

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Yue Xiao**

**Wpływ twórczości Georga Friedricha Händla na rozwój  
techniki wokalne głosu tenorowego w procesie kształcenia,  
różnorodność wykorzystanych środków wykonawczych na  
przykładzie trzech postaci Grimoaldo, Tamerlano i Oronte**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2022

Opis dzieła artystycznego:

Yue Xiao - tenor  
Rong Yan - fortepian

1. G.F.Händel - *Forte e lieto a morte andrei*, z opery *Tamerlano*
2. G.F.Händel - *Ciel e terra armi di sdegno*, z opery *Tamerlano*
3. G.F.Händel - *A'suoi piedi padre esangue*, z opery *Tamerlano*
4. G.F.Händel - *Semplicetto! A donna credi?*, z opery *Alcina*
5. G.F.Händel - *Io già t'amai , ritrosa*, z opery *Rodelinda*
6. G.F.Händel - *Se per te giungo a godere*, z opery *Rodelinda*
7. G.F.Händel - *Recitativo accompagnato: Fatto inferno è il mio petto*  
- *Aria: Pastorello d'un povero armento*, z opery *Rodelinda*

Data i miejsce nagrania: 28 i 30 lipca oraz 1 sierpnia 2021, Uniwersytet  
Muzyczny Fryderyka Chopina

Reżyser dźwięku: Emilian Rymarowicz

### Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

### Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Wpływ twórczości Georga Friedricha Händla na rozwój techniki wokalne głosu tenorowego w procesie kształcenia, różnorodność wykorzystanych środków wykonawczych na przykładzie trzech postaci Grimoaldo, Tamerlano i Oronte* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

## SPIS TREŚCI

<b>ABSTRAKT .....</b>	<b>6</b>
<b>WPROWADZENIE .....</b>	<b>8</b>
<b>ROZDZIAŁ 1.....</b>	<b>11</b>
<b>STAN BADAŃ W CHINACH I ZA GRANICĄ, METODOLOGIA I PLAN BADAŃ.....</b>	<b>11</b>
STAN BADAŃ NAD OMAWIANYMI DZIEŁAMI HÄNDLA W CHINACH I ZA GRANICĄ.....	11
METODY BADAWCZE I PLAN BADAWCZY.....	24
POWODY WYBORU TEMATU .....	27
<b>ROZDZIAŁ 2.....</b>	<b>29</b>
<b>PRZEGLĄD LITERATURY .....</b>	<b>29</b>
CECHY STYLU MUZYKI BAROKOWEJ.....	29
ROZWÓJ SZTUKI WOKALNEJ W OKRESIE BAROKU .....	37
TŁO HISTORYCZNE, GŁÓWNE OSIĄGNIĘCIA I TWÓRCZOŚĆ WOKALNA KOMPOZYTORA GEORGA FRIEDRICHA HÄNDLA .....	45
ŻYCIE I DZIAŁALNOŚĆ TWÓRCZA HÄNDLA.....	45
TWÓRCZOŚĆ OPEROWA HÄNDLA.....	48
TWÓRCZOŚĆ ORATORYJNA HÄNDLA.....	53
<b>TŁO HISTORYCZNE I ZARYS FABUŁY TRZECH OPER HÄNDLA: <i>RODELINDA, TAMERLANO I ALCINA</i></b> .....	<b>62</b>
<b>ROZDZIAŁ 3.....</b>	<b>77</b>
<b>CECHY TECHNIKI WOKALNEJ, SPECYFIKA KOMPOZYCJI MUZYKI WOKALNEJ ORAZ KWESTIA EKSPRESJI CECH TECHNIKI WOKALNEJ NA PRZYKŁADZIE RÓL TENOROWYCH: GRIMOALDO, BAJAZET I ORONTE W OPERACH G.F. HÄNDLA <i>RODELINDA, TAMERLANO I ALCINA</i>.....</b>	<b>77</b>
CECHY TECHNIKI WOKALNEJ.....	77
WAŻNY CZYNNIK W UZYSKANIU WYSOKIEJ POZYCJI PODCZAS ŚPIEWANIA - ĆWICZENIA MORMORANDA.....	82
IMPOSTACJA DŹWIĘKU .....	88
UZYSKIWANIE REZONANSU GŁOSOWEGO I JEGO EFEKTY.....	88
ŚPIEWANIE Z PRECYZYJNĄ I CZYSTĄ ARTYKULACJĄ GŁOSEK I DOBRĄ DYKCJĄ.....	90
ZMIANY I KONTROLA DYNAMIKI.....	91

<i>VIBRATO</i> .....	93
METODY TRENINGU TECHNIK KOLORATUROWYCH .....	94
<i>PASSAGGIO</i> .....	97
<b>SPECYFIKA KOMPOZYTORSKA DZIEŁ WOKALNYCH HÄNDLA I SPOSÓB ICH WYKONYWANIA .....</b>	<b>100</b>
HOMOFONIA.....	100
ZASTOSOWANIE BASSO CONTINUO.....	100
STARANIE SKONSTRUOWANA SKŁADNIA MELODYCZNA, CZĘSTO Z DŁUGIMI PASAŻAMI KOLORATUROWYMI .....	102
NIEZBYT SZEROKI AMBITUS, SPRZYJAJĄCY WYKORZYSTANIU POTENCJAŁU GŁOSU LUDZKIEGO.....	104
WYKONYWANIE OZDOBNIKÓW.....	105
ZNACZENIE JEDNOLITOŚCI REJESTRÓW GŁOSOWYCH W ŚPIEWIE .....	112
WAŻNY WYZNACZNIK W <i>BEL CANTO</i> - ELASTYCZNOŚĆ GŁOSU.....	115
DOBRE POCZUCIE RYTMU, "ŚCISŁE TEMPO I METRUM" .....	122
WYRAŻANIE BOGACTWA MUZYKI POPRZEZ PRAWDŁOWE WSPARCIE ODDECHOWE I WYKORZYSTANIE ODDECHU .....	125
ZNACZENIE SPÓJNOŚCI GŁOSU W INTERPRETACJI UTWORU.....	127
ZWIĘZŁE TEKSTY, WIELOKROTNE POWTARZANIE TEGO SAMEGO ZDANIA TEKSTU.....	132
ZASTOSOWANIE ARII <i>DA CAPO</i> W UTWORACH WOKALNYCH.....	133
STYLISTYCZNE WYKORZYSTANIE JĘZYKA MUZYCZNEGO W OPERACH HÄNDLA.....	137
ZNACZENIE RECYTATYWU W OPERZE BAROKOWEJ.....	138
BOGATA EKSPRESJA EMOCJONALNA - ANALIZA NA PRZYKŁADZIE ARII GRIMOALDA <i>PASTORELLO</i> <i>D'UN POVERO ARMENTO</i> Z OPERY <i>RODELINDA</i> .....	147
WPŁYW ŚPIEWAKÓW KASTRATÓW NA ROZWÓJ OPERY I TECHNIKI WOKALNEJ .....	163
<b><u>ROZDZIAŁ 4.....</u></b>	<b><u>167</u></b>
WARTOŚĆ DZIEŁ OPEROWYCH HÄNDLA DLA KSZTAŁCENIA WOKALNEGO .....	167
ZNACZENIE MUZYKI WOKALNEJ EPOKI BAROKU DLA PROFESJONALNYCH ŚPIEWAKÓW.....	168
<b>WPŁYW DZIEŁ WOKALNYCH I TECHNIKI WOKALNEJ EPOKI BAROKU NA ROZWÓJ PÓŹNIEJSZEJ MUZYKI WOKALNEJ .....</b>	<b>170</b>
<b><u>PODSUMOWANIE .....</u></b>	<b><u>174</u></b>
PODZIĘKOWANIA.....	176
<b><u>BIBLIOGRAFIA .....</u></b>	<b><u>177</u></b>

## Abstrakt

W okresie baroku stworzono wiele dzieł muzyki wokalne o nieprzemijającej historycznej wartości i dużym znaczeniu artystycznym. Te utwory nie tylko pod względem treści oddają błyskotliwość humanizmu i afirmują racjonalność człowieka, ale także wykorzystują szeroki zakres tematyczny, a piękne melodie i nowatorskie oznaczenia tempa sprawiają, że są muzycznie bardzo atrakcyjne. Pojawiają się w nich liczne oznaczenia dynamiczne wskazujące na zmiany w dynamice utworów, co wzmacnia ich ekspresyjność. Styl muzyczny tych utworów jest szlachetny i elegancki, majestatyczny i uroczysty, introspektywny i wysoce filozoficzny. To właśnie z powodu tych bogatych własności artystycznych utwory te od ponad 400 lat wciąż cieszą się popularnością i uwielbieniem. Wybitnym owocem rozwoju muzyki wokalne w okresie baroku, a w szczególności rozwoju opery, były narodziny *bel canto*. W okresie baroku w XVII i XVIII wieku *bel canto* stało się nową szkołą sztuki wokalne i już wtedy było jej najbardziej ekspresyjną odmianą. W tym okresie zarówno sztuka wokalna jak i nauczanie śpiewu niezmiernie się rozwinęły. Wielu wybitnych kompozytorów stworzyło liczne dzieła, a ponadto włoscy nauczyciele śpiewu wyjeżdżali uczyć za granicę, dzięki czemu znajomość techniki wokalne i utworów wokalnych zostały szeroko rozpowszechnione w wielu krajach Europy. Ukształtowały się także wspólne wzorce estetyczne i szlachetne tradycje sztuki śpiewu *bel canto*. Händel był jednym z najwybitniejszych kompozytorów muzyki wokalne w okresie baroku. Niewielu kompozytorów może się z nim równać, zarówno pod względem liczby stworzonych utworów, jak i ich jakości. Jego opery i oratoria są wysublimowane, nowatorskie i atrakcyjne, osiągają nierzadko szczyty artyzmu i odznaczają się szlachetnym stylem, bogactwem emocji, elegancją i wzniosłością. Wprawdzie nie był inicjatorem sztuki wokalne, ani nie położył pod nią podwalin, ale powstanie jego dzieł przyspieszyło rozwój i doskonalenie *bel canto*. Wkład Händla w sztukę wokalną polegał nie tylko na

tym, że był kompozytorem o wybitnych zdolnościach twórczych, ale także na tym, że stworzone przez niego recytatywy, arie, partie solowe stały się wyjątkowo przydatnymi utworami do nauki sztuki wokalne, ponieważ jego utwory mają niezwykłą wartość i znaczenie przy ćwiczeniach techniki wokalne. W niniejszej pracy utwory Händla zostały przeanalizowane pod względem postaci, tekstów, melodii, rytmu, dynamiki, cech techniki wykonawczej i innych elementów artystycznych. Autor po analizie stwierdził, że jego utwory oparte są na naturalnych właściwościach głosu ludzkiego i zgodne są ze standardem *bel canto*, który opiera się na rozluźnieniu, naturalności, wdzięku i miękkości. Następnie na podstawie analizy i badania poszczególnych przykładów muzycznych autor wykazuje, że utwory Händla nie tylko są klasycznymi przykładami w historii muzyki wokalne, ale także nieodzownymi utworami ćwiczebnymi dla studentów sztuki wokalne, pozwalają śpiewakom wypracować ustandaryzowany styl wykonawczy *bel canto* oraz mają ważną pozycję w długofalowym rozwoju pedagogiki wokalne.

Słowa kluczowe: utwory wokalne epoki baroku, Händel, *bel canto*, cechy artystyczne, kształcenie umiejętności

## Wprowadzenie

W historii muzyki okres od roku 1600 do roku 1750 nazywany jest epoką baroku. W tym czasie włoska szkoła wokalna (*bel canto*) stała się jedną z najbardziej ekspresyjnych form sztuki. Powstanie włoskiej szkoły wokalnej przyczyniło się do znacznego rozwoju sztuki śpiewu i nauczania muzyki wokalnej. Osiągnięcie przez sztukę wokalną olśniewających rezultatów jest w dużej mierze zasługą wielkich kompozytorów tego okresu. Stworzyli wiele popularnych dzieł i dzięki ich eleganckiemu charakterowi, szlachetnemu stylowi, bogatej emocjonalności i niezmiernie bogatym cechom artystycznym, umiejętności wokalne śpiewaków i same utwory szybko rozpowszechniły się w całej Europie.

Dzieła te można uznać za ponadczasową klasykę w historii rozwoju muzyki całej ludzkości. Jeśli chodzi o barok, powinniśmy najpierw zapoznać się z definicją tego pojęcia. Termin „barok” początkowo był nacechowany pejoratywnie. Pierwotnie słowo „barok” oznaczało "perłę o nieregularnym kształcie", lecz w połowie XVIII wieku zostało użyte przez krytyków sztuki do potępienia siedemnastowiecznej manierycznej stylistyki przepełnionej ozdobnikami i ekstrawagancją. Następnie właśnie to pełne uroku określenie stało się nazwą charakterystycznego stylu dominującego od około 1600 roku do około 1750 roku. Rok 1600 jest nie tylko umownym początkiem epoki baroku, ale także wiąże się z pojawieniem ważnego dla tej epoki gatunku sztuki. Mowa jest o sztuce operowej, która powstała we Włoszech, we Florencji.

Opera jest sztuką sceniczną, która łączy w sobie dramat, literaturę, scenografię, grę aktorską oraz muzykę. Początkowo była nazywana opowieścią muzyczną bądź dramatem muzycznym. Poszczególne opery to "dzieła dramatyczne, w których całość lub większa część tekstu jest śpiewana z towarzyszeniem akompaniamentu



instrumentalnego"<sup>1</sup>. Opera jest więc sztuką syntetyczną. Ze względu na rozwój tematyki samej opery, przemiany historyczne zachodzące w środowisku społecznym, wpływ nowych koncepcji estetycznych i artystycznych, oraz energiczną pracę twórczą muzyków, w czasach baroku po narodzinach opery nastąpił jej burzliwy rozwój. Opery tworzyło ówczesnie wielu włoskich kompozytorów, takich jak Giulio Romolo Caccini (1551-1618), C.G.A. Monteverdi (1567-1643), Pietro Francesco Cavalli (1602-1676), Giacomo Carissimi (1605-1674), Antonio Cesti (1623-1669), Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti (1660-1725), A. L. Vivaldi (1678-1741), Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757), Nicola Antonio Porpora (1686-1768) i in. Nieco później opera dotarła i rozwijała się także w Niemczech, we Francji i w Anglii. Można tu wymienić niemieckiego kompozytora Heinricha Schütza (1585-1672), który napisał pierwszą niemiecką operę *Dafne*, francuskiego kompozytora Jean-Baptiste Lully'ego (1632-1687) oraz wysoce produktywnego twórcę oper barokowych, niemieckiego kompozytora o brytyjskim obywatelstwie Georga Friedricha Händla (1685-1759).

Autor niniejszej pracy w dużym stopniu specjalizuje się w wykonywaniu utworów wokalnych okresu baroku, w których kluczowymi zagadnieniami są używanie stabilnego oddechu do kontroli spójności głosu, podkreślanie piękna linii melodycznych, dbanie o bogatą ekspresję emocjonalną, stosowanie złożonych ozdobników frazowych i zręczne prowadzenie przebiegów koloraturowych w ariach. Wszystkie te elementy zostaną omówione na przykładach omawianych utworów Händla. Badania i analizy dotyczące tego tematu przeprowadzę czerpiąc z istniejącej literatury badawczej, dokonując jednocześnie syntezy doświadczeń zebranych podczas 9 lat kształcenia wokalnego, dzięki którym osiągnąłem pewien wgląd w kwestie związane z charakterystycznymi cechami techniki wykonawczej oraz nauką śpiewu. Dokonując syntezy licznych publikacji teoretycznych zdołałem dokonać stosunkowo usystematyzowanego zestawienia cech śpiewu i charakterystyki stylu muzycznego

---

<sup>1</sup> *Waiguo yinyue cidian (Słownik muzyki zagranicznej)*, Shanghai Yinyue Chubanshe.

partii tenorowych z oper okresu baroku. Wierzę, że przygotowana pod okiem promotora praca przyczyni się do lepszego zrozumienia omawianych zagadnień, będzie stanowić punkt odniesienia dla śpiewaków i wspomże w pewnym stopniu praktykę nauczania muzyki wokalne.

# Rozdział 1

## Stan badań w Chinach i za granicą, metodologia i plan badań

### Stan badań nad omawianymi dziełami Händla w Chinach i za granicą

Od 1914 roku i powstania w Chinach Ruchu 4 Maja, wraz z powrotem do Chin grupy muzyków po studiach za granicą, *bel canto* stopniowo było wprowadzane do Chin. Zaczęto jednocześnie stosować *bel canto* przy wykonywaniu chińskich pieśni artystycznych. Otwarcie Państwowej Szkoły Muzycznej w Szanghaju oraz Instytutu Sztuki imienia Lu Xuna stało się bodźcem do coraz intensywniejszych rozważań, jak stosować zachodnie naukowe zasady emisji głosu do wykonywania utworów chińskich. Jednak dzisiaj, gdy istnieje już wiele akademii muzycznych, a *bel canto* stało się główną formą śpiewu w nich stosowaną i żywiołowo rozwija się w Chinach, według przeprowadzanych ankiet studenci chińskich szkół muzycznych dużo częściej mają kontakt z XIX-wiecznymi utworami romantycznymi niż z XVII i XVIII-wiecznymi wokalnymi utworami barokowymi. Większość studentów i nauczycieli wokalistyki ma niezwykle skromne pojęcie o muzyce wokalne baroku, a ponadto większość początkujących śpiewaków w Chinach ma bezpośredni kontakt głównie z utworami okresu romantyzmu, więc jeśli chodzi o popularyzację utworów barokowych nadal jest wiele do zrobienia i zauważalna jest ogromna różnica w porównaniu z zagranicznymi wykonawcami *bel canto*. Nauka *bel canto* w zagranicznych szkołach i uczelniach muzycznych rozpoczyna się w zasadzie od utworów okresu baroku, by dopiero później, wraz z poszerzaniem się repertuaru śpiewaka i stopniowym dojrzewaniem techniki, przechodzić do utworów okresu klasycyzmu i romantyzmu. Także najśłynniejsi współcześni śpiewacy w młodości w większości rozpoczynali występy od utworów barokowych. Dyskusja, którą przeprowadzam w niniejszej pracy, będzie związana ze

statusem utworów barokowych w Chinach i poza nimi, i do tego statusu odnoszą się rezultaty badawcze. Wiek XX stał się złotą erą badań nad Händlem i od tego czasu zagraniczni naukowcy zdołali uzyskać liczne rezultaty badawcze. Dokonano między innymi uporządkowania i publikacji jego dzieł, stworzono jego biografie, powstały monografie dotyczące jego oper, oratoriów, utworów instrumentalnych itd. Badania nad Händlem w Chinach jednak wciąż nie wyszły poza etap podstawowy. Konsultując i analizując liczne pozycje z literatury przedmiotu, podsumowuję poniżej szczegółowo stan badań nad twórczością tego kompozytora w Chinach i za granicą.

### **Stan badań nad twórczością Händla w Chinach**

Händel był reprezentatywnym kompozytorem późnego baroku, a jego twórczość obejmowała niemal wszystkie ówczesne gatunki muzyki. Jednak w Chinach, gdzie badania nad historią muzyki zachodniej są wciąż w fazie kładzenia fundamentów, niewiele jest prac i artykułów o Händlu. Ponieważ jakichkolwiek prac dotyczących Händla ukazało się w Chinach niewiele, to tym bardziej niezwykle rzadkie są prace poświęcone jego operom. Przede wszystkim, jeśli chodzi o liczbę prac dotyczących Händla, to są one bardzo nieliczne, a wśród tych prac te, które dotyczą oper i ich librett, materiałów muzycznych, techniki wokalne, ogólnej struktury utworów lub idei dramaturgicznych można policzyć na palcach jednej ręki.

### **Biografie kompozytora**

Wang Haifeng, Zhang Lü, *Shuangmian renwu zhi: Shengming de xuanlü; Hengde'er Bahe huazhuan (Podwójny portret: Melodia życia; Malarska biografia Händla i Bacha)*.

Greta Cencetti, Chen Ling, *Georg Friedrich Händel*.

Tian Kewen, *Gudian zhi men: Yinyue congshu 2 - Hengde'er (Brama do klasyki: biblioteka muzyczna tom 2 – Händel)*

Tłumaczenia obcojęzycznych biografii obejmują: Romain Roland *Hengde'er zhuan (Biografia Händla)*<sup>2</sup> oraz *Hengde'er huazhuan (Ilustrowana biografia Händla)*<sup>3</sup>. Obie książki mają niezbyt dużą wartość akademicką i stanowią przedstawienie biegu życia kompozytora.

Prace własne chińskich uczonych to *Wo de mudi shi shi renmen gaoshang qilai: Yinyuejia Hengde'er shengping yu zuopin jianjie (Moim celem jest uszlachetnienie ludzi: Krótka biografia i przedstawienie utworów muzyka Händla)*<sup>4</sup> autorstwa Zhai Xuefeng oraz tej samej autorki *Hengde'er: qingchangju de xianqu (Händel: pionier oratoriów)*<sup>5</sup>. Obie książki zostały wydane przez Renmin Yinyue Chubanshe (Ludowe Wydawnictwo Muzyczne) w serii *Waiguo yinyue xinshang congshu (Biblioteka aprecjacji muzyki zagranicznej)* i są stosunkowo proste.

## Czasopisma

---

<sup>2</sup>Romain Roland, przekład Ru Feng, Li Hong, Anhui Wenyi Chubanshe, 2000, ISBN 7539619694

<sup>3</sup>Gallois, tłum. Yang Pin, Feng Shounong, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, 2005, ISBN7300067808

<sup>4</sup>Renmin Yinyue Chubanshe, 1992, ISBN 7103008329

<sup>5</sup>Renmin Yinyue Chubanshe, 1998, ISBN710301793X

Artykuły zamieszczone w czasopismach dotyczą głównie dwóch aspektów, z których jeden to twórczość operowa Händla, a drugi to badania nad *Mesjaszem*. Wprowadzenie do *Mesjasza* stanowi *Hengde'er de qingchagju "Messiah" (Oratorium Händla "Mesjasz")*<sup>6</sup> autorstwa Wang Cizhao oraz odnośny rozdział w *Xifang hechang yinyue zonglan (Przegląd zachodniej muzyki chóralnej)* autorstwa Han Bina, zastępcy dyrektora biblioteki Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju. Artykułem analizującym *Mesjasza* pod kątem kontekstu historycznego i społecznego oraz estetyki muzycznej jest *Xianshi kunan de biaoqian yu wangguo changcun de ouge: Bahe "Shounan yue" yu Hengde'er "Messiah" shehui lishi neihan de bijiao (Wyraz realnego cierpienia i pochwała trwałości królestwa: porównanie społecznych i historycznych konotacji "Pasji" Bacha i "Mesjasza" Händla)*<sup>7</sup>. Innym artykułem, w którym porównano Händla i Bacha jest *Baluoke wanqi de shuangzi xingzuo - lüelun Hengde'er yu Bahe de yitong (Bliźnięta późnego baroku - krótka dyskusja na temat podobieństw i różnic między Händlem i Bachem)*<sup>8</sup>. Analizę muzyczną samego utworu zawiera artykuł *Lun Hengde'er "Messiah" xuanqu ji qi qingchangju fengge yu biaoqian (Wybrane*

---

<sup>6</sup>Wang Cizhao, *Hengde'er de qingchagju "Messiah" (Oratorium Händla "Mesjasz")*, Zhongyang Yinyue Xueyuan Bao, 1986 (3).

<sup>7</sup>Yu Runyang, *Xianshi kunan de biaoqian yu wangguo changcun de ouge: Bahe "Shounan yue" yu Hengde'er "Messiah" shehui lishi neihan de bijiao (Wyraz realnego cierpienia i pochwała trwałości królestwa: porównanie społecznych i historycznych konotacji "Pasji" Bacha i "Mesjasza" Händla)*. Renmin Yue, 1985, (11-12).

<sup>8</sup>Li Ronghua, *Baluoke wanqi de shuangzi xingzuo - lüelun Hengde'er yu Bahe de yitong (Bliźnięta późnego baroku - krótka dyskusja na temat podobieństw i różnic między Händlem i Bachem)*, Zhoukou Shifan Xueyuan Bao, 2004, (3).

fragmenty "Mesjasza" Händla oraz jego styl i ekspresja oratoryjna)<sup>9</sup>. Ogólna dyskusja na temat twórczości operowej Händla skupia się w szczególności na poszukiwaniu przyczyn niepowodzeń inscenizacyjnych oper Händla w Londynie. Ta kwestia została poruszona w *Shixi Hengde'er geju shengshuai zhi shiyin (Próba analizy historycznych przyczyn sukcesów i porażek oper Händla)*<sup>10</sup>. Z kolei jeśli chodzi o kwestie dotyczące wykonawstwa, a zwłaszcza wkładu oper Händla w historię rozwoju *bel canto*, możemy wyróżnić trzy artykuły<sup>11</sup>. Analiza i wprowadzenie do opery Händla *Serse* i pochodzącej z niej słynnej arii *Ombra mai fu* zawarte są w artykule *Hengde'er geju "Saiersi" ji qi zhong mingqu "Lüshu cheng yin" lunshu (Opera Händla "Serse" i zawarta w niej znana pieśń "Ombra mai fu")*<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup>Tang Lisheng, *Lun Hengde'er Lun Hengde'er "Misaiya" xuanqu ji qi qingchangju fengge yu biaoqian (Wybrane fragmenty "Mesjasza" Händla oraz jego styl i ekspresja oratoryjna)*, Chongqing Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban), 2002, (5).

<sup>10</sup>Ye Songrong *Shixi Hengde'er geju shengshuai zhi shiyin (Próba analizy historycznych przyczyn sukcesów i porażek oper Händla)*, Renmin Yue, 1985, (5).

1. 11 Mianowicie ① Yang Zizi. Cong Hengde'er xuanqu "Lüshu cheng yin" kan "bei'er kangtuo" zuopin fengge yu dianxingxing biaoqian - shilun Hengde'er dui "bei'er kangtuo" de gongxian. (Ogląd stylu utworów i typowej ekspresji "bel canto" na podstawie arii Händla "Ombra mai fu" - próba dyskusji nad wkładem Händla w "bel canto"). *Yinyue Yishu - Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao*, 2001, (3): ② Li Ning. - Hengde'er shengyue zuopin zhong nü gaoyin yongtandiao de yishuxing ji yanchang fangfa ("Artyzm i metody wykonawcze arii sopranowych w utworach wokalnych Händla"). *Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao*, 2000, (2) oraz ③ Li Xiujun. "Cong yinyue fengge fazhan de jiaodu jianshu Hengde'er de geju chuanguo - jiantan xuexi "Yinyuexue fenxi" de diandi ganxiang" (Krótki opis twórczości operowej Händla z perspektywy rozwoju stylu muzycznego - wraz z kilkoma przemyśleniami ze studiowania "Analizy muzycznej"). *Zhongguo Yinyue*, 1997, (4).

2. 12 Cao Yuesun. "Hengde'er geju "Saiersi" ji qi zhong mingqu "Lüshu cheng yin" lunshu" ("Opera Händla

## Prace naukowe:

- (1) Ye Songrong *Shixi Hengde'er geju shengshuai zhi shiyin* (Próba analizy historycznych przyczyn sukcesów i porażek oper Händla).
- (2) Yang Zizi, "Cong Hengde'er xuanqu "Lüshu cheng yin" kan "bei'er kangtuo" zuopin fengge yu dianxingxing biaoqian. - shilun Hengde'er dui "bei'er kangtuo" de gongxian. (Ogląd stylu utworów i typowej ekspresji "bel canto" na podstawie arii Händla "Ombra mai fu" - próba dyskusji nad wkładem Händla w "bel canto"). Bel canto odnosi się do techniki śpiewu, w której krtań utrzymuje pozycję jak przy wdechu, a wydychane powietrze uruchamia struny głosowe, dzięki czemu otwarta jama rezonansowa może rezonować w pełni i równomiernie. Poprzez analizę arii operowej Händla *Ombra mai fu* i dyskusję na temat jej wykonania, dokonywane jest głębsze omówienie nauki techniki śpiewu *bel canto*.
- (3) Li Xiujun, *Cong yinyue fengge fazhan de jiaodu jianshu Hengde'er de geju chuangzuo - jiantan xuexi "Yinyuexue fenxi" de diandi ganxiang* (Krótki opis twórczości operowej Händla z perspektywy rozwoju stylu muzycznego - wraz z kilkoma przemyśleniami ze studiów nad "Analizą muzyczną") - intencją tej pracy jest podkreślenie potrzeby analizy oper Händla z perspektywy głębokich przyczyn historyczno-społecznych oraz przy użyciu metodologii analizy muzykologicznej i konieczności unikania jednostronnego przedstawiania duchowych treści w niej zawartych wyłącznie z perspektywy stylu.
- (4) Praca magisterska Cao Jin, uczelnia Huadong Shifan Daxue, *Hengde'er Lundun shiqi geju yongtandiao yanjiu* (Studium arii operowych Händla z okresu

---

"Serse" i zawarta w niej znana pieśń "Ombra mai fu"). Tianjin Yinyue Xueyuan Xuebao, 2000, (1).



*londyńskiego*) - okres zamieszkiwania w Londynie był okresem dojrzałej twórczości operowej Händla. W pracy przeanalizowano i opisano kontekst społeczny i kulturowy, który znacząco wpłynął na twórczość Händla oraz jego doświadczenia twórcze w Londynie w tym jego sukcesy i porażki w twórczości operowej, a także przedstawiono pewne przemyślenia na temat techniki wykonywania jego arii sopranowych.

- (5) Praca magisterska Miao Gang, uczelnia Nei Menggu Shifan Daxue, *Tan Hengde'er shengyue zuopin de shengyue xunlian jiazhi* - w pracy tej zostały przedstawione pokrótce osiągnięcia artystyczne Händla oraz styl i cechy szczególne niektórych arii z jego oper. Autor pracy skupia się na konieczności rozumienia oper Händla i omawia naukę *bel canta* na poziomie początkowym, średnim i zaawansowanym. Postuluje poznawanie, uczenie się i opanowywanie różnych utworów wokalnych na różnych etapach nauki śpiewu.
- (6) Praca magisterska Zhang Jihong z Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, *Studium arii w operze poważnej w pierwszej połowie XVIII wieku* - w pracy opisano szczególne normy i standardy w operze poważnej pierwszej połowy XVIII wieku oraz to, w jaki sposób odzwierciedlały one jej funkcje społeczne, w tym funkcję umoralniającą i rozrywkową oraz proces stopniowego upadku liryczności i stylu ornamentacyjnego w ówczesnych warunkach społecznych. W rozdziale *Styl muzyczny opery poważnej* podsumowano ogólny styl oper Händla, szerokie wykorzystywanie przez niego librett włoskich autorów oraz ich wpływ na jego opery, a na koniec przeanalizowano w jaki sposób arie w jego operach wyrażają dramatyzm.
- (7) Praca magisterska Wu Suqin, uczelnia Shoudu Shifan Daxue, *Hengde'er zai shengyue yishu fazhan shi shang de gongxian (Wkład Händla w historię rozwoju sztuki wokalne)* (2002) - w tej pracy został omówiony wkład Händla w historię rozwoju muzyki wokalne w trzech aspektach, mianowicie: 1. Bogactwo technik

kompozytorskich i różnorodność tematyczna stylu muzycznej ekspresji; 2. Analiza wybranych partii z oper i oratoriów Händla; 3. Znaczenie utworów wokalnych Händla przy opanowywaniu umiejętności śpiewu.

## **Stan badań za granicą**

### **Badania nad biografią Händla**

Wkrótce po śmierci Händla została napisana jego pierwsza biografia. Autorem tej pierwszej biografii był angielski pastor John Mainwaring (1724-1807). Jego książka nosiła tytuł *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Händel*. Mainwaring ukończył St. John's College na Uniwersytecie Cambridge i był duchownym o znacznej erudycji. Znał dobrze niektórych ówczesnych angielskich kompozytorów, w tym Händla i Gaya, i dlatego w 1760 roku ukończył biografię Händla. Rok później, znany niemiecki kompozytor Mattheson przetłumaczył tę pracę na język niemiecki i opublikował tłumaczenie w Hamburgu, przez co stała się pierwszą biografią Händla w krajach niemieckojęzycznych. XX wiek był złotą erą badań nad Händlem i w tym czasie zostało opublikowanych wiele rezultatów badań naukowych dotyczących jego życia. Na początku wieku ukazały się biografie Händla autorstwa brytyjskiego krytyka i muzyka R. A. Streatfielda (1866-1919) oraz Romaina Rolanda (1866-1944). Reprezentatywną biografią w latach trzydziestych i czterdziestych stała się publikacja brytyjskiego pisarza i krytyka muzycznego N. Flowera (1879-1964) pod tytułem *George Frideric Händel: His Personality and His Times*, która od pierwszego wydania w 1923 roku miała co najmniej 8 dodruków, co pokazuje, że miała dość duże znaczenie. W latach pięćdziesiątych austriacki biograf i bibliolog O. E. Deutsch (1883-1967) wydał książkę *Händel: a Documentary Biography*, która była znakiem dużego postępu

w gromadzeniu materiałów źródłowych do badań nad życiem Händla. Deutsch początkowo studiował historię literatury na Uniwersytecie Wiedeńskim i Uniwersytecie w Grazu, ale zawsze interesował się literaturą muzyczną. Jego opublikowana w 1905 roku biografia Schuberta cieszyła się szerokim zainteresowaniem. Poświęcił się następnie badaniom dotyczącym muzyki oraz został bibliotekarzem i bibliografem muzycznym. Po aneksji Austrii przez Niemcy Deutsch przeniósł się do Londynu, a w 1947 roku uzyskał brytyjskie obywatelstwo. W tym okresie zaczął zajmować się gromadzeniem i porządkowaniem dokumentów dotyczących Händla oraz został redaktorem połączonego katalogu brytyjskich publikacji muzycznych sprzed roku 1800. W 1952 roku Deutsch wrócił do Wiednia, i po trzech latach ukończył biografię dokumentalną Händla. W 1962 roku ukończył jeszcze biografię dokumentalną Mozarta. Jego biografia dokumentalna Händla jest "w całości zbudowana na materiałach źródłowych, co sprawia, że jest to praca badawcza, a nie popularna lektura". Od czasów Deutscha stopniowo upowszechniła się metoda opierania biografii na materiałach źródłowych, a stosowana metodologia stawała się coraz bardziej dojrzała, jednak biografie Schuberta, Händla i Mozarta autorstwa Deutscha są wciąż uznawane w kręgach akademickich za dzieła przełomowe.

W 1966 roku słynny muzykolog P. H. Lang H. wydał pracę pod tytułem *Händel*. Jego książka "mimo pewnej krytyki nadal jest uznawana za standardową biografię". W latach osiemdziesiątych liczba publikacji dotyczących Händla znacząco wzrosła. Do znaczących pozycji z tego czasu należą *Händel* brytyjskiego dyrygenta i badacza muzyki C. Hogwooda (ur. 1941), *Händel i jego świat* brytyjskiego muzykologa R. Landona (ur. 1926). Książka Hogwooda jest dobrze zorganizowana i stanowi świetne wprowadzenie do życia Händla. Co więcej, autor starannie zebrał w niej wiele portretów Händla, które wszystkie pojawiają się w tej książce. *Händel i jego świat* Landona to kolejna po Deutschu biografia dokumentalna, jednak stosunkowo niewielka. W 1994 roku brytyjski muzykolog D. Burrows wydał nową *Biografię Händla*. Burrows

jest absolwentem Trinity College w Cambridge i nauczał, grał i dyrygował w Oxfordzie. W 1977 roku Burrows rozpoczął studia doktoranckie na Open University, a w 1981 roku uzyskał tytuł doktora na podstawie pracy *Händel and the English Chapel Royal in the Reigns of Queen Anne and King George I*. Po ukończeniu studiów Burrows pozostał na uczelni i został kierownikiem katedry muzykologii. Oprócz nauczania i pracy badawczej, Burrows był również zaangażowanym dyrygentem. W 1971 roku zwrócił na siebie uwagę dyrygując *Mesjasza* i od tej pory stał się znany jako dyrygent oratoriów Händla. Oprócz *Biografii Händla* Burrows w oparciu o swoją pracę doktorską w 2005 roku wydał książkę *Händel i angielska kaplica królewska*. W tej liczącej sobie 640 stron monografii dokonał szczegółowej analizy sakralnej muzyki Händla, usiłując na podstawie licznych dokumentów wyjaśnić związki pomiędzy Händlem i dworem hanowerskim oraz muzyką i polityką.

Jeśli chodzi o badania nad życiem Händla, jednym z ich kierunków jest badanie relacji pomiędzy kompozytorem a jego sponsorami i librecistami. Na przykład w wydanej w 1985 roku przez wydawnictwo Uniwersytetu Cambridge książce *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentenary Essays* znajdują się dwa rozdziały godne uwagi. Jeden z nich to *Händel and Music for the Earl of Carnarvon* autorstwa Graydona Beeksa (strony 1-20 publikacji), który opisuje relację pomiędzy Händlem i jednym z jego sponsorów, Earlem Carnarvonem. Innym esejem jest napisany przez Burrowsa *Händel and Hannover* (strony 35-59). Händel pełnił przez pewien czas funkcję kapelmistrza na dworze w Hanowerze, po czym przeniósł się do Anglii. Elektor hanowerski zachęcał go do powrotu, lecz Händel pozostawał głuchy na jego wezwania. Nieoczekiwanie po śmierci królowej Anny elektor hanowerski został angielskim królem Jerzym I. Händel pośpiesznie napisał "Królewską muzykę wodną" aby udobruchać władcę i w ten sposób nie tylko uniknął niełaski, ale zyskał na nowo jego względy. W eseju zostały przedstawione szczegóły pobytu Händla w Hanowerze. Współpracujący przez wiele lat z Händlem librecista Jennens jest również niezwykle wartą uwagi postacią. Gdyby nie

jego współudział prawdopodobnie oratoria Händla nie osiągnęłyby takiego sukcesu. Artykuł Ruth Smith *The Achievements of Charles Jennens* stanowi kompleksowy przegląd wkładu Jennensa w muzykę Händla.

### **Badania nad dziełami operowymi Händla**

Opery Händla miały absolutnie kluczowe znaczenie w pierwszej połowie jego twórczego życia. W tej dziedzinie brytyjski muzyk W. Dean (ur. 1916) jest najbardziej prominentnym badaczem. Dean ukończył literaturę angielską na Uniwersytecie Cambridge, a później zainteresował się muzyką i szczególnie w latach trzydziestych brał udział w wielu inscenizacjach oratoriów Händla w Cambridge, dzięki czemu jego fascynacja muzyką jeszcze się pogłębiła. Po zakończeniu II wojny światowej Dean rozpoczął karierę pisarza muzycznego. Jego pierwszą książką była biografia Bizeta. Później Dean został felietonistą czasopism *Music Times* i *Opera*, a recenzje oper pisane przez niego dla *The Age of Music* były uwielbiane przez czytelników. Najważniejszą i najbardziej znaną pracą naukową Deana jest *Händel's Dramatic Oratorios and Masques*, monografia z 1959 roku, uznana za reprezentatywną pracę wprowadzającą pionierskie standardy metod badawczych w omawianej dziedzinie. Podążając własną ścieżką badawczą, Dean kontynuował studia nad operami Händla i w 1969 roku opublikował *Händel and the Opera Series*. Książka oparta została na notatkach z serii wykładów, które Dean wygłosił jako Bruch Chair na Uniwersytecie Południowej Kalifornii w latach 1965-1966. Dean bada w niej operę seria Händla głównie z perspektywy estetyki i kontekstu historycznego, a w szczególności skupia się na przyczynach jego porażek. W 1987 roku Dean i amerykański muzykolog J. M. Knapp (1914-1993) wspólnie ukończyli publikację *Händel's Operas, 1704-1726*. Od razu po wydaniu książka została dobrze przyjęta przez środowisko akademickie i wkrótce stała

się zbiorem standardowych interpretacji oper Händla. Dean i Knapp szczegółowo przeanalizowali 17 oper Händla z lat 1704-1726, nie tylko omawiając proces twórczy, główne elementy wykonania, szczegóły fabuły, analizę muzyczną, ale także pochodzenie rękopisów, poszczególne wydania, czy status inscenizacji - wszystko to są trudno dostępne materiały mające pierwszorzędne znaczenie dla badaczy obiegu oper Händla czy historii przedstawień operowych XVIII wieku. W 1993 roku Knapp zmarł w Princeton. Tym samym Dean stracił znakomitego współpracownika, ale nadal pracował i w wieku 90 lat wydał *Händel's Operas, 1726-1741*. W tej książce Dean omawia 22 opery Händla z późnego okresu twórczości. Pod względem formy jest to pełna kontynuacja wydanej 19 lat wcześniej *Händel's Operas, 1704-1726* i obie książki składają się na kompletny opis oper Händla. Stały się one również najważniejszym akademickim osiągnięciem Deana i pomnikowym dziełem w dziedzinie studiów nad operami Händla. W uznaniu za osiągnięcia naukowe w badaniach nad Händlem Dean otrzymał w 1995 roku nagrodę Händla Towarzystwa Händla w Halle. W 1996 roku alma mater Deana, Uniwersytet Cambridge, nadał mu tytuł doktora honoris causa, nie w dziedzinie literatury lecz muzyki.

Prace Deana są bardzo obszerne, ale dostępne są również opracowania krótsze. Kanadyjski muzykolog H. Meyer napisał *The Art of Händel's Operas*. Meynell jest profesorem muzykologii na Uniwersytecie Calgary w Kanadzie. Głównym obszarem jego badań są opery Händla, ze szczególnym uwzględnieniem ich struktury dramatycznej. Choć nie jest to obszerna publikacja, to zawiera interpretacje i analizy najbardziej reprezentatywnych oper Händla. Jest tym samym odpowiednią pozycją dla czytelników zainteresowanych najważniejszymi operami tego kompozytora.

