ekspresję muzyczną, aby rozsądnie dostosować swój oddech. Podstawą tego działania jest dostosowanie zgodnie z charakterystyką języka muzycznego utworu, to znaczy, że oddech oparty na języku muzycznym utworu może spełnić wymagania co do jego wykonania. Jest to nie tylko podstawowa umiejętność tenora lirycznego, ale także kluczowa technika właściwa dla wokalne muzyki kameralnej.

„Per pietà, bell'idol mio” to niewielka, przypominająca arię, kameralna kompozycja stworzona przez Belliniego. Jest to pieśń skomponowana na salony muzyczne Neapolu i Mediolanu. Tekst dzieli utwór na dwie części, pierwszą wyrażającą uporczywą miłość do ukochanej w pierwszej osobie a także nadzieję, że ukochana zaakceptuje „moją” miłość. Pieśń tę jako całość można podzielić na trzy części, ma ona strukturę z reprzyzą i wariacją. Występuje w niej wiele zmian tonacji, a tonacja główna oparta jest na C-moll, Es-dur i C-dur, co wskazuje na bardzo częste zmiany nastroju. Pieśń w stylu arii jest liryczna i pierwszoosobowa, stąd też zbudowano w niej większe napięcie emocjonalne. W dużej mierze przesądza to również o tym, że w procesie śpiewania konieczne jest stosowanie odpowiedniego oddechu oraz użycie odpowiedniego języka muzycznego. Część A utworu składa się z dwóch fraz. Opiera się na subtelnych i w pełni stonowanych barwach. Rozpoczyna się od przedtaktu przypadającego na czwarte uderzenie z rytmem ósemkowym oznaczonym kropką. Z perspektywy przebiegu melodii, jej motyw opiera się na skali wznoszącej o sekstę małą. Następnie zgodnie ze stopniowym opadaniem skali bezpośrednio wyraża zdanie tematu: „Zmiłuj się nade mną moja ukochana!”. Przed zaśpiewaniem tej frazy należy w preludium przytrzymać emocje, czemu sprzyja wzięcie naturalnego wdechu przy pauzie w ostatnim takcie preludium. Wdech ten nie może być zbyt nerwowy, ani też zbyt mocny, w przeciwnym razie może mieć to negatywny wpływ na czułość zastosowania prawidłowego oddechu. Jeśli chodzi o strukturę obu fraz w tej części, jest ona symetryczna. Każde zdanie ma taką samą wartość czasową, co również odzwierciedla cechy równowagi Belliniego w posługiwaniu się językiem muzycznym,

dlatego zgodnie z wymogami zdań oddech powinien być brany regularnie i zgodnie z nimi. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-1)

CANTO

Per pie-tà, — bel-li-dol mi - o, Non mi

dir ch'io so - no in - gra - to; Non mi dir ch'io so - no in - gra - to; In - fe-

Pierwsza połowa drugiej części utworu wykorzystuje skalę rosnącą o sekundę, które pełni rolę wielokrotnego podkreślenia nastroju emocjonalnego. Dlatego konieczne jest pokazanie wyraźnej struktury warstwowej podczas wykonywania i stopniowanie emocji, aby pokazać „moją miłość” i wyrazić lojalność i wierność bohatera wobec miłości. Zgodnie z charakterystyką melodii i ekspresją emocji, konotacja muzyczna odzwierciedla w istocie pragnienie miłości bohatera, które niemniej jednak pełne jest niepokoju¹⁶. Dlatego wobec takiego rozkładu emocji, śpiewak musi stosować odpowiednie techniki oddechowe. Przede wszystkim musimy uchwycić pozycję wymiany powietrza, sprytnie wykorzystując do tego celu pauzy między zdaniami, a także polegać na funkcji skurczowej mięśni brzucha i przepony, aby stopniowo wzmacniać przepływ powietrza podczas wznoszenia się melodii, co pozwoli nam wyrazić dążenie bohatera do miłości oraz jego admirację do innych ludzi. Natomiast przy wykonywaniu melodii opadającej, zgodnie z charakterystyką jej przebiegu, oddech powinien powoli opadać, zachowując wysokie położenie głosu i

¹⁶ Wang Cen, *Analiza pieśni artystycznych Belliniego*, Praca magisterska Uniwersytetu Wenzhou, 2012

słabnące napięcie, należy ukazywać tym samym zmianę wewnętrznych emocji bohatera. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-2)

lu - mi, Sallo a.mor, lo sanno i Nu - mi, Il mio co - re, il tuo lo

Trzecia część utworu cytuje materiał muzyczny z pierwszej części i wykorzystuje jego rozszerzenie w drugiej frazie służące do rozwinięcia oryginalnego materiału muzycznego. Z perspektywy zmiany barwy tonalnej zachodzi ona od oryginalnego bardziej miękkiego i przyćmionego C-moll do jasnego i otwartego C-dur. Tego rodzaju zmiana utrzymana w tej samej tonacji durowej i molowej najlepiej odzwierciedla zmianę nastroju muzyki. W swoim wykonaniu, śpiewak powinien dalej wyrażać swoje pragnienie miłości i dążenie do szczęśliwego życia z rozentuzjasmowaniem. Z jednej strony musi także potrafić dostosować się do specyfiki języka muzycznego tego fragmentu, z drugiej naprawdę odzwierciedlić intencję utworu, aby wzbudzić emocje w sercach słuchaczy. Sądząc po zastosowaniu technik oddechowych w tej części występu, konieczne jest pełne rozważenie wewnętrznego związku między ekspresją emocji a technikami oddechowymi. W trakcie ćwiczeń konieczne jest wytworzenie w sobie swoistej „wydajności” emocjonalnej i technik oddechowych zgodnie z wymaganiami tekstu i muzyki. Podczas wdechu wymagane jest osiągnięcie takiej samej ekspresji lub wydźwięku emocjonalnego jak w utworze, ponieważ proces wdychania śpiewaka kreuje wizerunek bohatera pieśni. Przykładowo we fragmencie „Ponieważ za bardzo cię kocham, Bóg powinien wiedzieć, moje serce, twoje serce powinno wiedzieć”, fraza przedstawiona jest w dwóch tonacjach: molowej i durowej. Podczas wykonywania tej frazy, należy oddychać aktywnie i obszernie posługiwać się mimiką. Podczas wydechu i wokalizacji dźwięk jest napędzany właśnie tym

poruszeniem, a dźwięk i oddech powinny być ściśle połączone. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-3)

lu - mi, Sallo a..mor, — lo sanno i Nu - mi, Il mio co - re, il tuo lo

„L'amore funesto” to kompozycja muzyki kameralnej o tematyce miłosnej autorstwa Donizettiego. W pieśni tej kompozytor nie podkreśla celowo pochwały miłości, ale opiera się na estetyce smutku, ukazującej stan żalu i samotności bohatera po utracie ukochanej. Tekst jest podzielony na dwie części. Pierwsza część wyraża pogoń bohatera za miłością i tęsknotę za ukochaną, język jest żywy i sugestywny, będąc rodzajem wzruszenia płynącym z serca. W drugiej części bohater stwierdza, że nawet gdyby zmarł, pogoń za miłością i ukochaną była warta każdego zachodu. Ze stylu tekstu jasno wynika, że jest on utrzymany w romantycznej stylistyce, w technice retorycznej nie ma metafor, a w technice lirycznej nie ma niedomówień, wręcz przeciwnie, z tekstu wyciera bezpośredniość ekspresji emocjonalnej. Patrząc z perspektywy stylu muzycznego tego utworu, Donizetti potrafił głęboko uchwycić znaczenie tekstu, wykazując się głębokim zrozumieniem tematu, zaprezentował swój własny, niepowtarzalny styl. Pieśń pokazuje ludziom temat i emocje zawarte w tekście poprzez piękną i świeżą melodię, stanowiącą jego niemalże dosłowne „tłumaczenie” na język muzyczny. Oznacza to również, że w procesie śpiewania należy zwracać szczególną uwagę na zastosowanie technik oddechowych. Poniżej jako przykład posłuży pierwsza część utworu, połączona z zastosowanym językiem muzycznym. Autor omówi kwestie, na które należy zwrócić uwagę w zakresie technik oddechowych.

Pierwsza część pieśni przypada na takty 17-36. i składa się z pięciu fraz. Każda fraza składa się z czterech taktów, posiada więc strukturę symetryczną o kształcie „kwadratu”, a więc jest pełna rytmu. Pierwsza fraza oparta jest na tonacji G-dur.

Począwszy od modusu z dominantą, powtarzający się ciąg dźwięków homofonicznych wydaje się oddawać podekscytowanie bohatera w obliczu miłości. Fraza ta powinna opierać się na równomiernym oddechu. Cały proces wydechu i wdechu powinien być płynny i spójny, a przy skoku o kwartę w miejscu trzeciego uderzenia należy bardzo mocno kontrolować oddech. Podczas wykonywania drugiego zdania należy zwrócić uwagę na przedtakt ze słabym rytmem i pauzą oraz ósemkami oznaczonymi kropką. W tym miejscu należy użyć właśnie tych nut z kropką jako podparcie wymiany powietrza. Ponadto, kiedy robisz wdech, powinieneś uchwycić tempo i odpowiednie wycucie czasu, pod żadnym pozorem nie należy przeciągać, w przeciwnym razie złamie to rytm utworu i trudno będzie pokazać cechy liryczne melodii. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-4)

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is labeled 'CANTO' and 'A Tempo'. It begins with a piano (p) dynamic marking. The vocal line consists of a series of notes, with a long note on 'a' in 'an-gelo' that has a fermata above it. The lyrics are 'Più che non a - ma un an - gelo, t'a...'. The bottom staff is for piano accompaniment, also marked 'A Tempo' and 'p'. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the right and left hands.

Trzecia fraza to fraza w pierwszej części charakteryzująca się dużą zmianą zakresu emocjonalnego. Aby móc pokazać wewnętrzną przemianę bohatera, kompozytor wykorzystał trzy zmieniające się dźwięki #C, #E i #D, które wprowadzają niestabilność melodii. Szczególnie podczas wykonywania fragmentu „un core senza pal piti” konieczne jest oddanie wrażenia crescendo. To zdanie pokazuje przede wszystkim determinację bohatera w dążeniu do miłości. Jeśli chodzi o techniki oddechowe, przede wszystkim należy zawczasu przygotować pełen oddech, podkreślając, że każdy ton i każda skala muszą wyrażać emocje, a oddech powinien stopniowo zwiększać natężenie dynamiczne w miarę rozwoju melodii. Jednocześnie w zdaniu tym zwraca się uwagę na wyrażanie podniecenia w śpiewie, ale śpiewak nie powinien zapominać o stabilności

oddychania i wciąż zobowiązany jest racjonalnie stosować techniki oddechowe. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-5)

Czwarta fraza tej części rozpoczyna się z miejsca po pauzie szesnastkowej i niesie ze sobą poczucie żalu i wrażenie jęku. Szczególnie zdanie „donna, tu desti a me” pokazuje samotność i odosobnienie bohatera po przebudzeniu się ze snu. Linia melodyczna rozwija się stopniowo w górę, bądź w dół, co daje poczucie stabilności i spokoju, choć jednocześnie niesie za sobą poczucie straty. Zabiegi te kładą solidny fundament pod późniejsze nawoływanie miłości. Podczas śpiewania tej frazy, należy utrzymać równomierny oddech. Natomiast w całym procesie emisji głosu i artykulacji oddech powinien odgrywać rolę łączącą i skutecznie wspierać spójność melodii. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-6)

4.2 Technika ataku i rezonans

We włoskim bel canto atak to bardzo ważna nazwa umiejętność wokalne. Nazywa się je też często „zapoczątkowaniem tonu”. W treningu technicznym przeznaczonym dla tenora lirycznego opanowanie techniki ataku jest pomocne dla prawidłowej fonacji.

Szczególne znaczenie ma to w przypadku kształcenia określonych umiejętności, takich jak np. legato, półtony, wymowa i dykcja, gdzie prawidłowy atak odgrywa bardzo ważną rolę. Z perspektywy muzyki wokalne atak oznacza moment, w którym oddech przechodzi przez głośnie, zamknięte struny (fałdy) głosowe są natychmiast pobudzone, a następnie przygotowany jest skuteczny warunek wstępny do późniejszej fonacji. Prawidłowy atak może sprawić, że gardło znajdzie się w zrelaksowanym i nienapiętym stanie, tak że podczas śpiewu może być umiejscowione we właściwej pozycji i zwiększyć swoją stabilność. Ponadto może odgrywać rolę w ochronie strun głosowych. W kształceniu tenorów lirycznych prawidłowy atak może również pozwolić na naturalne przejścia dźwięku w strefie zmiany głosu. Słynny XX-wieczny śpiewak Joel Berglund (1903-1985) w swoim eseju wokalnym „Some Problems in Bass Singing” wyraźnie stwierdził, że „ludzie, którzy uczą się śpiewać, muszą nauczyć się właściwego ataku, gdyż jest to sedno i esencja artykulacji”. Jednocześnie zwracał uwagę na to, że atak jest warunkiem koniecznym do „dalszego kształcenia doskonałego brzmienia”. Zgodnie z obecnymi teoriami kształcenia wokalne, atak dzieli się na trzy rodzaje: atak miękki, atak twardy oraz atak przydechowy (chuchający). Tak zwany atak miękki odnosi się do metody ataku, w której fałdy głosowe są zamykane i rozpoczynają drganie w momencie, gdy wydychanego powietrza przepływa przez głośnie, przy czym intensywność zamknięcia głośni jest dosyć elastyczna i miękka. Dzięki temu efekt dźwiękowy jest naturalnie zaokrąglony, rozciągnięty i pełny, dając jednocześnie swoiste poczucie komfortu. Głos jest miękki, a głośność jest zawsze stała podczas artykulacji. Generalnie używa się go częściej przy wyrażaniu lirycznych, subtelnym, płynnym melodii. Tak zwany twardy atak odnosi się do pierwszego zamknięcia głośni, kiedy przepływ powietrza jeszcze do niej nie dotarł¹⁷. Wówczas struny głosowe zamykają się mocniej, co oczywiście utrudnia wydychanie strumienia powietrza. Dlatego pod głośnia powietrze to generuje silne ciśnienie, a efekt dźwiękowy przy przechodzeniu przez zamknięte struny głosowe ma dużą siłę, dzięki czemu ton jest jasny, a głos mocniejszy. Twardy atak generalnie wyraża dźwięczne i mocne rytmiczne

¹⁷ Xu Na, *Elementy wykonawstwa wokálnego i praktyka artystyczna*, China Textile Press, 2017

frazy lub entuzjazm i niepohamowaną melodię zmieszaną z podnieceniem i gniewem. Natomiast atak przydechowy, tzw. „chuchający”, oznacza, że powietrze jest wydychane w stanie na półspoczynkowym, zanim fałdy głosowe zostaną w pełni zwarte. Stan ten można opisać jako coś pomiędzy atakiem miękkim a twardym. Atak przydechowy często wyraża łagodniejsze frazy emocjonalne lub melodię przypominającą jęk. Z powyższej analizy widać, że trzy różne techniki ataku wymagają odmiennych metod kształcenia, a także istnieją duże różnice w wykonywaniu fonacji. Jednocześnie są one również przystosowane do wykonywania utworów w różnych stylach i całego wachlarza emocji. Pokazuje to również, że w procesie śpiewania prawidłowe użycie ataku może odgrywać bardzo ważną rolę.

