

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

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

**mgr Rafał Tomkiewicz**

**Analiza partii Amadigi  
w operze „Amadigi di Gaula” G.F. Händla  
w kontekście interpretacji przez współczesny  
głos kontratenorowy**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2023

# SPIS TREŚCI

<b>Wstęp</b> .....	3
<b>ROZDZIAŁ 1.</b>	
<b>KASTRAT – NAJWIĘKSZY ŚPIEWAK EPOKI BAROKU</b> .....	5
<b>1.1.</b> Zarys historyczny epoki .....	5
<b>1.2.</b> Wkład kastratów w rozwój opery barokowej .....	10
<b>1.3.</b> Droga Nicoliniego do uzyskania tytułu <i>primo uomo</i> .....	16
<b>ROZDZIAŁ 2.</b>	
<b>ANALIZA I INTERPRETACJA PARTII AMADIGI W PRZEBIEGU DZIEŁA</b> .....	23
<b>2.1.</b> Akt I .....	23
<b>2.1.1.</b> Scena I .....	23
<b>2.1.2.</b> Scena II .....	24
<b>2.1.3.</b> Scena III .....	29
<b>2.1.4.</b> Scena V .....	33
<b>2.1.5.</b> Scena VII .....	37
<b>2.1.6.</b> Scena VIII .....	40
<b>2.2.</b> Akt II .....	41
<b>2.2.1.</b> Scena I .....	41
<b>2.2.2.</b> Scena II/III .....	45
<b>2.2.3.</b> Scena IV .....	46
<b>2.3.</b> Akt III .....	50
<b>2.3.1.</b> Scena IX .....	50
<b>2.3.2.</b> Scena III .....	53
<b>2.3.3.</b> Scena VI .....	55
<b>Zakończenie</b> .....	57
<b>Bibliografia</b> .....	58
<b>Materiały nutowe</b> .....	60
<b>Oświadczenie</b> .....	106

## WSTĘP

Moje zainteresowanie wokalną muzyką barokową rozpoczęło się tuż przed zakończeniem studiów I stopnia w Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie śpiewu prof. Jacka Ozimkowskiego. Wpływ na to miała dość niespotykana historia jednej lekcji i przeprowadzonego w jej trakcie eksperymentu emisyjnego, kiedy zdałem sobie sprawę, że zamiast kontynuować swoją edukację wokalną jako tenor, o przeciętnych raczej perspektywach rozwoju i potencjalnej kariery, mam wszelkie predyspozycje, by zostać dobrej klasy kontratenorem. Ten spontaniczny, acz przełomowy epizod, doprowadził mnie do etapu i miejsca, w którym znajduję się obecnie, zainspirował bowiem poszukiwania alternatywnej drogi oraz komfortowej niszy dla swojej artystycznej realizacji. Tak oto trafiłem do klasy prof. Artura Stefanowicza na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, wybitnego specjalisty w dziedzinie wykonawstwa historycznego oraz promotora niniejszej pracy, który pomógł mi podjąć rozstrzygającą decyzję o przekwalifikowaniu głosu i przeprowadzić metamorfozę w aspekcie techniczno-wokalnym. Zaowocowało to wielce twórczą współpracą na gruncie eksploracji nieznanego mi wcześniej materiału muzycznego, dzięki czemu poczułem ogromny zapal i pragnienie odkrywania sztuki wokalnej epoki baroku, domeny o niezwykle szerokim i różnorodnym spektrum form i środków, zarazem wymagających, jak i zapewniających nieograniczone niemal możliwości prezentowania impresywnej wirtuozerii wokalnej oraz emocjonalnej ekspresji.

Pasja, zaangażowanie oraz praca w zakresie nieustannego rozwijania wrodzonych predyspozycji, przywiodły mnie do punktu, w którym stanąłem przed możliwością wykonania tytułowej partii w operze *Amadigi di Gaula* Georga Friedricha Händla, w produkcji realizowanej przez Meininger Staatstheater w Niemczech.