### **Studia nad oratoriami Händla**

Händel zasłynął z komponowania oratoriów. Napisał w ciągu całego swojego życia 26 oratoriów angielskich, 2 oratoria włoskie oraz 2 oratoria pasyjne. Miały one ogromny muzyczny wpływ. Dlatego w dziedzinie badań nad Händlem studiowanie jego oratoriów jest stale jednym z najpopularniejszych tematów, a wśród nich największą popularnością cieszy się *Mesjasz*. Jeśli chce się w pełni zrozumieć twórczość oratoryjną Händla, przede wszystkim należy zapoznać się z trzema książkami, z których pierwsza to praca brytyjskiego pisarza i pedagoga muzycznego P. M. Younga M. (1912-2004) pod tytułem *Oratorios of Händel*. Choć powstała stosunkowo wcześniej, to nadal jest wartościową lekturą. Young ukończył Selwyn College w Cambridge i był doświadczonym pisarzem i uczyń. Lektura jego prac zawsze daje czytelnikowi odczucie świeżości i swobody. Kolejną pracą jest wspomniane już obszerne opracowanie (720 stron) Deana *Händel's Dramatic Oratorios and Masques*. Trzecia to *Händel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* brytyjskiej pisarki muzycznej Ruth Smith. Jest to praca interdyscyplinarna i porównawcza. Smith analizuje twórczość oratoryjną Händla prezentując szeroką akademicką perspektywę, zgłębiając aspekty literackie, muzyczne, estetyczne, polityczne oraz socjologiczne oratoriów Händla. Szczególną subtelnością odznacza się jej analiza tekstów. Cała książka dzieli się na dwie części: w pierwszej zostaje omówione pochodzenie angielskiego oratorium i wyjaśniona zostaje geneza oratoriów Händla z punktu widzenia moralności, religii i statusu Biblii w społeczeństwie ówczesnej Anglii. W drugiej części autorka skupia się na relacji pomiędzy żydowską tematyką oratoriów i polityką angielską. Wyjaśnienie zagadnienia występowania tak licznych wątków żydowskich w oratoriach Händla jest głównym punktem zainteresowania Smith. Książka *Händel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* ze względu na dobrze udokumentowane i rozległe materiały dowodowe oraz unikalną porównawczą perspektywę kulturową zdobyła sympatię czytelników i uznanie świata nauki, a w 1996 roku otrzymała nagrodę Rose Mary Crawshay Prize przyznaną przez British Academy. Nie ulega wątpliwości, że

*Mesjasz* jest najpopularniejszym ze wszystkich dzieł oratoryjnych Händla, dlatego stał się jednym z najczęstszych przedmiotów badań w tej dziedzinie. Stosunkowo wczesną pracą badawczą jest *Messiah* brytyjskiego muzykologa J. Herbage'a (1904-1976). Herbage nie napisał wiele w swoim życiu, ale był dobrze znany w Wielkiej Brytanii, ponieważ przez wiele lat prowadził audycję *Music Magazine* w Programie 3 BBC, w którym popularyzował muzykę klasyczną. Chociaż *Messiah* jest krótką książką (zaledwie 71 stron), to jest to praca jasno zorganizowana i historycznie dokładna i stanowi fundament do pracy późniejszych badaczy. W 1957 roku, duński muzykolog Jens Peter Larsen (1902-1988) opublikował książkę *Händel's Messiah: Origins, Composition, Sources*, która reprezentowała najwyższy poziom badań nad *Mesjaszem* końca lat pięćdziesiątych. Jest to poważna praca muzykologiczna, a zawarte w niej wyczerpująca analiza i badania nad tekstami źródłowymi są godne najwyższej pochwały. *Library Magazine* nawet napisał o niej: „Dla śpiewaków, wykonawców, badaczy rękopisów, redaktorów, badaczy estetyki, krótko mówiąc - dla wszystkich uczonych, ta książka jest warta zakupu!” Larsen to był znany jako specjalista od badań nad Händlem i zdobywał nagrody od dwóch Stowarzyszeń Händlowskich w Halle i Getyndze. Obecnie do studiów nad "Mesjaszem" najczęściej korzysta się z dzieła Burrowsa *Messiah*. Jest to książka z serii *Cambridge Music Handbook* i zawiera 8 rozdziałów, z których pierwszy omawia tło historyczne, drugi historię powstania dzieła aż do premiery, trzeci dotyczy londyńskiej premiery, czwarty opisuje rozpowszechnianie się *Mesjasza*, piąty omawia wpływ dzieła na późniejszych twórców, a rozdziały od szóstego do ósmego to analiza muzyki i tekstu dzieła. Burrows zdołał w stosunkowo krótkiej publikacji (136 stron) jasno opisać tajniki wszystkich aspektów badań nad *Mesjaszem*, co pokazuje jego wysokie umiejętności akademickie.

Oprócz *Mesjasza* wśród oratoriów Händla stosunkowo ważne pozycje zajmują *Saul* i *Juda Machabeusz*. *Saul* powstał przed *Mesjaszem* i jest pierwszym dziełem Händla reprezentującym okres, gdy ten przechodził od kompozycji operowej do



oratoryjnej. A. Hicks napisał książkę *Händel, Jennens and "Saul"*, której punktem wyjścia jest współpraca librecisty Jennensa i Händla przy tworzeniu *Saula*, i omawia pozycję i wartość oratorium *Saul* w okresie przejściowym dla stylu twórczego Händla. *Juda Machabeusz* powstał w 1746 roku i stał się popularny w Wielkiej Brytanii ze względu na wyraziste wątki patriotyczne. *The Meaning of Morell's Libretto of "Judas Maccabaeus"* autorstwa Ruth Smith jest kolejnym artykułem omawiającym twórczość oratoryjną Händla na podstawie libretta. Wybór takiej perspektywy wynikał z tego, że temat *Judy Machabeusza* jest rzeczywiście bardzo charakterystyczny i wyróżnia się spośród religijnych oratoriów Händla.

## **Metody badawcze i plan badawczy**

Metody badawcze: metoda ankietowa, metoda badania dokumentów, metoda zbierania danych, metoda podsumowania doświadczeń praktycznych.

### 1. Metoda ankietowa:

Metoda ankietowa jest jedną z najczęściej stosowanych metod w badaniach dyscyplinarnych. Jest to metoda celowego, zaplanowanego i systematycznego gromadzenia materiałów dotyczących aktualnej lub historycznej sytuacji obiektu badawczego. Metoda ankietowa jest podstawową metodą badawczą powszechnie stosowaną w badaniach dyscyplinarnych i w sposób kompleksowy wykorzystuje metody historyczne, metody obserwacyjne oraz inne metody naukowe, takie jak rozmowy, ankiety, studia przypadków, testy, aby uzyskać planowe, dokładne i systematyczne zrozumienie studiowanych zjawisk. Zgromadzone często w dużej ilości

dane wymagają analizy, syntezy, porównania, skategoryzowania, a ostatecznym wynikiem powinno być dostarczenie usystematyzowanej wiedzy.

## 2. Badanie dokumentów:

Metoda badania literatury to metoda uzyskiwania informacji poprzez badanie literatury według określonego celu badawczego lub tematu, tak aby w pełni i poprawnie zrozumieć i uchwycić pytanie badawcze. Metoda badań literatury znajduje szerokie zastosowanie w badaniach w różnych dyscyplinach. Jej funkcje to:

- ① Umożliwienie zrozumienia historii i obecnej sytuacji istotnych zagadnień oraz pomaganie w określaniu tematów badawczych.
- ② Umożliwienie wyrobienia ogólnego wrażenia na temat obiektu badawczego, które jest pomocne przy obserwacji i wywiadach.
- ③ Uzyskanie danych porównawczych do danych rzeczywistych.
- ④ Pomaga zrozumieć pełny obraz badanych zjawisk.

## 3. Metoda gromadzenia danych

Zbieranie danych jest bardzo specyficznym ogniwem pracy w całym procesie badawczym. Powinien to być starannie zaprojektowany proces pozyskiwania danych i informacji z samego obiektu badawczego różnymi metodami. Zbieranie danych jest bardzo ważne, ponieważ wyniki badań powinny stanowić wnioski wyciągnięte na podstawie zebranych rzeczywistych materiałów i danych, czyli inaczej mówiąc zebrane dane mają być przetwarzane i pogłębiane w procesie myślenia poprzez kompleksową analizę i badania, a rezultatem powinno być racjonalne zrozumienie. Autentyczność i dokładność danych bezpośrednio wpływają na autentyczność i naukowość wyników badań, dlatego gromadzenie danych powinno odbywać się ściśle według metod i wymagań określonych w planie badawczym.

## (2) Metoda podsumowywania doświadczeń praktycznych

Metoda ta polega na podsumowaniu, weryfikacji, ekstrakcji wiedzy wyniesionej zarówno z badań teoretycznych jak i praktyki. Podsumowywanie doświadczeń na ogół powinno się odbywać po uzyskaniu dobrych rezultatów w praktyce. Podczas podsumowywania doświadczeń, musimy ustalić odpowiednią teorię przewodnią, w typowych przypadkach powinniśmy wykorzystywać marksistowską pozycję i pojęcia do analizy i diagnozy. Należy odróżnić prawidłowe od błędnego, zewnętrzne objawy od istoty zjawisk, konieczne od przypadkowego. Doświadczenie powinno być sformułowane poprzez jasne i prawidłowe poglądy, czyli powinno być postępowe, naukowe, mieć reprezentatywny i uniwersalny charakter.

Zwykle w praktyce konkretny proces podsumowywania doświadczeń odbywa się w następujących etapach:

- ① Określenie tematu i przedmiotu badań;
- ② Zapoznanie się z odpowiednimi materiałami referencyjnymi;
- ③ Opracowanie planu podsumowania;
- ④ Wyszukanie i zebranie konkretnych faktów;
- ⑤ Przeprowadzenie ich analizy i syntezy;
- ⑥ Skonstruowanie argumentacji;
- ⑦ Podsumowanie wyników badań;
- ⑧ Podczas procesu podsumowywania doświadczeń należy zwracać uwagę na następujące punkty:

Wybrany przedmiot musi być reprezentatywny i typowy; trzeba opierać się na obiektywnych faktach, łącząc aspekty jakościowe i ilościowe; należy dokonywać wielostronnych obserwacji i zwracać uwagę na powiązania pomiędzy różnymi aspektami; należy prawidłowo odróżniać zewnętrzne objawy od istoty rzeczy i wyprowadzać usystematyzowane wnioski; trzeba zachowywać ducha kreatywności i innowacyjności.

## **Plan badawczy:**

Poprzez przegląd literatury poświęconej Händlowi zobaczyliśmy, że studia nad jego operami, będące tematem niniejszej pracy, są bardzo skąpe. Autor zamierza połączyć wiedzę zdobytą dzięki lekturze tych nielicznych materiałów ze skrupulatnymi wskazówkami promotora i własnymi doświadczeniami związanymi z wykonywaniem wielu utworów Händla do przeprowadzenia pogłębionych badań nad kilkoma ważniejszymi operami tego kompozytora. Analiza literatury, czasopism i rozpraw, a także lektury, które przyswoiłem w czasie studiów, oraz analiza partytur dostarczyły faktów historycznych i pod wieloma względami stały się dla mnie wielką inspiracją do badania przedmiotu. Niniejsze studium oper Händla opiera się na analizie ich istoty muzycznej, zawartych w nich treści duchowych, ekspresji emocjonalnej postaci itp., i dotyczy charakterystyki wykreowanych w nich bohaterów, stylu wykonawczego omawianych utworów oraz charakterystycznych cech techniki wykonawczej tenora.

## **Powody wyboru tematu**

Indywidualność to kulturowa dyspozycja i niepowtarzalny styl, który artysta ujawnia w tworzonych przez siebie sztuce. Sztuka, która utraciła indywidualność, nie przetrwa naporu fal historii i w naturalny sposób popadnie w zapomnienie. Händel był wielkim twórcą muzyki okresu baroku dorównującym Bachowi, a jego opery z jednej strony przejęły wzorce wczesnej włoskiej *opera seria*, a z drugiej strony mają wyraziste własne cechy muzyczne, dzięki czemu można zgłębiać zawartą w nich indywidualność twórczą. Nie bez powodu śpiewacy wykonujący utwory różnych kompozytorów z różnych epok nie mogą zastępować indywidualnych cech utworów wspólnymi dla muzyki wokalne elementami, ani dokonywać interpretacji w oparciu o swoje

przyzwyczajenia w myśleniu muzycznym. Nawet jeśli Händel był ważną postacią w historii ludzkiej kultury, a jego opery zajmują kluczowe miejsce pośród wszystkich jego kompozycji, to jeśli śpiewacy chcą odnosić sukcesy w wykonywaniu jego muzyki, muszą dogłębnie i szczegółowo studiować każdą z wykonywanych arii.

Wielu śpiewaków, włącznie ze mną, zna Händla jako wielkiego kompozytora i być może śpiewało jego arie, ale często ze względu na dużą odległość czasową mają wrażenie, że jego utwory są dla nich jednocześnie znajome i obce - brakuje im wiedzy i wycucia odnośnie tła kulturowego jego epoki, pierwotnego wzorca jego oper, czyli włoskiej *opera seria*, szczególnych cech stylistycznych jego dzieł, czy właściwej interpretacji jego arii. Poprzez wybór tematu pracy podjąłem próbę uzupełnienia naszych luk w wiedzy, wzbogacenia naszego repertuaru i udoskonalenia naszej ekspresji artystycznej. W ciągu ostatnich kilku lat wiele się nauczyłem podczas moich studiów doktoranckich. Studia nad wykonywaniem oper Händla sprawiły, że zacząłem mieć własne spostrzeżenia. W Chinach można natrafić na wiele omówień różnych utworów wokalnych i wiele spośród nich zostało przeanalizowanych. Takich publikacji jest zbyt wiele, by można było je wszystkie wymienić. Jednak omówienia oper zagranicznych są naprawdę niezadowolające, być może z powodu różnic obyczajowych. Sprawiało, że w czasie studiów spędzaliśmy dużo czasu na ich analizie i objaśnianiu. Moja miłość do opery została zainspirowana moją pasją do dzieł Händla. Chciałbym, by niniejsza praca, w której podsumowuję i porządkuję swoje doświadczenia związane z wykonywaniem licznych utworów operowych Händla, lekturą wielu książek dotyczących tego tematu oraz innych publikacji akademickich, stała się fundamentem dla przyszłej edukacji wokalne w szkołach wyższych odnośnie rozumienia opery, w szczególności opery Händla.

# Rozdział 2

## Przegląd literatury

### Cechy stylu muzyki barokowej

Muzyka barokowa powstała w Europie po okresie renesansu i dominowała przed ukształtowaniem się muzyki okresu klasycyzmu. Generalnie obejmuje ona utwory muzyczne komponowane w latach 1600-1750 i stanowi kontynuację muzyki renesansu, a jednocześnie prowadzi wprost do muzyki klasycznej, i jest tym samym pomostem łączącym te dwie epoki muzyczne. Jest to ozdobny, błyskotliwy, bardzo dekoracyjny styl muzyczny, charakteryzujący się dążeniem do dynamiczności i silnych kontrastów. W muzyce okresu baroku nastąpił bezprecedensowy rozwój w zakresie kompozycji, gatunków muzycznych, estetyki muzycznej, nastroju pasaży, operowania siłą głosu i misternie zdobionych linii melodycznych. Na temat pochodzenia terminu barok istnieją dwa przekonujące poglądy. Według pierwszego z nich, termin ten pochodzi od włoskiego słowa oznaczającego coś olśniewającego i ekscytującego; według drugiego, od portugalskiej nazwy nieregularnej, bulwiastej perły. Po raz pierwszy użyto go we Francji w znaczeniu obraźliwym w odniesieniu do fantazyjnego stylu dekoracji architektonicznych. Później rozszerzono znaczenie tego określenia na muzykę, także w negatywnym znaczeniu. Teraz ten termin jest rozumiany bardziej dialektycznie i obiektywnie. Muzyka barokowa była wielkim krokiem naprzód w zakresie technik twórczych, stylów ekspresji, efektów akustycznych i barwy muzycznej, a jej majestatyczny, żywy, wyszukany i dynamiczny styl wniósł do muzyki zupełnie inne odczucia i uTORował drogę oraz walenie przyczynił się do późniejszego rozwoju muzyki.

Styl muzyczny epoki baroku wiązał się nie tylko z dziedzictwem tradycyjnego stylu muzyki religijnej, ale także z rozwojem rodzącej się myśli humanistycznej. Chociaż

większość kompozytorów tego okresu nadal służyła klasom wyższym, to w ich kompozycjach pojawiła się tendencja do zbliżania się do humanizmu, a każdy gatunek muzyczny wykazywał tendencję do różnicowania się pod względem stylu twórczego, coraz bardziej przesiąkając jednocześnie humanistycznymi, czyli skupionymi na człowieku, sentymentami i cechami. Chociaż utwory wokalne o charakterze religijnym zawsze zajmowały poczesne miejsce, w tym okresie również w pewnym stopniu zaczęła się rozwijać muzyka instrumentalna, czy to w postaci utworów czysto instrumentalnych, czy też jako formy muzyczne z partiami wokalnymi i segmentami instrumentalnymi na początku lub w środku utworu. Takie utwory zarówno pod względem ilości, jak i stopnia rozwoju artystycznego wykazywały tendencję wzrostową. Większość ówczesnych muzyków była związana z kościołem lub dworem, a pisana przez nich muzyka była przeznaczona głównie dla wyższych sfer. Nowe gatunki muzyki instrumentalnej, które rozwinęły się w tym okresie, obejmowały preludia, wariacje i fantazje. Służyły one wyższym sferom, lecz zarazem były bogate w głębokie idee humanistyczne. Trzej wybitni przedstawiciele tego okresu to: Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750) oraz Georg Frederich Händel (1685-1759), nazwani przez potomnych trzema gigantami baroku. Ze względu na swoje pochodzenie i środowisko muzycy ci byli nierozdzielnie związani z "dworem" i "kościołem" w swojej twórczości muzycznej, dlatego też ich dzieła w dużej mierze odzwierciedlają specyfikę tych środowisk. Jednocześnie dzięki postępowi myśli społecznej w tamtych czasach oraz wybiegającej w przyszłość wrażliwości artystycznej tych twórców, ich utwory odzwierciedlają realia życia i bogactwo wymiaru "ludzkiego".

W ciągu 150 lat od narodzin opery w 1600 roku do śmierci Bacha w 1750 roku powstały różne style muzyczne. Najważniejsi muzycy tego okresu to Monteverdi (1567-1643), Carissimi (1605-1674), Corelli (1653-1713), Vivaldi (1678-1741), Händel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750) i wielu innych. Było to pierwsze pokolenie największych kompozytorów w historii i nie ma wątpliwości, że

ich muzyka jest wiecznym klasykiem muzyki. Kompozytorzy ci odnieśli wielki sukces w wyrażaniu tematów tragicznych i dramatycznych, tematów lirycznych i obyczajowych oraz w przedstawianiu wątków filozoficznych. To wielopłaszczyznowe odzwierciedlanie realnego życia zdecydowało o bogactwie gatunkowym i formalnym muzyki komponowanej w tym okresie. Wraz z rozwojem muzyki w epoce baroku nastąpił również wielki rozwój sztuki wokalne, a narodziny opery są kamieniem milowym w historii muzyki i jednym z głównych punktów zwrotnych w procesie rozwoju kultury muzycznej.

Barok to prąd kulturowy, który pojawił się w początkach kapitalizmu i początkowo rozpowszechnił się w Europie i Ameryce w XVII wieku w zakresie architektury i wzornictwa. Ozdobna, ale złożona muzyka baroku była w istocie kontynuacją renesansowego buntu przeciwko długiemu i mrocznemu okresowi średniowiecznej muzyki kościelnej, która więziła wolność myśli i świeckie emocje ludzi. Ekspresja "humanizmu" była wówczas wciąż żywym twórczym źródłem w procesie poszukiwania nowych stylów muzycznych i artystycznych. Była też jednym z celów twórczej aktywności i odzwierciedlała pragnienie racjonalności. Jak powszechnie wiadomo, głoszona w renesansie myśl humanistyczna ucieleśniała ówczesną filozofię życia: poszanowanie rozumu, podkreślanie indywidualnej wolności, zastąpienie „natury boskiej” „naturą ludzką”, a negatywnego pesymizmu i eskapizmu nauką. Można zauważyć, że humanistyczny światopogląd renesansu, który był "skoncentrowany na człowieku", stopniowo uwalniał artystów z kajdan mistycyzmu i ascezy. Osobowości artystów rozwijały się swobodnie jak nigdy dotąd, ich umysły stały się otwarte, mieli odwagę wyrażać wszystkie aspekty prawdziwego życia, przedstawiać swoje prawdziwe uczucia, wychwalać wartość człowieka i potwierdzać piękno ludzkiego życia. Takie postawy pozwoliły przełamać ukształtowany w średniowieczu monopol muzyki religijnej w Europie oraz stanowiły fundament



swobodniejszego rozwoju twórczego muzyki baroku, i sprawiły, że muzyka tej epoki znacznie różniła się od muzyki wcześniejszej.

Główne cechy kompozycyjne muzyki barokowej to:

### 1. Harmonia

W epoce baroku ważną cechą muzyki było stosowanie basu cyfrowanego, który tworzył typową dla tego okresu fakturę muzyczną, składającą się zasadniczo z melodii i akompaniamentu harmonicznego. Zaletą tej faktury jest podkreślenie dwóch skrajnych głosów, dolnego i górnego i związanych z nimi dwóch podstawowych linii melodycznych. Partytury muzyczne, z którymi na ogół kontakt, to partytury z akompaniamentem fortepianowym zaaranżowanym zgodnie z ówczesnym cyfrowanym basem, więc faktura współczesnego akompaniamentu również nosi powyższe cechy.

Chromatyzacja i dysonans były swobodnie stosowane w muzyce barokowej. Zastosowanie równomiernej temperacji w celach ekspresyjnych w instrumentach klawiszowych umożliwiło zmiany chromatyczne niezbędne do szerokiego stosowania modulacji, a *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha pokazuje poprzez 48 preludiów i fug jak równomiernej temperacji może być wykorzystywany we wszystkich tonacjach.

### 2. Formy muzyczne epoki baroku

Dominują formy wieloczęściowe, w których występują kontrasty między częściami pod względem rytmu, tempa i stylu. Przykładami mogą być suites, wariacje, koncerty, kantaty, oratoria itd. Preludia są często łączone z fugami, recytatywami i ariami. Wewnętrzna struktura utworów polifonicznych, wykorzystujących technikę imitacji, ma formę ciągłą (bez podziału na segmenty), ale jednocześnie widać w niej wyraźnie ekspozycję, przetworzenie i reprzykę. Występują również struktury

segmentowe, passacaglie i ciaccony z wariacjami opartymi o niezmienną się melodię basu.

### 3. Szczytowe osiągnięcia muzyki polifonicznej.

Mocny, skoczny rytm muzyki barokowej, jej inspiracja życiem, jej kontrasty, łączące dźwięki mocne i słabe, partie solowe i chóralne, różne instrumenty i brzmienia - wszystko to wywołuje u słuchacza silną reakcję emocjonalną. Dlatego polifonia stawała się w tym czasie coraz bardziej popularna. To, co nazywamy polifonią, to rodzaj muzyki wielogłosowej, łączącej według pewnych zasad kilka linii melodycznych, z których każda ma niezależne znaczenie i jest skupiona na własnym rozwoju horyzontalnym, a razem tworzą kontrast lub wzajemnie się uzupełniają. Polifonia jest powszechną formą muzyki barokowej, która osiągnęła swój szczyt w twórczości niemieckiego kompozytora Johanna Sebastiana Bacha. Polifonia barokowa od polifonii renesansowej różni się tym, że jest w niej stosowany kontrapunkt oparty na harmonii funkcjonalnej. Jednocześnie w okresie baroku występuje również wiele utworów o fakturze homofonicznej.

### 4. Harmonia tonalna i kontrapunkt

Opracowano kompletny system harmonii durowej i molowej, oparty na tonice, dominancie i subdominancie, wykorzystujący dysonanse do modulacji tonalnych oraz nadający progresjom harmonicznym dynamiczności i emocjonalności. Wynalezienie w XVII wieku równomiernego temperamentu opartego na dwunastu dźwiękach miało ścisły związek z rozwojem pełnego systemu harmonicznego.

Proces kształtowania się systemu tonalnego dur-moll rozpoczął się w renesansie i zakończył się dopiero w drugiej połowie epoki baroku.

⊙ W epoce baroku dojrzał ostatecznie system tonalny i harmoniczny tonacji durowych i mollowych. W 1722 roku francuski kompozytor Rameau wydał w Paryżu swoją epokową książkę *Harmonia*. Po raz pierwszy w historii muzyki ktoś dokonał teoretycznego wyjaśnienia systemu harmonii tonalnej. Dlatego rok 1722 nazwano Rokiem Harmonii.

⊙ Kontrapunkt polifoniczny nie znikł całkowicie w okresie baroku i wielu kompozytorów nadal stosowało w swoich utworach "pierwszą praktykę", ale dzięki zastosowaniu basso continuo techniki kontrapunktowe zostały włączone w ramy funkcjonalnych progresji harmoniczych. W przeciwieństwie do kontrapunktu modalnego renesansu, kontrapunkt ten można nazwać kontrapunktem tonalnym. Ten kontrapunkt tonalny osiągnął bezprecedensowy szczyt w utworach Bacha w późnym baroku.

## 5. Komponowanie melodii

Muzyka barokowa odznacza się dużą różnorodnością tworzonych melodii, od deklamacyjnego stylu recytatywów po późne arie i melodie instrumentalne w stylu ornamentalnym. W tych drugich w procesie komponowania melodii krótkie figuracje zostają rozwinięte w linie melodyczne o znacznej długości i złożoności. Z kolei styl deklamacyjny recytatywów wydaje się dzisiejszemu uchu zaprzeczeniem melodii, o strukturze opartej na dominancie. Stworzony przez kompozytorów wczesnego baroku recytatyw reprezentuje myślenie melodyczne, w którym struktura zależy wyłącznie od względów językowych. Wykorzystywano jego dwie formy, jedna to „czysty recytatyw” czyli *recitativo secco*, a druga - „recytatyw z akompaniamentem”, czyli *recitativo accompagnato*. W pierwszej z tych dwu form partii wokalne towarzyszy tylko bas, zaś druga jest bardziej dramatyczna, a akompaniament stanowi cała orkiestra. Recytatywy

z akompaniamentem są często wykorzystywane jako wprowadzenia do arii w kantatach lub formach dramatycznych takich jak opery czy oratoria.

## 6. Tonalność zastępuje modalność

Najbardziej charakterystyczną cechą muzyki barokowej jest to, że tonalność zastąpiła w niej modalność. W modalnych skalach kościelnych powstałych w średniowieczu charakter melodii był determinowany przede wszystkim poprzez układ nut, co było wyrazem myślenia horyzontalnego. We wczesnym okresie baroku zaczęły pojawiać się utwory tonalne oparte na trójdźwiękach, o różnych cechach harmonicznym durowym i molowym, które wyrażały indywidualność utworu. Dynamiczny rozwój systemu tonalnego otworzył nieskończone możliwości ekspresji muzycznej i położył podwaliny pod muzykę następnego trzech stuleci. Inny godny uwagi aspekt to wyważona perfekcja orkiestracji, która w okresie renesansu nie była jeszcze dobrze rozwinięta dla wielu rodzajów instrumentów. Dlatego też barwa orkiestry nie była wówczas szczególnie zharmonizowana (chyba, że mówimy o instrumentach z tej samej rodziny), a kontrast muzyczny wyrażał się barwą i głośnością. W okresie baroku rozwój instrumentów muzycznych był już dość zaawansowany, zwłaszcza instrumentów smyczkowych, które wytwarzały bogaty dźwięk, mogący konkurować z instrumentami dętymi. Dlatego twórczość muzyczna tego okresu zaczęła podkreślać kontrasty ilościowe i melodyczne.

## 7. Teoria afektów

Czerpiąc z dorobku muzycznego renesansu, artyści barokowi dążyli do połączenia estetyki opartej na teorii afektów z muzyką. Inicjatywa ta została po raz pierwszy zrealizowana w operze *Dafne*, w której kompozytor Peri postulował wykonywanie partii wokalnych w oparciu o dyskurs dotyczący emocji. Ponadto słynny współczesny kompozytor Monteverdi zaproponował w „drugiej praktyce”, że tylko

poprzez połączenie muzyki z emocjami można osiągnąć cel, jakim jest poruszenie publiczności.

Z drugiej strony, stopniowo rozwijał się też racjonalizm. Załączki racjonalizmu powstały w okresie renesansu i zostały rozwinięte w okresie baroku, kiedy to liczni filozofowie i badacze estetyki uznali jego wartość i utrzymywali, że istota muzyki jest racjonalna, że rozum kieruje tworzeniem i rozwojem sztuki, oraz że ekspresja emocjonalna w muzyce jest również procesem racjonalnym. Teorie fizjologiczne i matematyczne stanowiły podstawę rozwoju racjonalizmu, a badania wielu uczonych wykazywały, że muzyka może pobudzać słuchaczy i zmieniać ich zachowanie oraz ekspresję emocjonalną. Uznawano, że tego typu proces zachodzi, gdy odczucia zmysłowe oddziałują na fizjologię człowieka, czyli fizjologia jest pobudzona do reakcji poprzez określone bodźce. Konkretnie przejawy tego procesu miały polegać na tym, że kiedy ludzie są podekscytowani, uwalniają różne poziomy humorów (płynów ciała), takich jak żółć żółta lub czarna itp. Różne emocje, takie jak smutek, radość itd. są zależne od tych humorów, i przejawiają się zmianami nastroju.

Te idee filozoficzne stopniowo łączyły się z humanizmem, a teoria muzyki służyła jako nośnik zarówno estetycznych, jak i racjonalnych cech teorii afektów,. Ponadto, wraz z ciągłym rozwojem nauki i techniki, nauki przyrodnicze stały się katalizatorem procesu rozwoju teorii muzyki, co spowodowało przyspieszenie integracji racjonalności i emocjonalności.

Zakładano, że muzyka barokowa ma być nośnikiem tego połączenia rozumu i emocji. W jej procesie twórczym konieczne miało być pogodzenie efektów emocjonalnych z ontologicznymi cechami muzyki, a oczekiwano od niej zrównoważenia zmiennych ludzkich emocji i pobudzania do racjonalnego myślenia. Muzykolodzy tego okresu stale uaktualniali i wzbogacali swoje teorie muzyki, uzyskując interesujące wyniki. Ponadto z badań naukowca Athanasiusa Kirchera wynikało, że opadające małe interwały i dysonanse mogą wywoływać uczucie

cierpienia, podczas gdy wznoszące się duże interwały i harmonijne dźwięki lub przyspieszająca muzyka mogą wzbudzać radosne emocje słuchaczy. Tego typu badania uznawano za wskazówkę jak w praktyce muzyki baroku można dążyć do połączenia elementów racjonalnych z emocjonalnymi.

#### 8. Główne gatunki muzyczne epoki baroku

Muzyka wokalna: msza, motet, chorał, opera, oratorium, kantata, pasja oraz różnego typu inne utwory solowe i chóralne. Muzyka instrumentalna: toccata, preludium, fantazja, fuga, wariacja, suita, sonata (głównie sonata solowa i trio sonatowe), koncert (koncert orkiestrowy, koncert wielki, koncert solowy).

### **Rozwój sztuki wokalne w okresie baroku**

#### 1. Tło rozwoju muzyki wokalne w epoce baroku

Przed pojawieniem się opery na początku XVII wieku w sztuce wokalne dominowała muzyka sakralna. Charakterystyczne cechy muzyki sakralnej to monotonność, brak zmian w metrum, rytmie, kontrapunkcie, harmonii czy formie muzycznej lub barwie. Przeważały w niej formy oparte na śpiewie solowym lub chóralnym z pojedynczą linią melodyczną. I chociaż później pojawiła się również tendencja do harmonii homofonicznej, to z powodu ograniczeń w sferze emisji głosu (nie istniała wówczas technika *bel canto* dająca bogaty rezonans i potężną głośność), śpiew był stosunkowo cichy i brakowało mu ekspresyjności. W samej muzyce także można było dostrzec takie braki jak przeciętność technik kompozytorskich i brak głębszych wewnętrznych emocji. Jednym z najważniejszych kreatywnych osiągnięć epoki baroku jest koncepcja kontrastu, mogącego istnieć na różnych poziomach: głośno lub cicho, jedna barwa dźwięku wobec innej barwy, muzyka grana solo lub przez całą orkiestrę, wysoko lub nisko, szybko lub powoli. Dlatego te i inne metody osiągnięcia

efektu kontrastu znalazły swoje miejsce w nowym barokowym sposobie tworzenia muzyki. Dominująca wcześniej polifonia z kontrapunktem jako główną techniką kompozytorską została zastąpiona przez homofonię, system tonacji dur-moll zastąpił wcześniejsze skale kościelne, w dynamice przyjęto stosunkowo wyrazistszą "dynamikę schodkową"<sup>13</sup>, a zmiany nastroju w muzyce stały się o wiele bogatsze i silniejsze niż wcześniej.

W okresie renesansu (1450-1600) kulturę włoską charakteryzowała otwartość, kształtująca atmosferę kulturową, w której całe społeczeństwo poszukiwało wiedzy. Taka atmosfera sprzyjała upowszechnianiu się osiągnięć kulturowych i przyswajaniu wiedzy. Sztuka tego okresu odznaczała się również niespotykaną dotąd kreatywnością i ekspresyjnością. Zwłaszcza we Florencji pasjonowano się kulturą i ponad wszystko ceniono przyjemności ducha. Także życie muzyczne było wspólne dla szerokich kręgów społecznych: nie tylko elity, malarze i pisarze lubili muzykę, ale także zwyczajni ludzie. Muzycy często organizowali koncerty, powstawały stowarzyszenia muzyczne. "Florencja" była grupą muzyczną, która powstała w tym środowisku. Ci myśliciele i artyści pod wpływem nurtu „nowej sztuki” realizowali idee humanizmu, domagając się wolności od ascezy religijnej, autentycznej ekspresji uczuć, jednocześnie starając się powrócić do znakomitych wzorców sztuki antycznej Grecji i Rzymu. W 1597 roku grupa artystów o zbliżonych poglądach zebrała się, aby omówić odrodzenie starożytnej kultury greckiej i rzymskiej, przywrócenie starożytnej greckiej tradycji muzycznej oraz napisanie muzyki do *Boskiej Komedii* Dantego. Nazwali swoją organizację „Camerata”. Gorliwie badali starożytne style i formy muzyczne oraz fascynowali się ideą odrodzenia starożytnej greckiej sztuki teatralnej. Ostatecznie to ci pionierzy zapoczątkowali sztukę operową. Grupa ta nie tylko stworzyła pierwszą na

---

13 Chen Ling, *Lun gudian Yidali gequ de fegge tezheng ji yanchang* (O charakterystyce stylu i wykonywaniu klasycznych pieśni włoskich), Nanjing Yishu Xueyuan Bao, 2004.2

świecie operę, ale także otworzyła nową erę w historii muzyki – epokę baroku. Przed XVII wiekiem, po ponad dziesięciu wiekach rozwoju, muzyka religijna, zwłaszcza wielkoskalowe gatunki wokalne, osiągnęła znaczny stopień zaawansowania. Te gatunki wokalne to przede wszystkim dramat sakralny, oratorium, kantata i pasja. Kompozytorzy barokowi, pozostający pod wpływem "humanistycznych" idei renesansu, dokonali ostatecznych zmian w tych tradycyjnych gatunkach muzycznych, dostosowując je do potrzeb epoki pod względem treści i stylu muzycznego. Te wielkie gatunki wokalne osiągnęły w tym okresie najświetniejszy rozkwit.

## 2. Narodziny opery i *bel canta*

Opera nie powstała w drodze przypadku. Możemy odnaleźć jej korzenie w tragediach i komediach starożytnej Grecji, dramacie religijnym średniowiecza i sielankowym dramacie ludowym. Pojawienie się muzyki homofonicznej i wykorzystywanie basu cyfrowanego utorowało drogę do powstania opery.

Podsumowując, narodziny opery miały następujące przyczyny:

1. Rewolucja w sztuce spowodowana humanistycznym nurtem obecnym w myśli renesansu doprowadziła do silnego poczucia realizmu wśród muzyków, którzy z tego powodu starali się dokładnie i dogłębnie odzwierciedlić rzeczywistość poprzez sztukę muzyczną, a opera stała się w ich mniemaniu najlepszym gatunkiem do osiągnięcia tego celu.

2. Rozwój sztuki wokalne stworzył możliwości i warunki do śpiewania ról operowych. Techniki *bel canta* były już stosunkowo dojrzałe we Włoszech i wielu innych krajach Europy. Ten sposób śpiewania charakteryzuje się pełnym, głośnym rezonansem i jest odpowiedni do przedstawień operowych i teatralnych.



3. Rozwój muzyki instrumentalnej stworzył warunki do powstania orkiestr operowych. Chodzi zwłaszcza o instrumenty dęte i smyczkowe, których rozwój sprawił, że wczesne zespoły operowe zostały szybko zastąpione przez orkiestry składające się z instrumentów dętych i smyczkowych. Rozwój teorii muzyki, polifonii i harmonii, rozwój wielkich gatunków wokalnych, takich jak oratorium i kantata - wszystko to na wiele sposobów stworzyło warunki dla powstania arii, chórów i akompaniamentu w operze.

4. Komedie i tragedie powstały już w starożytnej Grecji. W średniowieczu, w celu propagowania chrześcijaństwa i ukazywania wszechmocy Boga, w poszczególnych kościołach i miastach często wystawiano dramaty religijne prezentujące doktrynę chrześcijańską, o tematyce pasyjnej lub związanej z cudami. To wszystko niewątpliwie położyło podwaliny pod narodziny opery.

W renesansowych Włoszech największe znaczenie miały zgromadzenia w rezydencjach florenckich arystokratów Giovanniego de' Bardi (1534-1612) i Jacopo Corsiego (1561-1604), których uczestnicy nazwali się Camerata. Uczestniczyło w nich wielu artystów humanistów, m.in. słynny poeta Ottavio Rinuccini (1563-1621), kompozytor i śpiewak Jacopo Peri (1561-1633) oraz muzyk, który był ojcem astronoma Galileusza, Vincenzo Galilei (1520-1591). Vincenzo Galilei urodził się we wpływowej rodzinie we Florencji i był znanym lokalnie teoretykiem muzyki, kompozytorem, lutnistą i matematykiem. Wpływ na dyskusje o muzyce podczas tych spotkań miał również filolog klasyczny Girolamo Mei (1519-1594), badacz teorii muzyki starożytnej Grecji. Girolamo Mei uważał, że muzyka starożytnej Grecji była wzruszająca dlatego, że opierała się na monofonicznych melodiach, które umożliwiały przekazywanie emocji zawartych w śpiewanych tekstach, zwłaszcza poprzez naturalną ekspresję ludzkiego głosu. Artyści należący do tej grupy próbowali wskrzesić antyczną tragedię grecką w oparciu o ideały renesansu, jednak nikt z nich nie wiedział, jaką właściwie formę miała tragedia grecka. Postanowili zatem zgodnie z własnymi koncepcjami

skomponować muzykę do antycznych opowieści greckich, i wprowadzić chór ubrany w kostiumy, który miał śpiewać całą historię, tworząc w ten sposób syntetyczny rodzaj sztuki, łączącej tekst dramatu, przedstawienie sceniczne i muzykę. Był to pierwowzór opery.

Teoria „opery” członków Cameraty florenckiej została wcielona w życie w serii dzieł Jacopo Periego i Giulio Cacciniego. Między innymi Ottavio Rinuccini (1563-1621), Jacopo Peri (1561-1633) i Giulio Caccini (1545-1618) współpracowali przy tworzeniu opery *Dafne*, opartej na mitologii greckiej. Nieformalnie wystawiono ją podczas karnawału w 1597 roku. W rolę Apolla wcielił się sam Peri. Ponieważ członkowie Cameraty przedstawiali sobie starożytny grecki dramat jako odgrywany zasadniczo solowo, w *Dafne* dominują partie solowe z akompaniamentem instrumentalnym. Dzieło to jest prawdopodobnie najwcześniejszą operą, ale niestety zachowały się z niego tylko nieliczne fragmenty. W 1600 roku Jacopo Peri skomponował muzykę do opery Ottavio Rinucciniego *Euridice*, przedstawiającej historię Orfeusza z mitologii greckiej. Została ona wystawiona na dworskiej uroczystości weselnej rodziny Medyceuszy we Florencji, a w komponowaniu części dzieła brał udział Giulio Caccini. Zarówno Peri, jak i Caccini opublikowali partyturę dzieła w roku 1601 i te publikacje stanowią najwcześniejszą zachowaną w całości operę. Rok 1600, w którym powstała *Euridice*, jest więc często uważany za rok narodzin sztuki operowej, a jednocześnie za otwarcie nowej ery w historii muzyki europejskiej.

Peri, Caccini, Monteverdi i inni stworzyli w operze nowatorski typ melodii o charakterze deklamacji - recytatyw - aby naśladować deklamację w greckiej tragedii. Od bardziej śpiewnych arii o silnej kantylenie różni się tym, że jego melodia jest ściśle związana z tekstem, zmianami nastroju oraz naturalną intonacją języka. W tradycji operowej przyjęło się, że w kluczowych miejscach zwykle pojawiają się arie o lirycznym charakterze, a recytatyw służy do rozwijania fabuły. Oprócz recytatywów i arii w operze występują również partie chóralne i ansamblowe. Wczesne opery

stworzyły nowy styl muzyczny, którego głównym elementem muzycznym był recytatyw oparty na *basso continuo*. Były to monofoniczne melodie zbliżone do recytacji ściśle zintegrowane z tekstem, z akompaniamentem o prostej harmonii odgrywanym przez kilka instrumentów, głównie klawesyn, a poszczególni śpiewacy wcielali się kolejno w role różnych postaci w fabule utworu. Między partiami chóralnymi śpiewacy i śpiewaczki występowali solo, a poszczególne sceny zamykała niekiedy partia solowa, chóralna lub taniec, ale nie pojawiała się muzyka czysto instrumentalnej. Był to okres, w którym popularność zyskiwała "muzyka monodyczna" (monodia), a opera rozwijała się wraz z nią, więc ówczesna opera składała się w całości z monodycznych arii-monologów. Trzeba przyznać, że wczesne opery nie miały silnie kantylenowej melodyki, a jedynie poszukiwały subtelnych zmian w zakresie melodyki deklamacyjnej. Jednak to te dzieła noszące piętno artystycznych eksperymentów stały się preludium do historii rozwoju opery.

Wraz z powstaniem recytatywu pojawiło się pytanie, jakim głosem należy go wykonywać. Artyści Cameraty zerwali z konserwatywnym podejściem i zaczęli używać głosów naturalnych, wykorzystując głosy męskie do ról męskich, a głosy żeńskie do ról kobiecych. Początkowo przedstawienia odbywały się w rezydencjach arystokratycznych bądź w innych niewielkich lokalizacjach pozakościelnych. Córka Cacciniego (F. Caccini, ur. 1588) była znakomitą sopranistką, która odważnie zdecydowała się wówczas na występy. Aby nadać recytatywowi efekt jak najbardziej zbliżony do melodeklamacji w starożytnych greckich tragediach wystawianych w publicznych teatrach, nie można było używać falsetu, lecz konieczne było odpowiednie wsparcie oddechowe, pełny, jasny rezonans, czysta i wyraźna artykulacja głosek oraz mocny i sięgający daleko głos. Aby zastąpić głosem solowym wieloosobowy chór konieczne było poprawienie emisji głosu tak, by osiągnąć wystarczającą głośność. To skłoniło członków Cameraty do tego, by oprócz komponowania zająć się badaniem i poszukiwaniem rozwiązań problemu techniki śpiewu, co doprowadziło do opracowania

techniki *bel canto* na podstawie doświadczeń poprzedników, w szczególności stworzonych przez włoskiego kompozytora Orazio Tiberio Vecchiego (1550-1605) utworów *Madrigale* i *L'Anfiparnaso*<sup>14</sup>. *Bel canto* stało się nową techniką śpiewu, która powstała w odpowiedzi na potrzeby wykonawstwa operowego. *Bel canto* to nie tylko technika śpiewu i styl śpiewania, ale także ucieleśnienie pewnych zasad estetycznych i idei artystycznych. Pierwotną włoską szkołę *bel canto* należy przede wszystkim postrzegać jako szkołę związaną z koncepcjami i ideałami artystycznymi, a dopiero w dalszej kolejności jako szkołę śpiewu.

W 1602 roku Giulio Caccini opublikował zbiór muzyki wokalnejszej *Le nuove musiche*, w przedmowie do którego w następujący sposób wyjaśnił powody jego wydania: "Kiedy zobaczyłem, jak wiele utworów zostało rozczłonkowanych i zniekształconych przez polifonię i ozdobniki; kiedy zobaczyłem, jak bardzo źle używane są w muzyce długie i szybkie frazy ornamentalne; kiedy zobaczyłem bezkrytyczne nadużywanie dynamiki muzycznej, słabą artykulację słów, tryli, echa i innych form ozdobników, wtedy, za namową przyjaciół, uznałem za konieczne opublikować moje własne kompozycje i wyjaśnić w niniejszej przedmowie niektóre z moich pomysłów dotyczących promowania śpiewu monofonicznego". W przedmowie zdecydowanie opowiedział się przeciwko muzyce polifonicznej, która „czyni teksty niezrozumiałymi, burzy jedność i rytm, czasem wydłuża, a czasem skraca sylaby, wartości czasowe i zniekształca słowa na potrzeby kontrapunktu”. Cytował także greckiego filozofa Platona: „W muzyce na pierwszym miejscu są słowa, na drugim rytm, a dźwięk na końcu”. Takie były zasady i teoretyczne podstawy kompozycji i wykonawstwa w szkole *bel canto*.<sup>15</sup>

---

14 Shang Jiexiang, *Ouzhou shengyue fazhan shi (Historia europejskiej muzyki wokalnejszej)*, Beijing, Huayue Chubanshe, 1983. s. 29-32.