Jeśli atak jest uważany za technikę emisji głosu, rezonans będzie odgrywał rolę w jego optymalizacji. Pominąwszy rezonans, to dźwięk ataku jest jak rodzajem „emisji dźwięku naturalnego”, a rolą rezonansu jest nadanie mu „dźwięku artystycznego”, więc wprawdzie istnieje różnica koncepcyjna między atakiem a rezonansem, ale z perspektywy znaczenia jakie odgrywają w sztuce wokalne - są nierozłączne. W procesie emisji głosu, rezonans opiera się głównie na obszarach rezonansowych, takich jak krtań, gardło, jama nosowa, czoło, klatka piersiowa i jama ustna. To właśnie dzięki nim możliwe jest wytworzenie pełnej, głośnej i pięknej barwy. Z praktyki śpiewu tenorem lirycznym wynika, że poprzez oddzielne lub wspólne użycie różnych rezonatorów, dźwięki pochodzące z różnych rejestrów mogą zostać doprowadzone do wartości artystycznej. Weźmy za przykład rezonans jamy ustnej: odbywa się on poprzez połączenie i wspólne działanie jamy ustnej, gardła, klatki piersiowej i rezonatora głowy. Dokładne otwieranie i zamykanie ust daje efekt łagodnego tonu samogłosek, który może sprawić, że głos osiągnie bardzo emocjonalną wydajność w zakresie rejestrów środkowych. Aby opowiedzieć o technice emisji głosu opartej na ataku i rezonansie, poniżej przedstawię fragmenty „Vaga luna” Belliniego i „Prima la regata” Rossiniego.

„Vaga luna” to wokalna kompozycja kameralna stworzona przez Belliniego w czasach studenckich, a także reprezentacyjna pieśń charakterystyczna dla „stylu linii Belliniego”. W tym utworze liryczny styl wokalny Belliniego ma bardzo artystyczny

wydzwięk. Jeśli chodzi o tematykę utworu, jest to pieśń miłosna, w której bohater skąpany w białym świetle księżyca wspomina ukochaną, którą nosi w sercu oraz wyraża miłość do niej. W twórczości Belliniego romantyczne uczucia zawarte w tekście i liryczny charakter muzyki są doskonale połączone, tak że artystyczna koncepcja tekstu i ekspresja muzyczna również łączą się ze sobą. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-7)

CANTO

Vaga lu - na, che i nar - gen - ti Que - ste

Pierwsza część pieśni składa się z czterech fraz. Motyw melodyczny pierwszej frazy ustanowiony jest na rosnącej skali A-dur, która następnie opada do dominanty, co tworzy podstawę nastroju całego utworu. To także manifestacja artystycznej koncepcji liryki, poezji i malarstwa, wyrażająca nostalgię i tęsknotę bohatera za miłością. Jeśli chodzi o rejestr melodii, jest ona wykonywana w średnim i niskim rejestrze. Podczas wykonywania słowa „Vaga” na początku frazy należy zwrócić szczególną uwagę na prawidłową pozycję ataku. Po pierwsze, słowo jest śpiewane z trzeciego z czterech taktów, którego natężenie dynamiczne oznaczone jest jako „p” - piano. W wyrażaniu nastroju tekstu i emocji bohatera piękno melodii należy oddać miękkim głosem, a akcent należy znaleźć w trakcie emisji głosu. Autor uważa, że akcent na sylabie tego wyrazu powinien leżeć na samogłosce [a], a [V] na początku powinno być artykułowane miękkim atakiem. Taka metoda pomaga podkreślić samogłoskę. Miękki atak pozwala na lepsze oddanie dynamiki utworu, a także sprzyja klarowności samogłosek i pełni dźwięku.

Druga część utworu wykorzystuje tę samą melodię, co pierwsza część. Patrząc na zapis nutowy, fraza na początku jest dokładnie taka sama jak w części pierwszej, ale

jeśli chodzi o rzeczywiste wykonanie wokalne, autor uważa, że zastosowanie techniki ataku musi być inne niż w części pierwszej. Śpiewając tę frazę, autor wykorzystuje atak przydechowy, aby wyrazić mglisty i niewyraźny nastrój panujący w tekście. W trakcie wykonywania melodii, aby zachować liryczną charakterystykę jej linii, należy aktywnie otwierać usta, utrzymywać stabilność krtani, w pełni wykorzystywać siłę ściany gardła do koncentracji dźwięku na pozycji jamy ustno-gardłowej i znaleźć dokładny punkt rezonansowy, aby móc wyprowadzić dźwięk w pozycji rezonansowej, a następnie pokazać ciągłość melodii. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-8)

The image shows a musical score for a vocal line. The vocal line is written on a single staff in a treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The lyrics are "Di-le pur che lon-ta-nan-za Il mio". The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The right hand features a trill in the first measure, followed by a melodic line. The left hand plays chords and single notes. Dynamics for the piano part include *pp* and *p*.

„Prima la regata” to pierwsza pieśń wokalnejsuity kameralnej Rossiniego „La Regata Veneziana”. Utwór ten pokazuje psychologiczne zmiany bohaterki Anzoletty przed kibicowaniem jej ukochanemu biorącemu udział w wyścigu gondoli. Utwór ten wykorzystuje takt 6/8 i allegro utrzymane w złotym środku w celu ukazania scenerii poprzedzającej wyścigi weneckich gondoli. Jeśli chodzi o styl muzyczny, jest to barkarola - pieśń gondolierów weneckich, która jest połączeniem rytmu przypominającego falę oraz lirycznej i pełnej wdzięku melodii. Pieśń ma trzyczęściową strukturę bez reprzyzy, składa się z pięciu elementów: preludium, pierwszego tematu, wariacji pierwszego tematu, drugiego tematu i kody, z których każda składa się z fraz symetrycznych ułożonych na kształt kwadratu.

Linia melodyczna pierwszego tematu zdaje się falować, stopniowo przechodząc z toniki A-dur do dominanty, lecz ze względu na tę stopniową gradację, amplituda tego falowania nie jest zbyt wysoka. Podczas wykonania oddech powinien być utrzymywany w stabilnym stanie i nie powinno obserwować się w nim zbyt dużych

wahań, ponieważ obrazowana scena ma miejsce przed wyścigiem, więc nie ma potrzeby tworzenia zbyt mocnego wejścia. Ze względu na fakt, że melodia wykonywana jest głównie w rejestrze średnim i basowym, konieczne jest pełne wykorzystanie rezonansu jamy ustnej i klatki piersiowej, tak aby głos był łagodny i gładki. Patrząc na poniższy przykładowy zapis nutowy, przy najwyższej nucie e2 w czwartym takcie znajduje się oznaczenie akcentu. Sądząc po jego wyglądzie, konieczne jest zastosowanie ataku twardego w celu podkreślenia wysokości i pozycji dźwięku początkowego. Jednocześnie do tego dźwięku dodano symbol linii łączącej, która wydłuża pierwotną wartość czasu. Po mocnym zaatakowaniu pierwszego dźwięku, należy w zasadzie natychmiastowo uspokoić i osłabić oddech. Takie działanie pomoże nam lepiej oddać poczucie humoru ukryte w utworze, który jest również unikalną cechą stylu Rossiniego. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-9)

CANTO

p

Là..... su la ma - china xe..... la ban - die - ra,
Sul..... pal - co sven - to - la la..... gran ban - die - ra,

Melodia drugiej frazy charakteryzuje się ciągłymi powtórzeniami homofonicznymi, co widać na poniższym przykładzie nutowym, a w takcie drugim i trzecim kompozytor zaznaczył oznaczenia ciągłego akcentu. Podczas wykonywania tych dwóch taktów należy każdy dźwięk rozpoczynać atakiem mocnym. Podczas emisji głosu należy zwrócić uwagę na wrażenie "falowania", które ma na celu ukazanie podekscytowania bohaterki. W tym celu powinno się domknąć fałdy głosowe, co

pozwole na wzmocnienie dynamiki, tak aby przepływ powietrza sprawiał wrażenie przyblokowanego. Jeśli chodzi zaś o konkretne techniki wokalne, śpiewak musi przede wszystkim doskonale kontrolować swój oddech, polegać na funkcjonowaniu grupy mięśni odpowiedzialnej za wydech, aby utrzymać głos w wysokiej pozycji, a także utrzymać gardło nie dając wrażenia jego rozluźnienia. Po drugie, z punktu widzenia wykonania samogłosek, fraza ta kładzie nacisk głównie na wykonanie samogłoski [a]. Przed śpiewaniem samogłoskę [a] można ćwiczyć oddzielnie, skupiając się na stopniowym wyćwiczeniu od średniego do wysokiego zakresu. W ten sposób możemy położyć podwaliny pod akcentowanie dźwięku be2. Jednocześnie w trakcie ćwiczeń należy skoncentrować się na wykorzystaniu zdolności rozróżniania na słuch, służącej kontroli barwy, tak aby samogłoska [a] charakteryzowała się cechami takimi jak jasność, okrągłość i zbiecie. Dlatego podkreślając wykonanie twardego ataku należy również postawić na rezonans mieszany jamy ustnej i jamy nosowej. Opierając się na wsparciu oddechu, powtarzany dźwięk może być wyrażony w zaokrąglony sposób, niemniej jednak powtarzany ton w wysokich rejestrach może wpłynąć negatywnie na barwę. Dlatego też śpiewak musi wyrobić sobie świadomość prawidłowego punktu oddechu i punktu emisji głosu. Poprzez pełne otwarcie jamy ustnej poszerza się przestrzeń między jamą ustną a jamą nosową, dzięki czemu wzmacniany jest efekt rezonansu harmonicznego tego dźwięku, a bohaterka jest zachęcona do uczuć wobec osoby, którą nosi w sercu. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-10)

Innym kluczowym punktem w wykonywaniu tego utworu jest staccato. Autor uważa, że w tym przypadku ta technika artykulacji wymaga ataku miękkiego. Jak widać na poniższym przykładzie, staccato w pierwszej części opiera się głównie na rozwinięciu melodii opadającej i jego ekspresja sprawia wrażenie punktowej. Śpiewając należy zachować wysoką pozycję głosu, a atak i zakończenie muszą być czyste, pełne i naturalne, przy czym gardło jak najbardziej rozluźnione - tylko w ten sposób uda się odzwierciedlić nastrój głównej bohaterki. Dlatego też elastyczność głosu powinna być umiarkowana i nie należy zbyt „skakać”, w przeciwnym razie płynność przodu i tyłu melodii zostanie zakłócona. Ogólnie rzecz biorąc, wykonanie tej frazy, zarówno jeśli chodzi o atak, jak i w rezonans, powinno skutkować wyraźną artykulacją każdego słowa, każda sylaba musi być zaokrąglona, a barwa przejrzysta. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-11)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats. The lyrics are: "- tar..... no te incan - tar, in..... po - pe, Momolo, no - gear..... non in - du - gear, in..... pop - pa, Momolo, non". The piano accompaniment is written on two staves in bass clef. Handwritten annotations include "col canto" and dynamic markings "p". There are also some handwritten notes above the first few notes of the voice part, possibly indicating breath or phrasing.

Z powyższej analizy wynika, że w wykonaniu tenora lirycznego ekspresja głosu powinna być ściśle dopasowana do obrazu i nastroju muzycznego oraz dążyć do odzwierciedlenia autentyczności treści pieśni. W stosowaniu technik ataku i rezonansu wymaga się od śpiewaka dobrej umiejętności posługiwania się tymi umiejętnościami. Ponadto od śpiewaków wymaga się przy tym dobrej zdolności analitycznej i dopiero ścisłym połączeniu tych wszystkich czynników będą mogli oddać wartość artystyczną wykonania tenora lirycznego.

4.3 Zrozumienie „Legato” w śpiewie

W języku włoskim słowo „legato” pierwotnie oznaczało połączenie i powiązanie, w kontekście muzycznym jest często używane do wyrażania artykulacji charakteryzującej się płynnym łączeniem dźwięków, bez przerw między nimi. Słowo to w specjalistycznym muzycznym kontekście po raz pierwszy zostało powszechnie użyte we włoskich operach, zwłaszcza w ariach, aby wyrazić delikatne emocje postaci dramatycznych, podkreślając w ten sposób liryczny charakter wykonania muzycznego. W miarę coraz częstszego używania go w kontekście muzyki wokalne termin ten stał się również terminem dotyczącym wykonawstwa instrumentalnego. W wielu przypadkach większość ludzi uważa, że legato w muzyce wokalne oznacza płynne i spójne przejścia między poszczególnymi interwałami melodii, a nawet rozumieją termin ten jako płynną linię dźwiękową. Takie rozumienie legato jest poprawne, lecz w żadnym wypadku nie oznacza osłabienia niezależności każdego dźwięku. Dlatego podczas śpiewania należy przywiązywać dużą wagę do spójności linii dźwiękowej, ale także do osiągnięcia stabilności, klarowności i „ziarnistości” każdego dźwięku z osobna. Wg. „Oxford Dictionary of Music” legato to styl śpiewu, uważany za ważną cechę artystyczną w bel canto. Na podstawie rozwoju sztuki wokalne w XIX w. widać, że śpiew legato został zidentyfikowany jako ważna zasada estetyki w muzyce wokalne. Będąc śpiewakiem, należy nie tylko dogłębnie rozumieć i poznać legato od strony technicznej, ale także rozumieć znaczenie tego terminu w kontekście wykonania konkretnego utworu.

Można powiedzieć, że definicja terminu legato i styl z nim powiązany, są bardzo ściśle związane z artystycznym dążeniem tenora lirycznego. Przede wszystkim pod względem barwy tenor liryczny wymaga głosu gładkiego, lirycznego i czystego. Podczas wykonywania melodii wokalne, wymagana jest ekspresja liryczna oparta na jednolitym płynnym oddechu, naukowej emisji głosu oraz zrozumienia właściwego języka muzycznego. Po drugie, sądząc po stylu twórczym kompozytorów reprezentowanych przez Belliniego, Rossiniego i Donizettiego w XIX wieku, którzy tworząc wokalne muzykę kameralną, czy to w doborze tekstów, czy też w komponowaniu muzyki, starali się traktować wyrażanie emocji jako podstawowe

dążenie estetyczne, a także dogłębnie badać nastrój emocjonalny z perspektywy treści tekstu i interpretować uczucia w nich zawarte wykorzystując elementy ekspresji muzycznej. Wszystko to daje śpiewakom pełnię pasji, głębokie umiejętności techniczne, wzniosłe wokalne ideały artystyczne i pozwala im na ich wkomponowanie w wykonania. Po trzecie, jako tenor liryczny, w wykonawstwie kameralnej muzyki wokalne, nie tylko pokazuję swoje umiejętności, ale buduję ich zastosowanie w oparciu o dostateczne zrozumienie i analizę utworów oraz zrozumienie zastosowania w nich legato, a przede wszystkim dlaczego zostało ono użyte w konkretnym fragmencie, frazie lub nawet bardziej subtelnym detalu utworu. Wiąże się to bezpośrednio z autentycznością wykonania muzycznego, czyli nieodłącznym obiektywnym założeniem artystycznym każdego dzieła. Wówczas można zrozumieć, jakie techniki śpiewu należy zastosować do wykonania danego legato. Powyżej wymieniałem dwie kluczowe kwestie, na które tenor liryczny musi zwrócić uwagę, wykonując utwory wokalne muzyki kameralnej.