Ogromne zróżnicowanie fakturalne partytury, podział na arie, ariosa<sup>1</sup> czy dynamiczne i obszerne recytatywy *secco*<sup>2</sup> i *accompagnato*<sup>3</sup>, stanowiło poważne wyzwanie wykonawcze pod względem dramaturgicznym, a śpiewanie barokowej partii

---

<sup>1</sup> *Arioso* – forma muzyczna pośrednia między recytatywem, a arią.

<sup>2</sup> *Recitativo secco* (recytatyw suchy), zbliżony do mowy, opierający się na deklamacji tekstu przy oszczędnym akompaniamencie *basso continuo*.

<sup>3</sup> *Recitativo accompagnato* (recytatyw akompaniowany) charakteryzuje się większą głębią wyrazową od *recitativo secco* (recytatyw suchy), rozwinięty pod względem melodyki, z rozbudowanym akompaniamentem.

we współczesnym stroju muzycznym, gdzie  $a=440$  Hz, przysparzało dodatkowe trudności w sferze samej realizacji wokalne partii. Przygotowanie tak wymagającej roli to długi i pracochłonny proces, w którym najwięcej czasu i twórczej energii przeznaczone jest na wykształcenie własnej, autorskiej koncepcji, zarówno pod kątem warsztatu wokalnego, jak i osobowości scenicznej. Prezentowana praca stanowi właśnie opis tych poszukiwań, zrelacjonowanych w formie swoistego sprawozdania, jako zaplanowany i usystematyzowany proces. Dogłębna analiza partytury, możliwie najpełniej świadoma w kontekście osiągalnej dziś wiedzy z zakresu historycznej praktyki wykonawczej, reprezentowanej m.in. przez znajomość teorii afektów, dostarcza obfitego zasobu środków interpretacyjno-wykonawczych, potrzebnych do muzycznego i scenicznego opracowania danej partii. Kluczowe w tej procedurze są również inne bardziej subiektywne czynniki jak na przykład możliwości wokalne śpiewaka, czy nawet nastrój oraz forma fizyczna danego dnia, a także zupełnie obiektywne okoliczności, w postaci wizji i preferencji reżysersko-muzycznych kierownictwa artystycznego spektaklu. Każda taka próba interpretacji materiału źródłowego, jakim jest dość otwarty jednak zapis nutowy, mimo przejścia najbardziej restrykcyjnej metodologii, w oparciu o panujące w barokowej tradycji reguły, będzie więc zawsze całkowicie indywidualna i wyjątkowa, co stanowi również jeden z największych atutów tej sztuki, zarówno dla wykonawcy, jak i potencjalnego odbiorcy.

Z tego też powodu, w przedstawionej tu analizie oraz propozycji interpretacyjnej tytułowej roli opery *Amadigi di Gaula* G.F. Händla, prowadzonych z uwzględnieniem powyżej wymienionych elementów, pozwoliłem sobie dodatkowo ująć kilka możliwych rozwiązań figur retorycznych, kadencji czy przygodnej ornamentyki, które to nie znalazły się w załączanej egzemplifikacji fonograficznej, z powodu minimalistycznej koncepcji dyrygenta w tym kontekście. W celu poznania szerszej perspektywy opisywanych przeze mnie ustępów, w materiałach nutowych zamieściłem, ułożone w kolejności chronologicznej, wszystkie sceny z udziałem Amadysa wraz z tłumaczeniem.

## ROZDZIAŁ 1.

### KASTRAT – NAJWIĘKSZY ŚPIEWAK EPOKI BAROKU

#### 1.1. Zarys historyczny epoki

Wyznaczenie granic chronologicznych epoki baroku jest trudne do jednoznacznego ujęcia. W celu odpowiedniej deskrypcji omawianego pojęcia wyznaczamy umowny podział continuum czasowego pomiędzy 1600 a 1750 r. Należy podkreślić, iż są to ramy orientacyjne, nakreślające następujące i przenikające między sobą procesy charakterystyczne dla tego okresu. Kwestią oczywistą jest, że zapowiedź nowego stylu w muzyce występowała przed rokiem 1600. Analogicznie przed 1750 r. obserwujemy nasilenie się w niektórych kręgach tendencji klasycyzujących. Mieszanie się stylów widzimy również w stosowaniu elementów stylu renesansowego w muzyce po 1600 r., natomiast pozostałości baroku spotykamy w muzyce skomponowanej po 1750 r.<sup>4</sup>