15 Zhang Hongdao, *Ouzhou yinyue shi (Historia muzyki europejskiej)*, Renmin Yinyue Chubanshe, 1983, s. 47-49.

Giulio Caccini nie tylko zaproponował powyższe zasady artystyczne, ale także sam je praktykował, doskonale wcielając je w swoją praktykę twórczą. Monofoniczne madrygały i arie w jego zbiorze wokalnym *Le nuove musiche* stanowią próbę stworzenia nowego stylu wokalnego, solowej pieśni z akompaniamentem cyfrowanego basu, eksperymentalnym przygotowaniem do późniejszej kompozycji operowej. Skomponowany przez Cacciniego utwór *Amarilli mia bella* stał się klasykiem szkoły *bel canta*.

Główni członkowie Cameraty Florenckiej:

1. Giovanni de' Bardi (1534-1612). Humanista, pisarz, muzyk, mecenas Cameraty. Pochodził z bankierskiej rodziny florenckiej Bardich, biegle posługiwał się łaciną i greką. W swoim pałacu we Florencji zebrał grupę filozofów, uczonych, poetów i muzyków, którzy kochali starożytność i postawili sobie za cel ożywienie teatru greckiego.
2. Giulio Caccini (1545-1618). Kompozytor, śpiewak i instrumentalista. W 1600 roku wraz z kompozytorem Jacopo Perim i poetą Ottavio Rinuccinim napisał operę *Euridice* na ślub Marii Medycejskiej i króla Francji Henryka IV. Napisał najwcześniejszy podręcznik śpiewu *Le nuove musiche*.
3. Gabriello Chiabrera (1552–1638). Poeta.
4. Jacopo Corsi (1561–1604). Humanista, muzyk, mecenas sztuki. Podczas komponowania opery *Dafne* podjął pierwszą próbę użycia recytatywów. Corsi skomponował kilka fragmentów tej opery, z których dwa zachowały się: *Non curi la mia pinta* (na tenor) i *Bella ninfa fugitive* (na chór). W 1600 roku kierował i sponsorował wykonanie tej opery, podczas którego dodatkowo grał na klawesynie.

5. Emilio de' Cavalieria (1550-1602). Urodził się w rodzinie o tradycjach muzycznych wywodzącej się z rzymskiej szlachty. Kompozytor, organista, tancerz, choreograf, dyplomata.
6. Marco da Gagliano (1582–1643). Kompozytor, dyrygent i śpiewak. Działal na dworze Medyceuszy jako śpiewak i instrumentalista. Jego opera *Dafne* została wystawiona w Pałacu Królewskim w Mantui pod koniec lutego 1608 roku. Było to jedno z najważniejszych dzieł w historii wczesnej opery.
7. Vincenzo Galilei (1520-1591). Teoretyk muzyki, kompozytor, lutnista. W swoich pracach teoretycznych opowiadał się za powrotem do dawnych tradycji, krytykował skomplikowaną polifonię, opowiadał się za monofoniczną muzyką, bliższą stylistycznie antycznemu duchowi. Jego dorobek kompozytorski składa się głównie z utworów na lutnię, tańców, madrygałów i drobnych utworów wokalnych. Był ojcem słynnego astronoma i matematyka Galileo Galilei.
8. Cristofano Malvezzi (1547–1599). Organista, dyrygent, kompozytor. Był autorem muzycznego interludium do pięcioaktowej komedii *La Pellegrina*, wykonanej na ślubie Ferdynanda I Medyceusza z Krystyną Lorraine w 1589 roku.
9. Girolamo Mei (1519-1594). Historyk, humanista, językoznawca klasyczny, pierwszy europejski badacz, który studiował starożytną grecką teorię muzyki.
10. Jacopo Peri (1561–1633). Kompozytor i śpiewak. Pierwszy główny kapelmistrz na dworze Medyceuszy we Florencji, jeden z pionierów opery, który wraz z innymi członkami Cameraty współtworzył pierwszą w historii operę *Dafne*.
11. Ottavio Rinuccini (1563–1621) włoski poeta i dramaturg. Jest znany jako autor libretta pierwszej w historii opery *Dafne*.

## **Tło historyczne, główne osiągnięcia i twórczość wokalna kompozytora Georga Friedricha Händla**

### **Życie i działalność twórcza Händla**

Georg Friedrich Händel (1685-1759) był XVIII-wiecznym kompozytorem brytyjsko-niemieckim. Urodził się w mieście Halle nad rzeką Saale w Niemczech 23 lutego 1685 roku w rodzinie drobnomieszczańskiej. W 1726 roku uzyskał brytyjskie obywatelstwo i zmarł w Londynie 14 kwietnia 1759 roku. Händel i Bach urodzili się w tym samym roku, w odstępie niecałego miesiąca. Händel już od najmłodszych lat przejawiał talent muzyczny. Ojciec Händla był cyrulikiem lokalnej arystokracji. Uprzedzony do muzyki, uważał ją za najniższy z zawodów i zabraniał jej nauki synowi, pragnąc wykształcić go na prawnika. Gdy jednak młody Händel przypadkiem znalazł na strychu klawikord, ćwiczył grę na nim mimo sprzeciwu ojca zakradając się tam nocami. W 1694 roku, mając 9 lat, rozpoczął formalną współpracę z Friedrichem W. Zachau, kompozytorem i organistą kościoła Frauenkirche. Systematycznie uczył się metod gry na organach i innych podstawowych instrumentach oraz kompozycji. Ojciec Händla zmarł, gdy miał on 11 lat. W 1702 roku wypełniając wolę zmarłego ojca rozpoczął studia na wydziale prawa Uniwersytetu w Halle. Został w tym czasie także organistą katedry w Halle i co niedzielę komponował mszę dla kościoła. W 1703 roku opuścił rodzinne Halle i udał się na północ do Hamburga, gdzie czekały na niego większe możliwości. Hamburg był wówczas w Niemczech miastem, w którym najintensywniej rozwijała się opera. Händel najpierw pracował jako skrzypek w orkiestrze teatru w Hamburgu i wypełniał również obowiązki klawesynisty. Miał szczęście spotkać tam dwóch wybitnych kompozytorów, którzy wywarli pozytywny wpływ na jego wczesną twórczość. Jednym z nich był dyrektor Opery Hamburskiej, słynny niemiecki kompozytor operowy Keiser. Jego opery odznaczały się dość

wyraźnym stylem włoskim. To dzięki niemu Händel pierwszy raz zetknął się z operą i wykonał pierwsze kroki na polu twórczości operowej. Drugim był Mattheson, wówczas tenor i dyrygent w operze, wszechstronny artysta, który stał się bliskim przyjacielem Händla, udzielał mu wskazówek i pomagał mu na różne sposoby przy jego twórczości. 8 stycznia 1705 roku, jeszcze zanim Händel skończył 20 lat, odbyła się w Hamburgu premiera jego pierwszej opery, pod tytułem *Almira* HWV1. Jest to opera w całości utrzymana we włoskim stylu i w pełni wykorzystuje jego możliwości, z bogatą muzyką, choreografią, kostiumami i scenografią. Opera odniosła wielki sukces. Już 6 tygodni później, 25 lutego, tuż po jego dwudziestych urodzinach, została wystawiona jego druga opera, *Nero* HWV2. Jego obsesja na punkcie opery była od tego momentu nie do zatrzymania. Wkrótce zrezygnował z pracy w orkiestrze i zaczął koncentrować się na komponowaniu. Ponieważ ówczesne centrum opery europejskiej stanowiły Włochy, Händel szybko zdał sobie wyraźnie sprawę, że jeśli chce osiągnąć większe sukcesy w tworzeniu opery, musi opanować włoski styl. Wyruszył więc do Włoch w 1706 roku. Przekroczył Alpy i przez cztery lata studiował w Neapolu, Rzymie, Florencji i Wenecji. Spotkał tam największych włoskich muzyków swoich czasów. Byli to m.in. Arcangelo Corelli (1653-1713), Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti (1660-1725) i jego syn Giuseppe Domenico Scarlatti. Lata spędzone przez Händla we Włoszech miały ogromny wpływ na rozwój jego stylu muzycznego. Jego sława rozeszła się po całych Włoszech, a opanowanie włoskiego stylu operowego uczyniło z niego międzynarodową gwiazdę. We Włoszech skomponował wiele utworów, w tym dwie opery, liczne włoskie kantaty solowe, oratoria *Il trionfo del tempo e del disinganno* HWV46a oraz *La resurrezione* HWV47, serenadę *Aci, Galatea e Polifemo* HWV72 oraz pewną liczbę łacińskich (czyli rzymskokatolickich) utworów kościelnych. W 1707 roku pomyślnie została wystawiona we Florencji jego opera *Rodrigo* HWV5, a największy sukces odniosła opera *Agrippina* HWV6 skomponowana dla Wenecji w 1709 roku. Nie będąc Włochem był w stanie komponować włoskie opery, które



wprowadzały w ekstazę włoską publiczność. Chociaż Händel mógł pozostać we Włoszech, gdzie nie tylko znalazł wielu mecenasów, ale został również doceniony przez markiza rzymskiego, to jednak zdecydował się na powrót do Niemiec i w 1710 roku przyjął stanowisko kapelmistrza na dworze elektora hanowerskiego. Nie zadowolając się bynajmniej tą dobrą posadą, Händel dwukrotnie wybrał się do Anglii w latach 1710 i 1712, gdzie jego opery zostały dobrze przyjęte przez brytyjską rodzinę królewską i arystokratów. W 1717 roku nad Tamizą zostało wykonane jego słynne dzieło *Water Music*, odnosząc bezprecedensowy sukces. Od tego czasu Händel na stałe zamieszkał w Anglii. W 1719 roku Händel założył w Londynie Operę Królewską. Śpiewacy występujący w jego Operze należeli do najślynniejszych w Anglii. W tym czasie Händel pracował bez wytchnienia, nigdy się też nie ożenił, spędzając prawie całą młodość w Anglii. Został następnie zatrudniony jako kapelmistrz angielskiej kaplicy dworskiej. Z powodu złego zarządzania Opera została rozwiązana w roku 1728. W ciągu tych dziewięciu lat Händel skomponował 14 oper, w tym najbardziej znane: *Giulio Cesare* HWV17, *Riccardo I* HWV23, *Alessandro* HWV21, *Rodelinda* HWV19, *Tamerlano* HWV18. W 1729 roku Händel na nowo zorganizował trupę operową, która zbankrutowała w 1736 roku, kiedy Händel doznał udaru. W tym okresie Händel skomponował 12 oper, w tym *Alcinę* HWV34 i *Atalantę* HWV35. W operach powstałych w Londynie widoczna jest jego skłonność do preferowania przedstawień bohaterów historycznych. Mimo że opery Händla były dobrze oceniane, angielska publiczność stopniowo traciła zainteresowanie operą włoską i niezrozumiały dla niej język włoski sprawił ostatecznie, że opera włoska wypadła z łask w Wielkiej Brytanii. Händel z tego powodu przeżył kryzys w swojej karierze muzycznej. Jednak nie poddał się i zwrócił swoją uwagę na tworzenie oratoriów. Oratorium to forma muzyczna wyrosła z *opera seria* i wielkoskalowych chóralnych przedstawień świątecznych. To właśnie w późniejszych dziełach oratoryjnych Händla możemy zaobserwować więcej z jego niezwykłego talentu kompozytorskiego. Komponował oratoria łączące różne

elementy muzyczne z Niemiec, Włoch, Francji i Anglii. Stworzył sukcesywnie najbardziej wpływowe dzieła oratoryjne na scenie historii muzycznej, takie jak *Estera* HWV50ab, *Saul* HWV53, *Mesjasz* HWV56 czy *Samson* HWV57. Händel zaczął pisać *Mesjasza* HWV56 po południu 22 sierpnia 1741 roku. Istnieją sprzeczne informacje na temat tego, ile czasu zajęło Händlowi stworzenie dwuipółgodzinnego arcydzieła,. Legenda głosi, że ukończył *Mesjasza* HWV56 w ciągu zaledwie dwudziestu czterech dni. To wielkie dzieło jest przepojone dojrzałą religijną pobożnością kompozytora. W późniejszych latach życia Händel stracił wzrok z powodu choroby oczu, lecz mimo to jeszcze na kilka dni przed śmiercią, w Wielką Sobotę 1759 roku, jak zwykle dyrygował wykonaniem *Mesjasza* HWV56 z wykorzystaniem organów. *Alleluja* jest zdecydowanie najbardziej znanym fragmentem z tego oratorium i cieszy się znaczną popularnością na całym świecie.

## **Twórczość operowa Händla**

Na początku XVII wieku niektórzy arystokraci we Florencji we Włoszech, znani jako Camerata, wystawiali na dworze hrabiów Bardi przedstawienia muzyczne wzorowane na starożytnym dramacie greckim. Spośród nich, *Euridice* była najwcześniejszą operą. Mimo że ówczesna opera różniła się zasadniczo od późniejszych oper klasycznych i romantycznych, stała się ważna w życiu Włoch jako nowa forma sztuki łącząca malarstwo, rzeźbę, taniec, głos i muzykę instrumentalną, i była najbardziej postępowym gatunkiem sztuki okresu baroku. Wkrótce opera rozprzestrzeniła się z Florencji do Rzymu, Neapolu i Wenecji. W XVIII wieku wspaniała i błyskotliwa opera włoska stała się modną ozdobą dworów królewskich i arystokratycznych, i znalazła miejsce na scenie muzycznej różnych krajów Europy kontynentalnej i Wielkiej Brytanii. W takiej właśnie sytuacji Händel przybył do Anglii, ciesząc się opinią kompozytora włoskiej *opera seria*. W lutym 1711 roku wystawił w

Londynie swoją operę *Rinaldo* HWV 7a/b opartą na poemacie włoskiego poety Torquato Tasso (1544-1595) *La Gerusalemme liberata* (*Jerozolima wyzwolona*). Jest ona nie tylko znakomicie skomponowana, ale w jej inscenizacji Händel obsadził również znanych śpiewaków. Oczywiście było to bardzo charakterystyczne dla Händla, który zdobywał sobie przychylność publiczności obsadzając w wykonaniach swoich dzieł operowych sławnych śpiewaków z całego świata. W tym przypadku była to m.in. znana sopranistka Isabella Girardeau śpiewająca rolę Almireny, której najslynniejsza aria to *Lascia ch'io pianga* w III akcie. Girardeau długo współpracowała z Händlem i śpiewała w wielu z jego oper. Z kolei Nicolò Francesco Leonardo Grimaldi (1673-1732), jeden z najslynniejszych włoskich śpiewaków kastratów tamtej epoki, wcielił się w rolę Rinalda. Występował w tej operze również inny włoski kastrat Valentino Urbani, a także m.in. włoski bas baryton Giuseppe Maria Boschi (1675-1744), który zasłynął wykonując dzieła Händla i uczestniczył w wielu inscenizacjach jego oper. Opera *Rinaldo* dzięki olśniewającej muzyce i rozmachowi przedstawianych scen podbiła serca angielskiej publiczności, a także położyła fundament pod pozycję Händla na angielskiej scenie muzycznej.

W 1712 roku, czyli w roku jego ponownego przyjazdu do Anglii, jego opery *Il pastor fido* HWV8a/b/c, *Teseo* HWV9, *Silla* HWV10 i *Amadigi di Gaula* HWV11 zostały wystawione z bezprecedensowym sukcesem. To właśnie gorący zachwyt angielskiej publiczności oraz rosnące uznanie i reputacja w Anglii skłoniły Händla do osiedlenia się tam w 1717 roku i przyjęcia obywatelstwa brytyjskiego w 1726 roku. Przez pierwsze dziesięć lat pobytu w Anglii Händel znajdował się najpierw pod opieką królowej Anny, a potem otrzymywał rentę od brytyjsko-hanowerskiej rodziny królewskiej. W ówczesnej Wielkiej Brytanii od czasu chwalebnej rewolucji rosła w siłę rodząca się burżuazja. Zwłaszcza arystokracja i niektórzy z dobrze prosperujących mieszczan demonstrowali swoją wyższość ekonomiczną i intelektualną, wystawiając i podziwiając włoską operę.

Jednak Händel był przecież muzykiem o silnej osobowości twórczej. Po początkowym wielkim sukcesie w Anglii Händel zaczął improwizować swój własny styl w swojej twórczości operowej, tworząc nowy styl muzyczny. W kwietniu 1720 roku w Londynie Händel wystawił operę *Radamisto* HWV12a/b, która wykraczała poza styl włoskiej *opera seria*. Zaprosił do udziału w niej najśłynniejszą włoską sopranistkę XVIII wieku, Margheritę Durastanti (1680-1734; jej zaletą było to, że potrafiła śpiewać zarówno jako sopran, jak i mezzosopran). Inscenizacja została jednak natychmiast zaatakowana przez tych spośród arystokratów, którzy byli przeciwni hanowerskiej rodzinie królewskiej. Rozpoczęli oni serię działań skierowanych przeciwko kompozytorowi i sprowadzili z Włoch do Anglii Giovanniego Battistę Bononciniego (1670-1747), "króla stylu włoskiego", który miał rywalizować z Händlem. Händel początkowo poniósł porażkę, ponieważ jako niemiecki kompozytor opery włoskiej nie dorównywał stylistycznie Włochowi Bononciniemu, ale nie zrezygnował z komponowania i stopniowo ponownie wyszedł z cienia. W 1723 roku jego opera *Ottone* HWV 15 została wystawiona z wielkim sukcesem. Zapoczątkowała ona jednocześnie nową formę opery. Miała ona mocną obsadę, gdyż Händel obsadził w głównych rolach dwie najśłynniejsze włoskie sopranistki tamtych czasów - Francescę Cuzzoni (1696-1778) i Margheritę Durastanti (1680-1734).

W połowie XVIII wieku w brytyjskiej polityce, gospodarce i nauce zachodziły wielkie zmiany. Po rewolucji przemysłowej nastąpił gwałtowny rozwój kapitalizmu, pobudzeniu podlegał także duch narodowy, pojawiły się idee narodowego stylu kultury i sztuki, oraz żądano dzieł odpowiadających rzeczywistości społecznej. W dziedzinie twórczości literackiej dzieła Johna Milтона (1608-1674), Daniela Defoe (1660-1731), i Jonathana Swifta (1667-1745) ukształtowały wizerunek i ducha heroizmu. Również w muzyce ujawnił się duch narodowy, a sformalizowana struktura opery włoskiej, z jej rozłącznością między muzyką a dramatem, doprowadziła do rosnącego znudzenia i

sprzeciwu publiczności, a także do zamknięcia Grand Theatre w Londynie, który z dumą prezentował operę włoską.

W kolejnych operach Händel coraz bardziej skłaniał się ku silnym wątkom dramatycznym oraz rozciągłym, majestatycznym melodiom, a także ku tematyce heroicznej. Wzbogacał również swoje kompozycje operowe o niespotykane wcześniej efekty dźwiękowe, o których gigant muzyczny Beethoven powiedział: "Händel jest niezrównanym mistrzem wszystkich mistrzów, uczenie się od niego, jak tworzyć wspaniałe efekty dźwiękowe". W 1732 roku w Theatre Royal Haymarket, przy bardzo entuzjastycznej publiczności, wystawiono *Acis and Galatea* HWV 49b, angielską operę w trzech aktach, nazwaną tak od angielskiej opery sielankowej, opartą na *Metamorfozach* starożytnego rzymskiego poety Owidiusza (43-17/18 p.n.e.). Następnie słynna opera *Orlando* HWV31 z sukcesem została publicznie wystawiona, a jej ekstatyczne i dźwięczne melodie po raz kolejny zachwyciły publiczność. Jednak brytyjski król, który go wtedy chronił, był głęboko skonfliktowany ze swoim synem, następcą tronu, który przeniósł swoją nienawiść na Händla. Jednocześnie niektórzy arystokraci sprzeciwiający się hanowerskiej rodzinie królewskiej robili wszystko, co możliwe, aby oczernić kompozytora oraz założyli kolejną operę, zapraszając z Włoch dwóch znanych kompozytorów, Nicolę Antoniego Giacinto Porporę (1686-1768) i Johanna Adolfa Hassego (1699-1783). tworząc konkurencję wobec teatru operowego prowadzonego przez Händla. W tej walce, mimo talentu, Händel nie zdołał uniknąć porażki. Intrygi dworskie, opuszczenie przez protektorów i współpracowników, oraz krytyka i oskarżenia ze strony Kościoła i opinii publicznej pozbawiły Händla możliwości uzyskania sukcesu na nowo. W 1737 roku Händel poniósł całkowitą klęskę w twórczości operowej, gdy zbankrutował prowadzony przez niego teatr operowy, a on sam znalazł się w opłakanej sytuacji finansowej. Mimo to w następnych latach Händel skomponował jeszcze blisko dziesięć oper. Wśród nich było wiele znakomitych dzieł, jak na przykład *Serse* HWV40. Händel dołożył wielkich starań przy komponowaniu tej

opery, a w roli Serse obsadził jednego z najbardziej wpływowych włoskich śpiewaków kastratów Caffarellego (prawdziwe nazwisko Gaetano Majorano 1710-1783). W Her Majesty's Theatre rozbrzmiewał piękny śpiew, a klasyczna aria *Ombra mai fu* z pierwszego aktu jest śpiewana do dziś.

Sądząc po ostatecznym wyniku, należy uznać, że twórczość operowa Händla zakończyła się niepowodzeniem. Powodów ku temu nie znajdzie się więcej niż trzy: Pierwszym z nich było to, że opery w epoce baroku były zbyt sztuczne i przerysowane, a ekspresja artystyczna była w nich zbyt zależna od ustalonych wzorców i sformalizowana. Po drugie, na brytyjskim dworze królewskim i wśród arystokracji istniały rozbieżne tendencje i trwały spory frakcyjne. Händel podlegał nieustannym atakom ze strony zarówno członków rodziny królewskiej, jak i szlachty kierującej się ukrytymi motywami. Po trzecie, w miarę rozwoju społecznego i odradzania się brytyjskiej narodowej kultury i sztuki, koncepcje i formuły fabularne oper Händla, przejęte z włoskiej *opera seria*, stawały się coraz mniej adekwatne do poziomu oczekiwań publiczności, i wręcz stały się przedmiotem kpin i krytyki ze strony opinii publicznej.

Choć twórczość operowa Händla poniosła porażkę, to wywarła ogromny wpływ na muzykę epoki pobarokowej. Można zauważyć wpływ opery *Orlando* HWV31 na Mozarta, wpływ opery *Tamerlano* HWV18 na tragiczne idee Glucka... Chociaż opery Händla są dość rzadko wystawiane w teatrach, nadal możemy często usłyszeć najlepsze partie z jego oper, takie jak aria *Ombra mai fu* z I aktu opery *Serse* HWV40, aria *Lascia ch'io pianga* śpiewana przez Almirenę w III akcie opery *Rinaldo* HWV7a/b, aria *Io già t'amai, ritrosa* śpiewana przez tenora Grimoaldo w I akcie opery *Rodelinda* HWV19 oraz recytatyw *Fatto inferno è il mio petto* i aria *Pastorello d'un povero armento* z III aktu tej opery, czy aria *Ciel e terra armi di sdegno* tenora Baiazete z I aktu opery *Tamerlano* HWV18, itd.

Choć opery Händla popadły w zapomnienie, jego kompozycje należące do innego gatunku muzycznego przyniosły mu sławę na wieki. Podczas gdy opera włoska trzymała się stałych schematów i reguł, oratorium, pozbawione formalnych ograniczeń pod względem kostiumów, scen, fabuły i wykonawstwa, było idealną areną dla rozkwitu talentu muzycznego Händla. Pod koniec lat trzydziestych i w latach czterdziestych XVIII wieku Händel sięgnął po tematykę starotestamentową, tworząc serię oratoriów, takich jak *Saul* HWV53, *Israel in Egypt* HWV54, *Samson* HWV57 oraz *Messiah* HWV56, uważany za jego sztandarowe dzieło. Centralne miejsce w jego oratoriach zajmuje chór i stanowią one portret cierpienia ludu i heroicznej walki o wyzwolenie z ucisku w kostiumie opowieści religijnej. Przepenia je epicka wielkość i dramatyczna siła, pokazujące, że kariera Händla po niepowodzeniu w twórczości operowej wkroczyła na nowe twórcze szczyty.

## **Twórczość oratoryjna Händla**

W 1735 roku, mieszkający w Anglii pięćdziesięcioletni kompozytor doznał bezprecedensowego ciosu, gdy jego opery przestały być cenione, a założony przez niego teatr operowy musiał zostać zamknięty. Jego twórczy wysiłek poszedł na marne, a niegdyś otoczony podziwem muzyk znalazł się w trudnej sytuacji i popadł w długi. I właśnie w tym najniższym punkcie życia i kariery, Charles Jennings, znany londyński dramaturg i wieloletni bliski przyjaciel Händla, przysłał mu trzy napisane przez siebie libretta do oratoriów religijnych: *Saul* HWV 53, *Mesjasz* HWV 56 i *Belshazzar* HWV 61, które stały się dla niego wybawieniem. Kompozytor był zachwycony, że otrzymał tę nieoczekiwaną pomoc w chwili, gdy najbardziej jej potrzebował. Kolejne miesiące Händel spędził na lekturze i rozmyślaniach, a trzy libretta oratoriów o wydźwięku religijnym stały się dla kompozytora bramą do świata duchowości.

Opinie badaczy różnią się co do tego, ile czasu zajęło Händlowi skomponowanie tego arcydzieła, którego samo wykonanie trwa dwie i pół godziny. Mówi się, że we wrześniu 1741 roku, w przyływie niekontrolowanego entuzjazmu, kompozytor w ciągu zaledwie 24 dni i w zawrotnym tempie ukończył Mesjasza HWV 56 - wielkie dzieło, które przyniosło mu sławę w historii światowej muzyki. W tym arcydziele znalazła swój wyraz dojrzała pobożność religijna kompozytora

Słowo „mesjasz” pochodzi z języka hebrajskiego i oznacza „pomazańca” (kiedy starożytni Żydzi mianowali królów i kapłanów, często odprawiali ceremonię nakładania oleju na głowę wybrańca, czyli namaszczała go olejem). Określenie to zostało później użyte w chrześcijaństwie jako tytuł dla zbawiciela, Jezusa. Oratorium *Mesjasz* HWV56, oparte na psalmach Starego Testamentu i angielskim Modlitewniku Powszechnym, podzielone jest na trzy części z ponad pięćdziesięcioma partiami, obejmującymi uwerturę, arie, partie ansamblowe i chóralne, oraz interludia. Pierwsza część opowiada o narodzinach Jezusa; druga o głoszeniu przez niego ewangelii i jego ukrzyżowaniu w celu zbawienia ludzkości; trzecia część to historia zmartwychwstania i hymn na cześć zbawiciela.

Mesjasz HWV56 miał swoją premierę w Dublinie, stolicy Irlandii, 13 kwietnia 1742 roku. Na afiszu widniał napis: "Wykonano na rzecz cierpiących więźniów i dla Szpitala Mercera". Przedstawienie *Mesjasza* HWV56 odniosło sukces, a Händel znów znalazł się w centrum uwagi Brytyjczyków. Gdy *Mesjasza* HWV56 wystawiono w Londynie w 1743 roku, podobno teatr odwiedził także ówczesny król Jerzy II. Kiedy zabrzmiała druga część finału, chór *Alleluja*, głęboko poruszony król wstał i wysłuchał całej partii na stojąco, a pozostali widzowie wstali razem z nim. Powstała w ten sposób tradycja, każąca do dziś słuchaczom wstawać, gdy rozbrzmiewa chór *Alleluja*. Później twierdzono, że Jerzy II chcąc zadbać o status dzieła postanowił uchronić *Mesjasza* HWV 56 przed nadmierną liczbą wykonań i zarządził, że publikowanie i dorywcze wykonywanie utworu jest zabronione, i że ma on być wykonywany tylko raz w roku na



wiosnę, a dyrygować nim może wyłącznie sam Händel. Händel zatem co roku na mocy królewskiego dekretu organizował publiczne przedstawienie, z którego dochód przeznaczono na zbiórkę pieniędzy na sierociniec.

Dzieło to jest jednym z najczęściej wykonywanych oratoriów na świecie. Pierwszą część oratorium otwiera solowy recytatyw tenora *Comfort ye, my people*, oraz aria *Ev'ry valley shall be exalted*. Obie te słynne partie są do dzisiaj obowiązkowymi utworami dla każdego tenora. *Comfort ye, my people* jest ponadto pierwszą partią wokalną w całym dziele i ma w nim duże znaczenie. Tekst składa się z dwóch fragmentów. Charakterystyczną cechą akompaniamentu tej pieśni jest to, że po każdym wersie następuje akompaniament o tym samym schemacie rytmicznym, co daje efekt echa, symbolizujący echo Ewangelii. Pierwsza część pieśni składa się z tekstu "Comfort ye, My people, saith your God" ("Pocieszcie się, ludu mój, mówi wasz Bóg"), który jest utrzymany w tonacji E-dur i ma dość swobodny rytm. Po interludium druga warstwa tekstu wraz z melodią jest bardziej gęsta i zwarta pod względem rytmu i akompaniamentu. Tonalność "Speak ye comfortably to Jerusalem" po krótkim przejściu do A-dur zatrzymuje się w B-dur, a kolejna fraza "and cry unto her" zaczyna się przeskokiem o oktawę. Wsparcie tematem przez akompaniament przenika nie tylko środkową część utworu, ale także słycać je w jego zakończeniu. Część druga jest nieco krótsza niż część pierwsza, a tekst i akompaniament stanowią ostry kontrast z częścią pierwszą, tonacja zmienia się z cis-moll na A-dur, na którym utwór ostatecznie się kończy. Cały recytatyw ma trzy punkty kulminacyjne podkreślające wagę i znaczenie treści, a mianowicie: „saith your God, saith your God”, „and cry upon her” oraz „the voice of him that cried in the wildness”. Następująca po tej partii aria *Ev'ry valley shall be exalted* jest niezwykle ozdobną i pełną pasji arią tenorową. Aria podzielona jest na dwie części z powtarzającym się tym samym tekstem, rozdzielone wyraźną kadencją. We wprowadzeniu ujawnia się melodia tematu, która powtarza się w obu częściach utworu. Obie części rozwijają ten sam temat, przy czym druga imituje materiał

pierwszej części. stosując techniki transpozycji i progresji modalnej powszechnie w muzyce polifonicznej. Utwór ma bardzo wyraźny polifoniczny styl. Rozwój całego utworu jest oparty na pierwszej frazie. Temat rozwija się poprzez ciągle dodawanie ozdobników oraz progresje modalne. Akompaniament nie tylko dobrze wspiera partię wokalną, ale także stanowi bardzo dobre odbicie głosu ludzkiego.

Twórczość muzyczna i wszelka twórczość artystyczna nie jest czynnością czysto spontaniczną i musi mieć głębokie podłoże środowiskowe. Doświadczenie życiowe pobudza twórcze pragnienie artysty, jest całościową refleksją i sublimacją pewnych przeżyć i emocji kompozytora. Po doświadczeniu najgorszego momentu w swoim życiu i karierze, Händel zaczął rozmyślać i poszukiwać prawdziwego sensu życia, i dążył do wyrażenia najbardziej prawdziwych wewnętrznych doświadczeń i emocji. Po latach studiowania libretta, Händel połączył w całość swoje wieloletnie doświadczenie w tworzeniu opery i użył swojego wyjątkowego i pięknego języka muzycznego, by z głębi serca wielbić Najwyższego i wyrażać mu wdzięczność. Chociaż główna idea *Mesjasza* HWV 56 koncentruje się na przesłaniu odkupienia, to oratorium to wykracza poza doktrynę Kościoła i jest Nieliturgiczną muzyką sakralną. Dzieło to było duchowym chrztem kompozytora, a jego myślenie uległo w nim znacznej sublimacji - zarówno pod względem osiągnięć zawodowych, jak i postawy życiowej Händel nie jest już żądny sukcesu, wydaje się, że poprzez to dzieło odczuwa moc Boga, a jego serce zostaje odświeżone i poruszone, oddając chwałę prawdziwemu Bogu. Podobnie w *Izraelu w Egipcie* HWV54, *Józefie i jego braciach* HWV59, *Judzie Machabeuszu* HWV63, *Jozuem* HWV64, *Salomonie* HWV67, *Jefcie* HWV70, *Samsonie* HWV57 i innych wielkich oratoriach, opartych na Starym Testamencie Händel ukazuje podziwianego przez siebie ducha poświęcenia i oddania, sławi niezłomność ducha narodowej niepodległości i bohaterstwa, oraz głosi chwałę ludzkości, dzięki czemu dzieła te są niezwykle atrakcyjne. Jest to transcendencja, transcendencja do wzniosłej i wielkiej sfery duchowej.

Jako kompozycyjnie równie wybitne oratorium, *Izrael w Egipcie* HWV54 jest wspaniałym, epickim arcydziełem. Wśród 30 partii składających się na oratorium znajdujemy 19 partii chóralnych, cztery arie, trzy duety i cztery krótkie recytatywy. Twórcze wykorzystanie przez Händla formy chóralnej i jego niezrównane umiejętności pisania partii chóralnych pozwoliły mu w tym utworze w pełni wykorzystać wielką siłę ekspresji chóru. Zastosował ośmiogłosowy układ chóralny, wydobywając wiele efektów z kontrastu między dwoma chórami czterogłosowymi. Czasami używa w swojej wypowiedzi formy fugi, czasami łączy wszystkie dźwięki w dobrze wyważoną kolumnę akordów, czasami wykorzystuje lżejszy kontrast między formami akustycznymi prezentowanymi przez chór z orkiestrą i chór bez akompaniamentu lub silniejszy kontrast między brzmieniem solisty i chóru (z orkiestrą), by stworzyć żywy i wyrazisty obraz muzyczny.

Cechy kompozycyjne oratoriów Händla:

#### 1. Wprowadzenie oratoriów w języku angielskim.

W drugiej połowie XVII wieku opera rozprzestrzeniła się po całych Włoszech i rozwinęła się w innych krajach Europy. Prawie wszyscy włoscy kompozytorzy operowi w tej epoce pisali oratoria, w których, podobnie jak w operach, wykorzystywali libretta w języku włoskim. Chociaż Anglia była krajem rozwiniętym politycznie i gospodarczo, a jej życie społeczne kwitło w pierwszej połowie XVIII wieku, to jej życie muzyczne było całkowicie zdominowane przez muzykę włoską. W tym czasie liczna, rodząca się publiczność mieszczańska zaczęła zarzucać operze włoskiej, że jest niezrozumiałą sztuką arystokratyczną, śpiewaną w obcym języku, i zapragnęła mieć możliwość słuchania oratoriów we własnym języku, poruszających tematy dla niej interesujące. W tym kontekście historycznym Händel podjął decyzję, by odpowiedzieć na artystyczne

wymagania brytyjskiej klasy średniej - przekształcił oratorium w oratorium angielskie, co spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem ze strony brytyjskiej publiczności.

## 2. Poszukiwanie nowych tematów.

Śpiewanie po angielsku oznaczało, że pewnych niedorzeczności i absurdów, które występowały zwykle w librettach operowych i oratoryjnych, nie dało się już przyzwoicie ukryć pod przykrywką obcego języka i trzeba było je zmodyfikować lub usunąć. Ponadto w pierwszej połowie XVIII wieku Wielka Brytania przeżywała okres gospodarczej prosperity. Po rewolucji burżuazyjnej i reformie religijnej brytyjska publiczność, zwłaszcza szerokie masy społeczne, bardzo lubiły i dobrze znały historie ze Starego Testamentu. Oratoria Händla są w większości oparte na najlepiej w Anglii znanych historiach ze Starego Testamentu. Zostały one przedstawione w majestatycznym stylu i wyrażają postulaty sprzeciwu wobec autorytaryzmu i dążenia do narodowej niezależności, skupiając się na historii wyzwolenia zniewolonego ludu, prezentowaniu osiągnięć bohaterów narodowych, opiewaniu triumfów narodu oraz celebracji światła, sprawiedliwości i pokoju. Jego oratoria pasowały do patriotyzmu i dumy brytyjskiej klasy średniej. Pobudzały wśród odbiorców patriotyczny entuzjazm i fantazję, oraz silnie oddziaływały na nich muzycznie. To dzięki nim Händel zdobył bezprecedensową popularność wśród brytyjskiej publiczności i stał się muzykiem o światowej renomie.

## 3. Unikalny styl chóru.

Najważniejszą innowacją Händla w oratorium było wykorzystanie chóru. Partie choralne występowały już w łacińskich i włoskich oratoriach włoskiego muzyka Giacomo Carissimiego (1605-1674), ale zarówno u niego, jak i w późniejszych oratoriach pojawiały się co najwyżej w postaci nielicznych "pieśni pasterskich" i scen zbiorowych. Wczesna edukacja Händla zaznajomiła go z niemiecką luterańską muzyką

chóralną oraz typowym dla niemieckich ośrodków katolickich połączeniem chóru z orkiestrą i solistami, był też pod wrażeniem silnej tradycji sztuki chóralnej w Anglii. Wykorzystując swoje wieloletnie doświadczenie w kompozycji operowej, odszedł od dotychczasowej praktyki śpiewania arii tylko w formie solowej i ansamblowej, i zaczął wykorzystywać chór w oratoriach w miejscach odpowiadających operowym ariom, czyli jako komentarz lub refleksję nad scenami, które rozgrywają się w trakcie spektaklu. Chór w jego oratoriach jest nie tylko bohaterem, ale także widzem, podobnie jak chór w dramacie greckim. Te wielkie partie chóralne łączą w sobie wybitne arie, dramatyczne recytatywy i wspaniałe techniki fugi, odzwierciedlając majestat i przepych muzyki barokowej.

#### 4. Wielki epicki styl.

Styl dzieł każdego artysty naznaczony jest jego osobowością. Dzieła Händla wyraźnie ukazują wielkie emocjonalne wzloty i upadki, które jednak zawsze są łagodzone i kierowane silną wolą. Jego sztuka jest zawsze nienaganna, formy utworów zawsze precyzyjne, a proporcje idealnie wyważone, nawet gdy ukazywane emocje są niezwykle impulsywne, niemal jak rozszalały żywioł. Są to utwory silne, atletyczne i dobrze wyważone. Jeśli Händel ma jasność, wdzięk, spokój i czystość Włocha, to nie ma u niego włoskiej delikatności, melancholii, czy rozleniwienia. Włosi nie są w stanie ukazać takiej majestatycznej potęgi, jak robi to Händel. Majestatyczne cechy jego utworów znalazły swoją kontynuację dopiero w późniejszych utworach Glucka i Beethovena. Obaj ci kompozytorzy przyznawali zresztą, że ich talent miał związek z twórczością Händla. Händel niejednokrotnie był także wybierany na oficjalnego twórcę muzyki na uroczystościach państwowych, na przykład w 1727 roku skomponował cztery hymny na koronację Jerzego II, w 1737 roku hymn pogrzebowy dla królowej Karoliny, a w 1743 roku hymn wykonywany podczas nabożeństwa dziękczynnego za

zwycięstwo armii brytyjskiej w Dettingen. Händel zawsze komponował dla wyższych sfer, dla dworu i teatru, a jego muzyka jest oczywiście olśniewająca i pełna blasku. Szczególnie dobrze radził sobie w tworzeniu pogodnej, rytmicznej muzyki, która daje widzom wyraźne zmysłowe wrażenia, jest ekscytująca i fascynująca. Pełna rozmachu i klarowna konstrukcja jego utworów sprawia, że są one przejrzyste i zachwycające. Majestatyczna epickość oratoriów Händla polega również na wykorzystaniu przez niego formy chóralnej jako dominującego środka wyrazu oraz na umieszczeniu ludu w centrum dramatu. Potężny chór przedstawia sobą wszechogarniający rozmach, jakiego nie było w poprzednich operach i oratoriach. Na scenie śpiewają nie tylko aktorzy, ale to jakby sam lud wystąpił w teatrze. Potęguje to spektakularny efekt sceniczny i muzyczny, ale także współgra z epoką, ukazując wspólny rytm i siłę oratorium oraz tamtych czasów.

#### 5. Opisowy i ekspresywny emocjonalnie symbolizm i dramatyzm muzyczny.

W utworze *Izrael w Egipcie* HWV54 można znaleźć wiele przykładów tej cechy: żaby, muchy, wszy, gradobicia i inne plagi egipskie są przedstawione w sposób niemal realistyczny. W *Mesjaszu* HWV56 spotykamy interesującą technikę wykorzystania nut do zobrazowania tekstu, technikę, która zostaje szczególnie dobrze wykorzystana. Chór śpiewa: "Wszyscy błądzimy jak owce" (różne linie melodyczne rozchodzą się); „każemy każdemu obracać się" (szybko obracający się wzorzec, który jednak nie opuszcza punktu wyjścia) „ku własnej drodze" (uparte trzymanie się powtarzanej nuty). A główna idea zostaje nagle ujawniona z niezrównaną dramatyczną mocą pod koniec uroczystego epilogu: „Pan wziął na siebie grzechy nas wszystkich". Podobny dramatyczny kontrast występuje w refrenie „Dziecię urodziło się dla nas".

W chórze *Alleluja* na końcu drugiej części *Mesjasza* HWV56 Händel używa różnych stylów pisania: „Faktura akordów blokowych przeplata się z fakturą kontrapunktową

imitacyjną w stylu fugi, oraz z okazjonalnymi frazami wykonywanymi unisono, tworząc połączenie faktur akordowych i faktur polifonicznych. To właśnie ten kontrast różnych stylów i faktur nadaje muzyce Händla intensywny dramatyzm<sup>16</sup>. Ponadto, ponieważ oratoria Händla pisane były głównie z myślą o przedstawieniach teatralnych, zajmował się on tematyką religijną bardziej z historycznego i dramatycznego punktu widzenia, co może być jednym z powodów, dla których jego oratoria odznaczają się tak silnym dramatyzmem.

#### 6. Inklinacja ku muzyce homofonicznej.

Melodia nabrała nowego znaczenia w okresie baroku, kiedy w muzyce europejskiej zaczęto odchodzić od polifonii na rzecz homofonii. Ze względu na nacisk na melodię i partię basową powstaje faktura oparta na basso continuo. Wzmocnienie znaczenia harmonii zmieniło rozumienie dysonansu przez kompozytorów; francuski muzyk Jean-Philippe Rameau (1683-1764) w swoim *Traktacie o harmonii (Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels)* zaproponował teorię relacji między akordami toniki, dominanty i subdominanty oraz innymi akordami w muzyce homofonicznej i ustanowił koncepcję harmonii funkcjonalnej. Händel, jedna z najważniejszych postaci w muzyce późnego baroku, nauczył się pisać muzykę na instrumenty smyczkowe od Arcangela Corellego (1653-1713), dzięki któremu udoskonalił również swój sposób wykorzystania harmonii i dysonansów; linie melodyczne *bel canto* nauczył się z kolei pisać od Pietro Alessandria Gaspare Scarlattiego (1660-1725); pozostawał również pod wpływem teorii Jeana-Philippe'a Rameau (1683-1764) dotyczącej harmonii tonalnej w systemie dur-moll, co doprowadziło u niego do narastającej tendencji do tworzenia muzyki homofonicznej. Głównym obszarem jego kompozycji była muzyka sceniczna - oratoryjna i operowa. Opera, ważny gatunek muzyczny epoki baroku, od samego

---

16 Yi Shanbin, *Qingchangju jujiang Hengde'er - jinian Hengde'er shishi 250 zhounian (Händel, gigant oratoriów - upamiętnienie 250 rocznicy śmierci Händla)* [J] Geju, 2009 (07).

początku swego istnienia burzyła średniowieczną i renesansową zasadę polifonii, nadając melodii nowe znaczenie. Händel poświęcił 35 lat na dyrygowanie i komponowanie oper, co wywarło istotny wpływ na jego tendencje do stosowania muzyki homofonicznej. Ponadto zmiany zachodzące w życiu społecznym i muzycznym w związku ze zmieniającymi się czasami miały ogromny wpływ na rozwój muzyki jako takiej. Od 1746 roku Händel porzucił praktykę organizowania koncertów na zamówienie dla arystokratów na rzecz publicznych koncertów dla klasy średniej. Starając się przypodobać publiczności koncertowej, Händel musiał pisać muzykę klarowniejszą i bardziej dramatyczną, co doprowadziło do przesunięcia akcentów w jego języku muzycznym w kierunku muzyki kantylenowej i harmonicznej, oraz stopniowo w kierunku muzyki homofonicznej.