Poniżej przedstawiłem dwa utwory przykładowe: „Torna Vezzosa Fillide” Belliniego i „Me Voglio Fa'na Casa” Donizettiego, które w połączeniu z własną praktyką wokalną, pozwolą mi opowiedzieć o technice legato i jej zastosowaniu oraz wykonaniu.

„Torna Vezzosa Fillide” to pieśń romantyczna, która poprzez zobrazowanie wewnętrznego świata bohatera wyraża nostalgię i nawoływanie do Fillide, gdzie muzyczny nastrój jest oparty na rytmicznym wznoszeniu i opadaniu. Pieśń utrzymana jest w tonacji A-dur, w metrum 4/4, w formie trzyczęściowej z wstępem. Wstęp jest stosunkowo długi, składa się łącznie z dwudziestu jeden taktów, melodia jest płynna i łagodna, a ponadto w zasadzie eksponuje materiał tematyczny i za pomocą oznaczeń kropką kreuje wygląd partii wokalne. Pierwsza część w wymowny sposób przedstawia okoliczności odejścia Fillide i niepokój w sercu bohatera. Można z tego wywnioskować, że jej zniknięcie zadało ciężki cios bohaterowi a także jest on bardzo przygnębiony emocjonalnie. W drugiej części następuje zmiana z czterech uderzeń na trzy, co ma na celu zobrazowanie szczęśliwych chwil jakie bohater spędził u boku Fillide. Ta część kompozycji charakteryzuje się wyraźnym stylem tanecznym i wyraża żywszy nastrój.

Ta część wykorzystuje głównie nostalgiczną tonację, mogącą pokazać tzw. „stare dobre czasy”. W trzeciej części tonacja sprawia wrażenie gorączkowego nawoływania, wyrażając smutek i wewnętrzną walkę bohatera, który powraca z krainy wspomnień do szarej rzeczywistości. Fillide odeszła z tego świata i nic tego nie zmieni, jest to okoliczność nieodwracalna, więc nastrój musi zostać umieszczony w atmosferze żalu i lamentu.

Z powyższego krótkiego opisu utworu widzimy, że każda z jego części pokazuje różne sytuacje i trzy różne stany emocjonalne bohatera. Jeśli zaś chodzi o jego wykonanie, śpiewak powinien zacząć właśnie od tych trzech różnych okoliczności i połączyć je za pomocą zastosowania odpowiednich elementów muzycznej ekspresji, tak aby ukazać wnętrze bohatera.

Podczas wykonywania pierwszej części należy uchwycić ciągłość wynikającą z tekstu oraz specyfiki muzycznej. Przykładowo fragment „Lungi da tue pupille”, wyraża pamięć bohatera o Fillide. Fraza ta rozwija się w tonacji #F-moll, a linia melodyczna poprowadzona jest za pomocą powtarzającego się unisono oraz progresywnego stopniowania, wreszcie kończy się skokiem w dół o kwartę. Podczas śpiewania wymagane jest spójne śpiewanie frazy z pełnym oddechem i silnym podparciem, obniżanie głosu zgodnie z postępem melodii oraz na rozluźnieniu mięśni lędźwiowych i przepony w celu wyciszenia i obniżenia dźwięku oraz oddechu. W ten sposób oddech może wniknąć w dźwięk, nie powodując ucisku w gardle i trudnego do uzyskania rezonansu. Dlatego konieczne jest poznanie charakterystyki linii wokalne zgodnie z wymaganiami melodii, aby uzyskać efekt spójności. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-12)

The image shows a musical score for a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are "Lun - gi ___ da tu.e pu.pil - le". The score includes several musical notations: a red handwritten mark resembling a stylized 'm' or 'T' above the first few notes; a slur over the first two notes; a triplet of eighth notes on the third measure; another triplet of eighth notes on the fourth measure; and a long note on the fifth measure. The piano accompaniment is shown on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Część B utworu „a” wyraża wspomnienia bohatera pochodzące z dobrych czasów, które bezpowrotnie minęły, a poprzez tę nostalgiczną tonację wyraża poczucie, że trudno mu pożegnać się z ukochaną. Melodia wykorzystuje głównie sporo szesnastek, a sylaby tekstu ciasno do siebie przylegają. W trakcie śpiewania, jeśli położy się nacisk na wykonanie sylab, melodia stanie się bardziej sztywna. Dlatego to, jak spójnie wyrazić melodię przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości sylab i ich właściwego od siebie oddzielenia, odzwierciedla umiejętności wokalne danego tenora lirycznego. Innymi słowy, wykonując ten fragment konieczne jest osiągnięcie efektu lirycznego przy swobodnej emisji głosu. Podczas wykonywania tej części śpiewak musi w pełni wykorzystać języczek, tak aby każda sylaba zaczynała się właśnie na nim. Pozwala to na ścisłe połączenie każdej sylaby z melodią na zasadzie podkreślenia artykulacji samogłosek, tworząc ciągłą linię głosową, co może pomóc wyrazić nastrój bohatera. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-13)

Un po' meno mosso

ca - ro tu - o sem - bian - te, Fon - te d'ogni pia - ce - re, Il

Un po' meno mosso

p

"Me Voglio Fa'na Casa" to wokalny utwór kameralny Donizettiego. Słynie z humorystycznego i elastycznego stylu. Skupia się na wewnętrznych emocjach bohatera i wyraża pochwałę czystej miłości oraz nadziei na lepsze życie. Tekst pieśni ma silne cechy stylu romantycznego i odzwierciedla oddanie bohatera dla ukochanej, który buduje dla niej dom pełen miłości. Kompozytor przyjmuje w tym utworze rytmiczne metrum walca, wyrażając wewnętrzną pasję łatwym do zrozumienia językiem muzycznym. Rytm składa się z trzech części z repryzą i wariacją, który rozwija się w tonacji F-dur, a metrum na sześć uderzeń żywo oddaje styl muzyki tanecznej. Pierwsza

część pieśni od początku wchodzi w pełen pasji rytm muzyczny wraz z fakturą akompaniamentu złożoną z dźwięków monofonicznych i akordów harmonicznych. Pierwsza fraza rozpoczyna się od piano, a dzięki skokowi oktawowym wyraźnie obrazuje bardzo silne emocje bohatera. Chociaż ta fraza jest pełna rytmiczności, podczas jej wykonywania należy zwrócić uwagę na połączenie nad melodią, które powinno pokazywać płynny przebieg linii melodycznej. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-14)

Allegretto (♩=84) *mf*

Me vo - glio fà 'na ca - sa mie - zo ma -

mf *p*

Śpiewając tę część, wokalista powinien śpiewać z pozytywną energią i pełnią uczuć. Podczas budowania ciągłości i spójności należy również zwrócić uwagę na wyraźny kontrast między piano i forte, przedtakt i związaną z nim wymianę powietrza w płucach oraz uporządkowany przebieg melodii odpowiednio podparty oddechem. Ponadto należy zapewnić aby każda z sylab była wyraźnie wyartykułowana, ale także starać się zachować spójność głosu, tekstu i nastroju. W tej pełnej frazie zawarty został melodyjny duży skok o oktawę oraz małe skoki i stopniowanie o sekundę i tercję. Podczas śpiewania oddech powinien być swobodny i rozluźniony, a głos powinien w pełni elastyczny.

Z punktu widzenia znaczenia artykulacji „legato”, obejmuje ono właściwie dwa czynniki, a mianowicie semantykę tekstu i progresję melodii. Wymagania względem języka to przede wszystkim zachowanie spójności samogłosek i niedopuszczanie do ich zakłócenia przez jakiegokolwiek zewnętrzne okoliczności. Śpiewacy powinni skoncentrować się na oddawaniu cech samogłosek, tak aby można było podkreślić

ciągłość melodii dzięki ich połączeniu. Drugi to wykonanie melodii, wymagające, aby wszystkie tony uzyskały jak najlepszy rezonans, tak aby mogły zostać właściwie zbalansowane przy ich połączeniu. W 10. takcie utworu ma miejsce chwilowa tonizacja. Podczas śpiewania obu sylab „ta-de” głos powinien kreować efekt glissando Ponadto przy każdej gamie należy osiągnąć naturalne połączenia i przejścia, w których samogłoska [a] powinna być utrzymana w prawidłowym kształcie ust z zachowaniem stabilności oddechu. W trakcie wykonywania taktów 11-12 nadal musimy zwracać uwagę na wykonywanie samogłosek, takich jak w sylabach „pa-vu”, w przypadku samogłoski [a] i następnej samogłoski [u], powinniśmy wykonywać elastyczne zmiany kształtu ust i zachować wyrazistość każdej sylaby. Tylko w taki sposób możemy wyrazić uczucia bohatera do ukochanej. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-15)

4.4 Zastosowanie barwy głosu w wykonywaniu utworów

Barwa to jedna z podstawowych cech dźwięku. W sztuce muzycznej zarówno głos ludzki, brzmienie instrumentów muzycznych i różnych obiektów dźwiękowych ma swoją własną charakterystykę barwową. Zwłaszcza w sztuce wokalne i instrumentalnej, ze względu na różnice w głosach, rejestrach i zastosowanych technikach, oba te elementy mają również swoje własne cechy w zakresie barwy. Dlatego w wykonawstwie muzycznym barwa jest jednym z najobfitszych środków wyrazu. Przykładowo w śpiewie wokalnym, najbardziej podstawową cechą i umiejętnością śpiewaka jest to, jak użyć odpowiedniej barwy do ekspresji muzycznej utworu. Czysta i piękna barwa lub barwa artystyczna, która spełnia wymogi śpiewu wokalnego, jest ostatecznym celem kariery każdego śpiewaka. Dla tenora lirycznego

uzyskanie artystycznej barwy śpiewu zależy głównie od trzech następujących aspektów: naturalne uwarunkowania barwowe śpiewaka, nabyte w trakcie kształcenia muzycznej umiejętności w zakresie wykonawczym oraz własny dorobek wokalny, czyli umiejętność posługiwania się wykonaniem danej barwy. Zwłaszcza opanowanie niezbędnych metod kształcenia barwy w procesie kształcenia może nie tylko nadrobić wrodzone braki, ale także umożliwić śpiewakom swobodny dobór odpowiednich umiejętności wykonywania danej barwy w obliczu konfrontacji z różnymi stylami utworów.

Sądząc po twórczości w zakresie wokalne muzyki kameralnej kompozytorów włoskich doby XIX wieku, choć mają oni do pewnego stopnia wspólne cechy stylu muzycznego, jeśli chodzi o wykonanie określonego utworu, treść tekstów i ukryte znaczenia, które należy wyrazić w zróżnicowany sposób, zachodziły również duże różnice w użyciu języka muzycznego. Dlatego śpiewacy musieli wykorzystywać różne umiejętności barwowe do kształtowania odmiennych obrazów muzycznych i wyrażania całego wachlarza emocji, tak aby móc doskonale zinterpretować dany utwór. W przypadku utworu utrzymanego w ciepłym stylu, rysującego pozytywny i entuzjastyczny nastrój, śpiewak musiał wyrazić go jasną, czystą i serdeczną barwą. Natomiast jeśli był to utwór o delikatnym, wysublimowanym stylu i misternych konotacjach, należało podkreślić go pełną i miękką barwą. W pewnym stopniu barwa śpiewu jest nie tylko wyrazem jakiejś emocji czy wyrazem barwy dźwięku, ale przede wszystkim jej wykonanie wymaga wsparcia różnych technik wokalnych, takich jak emisja głosu, rezonans, język i oddech. Za przykłady posłużą nam dwa utwory: „Dolente immagine di Fille mia” Belliniego oraz „Co passa la regata” Rossiniego, które pozwolą nam dogłębnie przeanalizować wykonawstwo i kwestie techniczne barwy tenora lirycznego w śpiewie.

„Dolente Immagine di Fille mia” jest pionierskim dziełem w dziedzinie wokalne muzyki kameralnej Belliniego i to właśnie skomponowanie tej pieśni ugruntowało styl twórczy tego kompozytora. Natomiast tekst utworu od zawsze budził kontrowersje w świecie muzyki wokalne. Niektórzy uważają, że dotyczy on uczennicy Belliniego, Maddalena, podczas gdy inni sądzą, że chodziło o pewną szlachetną damę z Katanii.

Treść pieśni opowiada o życiu głównego bohatera wraz z Fille oraz śmierci rozdzielającej kochanków, ukazuje lojalność bohatera wobec ukochanej oraz pragnienie, by zmarła spoczywała w pokoju. Pieśń ma formę dwuczęściową z reprzyzą. Całość oparta jest na dwóch ściśle ze sobą powiązanych tonacjach mollowych – e-moll i a-moll, z których wyłaniają się wymagania kompozytora dotyczące doboru tonacji zgodnie z emocjonalnymi cechami utworu. Styl pieśni można scharakteryzować jako smutne andante, podkreślające jej tragiczny wydźwięk.

Partia śpiewu wchodzi wraz z drugą połową drugiego uderzenia 4. taktu, gdzie następuje rozkład dominanty kwarty i seksty akordów e-moll. Tego rodzaju przedtakt oraz motyw główny melodii oparty na wznoszącej kwarcie i sekście mają na celu wywołanie poczucia smutku, bezradności i rozpacz. Podczas śpiewu należy przede wszystkim zaprezentować dojmujące doświadczenie tragedii. Nie powinno się zbyt akcentować, a raczej wyrażać te uczucia z perspektywy czysto emocjonalnej, używając przy tym spokojnego stabilnego oddechu i natężenia dynamicznego piano, tak aby w sposób subtelny i eufemistyczny oddać szloch i lament w sercu bohatera. Jeśli zaś chodzi o rezonans, konieczna jest pełna koordynacja rezonatorów klatki piersiowej oraz jamy ustnej. Ponieważ nastrojem w utworze jest głównie smutek, konieczne jest, aby śpiewak z wyprzedzeniem przygotował się psychicznie i emocjonalnie, zwłaszcza w towarzystwie akompaniamentu fortepianu, tak aby był gotowy na stopniowe i powolne budowanie napięcia. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-16)

CANTO

Do.lente im.ma - gi.ne di Fil.le mi - a, Per.chè si squal.li.da mi siedi a.e.