Termin „barok” pochodzi od włoskiego słowa *barocco*, co oznacza dziwaczny, nietypowy lub od portugalskiego słowa *barroco*, które określa perłę o nieregularnym kształcie<sup>5</sup>. Ogólnie przyjmuje się, iż takie nazewnictwo w odniesieniu do epoki stosowano w pierwszej kolejności do architektury, co zostało odnotowane w traktacie Charlesa de Brossesa<sup>6</sup> *Lettres familiares écrites d'Italie en 1739 et 1740*. Noël-Antoine Pluche<sup>7</sup> zastosował ten termin w *Spectacle de la nature* z 1746 r., gdzie pertraktując nad muzyką francuską oraz włoską, dokonał jej rozróżnienia wprowadzając nazewnictwo *musique chantante* i *musique baroque*. W 1750 r. Jean-Jacques Rousseau<sup>8</sup> zastosował

---

<sup>4</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 1989, s. 219.

<sup>5</sup> Cz. Hernas, *Literatura baroku*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1999, s. 5.

<sup>6</sup> Charles de Brosses – ur. 7.02.1709 r. w Dijonie, zm. 7.05.1777 r. w Paryżu. Francuski pisarz, historyk, etnograf, encyklopedysta, wybitny działacz epoki Oświecenia, członek Akademii Inskrypcji i Literatury Pięknej.

<sup>7</sup> Noël-Antoine Pluche – ur. 13.11.1688 r. w Reims, zm. 19.11.1761 r. w Paryżu, znany jako *abbé Pluche*, był francuskim księdzem, nauczycielem retoryki. Autor *Spectacle de la nature*, najpopularniejszego dzieła dotyczącego historii naturalnej.

<sup>8</sup> Jean-Jacques Rousseau – ur. 28.06.1712 r. w Genewie, zm. 2.07.1778 r. w Ermenonville. Francuski pisarz, filozof, pedagog, teoretyk muzyki, teoretyk wychowania, kompozytor. Autor licznych traktatów m.in. *Discours sur les sciences et les arts*, *Lettre sur la musique française*, powieści *La Nouvelle Héloïse*, *Emile*, melodramatu *Pigmalion*, encyklopedię *Dictionnaire de musique*. Współpracował przy tworzeniu *Encyclopédie* Diderota, szczególnie przy dziale dotyczącym muzyki.

nazwę „barok” w *Encyclopédie*<sup>9</sup> Denisa Diderota<sup>10</sup> w odniesieniu do architektury, nie biorąc pod uwagę podziału dokonanego przez Pluche. Określenie okresu historycznego o wybranych cechach stylistycznych został użyty dopiero w pracach Heinricha Wölfflina<sup>11</sup> *Renaissance und Barock* z 1888 r. oraz Aloisa Riegla<sup>12</sup> *Entstehung der Barockkunst in Rom* z 1908 r. Szersza synteza muzyki barokowej powstała dzięki pracom Roberta Haasa<sup>13</sup> *Die Musik des Barocks* z 1929 r. oraz Manfreda Bukofzera<sup>14</sup> *Music in the Baroque Era* z 1948 r.<sup>15</sup>

Stylistyczna i chronologiczna interpretacja muzyki barokowej, będzie zdecydowanie łatwiejsza i bardziej przejrzysta w przypadku zastosowania właściwej periodyzacji. W tym celu wyznaczamy następujący podział baroku zaproponowany przez Józefa Chomińskiego i Krystynę Wilkowską-Chomińską:

- wczesny, związany bezpośrednio z renesansem (lata 1600-1630);
- dojrzały, gdzie krystalizują się charakterystyczne dla baroku formy i gatunki (lata 1630-1720);
- późny, gdzie następuje synteza głównych kierunków stylistycznych (lata 1720-1750)<sup>16</sup>.