Wielkość Händla i jego historyczne znaczenie polegają przede wszystkim na jego pracy nad oratoriami, które stały się nieśmiertelnymi pomnikami muzycznymi. Będąc twórcą partii chóralnych w wielkim stylu pieczołowicie skupiał się na osiągnięciu poruszającego efektu w muzyce oratoryjnej, która miała przemawiać do licznej wówczas brytyjskiej klasy średniej. Było to jednym z najwcześniejszych przejawów zmian społecznych w drugiej połowie XVIII wieku, zmian, które miały głęboki wpływ na późniejszy rozwój muzyki.

### **Tło historyczne i zarys fabuły trzech oper Händla: *Rodelinda*, *Tamerlano* i *Alcina***

Kontekst historyczny opery *Rodelinda* HWV 19:

Muzyka: Georg Friedrich Händel

Libretto: Nicola Francesco Haym



Nicola Francesco Haym, który napisał dla Händla co najmniej siedem librett operowych, napisał zwarte i znakomicie skonstruowane libretto do tej opery na podstawie wcześniejszego utworu włoskiego librecisty Antonia Salviiego. Z kolei Antonio Salvi zaczął temat swojego libretta z tragedii *Pertharite* XVII-wiecznego francuskiego dramaturga i poety Pierre'a Corneille (1606-1684). Pełny tytuł opery *Rodelinda* HWV19 brzmi *Rodelinda regina de'Longobardi* i jest ona nazwana *Drama per musica in tre atti*. Opera została ukończona w szczytowym okresie twórczości operowej Händla i wystawiona po raz pierwszy 13 lutego 1725 roku w londyńskim King's Theatre. W sezonie odbyło się 14 przedstawień, wszystkie ważniejsze teatry Londynu rywalizowały o jej wystawienie, a występowali w niej najpopularniejsi śpiewacy. Händel, tak jak wcześniej, obsadził w tej operze znanych włoskich śpiewaków.

Premierowa obsada:

Rodelinda Sopran      Francesca Cuzzoni (1696-1778), słynna włoska sopranistka zatrudniona przez Her Majesty's Theatre. Znana była z występów w operach Händla. Händel napisał dla niej 11 ról, w tym w takich operach jak *Giulio Cesare* HWV17, *Rodelinda* HWV19, *Tamerlano* HWV18, *Ezio* HWV29, *Alessandro* HWV21, *Orlando* HWV31 i in.

Bertarido Kastrat      Francesco Bernardi (1686-1759), znany jako Senesino, włoski śpiewak kastrat o głosie w zakresie altu.

Grimoaldo Tenor      Francesco Borosini (1695-1747), pierwszy wielki włoski tenor, który pojawił się w Londynie w XVIII w. Obdarzony

lirycznym i dźwięcznym głosem, ściśle współpracował z Händlem i zagrał główne role w wielu jego operach. Arie Grimoalda śpiewał z werwą i wdziękiem, prezentując wyrazistą charakterystykę postaci, piękne linie wokalne i żywe przebiegi koloraturowe. Był jednym z największych tenorów swoich czasów.

Garibaldo, Bas Giuseppe Maria Boschi 1698-1744

Eduige, Tenor Anna Vicenza Dotti

Unulfo, Alt Andrea Pacini

Ponowna inscenizacja opery z nową obsadą była tak samo udana. Opera została również wystawiona w 1735 i 1736 roku w Hamburgu. 26 czerwca 1920 roku *Rodelinda* HWV19 została wystawiona na nowo utworzonym Festiwalu Händla w Getyndze przez miłośnika muzyki kompozytora Oskara Franka Leonharda Hagen (niemieckiego historyka sztuki i założyciela Festiwalu Händla). Po raz pierwszy została wówczas udostępniona publiczności w języku niemieckim. Hagen był także pierwszym człowiekiem od prawie dwustu lat, który podjął się ponownego wystawienia operę Georga Friedricha Händla, a inscenizacja *Rodelindy* w Getyndze była pierwszą inscenizacją opery Händla w XX wieku. Odniosła ona wielki sukces, a do końca 1926 roku ta wersja opery miała w Niemczech 136 przedstawień. Od tego czasu wystawiono ponad sto nowych dzieł, a *Rodelinda* HWV19 jest obecnie jedną z najpopularniejszych oper Händla. Tłem historycznym tej opery jest wojna domowa w królestwie Longobardów w VII wieku. Książę Benewentu usiłuje dokonać uzurpacji tronu i

pokonuje króla Bertarido, który ucieka udając zmarłego, po czym potajemnie stara się chronić rodzinę.

Podsumowanie fabuły:

Bohaterowie opery należą do arystokracji średniowiecznego królestwa Longobardów, albo przynajmniej są członkami królewskiej świty. Bertarido, pierwotnie król Lombardii, przebywa na wygnaniu, zmuszony do opuszczenia ukochanej żony Rodelindy i syna Flavia. Ostatecznie zostaje jednak ułaskawiony przez uzurpatora Grimoaldo, odzyskuje tron i łączy się z rodziną. Uzurpator Grimoaldo był pierwotnie zaręczony z Eduige, siostrą Bertarida. Wyznaje jednak miłość zamężnej Rodelindzie, która jest niechętna jego zalotom i pragnie ponownie połączyć się z mężem. Rodelinda stawia Grimoaldowi warunek, że wyjdzie za niego jedynie, gdy on własnoręcznie zabije na jej oczach jej syna, Flavia. Grimoaldo nie jest w stanie dokonać mordu, ale mimo to jego uczucie do Rodelindy jeszcze się pogłębia. Z kolei inny uzurpator, Garibaldo, wyznaje miłość Eduige. Dowiadujemy się jednak od niego samego, że tylko tę miłość udaje. Zachęca Eduige do zemsty na Grimoaldo i liczy, że w ten sposób uda mu się zdobyć tron. Bertarido spotyka się po kryjomu z Rodelindą dzięki pomocy Unulfa, co zauważa Grimoaldo, który nabiera przekonania, że Rodelinda spotyka się ze swoim nowym kochankiem. Schwytany Bertarido ze względu na honor żony ujawnia swoją prawdziwą tożsamość. Grimoaldo przysięga, że zabije schwytanego mężczyznę, kimkolwiek by on nie był. Następnie Garibaldo spotyka w ogrodzie zrozpaczonego Grimoalda i już ma go zabić, jednak sam zostaje zabity przez uwolnionego przez przyjaciół Bertarida, który omyłkowo uznaje go za płatnego zabójcę. Na koniec opery Grimoaldo decyduje się porzucić tron, i oddaje żonę i syna Bertaridowi.

Postacie dramatu:

**Rodelinda**, sopran - królowa Lombardii, żona Bertarida

**Bertarido**, kastrat - były król Lombardii

**Grimoaldo**, tenor - książę Benewentu, narzeczony Eduige

**Garibaldo**, bas - doradca Grimoalda i książę Turynu

**Eduige**, tenor - siostra Bertarida

**Unulfo**, alt - bliski przyjaciel Bertarida

**Flavio** - syn Rodelindy i Bertarida

Główne arie tenora Grimoaldo:

No. 1 Aria *Io già t'amai, ritrosa*

No. 2 Aria *Se per te giungo a godere*

No. 3 Aria *Prigioniera ho l'alma in pena*

No. 4 Recytatyw *Costui si cuatodisca*

Aria *Tuo drudo è mio rivale, tu sposo*

No. 5 Aria *Tra sospetti, affetti, e timori*

No. 6 Recytatyw *Fatto inferno è il mio petto*

Aria *Pastorello d'un povero armento*

Kontekst historyczny opery *Tamerlano* HWV 18:

Muzyka: Georg Friedrich Händel

Libretto: Nicola Francesco Haym, Agostino Gaetano Piovene

*Dramma per musica in tre atti*

Premiera opery odbyła się 31 października 1724 roku w King's Theatre w Londynie. Tekst libretta został zaadaptowany przez Nicola Francesco Hayma z tragedii w trzech aktach o tym samym tytule barokowego weneckiego poety i librecisty operowego Agostino Gaetano Piovene, która z kolei była oparta na sztuce *Tamerlan, ou la Mort de Bajazet* francuskiego dramaturga Nicolasa Pradona. Do opery tej pierwotnie muzykę napisał w 1710 roku włoski kompozytor Francesco Gasparini, a 24 stycznia 1711 roku została ona wystawiona w Teatro San Cassiano w Wenecji. Opera *Tamerlano* jest jedną z najbardziej znanych kompozycji Gaspariniego, a jego nietypową decyzją było obsadzenie w roli Bajazeta tenora Giovanniego Paity zamiast śpiewaka kastrata.

Kompozytor Antonio Lucio Vivaldi wykorzystał libretto Agostino Gaetano Piovene w operze *Il Tamerlano*, znanej także jako *Il Bajazet* RV703, wystawionej po raz pierwszy w Teatro Filarmonico w Weronie podczas karnawału 1735 roku.

*Tamerlano* HWV18 powstał w okresie dojrzałej twórczości Händla i jest jedną z bardziej znanych spośród jego ponad 40 oper. Zgodnie z datami podanymi przez samego Händla na rękopisie, trzygodzinna opera została ukończona w ciągu zaledwie 21 dni (między 3 a 24 lipca 1724 roku).

Po raz pierwszy wystawiono ją w King's Theatre w Londynie 31 października 1724 roku i choć w 1731 roku odbyła się jej ponowna inscenizacja, a następnie tournée do Hamburga w Niemczech, opera później popadła w zapomnienie, aż do wznowienia w 1924 roku w Karlsruhe w Niemczech. W ostatnich latach nowe inscenizacje *Tamerlano* HWV18 wystawiono w Teatro Real w Madrycie w Hiszpanii (2008), w Washington National Opera w USA (2008), w Los Angeles Opera w USA (2009), w Royal Opera House w Wielkiej Brytanii (2010), w Holenderskiej Operze Narodowej w Holandii (2015) i w Operze La Scala we Włoszech (2017). W szczególności król tenorów na świecie, Placido Domingo, wystąpił kilkakrotnie w roli tureckiego sułtana Baiazeta, jednej z najwcześniejszych ról tenorowych w historii opery, stworzonej dla Francesco

Borosiniego, wschodzącej gwiazdy wprowadzonej do Londynu z Włoch przez Händla. Baiazete był rolą stworzoną niejako na miarę dla Borosiniego, a Händel wielokrotnie poprawiał partyturę, by wydobyć z jego głosu to, co najlepsze. Jest to pierwsza opera Händla z tenorem w roli tytułowej. Opera ta, śpiewana po włosku, składa się z trzech aktów i ma typowo barokowy styl. Po pierwsze, choć przy wyborze tematu nie została tym razem wykorzystana ani starożytna mitologia grecka, ani popularne wówczas starożytne legendy rzymskie, to jednak fabuła tej opery osnuta jest na tle wydarzenia historycznego sprzed setek lat, czyli bitwie pod Ankarą między Imperium Osmańskim a Imperium Timurydów, która miała miejsce w 1402 roku. Była to też reakcja na potrzeby tamtych czasów, bo Europa Zachodnia była wówczas przepełniona silną *turquerie* (czyli szczególną obsesją na punkcie tureckich obyczajów kulturowych, wyrażaną poprzez różne formy sztuki), więc tym samym fabuła Tamerlano zaspokajała popularne gusta okresu baroku. Ponadto w większości oper epoki baroku występowały liczne role przeznaczone dla kastratów i role dwóch bohaterów płci męskiej, Tamerlano i Andronico, w operze Tamerlano zostały napisane z myślą o wysokich głosach kastratów (obecnie są one wykonywane przez falsetystów). Co więcej, ta historia, cała przeniknięta tragizmem, kończy się nagłą skruchą Tamerlana i zaręczynami Asterii i Andronica, i nawet księżniczka Trabisondy Irene zdobywa miłość Tamerlana, co stanowi niezwykle szczęśliwe zakończenie. Tego typu zakończenia są częste w operze barokowej i nawet w akademickich tekstach jest używany wobec nich specjalny termin *lieto fine* ("szczęśliwe zakończenie").

Premierowa obsada:

Tamerlano    Kastrat    Andrea Pacini

Baiazete    Tenor    Francesco Borosini, pierwszy wielki włoski tenor, który przyjechał do Londynu w XVIII wieku. Ściśle współpracował z Händlem, który

przerobił arie operowe Bajazeta tak, by pasowały do jego głosu i zapewniły mu najlepsze wykorzystanie swoich możliwości wokalnych.

Asteria     Sopran     Francesca Cuzzoni (1696-1778), słynna włoska sopranistka, zatrudniona w Her Majesty's Theatre, znana z wykonania oper Händla. Händel skomponował dla niej 11 ról, w tym w operach *Giulio Cesare* HWV17, *Rodelinda* HWV19, *Tamerlano* HWV18, *Ezio* HWV29, *Alessandro* HWV21, *Orlando* HWV31 i in.

Andronico     Kastrat     Francesco Bernardi (1686-1759), znany jako Senesino, był włoskim śpiewakiem kastratem o głosie w zakresie altu.

Irene     Mezzosopran     Anna Vicenza Dotti

Leone     Bas     Giuseppe Maria Boschi 1698-1744

Podsumowanie fabuły:

Opera rozpoczyna się od sceny rozgrywającej się pomiędzy dwoma władcami. Pokonany przez króla Tartarii, Tamerlana i jego sojusznika Andronica turecki sułtan Bajazet mówi Andronicowi, że wolałby umrzeć niż być jeńcem, jednak miłość do córki, Asterii, powstrzymuje go od popełnienia samobójstwa. Tamerlano proponuje Andronicowi przywrócenie go na tron królewski w Grecji, lecz Andronico żąda, by mógł pozostać przy Tamerlanie, by razem ćwiczyć się w sztuce wojennej. Andronico nie wyjawia prawdziwego motywu swej prośby, mianowicie swojej miłości do Asterii. Tamerlano pozwala Andronicowi pozostać i zwierza mu się, że sam zakochał się w Asterii i planuje ją poślubić. Prosi Andronica, by uzyskał zgodę Bajazeta, a w zamian zezwała mu na ślub z księżniczką Trabisondu, Irene, z którą sam wcześniej się zaręczył. Kiedy Tamerlano wyjawia swoje plany Asterii, ta jest zszokowana. Uznaje, że

Andronico zdradził ją dla własnej przyszłości. Andronico, rozdarty pomiędzy miłością i obowiązkiem, decyduje się spotkać z Bajazetem i Asterią, i przekazać im intencje Tamerlana. Przedstawia Bajazetowi perspektywę odzyskania wolności za oddanie ręki córki, lecz ten odmawia. Asteria demaskuje niespójność uczuć Andronica i odrzuca jego prośbę o pojednanie. Jej miłość do niego zmienia się w nienawiść. Gdy księżniczka Trabisondy Irene dowiaduje się, że jej narzeczoną jest Andronico, wpada w gniew i przysięga zemstę. Jednak Andronico ją powstrzymuje, oznajmiając, że jeszcze nie czas na to. Andronico pograża się w gorzkich rozmyślaniach. Chcąc uratować ojca Asterii, musi ukrywać swoje uczucie do niej. Tamerlano z wdzięcznością oznajmia Andronicowi, że dzięki jego wstawiennictwu Asteria zgodziła się zostać jego żoną. Andronico ma tego samego dnia poślubić Irene na wspólnej uroczystości ślubnej. Kiedy Andronico oskarża Asterię, że śpieszy się do ślubu kierowana pragnieniem bycia królową, Asteria skarży się mu, że tę decyzję podjęła zmuszona jego posłuszeństwem wobec Tamerlana. W tej sytuacji Andronico oznajmia, że od tej chwili będzie walczył z Tamerlanem, ale Asteria stwierdza, że już na to za późno.

Irene przebiera się za posłańca i mówi Tamerlanowi, że jeśli nie zgodzi się na poślubienie księżniczki Trabisondy, ta wróci do swojej ojczyzny. Tamerlano odrzeka, że jest gotów poślubić Irene, jeśli tylko ta zdoła sprawić, żeby Asteria go znienawidziła. Kiedy Tamerlano prowadzi Asterię ku tronowi, Bajazet siłą powstrzymuje córkę. Tamerlano każe przewrócić Bajazeta na ziemię, aby jego córka przeszła po jego ciele wstępując na tron. Asteria błaga Tamerlana, żeby wybaczył jej ojcu, ale ten odrzuca jej prośbę. Asteria wyjawia ojcu swój sekretny plan, by zabić Tamerlana w czasie nocy poślubnej. Obawiając się okrutnego odwetu Tamerlana na Asterii, Bajazet umawia się z nią, że oboje popełnią samobójstwo: gdy pojawią się oznaki niebezpieczeństwa, Asteria ma otruć się trucizną, a po jej śmierci Bajazet również zabije się przy użyciu trucizny. Tamerlano wyznaje Andronicowi, że chociaż pogarda ze strony Asterii go rozgniewała, to nadal chce dzielić z nią tron. W tym momencie Andronico już nie chce



dłużej ukrywać swej niezmiennie głębokiej miłości do Asterii i oznajmia, że będzie z Tamerlanem konkurował o Asterię. Asteria z kolei wyznaje Tamerlanowi, że nadal kocha Andronica. Tamerlano, ponownie odrzucony przez Asterię, nakazuje ściąć jej ojca i wydać ją samą za najbliższego niewolnika. Chcąc ratować życie swego ojca, Asteria pada do stóp Tamerlana błagając go o wybaczenie.

Tamerlano rozkazuje, by ojca i córkę przyprowadzono do jego stołu, chcąc upokorzyć ich do końca w obecności Andronica i całego dworu. Rozkazuje Asterii, by jak służąca uklękła przed nim z pucharem w dłoni. Asteria po kryjomu wrzuca truciznę do pucharu, który podaje Tamerlanowi. Irene, która to zauważyła, powstrzymuje Tamerlana przed wypiciem trucizny i ujawnia swoją prawdziwą tożsamość. Tamerlano rozkazuje, by Asteria podała ten puchar zatrutego wina swemu ojcu lub ukochanemu. Asteria jednak podnosi puchar do własnych ust lecz Andronico wyrywa go z jej dłoni. Bajazet, chcąc oszczędzić córce udręki, sam zażywa truciznę, a przed śmiercią płomiennie przeklina Tamerlana. Przepęlniona grozą Asteria chwytą sztylet chcąc umrzeć wraz z ojcem. Tamerlano nakazuje schwytać Asterię, na co Andronico reaguje groźbą samobójstwa. Tamerlano powstrzymuje go, twierdząc, że już cierpi niezmiennie z powodu śmierci Bajazeta, ponadto oznajmia, że będzie dzielił tron z Irene, księżniczką Trabisondy, a Andronico może ożenić się z Asterią i zostanie im przywrócony tron w Grecji.

Postacie dramatu:

**Tamerlano**, kastrat - król Tartarii

**Baiazete**, tenor - król Turcji (pokonany), uwięziony przez Tamerlana

**Asteria**, sopran - córka Bajazeta, ukochana Andronica

**Andronico**, kastrat - książę grecki, sojusznik Tamerlana

**Irene**, mezzosopran - księżniczka Trabisondy, narzeczona Tamerlana

**Leone**, alt - bliski przyjaciel Andronica i Tamerlana

**Zaida** - powierniczka Asterii

Główne arie tenora Baiazete:

No. 1 Recytatyw *Ah, mio destin, troppo crudel tu sei!*

Aria *Forte e lieto a morte andrei*

No. 2 Aria *Ciel e terra armi di sdegno*

No. 3 Aria *A'suoi piedi padre esangue*

No. 4 Aria *Su la sponda del pigro lete*

No. 5 Aria *Empio, per farti guerra*

No. 6 Aria *Figlia mia, non pianger, no*

Kontekst historyczny opery *Alcina* HWV 34:

Muzyka: Georg Friedrich Händel

Libretto: Antonio Fanzaglia oraz anonim.

Trzyaktowa opera *Alcina* HWV34 została ukończona w 1735 roku, miała premierę 4 kwietnia tego samego roku w Theatre Royale w Covent Garden w Londynie. Przedstawieniami dyrygował sam król aż do swojego wyjazdu do Hanoweru, a potem królowa do 16 lipca. Ostatecznie sztuka miała siedem bardzo udanych przedstawień i

wzbudziła duże zainteresowanie króla i królowej<sup>17 18</sup>. Ta opera o fabule związanej z magią jest dziełem operowym osadzonym w tematyce mitologicznej. Premiera *Alciny* HWV34 odbyła się ze scenami baletowymi w stylu francuskim, a choreografię do niej przygotowała znana francuska tancerka i choreografka Marie Salle (1707-1756), której styl ceniony był za ekspresyjność i teatralność, a która jako choreografka dążyła do jak najlepszego połączenia muzyki, kostiumu i tańca w spójną całość. Muzyka opery jest pogodna i ornamentalna, dość podobna do opery *Ariodante* HWV 33.

Opera ta, podobnie jak *Rinaldo* HWV 7a/b i inne, zawiera duże partie niezrównanych sopranowych koloratur. Wszystkie te opery zostały nazwane przez potomnych "operami magicznymi".

Libretto *Alciny* HWV34, tak jak *Orlando* HWV31 i *Ariodante* HWV33 opiera się na utworze *Orlando Furioso* włoskiego dramatopisarza Ludovico Ariosto (1474-1533), który ma cechy opery komicznej.

Premierowa obsada:

Alcina      Sopran      Anna Maria Strada (1719-1741), słynna włoska sopranistka, występowała głównie w operach i oratoriach Händla, zagrała m.in. główną rolę Ginevry w operze *Ariodante* HWV 34.

Ruggiero      Kastrat      Giovanni Carestini (1700-1760), słynny XVIII-wieczny śpiewak kastrat, pierwotnie występował jako sopranista o silnym, czystym i pięknym głosie,

---

17 Charles Burney: *A general history of music: ... Vol. 4*, London 1789, Cambridge Library Collection, 2011, ISBN 978-1-108-01642-1, s. 383.

18 Christopher Hogwood: *Georg Friedrich Händel. Eine Biographie* (= Insel-Taschenbuch 2655). aus dem Englischen von Bettina Obrecht. Insel Verlag, Frankfurt am Main/ Leipzig 2000, ISBN 3-458-34355-5, S. 222.

a mezzosopranem został w wieku 25 lat. Często chwalono go nie tylko za wygląd, gdyż był wysoki i przystojny, ale również za znakomite umiejętności aktorskie. Ulubiony kastrat Händla w czasach jego pobytu w Londynie. Händel chwalił go jako jednego z najlepszych śpiewaków kastratów swojej epoki, zarówno za wirtuozerię, jak i elegancko wykonywane ozdobniki. Zagrał główne role w operach *Teseo* HWV9, *Arianna in Creta* HWV32, *Ariodante* HWV33 i *Alcina* HWV34.

Morgana	Sopran	Cecilia Young (1712-1789), angielska sopranistka, żona słynnego kompozytora Thomasa Augustine'a Arne'a (1710-1778). Jej współpraca z Händlem rozpoczęła się w 1734 roku i często była przez niego obsadzana w roli drugiej bohaterki. W 1735 roku Händel skomponował dla niej rolę Dalindy w operze <i>Ariodante</i> HWV33 oraz Morgany w <i>Alcinie</i> HWV34. W obu operach dzieliła scenę z dwiema gwiazdami: Anną Marią Stradą i Giovannim Carestiniem (1700-1760). Jej aria <i>Tornami a vagheggiar</i> w operze <i>Alcina</i> HWV34 dowodzi, że miała niezwykle umiejętności koloraturowe. Później często w operach obsadzała również główne role.
---------	--------	--

Bradamante	Alt	Maria Caterina Negri (1704-1744), włoska alceistka.
Oronte	Tenor	John Beard
Melisso	Bas	Gustav Waltz
Oberto	Wysoki głos chłopięcy (dyszkant)	William Savage

Podsumowanie fabuły:

Fabuła tej opery oparta jest na motywach mitologicznych. Ponieważ Ruggiero nieoczekiwanie zaginął, Bradamante, kobieta o silnym charakterze, przebiera się za mężczyznę i używając imienia swojego brata Ricciardo wyrusza ze swoim mentorem Melisso w poszukiwaniu narzeczonego. W wyniku sztormu na morzu trafiają na samotną wyspę.

Ona i Melisso mają magiczny pierścień, po którego założeniu można przełamać iluzję. Planują użyć pierścienia do złamania zaklęcia Alciny i uratować jeńców kontrolowanych przez jej czary. Pierwszą osobą, którą spotykają jest siostra Alciny, Morgana. Morgana od razu zakochuje się w przystojnym Ricciardo. Następnie Morgana prowadzi gości do pałacu Alciny, gdzie Bradamante ze smutkiem odkrywa, że jej naręczony Ruggiero został przez czarodziejkę Alcinę zaczarowany i nie pamięta nic ze swojej przeszłości.

W tym momencie pojawia się młodzieniec o imieniu Oberto, który wraz ze swym ojcem Astolfo trafił na tę wyspę wskutek katastrofy statku. Jego ojciec jednak nagle zniknął i pełen niepokoju Oberto wszędzie go szuka. Bradamante domyśla się, że Astolfo padł ofiarą żądzy Alciny i został zamieniony w zwierzę.

Po odejściu Oberto, pojawia się Oronte, dowódca wojska Alciny, i z gniewem wyjmuje miecz, chcąc zabić Bradamante. Zostaje powstrzymany przez Morgane.

Bradamante w końcu pojmuje, że Morgana zakochała się w niej przebranej za mężczyznę, i że to rozwścieczyło Oronte, jej dawnego kochanka.

Po kłótni z Morganą Oronte znajduje Ruggiera, któremu mówi, że Alcina zakochała się w Ricciardo, a on zostanie porzucony i zamieniony w dzikie zwierzę. Akurat w tym momencie pojawia się Alcina. Ruggiero nie ukrywa swojej zazdrości o Ricciardo, ale Alcina zapewnia go, że nadal jest jej ukochanym.

Bradamante nie może znieść tego, że Ruggiero uważa ją za miłosnego rywala Ricciardo, w końcu otwarcie wyznaje: "jestem twoją narzeczoną Bradamante we własnej osobie". Rozsądny mentor Melisso pospiesznie powstrzymuje ją przed dalszymi wyznaniem i przekonuje obecnych, żeby nie dawali jej wiary.

Głęboko zakochana w Ricciardo Morgana przybiega by mu powiedzieć, że Alcina chcąc udowodnić swoją wierność wobec Ruggiero zamierza zamienić go w zwierzę i namawia go, by natychmiast uciekał.

Melisso wpada na pomysł, że założenie przez Ruggiero czarodziejskiego pierścienia przywróci mu poczucie rozsądku i odpowiedzialności. I rzeczywiście, pod wpływem pierścienia Ruggiero jakby budzi się ze snu i przypomina sobie swoją miłość do Bradamante. Widząc to, Melisso radzi Ruggierowi, że nie może tak po prostu odejść, ponieważ Alcina ma wielką magiczną moc, i że powinien udawać, że wybiera się na polowanie, i w ten sposób ukryć swoją ucieczkę. Ruggiero zgadza się na ten plan, ale nadal dezorientowany otaczającą go magią i iluzjami nie jest w stanie uwierzyć własnym oczom, gdy widzi przed sobą postać Bradamante, i obawia się, że to kolejna iluzja wyczarowana przez Alcinę. Bradamante jest zrozpaczona.

Oronte zdaje sobie sprawę, że Ricciardo, Melisso i Ruggiero zawarli sojusz. Morgana i Alcina również odkrywają, że zostały oszukane, ale jest już za późno. Moc Alciny polega na wytwarzaniu iluzji, ale gdy sama pokocha kogoś prawdziwą miłością, jej magiczna moc zanika. Alcina usiłuje przywołać demony, aby zapobiec opuszczeniu jej przez Ruggiero, ale magia zawodzi.

Na prośbę Oberta Alcina pozwala mu spotkać się z ojcem. Alcina wypuszcza z klatki lwa i daje Obertowi strzały, które mają mu posłużyć do powstrzymania bestii przed atakiem. Jednak lew spokojnie siada u stóp Oberta i przyjaźnie wtula się w niego. Oberto uświadamia sobie, że ten lew to jego przemieniony ojciec. Alcina widząc, że Oberto nie ma zamiaru zastrzelić lwa i że nawet odłożył miecz, który miał w ręce, woła: "Niech ja się z nim rozprawię!", czym wywołuje gniewny protest Oberta.

Ruggiero chcąc, by wszyscy ludzie uwięzieni w tej krainie odzyskali wolność, podejmuje decyzję, że musi zniszczyć źródło magii Alciny, które wygląda jak urna. Alcina błaga ich, by tego nie robili, ale Ruggiero jest głuchy na jej błagania i rozbija urnę. Dzięki temu wszystko wraca do pierwotnego stanu. Magiczny pałac Alciny zmienia się w popiół, a ona sama wraz z Morganą zapada się pod ziemię. Fundamenty pałacu pękają, a skały i zwierzęta wracają do ludzkiej postaci. Wszyscy cieszą się z odzyskanej wolności.

Postacie dramatu:

**Alcina**, sopran - czarodziejka

**Ruggiero**, kastrat - rycerz, narzeczony Bradamante, przez jakiś czas więzień Alciny

**Morgana**, sopran - siostra Alciny, kochanka Oronte

**Bradamante**, alt - narzeczona Ruggiera, przebrana za swojego brata Ricciardo

**Oronte**, tenor - dowódca wojsk Alciny

**Melisso**, bas - mentor Bradamante

**Oberto**, wysoki głos dziecięcy (dyszkant) - syn wojownika Astolfo

Główne arie tenora Oronte:

No. 1 Aria *Semplicetto! A donna credi?*

No. 2 Recytatyw *Alla offesa il disprezzo giunge l'ingrata?*

Aria *È un folle, è un vile affetto*

No. 3 Recytatyw *M'inganna, me n'avveggo*

Aria *Un momento di contento*



# Rozdział 3

## **Cechy techniki wokalne, specyfika kompozycji muzyki wokalne oraz kwestia ekspresji cech techniki wokalne na przykładzie ról tenorowych: Grimoaldo, Bajazet i Oronte w operach G.F. Händla *Rodelinda*, *Tamerlano* i *Alcina***

### **Cechy techniki wokalne**

Pod względem techniki wokalne te trzy role Grimoaldo, Oronte i Bajazet używają technik *bel canto* do wyrażenia uroku arii, a arie z kolei nie tylko pod względem treści artystycznych odzwierciedlają ówczesne postępowe idee i humanistycznego ducha, ale także ustanawiają znakomite wzorce pod względem techniki wokalne. W dosłownym tłumaczeniu *bel canto* oznacza piękny śpiew. Jest to nie tylko metoda emisji głosu, ale reprezentuje również styl śpiewania i szkołę muzyki wokalne, dlatego często mówi się o technice *bel canto* i szkole *bel canto*. Jedną z cech charakterystycznych *bel canto*, jest to, że stosuje się w nim niższą pozycję krtani niż przy innych technikach śpiewu, dzięki czemu uzyskuje się jasny, pełny, luźny, krągły głos o metalicznej barwie i obfitujący w rezonans. *Bel canto* skupia się na spójności frazowania, giętkości głosu i pozwala zarówno na sztywność i miękkość głosu, choć dominuje w nim dążenie do miękkiego głosu. Poniżej podsumowałem niektóre specyficzne wymagania i spostrzeżenia dotyczące istotnych cech technicznych *bel canto*:

#### Znaczenie prawidłowego oddychania w śpiewie

Często mówi się, że "dźwięk pochodzi z poruszającego się powietrza i gdy powietrze się zatrzymuje, dźwięk ustaje", więc oczywiste jest, że ludzie od dawna

zdawali sobie sprawę z tego, że oddech odgrywa bardzo ważną rolę w śpiewie. Kluczem do śpiewu jest oddech, a kluczem do pięknego wykonywania utworów wokalnych jest opanowanie umiejętności właściwego oddychania przez śpiewaka. Śpiewacy odnoszący sukcesy mają różne standardy i doświadczenia związane z oddychaniem, ale to, co jest im wspólne, to pozycja oddechu, siła interakcji między oddechem a fałdami głosowymi, punkt podparcia oddechowego oraz kontrola oddechu. Już tysiące lat temu tradycja muzyki wokalne w Chinach sformułowała z sukcesem pewne teoretyczne koncepcje, takie jak te, że „oddech zapada w *dantian* [środek ciężkości ciała człowieka, położony nieco poniżej pępka – przyp. tłum.]”, „wokalizacja pochodzi z oddechu, dźwięk jest przenoszony przez oddech i bez oddechu nie można uzyskać dźwięku”<sup>19</sup> i in. Zagraniczni śpiewacy i muzycy w różny sposób wypowiadali się na temat znaczenia oddechu w śpiewie. Na przykład, jak powiedział słynny włoski pedagog wokalny Becchi: "Jeśli ktoś nie umie oddychać, nie rozumie śpiewu i nie umie śpiewać. Oddech jest podstawą śpiewu i ma z nim podobny związek jak palce z fortepianem: nie da się grać na fortepianie bez palców. Oddychanie jest najbardziej podstawowym warunkiem śpiewania”<sup>20</sup>. Podobnie według słów słynnego włoskiego tenora Caruso: „Opanowanie prawidłowej sztuki oddychania jest warunkiem koniecznym do osiągnięcia przez śpiewaka wyżyn sztuki muzycznej”<sup>21</sup>. Także światowej sławy tenor Pavarotti powiedział kiedyś: „Zła kontrola oddechu uniemożliwia dobry śpiew, a nawet można powiedzieć, że obciąża głos”<sup>22</sup>. Słynny dramaturg Szekspir napisał również: „Jako doskonały śpiewak, niezależnie od tego, czy

---

1. 19 Zou Benchu, *Gechangxue: Shen Xiang gechangxue tixi yanjiu (Wokalistyka: studium systemu wokalistyki Shen Xianga)* Renmin Yinyue Chunbanshe (Ludowe Wydawnictwo Muzyczne), 2000.

2. 20 Zou Benchu, *Gechangxue: Shen Xiang gechangxue tixi yanjiu (Wokalistyka: studium systemu wokalistyki Shen Xianga)* Renmin Yinyue Chunbanshe (Ludowe Wydawnictwo Muzyczne), 2000.

3. 21 Lin Junqing, *Gechang fayin de kexue jichu (Naukowe podstawy wymowy w śpiewie)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2001.

4. 22 Pan Naixian, *Shengyue shiyong zhidao (Praktyczny przewodnik po muzyce wokalne)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2003.

śpiewasz miękkie sylaby, czy mocne gamy, musisz utrzymywać ciągły oddech, a następnie używać naturalnego oddechu, aby przekazać publiczności prawdziwe emocje śpiewanych utworów."<sup>23</sup>

#### (1) Pozycja stojąca

Naukowa metoda oddychania jest nierozdzielnie związana z prawidłową postawą stojącą śpiewaka. Jeśli wokalista nie ma prawidłowej postawy stojącej podczas śpiewu, niemożliwe staje się utrzymanie płynnego oddechu i nie uda mu się wykonywać dobrze brzmiącej muzyki. Prawidłowa pozycja stojąca oznacza w szczególności, że śpiewak musi stać prosto, nie może być zgarbiony, klatka piersiowa powinna być rozluźniona, ramiona powinny zwisać prostopadle do barków, stopy powinny być naturalnie oddzielone na szerokość barków, lub jedna stopa może być z przodu a druga z tyłu, przy czym ciężar ciała musi spoczywać na przedniej stopie. Kiedy śpiewak śpiewa, jego ciało powinno być rozluźnione zarówno z przodu, jak i z tyłu, a wyraz twarzy nie powinien być sztywny, a tym bardziej nijaki, ale także powinien być rozluźniony i gładki, i wyrażać konkretny nastrój, np. szczęścia lub smutku, w zależności od nastroju wykonywanego utworu. Podczas całego procesu śpiewania oczy powinny patrzeć prosto przed siebie, a kąciki ust, zuchwa, podbródek i wszystkie pozostałe mięśnie twarzy powinny pozostawać w stanie rozluźnienia. Podczas śpiewu klatka piersiowa śpiewaka powinna być swobodna, czyli nie powinna być ściśnięta, bez wstrzymywania powietrza czy wszelkich napięć. Emisja dźwięku częściowo pochodzi z klatki piersiowej i jeśli jest ona napięta, będzie to bezpośrednio wpływać na możliwość dłuższego śpiewu na pojedynczym oddechu. Dlatego chcąc opanować naukowe zasady oddychania, należy najpierw przyjąć prawidłową postawę.

#### (2) Sposób oddychania

Naukowe podejście do oddychania jest nierozdzielnie związane z prawidłowym sposobem oddychania. Naukowa metoda oddychania to metoda oddychania przeponą

---

5. 23Xie Lili, *Yinyue (Muzyka)*, Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, 2006.7.

przy zaangażowaniu zarówno klatki piersiowej, jak i brzucha. Oddychanie jest warunkiem wstępnym i podstawą śpiewu, a także jego siłą napędową i źródłem. Można zauważyć, że stosowanie naukowej metody oddychania jest równoznaczne z opanowaniem prawidłowej metody śpiewu. Prawidłowa metoda oddychania i podawania powietrza są najwyższym priorytetem w treningu śpiewu. Obecnie istnieją trzy główne naukowe metody oddychania, a mianowicie oddychanie brzuszne, oddychanie piersiowe i oddychanie łączone piersiowo-brzuszne. W praktyce na ogół stosuje się metodę oddychania łączonego, która wykorzystuje zarówno przeponę, jak i mięśnie brzucha do regulacji oddechu. Ta metoda jest szeroko stosowana przez zawodowych śpiewaków i piosenkarzy. Łączona metoda oddychania polega na wykorzystaniu mięśni brzucha oraz klatki piersiowej do regulacji i kontroli oddechu, i jest doskonałą metodą oddychania powszechnie akceptowaną przez środowiska związane z muzyką wokalną w obecnych czasach. Dokładnie rzecz biorąc łączona metoda oddychania wygląda następująco: podczas oddechu usta i nos muszą być skierowane pionowo w dół, a ramiona i klatka piersiowa muszą być rozluźnione pozwalając, by oddech dostawał się bezpośrednio do dolnej części płuc, przy czym żebra rozszerzają się na zewnątrz, a brzuch pozostaje skurczony. Plecy również rozciągają się na zewnątrz. Oddech nie powinien być zbyt lekki, powinien zatrzymać się w klatce piersiowej, w przeciwnym razie głos będzie słaby, a mięśnie szyi lub krtań będą drżeć lub napinać się. Oczywiście oddech nie powinien być wchłaniany zbyt głęboko, co łatwo sztucznie osłabi dźwięk i tym samym nie pozwoli na swobodne używanie głosu, i może doprowadzić do jego usztywnienia. Wynika z tego, że oddech nie powinien być ani zbyt głęboki, ani zbyt płytki, lecz powinien być utrzymywany w średnim zakresie. Regulacja głębokości oddechu jest pierwszym krokiem w nauce śpiewu. Podczas wydechu, gdy powietrze jest wykorzystywane do śpiewu, należy pozostawać w pewnym stanie rozluźnienia, przy czym nie chodzi o całkowite

rozluźnienie od początku wydechu, a o rozluźnianie stopniowe mające posłużyć osiągnięciu rytmicznego oddychania.

### (3) Technika wykorzystywania powietrza

Naukowa metoda oddychania jest nierozzerwalnie związana z umiejętnością wykorzystywania powietrza. Cztery główne elementy techniki wykorzystywania powietrza to jego wdychanie, kontrola oddechu, przepływ oddechu i wymiana powietrza. W pierwszym kroku, wdychaniu powietrza, najważniejsze jest to, aby śpiewak miał rozwarte gardło podczas śpiewania. Na przykład gdy dzieci płaczą lub gdy ludzie szlochają, krzyczą, śmieją się itp., odbywa się to bez żadnego dodatkowego treningu, ich głos jest często bardzo silny, ale mimo to pierwszym negatywnym odczuciem jest ból brzucha, a nie ból gardła. Można więc zauważyć, że kiedy ludzie wydają tego typu dźwięki, to oddychają prawidłowo, w naturalny sposób i nie występuje u nich konieczność celowej regulacji oddechu. W rzeczywistości mamy w tych sytuacjach do czynienia z całkowitym otwarciem gardła i zapewnieniem powietrzu wystarczająco szerokiego kanału wlotowego. W takiej sytuacji ze względu na ogromne ciśnienie na zewnątrz, powietrze w sposób naturalny dostaje się do płuc i śpiew przebiega bez przeszkód. Drugim krokiem jest kontrola oddechu. Oddychanie jest wynikiem naturalnego ciśnienia pochodzącego z zewnątrz. Jeśli zużycie powietrza nie jest skutecznie kontrolowane po wdechu, łatwo może się ono skończyć, przez co dojdzie do sytuacji trudności z zaczerpnięciem powietrza podczas śpiewu i zadyszki, oraz może doprowadzić do niemożności śpiewania dostatecznie długich fraz. Gdy powietrze przechodzi pomiędzy fałdami głosowymi, następuje zmiana jakościowa i przepływ powietrza staje się przepływem dźwięku. Gdy wydycha się zbyt mało powietrza nie pojawi się rezonans w poszczególnych częściach ludzkiego ciała, dlatego uzyskany głos będzie brzmiał słabo i cicho. Lecz kiedy wydychanego powietrza jest zbyt dużo, cały oddech ucieka do tyłu głowy, co powoduje matowy, sztywny dźwięk o nieodpowiedniej barwie. Samo gardło nie jest w stanie samodzielnie wydawać

dźwięków. Jak powiedział kiedyś słynny muzyk Pavarotti: "Siła głosu nie pochodzi z gardła, lecz z przepony"<sup>24</sup>. Dlatego bez ćwiczeń oddechowych może się zdarzyć, że po otwarciu ust do śpiewu powietrze przepłynie za fałdy głosowe, co nie jest prawidłowe. Prawidłowa kontrola oddechu jest podobna do ziewania i dzięki niej można łatwo zapanować nad ilością wydychanego powietrza. Trzeci krok to przepływ powietrza, które powinno mieć wystarczająco dużo przestrzeni, aby zarezonować w ludzkim ciele, dzięki czemu można uzyskać odpowiednie natężenie dźwięku i publiczność poczuje, że wokalista śpiewa całym ciałem, a głosowi nie brakuje siły i blasku. Uzyskuje się dzięki temu podwójną korzyść, utrzymanie płynności oddechu oraz płynny głos. Krok czwarty to wymiana powietrza. Jeżeli śpiewak nie wykonuje w odpowiedni sposób wymiany powietrza, to śpiewany przez niego utwór na pewno nie będzie brzmiał dobrze. W procesie śpiewania wykonawca musi zadbać o znalezienie odpowiednich momentów do zaczerpnięcia powietrza, odpowiednich momentów rozpoczynania i wykonywania wymiany powietrza. Wszystko to musi być odpowiednio zaplanowane. Śpiewak powinien podczas wielokrotnie powtarzanych ćwiczeń utrzymywać te elementy, aż wymiana powietrza będzie zachodzić prawidłowo. Śpiewak podczas zaczerpywania oddechu nie powinien robić tego aktywnie, bo może to doprowadzić do tego, że śpiew będzie stawał się coraz słabszy. Należy znaleźć miejsce na zaczerpnięcie oddechu i lekko wypchnąć talię, a następnie powietrze samo wejdzie do płuc.