Tonacja drugiej części pieśni zmienia się w a-moll. Tekst w formie zdań pytających sprawia wrażenie nawoływania Filide przez głównego bohatera. Melodia

wykorzystuje wiele homofonicznych powtórzeń i stopniowania oraz posiada pewne cechy recytatywu, co dodatkowo podkreśla głębokie uczucia bohatera wobec ukochanej, wyrażone w tonie zbliżonym do zwykłej mowy. Jeśli zaś chodzi o barwę podczas wykonywania tego fragmentu, głos powinien być stanowczy i pełen siły, przy czym należy zachować jego płynność, podkreślić cechy języka mówionego, w pełni wykorzystać rezonans jamy ustnej, tak aby nadać mu wrażenia trójwymiarowości i przestrzenności, a przy melodii opadającej utrzymać prawidłowy oddech, za pomocą którego należy mocno podeprzeć fałdy głosowe i sprawić by barwa stała się przejrzysta i skoncentrowana. W tej części utworu słowo „face” pojawia się dwukrotnie, jak widać na poniższym przykładzie nutowym, przypadają na pierwszy i trzeci takt. W trzecim takcie melodia jest opadająca, dlatego też oprócz stopniowego zwalniania tempa i osłabiania dynamiki, konieczne jest również zachowanie spójności brzmienia oraz zwrócenie uwagi na fermatę naniesioną na drugie uderzenie trzeciego taktu. Konieczne jest tutaj zachowanie określonej wartości czasu. Brzmienie głosu musi przywołać na myśl dławienie się od szloch, a podczas śpiewania barwa powinna być nieco delikatniejsza i ciemniejsza, stąd też do wykonania całej frazy śpiewak powinien oddychać w sposób pozwalający mu na właściwe jej podparcie. Ponadto linia głosu powinna być płynna i spójna, a poszerzenie przepony i żeber oraz rezonans klatki piersiowej i jamy ustnej w pełni wykorzystany, tak aby barwa stała się pełna przenikliwej siły. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-17)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "fa - ce, Io pos.sa ac.cen - dermi ad al .tra fa - ce? Om.bra di". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music is in 3/4 time. The vocal line features a melodic phrase that descends in the third measure, which is marked with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.

„Co passa la regata” to druga pieśń wokalnejsuity kameralnej Rossiniego „La Regata Veneziana”. Utwór ten pokazuje pełną intensywność scenę wyścigu łodzi oraz podekscytowanie Anzolety kibicującej ukochanemu Momolo. Całość muzycznie

oddaje to napięcie, interpretując treść tekstu w nieco szybszym tempie i pełnym metrum 2/4. Pieśń rozpoczyna się w tonacji a-moll, a kończy w tonacji A-dur, przy użyciu bardziej elastycznego ronda, szczegółowo opisuje scenę wyścigów łodzi.

Pierwsza fraza wokalne partii utworu zaczyna się od przedtaktu przypadającego na trzecie uderzenie, wykorzystuje także sporo szesnastek i pauz. Ze względu na panującą w preludium intensywną atmosferę wyścigów łodzi, należy zwrócić uwagę na jej właściwe pokazanie podczas śpiewu, ukazującej niepokój i podekscytowanie bohatera. Jeśli chodzi o barwę, kiedy oddech pozostaje stabilny, a gardło jest rozciągnięte i rozluźnione, mieszany rezonans jamy ustnej i klatki piersiowej służy do wyrażenia melodii, która ma tendencję do rozwijania się w dół, a dzięki wsparciu oddechu, sprawia wrażenie wiosłowania zawodników. Podczas śpiewania nie można celowo zaciskać gardła w pogoni za pogrubioną cięższą barwą. Barwa bowiem nie powinna być zbyt niska, raczej należy dobrze wykorzystać wyraźną i jasną charakterystykę głosu lirycznego tenora, co może lepiej oddać niespokojny nastrój bohatera. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-18)

con ansia e ben accentato

I xe qua, i xe qua, var -
So-no qua, so-no qua, non

pp

Takty 27-34 obrazują nagły wiatr wiejący nad głowami zawodników, dając ich łodziom dodatkowy impet i prędkość potrzebne do wygrania wyścigu. Pod względem ekspresji muzycznej przyjmuje głównie rytm szeroki z przodu i ciasny z tyłu, poprzez zastosowanie homofonicznych linii łączących i grupy szesnastek, które mają na celu

zarysowanie sytuacji panującej na wodzie. Dodanie dwóch półtonów #G i #F również wzmacnia napięcie melodii. Podczas śpiewania konieczne jest opisanie tej sceny spójną linią głosu i stabilnym oddechem. W zastosowaniu barwy należy podkreślić, że dynamika utworu stopniowo wzrasta wraz z rozwojem melodii, tak by oddać wiwaty i kibicowanie ukochanemu Anzolety. Dlatego w doborze technik wokalnych należy zwrócić uwagę na stopniowanie dynamiki i dopasowanie barwy. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-19)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "dren - to, ah con - tra - - rio ti.ra el ven - to, i gha tre - mo, gira il ven - to a tramon - ta - na, la cor -". The piano accompaniment consists of two staves, a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The right-hand part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left-hand part has a simpler bass line. There are dynamic markings like 'f' (forte) and 's' (sforzando) in the piano part.

W taktach 47-49 w zasadzie wykorzystany został ten sam wzór rytmiczny i zwiększona dynamika, co ma na celu pokazać wewnętrzną przemianę bohatera. Podczas wykonywania tego fragmentu, wymagana jest płynność i spójność, a także czystość dźwięku, zwłaszcza przy tych oznaczonych znakiem chromatycznym wskazującym na alterację. Jak widać na poniższym przykładzie nutowym, pierwszym uderzeniem każdego taktu jest akcent rytmiczny. Kompozytor wyraźnie zaznaczył, że w trakcie emisji głosu należy zwrócić uwagę na zachowanie odpowiedniej barwy, którą najlepiej wzbogacić brzmienie prosto z klatki piersiowej, co pozwoli na uzyskanie wrażenia przestrzenności dźwięku. W trakcie wykonywania melodii przy zmianie

rejstru, konieczne jest zwiększenie zastosowania rezonansu głowy, co pozwoli na osiągnięcie krystalicznej i czystej barwy. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-20)

The image shows a musical score for voice and piano, measures 66-68. The voice part is written in a soprano clef with lyrics: "sma - nia, che sma - nia, che sma - nia! me con - fon - do, sma - nia, che sma - nia, che sma - nia! mi con - fon - do,". The piano accompaniment is written in a grand staff with dynamics: "cres.", "f", "ff", and "p".

W taktach 66-68 przedstawiono scenę, w której bohaterka kibicując ukochanemu krzyczy „dalej!”. Opadająca o oktawę melodia przy „Voga” naśladuje ruch wiosłowania i charakteryzuje się silną scenicznością. Sądząc po falowaniu melodii, wykonanie tej frazy ma na celu podkreślenie rytmu. Zatem śpiewając niskie oktawy, należy zapanować nad poprawną pozycją głosu. Natomiast podczas wznoszenia lub opadania melodii, trzeba zadbać o spójność i jednorodność kontroli oddechu i barwy. Brzmienie nabiera jasnej i pogodnej barwy poprzez zastosowanie odpowiedniego wyrazu twarzy, wzmocnienie gardła i uelastycznienie oddechu. Gwarantuje to gęsty, mocny, gładki i przejrzysty dźwięk o ogromnej sile wyrazu. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-21)

- ra - gio, su co - ra - gio, vo - ga, vo - ga, vo - ga,
- rag - gio, su co - rag - gio, vo - ga, vo - ga, vo - ga,

W taktach 101-103 melodia obrazuje intensywną scenę wyścigów łodzi i żywo odzwierciedla rytm wiosłowania. Za rytm przyjęto głównie kombinację podwójnych trzydziestek dwójek i ósemek oznaczonych kropką, co po raz kolejny ma na celu pokazanie podekscytowania bohatera. Śpiewając tę partię trzeba zwracać uwagę na utrzymanie pozycji głosu, zwłaszcza przy wykonywaniu zmian rytmu i staccato, należy stabilnie podierać oddechem. Z punktu widzenia barwy konieczne jest uwypuklenie wykonania nut połączonych ligaturą i staccato, które nie tylko musi zawierać liryzm linii melodycznej, ale także uwydatnić każdy osobny dźwięk w staccato. W przypadku nut oznaczonych kropką, trzeba bardzo precyzyjnie uchwycić wartość czasową, nie należy przeciągać zbyt długo lub śpiewać zbyt ciężko. Skrajne elementy rytmu powinny być uwydatnione przy zachowaniu spójności linii melodycznej. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-22)

..... el m'a var-dà.....
..... ei mi-guardò.....

Barwa tenora lirycznego we włoskiej kameralistyce wokalne w XIX wieku była ściśle związane z treścią tekstów, kształtowaniem obrazu muzycznego i wyrażaniem emocji. Dlatego w procesie analizy utworu śpiewak musi zaprojektować różne schematy wykonania barwy, tj. wychodząc od struktury utworu, zaplanować barwę dla każdego fragmentu i każdej frazy, przy czym w tym celu również przemyśleć kwestię z ujęcia technicznego. Działania te to absolutna podstawa, która charakteryzuje tenor liryczny.

4.5 Sposób wyrażania zmian natężenia dynamicznego dźwięku

Dynamika jest ważnym elementem muzycznej ekspresji. W danym utworze jej zmiana może wytworzyć nie tylko wizualne wrażenie oddalenia lub przybliżenia, ale także najbardziej bezpośrednią manifestację intensywności emocji. W twórczości muzycznej kompozytor wyraża idee utworu, kształtuje wizerunek postaci i wyraża nastrój muzyczny właśnie poprzez natężenie dynamiczne, odzwierciedlając w ten sposób ważną wartość dynamiki w tworzeniu muzyki. Dla samego śpiewaka dynamika również jest bardzo istotnym elementem, gdyż w procesie śpiewania danego utworu, zgodnie z jego wymaganiami dotyczącymi natężenia dynamicznego lub poprzez jego osobistą interpretację, zmiana dynamiki jest wykorzystywana w określonej części, tak aby osiągnąć odpowiednie wrażenie artystyczne. Konkretnie natężenie dynamiczne w śpiewie to nie tylko proces wykonania muzycznego, ale także element wykonania związany z zastosowaniem określonych technik wokalnych. Jest tak głównie dlatego, że wykonanie w danej dynamice nadal zależy od kontroli oddechu, języka, rytmu i barwy śpiewaka. Dlatego też zmiana natężenia dynamicznego w śpiewie stanowi konkretną ekspresję nastroju muzycznego, a także umiejętnością, którą muszą posiadać wszyscy śpiewacy bez wyjątku.

W wykonywaniu wokalnych utworów kameralnych wymagania dotyczące dynamiki można uznać za bardzo surowe. Jej zakres może przypadać na pełną frazę, bądź nawet pojedynczą nutę. Dlatego natężenie dynamiczne dźwięku, jego wzmocnienie i osłabienie będą ściśle związane z ekspresją muzyczną. Na kwestię dynamiki można spojrzeć z wielu różnych perspektyw i każda z nich wykazuje różne

jej znaczenia. Jeśli będziemy obserwować drgania fałd głosowych śpiewaka z perspektywy fizyki, dynamika jest rodzajem ekspresyjnej intensywności dźwięku, która jest względna. Jeśli zaś przyjrzymy się jej z perspektywy wrażeń słuchowych odbiorców muzyki, ma ona związek z bardzo indywidualnymi wrażeniami słuchowymi. Tak rozumiana dynamika jest ściśle związana z siłą oddechu śpiewaka oraz wybraną techniką emisji głosu i rezonansu. Dlatego traktowanie dynamiki wyłącznie z fizycznego punktu widzenia nie ma nic wspólnego z wykonaniem muzycznym. Nasze rozumienie dynamiki w praktyce sztuki wokalne musi być powiązane z konkretnymi utworami i wykonaniami muzycznymi, czyli z ponownym zrozumieniem roli i znaczenia dynamiki z perspektywy sztuki wokalne.

Na podstawie własnych doświadczeń, autor uważa, że przy wykonywaniu utworów kameralnej muzyki wokalne przeznaczonych na tenor liryczny należy zwrócić uwagę na następujące trzy aspekty. Jednym z nich jest podkreślenie akcentu. W każdym utworze kameralistyki wokalne są słowa lub sylaby, które wymagają zaakcentowania. Akcenty te stały się dynamiczną częścią śpiewu wokalne, więc ich uchwycenie w śpiewie powinno podkreślać dynamikę, która jest również kluczem do wyrażania emocji. Drugim jest podkreślenie poszczególnych warstw utworu. Podczas śpiewu, śpiewak musi kontrolować poszczególne warstwy zmiany dźwięku, które stanowią jednocześnie migrację natężenia dynamicznego. Na przykład w przypadku trzyczęściowej kompozycji z reprzyzą, na ogół kontrastujący fragment będzie wyrażony mocniejszym dźwiękiem, aby stworzyć kontrast z nastrojem muzycznym następującym przed nim i po nim. W procesie ciągłego rozwoju treści utworów wokalnych, wraz z tym rozwojem ulegać zmianie będzie również nastrój emocjonalny, co wymaga od śpiewaka analizy tychże zmian. Trzeci to zwrócenie uwagi na subtelne zmiany dynamiki wewnątrz fraz. W pełnej frazie rozwój melodii może być przeróżny. Najczęstszym jest przypadek, gdy wraz z wznoszeniem się melodii na ogół wykonywane jest crescendo i analogicznie wraz z jej opadaniem - decrescendo. W melodii okrężnej z powtórzeniami odpowiednie natężenie dynamiczne wyrażane jest elastycznie wraz ze zmianą wysokości tonacji. Pomaga to uformować trójwymiarową linię melodyczną, sprawiając, że dźwięk stanie się bardziej wielowarstwowy i

podkreślając rytm całości utworu.

Kontynuując powyższy wywód oparty na przytoczonym rozumieniu dynamiki w muzyce, autor posłużył się trzema przykładowymi utworami w celu dokonania analizy zastosowania technik zmiany dynamiki w wykonawstwie wokalnem. Do wybranych utworów należą: „Vanne, o rossa fortunata” Belliniego, „Il barcaiolo” Donizettiego oraz „Dopo la regata” Rossiniego.

„Vanne, o rossa fortunata” to niewielka aria napisana przez Belliniego dla jego żony. Utwór ten słynie z pięknej melodii i wyrazu głębokich emocji. Tytułowa róża jest metaforą kobiety. Wyraża wspomnienia młodości, przypomina, że czas płynie i nigdy nie wraca, a także bezradność i samotność w obliczu straconej miłości, której nie można odzyskać wraz z upływem czasu. Utwór ten składa się z trzech części z reprzyzą i wariacją. Metrum to 6/8, tonacja główna opiera się na G-dur, która następnie w drugiej części rozwija się w dominancie D-dur, aby pod koniec powrócić do G-dur.

Pierwsza fraza utworu zaczyna się na przedtaku przypadającym na piąte uderzenie taktu 4. Za pomocą stopniowanej melodii, ukazany został łagodny i subtelny nastrój. Fraza ta wyraża głównie pragnienie i pochwałę miłości bohatera, ale jej ładunek emocjonalny jest stabilny. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na poprawność artykulacji samogłosek. Jeśli chodzi o natężenie dynamiczne, na partyturze oznaczono je jako *mf*, stąd też konieczne jest kontrolowanie wielkości dźwięku, aby każda nuta mogła zostać wyraźnie wykonana. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-23)

CANTO

11.