Należy podkreślić, iż styl barokowy przeszedł cały szereg przemian, nastąpiło wprowadzenie wielu innowacji w różnych elementach dzieła muzycznego, pojawienie się nowych gatunków i innego potraktowania głosu i instrumentów oraz ukształtowanie się nowych muzycznych koncepcji. Z tego powodu M. Bukofzer proponuje inny podział epoki:

- wczesny (lata 1580-1630);

---

<sup>9</sup> *Encyclopédie* – (fr. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres mis en ordre et publié par m. Diderot et m. D'Alembert*) – encyklopedia lub słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł) – encyklopedia wydawana we Francji w latach 1751-1766, a z późniejszymi wydaniem poprawionymi – w 1772, 1777 i 1780 r. Tłumaczona na wiele języków, będąca wzorem dla innych wydawnictw. W roku 1750 wydany prospekt tego wydawnictwa, pierwszy tom wydrukowany w roku 1751. Kompendium myśli społecznej, filozoficznej i moralnej europejskiego oświecenia.

<sup>10</sup> Denis Diderot – ur. 5.10.1713 r. w Langres, zm. 31.07.1784 r. w Paryżu. Francuski pisarz, krytyk literatury i sztuki, filozof. Inicjator, główny redaktor i jeden z głównych twórców *Encyclopédie*.

<sup>11</sup> Heinrich Wölfflin – ur. 21.06.1864 r., zm. 19.07.1945 r.. Szwajcarski historyk sztuki.

<sup>12</sup> Alois Riegl – ur. 14.01.1858 r., zm. 17.06.1905 r.. Austriacki historyk sztuki, przedstawiciel szkoły wiedeńskiej w historii sztuki, formalista, dążący do nadania historii sztuki znaczenia nauki akademickiej.

<sup>13</sup> Robert Maria Haas – ur. 15.08.1886 r. w Pradze, zm. 4.10.1960 r. w Wiedniu. Austriacki muzykolog, członek International Bruckner Society, wydawca 7 symfonii kompozytora. Edytował również prace H. Wolfa, C. Monteverdiego czy Ch. W. Glucka.

<sup>14</sup> Manfred Bukofzer – ur. 27.03.1910 r., zm. 7.12.1955 r. – niemiecko-amerykański muzykolog, humanista, historyk muzyki dawnej, szczególnie baroku i muzyki angielskiej.

<sup>15</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 219.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 222.

- środkowy (lata 1630-1680);

- późny (lata 1680-1730).

Zaznaczyć należy, że widoczne daty określają czas, w którym kształtu nabierały nowe koncepcje i odnoszą się one do Włoch, gdyż to ten ośrodek nadawał główne impulsy do rozwoju muzyki barokowej. W innych miejscach w Europie poszczególne etapy zaczynały się 10-20 lat później, co przy znaczeniu muzyki włoskiej wydają się być zupełnie logiczne i zrozumiałe<sup>17</sup>.

Przez długi czas umowną datą rozpoczęcia epoki baroku był rok śmierci Giovanniego Pierluigi da Palestriny oraz Orlando di Lasso w 1594 r., co było łączone z wykonaniem opery *Dafne* Jacopo Perięgo, członka *Cameraty florenckiej*. Data ta jednak nie jest prawidłowa, co podaje historyk opery Giovanni Battista Doni<sup>18</sup>, wskazując na rok 1597 r. jako datę pierwszego wystawienia tej opery. Dla procesu kształtowania opery – jak również dla rozwoju historii muzyki w ogóle – ważnym dziełem teoretycznym było *Dialogo della musica antica e moderna* Vincenzo Galilei z 1581 r. Był to swego rodzaju manifest, będący zwalczaniem kontrapunktu, mówiący o odrodzeniu dramatu starogreckiego, w którym najważniejsze miejsce zajmowało słowo<sup>19</sup>. W odniesieniu do sprzeciwu wobec polifonii, nie będącej sprzymierzeńcem odrodzenia antycznego dramatu najlepiej opisują to słowa Józefa Chomińskiego: „*Linearyzm głosów, w których te same słowa przypadały w różnym czasie, zacierał wyrazistość tekstu. Stąd powstała niechęć do dawnej polifonii*”<sup>20</sup>.