### **Ważny czynnik w uzyskaniu wysokiej pozycji podczas śpiewania - ćwiczenia mormoranda**

Podczas ćwiczeń mormoranda łatwo jest uzyskać falset i głos mieszany, co bardzo pomaga w ujednoczeniu rejestrów głosowych. Ćwiczenia mormoranda pozwalają na stopniowe uzyskanie głosu pełnego we wszystkich zakresach i skoncentrowanie go w celu uzyskania mocniejszego rezonansu głowowego. Mormorando umożliwia

---

<sup>24</sup> Lin Junqing, *Gechang fayin de kexue jichu (Naukowe podstawy wymowy w śpiewie)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2001.

koncentrację głosu, znalezienie punktu ogniskowania dźwięku, wycucie pozycji wysokiej, odczuwanie głosu zmieszanego, opanowanie umiejętności unoszenia podniebienia miękkiego, naprężania fałdów głosowych, stawiania ściany gardła i rozluźniania krtani. Poszczególne odmiany mormoranda różnią się nieco zastosowaniami, metodami i wymaganiami. Można powiedzieć, że jest ono bogate w odmiany o charakterystycznych indywidualnych cechach. Mormorando dzieli się na poszczególne odmiany pod względem kilku aspektów. Każda z tych odmian ma inną nazwę i wykonuje się ją inaczej. W zależności od głównej jamy rezonansowej podczas wokalizacji, mormorando można podzielić na trzy główne kategorie: mormorando nosowe, mormorando gardłowe i mieszane mormorando nosowo-gardłowe:

#### (1) Mormorando nosowe

Mormorando nosowe wykorzystuje przede wszystkim rezonans nosowy, który jest pomocny w znajdowaniu dźwięków rejestru głowowego, punktu ogniskowania głosu i wysokiej pozycji. Obecnie w nauczaniu wokalnym stosuje się głównie mormorando nosowe. W zależności od stopnia otwarcia ust, mormorando nosowe można podzielić na mormorando nosowe z zamkniętymi ustami i mormorando nosowe z otwartymi ustami.

Mormorando nosowe z zamkniętymi ustami:

Mormorando nosowe z zamkniętymi ustami to mormorando, które wykorzystuje głównie rezonans nosowy przy zamkniętych ustach.

Cele: odczucie wysokiej pozycji i głosu mieszanego. Stosuje się je w celu przezwyciężenia nawyku śpiewania z niskiej pozycji, wzmocnienia naturalnego głosu, podparcia gardła.

Metoda: patrz prosto przed siebie, uśmiechaj się, lekko otwórz usta, spokojnie wdychaj powietrze; podczas wokalizacji zamknij usta i uśmiechając się unieś mięśnie

twarży. Przytrzymuj głos w okolicy podniebienia miękkiego i języczka, i wyprowadzaj go koncentrując w punkcie między brwiami.

Wymagania: Podczas procesu wokalizacji śpiewak może stopniowo obniżać spojrzenie ze skierowanego prosto nieco w dół. Wokalista powinien czuć, że dźwięk koncentruje się pomiędzy brwiami i odczuwać w tym miejscu wyraźne wibracje. Wymagany jest stabilny oddech skierowany w dół, głośność średnia lub nieco niska, barwa głosu nieco ciemna, głos mieszany.

Mormorando nosowe z otwartymi ustami:

Mormorando nosowe z otwartymi ustami to mormorando z szeroko otwartymi ustami, w którym wykorzystuje się głównie rezonans nosowy.

Cele: odczucie wysokiej pozycji, punktu ogniskowania się dźwięku, głosu mieszanego; otwieranie szeroko ust, unoszenie podniebienia miękkiego i języczka, napinanie tylnej ściany gardła; przezwyciężenie nieumiejętności otwierania szeroko ust podczas śpiewu, zbyt niskiej pozycji głosu, zbyt luźnego podniebienia miękkiego, zbyt miękkiej ściany gardła.

Metoda: patrz prosto przed siebie, wdychaj powietrze z szeroko otwartymi ustami, otwórz jamę ust. Podczas wokalizacji dźwięk powinien przylegać do okolicy podniebienia miękkiego i języczka oraz powinien być skoncentrowany i wyprowadzany przez punkt między brwiami. Wdech powinien odbywać się spokojnie i energicznie, z oddechem skierowanym w dół.

Wymagania: Wdech z otwartymi ustami, usta szeroko rozwarte w pionie, otwarcie jamy ust. W trakcie procesu wokalizacji można stopniowo obniżać położenie głowy z poziomego (wzrok skierowany prosto przed siebie) nieco w dół. Zęby trzonowe uniesione, podniebienie miękkie i języczek podciągnięte do góry i napięte, tylna ściana gardła uniesiona, kształt ust zmienia się z pionowego na poziomy (usta zostają rozciągnięte w poziomie); głośność średnia, barwa głosu ciemna, głos mieszany.



### (3) Mormorando gardłowe

Mormorando gardłowe to rodzaj mormoranda, w którym wykorzystywany jest głównie rezonans gardłowy. Jest ono bardzo przydatne w doświadczaniu wysokiej pozycji głosu, koncentracji głosu, ćwiczeniu zdolności zamykania fałd głosowych, wzmocnienia siły ściany gardła oraz osiągnięcia jasnej i krzepkiej barwy głosu.

#### Mormorando gardłowe z zamkniętymi ustami

Główne cele to: doświadczanie wysokiej pozycji i punktu koncentracji głosu, ćwiczenie napięcia fałdów głosowych, doświadczanie wibracji fałdów głosowych podczas wokalizacji. Konkretnie metody treningu można podzielić na mormorando gardłowe z zamkniętymi ustami staccato i z przedłużaniem dźwięków.

#### Mormorando gardłowe z zamkniętymi ustami staccato

Cele: odczuwanie wibracji fałdów głosowych i koncentracji dźwięku między brwiami.

Metoda: wzrok skierowany prosto przed siebie, uśmiech; naturalny wdech przez nos i usta; zamknięcie ust, kąciki ust ściągnięte do tyłu, należy używać siły talii i brzucha, oraz wokalizować poprzez wibracje fałdów głosowych.

Wymagania: Podczas wydawania głosu w ustach nie może być powietrza ani wolnej przestrzeni. Szczeka, język i żuchwa przylegają do siebie. Dźwięk powinien być skoncentrowany, jasny i solidny.

#### Mormorando gardłowe z zamkniętymi ustami z długimi dźwiękami

Cele: Doświadczanie wysokiej pozycji i punktu koncentracji głosu, trening napięcia fałdów głosowych, umiejętności ich skracania i ścieniania, a także artykulacji przy pomocy wibrowania ich krawędzi.

Metoda: wzrok skierowany prosto przed siebie; uśmiech; wydech naturalny poprzez usta i nos; przy artykulacji należy korzystać z siły brzucha, kąciki ust powinny być cofnięte; dźwięk wydobywający się z fałdów głosowych i przesuwa się z jamy krtaniowo-gardłowej do jamy nosowo-gardłowej i uwalnia się w punkcie pomiędzy brwiami.

Wymagania: Podczas artykulacji szczęka, język i żuchwa przylegają do siebie, w ustach nie ma wolnej przestrzeni ani powietrze. Głos wydobywa się z fałdów głosowych, fałdy głosowe mają cały czas się ocierać o siebie, kąciki ust powinny być ściągnięte, a mięśnie twarzy podciągnięte w stronę brwi. Głos powinien być jasny, solidny, skoncentrowany. W rzeczywistości ten typ mormoranda można ćwiczyć stosując glissando od dźwięków niskich do wysokich. Zaczyna się je od niskiego rejestru głosowego i stopniowo przechodzi ku wysokiemu.

#### Mormorando gardłowe z otwartymi ustami

Cele: trening wysokiej pozycji i skupienia głosu; poszerzanie jamy gardłowej oraz ćwiczenie umiejętności zamykania, skracania i ścieniania fałdów głosowych; trening dopasowania i koordynacji głosu z fałdami głosowymi.

Wymagania: Usta szeroko otwarte, gardło otwarte; podczas artykulacji przy zachowaniu otwartych ust głos powinien przylegać do fałdów głosowych, kąciki ust ściągnięte do tyłu, uniesione zęby trzonowe, podniebienie miękkie i języczek, napięta ściana gardła, mięśnie gardła ściągnięte do środka. Należy wykonywać glissando od dźwięków niskich ku wysokim, z dźwiękiem wychodzącym na zewnątrz w punkcie pomiędzy brwiami. Głos powinien być w wysokiej pozycji, skoncentrowany, solidny i jasny. Uwagi: Podczas procesu przechodzenia od niskich do wysokich tonów w glissandzie, głos powinien przylegać do fałdów głosowych i do klatki piersiowej. Powinien być skoncentrowany, cały czas należy używać głosu naturalnego, który nie

może przechodzić w falset. Stale należy używać stabilnej siły brzucha, nie można go rozluźniać.

#### Mormorando mieszane nosowo-gardłowe

Mormorando mieszane nosowo-gardłowe łączy w sobie mormorando nosowe i mormorando gardłowe oraz ich zalety. Jest to stosunkowo racjonalna, naukowa metoda mormoranda. Uzyskuje się w nim miękką barwę głosu o mocnym, jasnym kolorycie. Głos jest pełny i skoncentrowany. Ze względu na stopień otwarcia ust wyróżnia się dwa rodzaje takiego mormoranda: mormorando mieszane nosowo-gardłowe z zamkniętymi ustami i nucenie mieszane nosowo-gardłowe z otwartymi ustami.

#### Mormorando mieszane nosowo-gardłowe z zamkniętymi ustami

Cele: Poszukiwanie wysokiej pozycji i punktu koncentracji głosu, mieszanego rezonansu nosowo-gardłowego, trening umiejętności zamykania, skracania i ścieniania fałdów głosowych, oraz unoszenia ściany gardła.

Metoda: wzrok skierowany prosto przed siebie, uśmiech, wdech przez nos i lekko rozwarte usta; podczas artykulacji wewnątrz jamy ustnej pozostaje w naturalnym położeniu, z niewielką ilością wolnej przestrzeni i powietrza. Głos powinien delikatnie ocierać się o struny głosowe i należy stopniowo go wzmacniać szukając punktu między brwiami.

Wymagania: szukanie rezonansu jamy nosowej przy zachowywaniu rezonansu gardła. Głos przylega do fałdów głosowych, położenie narządów jamy ustnej ma być naturalne, z niewielką ilością wolnej przestrzeni i powietrza w ustach.

#### Mormorando mieszane nosowo-gardłowe z otwartymi ustami

Cele: trening wysokiej pozycji głosu, punktu skupienia, otwarcia i wspólnego rezonansu jamy nosowej i gardłowej, oraz przylegania głosu do fałdów głosowych.

Metoda: Wykonać wdech przez szeroko otwarte usta, po czym należy rozewrzeć jamę gardłową i nosową. Podczas artykulacji, przy szeroko otwartych ustach dolny koniec głosu ma przylegać do fałdów głosowych, a górny do punktu między brwiami. Używając siły brzucha należy stabilnie sprawiać, by głos wydobywał się z punktu między brwiami.

Wymagania: Dolny koniec głosu należy utrzymywać przylegający do fałdów głosowych, a górny - przy punkcie między brwiami, wywierając stały, mocny nacisk. Głos powinien mieć zmieszany rezonans nosowo-gardłowy i być jednocześnie miękki i solidny.

## **Impostacja dźwięku**

Impostacja dźwięku (również: atak) to dźwięk wydawany przez śpiewaka na samym początku fonacji podczas ćwiczeń wokalnych lub śpiewu. Jest jedną z ważnych technik wokalnych, a śpiewak musi nadać jej priorytet w swoim treningu. Osiągnięcie dobrej impostacji głosu nie jest łatwym zadaniem i nie da się jej uzyskać poprzez jednorazowy trening, lecz jest raczej łącznym efektem dobrego stanu psychicznego, stosowania technik oddechowych oraz odpowiedniego rezonansu i fonacji. Wymaga ona długiego i cierpliwego szkolenia oraz refleksji. W odniesieniu do szkoły *bel canta*, rozluźniona, jasna, precyzyjna i okrągła fonacja jest najwyższym priorytetem podczas śpiewu i jest uznawany za klucz do prawidłowej wokalizacji. Jest to podstawowy środek regulacji oddechu i stanu gardła, a także koncentracji rezonansu. Atak dzieli się na dwa rodzaje: atak miękki i atak twardy. Początkujący powinni skupić się na ćwiczeniu ataku miękkiego. Bardzo korzystny jest również trening *staccato*. W rzeczywistości jest to seria ataków, która sprzyja ćwiczeniu wspomaganego oddechowego, aktywnej koordynacji gardłowej i skoncentrowanego rezonansu. Dobry atak powinien zapewniać maksymalny efekt przy minimalnym wysiłku. Śpiewanie w

oparciu o dobry atak nadaje głosowi elastyczność i siłę, oszczędza fałdy głosowe i wysiłek fizyczny oraz przedłuża trwanie śpiewu.

## **Uzyskiwanie rezonansu głosowego i jego efekty**

Trzy jamy rezonacyjne: klatki piersiowej, jamy ustnej i głowy, tworzą rejestry niski, średni i wysoki, z których każdy ma swoją własną charakterystykę akustyczną. W *bel canto* przywiązuje się dużą wagę do rezonansu i podczas śpiewania stosuje się "metodę rezonansu mieszanego", czyli mieszanego użycia rezonansu poszczególnych części ciała. Dźwięk każdego rejestru podczas śpiewu ma barwę całości rezonansu. Dźwięki wyższe rezonują bardziej w narządach rezonujących głowy, a rezonans klatki piersiowej wzmacnia się w miarę obniżania wysokości dźwięku; proporcje wykorzystania każdego z narządów rezonujących należy dostosowywać dla poszczególnych rejestrów w jamie gardłowej. Podstawowa zasada rezonansu polega na tym, że najpierw drgają struny głosowe, aby wytworzyć dźwięk (dźwięk bazowy), który powoduje, że poszczególne części rezonują, dzięki czemu dźwięk podstawowy zostaje rozszerzony lub wzmocniony, a głos staje się pełniejszy, bardziej krągły, o bogatszej barwie. Wykorzystanie rezonansu spełnia w śpiewie bardzo ważną rolę. Przede wszystkim rezonans umożliwia podniesienie głośności dźwięku i jest to jego główną funkcją. Dźwięk emitowany z fałdów głosowych jest bardzo słaby i nazywany jest "dźwiękiem bazowym". Dźwięk bazowy przechodzi najpierw przez jamy rezonacyjne i wywołuje w nich skoordynowany rezonans, dzięki czemu zwiększa się głośność, a dźwięk staje się donośny, kompletny i skoncentrowany. Ponadto rezonans może utrzymać jednolity charakter głosu w każdym z rejestrów głosowych. Podczas ciągłymi przejściami pomiędzy wysokimi, średnimi i niskimi tonami, różne jamy rezonujące odpowiadające różnym rejestrom głosowym stają się głównymi miejscami rezonowania, podczas gdy inne rezonatory są wykorzystywane do rezonansu pomocniczego, co sprawia, że dźwięki z różnych rejestrów głosowych zachowują

swoją barwę, a zarazem osiągają pewną jednolitość, dzięki czemu nie ma widocznych śladów zmian rejestrów i osiąga się dobry efekt dźwiękowy. Dodatkowo, rezonans wzmacnia wysokie tony. Podczas śpiewania wysokich tonów oddech jest silniejszy.

Oprócz skupienia się na wysokiej pozycji rezonatorów głowy należy również zastosować wsparcie rezonansu klatki piersiowej. Uzyskany w ten sposób głos ma nie tylko skoncentrowaną wysoką pozycję, ale także alikwoty rezonansu innych jam rezonujących, co sprawia, że wysokie tony są odpowiednio wysokie, ale nie nadmiernie delikatne, głośnie, ale nie wybuchowe, okrągłe i miękkie, a jednocześnie przenikliwe. Wreszcie rezonans ma również duży wpływ na barwę głosu. „Bez rezonansu nie można mówić o ekspresji barwy.”<sup>25</sup> Zmiana barwy wynika nie tylko ze zmian w organie wydającym dźwięk i metodzie fonacji, ale także ze zmian w wykorzystaniu rezonansu. Ponieważ różne jamy rezonujące w różny sposób wpływają na uzyskiwany dźwięk, zmiany w ich zastosowaniu sprawiają, że barwa głosu zmienia się i nabiera różnorodności.

## **Śpiewanie z precyzyjną i czystą artykulacją głosek i dobrą dykcją**

Język jest fundamentem śpiewu. Śpiewacy zawsze przywiązywali dużą wagę do artykulacji, i czy jest to tradycyjna ludowa muzyka wokalna, czy bel canto, przywiązują dużą wagę do właściwego opanowania języka. Praktykę wokalną również należy zaczynać od poznania reguł językowych i zadbania o ich efektywne włączenie do treningu muzyki wokalnej, zamiast ślepo dążyć jedynie do opanowania "twardych", czystych umiejętności śpiewaczych, czyli uzyskiwania wysokich tonów i panowania nad oddechem, bez przywiązywania wystarczającej wagi do ekspresji językowej i artykulacji głosek. Jeśli tego zabraknie, publiczności zabraknie wrażeń emocjonalnych związanych z ekspresją językową, a artystyczny urok śpiewu zostanie znacznie

---

<sup>25</sup> Xie Junping, *Qiantan zenyang rang xuesheng zhunqu bawo gequ de yanchang fengge (Jak sprawić, by studenci dobrze opanowali styl wykonania pieśni. Krótka dyskusja.)* [J], Zhongguo Xiaowai Jiaoyu, 2010 (01).

umniejszony. Wyraźna artykulacja i doskonała dykcja pozwalają lepiej przekazywać emocje. W porównaniu z innymi formami muzyki, sztuka wokalna może wyrazić ideową zawartość utworu poprzez język i dykcję, i dzięki temu może wzbudzać szczególnie silny emocjonalny odzew publiczności. Istnieje bardzo bliski związek między artykulacją głosek a wyraźną dykcją, a idealny efekt śpiewania można osiągnąć tylko wtedy, gdy one obie są zintegrowane. Jeśli wymowa głosek jest nieprawidłowa, a dykcja niewyraźna, śpiew będzie brzmiał ostro i nieprzyjemnie dla ucha, a publiczności będzie trudno odczuć emocje w nim zawarte. To, jak radzić sobie z relacją między głosem a wymową podczas śpiewu, jak sprawić, by język brzmiał pięknie i atrakcyjnie, a jednocześnie uzyskać właściwą artykulację głosek, stało się zagadnieniem żywo dyskutowanym przez wielu wokalistów. W praktyce jest wielu takich, którzy uważają, że inne języki bardziej sprzyjają śpiewaniu, podczas gdy chińskie utwory są raczej trudne pod względem artykulacyjnym. Aby właściwie rozwiązać problem artykulacji głosek w śpiewie, wiele osób skupia się na studiowaniu nagłosów, długości śródgłosów, oraz wygłosów i rymów, ale studia te są prowadzone w oderwaniu od praktyki wokalnej, co jest jak uczenie się pływania poprzez wykonywanie ruchów pływackich na brzegu, bez wejścia do wody. Dlatego konieczne jest efektywne połączenie w śpiewie właściwej wymowy z prawidłową emisją głosu. W praktyce wokalnej ostatecznie chodzi o jak najdoskonalsze wykonywanie utworów, dlatego trzeba zwracać uwagę również na poprawność artykulacji i wyraźną dykcję, właściwie uchwycić brzmienie języka, jasno poznać jego zasady strukturalne, by ostatecznie móc scalić melodię pieśni z wymową podczas ćwiczeń i występów. Ćwicząc należy przeczytać kilka razy każde słowo zwracając uwagę na długość samogłosek i wyraźne wygłosy, a dopiero później rozpoczynać ćwiczenia wokalne. Należy w nich dbać zarówno o dobrą dykcję, jak i wyrażanie emocji głosem. Szczególną uwagę należy w tym miejscu zwrócić na to, że odpowiednio wyraziste wymawianie spółgłosek nie tylko może sprawić, że artykulacja będzie właściwa i

wyraźna, ale także może pomóc w prawidłowym użyciu przepony i tym samym odgrywać pozytywną rolę w emisji głosu. Konieczne jest m.in. wyraźne rozróżnianie wymowy spółgłosek pojedynczych i podwójnych. Należy także dążyć do osiągnięcia prawidłowej i ustandaryzowanej wymowy języków obcych.

## **Zmiany i kontrola dynamiki**

Bardzo niebezpieczne jest dla śpiewaków nadużywanie organów głosowych podczas śpiewu. Głośny śmiech, długa i pobudzona rozmowa, długie ćwiczenia wysokich tonów, zbyt głośny śpiew - to wszystko może powodować zmęczenie i uszkodzenie narządów głosu. Kiedy decydujemy się na karierę śpiewaczą, musimy nauczyć się chronić nasz głos. Dynamika głosu zmienia się podczas śpiewania i jest ważnym środkiem wyrazu emocjonalnego i ekspresji muzycznej. Jeśli dany utwór śpiewa się od początku do końca z taką samą głośnością, słuchacze tracą poczucie świeżości i słabiej odbierają go słuchowo. Wykorzystanie kontrastów dynamicznych przy interpretowaniu repertuaru nie tylko uwydatnia puls melodii, tworząc falujące, dynamiczne piękno, ale może być także użyte do ukazania nastroju i wyrażenia emocji tak, by poruszały ludzkie serca. Stosowanie wariacji i kontrastów w natężeniu głosu jest absolutnie niezbędne do ukazania artyzmu muzycznego, zarówno w repertuarze solowym, jak i chóralnym. Im większa jest biegłość śpiewaka w kontrolowaniu i stosowaniu różnic w natężeniu głosu, tym lepszy będzie wyraz artystyczny utworu. W początkowym okresie kształtowania się *bel canta* dążono nie tyle do uzyskania dużej głośności, co raczej pięknego i lirycznego brzmienia. Motto wczesnej szkoły *bel canta* brzmiało: "Szukaj jakości, a głośność przyjdzie sama" ("Cerca la qualità, la qualità verrà").<sup>26</sup> W swoich ariach, niezależnie od tego, czy są smutne, lamentacyjne, czy pełne

---

<sup>26</sup> Shang Jiayang, *Ouzhou shengyue fazhan shi (Historia rozwoju muzyki europejskiej)*, Huayue Chubanshe, 2004.06, s. 38.



ekscytacji bądź pochwalne, Händel stosował liryczne, płynne i szerokie melodie, dzięki czemu śpiewak głęboko docenia, fraza po frazie, mądrość jego kompozycji i urok, które je przenika. W utworach wokalnych Händla rzadko mamy do czynienia z rozedrganymi, sztywnymi, nieustępliwymi wysokimi nutami lub głośnymi dźwiękami, wszędzie natomiast pojawiają się długie frazy oparte na środkowym rejestrze, co wyraźnie różni je od opery drugiej połowy XIX wieku, która skupiała się na silnych kontrastach w dynamice i kolorystyce. Linie melodyczne partii wokalnych w utworach Händla są żywe i elastyczne, i pozwalają w początkowej fazie praktyki wokalne świetnie odczuć wspomnianą wyżej zasadę *bel canto*: "Szukaj jakości, a głośność przyjdzie sama".

W *bel canto* trening siły głosu jest skoncentrowany na tym, by poprzez oddech kontrolować intensywność zmian głośności, a nie poprzez wykorzystanie siły mięśni krtani. W okresach baroku i renesansu często występowała stosunkowo ważna technika wokalna *mezza di voce*, na której doskonaleniu śpiewacy spędzali wiele czasu. Jest ona często błędnie rozumiana jako "łagodne crescendo" i "łagodne diminuendo", ale w rzeczywistości nie jest z nimi tożsama. Ta technika pozwala wzmocnić akcentowanie słów, uwydatnić linie muzyczne i ożywić ekspresję. Zalecano wówczas używanie dźwięków z niższego i średniego zakresu każdego rejestru do ćwiczenia impostacji głosu, i dopiero po osiągnięciu w tym pewnej wprawy rozpoczynanie ćwiczenia przechodzenia od najłżejszego głosu do głosu o pełnej mocy. Dobry śpiewak używa tylko odpowiedniej ilości powietrza do uzyskania oczekiwanej dynamiki głosu, niezależnie czy ma być to głos słaby czy mocny. Nigdy nie należy stosować bez potrzeby maksymalnej ilości powietrza i w każdej sytuacji należy dążyć do używania idealnie wyważonej, niezbędnej „minimalnej ilości powietrza”. Uzyskiwanie cichego głosu w śpiewie opiera się głównie na kontroli oddechu. Im mniejsza głośność, tym większa musi być siła kontroli oddechu i tym silniejsze powinno być uczucie "zasysania", czyli zwiększania siły oporu mięśni wdechowych w stosunku do mięśni wydechowych.

## ***Vibrato***

W śpiewie normalne *vibrato* powinno odbywać się z częstotliwością 6-7 razy na sekundę. Zbyt szybkie lub zbyt wolne może popsuć spójność głosu albo spowodować jego nieprzyjemne brzmienie. Zbyt wolne *vibrato* nazywane bywa "chybotaniem" głosu i jest spowodowane zbyt niskim opuszczeniem krtani, nadmiernym dążeniem do uzyskania "głębi" w głosie lub donośności. Zbyt szybkie, zwane niekiedy "drzeniem" (lub też "baranim głosem") jest spowodowane nadmiernym napięciem mięśni żuchwy i nadmierną pogonią za jasnym a nawet "białym" brzmieniem głosu. Częstotliwość *vibrato* w śpiewie jest również związana z treścią i nastrojem utworu - wyższa w przypadku podekscytowania, niższa i łagodniejsza w przypadku uspokojenia - i stanowi potężny środek wyrazu artystycznego. Od czterech stuleci styl i technika śpiewu *bel canto* ewoluuje wraz z epoką i powstałymi dziełami, i do dzisiaj zachowuje swoją popularność.

## **Metody treningu technik koloraturowych**

Śpiew koloraturowy występuje w wielu utworach wokalnych, często jest jednak określany takimi słowami jak popisywanie się lub urządzenie show, co pokazuje, że ludzie nie rozumieją jego istoty. W rzeczywistości śpiew koloraturowy stawia bardzo surowe wymagania umiejętnościom i technice śpiewaka, a koloratura jest szczególnym elementem sztuki śpiewu, który stopniowo rozwinął się i udoskonalił w ramach *bel canto*. Bez względu na typ koloratury tylko wtedy, gdy śpiewak opanuje odpowiednie techniki, będzie mógł perfekcyjnie i w żywy sposób wykonywać muzykę. W moich badaniach i praktyce zebrałem następujące konkretne ćwiczenia szkoleniowe:

## 1. Trening miękkości

Miękkość głosu jest jednym z podstawowych elementów kształcenia głosu w technice koloraturowej i stanowi ważną gwarancję jakości techniki wokalne. Kształcenie miękkości głosu jest bardzo ważne dla opanowania techniki koloraturowej. Oczywiście, ćwiczenie miękkości głosu niesie w sobie pewne trudności. Trening można prowadzić w następujący sposób: (1) budowanie silniejszego oporu podczas oddechu, wzmocnienie siły rozprężania przepony i umiejętne jej wykorzystanie w śpiewie; (2) śpiewanie z napiętą krtanią i z uniesionym tylnym przejściem jamy gardłowej; (3) ćwiczenie prawidłowego kształtu krtani i otwieranie gardła; przy przedłużaniu wartości czasowej nut nasada języka powinna wysuwać się do przodu, co powoduje rozwarcie gardła z przodu i z tyłu; (4) należy wzdluzając każdą samogłoskę ustanowić odpowiednie ustawienie poszczególnych narządów, aby głos przy wsparciu oddechowym przechodził łukiem poprzez przewody oddechowe i jamy głowy na zewnątrz.

## 2. Ćwiczenia *staccato*

Określenie *staccato* odnosi się do zdecydowanego, precyzyjnego i czystego brzmienia głosu, które uzyskuje się, gdy gardło zamyka ujście powietrza przed atakiem. Ta seria ruchów jest bardzo ważna dla śpiewaków koloraturowych. Podczas treningu *staccato* przepona i mięśnie brzucha powinny być elastyczne i szybko i silnie rozszerzać się i kurczyć, po czym dźwięk ma być wyprowadzany do punktu rezonansu w jamie głowy przez kanał gardła. Podczas emisji głosu stan narządów powinien być aktywny, elastyczny, a głos skoncentrowany, perlisty i przenikliwy. Na przykład niektórzy studenci śmiejąc się mają bardzo wysoką pozycję głosu i jest on lekki i skoncentrowany. Dlatego w nauczaniu muzyki wokalne zwykle oczekuję, żeby studenci śpiewali *staccato* w taki sposób, jakby się śmiali. Ponadto śpiewacy podczas

treningu *staccato* mogą wybierać do ćwiczeń gamy w górę i w dół, rozłożone akordy i progresje według niektórych interwałów. Najpierw należy ćwiczyć powoli, po czym po opanowaniu techniki można przyspieszyć. Po długim okresie treningu *staccato* śpiewak będzie dużo sprawniej wykonywać utworu zawierające pasaż koloraturowe.

### 3. Trening ozdobników

Ozdobniki należą do zakresu melodycznego i dodają zarówno kolorytu melodii, jak i dynamiczności rytmowi utworu. Dobre wykonywanie ozdobników jest podstawową umiejętnością tenora koloraturowego. Istnieją różne rodzaje ornamentów, takie jak obiegniki, arpeggia, mordenty, przednutki i glissanda, i są one śpiewane w różny sposób. Zwiększa to bardzo trudność procesu treningu. Przy ćwiczeniu ozdobników nie należy koncentrować się na szybkości, ale na tym, żeby każdą nutę zaśpiewać dokładnie i delikatnie, nie brzmiąc przy tym zbyt niezgrabnie. Dźwięki ornamentalne wytwarzane są poprzez rozwarcie fałdów głosowych, które są wprawiane w drgania przez wydmuchiwanie powietrza, dzięki czemu wydobywany jest dźwięk. Dla osób uczących się śpiewu, których głos jest zbyt prosty i zbyt twardy, szkolenie to może pomóc w skorygowaniu problemu prostego i twardego głosu. Na początku należy ćwiczyć powoli, nie zaczynać zbyt mocno i utrzymywać stały rytm, a następnie, gdy technika staje się bardziej dojrzała, stopniowo zwiększać tempo, i śpiewać lekko i nieskrępowanie.

### 4. Ćwiczenia na rozłożonych akordach

Ćwiczenia *staccato* na rozłożonych akordach wykonuje się zarówno na dużej rozpiętości interwałów, jak i z dużą szybkością, utrzymując sprężystość przepony przy jednoczesnym przepływie oddechu, budując każdą wykonywaną nutę na fundamencie giętkości przepony, przy uniesionym podniebieniu miękkim, otwartym gardle, utrzymując usta w stanie rozluźnienia, a ścianę gardła w pozycji pionowej i

wykorzystując sprężystość przepony do tego by z lekkością sprawić, by każda nuta w staccato rozbrzmiewała w pełni, tak aby każdy perlisty dźwięk miał precyzyjną intonację i równomierną siłę.

#### 5. Ćwiczenia na gamach

Podczas ćwiczeń koloraturowych wznoszących i opadających gam, każda nuta powinna być intonacyjnie precyzyjna, mocna i elastyczna, i należy utrzymywać spójność i płynność między nutami. Wysoka pozycja głosu i rezonans maski również powinny być utrzymywane na jednolitym poziomie, powinien być zapewniony duży zapas oddechu poprzez ruch mięśni talii, a przepona powinna być używana jako punkt podparcia i utrzymywać elastyczność. Należy kontrolować przepływ powietrza, by był łagodny i szybki, i żeby każda nuta przypadała na punkt podparcia oddechowego. Szczególnie przy gamach zstępujących ważne jest, aby pamiętać, że podczas obniżania wysokości dźwięku pozycja głosu podświadomie się zapada, dlatego należy podczas ćwiczenia utrzymywać stale taki sam stan gotowości i nie wolno go lekceważyć.

### ***Passaggio***

#### Specyfika techniki wokalne tenora

Trudności techniczne śpiewania głosem tenorowym znacznie się zwiększają, gdy chce się osiągnąć wysokie nuty podczas śpiewu przy wykorzystaniu techniki i, co więcej, gdy chce się śpiewać głosem skoncentrowanym i jasnym, mocnym, o metalicznej barwie i przenikliwym. Z psychologicznego punktu widzenia należy powiedzieć, że śpiewanie głosem wykraczającym poza jego naturalny zakres rzeczywiście skutkuje powstaniem pewnego psychologicznego napięcia. Niektórzy

śpiewacy denerwują się na samą myśl o śpiewaniu wysokich dźwięków, co przyczynia się do usztywnienia narządów śpiewu i oddzielenia oddechu od głosu, i dodatkowo zwiększa trudność śpiewania wysokich dźwięków. Stan psychiczny odznaczający się entuzjazmem i pewnością siebie daje mocny, wyraźny, przenikliwy głos, podczas gdy nerwowość może sprawić, że narządy i mięśnie wykorzystywane w śpiewie utracą niezbędną równowagę i koordynację. Aby dobrze śpiewać głosem tenorowym należy zwracać uwagę na zasadę stopniowego zwiększania trudności i podczas ćwiczeń powinno się ściśle przestrzegać by przechodzić od ćwiczeń łatwych do trudnych, od tego, co proste, do złożonego, od rzeczy podstawowych do bardziej zaawansowanych, czyli w przypadku wysokości głosu koniecznie należy przestrzegać podczas ćwiczeń następującej kolejności, krok po kroku: niski i średni rejestr - rejestr przejściowy - wysoki rejestr. Poprawianie umiejętności śpiewu jest określonym procesem: dopiero gdy jeden z etapów jest mocno ugruntowany, można przejść do następnego. Skale wykorzystywane podczas nauki śpiewu wykonuje się zazwyczaj w kolejności od najniższej do najwyższej, ale kolejność może też być odwrotna, tzn. ćwiczenia wokalne można wykonywać od dźwięków najwyższych do najniższych. Środkowy rejestr wokalny jest naturalnym zakresem wokalnym człowieka i nazywany jest również podstawowym zakresem wokalnym. Śpiewanie w tym rejestrze jest stosunkowo łatwe, ale bynajmniej nie jest łatwo osiągnąć standardowy i stabilny stan głosu w środkowym rejestrze i należy zwracać uwagę na używanie miękkiej impostacji głosu podczas fonacji; ustalenie prawidłowej pozycji głosu oraz płynnego i zrelaksowanego stanu głosu w rejestrze podstawowym stanowi solidną podstawę do uzyskania dobrych wysokich dźwięków. *Passaggio* jest punktem zwrotnym między rejestrze średnim i wysokim, i stanowi najbardziej krytyczny rejestr głosowy dla tenorów.

W przypadku, gdy zmiana rejestru odbywa się w sposób właściwy, wysokie dźwięki śpiewa się bez trudności, a gdy zmiana rejestru odbywa się niewłaściwie,

bardzo trudno jest uzyskać odpowiednie wysokie dźwięki<sup>27</sup>. Należy pamiętać, że chociaż łatwo jest śpiewać w środkowym rejestrze, to koniecznie należy robić to w sposób ustandaryzowany, aby przygotować warunki dla rejestru wysokiego, a także nie można polegać wyłącznie na mięśniach w celu wydobycia dźwięku. Górny rejestr tenora jest rejestrem o największej sile oddziaływania i dramatyzmie, i jest głównym atrybutem decydującym o uroku tego głosu. Jeśli tenor nie śpiewa dobrze w wysokim rejestrze, traci on swoją wartość i znaczenie jako tenor!

### Wyćwiczenie biegłości w zmianie rejestru głosu

Każdy głos ma swoją naturalną granicę głosu naturalnego, a kiedy osiąga tę wysokość, nacisk na napięte fałdy głosowe sprawia wrażenie, jakby głos osiągnął kres swoich możliwości. Jeśli próbować śpiewać wyżej, to głos nagle się załamie, opór krtani w jednym momencie zniknie i pojawi się pęknięty i słaby czysty falset. Dźwięk, który występuje w momencie gwałtownego przejścia między głosem naturalnym i falsetem, to właśnie *passaggio*, czyli punkt zmiany głosu. *Passaggio* u tenora występuje zwykle przy przejściu z rejestru środkowego do górnego, ponieważ głos męski śpiewany jest głównie systemem piersiowym i jest w nim dużo naturalnie niskich dźwięków, a niewiele wysokich, dlatego trudniej jest mu wejść w górny rejestr. Dlatego by rozwiązać problem uzyskiwania wysokich dźwięków, należy zastosować technikę *passaggio*. Technika *passaggio* to metoda przekształcania i mieszania głosu naturalnego i falsetu proporcjonalnie w zależności od potrzeb różnych wysokości dźwięków w różnych rejestrach. Wykorzystuje się w tym celu metody modyfikacji samogłosek i regulacji aktywności fałdów głosowych, dzięki czemu uzyskuje się zmieszany głos, w którym występują i głos naturalny, i falset w różnych proporcjach.

---

<sup>27</sup> Yang Yihe. *Yinyue biaoyan yishu yuanli yu yingyong (Zasady i zastosowania muzycznych sztuk performatywnych)* [M]. Hefei: Anhui Wenyi Chubanshe, 2003, 3.

Czyni się to, aby osiągnąć ważną w śpiewie jednolitość barwy głosu, rozwiązując również trudności związane z wysokimi tonami. Istotą *bel canta* jest łączenie głosu naturalnego i falsetu, przy czym bez głosu naturalnego nie można mówić o falsecie. Dlatego konieczne jest, aby najpierw nauczyć się śpiewać głosem naturalnym, który powinien brzmieć całkowicie prosto i naturalnie. Na tym fundamencie należy podnosić wysokość głosu stopniowo dodając do niego falset, w zależności od wysokości dźwięku. Najważniejszym ćwiczeniem dla *passaggio* jest przećwiczenie trzech kolejnych półtonów zaczynając od punktu zmiany rejestru. W tenorze, na przykład, punktem *passaggio* jest f2, a strefą zmiany rejestru są trzy kolejne półtony (f2, g2, as2). Na tym etapie nie można się spieszyć z rozszerzaniem zakresu i dopiero po dłuższym okresie ćwiczeń, gdy naprawdę opanuje się i poczuje się *passaggio*, a śpiewanie w wysokim rejestrze przestanie być męczące, będzie można uznać, że technika *passaggio* została opanowana. Wyróżnikami panowania nad *passaggio* są: swoboda głosu oraz barwa "pusta, ciemna, miękka i mała"<sup>28</sup>.

## Specyfika kompozytorska dzieł wokalnych Händla i sposób ich wykonywania

### Homofonia

W Europie na początku XVIII wieku twórczość muzyczna w różnym stopniu podtrzymywała tradycję polifonii, np. „ojciec muzyki” Bach był mistrzem polifonii. Händel również znał techniki polifoniczne, ale był zapalonym odkrywcą i

---

<sup>28</sup> Zou Benchu. *Gechangxue - Shen Xiang gechangxue xitong yanjiu Wokalistyka - systemowe studium wokalistyki Shen Xiang* (wyd. 1) [M]. Pekin: Renmin Yinyue Chunbanshe, 2007.



eksperymentatorem, a w procesie komponowania przekonał się, że muzyka homofoniczna jest wyrazista i emocjonalna, i łatwiej zajmuje uwagę odbiorcy. Ponadto w muzyce homofonicznej przemawiały do Händla także progresje harmoniczne, ścisłe reguły tonalne w budowie akordów, różnorodna w formie faktura, doskonałość funkcjonalna harmonii i spójność melodyczna w kształtowaniu obrazu muzycznego, i dlatego jego twórczość operowa i oratoryjna w sposób naturalny zwróciła się ku temu typowi muzyki. Händel z biegłością posługiwał się melodią w muzyce homofonicznej, co nie tylko czyni jego utwory bogatymi harmonicznie, ale także zwiększa możliwości swobodnego rozwoju melodii, poszerzając i wzbogacając dostępne środki wyrazu.

## **Zastosowanie basso continuo**

### 1. Znaczenie terminu *basso continuo*

*Basso continuo* oznacza "ciągły bas". Termin ten oznacza, że partia basu w utworze muzycznym ma dość silną ciągłość i niezależna partia basu przenika cały utwór i tworzy melodię, a nie jest złożona tylko z pojedynczych długich nut o wyraźnych właściwościach harmonicznym. *Basso continuo* było stosowane w różnych gatunkach wokalnych i instrumentalnych okresu baroku i jest typową dla tego okresu techniką kompozytorską. Technika ta znana jest również pod nazwą "basu cyfrowanego", ponieważ dźwięki tworzące akordy są przedstawione nad nutami partii basu za pomocą liczb i znaków chromatycznych. Chociaż obie te nazwy odnoszą się do tej samej techniki, to ich emfaza jest różna. "Bas cyfrowany" odnosi się do zasady i sposobu notacji tej techniki, podczas gdy "*basso continuo*" dotyczy cech faktury i stylu muzycznego. Do rozkwitu *basso continuo* w okresie baroku przyczynił się niewątpliwie dobrze ugruntowany system notacji muzycznej, czyli właśnie bas cyfrowany, który był stosowany dla partii *basso continuo* w niemal wszystkich gatunkach muzycznych epoki baroku. Wykorzystanie *basso continuo* było trwałym

elementem tego ważnego okresu rozwoju europejskiej muzyki klasycznej i było kolejną ważną cechą muzyki barokowej. Jego podstawowa struktura to zastosowanie form harmonii głównej tonacji utworu w ekspresji muzycznej. Utwór często składał się z niezależnej i ciągłej partii basu oraz ornamentальной partii głosu wysokiego. Każdy postęp, który następował w historii muzyki, opierał się na krytycznej absorpcji osiągnięć poprzedniej epoki, dlatego można powiedzieć, że muzyka barokowa stanowi okres pełnej dojrzałości różnorodnych form stylistycznych późnego renesansu. Powstała w tym okresie muzykę różniącą się od renesansowej polifonii można określać już mianem dzisiejszej muzyki homofonicznej. Przy tym wszystkim *basso continuo* było charakterystyczną cechą muzyki baroku, jest też szczególnym środkiem kompozytorskim tej epoki.

## 2. Wpływ *basso continuo* na muzykę barokową

Barok nazywany jest również epoką *basso continuo*. Ponieważ *basso continuo* pojawia się powszechnie w najróżniejszych gatunkach muzycznych tej epoki, można powiedzieć, że technika ta była duszą ówczesnej muzyki. Poniżej przedstawiam kilka refleksji na temat ówczesnego znaczenia *basso continuo*.

### 1. Notacja *basso continuo* zapewniła ówczasnie wygodę wykonania

Po opanowaniu metody czytania notacji *basso continuo* muzyk nie musi poświęcać wiele czasu na naukę i studiowanie podstawowej metody, a rozumienie i odczytywanie utworu przestaje być żmudne. Oszczędza to muzykowi wiele czasu.

### 2. Do standardu cyfrowanego basu należy "improwizacyjność"

Cyfrowany bas zapewnia jedynie standard notacji przy pomocy cyfr i znaków, przy czym we wczesnych partyturach z zastosowaniem *basso continuo* wydanych w 1602 roku przez włoskiego kompozytora da Viadanę nie pojawiają się nawet te oznaczenia. Prostota notacji sprawiała, że było to bardzo wygodne dla muzyków, którzy grali *basso*

*continuo* w ówczesnym standardzie notacji basu cyfrowanego. Muzycy improwizowali na podstawie wskazówek basu cyfrowanego, w połączeniu z innymi głosami i opierając się na własnej znajomości rzeczy. Dlatego proces odgrywania *basso continuo* jest również procesem improwizacji.

3. Basso continuo spowodowało nierównomierny rozwój poszczególnych głosów  
Położenie nacisku na równowagę między głosami wysokimi i niskimi, przy jednoczesnym zaniedbaniu głosu środkowego, prowadziło do braku wyeksponowania głosu środkowego, a tego rodzaju niezrównoważenie wywoływało poczucie dystansu między głosem wysokim a niskim.