Andante mosso assai *mf*

Vanne, o. ro - sa for - tu.

Andante mosso assai *mf* *pp*

W drugiej frazie kompozytor dwukrotnie zastosował fermatę, tak aby rytm pieśni zyskał na elastyczności. Głównym celem takiego zabiegu jest pokazanie sceny, w której

bohater porównuje swoją twarz z kwitnącą różą, co wprawia go w rodzaj lamentu i smutku. Jeśli chodzi o kwestię przedłużenia, śpiewając musimy najpierw uchwycić wartość czasu fermaty. Zgodnie z charakterystyką melodii opadającej konieczne jest świadome kontrolowanie zmiany głośności i używanie słabnącego natężenia dynamicznego do jej wyrażania, tak aby wyrażać smutny nastrój, a jednocześnie stworzyć kontrast z szybszym tempem przed i po tym fragmencie. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-24)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "_mento; Non a_vria piùbel cont.en - toQue - sto co - re a so - spirar. Ma tu in". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a steady six-beat rhythm with chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. The overall mood is somber and reflective.

Sądząc po charakterystyce melodii drugiej części utworu, opiera się ona głównie na zrównoważonym rytmie na sześć uderzeń. Podczas śpiewania należy uchwycić charakterystykę rytmiczną każdego taktu, który bywa dłuższy z przodu i krótszy z tyłu. Choć kompozytor nie zaznaczył wyraźnie symbolu akcentu, oznacza to, że akcent rytmiczny i akcent taktu powinien zostać wykonany zgodnie z taktem. Dodatkowo należy również zwrócić uwagę na pauzy. Dlatego śpiewając ten fragment, trzeba bezwzględnie zwracać uwagę na zmiany dynamiki i nastroju, a także dogłębnie oddać wewnętrzne emocje bohatera za pomocą właściwego akcentowania. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-25)

chi ni dispetto sa, Bella rosa impalidita, La tua fronte solo.

„Il barcaiolo” to najbardziej dramatyczny utwór w dorobku kameralistyki wokalne Donizettiego. W utworze kompozytor wykorzystał zróżnicowane linie melodyczne i złożone zmiany rytmiczne, aby oddać życie bohatera na błękitnym morzu i scenę walki z falami podczas sztormu. W utworze tym kompozytor bardzo szczegółowo opisuje zmiany emocjonalne zachodzące w bohaterze.

W pierwszej zwrotce pieśni kompozytor za pomocą okrężnych falistych linii ukazuje obraz wiosłarza poruszającego wiosłami na spokojnym morzu, wprowadzając ludzi w atmosferę pełną spokoju i komfortu. Podczas śpiewania wykonanie dynamiki powinno być świadomie dostosowywane do zmian zachodzących w melodii, a efekt dźwiękowy powinien zmieniać się wraz z rozwojem melodii pod kontrolą elastycznego oddechu. Kontrast i połączenia dźwięków odzwierciedlają ruch poruszania wiosłami, a jednocześnie mogą ukazywać piękny i harmonijny nastrój emocjonalny. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-26)

vo-ga, o mari-nar. Or che tut-to a noi sor-ri-de in si

tratt. a tempo con brio

a tempo mf

W taktach 22-26 pieśni muzyka zaczyna rozwijać się w tonacji #F-dur, odległej relacji do G-dur. W 24. takcie kompozytor buduje melodię za pomocą ciągłej gamy

wznoszącej o interwał sekundy, by stopniowo doprowadzać podekscytowanie bohatera do punktu kulminacyjnego, co w pełni oddaje obraz jego szczęścia na oceanie miłości. W celu wykonania odpowiedniego natężenia dynamicznego, pierwszą rzeczą do zrobienia jest znalezienie akcentu rytmicznego. Na przykład do artykulacji dwóch sylab „vo” i „ma” należy wykorzystywać technikę twardego ataku, aby podkreślić improwizację i uwydatnić realizację akcentu poprzez wspólne działanie grupy mięśni odpowiedzialnej za wydech. Następnie, opierając się na prawidłowym podparciu oddechem, należy kontrolować wykonywanie decrescendo i crescendo. Jeśli chodzi o konkretne techniki wokalne, należy zwrócić uwagę na domknięcie wysokich dźwięków. Ponadto w trakcie zmian natężenia dynamicznego, wymagana jest wyraźna emisja głosu, zwłaszcza podczas artykulacji legato, gdzie połączenie samogłosek w każdej sylabie powinno być płynne, a nie kanciaste. Przejścia z jednego dźwięku do drugiego oraz zmiana samogłosek muszą być okrągłe i miękkie. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-27)

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "vo - ga, o ma - ri - nar, o ma - ri - nar." The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes a "lento" marking and a fermata over the final note of the vocal line.

W trzeciej części tego utworu, mimo że jest to repryza, nastrój muzyczny jest taki sam jak w pierwszej części, lecz autor uważa, że fragment ten odzwierciedla spokój przychodzący po burzy. Szczególnie pod koniec, gdzie poprzez kontrolę oddechu i dynamiki, konieczne jest zakończenie całego utworu w stopniowym spowolnieniu i decrescendo, malując głosem obraz łodzi oddalającej się majestatycznie w stronę zachodzącego słońca.

„Dopo la regata” to trzeci utwór kameralnej suity wokalne Rossiniego „La Regata Veneziana”, a jego tempo zbudowane jest na allegretto. W preludium wykorzystano rytm muzyki tanecznej, aby zobrazować radosny i zrelaksowany nastrój ludzi po zakończonych regatach. Jednocześnie, ukazuje podziw Anzolety wobec ukochanego po wygranym wyścigu. W środkowej części utworu liryczna i śpiewna melodia wyraża dumę bohatera z samego siebie. Wreszcie muzyka kończy się w wesołym tempie. W tym utworze można zobaczyć w jaki sposób kompozytor kontroluje natężenie dynamiczne. Każde oznaczenie jej zmiany naniesione zostało na partyturę w sposób niezwykle precyzyjny. Dlatego też, odpowiednie uchwycenie i wykonanie dynamiki odzwierciedla zdolność śpiewaka do zrozumienia utworu.

Charakterystyka muzyczna pierwszej frazy pierwszego fragmentu opiera się na dwóch sekwencjach. Motyw frazy składa się z trzech staccato i jednego akcentu, a następująca po niej długa linia melodyczna jest jej przekształceniem. Podczas śpiewania należy możliwie najszerzej otworzyć jamę głosową, a części ciała odpowiedzialne za emisję głosu powinny być skoncentrowane, co pozwoli na poprawne wykonanie staccato i akcentowania. Melodia pierwszej frazy jest wznosząca, dochodząc do najwyższej nuty g² w stopniowym crescendo. Dlatego w śpiewaniu wznoszącej się melodii należy modulować oddech i stopniowo napinać mięśnie odpowiedzialne za wydychanie powietrza. Przy wsparciu techniki rezonansu mieszanej jamy ustnej i jamy nosowej wysoki ton może zostać wyraźnie i jasno wyartykułowany. Następnie wraz z opadaniem melodii, natężenie dynamiczne subtelnie słabnie, wskazując na stopniową zmianę nastroju. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-28)

ba - so, ciapa un ba - so, un al - tro an - co - ra,
 ba - cio, prendi un ba - cio, un al - tro an - co - ra,

Środkowa część utworu na początku nawiązuje do materiału muzycznego pierwszej części, przy czym widoczna jest wyraźna różnica w rozwoju melodii. Pierwsza fraza tej części składa się z czterech krótkich elementów, bez wyraźnie zaznaczonych staccato i akcentów, co podkreśla miękkość i liniowość, nadając całości spójności i płynności. Wykonanie drugiej frazy jest łagodniejsze, a piękna i rozciągnięta linia melodyczna jest silnie zaznaczona, co również odgrywa bardzo ważną rolę w emocjonalnej ekspresji pochwały wobec bohatera. (Patrz przykładowy zapis nutowy 4-29)

su mi l'o - cio ti a bu - tà..... e go
 sul pog - gio - lo nel pas - sar..... e pen -

sempre stacc.

Z powyższej analizy tematu wynika, że w wykonawstwie wokalne muzyki kameralnej opracowanie dynamiki głosu opiera się na pełnym zrozumieniu utworu, a

także na oznaczeniach dynamiki naniesionych na partyturę. Z drugiej strony konieczne jest zrjonalizowanie natężenia dynamicznego śpiewu w połączeniu z konkretnym wykonaniem muzycznym utworu, aby odzwierciedlić właściwą ekspresję artystyczną.

Rozdział V

Estetyka muzyczna tenora lirycznego w kameralnych utworach wokalnych Belliniego, Rossiniego i Donizettiego

W akademickim dyskursie w kontekście estetyki wykonawstwa muzycznego muzyka wokalna jako podstawowe środki wyrazu przyjmuje barwę upiększoną technikami wokalnymi i językiem melodycznym, a poprzez kształtowanie dźwięku głosu i fuzję tonu z językiem, fonologią i znaczeniem tekstu powstaje obraz przynależący do estetyki słuchowej. Wreszcie, żywe obrazy i ekspresja emocjonalna na scenie służą do pokazania treści sytuacyjnych, czego ostatecznym celem jest wyrażanie emocji. Mówiąc ściślej, wokalna muzyka kameralna jest rodzajem pieśni artystycznej i ważną częścią tego gatunku. Zależy to głównie od wysokiego stopnia podstawowych cech pieśni artystycznych w kameralnej muzyce wokalnej, a nawet w dużej mierze dlatego, że ludzie tworzą i śpiewają w gatunku kameralistyki wokalnej, bo kameralistyka wokalna jest rodzajem pieśni artystycznej, co czyni ten rodzaj muzyki wokalnej doskonalszym i bardziej kompletnym. Wkład w wokalną muzykę kameralną XIX-wiecznych włoskich kompozytorów Belliniego, Rossiniego odzwierciedlają głównie trzy cechy: wysoka integracja poezji i muzyki, bogactwo i wyrazistość znaczenia i konotacji pieśni, spójność melodii i akompaniamentu, standaryzacja technik śpiewu i ustalenie form wykonawczych. Wyżej wymienione cechy stanowią nie tylko wspólny mianownik artystyczny ich utworów wokalnych, ale także współdzielony grunt estetyczny¹⁸. Sądząc po muzycznych cechach estetycznych właściwych dla tenora lirycznego, odzwierciedlają się one przede wszystkim w brzmieniu, czyli dążeniu do czystej, słodkiej, lirycznej i poetyckiej barwy. Można powiedzieć, że to właśnie pogoń za barwą w dużym stopniu pozostaje w zgodności z estetycznymi cechami włoskiej kameralnej muzyki wokalnej w XIX wieku. W

¹⁸ Yang Qing, *Rozwój i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej*, China Book Publishing House, 2018

niniejszym rozdziale autor skupi się na omówieniu tenora lirycznego w wokalnych utworach kameralnych Belliniego, Rossiniego i Donizettiego w ujęciu z perspektywy czterech aspektów: wyrazu idei humanistycznej, kształtowania obrazu muzycznego, budowy nastroju muzycznego oraz emocjonalnej ekspresji muzyki.

5.1 Wyrażanie estetyki

W procesie nauki i praktyki wykonawczej wokalnych utworów kameralnych, tenor liryczny nie tylko wykorzystuje techniki wokalne, czy też jego celem nie jest popis umiejętności, ale raczej ekspresja z perspektywy zrozumienia idei estetycznej utworów. Tylko tak można odzwierciedlić wartość artystyczną dzieła. W twórczości włoskich kompozytorów kameralnej muzyki wokalnej w XIX wieku ich myśl estetyczna znajdowała odzwierciedlenie głównie w dwóch aspektach: elementach estetycznych i efektach estetycznych.

Elementy estetyczne odnaleźć można głównie w tekstach, melodii i technikach wokalnych. W historii sztuki wokalnej powstawały dzieła w różnych gatunkach i tematach, ale nie wszystkie odznaczały się wysokim stopniem artyzmu. Zwłaszcza dzieła przeciętne i niskich lotów były pozbawione jakichkolwiek walorów estetycznych. Powstanie wokalnej muzyki kameralnej zależało od jej wysokiego kunsztu i estetyki. Obie te cechy powinny najpierw znaleźć odzwierciedlenie w tekstach. Teksty w wokalnej muzyce kameralnej są językiem poetycko-muzycznym. Natomiast, tzw. „poetyzacja” odnosi się do kształtowania obrazu i wyrażania emocji poprzez język literacki. W porównaniu z językiem potocznym, teksty te zawierają w sobie pewnego rodzaju zwięzłe piękno. Są to zdania zawierające artystyczną i filozoficzną myśl, będące wynikiem głębokiej obserwacji i zrozumienia otaczającego poetę świata oraz doświadczeń życiowych. Można powiedzieć, że każde zdanie i każde słowo w tekście to utrwalone na wieki żmudne wysiłki poety. Tzw. „muzykalizacja” odnosi się do niepowtarzalnego rytmu i rymu tekstów. Powód, dla którego utwór poetycki może stać się tekstem i przedmiotem kompozycji kompozytora, nie jest przypadkowy. Można powiedzieć, że w procesie tworzenia wokalnej muzyki kameralnej dobór tekstów był przez kompozytorów starannie przemyślany, co odzwierciedlało odpowiedzialne

podejście kompozytora do tworzonej przez siebie sztuki wokalne. Sądząc po tekstach wybranych przez kompozytorów, cechy muzyczne odzwierciedlone w strukturze, rytmie i innych aspektach odzwierciedlają się głównie w pięknie powtórzeń, schludności i symetrii oraz modulacji.

Pod względem estetyki, piękno melodii kameralistyki wokalne wyraża się nie tylko we wzajemnym połączeniu elementów muzycznej ekspresji, ale także w wysokim stopniu jedności melodii z wewnętrznymi uczuciami, czy też między melodią a znaczeniem tekstów. Różni się to zasadniczo od piękna melodii instrumentalnej, gdyż to właśnie dzięki urokowi melodii wokalne powstaje piękno śpiewu rozumianego jako sztuka. W utworach wokalnych Belliniego, Rossiniego i Donizettiego kompozytorzy aranżowali linie melodyczne w sposób niezwykle przemyślany, opracowując układ każdego elementu muzycznej ekspresji oraz dążąc do wydobycia elementów, które można odnaleźć w znaczeniu tekstów. Po drugie, w ich wokalne melodii mocno wyraża się piękno estetyki romantycznej. Z jednej strony powstanie romantycznej kameralnej muzyki wokalne kontynuowało tradycję ducha muzyki klasycznej. Z drugiej zaś wprowadzało więcej świeżych nowatorskich elementów związanych z ekspresją indywidualną jednostki. Filozoficzną podstawą romantyzmu była popularna w tamtym okresie niemiecka filozofia klasyczna i utopijny socjalizm. Idee te w zasadzie wyolbrzymiają rolę osobistych, subiektywnych uczuć, dlatego w tworzeniu wokalne muzyki kameralnej kompozytorzy wykorzystywali linie melodyczne do wyrażania emocji, wykorzystując w pełni wszelkie jej cechy, aby w żywy sposób wyrazić uczucie i przemyślenia jednostek zawarte w tekście.