Najważniejszą cechą wczesnego baroku był nierozzerwalny i bliski związek z epoką renesansu. Ważnym aspektem mającym wpływ na przemiany stylistyczne typowe dla nowej epoki był śpiew z towarzyszeniem instrumentalnym. Asumptem tego było powstanie nowych gatunków i form, do których zaliczamy operę, kantatę, oratorium, koncert. Ważnym ich elementem było *basso continuo*<sup>21</sup>, używane w kompozycjach

---

<sup>17</sup> M. Bukofzer, op.cit., s. 35.

<sup>18</sup> Giovanni Battista Doni – ur. 1594 r. we Florencji, zm. 1.12.1647 r. tamże. Włoski teoretyk muzyki, literat, filozof, prawnik. Zakres jego rozważań obejmował głównie muzykę starożytną, problematyka greckich skal muzycznych oraz odtworzenie greckich gatunków muzycznych.

<sup>19</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 223.

<sup>20</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*, t: 4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 21.

<sup>21</sup> Wikipedia.org. [za:] Z. Szweykowski, *Historia muzyki w XVII wieku*, Kraków 2000, s. 85-92, *Basso continuo* – linia głosu basowego stanowiąca podstawę harmoniczną kompozycji, wymagający zastosowania elementu improwizacji przez wykonawcę. W celu dokładniejszej realizacji kompozytorzy stosowali cyfry będące sugestią sposobu w jaki wykonywać struktury akordowe. Bas cyfrowany realizowany jest przez dwie grupy instrumentów: fundamentalne (podstawa akordowa) m.in. klawesyn, organy, teorba, harfa oraz ornamentalne (instr. melodyczne, ornamentujące i kontrapunktujące linię melodyczną b.c.) m.in. wiolonczela, viola da gamba, instr. dęte. Określeniem *basso continuo* określano również instrument lub zespół realizujący partię b.c.

solowych, zespołowych, wokalnych jak i instrumentalnych. Istotnym faktem jest, iż śpiew z towarzyszeniem instrumentów był zjawiskiem często występującym i typowym dla środowisk w Hiszpanii oraz Francji<sup>22</sup>.

W ogólnym ujęciu wczesny barok był zdominowany przez dwa główne założenia: opozycję przeciw kontrapunktowi oraz emocjonalność wypowiedzi w traktowaniu tekstu, przejawiającym się szczególnie w recytatywie o swobodnej rytmizacji. „(...) rozpoczyna się intensywne wprowadzanie dysonansów. Harmonika była eksperymentalna, przedfunkcyjna, tzn. następstw akordowych nie regulowały jeszcze zasady systemu funkcyjnego. Brak było zatem siły zdolnej do integracji dłuższego ustępu muzycznego; stąd wszystkie formy miały nieduże rozmiary bądź też składały się z krótkich odcinków. Zaczął się różnicować styl wokalny i instrumentalny, przy czym muzyka wokalna zajmowała czołową pozycję”<sup>23</sup>.

W czasie dojrzałego baroku założenia tonalne i formalne nabierają ostatecznego kształtu. Było to możliwe dzięki równomiernej temperacji stroju<sup>24</sup>, nad którą pracowali teoretycy i akustycy, a swoje wnioski ogłosili w następujących pracach: *Musikalische Temperatur* Andreea Werckmeistra<sup>25</sup> z 1691 r.,  *Methode generale pour farmer des systemes temperes* Johann Georg Neidharda<sup>26</sup>, Friedricha Wilhelma Marpurga<sup>27</sup> i Josepha Sauveura<sup>28</sup> z 1707 r.<sup>29</sup>; „Głównymi elementami nowego systemu stroju są dwa tryby: majorowy i minorowy, czyli dur i moll. Przedstawił je Charles Masson w *Nouveau traite des regles pour composition del la musique* (1694). Pełny zestaw tonacji, 12 majorowych i 12 minorowych, wprowadził Sebastien Brossard w *Dictionnaire de Musique* (1703 r.?)”<sup>30</sup>.