### **Starannie skonstruowana składnia melodyczna, często z długimi pasażami koloraturowymi**

Dzieła wokalne Händla zwykle zachowują schludną składnię melodyczną przez cały czas rozwoju arii. Ze względu na wpływy melodycznej żywości i rytmicznej giętkości szkoły neapolitańskiej melodie Händla są długie i rozciągle, o niewielkich zmianach wysokości, często z sekwencjami wznoszącymi lub opadającymi w stylu sylabicznym, z zastosowaniem prostych zmian rytmicznych do kontroli melodii. Mimo to jednak kompozytor uzyskiwał pełną giętkości, przyjemną dla ucha melodię. Niektóre utwory o silnym kolorycie często mają długie pasáže koloraturowe, z dużą liczbą stale wznoszących się lub opadających progresji, co stwarza efekt siły lub ekscytacji i wymaga bardzo dobrej elastyczności głosu. Przykładem może być aria *A'suoi piedi padre esangue* śpiewana przez tenora Bajazeta w operze *Tamerlano*.

Przykład nutowy 1.

86

B. a suoi pie - di pa - dre e - san - gue la su - per - - - -  
 ihr zu Fü - ßen werd' ich en - den, denn ihr Hoch - - - -

95

B. - - - - ba, la su - per - ba mi - ve - drà.  
 - - - - mut, denn ihr Hoch - mut ist - mein Tod. [142]

*f*

*p*

Przykład nutowy 2. Aria *Se per te giungo a godere* tenora Grimoaldo z opery *Rodelinda*

73

Gr.

re; io com- man - - - - -  
 vor; die Ge - set - - - - -

77

Gr.

- - - - - do, io com- man - do, io so - no re.  
 - - - - - ze, die Ge - set - ze, ich schreib' sie vor.

da capo

## Niezbyt szeroki ambitus, sprzyjający wykorzystaniu potencjału głosu ludzkiego

Choć muzyka Händla jest dostojna i heroiczna, z ekspresyjnymi i ekspansywnymi melodiami, żył on w czasach, gdy nie prowadzono jeszcze naukowych badań nad głosem, i nie znaleziono jeszcze sposobu na wykorzystanie potencjału wysokich tonów ludzkiego głosu. Dlatego dzieła wokalne Händla mieszczą się w naturalnym zakresie wokalnym najpiękniejszego środkowego zakresu głosu ludzkiego, który jest zupełnie inny od zakresu wymaganego dla późnoromantycznego heroicznego głosu operowego u Verdiego, czy dramatycznego i majestatycznego głosu w operach Wagnera. Na przykład aria *Se per te giungo a godere* śpiewana przez Grimoaldo w operze *Rodelinda* ma w zasadzie skalę tylko około oktawy. W kompozycjach Händla nacisk jest położony na piękne, płynne linie melodyczne, jak najlepsze połączenie liryki i muzyki, oraz wdzięczne i wpadające w ucho melodie. Ważne są w nich liryzm i ekspresja głosu oraz techniki koloraturowe. Wszystko to przyczynia się do uzyskania luźniejszego, lżejszego głosu i sprzyja ćwiczeniu kontroli oddechu i zwiększeniu ekspresyjności głosu.

Przykład nutowy 3.

11 GRIMOALDO

Gr. 3

Se per te giun - go a go - de - re, puoi te -  
Führst du mich zu sol - chen Freu - den, wa - rum

16

Gr. 3

- mer? Angst? puoi te - mer  
Wa - - rum Angst

20

## Wykonywanie ozdorników

Ornamentyka była bardzo ważna w okresie baroku, a nawet można powiedzieć, że już wtedy postrzegano ją jako jeden z najważniejszych sposobów prezentowania warsztatu kompozytorskiego i eksponowania talentu śpiewaka.

Jak wspomniano w *Performing Baroque Music*, we współczesnych partyturach relacja śpiewaka i kompozytora jest zazwyczaj nierówna - kompozytor pisze melodię i tekst tak, jak chce, żeby zostały wykonane, a śpiewak jedynie interpretuje melodię napisaną przez kompozytora. W muzyce barokowej jednak śpiewak i kompozytor byli sobie równi i w arii *da capo* śpiewak dodawał do zapisanej przez kompozytora partytury własną technikę wokalną, i tym samym kompozytor i śpiewak współdzielili scenę<sup>29</sup>. Dźwięki ornamentalne są nieodzownymi figuracjami w muzyce i pełnią szczególną rolę we wzbogacaniu kolorystyki utworu i podkreślaniu siły wyrazu melodii.

---

29 Reinhard G., *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, 1998, s. 123.

W okresie baroku ornamentyka była ważnym elementem dodawanym przez kompozytorów do ich dzieł, dodającym muzyce kolorytu i nadającym jej charakterystyczne cechy epoki. W okresie baroku, aby dany utwór mógł w pełni ukazać swoje walory, śpiewak i kompozytor musieli odgrywać równie ważną rolę twórczą. Niezmiernie ważne było, aby śpiewak (lub instrumentalista) przyswoił sobie wiedzę z zakresu kompozycji, ponieważ kompozytor pisał partyturę w bardzo prosty sposób, pozwalając śpiewakowi improwizować i swobodnie dodawać nuty zgodnie z zasadami harmonicznymi w ramach jego umiejętności i możliwości, a nawet zmieniać je i tworzyć dla słuchaczy nowe melodie.<sup>30</sup>

W okresie baroku w zapisie arii *da capo* przeważała prosta ornamentyka, ale nie wystarczało to odbiorcom, więc śpiewacy starali się pokazać swoje umiejętności za pomocą ornamentyki bardziej efektownej i wyrafinowanej, która jednocześnie musiała odpowiadać wymogom harmonii. Za wzór może posłużyć poniższy przykład, w którym ornamenty zostały zaznaczone w notacji.

Przykład nutowy 4: Ornamentacje w pasażu koloraturowym

Sposób notacji ozdobników:



Sposób wykonywania ozdobników:



Istnieją różne sposoby wydzielenia poszczególnych rodzajów ornamentacji, ale większość autorów dzieli je na dwie główne kategorie: pierwsza z nich to proste ozdobniki (*grace notes*), jedna lub kilka nut dodawanych do pierwotnej melodii; druga

---

<sup>30</sup> Jean Claude Veilhan, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*, Alphonse Leduc, 2010, s. 55.

to ornamentacja rozbudowana (*ornamentation*): taka ornamentacja jest w rzeczywistości rodzajem wariacji, zbudowanej na szkielecie oryginalnej melodii i dostosowanej do jej stylu i struktury. Taka ornamentacja może spowodować radykalną zmianę w oryginalnej melodii<sup>31</sup>.

Ornamentyka prosta zwykle przejawia się w postaci dźwięków przejściowych (*passing notes*), dźwięki pomocnicze (*neighbor notes*) i *appoggiatur*; po drugie, ornamentalne odcinki (*passagi*) składają się z dwóch lub więcej nut, i należą do nich obiegniki, pasaże improwizowane oraz frazy utworzone przy pomocy tryli i obiegników. W rzeczywistości, bez względu na to, jak ornamentyka zostanie sklasyfikowana, jej muzyczna pozycja jest związana z tworzoną przez nią stylistycznością nastrojowością. Jej styl zmienia się w zależności od okresu, uwarunkowań lokalnych i interpretacji poszczególnych śpiewaków. Wybór odpowiedniego sposobu interpretacji, dostosowanego do znaczenia tekstu, wymaga samodzielnych badań i adekwatnych umiejętności wykonawczych.<sup>32</sup>

Ozdobniki w większości składają się z pomocniczych nut o stosunkowo krótkiej wartości czasowej, oddalonych od głównej nuty o interwał sekundy. Podczas wykonania ich wartość jest wliczana do wartości głównej nuty, czyli występujące się w partyturze ozdobniki nie mogą prowadzić do opóźnienia metrum i należy uwzględniać w pełni czasowe wartości oryginalnej melodii. Rodzaje ozdobników i sposoby ich wykonywania są niezwykle skomplikowane. Poniżej zostaną przedstawione na przykładach nutowych stosunkowo często pojawiające się ozdobniki.

### 1. Tryl

Tryl był najczęstszym spośród XVII-wiecznych ozdobników (zazwyczaj oznaczany jako t lub tr). Sposoby wykonywania tego ozdobnika nie są szczególnie

---

31 Jean Claude Veilhan, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*, Alphonse Leduc, 2010, s. 49.

32 Jean Claude Veilhan, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*, Alphonse Leduc, 2010, s. 49.



różnorodne, ponieważ zasadniczo tryl zaczyna się sekundę powyżej nuty podstawowej, choć niekiedy może także zaczynać się od nuty przed nutą podstawową lub od nuty podstawowej, a zależy to od decyzji śpiewaka. Tryl powstaje w wyniku szybkiego i równomiernego naprzemiennego następowania po sobie nuty podstawowej i jej sekundy. Notacja ma postać tr lub tr~~~~ i jest umieszczana ponad nutami. Nad oznaczeniem trylu może występować znak chromatyczny, który wskazuje podwyższenie lub obniżenie dźwięku pomocniczego. Nie ma znaczenia, czy tryle śpiewa się szybko czy wolniej, ale tempo powinno być zawsze stałe. W przypadku dłuższych tryli można zacząć powoli i stopniowo przyspieszać. Odwrotna metoda stopniowego spowolnienia była także popularna w okresie baroku, więc nie ma potrzeby zbyt rygorystycznie przywiązywać się do konkretnej techniki. Tempo i liczba powtórzeń trylu zależy od tekstu i nastroju śpiewającego. Tryl to dźwięk, który jest wyższy od dźwięku głównej nuty. Nie musi być on oznaczony małą nutą w partyturze, chyba że jest to przednutka. Tryl powinien być śpiewany w równym tempie, nie można go nagle przyspieszać ani zwalniać. Zakończenie trylu zazwyczaj ma postać szybkiego i równomiernego naprzemiennego wykonywania nuty głównej i wyższej nuty pomocniczej<sup>33</sup>. Aby uniknąć rozbieżności w zapisie, śpiewak może precyzyjnie zapisać nutę początkową i końcową trylu w partyturze<sup>34</sup>.

Przykład nutowy 5: Tryl ornamentalny w pasażu koloraturowym

Notacja trylu:



<sup>33</sup> red. Hua Nina, *Baha chuangyi qu quanshi ben (Interpretacja utworów Bacha)*, Zhonghua Yinyue Chubanshe, 1982, s. 21-22.

<sup>34</sup> Li Chongguang, *Yinyue lilun jichu (Podstawy teorii muzyki)*, Shijie wenwu chubanshe, 2008, s. 265-267.

Sposób wykonania trylu:



## 2. Przednutka (*appoggiatura*)

Przednutka to dźwięk niekonsonansowy, który pada na mocną miarę, musi więc zostać rozwiązany w górę lub w dół do dźwięku konsonansowego następującego po mocnej mierze. Przednutka to niekiedy padający na miarę ozdobnik tymczasowo zawieszony w pozycji głównej nuty, a później rozwiązany do niej. W dawnych ariach *appoggiatury* nie były oznaczane konkretnym symbolem. Jeśli na końcu słabej miary w partii wokalne znajdują się dwie połączone łukiem nuty o tej samej wysokości, pierwsza z nich może być śpiewana jako przednutka, a pierwotną nutę można zastąpić dźwiękiem wyższym o sekundę lub kwartę.

Przednutki dzielą się na przednutki długie i krótkie, gdzie przednutka długa składa się z pojedynczej nuty, która pojawia się przed nutą główną i jest oddalona od niej o sekundę. Wartość czasową przednutki długiej wlicza się do nuty głównej, więc jeśli nuta główna jest zwykłą ćwierćnutą, to przednutka będzie ósemką, a jeśli nuta główna jest półnutą, to przednutka będzie ćwierćnutą. Większość przednutek długich jest akcentowana. Przednutka krótka składa się z jednej lub kilku nut, które w stosunku do nuty głównej tworzą stopniową lub skokową progresję. Przednutka krótka może być dodana zarówno przed, jak i po nucie głównej. Wartość czasowa przednutki krótkiej jest bardzo krótka i w przeciwieństwie do akcentowanych przednutek długich, przednutki krótkie są zazwyczaj grane szybko na słabej mierze<sup>35</sup>. Najważniejsze w metodzie wykonywania przednutek jest nierozciąganie metrum - przednutka musi mieścić się w metrum. Przednutka oznaczana małą nutą o dość długim czasie trwania,

---

<sup>35</sup> Li Chongguang, *Yinyue lilun jichu (Podstawy teorii muzyki)*, Shijie wenwu chubanshe, 2008, s. 259-261.

jest w rzeczywistości wykonywana w innym czasie niż wartość czasowa nuty głównej i jej wartość czasową należy ustalić w zależności od charakteru utworu i relacji interwałowej w całej partii wokalne. Czasami przednutka znajdująca się przed nutą główną może być śpiewana po nucie głównej, a decyduje o tym styl utworu, kontekst lub relacja interwałowa. Przednutki są jednym z najbardziej powszechnych rodzajów ornamentu, a jeżeli ich brakuje, melodia brzmi nieco monotannie. Zadaniem przednutek jest stymulowanie zmysłu słuchu. Kiedy dźwięki harmonijne trwają przez pewien czas, zachodzi potrzeba dźwiękowej stymulacji przechodzącej od dysonansu do harmonii, co powoduje, że w melodii pojawiają się subtelne zmiany. W tempie szybkim przednutki dodają utworowi pikanterii, a w wolnym budują głębokie, bezmierne napięcie emocjonalne<sup>36</sup>.

Przykład nutowy 6. Przednutki ornamentalne w pasażu koloraturowym

Notacja przednutki krótkiej:



Sposób wykonania przednutki krótkiej:



Notacja przednutki długiej:



Sposób wykonywania przednutki długiej:

---

36 red. Hua Nina, *Baha chuangyi qu quanshi ben (Interpretacja utworów Bacha)*, Zhonghua Yinyue Chubanshe, 1982, s. 21-22.



### 3. Obiegnik

Obiegnik to ozdobnik składający się z czterech lub pięciu nut. Obiegniki dzielą się na dwa rodzaje: zwykły i odwrotny. Konstrukcja obiegnika zwykłego rozpoczyna się od wyższego dźwięku pomocniczego, po czym przechodzi się do dźwięku głównego. Na początku również może występować dźwięk główny. Obiegnik składa się z przynajmniej czterech dźwięków. Jeżeli zaczyna się od dźwięku głównego należy wykonywać go w progresji stopniowej, a nie skokowej. Po czym przechodzi się do dźwięku dolnego i powraca do dźwięku głównego. Obiegnik odwrotny jest wykonywany na odwrót, zaczyna się go od dźwięku dolnego, po czym przechodzi do dźwięku głównego, a następnie wykonuje się dźwięk górny i wraca do dźwięku głównego. Obiegnik oznacza się symbolem przypominającym tyldę. Może być on umieszczany nad nutą, może też znajdować się pomiędzy dwiema nutami. Nad znakiem obiegnika lub pod nim może też umieszczony znak chromatyczny, które mają przypominać śpiewakowi o obniżeniu lub podwyższeniu wartości nuty. W rękopisach Bacha ten symbol zawsze znajduje się nad nutą i obiegniki rozpoczynają się u niego od dźwięku głównego. Obiegniki zwykle śpiewa się szybko, ale w partiach emocjonalnych należy je celowo śpiewać powoli i miękko<sup>37</sup>. W muzyce instrumentalnej wykonywanie obiegników jest skomplikowane i nieregularne, ale są one często stosowane w partiach wokalnych<sup>38</sup>.

Nie ma określonej reguły dotyczącej metrycznego rozmieszczenia obiegników. W repertuarze o szybkim tempie, jeśli główna nuta obiegnika jest ćwierćnutą lub krótsza,

---

<sup>37</sup> red. Hua Nina, *Baha chuangyi qu quanshi ben (Interpretacja utworów Bacha)*, Zhonghua Yinyue Chubanshe, 1982, s. 23.

<sup>38</sup> Li Chongguang, *Yinyue lilun jichu (Podstawy teorii muzyki)*, Shijie wenwu chubanshe, 2008, s. 264-265.

zwykle śpiewamy go równomiernie, a jeżeli główna nuta jest półnutą lub dłuższa, wtedy obiegnik powinno śpiewać się tak szybko, jak to możliwe, a resztę taktu utrzymujemy w oryginalnym tempie. W utworach o wolnym tempie czasami ustalamy metrum jako trzy trzydziestodwójki lub dwie szesnastki, lub czasami w zapisie nutowym pojawia się kropka. Wszystkie powyższe rozwiązania są dopuszczalne, jeśli wartość czasowa głównej nuty nie zostanie przekroczona.

Przykład nutowy 7. Obiegniki w pasażu koloraturowym

Zapis obiegnika zwykłego:



Wykonanie obiegnika zwykłego:



Zapis obiegnika odwrotnego:



Wykonanie obiegnika odwrotnego:



## Znaczenie jednolitości rejestrów głosowych w śpiewie

Powyżej była mowa o tym, jak rozwiązać problem zmiany głosu. Problem przejścia między rodzajami głosu, *passaggio*, jest problemem obiektywnie istniejącym i pojawia się ze względu na konieczność dostosowania wzajemnego położenia drgających fałdów głosowych i jam rezonansowych w zależności od wysokości dźwięku. Każdy, zarówno mężczyzna, jak i kobieta, ma to poczucie zmiany. Przy

przechodzeniu od najniższych do najwyższych tonów występują subtelne różnice pomiędzy poszczególnymi nutami, dlatego niemożliwe jest uzyskanie całkowicie jednolitej barwy głosu. Kiedy chwalimy głos osoby, jak bardzo jest on jednolity w całym zakresie od tonów niskich do wysokich, mówimy jedynie o względnie jednolitym efekcie słuchowym. Śpiewając, musimy być jednak świadomi pojawiających się różnic pomiędzy poszczególnymi dźwiękami. W rzeczywistości żadne dwa półtony nie są wykonywane identycznym głosem. Jeżeli barwa głosu ma być identyczna, to wysokość głosu nie będzie mogła ulec zmianie. Każdy ton wymaga określonego poziomu ciśnienia powietrza i napięcia strun głosowych, i każdy ma swój własny optymalny stan narządów głosu. Nacisk na jednolitość głosu oznacza jednolitość uzyskanego efektu, podczas gdy użyte środki i proces uzyskania dźwięku nie są identyczne. W rzeczywistości trudności techniczne w śpiewie, takie jak wąski zakres głosu, brak wysokich i niskich tonów, brak koncentracji głosu, brak giętkości, niska głośność, słaba zdolność do *crescendo* i *decrescendo* na pojedynczej nucie, brak elastyczności i donośności, itp. są wszystkie związane z przechodzeniem pomiędzy rejestrami i regulacją tego przechodzenia. Dlatego jednolitość rejestrów głosowych jest kluczową sprawą w nauce śpiewu.

Aby rozwiązać problem jednolitości głosu, konieczne jest utrzymanie stabilnej pozycji narządów podczas śpiewu, przede wszystkim gardła. Podczas śpiewania gardło powinno być zawsze otwarte, tzn. rozluźnione, a jego pozycja nie powinna się zmieniać przypadkowo wraz ze zmianą wysokości dźwięku. Niejednolitość głosu jest częstokroć spowodowana niestabilnością gardła. Mój mentor, profesor Artur Stefanowicz, w odniesieniu do braku jednolitości rejestrów, matowości głosu, trudności w wysokich tonach i problemów z rozszerzaniem zakresu, stwierdził: "Pojęcie 'otwarcia gardła' musi być właściwie rozumiane. Podczas śpiewu krtań musi być stabilna, ale nigdy nie należy próbować tego uzyskiwać metodą ściskania gardła". "Aby rozwiązać problem zmiany głosu, należy dokładnie określić miejsce *passaggio* oraz uchwycić barwę kilku

tonów przed i po nim, a także nie zamykać głosu w określonym rejestrze zbyt szybko, w przeciwnym razie rejestr może zostać pomyłony, co nieuchronnie wpłynie na uzyskiwanie tonów wysokich". Często też przestrzegał nas, że "podczas śpiewania wysokich dźwięków należy świadomie utrzymywać wsparcie oddechu i wzmacniać opór, aby nie doszło do ściskania gardła albo unoszenia krtani". W swojej praktyce śpiewu nauczyłem się, że przy przechodzeniu ku wyższym dźwiękom należy zmniejszyć głośność i ograniczyć aktywność fałdów głosowych, a następnie stopniowo zwiększać na nowo głośność po *passaggio*. Aby uzyskać dobry efekt jednolitości głosu, należy ćwiczyć gamy wznoszące i opadające w małych interwałach (sekunda mała lub wielka). Podczas śpiewania gam wznoszących fałdy głosowe są stopniowo redukowane z ciężkiego stanu funkcjonalnego, w którym są długie, szerokie, grube, do lekkiego stanu funkcjonalnego, gdy stają się krótkie, wąskie i cienkie; podczas śpiewania gam opadających lekki stan funkcjonalny fałdów głosowych jest stopniowo zwiększany do ciężkiego stanu funkcjonalnego. Tylko w ten sposób można wyeliminować wyraźne różnice między rejestrami i sprawić, by cały zakres głosu brzmiał jednolicie.

Ponieważ w teorii żadne dwa tony nie są absolutnie takie same, każdemu tonowi należy zapewnić odpowiednią dla niego równowagę. Im wyższy dźwięk, tym bardziej trzeba być świadomym zakorzenienia głosu w dole i poszerzania się oddechu na zewnątrz. Faktyczny efekt brzmieniowy śpiewania wynika z utrzymania głosu oraz jego barwy i jakości we względnej równowadze przyczyniającego się do jednolitości rejestrów głosowych. Pokazuje to, że poprzez ustanowienie dobrego wsparcia oddechowego, utrzymywanie stabilnej krtani, zapewnienie dobrego fundamentu w środkowym rejestrze, a następnie poszerzanie zakresu, rejestry głosowe będą podlegać naturalnym przekształceniom, a ich barwa zostanie ujednolicona. Ten rodzaj ćwiczenia ma na celu utrzymanie w całym zakresie tego samego układu i jakości dźwięku oraz maksymalne zmniejszenie napięcia w narządach głosowych. Jest to niezbędne do kształcenia i rozwoju śpiewaka o pięknym głosie. Jeśli chodzi o jednolitość rejestrów głosowych,

powinniśmy w bardzo krótkim czasie znaleźć właściwą pozycję głosu w klatce piersiowej i jak tylko to zrobimy, starać się ustanowić dobre jej połączenie z wysoką pozycją głosu. Ponieważ w dziełach wokalnych Händla duże znaczenie ma środkowy rejestr i płynność głosu, więc nauka i śpiewanie jego utworów jest świetnym treningiem i poprawia jednolitość górnego i dolnego rejestrów głosowych, oraz może przynieść śpiewakowi niezwykle dobre rezultaty.

W arii *Se per te giungo a godere* śpiewanej przez Grimoalda w operze *Rodelinda*, wznoszące się interwały w pasażu koloraturowym przechodzą od środkowego rejestru do rejestru przejściowego, a interwały opadające powracają z rejestru przejściowego do rejestru środkowego. Takie przejścia wzdłuż skali stanowią cenne ćwiczenie pomagające w utrzymaniu względnie stabilnego stanu gardła i w naturalnym przechodzeniu pomiędzy rejestrami głosowymi.

Przykład nutowy 8.



67 GRIMOALDO

Gr. *tr* *tr* *p* *fine*

Io d'A-strea do mo-to al bran-do, io com-man-do, io so - no  
 Ich als Kö - nig kann ent - schei-den; die Ge - set - ze, ich schreib' sie

73

Gr. *3* *3* *3*

re; io com-man - do, io so - no re.  
 vor; die Ge - set - ze, die Ge - set - ze, ich schreib' sie vor.

77

Gr. *da capo*

BA 4064-90

## Ważny wyznacznik w *bel canto* - elastyczność głosu

Elastyczność i łatwość operowania głosem jest ważną cechą *bel canto*. Śpiewacy *bel canto* powinni śpiewać w sposób elastyczny i swobodny, aby móc wyrazić całą muzyczny kunszt wykonywanego utworu tak, jak pragną. Elastyczność głosu jest odzwierciedleniem biegłego opanowania przez śpiewaka technik *bel canto*.

Elastyczny głos, jeśli chodzi o technikę wokalną, powinien posiadać następujące cechy:

## 1. Elastyczna zmiana rejestrów.

Kiedy śpiewak jest w stanie zgodnie z przebiegiem melodii przechodzić swobodnie między rejestrami wysokim, średnim i niskim, nie będąc ograniczonym poszczególnymi rejestrami i przejściami pomiędzy nimi, i zawsze zachowując piękną, jednolitą barwę bez obciążania głosu zarówno w górnym, jak i dolnym rejestrze, to można o nim powiedzieć, że spełnia wymóg "elastycznych zmian rejestrów".

Partia *Semplicetto! A donna credi?* śpiewana przez tenora Oronte w operze *Alcina* w pełni pokazuje, czym powinny być elastyczne zmiany rejestru. Zmienny rytm i szybkie frazy wymagają, by podczas śpiewania unikać niezgrabności, ociężałości, a śpiewać należy lekko, spójnie, lirycznie i delikatnie. I zwłaszcza przy dużych interwałach i przeskokach o oktawę należy tym bardziej dążyć do osiągnięcia elastyczności zmian rejestru.

Przykład nutowy 9.

25 ORONTE

Or. Sem- pli- cet - to! A don - na cre - di?  
Dum- mer Jun - ge! Du glaubst den Frau - en?

Viol. *p*

28

Or. Sem- pli- cet- to! A don - na cre- di? A don - na cre - di? Se la ve- di,  
Dum- mer Junge! Du glaubst den Frau- en? Du glaubst den Frau- en? Soll- te Ei- ne,

31

Or. se la ve- di, che ti mi- ra, che so - spi - ra, pen- sa e  
soll - te Ei - ne dich be- trach- ten, nach dir schmach- ten, denk und

*tr* *tr*

## 2. Elastyczne zmienianie samogłosek

Samogłoski są wokalną częścią ludzkiego języka. Zmiana samogłosek jest materialnym warunkiem zmienności języka. Jeśli śpiewak potrafi elastycznie i swobodnie różnicować samogłoski niezależnie od wysokości głosu, stosownie do potrzeb języka, oraz zapewnić ich jednolitą, jasną i czystą barwę, to można powiedzieć, że spełnia wymóg "elastycznego różnicowania samogłosek". W arii Grimoalda z opery *Rodelinda Se per te giungo a godere*, w krótkim dwutaktowym fragmencie znalazło się 5 różnych samogłosek: a, e, i, o, u. Ta aria odznacza się zmiennym rytmem i szybkimi frazami, którym towarzyszą liczne koloratury i ozdobniki. Wymaga to od nas elastycznego różnicowania każdej samogłoski podczas wykonania, nadawania

wyrazistości tekstowi przy jednoczesnym zachowaniu niezmiętej pozycji samogłosek oraz uzyskania jednolitej, naturalnej, dokładnej, czystej barwy głosu.

Przykład nutowy 10.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 45-49. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line (Gr.) is written in a soprano clef. The piano accompaniment (P.) is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and German. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are:   
45: *che? - vor? Se per te giun-go a go - de - re, puoi te-mer? di chi? di*  
*Führst du mich zu sol - chen Freu-den, wa-rum Angst? Vor wem? Wo -*  
49: *che? - vor? puoi te - mer. Wa - rum Angst*

### 3. Elastyczne zmiany w dynamice

Różne zmiany siły głosu (m.in. przejścia od słabej do silnej dynamiki, od silnej do słabej, różne poziomy dynamiki, czy powtarzanie tego samego zdania tekstu przy różnej ekspresji) to umiejętności śpiewacze, które muszą być opanowane przez każdego śpiewaka i są niezbędne do artystycznej interpretacji utworów i podczas ich artystycznego wykonywania. Umiejętność elastycznego i swobodnego wyrażania zmian natężenia głosu w niskim, średnim i wysokim rejestrze, w zależności od wymagań utworu, jest trudną umiejętnością śpiewaczą i ważnym środkiem do osiągnięcia doskonałości wokalne. W arii *A'suoi piedi padre esangue* śpiewanej przez

Bajazeta w operze *Tamerlano* wielokrotne powtarzanie jednego zdania z libretta wymaga, by na podstawie rzeczywistego zrozumienia głębszego znaczenia tekstu i przy zastosowaniu elastycznego natężenia głosu sportretować wewnętrzny stan bohatera w danym momencie, zaznaczyć kontrast dynamiczny oraz stopniowe narastanie emocji. Należy przy tym zwracać uwagę na zmiany nastroju i barwy głosu podczas powtarzania każdej linijki.

Przykład nutowy 11.

128 BAJAZET fine

B. *Se non ha del mio sde-gno, e del mio san-gue, o ti-mor,*  
*Nur mein Zorn und ihr Mit-leid mit mir wen-den das Ge-schick,*

137

S. *o al-men pie-tà, o ti-mor, o al-men pie-tà, o al-men pie-tà,*  
*das mich be-droht, das Ge-schick, das mich be-droht, das mich be-droht.*

#### 4. Elastyczne zmiany w barwie głosu

Jeśli słuchacz potrafi wyczuć różne zmiany nastroju, emocji i stanu ducha na podstawie zmian barwy głosu, oznacza to, że śpiewak opanował ważną metodę elastycznego zmieniania barwy głosu w celu wyrażenia myśli i uczuć zawartych w utworze. Podczas śpiewania głos nie może zawsze mieć jednej, tej samej barwy, choćby

dlatego, że barwa głosu jest odbiciem emocji bohatera. Gdy zmienia się nastrój bohatera, barwa głosu powinna również się zmienić. Przy zmienianiu barwy głosu, śpiewacy polegają głównie na własnym "wewnętrznym widzeniu" i "wewnętrznym słyszeniu", ale oczywiście można dać pewne ogólne wskazówki: „według moich doświadczeń jeśli chcemy, by barwa głosu była ciemniejsza, zostawiamy więcej wolnej przestrzeni z tyłu; jeśli chcemy, by barwa głosu była jaśniejsza, skupiamy nieco rezonans i odbijamy dźwięk nieco bardziej do przodu, dzięki czemu czujemy, że barwa jamy głowowej, maski i gardła staje się nieco jaśniejsza.” - tak podczas wykonywania arii *Semplicetto! A donna credi?* Oronte z opery *Alcina* instruował mnie profesor Artur Stefanowicz szczegółowo objaśniając i pokazując, jak należy używać elastycznych zmian barwy głosu do ukazania tego, co bohaterowie opery chcą wyrazić. Musimy w oparciu o głębokie zrozumienie tekstu zmieniać barwę głosu, ekspresję emocjonalną, nastrój postaci i ich stany wewnętrzne. W poniższym fragmencie w zaledwie czterech taktach znajduje swój wyraz kilka emocji śpiewaka, np. nagana, kpina, pogarda, rozczarowanie, niezadowolenie, niedowierzanie itd. Dopiero gdy jesteśmy w stanie elastycznie zmieniać barwę głosu, możemy dokładnie uchwycić i wyrazić postacie w sztuce.

Przykład nutowy 12.

7 ORONTE

Or. Sem-pli-cet-to! A don - na  
Dum-mer Jun-ge! Du glaubst den

10

Or. cre-di? A don - na cre - di? Se la ve-di, che ti mi - ra, che so - spi - ra, pen-sa e  
Frau-en? Du glaubst den Frau-en? Soll-te Ei - ne dich be-trach-ten, nach dir schmach-ten, denk und

Viol.

13

Or. di': in - gan - nar po - treb - be an - cor, in - gan - nar \_\_\_\_\_  
sprich: das kann al - les Täu - schung sein, Täu - schung sein \_\_\_\_\_

## 5. Elastyczność pod względem emisji głosu i dykcji

Niezależnie od języka, w jakim wykonywane jest dzieło wokalne, istotne jest, żeby śpiewać z właściwą artykulacją głosek i czystą dykcją. Jednocześnie ważną umiejętnością, którą śpiewak musi opanować, jest utrzymywanie spójności i pięknej barwy głosu w miarę rozwijania się melodii. Mówi się, że każdy kraj ma inne zwyczaje językowe. Dlatego czasami krytyka polegająca na stwierdzeniu, że w czasie występu

śpiewak nie prezentował dobrej dykcji, czy że śpiewany tekst był niezrozumiały, jest nieco jednostronna. Problem niewłaściwej artykulacji lub dykcji nie jest związany z techniką śpiewu, ale jest problemem konkretnego śpiewaka, który nie opanował umiejętności właściwego wymawiania słów, albo po prostu skupia się na głosie, a nie na wymowie. Wystarczy dobrze poznać i wyćwiczyć zasady wymowy w poszczególnych językach, żeby osiągnąć standard prawidłowej wymowy zarówno przy wykonywaniu utworów zagranicznych, jak i rodzimych. Jednak należy jednocześnie zapobiegać innej tendencji: włożenie nadmiernego wysiłku w artykulację i dykcję może łatwo doprowadzić do usztywnienia głosu, a także zaburzyć jego spójność. Głos w śpiewie musi być pod względem artykulacji i dykcji giętki, naturalny, precyzyjny i wyraźny. Najważniejszymi rzeczami są połączenie w jedno wymowy i wokalizacji oraz nauka biernego wymawiania słów. W ten sposób będzie można bez problemu śpiewać pod względem artykulacji elastycznie, precyzyjnie, żywo i naturalnie, zarówno w górnym, jak i w dolnym rejestrze.

### **Dobre poczucie rytmu, "ścisle tempo i metrum".**

Muzyka jest sztuką wyrażania, ekspresji i okazywania uczuć, a jej trzy główne elementy to harmonia, rytm i melodia. Spośród tej trójki najważniejszy jest rytm - jest on sercem i duszą muzyki. W dowolnym utworze melodia nie może istnieć w oderwaniu od rytmu, rytm natomiast istnieje niezależnie od pozostałych czynników. Rytm stanowi więc kręgosłup utworu i jest realizowany przez cały czas jego trwania. Trening poczucia rytmu to opanowywanie przy pomocy pewnych metod różnych rytmów, które spotykamy w muzyce. W takim treningu dąży się do rozwinięcia u studenta dobrego wewnętrznego poczucia rytmu, dzięki czemu może on szybciej odczytywać partyturę, następuje kształtowanie jego świadomości rytmicznej oraz zdobywa podstawowe doświadczenie muzyczne i podnosi swoje umiejętności



odczuwania i rozumienia muzyki. Nauczanie rytmu jest również pierwszym etapem w nauczaniu muzyki. Tylko wtedy, gdy rytm jest prawidłowy, można w pełni wyrazić wizerunek muzyczny podczas śpiewu. Z punktu widzenia historii muzyki wokalne, dzieła barokowe mają ściśle określone standardy metryczne, frazy są w nich symetryczne i zrównoważone, a struktura jest stosunkowo uporządkowana i regularna, jest więc oczywiste, że dzieła wokalne Händla są odpowiednie do kształcenia uczniów w zakresie standardów metrycznych. Przy ich wykonywaniu należy zawsze zachowywać majestatyczny styl uporządkowanego rytmu muzyki barokowej, w przeciwnym razie miarowy, równy puls muzyki może stawać się zbyt szybki, jak galopujący koń, lub zbyt wolny, jak pełznący ślimak, co w końcu zakłóci jego regularność i zniszczy piękno muzyki. W trakcie moich studiów wokalnych zetknąłem się z wieloma nauczycielami i mam wrażenie, że nie było żadnego nauczyciela, łącznie ze mną samym, który nie podkreślałby znaczenia rytmu i metrum. Nie ma chyba ucznia, który w trakcie nauki nie został skrytykowany przez nauczyciela ze względu na problemy z rytmem! W sztuce muzycznej indywidualna ekspresja rytmu jest często najbardziej artystycznym aspektem wypowiedzi muzycznej. Dobre wyczucie rytmu jest niezbędne do dynamicznego interpretowania utworów muzycznych oraz do wyrażenia subtelного i różnorodnego życia emocjonalnego w nich zawartego. Prowadzi ono również do bardziej znaczącego doświadczenia w zakresie estetyki muzycznej. Precyzja rytmiczna sprawia, że śpiew jest pewniejszy i bardziej przekonujący. Śpiewak powinien śpiewać z odpowiednią ekspresją oraz właściwą intensywnością głosu, ale jednocześnie powinien trzymać się rytmu. Prawdziwy wirtuoz, choć może się wydawać bardzo swobodny w swoim stylu i wykonaniu, potrafi wyrazić siebie bez wyłamywania się z rytmu utworu. Mówiąc wprost, ci muzycy, którzy nie potrafią utrzymać rytmu, są artystycznie bardzo płytki.

Jeśli chodzi o historię muzyki wokalne, wspominałem już powyżej, że dzieła barokowe charakteryzują się ścisłą normą metryczną, frazowanie jest w nich symetryczne i

zrównoważone, a struktura stosunkowo regularna i ustandaryzowana. Jest więc oczywiste, że rozsądne jest wykorzystywanie dzieł Händla, wybitnego przedstawiciela tego okresu, do kształcenia uczniów w zakresie normy metrycznej. Niektórzy mogliby zadawać pytanie, czy ćwiczenie utworów muzycznych o regularnej strukturze nie spowoduje, że śpiewak będzie śpiewał nazbyt mechanicznie? Czy nie wpływa to negatywnie na łączność dźwięków (*legato*)? Uważam, że takie obawy są nieuzasadnione. Postulowany przez nas trening rytmiczny nie zakłada mechanicznego wzorca tempa i rytmu, jak metronom, ale odnosi się do subiektywnego i instynktownego rytmu psychologicznego człowieka. Jest to proces konieczny do skorygowania problemów studenta, takich jak wyprzedzanie bądź spóźnianie się wobec metrum, mylenie miar akcentowanych i nieakcentowanych oraz niespójność tempa podczas wykonywania utworu. Poczucie rytmu jest jednym z najważniejszych mierników sztuki śpiewaka.

*Aria Ciel e terra armi di sdegno* z opery *Tamerlano* jest, z wyjątkiem jednego pasażu koloraturowego, regularna jak recytacja buddyjskich sutr, z rymującymi się wersami o równej długości, o stałym, ale nie nieprzyjemnym rytmie. Jest to klasyczna aria nadająca się świetnie do ćwiczenia stabilnego poczucia rytmu i cierpliwości, i stanowi świetny test stabilności rytmicznej śpiewaka.

### Przykład nutowy 13.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 24-28. The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. The voice part is in the soprano clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Latin and German. The piano part includes a dynamic marking 'p' (piano) at measure 24. The score is divided into two systems, with measures 24-27 in the first system and measures 28-31 in the second system.

24  
B. *p*  
ciel e ter - ra ar - mi di sde - gno, ciel e ter - ra ar - mi di  
wenn im Zor - ne er mich ver - nich - tet, wenn sein Zorn mich auch ver -

28  
B.  
sde - gno, mor - rò in - vit - to, e sa - rò for - te, sa - rò for - - -  
- nich - tet, sterb' ich tap - fer und un - ge - schla - gen, un - ge - schla - - -

### Wyrażanie bogactwa muzyki poprzez prawidłowe wsparcie oddechowe i wykorzystanie oddechu

Większość oper okresu baroku dotyczyła tematyki wojennej lub miłosnej, dlatego kontrola głosu powinna przede wszystkim skupiać się na jego miękkości, delikatności, gładkości i zindywidualizowanej ekspresji. Uzyskanie takiego głosu wymaga silnie kontrolowanego wsparcia oddechowego. Techniki oddechowe w śpiewie obejmują trzy główne aspekty: wdech, wydech i wymianę powietrza. Jeśli śpiewak potrafi stosować odpowiednie techniki w każdym z tych trzech aspektów, będzie w stanie skutecznie kontrolować oddech podczas śpiewania. Przepona jest rozszerzana przez głębokie oddychanie, a ciśnienie oddechu jest wykorzystywane do kontrolowania dźwięku i osiągnięcia stabilnej i spójnej ekspresji pasaży. W ten sposób buduje się bezpośrednio oddech z podparciem. Przy wykorzystaniu tej metody uzyskuje się dźwięk podstawowy,

a następnie po spłaszczeniu języka, i dostosowaniu stopnia otwarcia gardła do wysokości dźwięku, dźwięk przechodzi przez przewód gardłowy do jamy głowowej, gdzie zachodzi proces rezonansu. Tylko dzięki dobremu wykorzystaniu przepony i ćwiczeniu jej elastyczności można zagwarantować czystość głosu, precyzję intonacji i krągłość barwy. Dzięki temu dźwięk jest bardziej bogaty emocjonalnie i ujawnia ekspresyjność utworu. Wszystkie te elementy opierają się na dobrej kontroli oddechu, co sprawia, że prawidłowe oddychanie jest niezwykle ważnym elementem śpiewu. Ponadto w utworach wokalnych okresu baroku występuje duża liczba zmian dynamicznych od *f* do *p* lub od *p* do *f*, a nawet w niektórych utworach zakres dynamiczny sięga od *f* do *ppp*. Występowanie licznych pasażów koloraturowych także wymaga dobrej kontroli oddechu. Muzyka tego okresu jest bogata w zmienne melodie i różnorodna rytmicznie, i wymaga głosu ekspresyjnego i swobodnego. Dzieła wokalne okresu baroku muszą być zatem wykonywane z dbałością o szczegóły w zakresie ekspresji, ornamentacji itp. Wymaga to od śpiewaka jak najlepszego wyćwiczenia technik oddechowych, co z kolei pozwala mu opanować naukowe podejście do śpiewu.

Aria *Se per te giungo a godere* tenora Grimoaldo w operze *Rodelinda* jest śpiewana z licznymi koloraturami, w tym z wieloma frazami wymagającymi długiego oddechu, z przejściami wzdłuż skali w górę i w dół oraz pięknymi i efektownymi pasażami wirtuozowskimi. Śpiewak powinien być w stanie wykonać pięknym głosem i z elegancją na jednym oddechu nawet pasaż długi na 17 taktów, jak w poniższym przykładzie.

Przykład nutowy 14.

49

Gr. *che? - vor? puoi te - mer. Wa - rum Angst*

53

Gr. *? Se per te giun-go a go - de - re, puoi te-mer? Fühst du mich zu sol - chen Freu-den, wa-rum Angst?*

*f*

## Znaczenie spójności głosu w interpretacji utworu

Spójność głosu podczas śpiewu jest jednym z najważniejszych elementów techniki wokalne, a jej osiągnięcie nie jest łatwe. Profesor Gino Becchi, światowej sławy śpiewak barytonowy, powiedział kiedyś: "*Bel canto* wymaga głosu spójnego jak jedna linia, nie może być to mocny, to słaby, ani nie może wypływać falami; kto nie potrafi połączyć nut, nie potrafi śpiewać".<sup>39</sup> Najbardziej zaawansowana na świecie szkoła *bel canto* kładzie szczególny nacisk na potrzebę śpiewania w sposób spójny, precyzyjny i czysty.<sup>40</sup> Spójność oznacza, że muzyka w utworze jest ogólnie spójna, z wyjątkiem interludium i pauz. Śpiewak powinien rozumieć i analizować utwór w taki sposób, aby nuty związane z poszczególnymi frazami muzycznymi i tekstem były wyrażone w całości, ponieważ główna siła ekspresyjna głosu tkwi w pięknie płynącym z jego

<sup>39</sup> Francesco Lamperti, tłum. Li Weibo. *Sangyin yixun (Dziedzictwo głosu)* [M]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005. s. 67.

<sup>40</sup> Zhao Meibo, *Gechang de yishu (Sztuka śpiewu)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2002.

spójności i tylko spójny głos może wykreować poruszającą melodię. Jednak w śpiewie niektórych śpiewaków zawsze pojawia się brak spójności. Aby rozwiązać ten problem, musimy przeanalizować, jak osiąga się spójność w śpiewie, biorąc pod uwagę kilka aspektów.