Jeśli chodzi o techniki wokalne, artystyczne wykonanie utworów kameralistyki wokalne opiera się właśnie na mocnych umiejętnościach śpiewu. Największy wkład Belliniego, Rossiniego i Donizettiego w praktykę muzyki wokalne to nie tylko różnorodne dzieła, które po sobie pozostawili, ale także umożliwienie włoskiemu belcanto na rozwinięcie się w XIX wieku. Ich opery nie tylko dzieliły role na te dla śpiewaków i śpiewaczek, ale także ucieleśniały poszczególne głosy męskie i żeńskie, zwłaszcza tenor liryczny i właściwe mu techniki wokalne. Dlatego XIX wiek nazywany jest również złotym wiekiem głosów męskich. W tym okresie metoda śpiewu

zamkniętego i śpiewu „na maskę” zaproponowana przez francuskiego tenora Dupreza i polskiego tenora Reszke w znacznym stopniu rozwiązała problem jedności rejestru i rezonansu tenora lirycznego, poprawiając efektywność kształcenia technik wokalnych przeznaczonych na ten głos. Pozwoliło to na stworzenie solidnych podstaw dla technik wokalnych przeznaczonych dla tenora lirycznego używanych w wokalne muzyce kameralnej i podniesienia ich wykonania do rangi sztuki¹⁹.

W twórczości kameralnej muzyki wokalne Belliniego, Rossiniego i Donizettiego istniał wysoki stopień spójności co do stylu estetycznego. Ta homogeniczność stylów brała się nie tylko z ich pochodzenia i życia w tej samej epoce i kręgu kulturowym, ale także w podobnej tożsamości estetycznej i dążeń artystycznych. Fenomen ten znajduje odzwierciedlenie w dwóch aspektach.

Pierwszym z nich jest nawiązanie estetycznej relacji między poetami, kompozytorami, śpiewakami i wykonawcami. Wokalna muzyka kameralna to głównie pieśni artystyczne w stylu salonowym, znane również jako pieśni koncertowe. Charakterystyka tego rodzaju pieśni odzwierciedla się przede wszystkim w wysokim stopniu artyzmu, w tym sztuce tworzenia tekstów, muzyki i wykonania wokálnego. Tworzenie wokalne muzyki kameralnej przez włoskich kompozytorów romantycznych w XIX wieku koncentrowało się na rozbudzeniu świadomości twórczej kompozytora. Poprzez dobór tekstów stworzyli wiele wspaniałych dzieł, nawiązując w ten sposób w dużej mierze komunikację i wymianę z poetami romantycznymi. Kompozytorzy mieli też własne standardy estetyczne związane z doбором śpiewaków zgodną z wrodzonymi cechami kameralnej muzyki wokalne. Od śpiewaków nie wymagano dążenia do wielkości i dramatyzmu dźwięku, ale do wyrażania intymności, delikatności, emocjonalnej ekspresji i głębokiej koncepcji artystycznej. W śpiewie często stosowano techniki miękkie i półtonowe, dlatego kameralna muzyka wokalna stała się ważnym środkiem wyrażania poezji lirycznej i idei romantycznej. Stawiało to również określone wymagania dotyczące kształcenia umiejętności wokalne i wykonawczych tenora lirycznego, a także zacieśniało relacje między kompozytorem i

¹⁹ Yu Yan, *O pochodzeniu i rozwoju zagranicznych metod nauczania muzyki wokalne*, Big Stage, 2010

śpiewakiem. Natomiast wykonanie utworu wokalne muzyki kameralnej zależy przede wszystkim od współpracy śpiewaka i instrumentalisty, którym najczęściej był akompaniator fortepianowy. Akompaniament fortepianowy, jako ważny element pieśni kameralnych, odgrywa bardzo ważną rolę w procesie wykonawczym, a nawet pozwala na podążanie profesjonalną ścieżką zawodową, np. jako „Vocal Coach”. Z estetycznego punktu widzenia cechy gatunkowe wokalne muzyki kameralnej obejmują silny kunszt i wysokie standardy stawiane wobec procesu twórczego i wykonawczego. Kameralna muzyka wokalna wykształciła wykonane w formie duetu partii wokalne i fortepianu, będącego fuzją poezji, melodii i akompaniamentu fortepianowego oraz wspaniałym połączeniem śpiewu i muzyki instrumentalnej. Wykształciła się również forma koncertowa, gdzie partii wokalne towarzyszyła orkiestra. Pozwoliło to na stworzenie atmosfery niezależności i elegancji. Ponadto artystyczna ekspresja tenora lirycznego, wraz z rozwojem i wzbogacaniem stylów twórczych i technik wokalnych, ukształtowała cechy takie jak intymność, naturalny i literacki urok, stając się wysoce elegancką formą sztuki²⁰.

Drugim jest zamiana odczucia słuchowego w formę estetycznego i eleganckiego doświadczenia. Wokalne muzyki kameralne kształtowane jest poprzez kompozycję, śpiew, wykonywanie instrumentalne i odbiór piękna muzyki, zwłaszcza w wykonaniu tenora lirycznego, dając słuchaczowi wyjątkowe estetyczne doznania słuchowe. Zwłaszcza techniki wokalne zastosowane w śpiewie pozwoliły na osiągnięcie przejrzystego, wyraźnego i lirycznego efektu dźwiękowego, który odgrywa ważną rolę w wyrażaniu emocji. Tenorowa technika wokalna i jej funkcja estetyczna są zintegrowane z pieśnią, co sprawia, że ekspresja emocji jest żywsza i bardziej wzruszająca w swoim przekazie, a także sprawia, że piękno słuchania i odczuwania muzyki jest pogłębione. Z wokalnych kreacji kameralnych Belliniego, Rossiniego i Donizettiego widać, że w procesie tworzenia w pełni uwzględnili oni psychologię słuchu publiczności, więc ich muzyka odzwierciedla wysoki stopień humanistycznej troski i dzięki niepowtarzalnemu wyrazowi estetycznemu tenora lirycznego pozwala

²⁰ Wang Dayan, Wprowadzenie do pieśni artystycznych, Shanghai Music Publishing House, 2008

zapewnić słuchaczom artystyczną przyjemność.

5.2 Kształtowanie obrazu muzycznego

Wśród różnych kategorii sztuki wytworzonych i rozwiniętych w toku działalności ludzkiej cywilizacji, obraz artystyczny jest fenomenem, którego nie można pominąć. Niezależnie od tego, czy mówimy o malarstwie, czy rzeźbie opartych na percepcji wzrokowej, czy muzyce opartej na percepcji słuchowej, wszystkie te przejawy sztuki są nierozdzielnie związane z kształtowaniem jakiegoś rodzaju obrazu artystycznego. Chociaż sztuka wokalna przynależy do muzyki, ze względu na walory akustyczne wymaga właściwego zaprezentowania ich na scenie. Dlatego muzyka wokalna jest formą audiowizualną, co stanowi też najbardziej oczywistą różnicą między nią a muzyką instrumentalną²¹. Ponadto utwory wokalne, jako nośnik tekstu wykorzystują elementy literackie, a więc obraz muzyczny w śpiewie będącym sztuką wokalamuzyczną zależy w istocie od obrazu literackiego wykreowanego w tekście. To, jak pokazać autentyczność obrazu muzycznego w śpiewie, wiąże się nie tylko z umiejętnością analizy wokalnej danego utworu dokonywanej przez śpiewaka, ale także z określonymi technikami wokalnymi.

Obraz muzyczny to rodzaj ogólnej reprezentacji idei, obiektu, bądź scenerii „wyobrażonej” przez kompozytora w procesie twórczym, a jednocześnie obraz ten ma związek z percepcją samego odbiorcy. Jak powiedział niemiecki filozof klasyczny Hegel, „forma sztuki to obraz, który odwołuje się do zmysłów”,²² co pokazuje znaczenie obrazu muzycznego w sztuce muzycznej. Cechy obrazu muzycznego w sztuce wokalnej przejawiają się głównie w dwóch aspektach: po pierwsze, obraz muzyczny wywodzi się z obrazu literackiego zawartego w tekście utworu. Idea obrazu muzycznego pojawiająca się w głowie kompozytora nie jest jak mogłoby się wydawać pusta i nielogiczna, ale wynika z treści zawartych w tekście utworu, czyli literackiego obrazu, który ma moc stymulacji psychologicznej i emocjonalnej kompozytora, sprzyjając w ten sposób kształtowaniu się idei obrazu muzycznego. Po drugie,

²¹ Wu Xiao, *Autentyczność obrazu muzycznego w śpiewie wokalnym*, Literary Life • Mid-term, 2020

²² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Estetyka” tom 1

postrzeganie obrazu muzycznego jest nierozdzielnie związane z empatią i współodczuwaniem ludzi. W porównaniu z muzyką instrumentalną, dzięki wokalne interpretacji tekstów literackich, odbiorcy zyskują wyraźniejszy obraz muzyczny. Aby jednak dogłębnie zrozumieć obraz muzyczny i stojące za nim emocje, konieczne jest wytworzenie odpowiedzi emocjonalnej. Dlatego w śpiewie wokalnemu śpiewak będzie w stanie prawdziwie opisać i oddać obraz muzyczny jedynie poprzez nawiązanie emocjonalnej więzi z autorem dzieła, często wykraczającej poza czas i przestrzeń. W efekcie podczas występu scenicznego może dojść do wymiany duchowej z publicznością, co podkreśla wartość wykonawczą sztuki wokalne. Na podstawie powyższego można zauważyć, że sztuka wokalna o charakterze lirycznym, zasadniczo wywodzi się z obrazu muzycznego, a wartość artystyczna dźwięku znajduje odzwierciedlenie w kształtowaniu tego obrazu muzycznego w śpiewie.

W praktyce artystycznej tenorów lirycznych, śpiew przynależy do kategorii wykonawstwa, będącej też twórczością wtórną, która jest ogniwem pośrednim między tworzeniem i odbiorem danego dzieła. Stąd też znaczenie śpiewu odzwierciedla się również we wzajemnej relacji tych elementów. Krótko mówiąc, utwory muzyki wokalne mogą odzwierciedlać swoją wartość twórczą i cechy stylu poprzez śpiew, a emocjonalna odpowiedź ludzi na audiowizualne doświadczenia muzyki wokalne również opiera się na wykonaniu śpiewaka. W sztuce wokalne autentyczność oznacza, że śpiewak powinien całkowicie zanurzyć się w utworze i dobrać różne metody ekspresji emocjonalnej zgodnie z jego charakterystyką, tak aby perfekcyjnie ukształtować obraz muzyczny. Konkretnie znajduje to odzwierciedlenie głównie w dwóch następujących aspektach: pierwszym z nich jest perfekcyjne odwzorowanie obrazu muzycznego podczas wykonania na scenie. Pierwszym nośnikiem potencjalnego obrazu muzycznego jest niemy i głuchy tekst, który bez występu śpiewaka nigdy nie zostanie obudzony do życia. Kiedy jest interpretowany na scenie poprzez techniki wokalne i wykonawcze, jego odbiorcy mogą wreszcie uświadomić sobie, co wyraża temat utworu, dlatego można powiedzieć, że śpiew jest procesem rekonstrukcji obrazu muzycznego. Drugi aspekt to kluczowy sposób promowania rozwoju sztuki wokalne poprzez kształtowanie autentyczności obrazu muzycznego.

Wykonanie wtórne obrazu muzycznego na scenie wymaga od śpiewaka pewnych umiejętności wokalnych, co w sposób organiczny łączy technikę wokálną i wykonanie muzyczne. Podczas tworzenia różnych obrazów muzycznych, wymaga się od śpiewaków nie tylko wysokiego stopnia umiejętności analizy muzycznej, ale także ciągłego doskonalenia umiejętności wokalnych i scenicznych. Dlatego bogaty i barwny obraz muzyczny wyrażający głębsze treści również w sposób obiektywny zmusza śpiewaków do dalszego poszukiwania i samodoskonalenia, co niewątpliwie promuje rozwój sztuki wokalnej.

Konceptualne zrozumienie tej kwestii z perspektywy śpiewu wokálnego jest procesem, który koncentruje się na praktyce, ale wymaga również wsparcia teoretycznego. Na podstawie własnej praktyki wokalnej kameralnej muzyki wokalnej autor doszedł do wniosków, iż choć wielu śpiewaków potrafi opanować trudne techniki wokalne, to jednak nadal istnieje wiele niedociągnięć w interpretacji pieśni i wykonawstwie scenicznym, zwłaszcza w kształtowaniu obrazu muzycznego. Brakuje im biegłości i lekkości w posługiwaniu się mową ciała, mimiką twarzy i innymi elementami języka scenicznego, pojawiają się również problemy z niewystarczającą lub nadmierną ekspresją emocjonalną. Powyższe problemy nie pozwalają zatem na autentyczność wykonania. Badając przyczyny tego problemu, autor zauważył, że śpiewacy dotknięci tymi ograniczeniami nie przeprowadzili wcześniej dogłębnej analizy teorii obrazu muzycznego w wykonywanym utworze, co skutkowało brakiem jego właściwego uchwycenia. Po drugie, nie ma dokładnego ujęcia punktu wyjścia do zastosowania technik wokalnych i na ogół brakuje zrozumienia związku między umiejętnościami a budowaniem wizerunku muzycznego. Dlatego specyficzny sposób kształtowania autentyczności obrazu muzycznego należy realizować przy ujęciu trzech następujących aspektów.

Pierwszym z nich jest dogłębne zrozumienie tła twórczego dzieła poprzez analizę muzyczną. W dzisiejszej edukacji wokalno-muzycznej istnieje duży mankament polegający na tym, że lekceważy się nauczanie teorii analizy muzycznej, a nacisk kładzie się tylko na kształcenie technik wokalnych. Dlatego wielu adeptów muzyki wokalnej jest zdolnych do śpiewania w technikach o zróżnicowanym stopniu trudności,

ale jednocześnie posiada oczywiste braki w umiejętności dokonania analizy muzycznej. Na przykład podczas wykonywania wokalnych utworów kameralnych Belliniego, Rossiniego i Donizettiego najważniejszym celem jest oddanie wnętrza bohatera. Większość śpiewaków skupia się na konkretnych technikach, takich jak wykorzystanie oddechu, artykulacja i dykcja oraz rezonans i emisja głosu, bez uwzględniania czynników, które składają się na cechy charakteru postaci w pieśni, tj. melodii, rytmu, tonacji, tempa czy dynamiki. Dlatego trudno im jest oddać autentyczność obrazu muzycznego przy kształtowaniu postaci.