---

<sup>22</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 224.

<sup>23</sup> M. Bukofzer, op. cit., s. 35.

<sup>24</sup> Wikipedia.org – System równomiernie temperowany – strój muzyczny. Stosunek częstotliwości dwóch kolejnych dźwięków w (dwunastotonowym) systemie równomiernie temperowanym wynosi  $\sqrt[12]{2}$ , gdyż system ten zakłada podział oktawy na 12 równych części. W szerszym ujęciu temperacja oznacza sposób nastrojenia dających się nastroić instrumentów (przede wszystkim klawiszowych, takich jak organy, klavesyn, klawikord, fortepian).

<sup>25</sup> Andreas Werckmeister – ur. 30.11.1645 r. w Benneckenstein, zm. 26.10.1706 r. w Halberstadt. Niemiecki kompozytor, organista, teoretyk muzyki, akustyk, budowniczy organów.

<sup>26</sup> Johann Georg Neidhard – ur. 1680 r. w Bernstadt na Śląsku, zm. 1.01.1739 r. w Królewcu. Niemiecki kompozytor, dyrygent, teoretyk muzyki, teolog.

<sup>27</sup> Frierich Wilhelm Marpurg – ur. 21.11.1718 r. w Wendemark, zm. 22.05.1795 r. w Berlinie. Niemiecki krytyk muzyczny, teoretyk muzyki i kompozytor.

<sup>28</sup> Joseph Sauveur – ur. 24.03.1653 r. w La Flèche, zm. 9.07.1716 r. w Paryżu. Francuski matematyk i fizyk, wykładowca akademicki, członek Francuskiej Akademii Nauk.

<sup>29</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 246.

<sup>30</sup> Ibidem, [zgodnie z pisownią oryginalną].



Zmiany następowały również w obsadach wykonawczych zespołów instrumentalnych, co wiązało się z dążeniem do ujednoczenia brzmienia. W przeciwieństwie do stosunkowo dużych zespołów złożonych z różnych instrumentów, gdzie nie następowała wyraźna przewaga jednego instrumentu nad drugim – jak to miało miejsce m.in. u Claudio Monteverdiego – w dojrzałym baroku na pierwszy plan wysunęły się smyczki, stanowiąc podstawę zespołu instrumentalnego. Zmiana ta miała swoje następstwa w powstaniu pracowni, w których instrumenty smyczkowe tworzyli mistrzowie lutnictwa: Nicolo Amati<sup>31</sup>, Antonio Stradivarius<sup>32</sup> czy Giuseppe Bartolomeo Guarneri<sup>33</sup>.

Opierając się o strój równomiernie temperowany i nowe reguły tonalności, rozwijały się znane gatunki, w szczególności opera<sup>34</sup>, kantata, oratorium, pasja, suita, sonata, koncert, toccata, fugi i wariacje. W baroku dojrzałym zacierają się związki z renesansem, a nowe założenia formalne mają dalekosiężny charakter i sięgają nawet poza omawianą epokę<sup>35</sup>. Okres środkowy charakteryzuje się również wszechobecnym stylem *bel canto* w kantacie i operze oraz podziałem na arię i recytatyw. Nastąpił zwrot ku fakturze kontrapunktycznej, a zasady harmonii funkcyjnej zaczęły dyktować zależności pomiędzy następującymi współbrzmieniami<sup>36</sup>. Istotne było również pojawienie się kierunków narodowych, pozostających naturalnie pod wpływem muzyki włoskiej. Aktywność ośrodków muzyki francuskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i angielskiej zaowocowała powstaniem nowego procesu w postaci wzajemnego oddziaływania stylistyk, co przyczyniło się do rozwoju sztuki muzycznej w całej Europie. Hegemonia muzyki włoskiej utrzymywała się do końca XVIII stulecia, co widoczne było w aktywności kompozytorów, muzyków i śpiewaków na terenach Starego Kontynentu<sup>37</sup>.