## 1. Wpływ oddychania na spójność

Śpiew wykorzystuje ciało ludzkie jako "instrument muzyczny", a prawidłowe funkcjonowanie ciała ludzkiego bezpośrednio wpływa na prawidłowe realizowanie umiejętności śpiewania. Śpiew jest napędzany przez oddech, a precyzja wsparcia oddechowego bezpośrednio wpływa na spójność śpiewu. Głos podczas śpiewu jest wspierany przez oddech pod względem wysokości, siły, spójności i płynności. Aby uzyskać spójny głos, trzeba opanować prawidłową technikę oddychania. Oznacza to, że podczas śpiewu, w czasie wdechu, oddech dostaje się do płuc od góry w dół przez usta i nos, a ponieważ płuca się rozszerzają, przepona musi się również obniżyć, powodując rozszerzenie żeber i talii, dzięki czemu wdech jest naturalnie głęboki i wystarczający. Jednocześnie klatka piersiowa w stanie odprężenia obejmuje większą przestrzeń. Gdy wdech jest głęboki i pełny, przepona obniża się bardziej, co jest fundamentem do osiągnięcia stabilności i spójności podczas śpiewu. Aby oddech mógł wspierać technikę wokalną pod względem długości, siły, szybkości i spójności głosu, trzeba wiedzieć, jak go kontrolować. Podczas wokalizacji należy wykonywać fonację w stanie utrzymywania wdechu, aż do końca śpiewania w wysokim rejestrze lub długiej nuty, z lekkim wciągnięciem brzucha. Dzięki takiej kontroli oddechu głos może być pełny i naturalny, a śpiew piękny i spójny. Użycie oddechu powinno być zharmonizowane, gdyż jeśli jest on zbyt pełny, spowoduje to, że śpiew będzie sztywny i niezręczny, a przez to pozbawiony płynności i spójności. Z kolei jeśli oddech będzie niewystarczająco głęboki, straci się kontrolę nad funkcją śpiewu i nie będzie się w

stanie wspierać jego spójności, co spowoduje niepełną ekspresję i utratę panowania nad barwą głosu. Dlatego też, aby osiągnąć spójność w śpiewie, niezbędne jest racjonalne podejście do oddychania.

## 2. Wpływ tekstu i fraz muzycznych na spójność głosu

Należy stwierdzić, że prawidłowe oddychanie i wspomniana wyżej jednolitość rejestrów głosowych stanowią podstawę spójności głosu. Zarazem używane słowa i frazy muzyczne mają na nią bezpośredni wpływ. W śpiewie poszczególne wyrazy muszą być artykułowane wyraźnie. Dwie ich składowe, czyli samogłoski i spółgłoski, powinny być wymawiane precyzyjnie. Generalnie spółgłoski powinny być krótkie i wyraźne, a samogłoski przedłużane zgodnie z potrzebami linii muzycznej i emocji. W dyftongach należy zwracać szczególną uwagę na ich drugą samogłoskę. Realizację powyższych wskazówek należy łączyć z odpowiednią metodą emisji głosu, aby osiągnąć efekt prawidłowej wymowy przy pełnym głosie. Konieczne jest, aby "jedna samogłoska zlewała się z kolejną"<sup>41</sup>, i żeby poszczególne sylaby łączyły się w słowa jak korale nanizane razem na nitkę, a gdy utworzą się słowa, należy dążyć do tego, by "jeden dźwięk błyskawicznie zastępował drugi", tworząc spójne frazy<sup>42</sup>. Te różne frazy lub segmenty powinny następnie być traktowane w różny sposób i organicznie łączone ze sobą w całościowej koncepcji i układzie, i to dopiero można określać mianem spójności śpiewu. Oczywiście we frazowaniu i wymowie tekstu jako całości nie należy jednostronnie wymagać klarowności artykulacji, bo mogłoby to naruszać ciągłość i

---

41 Francesco Lamperti, tłum. Li Weibo. *Sangyin yixun (Dziedzictwo głosu)* [M]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005. s. 248.

42 Francesco Lamperti, tłum. Li Weibo. *Sangyin yixun (Dziedzictwo głosu)* [M]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005. s. 248.

integralność tekstu, powodując nieciągłość i fragmentaryczność śpiewu. Dlatego w śpiewie musimy umiejętnie koordynować poszczególne techniki, aby zapewnić wyrazistą ekspresję i ciągłość śpiewu.

### 3. Wpływ emocji na spójność śpiewu

„W każdej formie muzycznej ekspresji niezwykle ważne są spójne linie muzyczne. Można powiedzieć, że spójne linie muzyczne są esencją i duszą muzycznego wykonania”<sup>43</sup>, a spójność głosu jest konkretnym ucieleśnieniem emocjonalnej ekspresji. Mimo że oddech i inne techniki mają bezpośredni wpływ na kompletność wykonania utworu, stanowią one tylko zewnętrzne elementy ekspresji, a prawdziwym wyrazem duszy utworu wokalnego powinna być ekspresja emocji. Aby osiągnąć stan "jedności głosu i emocji", trzeba mieć naukowe podejście do śpiewu, solidne oddychanie i dobrą dyspozycję psychologiczną. Jednocześnie śpiewanie pełne emocji może rozwijać głos, a także poprawiać technikę śpiewania. Oczywiście śpiewanie z „emocjami” nie jest podstawowym sposobem rozwiązywania problemów technicznych w śpiewie, lecz powinno być tak, że technika śpiewania i ekspresja artystyczna wspomagają się nawzajem. Bez techniki śpiewu nie może być mowy o ekspresji emocjonalnej, wręcz przeciwnie - technika śpiewu służy artystycznemu wyrazowi w danym utworze. Jeśli technika śpiewu i ekspresja emocjonalna są ciałem i duszą sztuki śpiewu, to spójność dźwięku jest pomostem między nimi. Tylko wtedy, gdy głos i ekspresja emocjonalna są ze sobą połączone i dopasowane do siebie, emocjonalna treść utworu może być wyrażona precyzyjnie, prawdziwie i żywo. Dlatego w śpiewie artystyczna ekspresja może stać się pełna tylko poprzez biegłe opanowanie techniki, głębokie zrozumienie

---

43 Shen Xiang, *Shen Xiang shengyue jiaoxue yishu (Sztuka nauczania muzyki wokalnej)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 1998.



idei i emocji utworu oraz ich organiczne połączenie z emocjami wniesionymi przez siebie samego.

Spójność głosu w śpiewie to złożona kwestia. Technika śpiewu, psychologia śpiewu, wyrażanie emocji i interpretacja utworów wokalnych - wszystkie te czynniki wpływają na spójność śpiewu. Tylko poprzez ciągle studiowanie i praktykę możemy podnieść jakość naszego śpiewu we wszystkich jego aspektach i zapewnić jego spójność. Przy wykonywaniu barokowych utworów wokalnych zwracanie uwagi na spójność głosu jest również konieczne ze względu na styl i nastrój samych utworów. Przykładem może być aria Oronte z opery Alcina *Semplicetto! A donna credi?*. W części A tej arii bohater Oronte w sarkastycznym tonie wyraża swoje rozgoryczenie z powodu kapryśności kobiet i ich niewierności w miłości. Podkreśla, że nie wolno lekkomyślnie ufać kobietom. Mimo że nastrój w tym miejscu jest zdecydowany i bohater pała gniewem, jest rozgoryczony i czuje się oszukany, nie można śpiewać tego fragmentu zbyt sztywno, lecz trzeba to robić w sposób spójny i płynny, z mocnym wewnętrznym pulsem. W części B nastrój arii się zmienia: tekst i ekspresja muzyczna ukazują skrajne rozczarowanie Oronta zmiennością kobiet i miłością. Jego głębokie przeżywanie miłości w tym segmencie obejmuje również radość i piękno jej posiadania i ból jej utraty.

Przykład nutowy 15.

61

Or. *- sì sen-za a-mar  
dich, sei ge-warnt*

64

Or. *mo-stra-re a-mor, sen-za a-mar mo-stra-re a-mor.  
: das ist nur Schein, sei ge-warnt: das ist nur Schein!*

da capo

BA 4061-90

## Zwięzłe teksty, wielokrotne powtarzanie tego samego zdania tekstu

Dzieła wokalne Händla są łatwe do zrozumienia, a poszczególne zdania i użyte słownictwo na ogół są proste i oczywiste, ponadto często występuje zjawisko kilkukrotnego powtarzania tej samej frazy, do tego stopnia, że niektóre arie składają się z zaledwie jednego zdania. Jednak im krótsza partia, tym bardziej Händel potrafi nadać jej głębokiej wymowy. Typowa dla tego stylu Händlowskiego jest na przykład aria tenorowa *Io già t'amai, ritrosa* z opery *Rodelinda*. W tej cennej arii powtarza się trzykrotnie bardzo krótka fraza, obrazująca jednak złożony w tym momencie stan psychiczny Grimoalda.

Przykład nutowy 16.

14

Gr. Sde-gna-sti es-ser mia spo - sa; sem-pre di - ce - sti no, sem-pre di - ce - sti  
 bot dir den Bund des Le - bens, doch im-mer sprachst du: nein, doch im-mer sprachst du:

17

Gr. no, sem-pre di - ce - sti no, sde-gna  
 nein, doch im-mer sprachst du: nein, ich bot

## Zastosowanie arii *da capo* w utworach wokalnych

Aria *da capo*, nazywana również arią repryzową, to metoda komponowania arii w okresie baroku zapoczątkowana przez włoskiego kompozytora Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti. Aria *da capo* ma formę trzyczęściową ABA. Kompozytor zwykle nie zapisywał powtórzenia części A, a tylko na końcu części B zaznaczał „*da capo*”, co oznacza powrót do początku, a w miejscu zakończenia dopisywał „*fine*” (koniec). Dlatego arie o takiej strukturze nazywane są ariami *da capo*.

Przykład nutowy 17: Aria *Semplicetto! A donna credi?* z opery *Alcina* śpiewana przez tenora Oronte. Zapis arii obejmuje część A do zakończenia części B, przy końcu której zaznaczone jest *da capo*, co oznacza, że śpiewak będzie śpiewał ponownie część A od początku do końca.

64  
Or. *mo-stra-re a-mor, sen-za a-mar mo-stra-re a-mor.*  
*: das ist nur Schein, sei ge-warnt: das ist nur Schein!*

da capo

BA 4061-90

Przykład nutowy 18: Powtórzenie w arii tenorowej *Ciel e terra armi di sdegno* z opery *Tamerlano*. Zapis arii składa się z części A i części B. Na końcu widnieje oznaczenie *dal segno* oraz znak repetycji; śpiewak powróci do części A i do pierwotnego tempa i będzie śpiewać aż do końca części A.

57 *adagio* *a tempo*  
B. *non po-trà te-mer la mor-te. Ciel e ter-ra ar-mi di*  
*kann den Tod ge-fasst er-tra-gen. Wenn sein Zorn mich auch ver-*

dal segno  $\text{S}$

BA 4052-90

Repryza daje śpiewakowi możliwość wyróżnienia się poprzez dodanie różnych improwizowanych elementów ornamentalnych, zgodnie z zasadami harmonii, rodzajem arii i jego własnymi możliwościami.

W części stanowiącej repryzę zwykle śpiewak dodaje zgodnie ze swoim upodobaniem dużą ilość ozdobników. Wśród arii operowych Händla aria *da capo* stała się doskonałym nośnikiem kontynuacji momentu lirycznego poprzez pewną strukturę języka muzycznego, która wyraża tylko jedną dominującą emocję, ale czasami towarzyszy tej emocji również rodzaj wtórnego nastroju. Händel wykorzystał tę istniejącą strukturę do zaprezentowania

własnego charakteru muzycznego, w którym wyraźnie zauważalne są jego własne szczególne cechy artystyczne. Arie *da capo* są kluczowym elementem opery i są najpowszechniej obecną strukturą we włoskiej *opera seria* i najbardziej dla niej charakterystyczną. Pozwalają na przedłużenie i sublimację ekspresji emocjonalnej, i umożliwiają powtórne ukazanie emocji w formie muzycznej. Użycie arii *da capo* jest kolejną wyrazistą cechą muzyki barokowej. Zarówno pod względem techniki kompozytorskiej, jak i wymogów wobec umiejętności wykonawczych, arie *da capo* przedstawiają wysoki standard artystyczny. Nie tylko ich forma muzyczna jest klarowna, kompletna i rygorystyczna, ale stanowią również celne połączenie muzyki z poezją. Narodziny dwóch największych innowacji baroku - opery i *bel canta*. W okresie baroku, intensywne wykorzystanie arii *da capo* w operach, oratoriach i innych dziełach wokalnych bez wątpienia podniosło ich urok artystyczny. Śpiewacy dodając ozdobniki w częściach reprzyzowych arii *da capo* starali się nadać im charakterystyczny dla epoki wykwinny charakter i jak najlepiej zaprezentować własne możliwości wokalne. Charakterystyczna forma muzyczna arii *da capo* stała się świetną platformą umożliwiającą śpiewakom ukazanie swoich możliwości w improwizowanych przetworzeniach. Okres baroku został przez potomnych nazwany złotym wiekiem europejskiej muzyki wokalne i ustanowił solidny fundament do dalszego rozwoju sztuki wokalne. Jeżeli druga połowa XVII wieku i XVIII wiek były epoką, w której śpiewacy chcieli olśniewać publiczność swoim talentem poprzez improwizacje, to aria *da capo* była ważnym środkiem muzycznym, którego dostarczyli ku temu kompozytorzy i stała się głównym gatunkiem, dzięki któremu śpiewacy mogli popisywać się umiejętnościami wokalnymi. Z muzycznego punktu widzenia ówczesna sztuka kompozytorska nie była bynajmniej szczególnie dojrzała, a techniki twórcze były raczej przeciętne. Powtórzenia melodii, tekstu i fraz muzycznych sprawiały, że utwory nie były wystarczająco bogate, głębokie i zróżnicowane, dlatego dodawanie w powtarzających się odcinkach improwizowanych ozdobników pozwalających na

zaprezentowanie własnych umiejętności w naturalny sposób zyskało aprobatę śpiewaków i publiczności, a technika koloraturowa była ówczasie uważana za ważne kryterium oceny wybitnego śpiewaka.

Przykład nutowy:

Niektóre z ozdobników wprowadzonych przez autora pracy przy wykonywaniu arii *Io gia t'amai, ritrosa* w roli Grimoaldo w operze *Rodelinda*.

no, sem-pre di-ce-sti no, sde-gna - - - - -  
- - - - - sti es-ser mia spo - sa.

Przykład nutowy 19:

Niektóre z ozdobników wprowadzonych przez autora pracy przy wykonywaniu arii *Ciel e terra armi di sdegno* w roli Bajazeta w operze *Tamerlano*

28

B. *sde - gno, mor - rò in - vit - to, e sa - rò for - te, sa - rò for -*  
*- nich - tet, sterb' ich tap - fer und un - ge - schla - gen, un - ge - schla -*

32

B. *- te,*  
*- gen,*

*tr*

## Stylistyczne wykorzystanie języka muzycznego w operach Händla

Händel, najważniejszy kompozytor opery barokowej, tworzył w bardzo różnorodnym stylu i pisał opery, które opierały się na włoskich doświadczeniach operowych ówczesnego okresu i które były zarówno kontynuacją opery włoskiej, jak i odznaczały się bardzo indywidualnym stylem kompozycji i wykonania. W swoich operach przyswoił sobie szeroki wachlarz stylów muzycznych, "Händel miał szczególnie bogaty talent epicki, o czym świadczy majestat i duża skala jego muzyki oraz spokojne, obiektywne ukazywanie akcji, wyrażającej silne i czyste emocje. Nie miał on przy tym tendencji do szczegółowego przedstawiania psychologii, lecz jedynie wyraźnie zaznaczał główne cechy wizerunku postaci". Händel chętnie posługiwał się stylizowanymi obrazami, a te bogate obrazy nadają jego muzyce narracyjny i epicki charakter.

W czasach, gdy opera włoska stopniowo przechodziła od świetności do regresu, śpiew i dramatyczna ekspresja stawały się ważniejsze od przedstawianych treści i popisy wokalne odciągały uwagę od prawdziwej istoty dramatu. Tymczasem opery Händla opierały się na kreowaniu wizerunku postaci i ich ekspresji emocjonalnej, koncentrując się na ujawnianiu wewnętrznego świata bohaterów. Przy pomocy łagodnych, spokojnie rozwijających się linii, bez nagłych wzlotów i upadków, kompozytor tworzył warstwa po warstwie portret postaci w konkretnych sytuacjach dramatycznych. W jego muzyce zauważamy czysty i prosty styl homofoniczny, orkiestrowe tło, podkreślenie poszczególnych melodii wokalnych, bogate tło harmoniczne, melodyjne i poruszające efekty oraz doskonałe współgranie orkiestry z głosami ludzkimi.

Muzyka Händla sprawia wrażenie czystej prostoty, a zarazem wielkości i mocy. Jego melodie są ekspresyjne, bardzo przejrzyste i proste; tematy muzyczne Händla to naturalnie brzmiące systemy, często oparte na ekspresyjnej progresji melodycznej; Händel preferuje tonalność opartą o przeskok o kwartę, progresje melodyczne z arpeggiami z trójdźwięków, skoki w górę i w dół o septymę, a nawet skoki o nonę; harmonie Händla są czyste i przejrzyste. Jego naturalny system tonalny przewyższa system harmoniczny i świetnie radzi sobie również z modulacjami. Muzyka polifoniczna Händla jest bogata w cechy homofoniczne i nie ma szczególnie skomplikowanej faktury; Händel był wybitnym mistrzem polifonii i biegle znał techniki polifoniczne, ale naturalny system tonalny i homofoniczna harmonia nadają jego kompozycjom czysty i wyrazisty charakter. Faktura muzyki Händla odznacza się czystością i solidnością. Podstawową cechą stylu i języka muzycznego Händla jest stosowanie czystych i potężnych akordów, które nadają jego muzyce majestatu i wielkości.

Kompozytorzy w epoce baroku zaczęli używać oznaczeń dynamicznych, co stało się zasadniczym przełomem w porównaniu z praktyką muzyczną wcześniejszych



okresów. Te zmiany dynamiczne stały się szczególnie istotne dla ekspresyjnej funkcji sztuki operowej i wyrażały napięcie dramatyczne w operze jako syntetycznym gatunku sztuki muzyczno-dramatycznej, oraz stworzyły szerokie pole ekspresji dramatycznej dla późniejszych kompozycji operowych. W operach Händla i jego ariach, zróżnicowanych pod względem rytmu, tempa i intensywności, jest miejsce na portretowanie postaci, interpretację wewnętrznych emocji i demonstrację techniki wokalne śpiewaków, zwłaszcza poprzez użycie technik koloraturowych. Stanowiło to historyczny przełom, ale nie są to bynajmniej stonowane, subtelne, ozdobne, wdzięczne i ponadczasowe cechy artystyczne wczesnej szkoły klasycznej.

## **Znaczenie recytatywu w operze barokowej**

### 1. Definicja recytatywu

Określenie "recytatyw" (*recitativo*) w operach, oratoriach, kantatach i innych wielkoformatowych utworach wokalnych odnosi się do partii wokalnych, których melodia jest zbliżona do intonacji recytacji. Ich melodia i rytm są ukształtowane zgodnie z prawami muzykalności obecnymi w samym języku i jest to mowa wyolbrzymiona przez sposób śpiewania. Główną funkcją recytatywu w operze jest prowadzenie narracji, rozwijanie fabuły i wprowadzanie arii. Z biegiem czasu opera ewoluowała i zmieniała się, a recytatyw przechodził kolejne zmiany w twórczości różnych kompozytorów w różnych okresach, aż do powstania różnych typów recytatywu, które znamy dzisiaj.

### 2. Początki recytatywu

Członkowie Cameraty często wymieniali się teoriami artystycznymi i podejmowali różne artystyczne praktyki twórcze w swoim dążeniu do ożywienia starożytnego teatru greckiego i stworzenia formy sztuki, która w doskonały sposób połączyłaby muzykę i teatr. W oparciu o taką twórczą koncepcję kompozytor Cameraty, Peri, podjął się pisania opery i studiując mowę, intonację i wzorce językowe stosowane w codziennym życiu, odkrył, że mowa zmienia się, gdy kładzie się nacisk na poszczególne słowa, po czym na tej podstawie Peri stworzył styl umiejscowiony pomiędzy śpiewem a recytacją. W takim sposobie śpiewania przez większość czasu teksty są śpiewane na tym samym dźwięku, imitując intonację spokojnej mowy. Akompaniament przez większość czasu się nie zmienia, a gdy słowo jest akcentowane, akompaniament towarzyszy odpowiednim basem i harmonią, co pozwala na swobodne podkreślanie intonacji wypowiedzi i przedstawianie jej różnych typów, takich jak referowanie zdarzeń, wykrzyknienia, pytania, gniew itp.

### 3. Rozwój recytatywu

Twórczość operowa Monteverdiego, kompozytora przede wszystkim muzyki kościelnej, jest usytuowana stylistycznie pomiędzy epokami renesansu i baroku, i jest najbardziej reprezentatywna dla opery weneckiej. Recytatywy w jego twórczości stają się bardziej spójne i znacznie bardziej liryczne, ponadto w jego operach pojawiają się duże partie solowe, partie ansamblowe i tańce, i wszystkie one tworzą wyraźny kontrast wobec recytatywów. W *Orfeuszu* Monteverdi dążył do podkreślenia dramatycznego efektu opery. Po otrzymaniu libretta od Striggiego Monteverdi zdecydował się zastosować w tej operze recytatywy i stały się one jego największym osiągnięciem. Recytatyw stanowi fundament *Orfeusza* i także trzydzieści pięć lat później, w jego wielkim arcydziele *Koronacja Poppei*, to recytatyw nadal całkowicie dominuje i określa strukturę dzieła.

XVIII-wieczny recytatyw wyraźnie dzielił się na dwie formy: „recytatyw suchy” (*recitativo secco*), któremu towarzyszyła jedynie grupa instrumentów tworzących *basso continuo*. Najczęściej były to jedynie klawesyn i wiolonczela, niekiedy uzupełniane o inne instrumenty, takie jak theorba, kontrabas, harfa itd., oraz "recytatyw akompaniowany" (*recitativo accompagnato*), wykonywany z towarzyszeniem całej orkiestry.

*Recitativo secco* jest formą ekspresji muzycznej niemal w połowie mówioną, a w połowie śpiewaną, i w której podkreśla się naturalną intonację mowy lub wiersza. Jest w nim obecne wyraziste akcentowanie; tempo, gęstość rytmu i zmiany wysokości dźwięku pozbawione są cech kantyleny, a sylaby języka, wysokości dźwięków melodii oraz rytmiczne wartości czasowe tworzą stosunkowo proste wzory. Na jedną sylabę na ogół przypada jedna nuta i niekiedy kilka sylab jest śpiewanych w tej samej wysokości. Tempo może być dowolne, a akompaniament wykorzystuje głównie niezmienną harmonię lub kilka prostych akordów. W operze recytatyw jest zazwyczaj wykorzystywany do objaśniania i rozwijania fabuły lub do stworzenia atmosfery dla mającej po nim nastąpić arii. Był on często używany w operach z XVII i XVIII wieku.

*Recitativo accompagnato* - recytatyw z akompaniamentem orkiestry - to odmiana, którą wyróżnia towarzyszenie orkiestry. W śpiewie następują gwałtowne i intensywne zmiany emocji, dobrze nadaje się do wyrażania konfliktów dramatycznych i silnych emocji. Ten typ recytatywu jest bardziej kantylenowy pod względem relacji między sylabami, wysokością dźwięku i rytmem, a jedna sylaba może czasem być rozciągnięta na kilka nut. Mimo że akordy krótkie i długie są nadal używane jako tło lub przerywniki, akompaniament orkiestry zyskuje na znaczeniu, a odcinki orkiestrowe pojawiają się niekiedy pomiędzy śpiewanymi zdaniami. Oprócz roli w wyjaśnianiu i rozwijaniu fabuły opery, ten rodzaj recytatywu z akompaniamentem orkiestry zaczął być wykorzystywany do artystycznego przedstawiania postaci, w niektórych operach w szerokim zakresie.

Ze względu na dojrzałość i powszechne stosowanie arii w tym okresie i wysoki status śpiewaków kastratów, opera stała się areną, na której prezentowali swoje olśniewające umiejętności. Publiczność ślepo czciła kastratów za ich wspaniałą i niezwykle trudną technikę koloraturową. Kompozytorzy, chcąc przypodobać się publiczności, często dodawali do arii liczne pasáže koloraturowe, nie zważając na potrzeby fabuły, co bardzo osłabiało dramaturgię arii i całej opery, a kompozytorów sprowadzało do roli statystów wobec popisów śpiewaków.

Dlatego status recytatywu w dziełach operowych tego okresu nie mógł już być porównywany ze statusem arii i nie ma on porównania z ekspresyjnym recytatywem Monteverdiego z XVII wieku. Występował w nich tylko recytatyw nieakompaniowany, który stanowił jedynie wstawki pomiędzy ariami i służył wyrażaniu emocji bohaterów, wyjaśniał przebieg niektórych wątków, a także pełnił rolę zapowiedzi i przejścia.

Po reformie opery dokonanej przez Glucka, Mozart w oparciu o zasadę "pierwszeństwa muzyki" w operze znacznie wzbogacił recytatywy w swoich operach, czyniąc je bardziej kantylenowymi i nadając im silniejszego charakteru muzycznego. Pełen charakteru i błyskotliwy recytatyw często stawał się wyrazistym akcentem całej sztuki. Największym wkładem Mozarta w operę komiczną było stworzenie żartobliwej i szyderczej formy oraz zastosowanie przypominających łamańce językowe szybkich dialogów łączących poszczególne arie oraz ukazujących osobowości i emocje bohaterów. Recytatyw przygotowywał miejsce i wprowadzał arię, a akompaniament orkiestry stał się bogatszy pod względem figuracji, faktury, formy itp. Recytatyw w tym czasie zaczął pełnić ważniejszą rolę w operze i oprócz przedstawiania fabuły i łączenia arii w większym stopniu odpowiadał za portretowanie osobowości postaci, wyrażanie konfliktów emocjonalnych i wzmacnianie dramatyzmu.

W XIX wieku recytatyw rozwinął się w bardziej zróżnicowane formy, a kompozytorzy odeszli od akompaniamentu pojedynczego instrumentu na rzecz akompaniamentu orkiestralnego. Jednocześnie przestano cenić technikę powtarzania

jednej nuty, a kompozytorzy zwracali uwagę, by poprzez zmiany wysokości linii melodycznej naśladować intonację mowy. Co więcej, w melodiach recytatywów pojawiły się takie elementy jak tematy, motywy i figuracje. Rossini w swoich operach komicznych zaczął wręcz stosować rodzaj śpiewanej deklamacji. Dzięki powstaniu opery o charakterze ciągłym, w której nie występowały wyraźnie wydzielone numery muzyczne, w późnym okresie romantyzmu granice strukturalne między recytatywami i ariami zostały przełamane m.in. przez Verdiego i Pucciniego, a rozróżnienie między nimi dodatkowo się zatarło - arie stały się bardziej deklamacyjne, a recytatywy z kolei bardziej liryczne. Recytatyw został wyposażony w bardziej emocjonalne funkcje, takie jak uwydatnianie emocji, wzmacnianie konfliktów dramatycznych, wyrażanie osobowości bohaterów i sugerowanie ich psychologii. W pierwszym swoim dramacie muzycznym Wagner całkowicie zerwał z podziałem na formy muzyczne i recytatyw został u niego całkowicie zintegrowany z arią i jedynie zgodnie z potrzebami fabuły niekiedy przejawiał się jako odcinek liryczny, lub jako duża liczba nieskomplikowanych, przypominających mowę, ale silnie ekspresyjnych odcinków wykorzystujących motyw dominujący.

#### 4. Cechy i funkcje recytatywu

Większość recytatywów jest dość swobodna pod względem rytmu i metrum. Regularność i cykliczność przejawiana przez różne możliwe podstawowe kombinacje lub specjalne formy długości nut i pauz nie jest tak wyraźna, łatwo wyczuwalna i uchwytna jak w ariach. Jeśli chodzi o wysokość dźwięku, podstawową cechą jest naśladowanie lub podkreślanie naturalnie występującej w języku intonacji i różni się w zależności od kraju. Utwory , z którymi mamy obecnie do czynienia oprócz języka włoskiego mogą być w językach niemieckim, francuskim i in. Bez jasnego zrozumienia zasad pisowni i wymowy języka, bez dogłębnego zrozumienia głębokich asocjacji

znaczeniowych danego języka, bez nauki i treningu poczynając od fundamentów i podstaw, samo naśladowanie wymowy czy bycie nauczanym słowo po słowie przez nauczyciela jest dalece niewystarczające, więc w takiej sytuacji oczywiście śpiewanie na wysokim poziomie staje się niedościgłym marzeniem. Oprócz naturalnej intonacji języka na uwagę i zbadanie zasługują również takie zagadnienia, jak wysokość dźwięku, kierunek progresji, rozpiętość interwałów, rodzaj używanych skali i tonacji, barwa, sposoby i relacje zmian tonalnych. Wszystkie te kwestie mogą sprawiać trudności podczas wykonania, a w niektórych przypadkach nawet stanowić spore wyzwanie. Rozmiar i struktura recytatywów często wykazują dużą elastyczność. Krótkie mogą mieć zaledwie kilka taktów, długie mają ich kilkadziesiąt, a ich wewnętrzna budowa bywa złożona i zróżnicowana, i rzadko występują w nich regularne i znormalizowane struktury czy wzory. Takie nieregularne formy strukturalne w naturalny sposób zwiększają trudność przy wykonywaniu i zapamiętywaniu utworów.

Rolę *recitativo secco* w operze można podsumować następująco:

(1) Muzycznie jest on mniej kantylenowy i bardziej monotony, ponieważ służy przede wszystkim przedstawianiu fabuły.

(2) Jak sama nazwa wskazuje, recytatyw jest bliski recytacji, i tekst odgrywa w nim główną rolę, a partia wokalna jest w zasadzie ciągłą i płynną progresją jednego lub kilku dźwięków w linii prostej.

(3) Brak w nim wyraźnej struktury muzycznej, ani jasno określonej tonalności.

(4) Rytm jest stosunkowo swobodny, dlatego trudno jest go uchwycić podczas śpiewania, co stawia duże wymagania śpiewakowi podczas opanowywania tego typu repertuaru.

(5) Orkiestracja instrumentalna akompaniamentu jest często oparta na kilku akordach. Instrumentacja także jest prosta, zwykle akompaniament tworzy klawesyn i pojedynczy instrument basowy.

Rolę *recitativo accompagnato* można podsumować następująco:

(1) Melodyjność i muzyczność zostały znacznie wzmocnione. Chociaż nadal dominuje tekst, śpiewność stała się w nim bardziej wyrazista, i pojawiły się tematy i motywy przewodnie.

(2) Ogólnie rzecz biorąc, nie ma wyraźnej struktury melodycznej, ale istnieją też specjalne techniki kompozytorskie: partia instrumentalna ma wyraźną melodię, wyraźną tonację oraz pełniejszą strukturę tonalną i melodyczną, i stanowi podstawę dla swobodnej rytmicznie partii wokalne umiejscowionej wyżej od niej.

(3) Skala i tonacja jest płynna i nieokreślona. W porównaniu z melodią recytatywu nieakompaniowanego czasami może nie mieć zakończenia i często jest powiązany z następującym po nim odcinkiem.

(4) Podobnie jak przy *recitativo secco*, jego rytm jest stosunkowo swobodny, w tekście i w muzyce często nie ma wyraźnej wersyfikacji, a powtórzenia pojawiają się rzadko.

(5) Muzyka instrumentalna jest często tematyczna, prowadzi ekspozycję i przetworzenie motywu i nawet może odgrywać większą rolę niż partia wokalna, odchodząc daleko od jednostajnego akompaniamentu, a jej funkcja to nie tylko tworzenie tła.

W epoce baroku granice między recytatywami a ariami były bardzo wyraźnie wytyczone i na ogół najpierw występował recytatyw, a po nim aria.

Przykład nutowy 20:

W operze *Rodelinda* Grimoaldo śpiewa recytatyw *Fatto inferno è il mio petto* i arię *Pastorello d'un povero armento*. Recytatyw jest recytatywem akompaniowanym

(*recitativo accompagnato*) i przedstawia autentyczne emocje bohatera w pełnej ekscytacji dramatycznej scenie.

32. *Accompagnato*

4

7

10 GRIMOALDO

Gr. Fat-to in-fer-no è il mio pet-to: di più fla-gel-li ar-ma-te  
 Höl-len-feu-er brennt im Her-zen; drei gei-ßel-schwin-gen-de Fu-rien

13

Gr. ho den-tro il co-re tre fu-rie: ge-lo-  
 hab' ich ver-sam-melt im Bu-sen: es sind

BA 4064-90



Przykład nutowy 2:

W operze *Tamerlano* HWV 18 Bajazet śpiewa recytatyw *Ah, mio destin, troppo crudel tu sei!* i arię *Forte e lieto a morte andrei*

42 BAJAZET

Ah, mio de-stin, trop-po cru-del tu sei! Son tra cep-pi, e m'in-sul-ta il mio ne -  
Ah, mein Geschick, kannst du so grausam sein! Leb' in Knechtschaft, werd' verhöhnt von mei-nem

45

- mi - co; ho in ma - no la ven - det - ta, e pur la per - do; pos - so mo -  
Fein - de; ich könn't mich an ihm rä - chen und tu es doch nicht; kann in den

48 (getta il ferro)  
(wirft das Schwert weg)

- ri - re, e an - co - ra m'è fa - ta - le il mio a - mor; né vuol ch'io mo - ra.  
Tod gehn, da wird mir mei - ne Lie - be zum Ver - häng - nis: sie will nicht, dass ich ster - be.

### **Bogata ekspresja emocjonalna - analiza na przykładzie arii Grimoalda *Pastorello d'un povero armento* z opery *Rodelinda***

Pierwszą i najważniejszą z konwencji podkreślanych w barokowych utworach wokalnych jest „ekspresja ludzkich emocji”. Sztuka śpiewu jest wytworem ludzkiego ducha, a śpiewak ma zdolność twórczego przedstawienia uroku tej sztuki, zarówno

poprzez prezentację swojej techniki śpiewu, jak i poprzez artystyczne wykonanie, przeniknięte złożonymi nastrojami i wymagające umiejętności przedstawiania uczuć. W nauce śpiewu często zwraca się uwagę na różne umiejętności i techniki śpiewu, a pomija inną ważną kwestię, jaką jest wykorzystanie emocji i nastroju. Każdy utwór jest pełen życia. Nastrój i emocje są duszą utworu, krwią, która ożywia mowę ciała. Bez wczucia się odtwórcy w emocje, utwór staje się pozbawioną ducha skorupą, brak mu witalności i nie jest w stanie oddziaływać na publiczność ani jej poruszyć. Staje się zwyczajny i bez smaku jak szklanka przegotowanej wody, i w najlepszym wypadku jest poprawnym wykonaniem zapisu nutowego. Tylko przy pomocy świetnych umiejętności wokalnych połączonych z odpowiednią mową ciała oraz nastrojem i emocjami w pełni przeżywanymi przez śpiewaka można dany utwór wyrazić w sposób kompletny i doskonały. Niekiedy czynniki związane z wyrażaniem nastroju i emocji mogą mieć decydujący wpływ na sposób zastosowania techniki śpiewaczej i ekspresji artystycznej. Odpowiednie potraktowanie i użycie czynników emocjonalnych może sprawić, że śpiewak wejdzie w stan pełnej koncentracji bez rozpraszających myśli, co pozwoli mu na lepsze wykonanie utworu. Taki stan, w którym "zapomina się o sobie", najbardziej pobudza samego śpiewaka i porusza publiczność.

Przykładem może być aria tenora Grimoaldo *Pastorello d'un povero armento* z opery *Rodelinda* oraz poprzedzający ją recytatyw *Fatto inferno è il mio petto*, który wraz z arią tworzy kompletną scenę. Recytatyw ma łącznie 46 taktów i jest utrzymany w tonacji h-moll, a aria 27 taktów, a jej tonacja to e-moll.

Struktura recytatywu to trzy części: wstęp, odcinek pierwszy i odcinek drugi.

(1) Wstęp (takty 1-9) to preludium, które zapowiada tonalność, użyte motywy i metrum. Metrum w tym segmencie to 4/4; materiał muzyczny stanowi połączenie ciągłej figuracji szesnastkowej (1-1) i figuracji punktowanej (2-2); wzorzec ten

przebiega przez cały recytatyw, ma więc cechy motywu muzycznego. Recytatyw kończy się na akordzie toniki tonacji h-moll. Zatem wstęp prezentuje muzykę w kategoriach zapowiedzi tonalnych, materiałowych i metrycznych, a jednocześnie za pomocą szybkich form rytmicznych obrazuje gniewny nastrój bohatera.

Przykład nutowy 21.

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 9. The score is written in G minor (one sharp, F#) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 4-6) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 7-9) features a more complex texture with chords and a steady bass line. The score is marked with a forte (f) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(2) Pierwszy odcinek recytatywu (takty 10-29) składa się z dwóch części: I (takty 10-18) i II (takty 19-29). Ten segment stanowi ekspozycję recytatywu. Materiał melodyczny jest materiałem dynamicznym, podążającym za intonacją i dźwiękami tekstu. Materiał motywiczny orkiestry stanowi rozwinięcie materiału z wprowadzenia. Ponieważ faktura akompaniamentu jest monotonna a melodia nieuporządkowana, dlatego pod względem tonalnym występuje wiele modulacji, lecz tonalność całości nadal jest skupiona wokół tonacji h-moll. Metrum tego segmentu to stabilne 4/4. Ekspresja muzyczna w tym segmencie wiąże się zatem przede wszystkim z emocjami

zawartymi w tekście i zmianami tonalnymi. Nastrój jest kontynuacją nastroju wprowadzenia, a tekst kontynuuje przedstawianie fabuły. Bohater wyraża swój gniew i skargę, a muzycznie ten odcinek ma charakter zdecydowany i pełen wzburzenia.

Przykład nutowy 22.

10 GRIMOALDO

Gr. *Fat-to in-fer-no è il miopet-to: di più fla-gel-li ar-ma-te*  
*Höl-len-feu-er brennt im Her-zen; drei gei-ßel-schwin-gen-de Fu-rien*

13

Gr. *ho den-tro il co-re tre fu-rie: ge-lo-*  
*hab' ich ver-sam-melt im Bu-sen: es sind*

BA 4064-90

The image shows a musical score for the opera 'Grimoaldo' by Giuseppe Verdi. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 10, features a vocal line (Gr.) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in both Italian and German. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef staff. The second system, starting at measure 13, also features a vocal line and piano accompaniment with similar lyrics. The score is printed on a white background with black ink.

10

Gr. *- si - a, sde-gno ed a - mo-re. E da più go-le io*  
*Ei-fer-sucht, Has-sen und Lie-ben. Aus hun-dert Keh-len er-*

20

Gr. *sen - to, qua - si ma-stin cru - de - le,*  
*- tönt mir Zer - be-rus' wüs-tes Bel - len,*

23

Gr. *il ri-mor-so la - trar per mio tor - men - to,*  
*das den Frie-den mir stört tief im Ge - wis - sen.*

25

Gr. *chia-man - do-mi in - fe - de - le, sper - giu - ro, u - sur - pa -*  
*Ver-klagt bin ich als Ver-rä - ter, als Lüg-ner, als U - sur -*

28

Gr.

-tor, em-pio e ti-ran-no.  
-pa-tor, gott-los und ty-ran-nisch.

W pierwszej części recytatywu Grimoaldo jest pełen gniewu i odtwórca roli powinien prezentować silną ekspresję emocjonalną. W obliczu pragnienia miłości, w obliczu cudzej zazdrości, urazy i niezrozumienia, emocje bohatera stają się splątane i chce zrezygnować ze swojej sławy, statusu i tronu, kierując się pragnieniem miłości i ukojenia własnego serca.

(3) Drugi odcinek recytatywu (takty 30-46) to część stanowiąca przetworzenie, i jego przetworzeniowy charakter znajduje odzwierciedlenie w materiale i nastroju. Materiał w tej części ma postać zintegrowanego przetworzenia, tzn. wzór szesnastkowy zostaje zintegrowany z materiałem punktowanym w ciągłą punktowaną figurację opartą na szesnastkach; rozwój emocjonalny znajduje odzwierciedlenie w tempie i dramaturgii, przy czym tempo rozwija się w *larghetto*. Końcowa progresja od poziomu dominanty do poziomu toniki zamyka się kadencją w tonacji b-moll, utrwalającą tonację. Odcinek wykorzystuje zatem rozwój materiału i nastroju jako muzyczne środki wyrazu. Ta część pod względem muzycznym kontrastuje z odcinkiem pierwszym, gdyż bohater zaczyna przywoływać swoje piękne wspomnienia, i ma ona introspektywny i płynny charakter muzyczny.

Przykład nutowy 23.

Larghetto

31

Gr. Ma pur voi lu - sin - ga - te le  
Doch ihr wollt freund-lich küh - len die

34

Gr. stan-che mie pu - pil - le ad un bre - ve ri - po - so, au - re tran -  
ach so mü-den Au - gen und zum Schlaf sie ver - lo - cken, flüs - tern - de

36

Gr. -quil - le. Si, dor - mi, Gri-  
Win - de. Ja, schla - fe, Gri-

\*) T. / b. 28: Autograph: d", Direktionspartitur cis" / Autograph d", performing score c#"

38

Gr. *- moal-do, e se ri - tro - vi pa - ce tra i fon - ti e l'er - be,*  
*- moal-do, und kannst du fin - den Frie - den am grü - nen Ge - sta - de,*

41

Gr. *del-le re - gie su - per - be le mal si - cu - re so - glie in ab - ban - do - no la - scia, ché pre -*  
*dei - ne Kö - nigs - pa - lä - te und stets be - droh - ten Mau - ern ver - las - se dann für im - mer, denn so*

44

Gr. *- zio - so è del - l'al - ma il ri - po - so al par del tro - no.*  
*kost - bar wie die Ru - he der See - le ist kei - ne Kro - ne.*

*p*

Druga część recytatywu skoncentrowana jest na zwierzeniach bohatera i różni się od pierwszej części muzyką, tekstem i atmosferą. Otoczony wcześniej pochlebcami, usiłującymi go zaślepić, Grimoaldo teraz chce zrezygnować ze sławy i tronu, i pragnie tylko najzwyczajszego życia i prostego piękna miłości. Mówi sobie, że chce spać spokojnie, aby osiągnąć duchową wolność i wyzwolenie. Tutaj ekspresja powinna być bardziej płynna, wdzięczna i spokojna.

Aria składa się z pięciu odcinków: wstępu, ekspozycji, odcinka środkowego, reprzyzy i cody.

(1) Wstęp (takty 1-4) stanowi preludium do arii i zapowiada jej rytm, metrum, motywy muzyczne i tonację. Metrum to metrum złożone 12/8, rytm pod względem wartości czasowych jest całkowicie rytmem jednomiarowym. Materiał motywiczy to



głównie figury rytmiczne równocześnie i punktowane. Wstęp utrzymany jest w tonacji e-moll, co stanowi przygotowanie do tonalności odcinka stanowiącego ekspozycję. Sekcja przygotowuje więc pojawienie się ekspozycji pod względem rytmu, metrum, materiału motywicznego i zapowiedzi tonalnych, i jest punktem oparcia w ekspresji nastroju całej arii.

Przykład nutowy 24.

\*) Nachspiel für die Wiederaufnahme im Dezember 1725. / Postlude for the revival in December 1725.  
46  
tro - no.

(2) Ekspozycja (takty 5-16) składa się ze struktury czterofrazowej z frazą uzupełniającą.

Są to kolejno pierwsza fraza (takty 5-6):

Przykład nutowy 25.

Pa-sto-rel-lo d'un po-ve-ro ar - men-to pur dor-me con - ten - to,  
Schä-fer, Herr dei-ner ma-ge-ren Her-de, schlaf' oh-ne Be-schwer-de,

Druga fraza (7-8):

Przykład nutowy 26.

7

Gr.

pur dor-me con-ten-to sot-to l'om-bra d'un fag-gio od al-lo-ro,  
schlaf oh-ne Be-schwer-de hier im Schat-ten von Lor-beer und Wei-de.