Autor omówi tę kwestię na przykładzie utworu Rossiniego pt. „Prima la regata”. Tempo wykonywania utworu to *allegretto*. Kompozytor posługuje się takim oznaczeniem tempa głównie dlatego, że scena w tym fragmencie dzieje się przed rozpoczęciem wyścigu, kiedy Anzoletta zagrzewa ukochanego do walki i życzy mu zdobycia zwycięskiego proporca. Jest to więc moment umiarkowanego ożywienia, ale też względnego spokoju. W partyturze występuje wiele wyrażen i oznaczeń terminologicznych odzwierciedlających surowe wymagania kompozytora co do wykonania utworu. Pod względem dynamiki utwór rozpoczyna się w *piano* (p), odzwierciedlającym kojącą i piękną narrację Anzoletty. W 31. takcie zachodzi zmiana, a dynamika przechodzi w kontrastujące z *piano* *forte* (f), ukazując żarliwą zachętę i ciepłe ukojenie bohaterki. W tym utworze należy zwrócić szczególną uwagę na wykonanie *staccato* oraz *fortissimo* w sposób żywy, ale z zachowanym wyraźnym podziałem na *piano* i *forte*. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-1)

Momolo, in po-pe, Momolo, no te incan - tar, no te incan -
Momolo, in poppa, Momolo, non in-du - giar, non in-du -

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Utwór kończy się drobną koloraturą, której wykonanie doprowadza kompozycję do zakończenia. Aby poprawnie wykonać ten utwór, należy użyć lekkiej, jasnej i energicznej barwy, a za pomocą lirycznego głosu z lekkim staccato i koloraturą może w pełni ukształtować namiętne, żywiołowe i szczere usposobienie Anzoletty. Tekst utworu jest w dialekcie weneckim, dlatego oprócz przestrzegania podstawowych zasad wymowy języka włoskiego, należy również zwrócić uwagę na prawidłową wymowę spółgłoski „x” zgodną z dialektem, gdyż litera ta jest rzadko używana w standardowym języku włoskim. Ponadto należy zwrócić uwagę na kontrast między wykonaniem ciągłym, a staccato. Co więcej, śpiew i akompaniament fortepianu muszą być dobrze skoordynowane, aby odzwierciedlić integralność i spójność utworu. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-2)

Drugi to zwrócenie uwagi na połączenie emocji śpiewu i emocji muzyki. Każdy utwór wokalny posiada swój indywidualny obraz muzyczny. Ze względu na odrębność i wyjątkowość tematyczną, różne style utworów mają swoje własne wymagania i cechy dotyczące jego kształtowania. Śpiewacy, aby przystosować się do wykonywania różnych stylów, muszą posiadać bogaty bagaż doświadczeń emocjonalnych, czyli w życiu codziennym doświadczać różnych emocji oraz dogłębnie zrozumieć ich naturę, tak aby móc wykorzystać je w występach muzycznych. Oczywiście obrazy muzyczne w utworach wokalnych są również zintegrowane z nastrojem muzycznym, takim jak

np. wesoły i wyraźny rytm wyrażający radość i podniecenie lub powolna i basowa, przygnębiająca i ciężka melodia oddająca smutek i żal. Wszystkie odzwierciedlają różne sposoby wyrażania emocji w muzyce, co wymaga od śpiewaka rozsądnego doboru własnego nastroju przy jednoczesnym zrozumieniu tego muzycznego, co pozwala na odzwierciedlenie autentyczności obrazu muzycznego. Jako przykład, autor zdecydował się wykorzystać temat drugiego zdania utworu Donizettiego pt. „Non m'ami più”. Ta część zwiększa niestabilność muzyki poprzez bogate zmiany modalne, a także wyraża koncepcję artystyczną i znaczenie tekstu oraz pełne subtelności wewnętrzne przeżycia bohatera. Takty 26. i 27. „non farla tu, no, no, no” zawierają skoki w górę o sekstę zmniejszoną. Śpiewając, należy odszukać rytm muzyki w dysonansowych liniach melodycznych, a poprawność dźwięku powinna zostać osiągnięta za jednym razem, bez dwuznaczności i nieczystości. Fragment „no, no, no” w t. 27. zaczyna opadać i należy wykonać go zgodnie z oznaczeniem kompozytora „calando” (zwalniając, ścisząc). To „calando” jest wolniejsze niż to w dziesiątym takcie części A. Ton głosu podczas śpiewu powinien sprawiać wrażenie rozmowy z samym sobą, ale jednocześnie nawoływania ukochanej osoby i błagania jej by nas nie opuszczała. Pod względem nastroju, należy oddać odczucia powiązane z błaganiem i prośbą. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-3)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "quant' in - fe - li - ce io son, non far - la - tu, no, no, no,". The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and performance instructions like *accel.* (accelerando) and *calando* (ritardando). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some measures containing rests.

Trzecim jest zrozumienie związku między sferą emocjonalną a sferą racjonalną w wykorzystaniu technik wokalnych. Muzyka wokalna jako sztuka liryczna wymaga od śpiewaków dużego wkładu emocjonalnego, ale także jego racjonalnej kontroli. W przeciwnym razie istnieje ryzyko wystąpienia niepożądanych zjawisk, takich jak przyspieszone tempo, nieuporządkowany rytm, niejednoznaczna barwa i niedokładna tonacja, które wynikają bezpośrednio ze zbytniego rozemocjonowania. Wszystko to negatywnie wpływa na autentyczność obrazu muzycznego. Za przykład posłuży nam utwór Donizettiego pt. „Malinconia, Ninfa gentile”. Chociaż rytm tej pieśni to allegro, podczas wykonania należy ściśle trzymać się oznaczeń tempa. Technicznie rzecz biorąc, zwykle jeśli chcemy rozwiązać problem dokładnego uchwycenia rytmu danego utworu, musimy zacząć od jego tekstu. Po pierwsze, naukę utworu należy rozpocząć od recytacji tekstu „na sucho”. Recytacja ta polega na czytaniu tekstu na głos w rytm melodii utworu. Rytm tekstów kameralnych utworów wokalnych Belliniego i melodia pieśni są ze sobą doskonale połączone. Czasowniki występujące w tekście zwykle przypadają w muzyce na akcent. Czytanie tekstu w rytm melodii pomaga uchwycić ogólny rytm utworu. Po drugie, konieczne jest przeanalizowanie znaczenia każdego słowa, uchwycenie ogólnej idei całej pieśni i dokładna artykulacja fonetyczna. Tylko dzięki zrozumieniu znaczenia tekstu możemy dokładnie uchwycić myśli i emocje danego utworu. Jednocześnie wymowa tekstu powinna być poprawna, gdyż tylko taka jest kluczem do uchwycenia rytmu i rymu. Następnym krokiem jest zajęcie się szczegółami kompozycji i odczuciem muzycznym. W utworze tym występuje kilka trudności technicznych, przykładowo w t. 18. na dźwięku g² przez interwał będący kwintą łatwo jest zaśpiewać „wypadając z czystości”. W tej chwili nie powinniśmy dążyć do dużej głośności, ale raczej polegać na podparciu oddechu w wysokiej pozycji i z łatwością emitować dźwięk „0”. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-4)



W przypadku tenora lirycznego, obraz muzyczny jest muzycznym odzwierciedleniem obrazu literackiego, który powstaje dzięki wewnętrznej współpracy różnych elementów muzycznych. Audiowizualny proces odtwarzania obrazu muzycznego odbywa się na scenie podczas śpiewu i aby doskonale zrealizować jego odwzorowanie należy nierozzerwalnie związać go z autentycznością wykonania. Zastosowanie odpowiednich technik nie jest jedynym czynnikiem zapewniającym o autentyczności obrazu muzycznego, bowiem od śpiewaka wymaga się również umiejętności analizowania muzyki, łączenia emocji zawartych w śpiewie z tymi zawartymi w muzyce oraz rzecz jasna umiejętności skutecznego kontrolowania technik wokalnych.

5.3 Konstrukcja muzycznej koncepcji artystycznej

Rzecz jasna rozwój muzyki i sztuki miał swoje miejsce w historii zawsze, niezależnie od czasu i miejsca. Natomiast XIX-wieczny rozwój romantycznej wokalne muzyki kameralnej we Włoszech i jej osiągnięcia artystyczne przyciągnęły uwagę całego świata. Będąc efektem połączenia europejskiej tradycji muzycznej i włoskiej kultury wokalne, wokalna muzyka kameralna charakteryzowała się wyjątkowym temperamentem i wyczuciem artystycznym. Utwory wokalne muzyki kameralnej charakteryzują się wyraźnym liryzmem, który determinuje przedmiot muzycznej wypowiedzi, a jednocześnie realizuje konstrukcję koncepcji artystycznej w procesie przekazywania dźwięku. Niezależnie od tego, czy chodzi o przedstawienie i kształtowanie obrazu muzycznego, czy też wyraz koncepcji artystycznej, wszystko to odzwierciedla jej wyjątkową koncepcję estetyczną i wymiar duchowy.

Ważnym dążeniem estetycznym tenora lirycznego jest zbudowanie muzycznej koncepcji artystycznej. Na podstawie własnej praktyki wokalne, autor stwierdza, że konstruowanie muzycznej koncepcji artystycznej musi być realizowane przy ujęciu dwóch następujących aspektów.

Jednym z nich jest analiza materiału muzycznego. Materiał muzyczny jest podstawą twórczą kompozytorów, a także podstawowym motywem, który tworzy muzykę. Z punktu widzenia śpiewu analiza materiałów muzycznych odgrywa bardzo ważną rolę w dokładnym uchwyceniu znaczenia muzyki. Konkretny proces analizy muzycznej obejmuje dwa główne punkty: 1. Uchwycenie tła materiału muzycznego. Kompozytorzy posługując się materiałami muzycznymi kierują się pewnymi celami wyrazu, czyli pełnym ukazaniem idei tematu poprzez wykorzystanie liniowości muzyki wokalne. Weźmy za przykład „Torna Vezzosa Fillide” Belliniego, gdzie po 21-taktowym interludium utwór przechodzi w tonację C-dur. Po tej modulacji nastrój staje się pełniejszy, oktawa partii akompaniamentu zostaje wzmocniona, a melodia partii akompaniamentu w prawej ręce rozciągnięta. Dzięki tym zabiegom ból i cierpienie zostają lepiej oddane, gdyż wyrażają uczucie tęsknoty za osobą, którą się kocha i prośbę do Boga, aby pozwolił umrzeć u jej boku. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-4)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo and mood are indicated as *mf con ansia*. The lyrics are: "Son fat - te le mie pe - ne Un tem - pe.sto.so". The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The score is in C major and features a vocal line and piano accompaniment.

2. Zwrócenie uwagi na rozwój materiału muzycznego. Akustyczne wykonanie muzyki wokalne odbywa się z wykorzystaniem cech samej muzyki, a wykorzystanie określonych technik wokalnych i muzycznej ekspresji ma odzwierciedlać zalety samej barwy. Dlatego w procesie twórczym tak kluczowe jest rozsądne wykorzystanie materiałów muzycznych biorące pod uwagę wykorzystanie barwy, które pozwoli na sprostanie wymaganiom wobec głosu. Za przykład posłuży nam utwór Donizettiego pt.

„Amore e morte”. Część A utworu składa się z dwóch fraz „ab”. Rytm jest stały, a jego odczucie emocjonalne wyraża ponurość i bezradność. Do odzwierciedlenia tych emocji, kompozytor użył tonacji f-moll, która porusza się w górę i w dół o oktawę. Utwór już na samym początku wchodzi w partię wokalną, a warstwę instrumentalną przepelnia smutek i bezradność. Taki rozkład partii wymaga od śpiewaka niemalże natychmiastowego wejścia w odpowiedni stan. Akompaniament przyjmuje rozłożenie akordów „I-V-I”, oktawa lewej ręki jest dopasowana do rozkładu akordów partii ręki prawej, a część melodii przyjmuje falistą linię melodyczną złożoną z różnych stopni i małych skoków, z dużymi skokami pomiędzy nimi. Ponadto zastosowano ósemki, po których następują szesnastki. (Patrz przykładowy zapis nutowy 5-5)

Drugi to wykorzystanie technik wokalnych. Jeśli chodzi o tenor liryczny, każda technika wokalna służy wykonaniu muzycznemu. Ogólne wykonanie muzyczne można podsumować z dwóch perspektyw, a mianowicie obrazu i koncepcji artystycznej. Patrząc z perspektywy stricte efektu dźwiękowego muzyki, obraz i koncepcja artystyczna nie stoją ze sobą w sprzeczności, ale wzajemnie się uzupełniają. Śpiewak integruje swoje własne rozumienie emocjonalne poprzez ekspresję obrazu, w taki sposób, że obraz zostaje przekształcony w dźwięk i wyraża koncepcję artystyczną, co ostatecznie dowodzi, że techniki wokalne odgrywają tutaj zasadniczą rolę. Biorąc za przykład „Co passa la regata” Rossiniego, gdzie jako tonację zastosowano a-moll - c-moll - Des-dur - a-moll, metrum wynosi 2/4, a struktura muzyczna przyjmuje złożoną formę dwuczęściową. Utwór ten jest najszybszym z całego zestawu i stanowi swoisty łącznik. Poprzez zastosowanie politonalności, rytmu uosabiającego „nieskończony

ruch” oraz zastosowanie ozdobników i akcentów, kompozytor przedstawił barwną scenę drżącą ze strachu Anzoletty, wiwatującej na cześć ukochanego biorącego udział w regatach. Poczucie przestrzeni - przynależące do zmysłu wzroku - zostało odzwierciedlone za pomocą nawarstwiających się zmian rejestrów (wysokich i niskich). Podczas wykonania konieczne jest podkreślenie wykonania *decrescendo* przy przejściu z tonów niskich do wysokich, które pobudzi odczucia wizualne widzów, co odgrywa pozytywną rolę w realistycznym przedstawieniu obrazu muzycznego, a także stanowi podstawę do stworzenia harmonijnego nastroju dźwiękowego. Jeśli chodzi o barwę głosu, śpiewak wykonujący ten utwór powinien przyjąć barwę elastyczną i miękką, bardzo łatwo dopasowującą się do tempa i rytmu, a także odpowiednią do wyrażenia namiętnego i niepohamowanego charakteru Anzoletty. Pod względem językowym utwór jest szybki, stąd też należy zwrócić uwagę na poprawne łączenie sylab. Ze względu na dużą ilość pauz, należy przerywać jedynie dźwięk, a nie nastrój, zachowując niezmienną pozycję głosu. Pod żadnym pozorem nie można dopuścić do sytuacji, w której ze względu na szybkie tempo alteracji ulegną poszczególne sylaby, co spowoduje chaotyczność wymowy i fonetyki oraz niespójność całości.