Symboliczną datą zakończenia trzeciego okresu tzw. późnego baroku była śmierć w 1750 r. Jana Sebastiana Bacha, najwybitniejszego reprezentanta tej epoki. Nie mniejsze znaczenie, a na pewno większe w zakresie dzieł scenicznych, miała twórczość Georga

---

<sup>31</sup> Nicolo Amati lub Nicolao Amati – ur.3.09.1596 r. w Cremonie, zm.12.04.1684 r. tamże, włoski mistrz lutnictwa, jeden z najbardziej znanych lutników z domu Amati, nauczyciel A. Guarniego czy G.B. Rogeriego.

<sup>32</sup> Antonio Stradivari lub Antonius Stradivarius -ur.1643 lub 1644 r. w Cremonie, zm.18.12.1737 r. tamże. Wykonał razem z uczniami i synami ponad tysiąc instrumentów smyczkowych. Skrzypce takie jak *Mesjasz*, *Delphin*, *Hercules* są uznawane za najlepsze na świecie.

<sup>33</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 246.

<sup>34</sup> Nazewnictwo *opera* w nawiązaniu do dzieła muzycznego o podłożu dramatycznym pojawia się po raz pierwszy w odniesieniu do *Le nozze di Teti e Peleo* Francesco Cavalliego do libretta Orazio Persianiego z 1639 r. Określana była jako *scenica opera* lub *festa teatrale*.

<sup>35</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 247.

<sup>36</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku...*, s. 35-36.

<sup>37</sup> J. Chomiński, *Historia muzyki*, cz. I..., op. cit., s. 247.

Friedricha Händla, zmarłego w 1759 r., która zbiega się z powstaniem I symfonii D-dur Józefa Haydna. Bach rozwijał swoją działalność w Niemczech, dokładniej w Turyngii i Saksonii, skupiając się na użytkowej muzyce religijnej oraz formach instrumentalnych. Händel działał poza granicami kraju, we Włoszech i Anglii, skupiając się na muzyce świeckiej, dziełach operowych oraz muzyce instrumentalnej<sup>38</sup>. Oczywistym wnioskiem jest, że twórczość Bacha i Händla, będącą syntezą różnych kierunków stylistycznych baroku, była przygotowaniem stylu klasycznego w muzyce. W ich kompozycjach niedościgniony kształt artystyczny, wynikał z dwóch czynników:

- gatunki typowe dla epoki baroku osiągnęły najdoskonalszą formę, integrując ze sobą tradycje narodowe obecne w różnych krajach Europy;
- z własnych dzieł tworzyli nowe utwory, zazwyczaj o pokaźnych rozmiarach.

Utrwaliła się na stałe świadomość zmian tonalnych, co widoczne było w wielu traktatach teoretycznych. Najważniejszą pracą w zakresie teorii muzyki oraz sposobu jej pisania w oparciu o system dur -moll był traktat Jean-Philippe Rameau wydany w 1722 r. *Traite de Pharmonie reduite a ses principes natur*<sup>39</sup>. Na temat wartości polifonii w podręczniku kontrapunktu pt. *Gradus ad Parnassum* z 1725 r. rozprawiał Johann Joseph Fux, austriacki teoretyk, kompozytor i pedagog<sup>40</sup>. We Francji powstaje nowy styl – *galant* – o uproszczonej fakturze, gdzie „*Homofonia zapewnia przewagę jednej melodii z akompaniamentem harmonicznym, sprzyjającym powstawaniu układów symetrycznych, okresowych. Przeobrażenia te przejawily się najwyraźniej we francuskiej operze baletowej(...) Odpowiednikiem stylu galant w sztukach plastycznych było rokoko. (...) Historyczne znaczenie stylu galant polega na tym, że stanowi on pomost pomiędzy barokiem a klasycyzmem*<sup>41</sup>.

## 1.2. Wkład kastratów w rozwój opery barokowej

Początków śpiewu kastratów w kontekście muzyki renesansowej i barokowej należy doszukiwać się w kapeli papieskiej w Rzymie, gdzie pojawili się oni w 1562 r. Większe zapotrzebowanie na kastratów miało związek z zakazem papieskim, zabraniającym kobietom publicznych występów w świątyniach, obowiązującym w latach

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 247.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 288.