Trzecia fraza (9-11):

Przykład nutowy 27.

pur dor - - me con -  
schlaf oh - - ne Be -

10

Gr.

- ten-to; pa-sto-rel-lo d'un po-ve-ro ar-men-to pur dor-me con-ten-to sot-to  
- schwer-de; Schä-fer, Herr dei-ner ma-ge-ren Her-de, schlaf oh-ne Be-schwer-de hier im

Fraza kończąca (12-13):

Przykład nutowy 28.

12

Gr.  
8

*l'om-bra d'un fag-gio, d'un fag-gio od al-lo - ro,  
Schat-ten von Lor-beer, von Lor-beer und Wei - de,*

Fraza uzupełniająca (14-16) :

Przykład nutowy 29.

*pur dor-me con - ten - to  
schlaf oh-ne Be-schwer-de*

15

Gr.  
8

*sot-to l'om-bra d'un fag-gio od al-lo - ro.  
hier im Schat-ten von Lor-beer und Wei - de.*

(seguitando la sinfoi  
(während des Ritorn)

Materiał melodyczny wykorzystuje materiał równoczęściowy i punktowany materiał rytmiczny, i jest rozwijany jako progresja skokowa, a makroskopowo jest to

materiał figuralny tworzących długą melodię; orkiestra pełni funkcjonalną rolę wypełniania harmonii; pod względem materiału metrycznego, tonalnego i motywicznego segment ten podąża za wprowadzeniem. W kończącej frazie kadencja zamykająca jest zbudowana na harmonii funkcji toniki tonacji e-moll, po której pojawia się uzupełnienie i kolejna kadencja zamykająca. W tej części dominują zatem partie wokalne długiego materiału melodycznego, a emocje bohatera znajdują w niej prawdziwy wyraz. Różnią się one od gniewu z pierwszej części recytatywu i miłych wspomnień z drugiej części tym, że oprócz emocji jest w niej też element racjonalny.

Łącznik (takty 17-19) za pierwszym razem stanowi interludium między dwoma segmentami. Kończy się on w tonacji e-moll, utrwalając tonację główną.

Przykład nutowy 30.



W środkowym odcinku (takty 20-27) zachodzi zmiana pod względem tonacji: odcinek jest oparty na tonacji h-moll, tonacji dominanty głównej tonacji utworu e-moll. Zatem ekspresja muzyczna tego odcinka przede wszystkim polega na kontraście między tonacją główną i poboczną, oraz na emocjach zawartych w tekście.

Przykład nutowy 31.

21

Gr. *Io, d'un re-gno mo-nar-ca fa - sto - so, non tro-vo ri - po - so, non tro - vo ri - po - so*  
*Ich, Ge-bie-ter von Für-sten und Gra-fen, kann ru-hig nicht schla-fen, kann ru-hig nicht schla-fen*

23

Gr. *sot - to l'om-bra di por-po-ra e d'o - ro, non tro - vori - po - so sot - to*  
*dort im Schat-ten von Pur-pur und Sei - de, kann ru - hig nicht schla-fen dort im*

25

Gr. *l'om-bra di por-po-ra e d'o - ro.*  
*Schat-ten von Pur - pur und Sei - de.*

*mp*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 21 and ends at measure 22. The second system starts at measure 23 and ends at measure 24. The third system starts at measure 25 and ends at measure 26. The voice part is written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The lyrics are in Italian and German. The first system has two lines of lyrics. The second system has two lines of lyrics. The third system has two lines of lyrics. The piano part includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the beginning of measure 25.

Repryza (takty 5-16) jest repryzą kompletną.

Przykład nutowy 32.

4 GRIMOALDO

Pa-sto-rel-lo d'un po-ve-ro ar - men-to pur dor-me con - ten - to,  
 Schü-fer, Herr dei-ner ma-ge-ren Her-de, schlaf' oh-ne Be-schwer-de,

7

pur dor-me con-ten-to sot-to l'om-bra d'un fag-gio od al - lo - ro, pur dor - - me con -  
 schlaf' oh-ne Be-schwer-de hier im Schat-ten von Lor-beer und Wei-de, schlaf' oh - - ne Be-

10

- ten - to; pa - sto - rel - lo d'un po - ve - ro ar - men - to pur dor - me con - ten - to sot - to  
 - schwer-de; Schü - fer, Herr dei - ner ma - ge - ren Her - de, schlaf' oh - ne Be - schwer - de hier im

12

l'om-bra d'un fag-gio, d'un fag-gio od al-lo - ro, pur dor-me con - ten - to  
 Schat-ten von Lor-beer, von Lor-beer und Wei - de, schlaf' oh-ne Be-schwer-de

Coda (takty 17-19) Konsolidacja tonacji

Przykład nutowy 33.

Jest to klasyczna aria *da capo* o formie ABA, co przejawia się przede wszystkim w tym, że ekspozycja jest w tonacji e-moll, części środkowa w tonacji h-moll, a kompletna reprzyza wraca do e-moll.

W arii Grimoaldo odwołuje się do postaci zwykłego pasterza, aby wyrazić swoje wewnętrzne zagubienie i poczucie straty - jest królem stojącym ponad wszystkimi innymi, ale zazdrości zwykłym ludziom, którzy nie mają żadnych zmartwień i mogą spać spokojnie każdego dnia, podczas gdy on sam czuje, że nie ma jakiegokolwiek miejsca, gdzie mógłby spokojnie odpocząć (co wskazuje na to, że odczuwa głęboką samotność). Jest to również odzwierciedlenie jego wewnętrznego pragnienia wszystkiego, co dobre i piękne. W arii wykorzystana jest typowa dla baroku forma arii

*da capo*, przy czym ekspresja emocjonalna w reprzyzie wymaga innego wykonania i interpretacji. Powtarzając kilkakrotnie to samo zdanie Grimoaldo zwierza się, usiłuje się pocieszyć, nakazuje sobie porzucić wszystkie zmartwienia, aż w końcu zasypia! (Na końcu partytury zostało zaznaczone, że Grimoaldo spokojnie zasypia przy muzyce orkiestry.)

Przy odgrywaniu roli Grimoalda należy wykorzystywać bogatą ekspresję emocjonalną, a także technikę wokalną i bogatą kolorystykę głosu. Chcąc stworzyć interpretację ukazującą pełny portret tego bohatera, łączę w swoim wykonaniu moje rozumienie utworu z ekspresją uczuć i nastrojów, i w miarę rozwoju i zmian zachodzących w muzyce, staram się całkowicie wczuć w wykonanie, i jednocześnie jak najgłębiej odczuwać bogactwo zmian nastroju i ekspresji emocjonalnej. Tego typu role dodatkowo stają się w przyszłości pomocne przy śpiewaniu utworów o różnych stylach.

## **Wpływ śpiewaków kastratów na rozwój opery i techniki wokalne**

### **1. Historyczni śpiewacy kastraci**

Przez prawie dwieście lat, między XVII a XVIII wiekiem, na scenie operowej w Europie główne miejsce zajmowali śpiewacy kastraci. Zdominowali oni scenę operową i chóry kościelne tamtych czasów, i można powiedzieć, że wspięli się na operowe szczyty. W XVI wieku we Włoszech zaistniało już bogate podglebie do przyszłego rozwoju sztuki operowej, a w miarę jak renesans wchodził w fazę rozkwitu, przełomowe odkrycia w technice kompozytorskiej znacznie wzbogaciły paletę możliwości twórczych kompozytorów, którzy mogli wykroczyć poza jednostajną muzykę monofoniczną, polifoniczną i dwugłosowy chorał, i dążyć do bardziej ozdobnych harmonii wielogłosowych. W epoce, gdy skrzępowany dogmatami Kościoła katolickiego uznawał, że „kobiety mają milczeć w kościele”, kompozytorzy chcąc uzyskać



bardziej złożone efekty harmoniczne w utworach chóralnych partię sopranu przeznaczali na głosy chłopięce. Ale jak wszyscy wiemy, u chłopców występuje mutacja głosu i przez to mają ograniczony wiek śpiewaczy. Z tego powodu trudno było ich nauczyć wykonywania dzieł chorałowych wymagających opanowania złożonych technik kontrapunktu, czy uzyskać dojrzały i stabilny głos sopranowy. Te ograniczenia oraz rozwój opery spowodowały, że wprowadzono śpiewaków kastratów, po raz pierwszy w chórze Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. W większości byli to chłopcy kastrowani, gdy byli w wieku od 7 do 12 lat. Po tym gdy dorośli, wykastrowani chłopcy mieli siłę fizyczną i pojemność płuc normalnych mężczyzn, zachowując przy tym struny głosowe i krtani, które posiadali jako dzieci przed kastracją. Ich rygorystyczny trening wokalny dawał im jednocześnie wysokość dziewczęcego głosu i siłę męskiego oddechu. Posiadali tym samym piękny, czysty, lekki głos kobiety, a jednocześnie szeroką, głęboką pojemność płuc mężczyzny oraz niezwykle silne wsparcie przepony. Jedną nutę mogli przeciągać aż przez minutę, co jest niemożliwe dla zwykłych śpiewaków, a na ich wysokie i piękne głosy tworzono najpopularniejsze role w teatrze operowym od XVII do pierwszej połowy XIX wieku. Niektórzy z nich stali się najbardziej rozchwytywanymi śpiewakami operowymi w historii europejskiej muzyki wokalne i byli faworytami wielu królów i arystokratów, do tego stopnia, że niektórzy z nich otrzymywali szlachectwo lub po prostu żyli na dworze królewskim jako męscy faworyci. Śpiewacy kastraci mieli tak wysoki status społeczny, że wiele rodzin chętnie wysyłało swoich synów na kastrację, chcąc ich wyszkolić na wybitnych, szanowanych społecznie śpiewaków kastratów. Należy zaznaczyć, że śpiewacy kastraci wnieśli znaczący wkład w rozwój gatunku operowego, a także techniki *bel canto* w okresie baroku. Popularność śpiewaków kastratów w XVII i XVIII wieku doprowadziła do rozwoju licznych technik wokalnych, dlatego w historii wokalistyki nazywa się ten okres "złotym wiekiem *bel canto*". Można powiedzieć, że protoplastami *bel canto* są właśnie ci śpiewacy kastraci i to właśnie oni ukształtowali dzisiejszą świetność opery!

Według źródeł, pierwszym kompozytorem, który wprowadził kastratów do opery, był Monteverdi.

2. Popularność śpiewaków kastratów doprowadziła do ciągłego doskonalenia technik koloraturowych.

Na początku XVIII wieku wybitni śpiewacy kastraci byli mianowani nadwornymi śpiewakami, stawali się odtwórcami głównych ról w operach, a kompozytorzy dostosowywali swoją muzykę do ich warunków wokalnych, chcąc jak najlepiej wykorzystać ich wielkie umiejętności. Większość prawdziwie poruszającej muzyki opierała się na improwizacjach kastratów. Poziom śpiewaka zależał nie tylko od głosu i techniki, ale także od umiejętności twórczej improwizacji podczas śpiewu. Dotyczyło to zwłaszcza pasaży koloraturowych, które stały się kamieniem probierczym poziomu śpiewaka. Kiedy zachodni historycy muzyki mówią o złotym wieku europejskiej muzyki wokalne, mają na myśli przede wszystkim wyraźnie ornamentacyjny styl wokalny w *opera seria* od XVII do XVIII wieku. Było to okres, który położył podwaliny pod rozwój głosów koloraturowych w późniejszych operach, a wiązało się to z licznie powstającymi ówczesnie utworami koloraturowymi.

Artystyczne cechy śpiewu kastratów wiązały się z umiejętnością śpiewania jednej nuty przez wiele miar i doskonałą kontrolą oddechu. Dysponowali przenikliwym wysokim głosem, czasem melancholijnym i stonowanym, a czasem rzeźkim i przyjemnym dla ucha. Często stosowali techniki koloraturowe i ozdobniki dokonując twórczego przekształcenia utworów wokalnych, takich jak np. znane *Nel cor più non mi sento*

Przykład nutowy 34.

Oryginalna partytura:



Koloratura dodana przez śpiewaka kastrata:



Ozdobniki dodane przez kastrata:



3. Popularność śpiewaków kastratów przyczyniła się do powstania i rozwoju gatunku *opera seria*

Okres od początku XVIII do XIX wieku znany jest jako "złoty wiek" śpiewu. Była to również epoka kastratów, którzy dominowali na europejskiej scenie operowej zarówno w rolach męskich, jak i kobiecych, można więc powiedzieć, że ta wspaniała era śpiewu została ukształtowana właśnie przez kastratów. Przed powstaniem *grand opéra* w XIX wieku *bel canto* znajdowało swój najwyższy wyraz głównie w operze poważnej - *opera seria*, stanowiącej popularną formę opery w XVII i XVIII wieku. Ta odmiana opery charakteryzuje się wysublimowanym stylem, powagą i wyrafinowaniem arii, oraz odgrywaniem głównych ról przez kastratów. Głównym przedstawicielem *opera seria* był wybitny kompozytor Händel.

# Rozdział 4

## Wartość dzieł operowych Händla dla kształcenia wokalnego

W ciągu 400 lat, jakie upłynęły od narodzin *bel canta*, ukształtował się styl śpiewu, w którym ceni się elegancję, grację i subtelność. Jeśli chodzi o technikę, nacisk kładzie się na wsparcie oddechowe i wykorzystanie oddechu, przepływ powietrza, rozluźnienie głosu, rezonans, miękkość ataku, precyzję artykulacji, jednolitość rejestrów głosowych, spójność głosu, efektywność i trwałość śpiewu itd. Zasady te nie tylko tworzą typowy styl *bel canta*, ale także odzwierciedlają naukowy charakter tej metody śpiewu. Nasze studia wokalne także dzisiaj powinny pozostać wierne celom i tradycjom artystycznym *bel canta*.

Händel żył w czasach, gdy *bel canto* kształtowało się i rozwijało. Wkład Händla w sztukę wokalną wynika nie tylko z jego wielkich zdolności twórczych jako muzyka, ale także z faktu, że jego arie, wokalne utwory solowe i recytatywy są niezwykle cenne w procesie nauki sztuki wokalnej, ze względu na ich wysoką wartość i znaczenie w zakresie technicznego kształcenia wokalnego.

Na podstawie analizy cech technicznych i artystycznych dzieł wokalnych Händla można stwierdzić, że jego utwory są stylistycznie typowe dla stylu klasycznego, precyzyjne, zwarte, płynne i nastrojowe, zgodne ze swobodnym, naturalnym, wdzięcznym i miękkim stylem śpiewu oraz standardowymi cechami *bel canto*. Gdy studenci uczący się śpiewu mają kontakt z jego utworami, łatwo przychodzi im zrozumienie ich treści i łatwo jest im poczuć wobec nich bliskość.

Jeśli chodzi o teksty, to ich zwężłość pomaga nam w pewnym stopniu zredukować konieczność opanowania złożonych czynników dotyczących artykulacji i dykcji podczas nauki poszczególnych utworów, co pomaga w pracy nad emisją głosu i stabilizacją krtani oraz sprzyja jednolitości rejestrów głosowych i rezonansu.

Wyjątkowo piękna "ornamentacja koloraturowa" dzieł Händla, długie i stabilne "nuty stałe", precyzyjne i wyraźne "łuki legato", miarowe crescendo i decrescenda we frazach itp. to doskonale ćwiczenia kształcące głos śpiewaczy. W utworach wokalnych Händel, stosując umiarkowane interwały, swobodnie wznoszące się i opadające linie melodyczne oraz odprężony atak daje śpiewakowi szerokie pole do ekspresji w zakresie techniki.

Dzieła Händla dają nam nie tylko solidną technikę wokalną i doskonałą kontrolę oddechu, ale także taki układ ambitusu, który uwzględnia rozpiętość poszczególnych głosów i możliwie najlepszy zakres ekspresji. Melodycznie jego utwory nie są zbyt szerokie i prawie zawsze mieszczą się w zakresie, w którym głos ludzki odznacza się najlepszą ekspresyjnością. Wiele utworów jest nawet wykonywanych przez różne głosy po modulacji, ale ich zakresy są nadal bardzo odpowiednie. Dzieła Händla są tak bardzo oparte na naturze ludzkiego głosu, zgodne z jego naturalnymi warunkami oraz ze znormalizowanymi wymogami siły i głośności, że mają ogromne znaczenie dla uczących się śpiewu w ramach ich podstawowego treningu wokalnego, w ustalaniu znormalizowanego stylu *bel canta* oraz w tworzeniu solidnych podstaw do długoterminowych studiów i rozwoju wokalnego.

Dzieła wokalne Händla cechuje subtelność i różnorodność ekspresji muzycznej, a ponadto Händel bardzo dobrze oddaje zmiany w psychice swoich bohaterów, stosując fluktuacje melodii oraz zmiany rytmiczne, które współgrają z charakterami postaci lub sytuacjami, w których one się znajdują. Wszystko to ułatwia śpiewakowi zaprezentowanie swoich umiejętności wokalnych.

## **Znaczenie muzyki wokalnej epoki baroku dla profesjonalnych śpiewaków**

Na początku XVII wieku powstało wiele znakomitych dzieł operowych przeznaczonych dla śpiewaków, a rozwój technik *bel canta* doprowadził do prawdziwie

naukowego i systematycznego rozwoju sztuki wokalne. Wymagania stawiane głosowi były wówczas nieco inne niż dzisiaj. Jak podaje literatura przedmiotu, pod względem technicznym od śpiewaków barokowych wymagano dobrego panowania nad oddechem, spójnego frazowania, bogatej ekspresji emocjonalnej, naturalnej, łagodnej i żywej barwy głosu, oraz umiejętności szybkiego prowadzenia głosu w ozdobnych partiach koloraturowych. Trening tego typu jest zdecydowanie najbardziej odpowiednim rodzajem treningu dla młodych śpiewaków. Okres baroku był również czasem powstawania wielkich dzieł europejskich, a to za sprawą szerokiej palety gatunków wokalnych, bogatych i barwnych treści, pięknych linii melodycznych, różnorodności rytmicznej, częstego stosowania ornamentacji, wielości form muzycznych oraz nacisku na precyzję struktury. Wymagania stawiane głosowi w tym okresie stają się bardziej rygorystyczne i ustandaryzowane, a każde słowo i fraza muszą być wykonywane ściśle według naukowych metod *bel canta*. Arie i inne utwory okresu baroku ustanowiły również dobre wzorce pod względem techniki śpiewu. Większość barokowych utworów wokalnych przeznaczona jest do wykonywania w średnim rejestrze i odznacza się niewielkim ambitusem, tzn. nie ma w nich szczególnie wysokich i głębokich niskich dźwięków. Przeważa w nich styl liryczny. Są one odpowiednie dla każdego głosu i można je uznawać za najlepsze ćwiczenia na rozwój głosu w rejestrze środkowym. Jednocześnie są to partie w czystym stylu, w których unika się przesady. Często występują w nich długie spójne frazy, wyraziste kontrasty dynamiczne oraz wyraźny rytm. Stanowią one doskonałą pomoc w rozwijaniu technik wykonawczych, ćwiczeniach oddechowych, artykulacji głosek i emisji samogłosek. Te utwory wokalne są niezbędnymi klasycznymi wzorcami w procesie nauki *bel canta*. Jednak jeśli mówimy o dzisiejszych profesjonalnych śpiewakach, dlaczego to od utworów z okresu baroku ma być rozpoczynane planowe, celowe szkolenie wokalne? Dla młodych śpiewaków główną sprawą jest osiągnięcie jak najbardziej miękkiego i eleganckiego głosu, i temu powinno być podporządkowane poznawanie utworów

wokalnych i naukowych metod emisji głosu. Dzieje się tak dlatego, że młodzi śpiewacy są fizycznie i psychicznie przystosowani do rozpoczęcia nauki od tego typu pracy. Wiele dzieł wokalnych z okresu baroku ma dla młodych śpiewaków istotne znaczenie. Przykładem może być autor niniejszej pracy: studiowałem i wykonywałem utwory wokalne z okresu romantycznego od początku nauki *bel canto*, ale ze względu na mój młody wiek, niedostatecznie rozwinięty głos i braki techniczne nie byłem w stanie odpowiednio interpretować tych obfitujących w dramatyzm utworów operowych. Z tego względu później ukierunkowałem się na śpiewanie dzieł barokowych, co umożliwiło mi zbudowanie dobrych warunków emisji głosu i solidnych podstaw techniki śpiewu. Dlatego konieczne jest, aby współcześni śpiewacy poznawali i szczególnie uczyli się technik wykonawczych na barokowych dziełach wokalnych, studiowali jak najwięcej barokowych form wokalnych oraz wykonywali konkretne utwory. Zapoznanie się z każdym konkretnym stylem pozwoli śpiewakom oprzeć się na obecnych w nich paradygmatach i dzięki temu droga do śpiewania stanie się dla nich w przyszłości łatwiejsza. Pozwala to także naszym głosom rozwijać się torem zdrowo rozumianego *bel canto*.

## **Wpływ dzieł wokalnych i techniki wokalnej epoki baroku na rozwój późniejszej muzyki wokalnej**

Prawie bez wyjątku wszyscy, którzy systematycznie uczą się *bel canto*, wykonują wiele utworów z okresu baroku. Ekspresyjność sztuki wokalnej przed powstaniem opery na początku XVII wieku była bardzo wąska, i sprowadzała się do jednostajnych melodii w utworach religijnych, wykonywanych solo lub chóralnie unisono, bez zmian metrum i rytmu, kontrapunktu, harmonii, modalności i barwy. Choć pojawiła się już wtedy tendencja do tworzenia harmonii oparta na homofonii, to jednak często w kwestiach związanych z emisją głosu pozostawało wiele do życzenia i siła głosu śpiewaków nie była wystarczająco duża, a główną formą śpiewu był śpiew chóralny.

Jednak ani trubadurzy, ani wielogłosowe madrygały nie były w stanie wyczerpać głębi wewnętrznych emocji muzyki i różnorodności technik twórczych. W początku XVII wieku, wraz z narodzinami opery, w celu udoskonalenia metod śpiewu, narodziły się techniki *bel canta*. Mianem *bel canta* określa się ogólnie techniki wokalne tradycyjnej włoskiej szkoły muzyki wokalne począwszy od XVII wieku. Utwory muzyczne tego okresu w naturalny sposób uzyskały swój charakterystyczny styl; nie jest on brutalny i mocny, lecz miękki i słodki, subtelny i łagodny. Elementy te są dokładnie powiązane z rozluźnioną i naturalną emisją głosu w śpiewie, a także zapobiegają zdzieraniu głosu na hałaśliwym pokrzykiwaniu i pomagają chronić fałdy głosowe oraz przedłużają żywotność głosu. Dzieła wokalne okresu baroku nie mają sobie równych pod względem treści, stylu, techniki śpiewu i technik kompozycyjnych muzyki wokalne, innowacyjności myślenia i czystości stylistycznej, a w naszej nauce *bel canta* mają zasadnicze znaczenie dla rozwoju pięknego głosu. Utwory te zawdzięczamy oczywiście wielkim kompozytorom epoki, takim jak Cesti, Scarlatti, Händel, Bach, Rameau, Piccinini, Durante, Lotti, Giordani i in. Spośród nich wkład Händla w tworzenie dzieł wokalnych jest ogromny i jest on niewątpliwie jedną z najbardziej reprezentatywnych postaci tej epoki. Jego twórczość artystyczna została dostrzeżona zarówno przez współczesnych mu kompozytorów i naśladowana przez kompozytorów późniejszych. Dramatyczne dzieła wokalne Händla miały duży wpływ na Haydna, Beethovena, Mendelssohna i innych, i np. w 1798 roku 65-letni Haydn pod wpływem *Mesjasza* Händla stworzył oratorium *Genesis*. Z kolei dokonana przez Mozarta adaptacja oratorium *Mesjasz* jest jeszcze bardziej muzycznie okazała i jest obecnie nadal wykonywana przy pełnej widowni przy użyciu ok. 460 instrumentów.

Utwory wokalne okresu baroku są również szeroko wykorzystywane w szkołach muzycznych na całym świecie i stały się nieodzowną częścią naszej nauki śpiewu. Utwory z tego okresu sprzyjają dyscyplinie wokalne i są bardzo przydatne przy systematycznej nauce *bel canta*. Z kolei muzyka wokalne XIX i XX wieku w



mniejszym stopniu zwraca uwagę na naturalne możliwości ludzkiego głosu. Rozwój muzyki instrumentalnej i ogromny wolumen orkiestry wymagały głosu coraz bardziej dramatycznego, który z czasem zatracił swój pierwotny charakter, przez co wielu młodych śpiewaków śpiewa repertuar niedostosowany do ich aktualnych możliwości i ze względu na wykonywanie nadmiernie dramatycznych utworów niekiedy przedwcześnie kończą karierę wokalną. W swojej książce *Dziedzictwo głosu* słynny śpiewak Francesco Lamperti stwierdza: "To, co chcę poniżej wyrazić, a nie tyle chodzi mi o napisanie książki, lecz o dobro śpiewaka, to to, że powinien on poświęcić się poważnemu i uważnemu studiowaniu najlepszych dzieł mistrzów epoki baroku, których pilne ćwiczenie moim zdaniem jest bardziej odpowiednie dla rozwoju jego naturalnego talentu niż muzyka współczesna." "Tylko ci śpiewacy, którzy przeszli szkolenie w szkole tradycyjnej, mogą śpiewać role operowe napisane przez Rossiniego lub innych dawnych mistrzów. Współczesne utwory są całkowicie nieodpowiednie do treningu lub ochrony głosu i to właśnie im możemy przypisać brak dobrych śpiewaków. Całkowicie brakuje im lekkości, prawie nie ma w nich melodii, i może je zaśpiewać każdy z mocnym głosem".<sup>44</sup> Kompozytor Verdi napisał również w jednym ze swoich listów, jak ważne jest studiowanie i śpiewanie dzieł wokalnych mistrzów epoki baroku, które według niego stanowią dobry i solidny fundament dla kariery i wykonywania późniejszych dzieł wokalnych. W swojej książce "Sztuka śpiewu" słynny chiński profesor wokalistyki Zhao Meibo stwierdza również: "Uważam, że najbardziej korzystnym i pomocnym sposobem dla początkujących w rozwijaniu dobrej estetyki w zakresie techniki wokalne i stylu śpiewu jest rozpoczęcie od systematycznego, stopniowego procesu uczenia się włoskich utworów wokalnych z XVII i XVIII wieku, O wiele lepiej jest uczyć się na utworach z tego okresu niż bezpośrednio śpiewać

---

44 Francesco Lamperti, tłum. Li Weibo. *Sangyin yixun (Dziedzictwo głosu)* [M]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005.

utwory wokalne z XIX i XX wieku, ponieważ większość tych utworów jest śpiewana w środkowym rejestrze, z małym ambitusem i charakterystyczny jest dla nich brak silnych wysokich i niskich dźwięków. Kompozytorzy tego okresu z wielkim szacunkiem odnosili się do głosu ludzkiego i nigdy nie nadużywali wysokości dźwięku, a akompaniament instrumentalny był prosty i płynny. Pieśni są czyste, pozbawione przesady, często z długimi, ciągłymi frazami, o wyrazistej dynamice i klarownym rytmie, co jest bardzo pomocne w rozwijaniu techniki śpiewu - oddechu, dykcji i artykulacji - a także w tworzeniu solidnej podstawy do śpiewania utworów późniejszych twórców".<sup>45</sup> Dzieła operowe okresu baroku położyły podwaliny pod późniejszy rozwój muzyki operowej na całym świecie i można powiedzieć, że są prawdziwą perłą w historii muzyki wokalne. Okres baroku to szczególny czas w historii rozwoju muzyki zachodniej, mający ogromny wpływ na dalszy bieg muzycznej historii Europy. Wiele dzieł wokalnych z okresu baroku wniosło wielki wkład w muzykę europejską i do dziś jest wykonywanych i lubianych, i wręcz stały się współcześnie na nowo popularnymi symbolami. Są one także wysoko cenione przez pedagogów wokalnych.

---

<sup>45</sup> Zhao Meibo, *Gechang de yishu (Sztuka śpiewu)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2002.

# Podsumowanie

Z analizy wykonanej w niniejszej pracy wynika, że powstawaniu utworów operowych w okresie baroku towarzyszył rozwój włoskiej szkoły *bel canta*, a dzieła barokowe na różnych etapach odzwierciedlają unikalny styl twórczy poszczególnych kompozytorów, a ich bogaty artyzm przyniósł ludzkości nieskończoną przyjemność i pozostawił nam wiele cennych lekcji i duchowych skarbów. Studiowanie i analizowanie cech artystycznych i technicznych dużej liczby dzieł wokalnych daje śpiewakom solidne podstawy rozwoju głosu i jest konieczną drogą do osiągnięcia głosowej dojrzałości i doskonałości. Tematyka i treść utworów wokalnych epoki baroku jest bardzo szeroka. Kompozytorzy odnieśli wielki sukces artystyczny w pisaniu oper o tematach dramatycznych i tragicznych, a także lirycznych, obyczajowych i filozoficznych, przyczyniając się w ten sposób w znacznym stopniu do rozwoju muzyki wokalne, oraz rozwoju wykonawstwa i nauczania wokálne. Muzyka okresu baroku jest na ogół stylistycznie złożona i zróżnicowana, i poszczególne utwory uosabiają zasadę przenikania się przeciwieństw. Odpowiada to nazwie okresu - "perle o nieregularnym kształcie" - sugerującej różnorodność form, także muzycznych, których badanie niewątpliwie może być skomplikowane. Obecnie nadal brakuje kompleksowego i usystematyzowanego zrozumienia dzieł z różnych podokresów tej epoki, tworzonych w różnych językach i należących do różnych gatunków, co powoduje, że niektórzy studenci, którzy są mniej zaznajomieni z repertuarem wokalnym i gatunkami muzycznymi epoki, nie są w stanie dokładnie uchwycić stylu i cech charakterystycznych poszczególnych kompozycji, przez co napotykać na pewne ograniczenia w realizacji swoich umiejętności wokalnych. W nauczaniu należy zwrócić uwagę na zalety barokowej muzyki wokalne, skupiając się na stabilnym i naturalnym kształceniu podstawowych technik, tak aby stworzyć dobre podstawy do dalszego doskonalenia umiejętności wokalnych. Barok był ważnym

okresem w kształtowaniu się i rozwoju *bel canta*. Jako uczestnik tego procesu, Händel wykazywał się niezwykłą kreatywnością, a skomponowane przez niego opery i oratoria stanowią wzorcowe przykłady utworów belcantowych. Tworzone przez niego wizerunki muzyczne, zarówno pod względem formy, jak i głębi, znacznie przewyższyły dzieła jego poprzedników i są niepowszednim fenomenem w historii muzyki wokalne. Wkład Händla w rozwój i rozkwit sztuki operowej w XVIII wieku oraz w kształtowanie i rozwój *bel canta* był ogromny.

## Podziękowania

Utwory wokalne okresu baroku należą do najbardziej unikatowych dzieł muzyki wokalne na świecie. Nie ma ani jednej szkoły muzycznej, międzynarodowej czy krajowej, która nie wykorzystywałaby ich jako podstawowego materiału dydaktycznego do kształcenia studentów w zakresie techniki wokalne. Od początku studiów doktoranckich studiowałem i uczyłem się śpiewać utwory wokalne z okresu baroku pod kierunkiem mojego promotora, profesora Artura Stefanowicza. Ćwicząc poszczególne utwory poznałem ich styl i cechy techniczne, i doceniłem, jak dobrym materiałem dydaktycznym są one do budowania pięknej barwy głosu, ćwiczenia jednolitości rejestrów głosowych oraz elastyczności i spójności głosu. Dlatego po konsultacji z promotorem wybrałem niniejszy temat pracy doktorskiej. Mój promotor, profesor Artur Stefanowicz włożył wiele wysiłku w nadzorowanie i poprawianie mojej pracy dyplomowej od początkowej koncepcji aż do jej ukończenia. Wielu moich starszych kolegów również przekazało mi istotne informacje dotyczące tematu pracy. W tym miejscu pragnę wyrazić głęboką wdzięczność mojemu promotorowi, profesorowi Arturowi Stefanowiczowi oraz nauczycielom i przyjaciołom, którzy pomogli mi w procesie pisania!

Studenci, z którymi spędziłem czas podczas mojego doktoratu, również byli dla mnie niezwykle cennym skarbem. Czułem się wielokrotnie wzbogacony dzięki waszemu towarzystwu, zrelaksowany dzięki waszej pomocy i zainspirowany waszym wsparciem!

Na koniec chciałbym podziękować moim rodzicom za zachętę i wsparcie, które uczyniły mnie osobą, jaką jestem dzisiaj. Nigdy nie zapomnę waszej dobroci i miłości!

## Bibliografia

### *Baroque music*

Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude Palisca, tłum. Jiang Qitan, Wu Peihua, Gu Lianli, *Xifang yinyue shi (Historia muzyki zachodniej)*, Renmin Yinyue Chubanshe, 1996, wydanie 1.

Charles Burney: *A general history of music: ...* Vol. 4, London 1789, Cambridge Library Collection, 2011, ISBN 978-1-108-01642-1

D. Burrows, *Händel*, Schirmer Books, 1994, ISBN 0028703278. Jednak Schirmer wkrótce wyszedł z druku, a obecnie w obiegu jest nowe wydanie Oxford UP z 2000 roku, ISBN 0198166494.

D. Burrows, *Händel and the English Chapel Royal*, OxfordUP, 2005, ISBN 0198162286.

D. Burrows, *Händel: Messiah*, CambridgeUP, 1991, ISBN 0521376203.

Cai Liangyu, *Xifang yinyue wenhua (Kultura muzyczna Zachodu)*, Renmin Yinyue Chubanshe, Beijing, grudzień 1999, wydanie 1.

Cao Yuesun, *Hengde'er geju "Saiersi" ji qi zhong mingqu "Lüshu cheng yin" lunshu ("Opera Händla "Serse" i zawarta w niej znana pieśń "Ombra mai fu")*, Tianjin Yinyue Xueyuan Xuebao, 2000, (1).

Chen Ling, *Lun gudian Yidali gequ de fegge tezheng ji yanchang (O charakterystyce stylu i wykonywaniu klasycznych pieśni włoskich)*, Nanjing Yishu Xueyuan Bao, 2004.2

W. Dean, *Händel and the Opera Seria*, CaliforniaUP, Berkeley, 1959, ISBN 0520014383.

W. Dean, *Händel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford UP, 1959, drugie wydanie w 1990 roku, ISBN 0198161840.

W. Dean, *Händel's Opera, 1704-1726*, Oxford UP, 1987, ISBN0193152193. W 1995 roku ukazało się wydanie poprawione.

W. Dean, *Händel's Operas, 1726-1741*, Boydell Press, 2006, ISBN 1843832682.

red. N. Fortune, *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge UP, 2005, ISBN 0521619289.

Jean Gallois, *Hengde'er huazhuan (Ilustrowana biografia Händla)*, tłum. Yang Pin, Feng Shounong, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, 2005, ISBN7300067808

Red. Guan Jinyi, *Ouzhou zhuming yinyuejia pingzhuan (Krytyczne biografie sławnych muzyków europejskich)*, Beiyue Wenyi Chubanshe, lipiec 2000, wydanie 1.

J. Herbage, *Messiah*, Chanticleer Press, 1948.

Christopher Hogwood. *Georg Friedrich Händel. Eine Biographie* (Insel-Taschenbuch 2655). aus dem Englischen von Bettina Obrecht. Insel Verlag, Frankfurt am Main/ Leipzig 2000, ISBN 3-458-34355-5.

C. Hogwood, *Händel*, Thames & Hudson, 1984, ISBN 0500274983.

Red. Hua Nina, *Baha chuangyi qu quanshi ben (Intepretacja utworów Bacha)*, Zhonghua Yinyue Chubanshe, 1982.

- Francesco Lamperti, tłum. Li Weibo. *Sangyin yixun (Dziedzictwo głosu)* [M]. Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005.
- Paul Landormy, tłum. Zhu Shaokun, Zhou Wei, Wang Fenglin, Yu Xi, *Xifang yinyue shi (Historia muzyki zachodniej)*, Renmin Yinyue Chubanshe, Beijing, marzec 2002, wydanie 1.
- H. C. R.Landon, *Händel and his World*, Little, Brown and Company, 1984, ISBN 0316513601.
- P.H. Lang, *George Frideric Händel*, Dover, 1966, ISBN 0486292274.
- J.P. Larsen, *Händel's Messiah: Origins, Composition, Sources*, Greenwood Press, drugie wydanie 1990, ISBN 031324426X 031324426X.
- Leon, Donna, *Händel House - Händel's Operas: Rodelinda*. Händel and Hendrix. Retrieved 15 June 2020.
- Li Chongguang, *Yinyue lilun jichu (Podstawy teorii muzyki)*, Shijie wenwu chubanshe, 2008.
- Li Ning, *Hengde'er shengyue zuopin zhong nü gaoyin yongtandiao de yishuxing ji yanchang fangfa (Artyzm i metody wykonawcze arii sopranowych w utworach wokalnych Händla)*, Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao, 2000, (2).
- Li Ronghua, *Baluoke wanqi de shuangzi xingzuo - luelun Hengde'er yu Bahe de yitong (Bliźnięta późnego baroku - krótka dyskusja na temat podobieństw i różnic między Händlem i Bachem)*, Zhoukou Shifan Xueyuan Bao, 2004, (3).
- Li Weibo, *Xiyang shengyue fazhan gailüe (Wprowadzenie do rozwoju zachodniej muzyki wokalne)*, Shijie Tushu Chubanshe.
- Lin Junqing, *Gechang fayin de kexue jichu (Naukowe podstawy wymowy w śpiewie)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2001.
- Li Xiujun, *Cong yinyue fengge fazhan de jiaodu jianshu Hengde'er de geju chuanguo - jiantan xuexi "Yinyuexue fenxi" de diandi ganxiang (Krótki opis twórczości operowej Händla z perspektywy rozwoju stylu muzycznego - wraz z kilkoma przemyśleniami ze studiowania "Analizy muzycznej")*, Zhongguo Yinyue, 1997, (4).
- H. Meynell, *The Art of Händel's Operas*, Edwin Mellen Press, 1986, ISBN 0889464251.
- Mu Yu, *Xifang yinyue shi (Historia muzyki zachodniej)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2004
- Pan Naixian, *Shengyue shiyong zhidao (Praktyczny przewodnik po muzyce wokalne)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2003.
- Reinhard G., *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, 1998.
- Romain Roland, *Hengde'er zhuan (Biografia Händla)*, tłum. Ru Feng, Li Hong, Anhui Wenyi Chubanshe, 2000, ISBN 7539619694.
- Servidei, Laura. *"Alcina's Hotel California at Salzburg's Whitsun festival"*. bachtrack.com. Odczytane 11 grudnia 2019.
- Shang Jiexiang, *Ouzhou shengyue fazhan shi (Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne)*, Huayue Chubanshe, 2004.06.
- Shen Xiang, *Shen Xiang shengyue jiaoxue yishu (Sztuka nauczania muzyki wokalne)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 1998.

Shen Xuan, Gu Wenxian, Tao Xin, *Xifang yinyue shi jianbian (Krótka historia muzyki zachodniej)*, Shanghai Yinyue Chubanshe, maj 1999, wydanie 1.

R. Smith, *Händel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge UP, 1995, ISBN 052102370X.

R. Smith, The Achievements of Charles Jennens (1700–1773), opublikowane w *Music & Letters*, No. 70, 2, 1989, 161-89 (IIMP 0252-1989-070-02-000001).

R. Smith, *The Meaning of Morell's Libretto of "Judas Maccabaeus"*, opublikowane w *Music & Letters* Vol.79(1998).

*Tamerlano*, Händelhendrix.org

Tang Lisheng, *Lun Hengde'er Lun Hengde'er "Misaiya" xuanqu ji qi qingchangju fengge yu biaoqian (Wybrane fragmenty "Mesjasza" Händla oraz jego styl i ekspresja oratoryjna)*, Chongqing Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban), 2002, (5).

Renmin Yue, 1985, (5).

Jean Claude Veilhan, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*, Alphonse Leduc, 2010.

*Waiguo yinyue cidian (Słownik muzyki zagranicznej)*, Shanghai Yinyue Chubanshe.

Wang Cizhao, *Hengde'er de qingchajiu "Messiah" (Oratorium Händla "Mesjasz")*, Zhongyang Yinyue Xueyuan Bao, 1986 (3).

P. F. Williams ed. *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, Cambridge UP, 1985, ISBN 0521252172.

Xie Junping, *Qiantan zenyang rang xuesheng zhunque bawo gequ de yanchang fengge (Jak sprawić, by studenci dobrze opanowali styl wykonania pieśni. Krótka dyskusja.)* [J], Zhongguo Xiaowai Jiaoyu, 2010 (01).

Xie Lili, *Yinyue (Muzyka)*, Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, 2006.7.

Yang Peiren, *Yinyue shi yu xinshang (Historia i aprecjacja muzyki)*, Meiyue Chubanshe, 2001, ISBN 9789578442528.

Yang Ruhuai, *Yinyue de fenxi yu chuanguo (Analiza i kompozycja muzyki)*, Renmin Yinyue Chubanshe.

Yang Yandi, Sun Guozhong, *Xifang yinyue duandai shi yanjiu daolun, I (Wprowadzenie do badań nad historią muzyki zachodniej z podziałem na epoki, tom I)*, Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao, 1995, (2).

Yang Yihe. *Yinyue biaoqian yishu yuanli yu yingyong (Zasady i zastosowania muzycznych sztuk performatywnych)* [M]. Hefei: Anhui Wenyi Chubanshe, 2003, 3.

Yang Zizi, *Cong Hengde'er xuanqu "Lüshu cheng yin" kan "bei'er kangtuo" zuopin fengge yu dianxingxing biaoqian - shilun Hengde'er dui "bei'er kangtuo" de gongxian (Ogląd stylu utworów i typowej ekspresji "bel canto" na podstawie arii Händla "Ombra mai fu" - próba dyskusji nad wkładem Händla w "bel canto")*, Yinyue Yishu - Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao, 2001, (3).

Yi Shanbin, *Qingchangju jujiang Hengde'er - jinian Hengde'er shishi 250 zhounian (Händel, gigant oratoriów - upamiętnienie 250 rocznicy śmierci Händla)* [J] *Geju*, 2009 (07).

P.M. Young, *The Oratorios of Händel*, Dennis Dobson, 1949, ISBN 023477133X. To wydanie już dawno zostało wyczerpane, a obecnie można kupić kolejne wydanie o numerze ISBN 0781297176.



Yu Runyang, *Xianshi kunan de biaoxian yu wangguo changcun de ouge: Bahe "Shounan yue" yu Hengde'er "Messiah" shehui lishi neihan de bijiao* (Wyrz realnego cierpienia i pochwała trwałości kólestwa: porównanie społecznych i historycznych konotacji "Pasji" Bacha i "Mesjasza" Händla). Renmin Yue, 1985, (11-12).

Red. Yu Runyang, *Xifang yinyue tongshi* (Historia muzyki zachodniej), Shanghai Yinyue Chubanshe, lipiec 2005, wydanie 3.

Zhai Xuefeng, *Hengde'er: qingchangju de xianqu* (Händel: pionier oratoriów), Renmin Yinyue Chubanshe, 1998, ISBN 710301793X.

Zhai Xuefeng, *Wo de mudi shi shi renmen gaoshang qilai: Yinyuejia Hengde'er shengping yu zuopin jianjie* (Moim celem jest uszlachetnienie ludzi: Krótka biografia i przedstawienie utworów muzyka Händla), Renmin Yinyue Chubanshe, 1992, ISBN 7103008329.

Zhao Meibo, *Gechang de yishu* (Sztuka śpiewu), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2002.

Zhang Hongdao, *Ouzhou yinyue shi* (Historia muzyki europejskiej), Renmin Yinyue Chubanshe, 1983.

Zou Benchu. *Gechangxue - Shen Xiang gechangxue xitong yanjiu Wokalistyka - systemowe studium wokalistyki Shen Xianga*, (wyd. 1) [M]. Pekin: Renmin Yinyue Chunbansh, 2007.