5.4 Wyrażanie muzycznych emocji

Muzyka jako nośnik ludzkich emocji zawiera nie tylko subiektywne myśli i emocje twórcy przelewane na partyturę w procesie tworzenia, ale także musi zostać odpowiednio przedstawiona poprzez integrację z uczuciami śpiewaka podczas jej wykonania. Tzw. „osąd wartościujący” oznacza, że śpiewak musi w pełni zrozumieć emocje zawarte w utworze. Tylko wtedy jego wnętrze może rezonować z utworem, a on sam jest w stanie zinterpretować go zgodnie z własnym osądem wartościującym. Własne emocje śpiewaka odgrywają ważną rolę nie tylko w realizowaniu technik wokalnych i kształtowaniu stylu śpiewania, ale także bezpośrednio wpływają na prezentację wartości utworu. Kameralistyka wokalna należy do kategorii wykonawstwa wokального, a więc również do sztuki „dźwięku”. Głos w śpiewie różni się od głosu używanego w codziennym życiu, ale powinien odzwierciedlać estetyczną ideę „głosu narodzonego z emocji”. Pojęcie to odnosi się do dodania czynników

emocjonalnych do emisji głosu. Zwykle emocje wyrażane są głównie poprzez nastrój, czyli zewnętrzne przejawy radości, złości, smutku i szczęścia. Dlatego też, w obliczu utworów o zróżnicowanym nastroju, śpiewak musi najpierw zrozumieć emocjonalne cechy pieśni i uchwycić jej emocjonalny ton, tak aby sformułować dokładny osąd wartościujący zawarte w niej emocje. Podczas śpiewania konieczne jest zaangażowanie tychże emocji w głos, tak aby móc aktywnie i poprawnie zinterpretować utwór. Należy stworzyć swoistą fuzję uczuć i dźwięków, zwłaszcza podczas występu na scenie, ponieważ wykonanie pełne pasji sprzyja nawiązaniu nici porozumienia z widownią.

Będąc XIX-wiecznym tenorem lirycznym wykonującym utwory włoskiej kameralnej muzyki wokalne do właściwej ekspresji nastroju muzycznego należało zwrócić uwagę na trzy aspekty: związek między emocjami a technikami wokalnymi, związek między emocjami a stylem wykonawczym oraz funkcja czynników emocjonalnych w śpiewie.

Jeśli chodzi o pierwszy z nich, w wykonawstwie utworów kameralnej muzyki wokalne techniki wokalne odzwierciedlają się głównie w użyciu oddechu i prawidłowej wymowie (tj. fonetyce). Przykładowo, przemyślane zastosowanie technik oddychania odgrywa bardzo ważną rolę w płynności przebiegu melodii, integralności ekspresji struktury poszczególnych fraz i kreowaniu wielowarstwowości dynamiki. W kwestii związku oddechu i emocji, odgrywają one skuteczną rolę w regulowaniu i kontrolowaniu oddechu, a z drugiej strony oddech jest podstawą ekspresji emocjonalnej. Na przykład, w frazie crescendo, może stanowić stopniowe gromadzenie siły ekspresji emocjonalnej. Przed śpiewaniem należy w pełni przygotować oddech i polegać na jego podparciu, aby prawidłowo uwolnić emocje podczas wykonywania danej frazy.

Po drugie, z perspektywy relacji między emocjami a stylem wykonawczym, śpiewacy ukształtowali różne style śpiewu ze względu na różnice w ich własnych uwarunkowaniach fizjologicznych i indywidualnym zrozumieniu utworów. Niektórzy dążą do subtelnej i pełnej wdzięku stylu, podczas gdy inni wybierają pełen pasji i namiętności. Bez względu na rodzaj i cechy danego stylu, każdy pozostaje ściśle związany z czynnikami emocjonalnymi. W sztuce muzycznej istnieją głównie dwa rodzaje nastrojów: pierwszy z nich to emocje zawierające się stricte w samym dziele,

o których decyduje przede wszystkim myśl twórcza kompozytora. Drugi to emocje, które śpiewak interpretuje i odzwierciedla na scenie podczas wykonywania danego utworu. Połączenie tych dwóch rodzajów emocji odgrywa kluczową i decydującą rolę w kształtowaniu stylu śpiewu. Dlatego to właśnie emocje są siłą napędową kształtowania stylu wokalnego.

Po trzecie, funkcjaczynników emocjonalnych w śpiewie stanowi podstawową wartość wokalne muzyki kameralnej i odzwierciedla się głównie w trzech aspektach:

1. W pełni ukazanie humanistycznych cech utworu. Każdy utwór jest artystycznym wyrazem twórcy opartym na jego własnym doświadczeniu życiowym i społecznym, obdarzonym indywidualnym nastrojem emocjonalnym. Jako śpiewak należy doświadczać treści i „ducha” pieśni własnymi emocjami oraz dokonywać ich reinterpretacji podczas wykonania, co pozwoli podkreślić humanistyczny charakter utworu.
2. Pogłębienie estetycznych cech utworu. Estetyka śpiewu w kameralistyce wokalne polega na przekazywaniu stylu utworu poprzez dobrze wyszkolony głos i techniki wokalne. Śpiewanie z emocjami może zoptymalizować dźwięk, udoskonalić technikę, a także odzwierciedlić wartości artystyczne i estetyczne utworu.
3. Odzwierciedlenie autentyczności utworu. Jako forma sztuki lirycznej, śpiew tenora lirycznego w wykonaniu utworu podkreśla słowo „autentyczność”. Podsumowując, śpiewając utwór, należy połączyć wykonanie ze swoimi wewnętrznymi przeżyciami, co doda kompozycji siły witalnej. W ten sposób emocje zawarte w pieśni zostaną obudzone do życia, pozwalając na integrację z emocjami śpiewaka, co poprawia autentyczność wykonania.

Wreszcie, ostatecznym celem kameralistyki wokalne jest zaspokojenie potrzeb widowni i zdobycie jej uznania, co jest również aspektem, który najlepiej odzwierciedla wartość utworu. Komunikacja z publicznością podczas występu na scenie może skutecznie przekazać treść utworu i zaspokoić audiowizualne potrzeby widowni. Jeśli śpiewak potrafi tylko „śpiewać”, ale nie „grać”, wartość artystyczna utworu zostanie odpowiednio uszczuplona. W procesie interpretacji śpiewak może zaangażować własne uczucia zgodnie z emocjonalnym tonem utworu oraz przeprowadzać szczegółowe przetwarzanie pod kątem barwy, dynamiki i innych umiejętności, co pozwoli

skuteczniej komunikować się z publicznością. W wielu przypadkach śpiewacy zwracają uwagę na swoje umiejętności wokalne i ignorują ważną rolę czynników emocjonalnych w śpiewie, co skutkuje niedokładnym zrozumieniem utworów, nieporozumieniami i niejasną komunikacją, co powoduje trudności w nawiązaniu właściwego kontaktu publicznością. Jeśli śpiewak będzie w stanie wypracować zarówno techniki wokalne, jak i zaangażowanie emocjonalne, nieuchronnie osiągnie efektywną interpretację utworu, a także skutecznie nawiąże do komunikacji z publicznością.

Zakończenie

Położone w południowej części Europy Włochy cieszą się bogatym dziedzictwem kulturowym, pięknymi krajobrazami i przyjemnym klimatem, co pozwoliło na ukształtowanie się swobodnego, optymistycznego, entuzjastycznego i niepohamowanego charakteru samych Włochów. Dlatego też włoskie pieśni kameralne zawierają w sobie swobodne, otwarte i nieskrępowane cechy mieszkańców tego kraju, a w zakresie śpiewu, akompaniamentu i idei wykonawczej posiadają niepowtarzalny urok. Przedmiotem badań niniejszej pracy są techniki wokalne i estetyka muzyczna tenora lirycznego w utworach wokalnych muzyki kameralnej. Na przykładzie wybranych dzieł wokalnych XIX-wiecznych włoskich kompozytorów takich jak Bellini, Rossini i Donizetti, autor dogłębnie zbadał gatunek muzyki wokalne zawarty w muzyce kameralnej i połączył swoje doświadczenie pochodzące z własnej praktyki wokalne w celu omówienia wybranego zagadnienia. W ten sposób zdołał uchwycić styl włoskich wokalnych utworów muzyki kameralnej okresu romantyzmu z perspektywy połączenia teorii z praktyką.

Na początku XIX wieku, wraz z obaleniem systemu feudalnego przez w trakcie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, belcanto uległo wielu zmianom i osiągnęło kolejny poziom, znany jako „nowa era belcanto”. Zmiany te polegały na tym, że męskie role w operze wykonywały głosy męskie, a żeńskie – żeńskie. Po dokonaniu podziału na głosy i role zgodne z płcią, belcanto mogło rozwijać się dalej w sposób bardziej zrównoważony, co pozwoliło na osiągnięcie szczytowego poziomu wykonawczego. Wraz z narodzinami „trzech gigantów” belcanto - Rossiniego, Donizettiego i Belliniego oraz powstaniem wielu znakomitych dzieł, sztuka wokalna zapoczątkowała w historii okres wielkich zmian i rozwoju. W latach 30. XIX w. nastąpił przełom w technikach wokalnych w zasadzie każdego głosu. Wśród nich tenor był tym, który doświadczył najbardziej drastycznych zmiany i na podstawie którego można zaobserwować najbardziej widoczny rozwój. Zasadniczo zarówno tenor liryczny, jak i dramatyczny wraz ze zmieniającym się światem i dojrzewaniem sztuki operowej stopniowo przesuwali się z za kulis na przód sceny, stając się nieodzowną częścią opery.

Jednocześnie w wokalne muzyce kameralnej tenor liryczny ma swoje własne cechy śpiewu i ustalony repertuar, a jego barwa jest zbliżona do sopranu lirycznego. Tenor liryczny podkreśla jasność barwy, a jego dźwięk jest elegancki i miękki, oddech płynny i pełen śpiewności.

Podsumowując, dla śpiewaka wykonującego utwory wokalne muzyki kameralnej konieczne jest zrozumienie pieśni z wielu różnych perspektyw. Zwłaszcza pod względem stylu i nastroju, śpiewak musi przeanalizować emocjonalną warstwę utworu, aby uświadomić sobie właściwą komunikację opartą na uczuciach między samym sobą, a utworem. Po drugie, wychwytyując poszczególne emocje, musi również wyrażać je z różnych perspektyw. Na przykład analiza cech postaci i emocji zawartych w pieśni, również należą do kategorii stylu i nastroju. Muzyka wokalna jako sztuka emocjonalna wymaga od wykonawcy poświęcenia się doskonałej interpretacji utworów. Po prawidłowej analizie nastroju utworu konieczne jest jego odtworzenie przez wykonawcę. Innymi słowy, jest to wykorzystanie własnej wiedzy profesjonalnej. Dlatego autor uważa, że tylko poprzez nieustanne umacnianie osobistych dokonań artystycznych oraz pielęgnowanie w praktyce emocjonalnego i racjonalnego rozumienia sztuki wokalne można stać się profesjonalnym śpiewakiem.

Bibliografia

1. Ye, Zihan. *Tryb nauczania śpiewu włoskiej muzyki kameralnej w edukacji muzycznej w szkolnictwie wyższym*, *Muzyka współczesna*» 2021-01.
2. Duan Yuanyuan. *Analiza wartości włoskiej muzyki kameralnej w kształceniu wokalnym*, *Dom Dramatu*» 2019-09.
3. Lian Yuanmei. „*Fantazja wenecka*” — *Analiza formy muzycznej utworów wokalnych muzyki kameralnej Rossiniego*, *Muzyka Północna*» 2019-02.
4. Yang Yi. *O znaczeniu wokalne muzyki kameralnej w nauczaniu Bel Canto*, *Symfonia*» 2017-12.
5. Sun Fang; Lu Yuan. *Repertuar kameralistyki wokalne w stylu romantycznym*, *Muzyka Współczesna*» 2017-06.
6. Chen Fang. *Analiza cech zachodniej muzyki kameralnej wokalne w XIX wieku*, *Literatura Popularna*» 2016-03.
7. Zhang Xuchen. *Analiza znaczenia kameralistyki wokalne Rossiniego w edukacji wokalne*, *Konserwatorium Muzyczne w Xi'an*ie Praca magisterska, 2019.
8. Wang Xiaofei. *Badania nad cechami twórczymi i stylem śpiewania kameralnych utworów wokalnych Belliniego*, *Shandong Normal University* Praca magisterska, 2012.
9. Xue Ying. *Praktyka i badania „Kolekcji Włoskich Piosenek Kameralnych”, na przykładzie niektórych utworów z koncertów specjalnych*, *Shaanxi Normal University* Praca magisterska, 2017.
10. Flowers Jonathan. "book-review" *Vocal Chamber Music for Voice and Piano*, *American Music Teacher*, 2017-02.
11. Michael Talbot, *Maurice Greene's Vocal Chamber Music on Italian Texts*, *Royal Musical Association Research Chronicle*, 2017-01.
12. Im Chae-heung, *German Music Festivals and Vocal Chamber Music Genres of the 19th Century*, *Journal of the Musicological Society of Korea*, 2014-03.
13. Virginia Sublett, "Pierrot lunaire" at 95: *Arnold Schoenberg's Musical Hybrid and Twentieth-Century Vocal Chamber Music*, *College Music Symposium*, 2009-01.

14. Adrian Rose. A Newly Discovered Source of Vocal Chamber Music by Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre and René Drouard de Bousset, *Early Music*, 2008-05.
15. Grupa Redakcyjna Dzieł Pośmiertnych Huang Zi Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju „Dzieła Pośmiertne Huang Zi”, 1997.
16. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Estetyka” tom I, *Philosophy of fine arts* 1935.
17. Yu Dugang, *Estetyka sztuki wokalne*, Higher Education Press, 2005.
18. Zhang Mengzhu, *Rozwój zachodniego chóru kameralnego i jego wpływ na chór chiński*, Praca magisterska z Northeast Normal University, 2019.
19. Zou Yan, *O powstawaniu klasycznej formy sonatowej*, 2012.
20. Ren Xue, *Techniki polifoniczne w suitach wokalnych Schuberta*, Praca magisterska Harbin Normal University, 2013.
21. Zhang Lianqi, *Wprowadzenie do piękna muzyki*, 2011.
22. Liu Xiaobin, „Przewodnik kształcenia wokálnego”, 2006.
23. Wang Dayan, *Wprowadzenie do pieśni artystycznych*, Shanghai Music Publishing House, 2008.
24. An Na, *O barwie akompaniamentu pieśni artystycznych Belliniego*, Art Education, 2016.
25. Wang Hongjian, *Wprowadzenie do sztuki - część I*, Wydawnictwo Kultury i Sztuki, 2003.
26. Yang Rong, *Analiza charakteru i styl śpiewu Anzolety w suicie wokalne Rossiniego „La regata Veneziana”*, Praca magisterska Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, 2016.
27. Jin Manwen, *Analiza powszechnych problemów i strategii tenora lirycznego w nauczaniu muzyki wokalne*, Praca magisterska Harbin Normal University, 2014.
28. Liu Bo, *Artystyczna ekspresja tenora lirycznego w operze*, Praca magisterska Shaanxi Normal University, 2012.
29. Wang Cen, *Analiza pieśni artystycznych Belliniego*, Praca magisterska Uniwersytetu Wenzhou, 2012.
30. Xu Na, *Elementy wykonawstwa wokálnego i praktyka artystyczna*, China Textile Press, 2017.

31. Yang Qing, *Rozwój i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej*, China Book Publishing House, 2018.
32. Yu Yan, *O pochodzeniu i rozwoju zagranicznych metod nauczania muzyki wokalne*, Big Stage, 2010.
33. Wu Xiao, *Autentyczność obrazu muzycznego w śpiewie wokalnym*, Literary Life • Mid-term, 2020.