1588-1793<sup>42</sup>, zgodnie z zasadą *mulier taceat in ecclesia* (niewiasta niech milczy w kościele)<sup>43</sup>. „Dawniej partie sopranowe wykonywali chłopcy lub mężczyźni falsetem, lecz brzmienie ich głosów nie miało dostatecznie zmysłowego charakteru, nie pasowało do nowego, afektowanego stylu”<sup>44</sup>. Pietro Della Valle<sup>45</sup> nazywał kastratów *soprani naturali*, a falsecistów *sztucznymi sopranami*. Włochy były miejscem gdzie „produkowało” się kastratów, a dla młodych chłopców często była to jedyna okazja do osiągnięcia w przyszłości pokaźnych dochodów oraz wysokiej pozycji społecznej. Kastraci traktowani byli ze specjalnymi względami, dostawali olbrzymie gaże, wielokrotnie przewyższające honoraria kompozytorów. Piękno ich głosu i role grane często z większym wdziękiem niż zrobiły by to same kobiety doprowadzało tłumy do szaleństwa o czym pisał Abbé Ragueneau<sup>46</sup> w *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*<sup>47</sup>. Warto podkreślić, że na początku XVII stulecia pojawiły się wybitne śpiewaczki o wielkich możliwościach wirtuozerskich, takie jak Adriana Basile<sup>48</sup>, Francesca Caccini<sup>49</sup> czy Leonora Baroni<sup>50</sup>, których występy również były przyjmowane z wielkim podziwem zarówno wśród szlachty jak i duchowieństwa<sup>51</sup>.

W XVII i XVIII-wiecznej Europie powstające na szeroką skalę liczne teatry operowe stawały się głównymi ośrodkami muzycznymi w poszczególnych krajach. Dzięki odpowiednio prowadzonej polityce, dyplomacji i pozyskiwaniu olbrzymich środków finansowych miejsce szczególne dla rozwoju opery zajmowali mecenas i producenci. Najważniejszym argumentem w ich pertraktacjach, był udział gwiazd w spektaklach w postaci wielbionych przez słuchaczy, kastratów<sup>52</sup>. „*Jest mało rezydencyjnych w Europie, w których nie występowali. Odnajdujemy ich zarówno*

---

<sup>42</sup> *Encyklopedia Katolicka*, t: 8, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2000, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kastrat> [data dostępu: 20.08.2020].

<sup>43</sup> <https://www.gutenberg.czyz.org/index.php?word=49956> [data dostępu: 20.08.2020].

<sup>44</sup> Cyt. [za:] M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku...*, op. cit., s. 538.

<sup>45</sup> Pietro Della Valle – ur. 2.04.1586 r., zm. 21.04.1652 r. – włoski kompozytor, muzykolog, autor traktatów, podróżnik, kolekcjoner książek.

<sup>46</sup> Abbé Ragueneau – ur. 1660 r., zm. 1722 r. – francuski historyk, muzykolog, autor licznych biografii.

<sup>47</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku...*, op. cit., s. 538.

<sup>48</sup> Adriana Basile „La bell’Adriana” – ur. ok. 1580 r. w okolicach Neapolu, zm. po 1640 r. w Rzymie – włoska śpiewaczka, kontralt, instrumentalistka. W latach 1610-17 oraz 1620-23 związana z dworem rodziny Gonzagów w Mantui. Występowała we Florencji, Mediolanie, Wenecji, Neapolu, Rzymie.

<sup>49</sup> Francesca Caccini – ur. 18.09.1587 r. we Florencji, zm. ok. 1640 r. – włoska śpiewaczka i kompozytorka, córka Giulia Cacciniego. Twórczyni opery *La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina* (Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alcyny).

<sup>50</sup> Leonora Baroni – ur. 12.1611 r. w Mantui, zm. 6.04.1670 r. – włoska śpiewaczka, lutnistka, teorbistka, kompozytorka.

<sup>51</sup> M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku...*, op. cit., s. 58.

<sup>52</sup> T. Raczkiewicz, *Kastraci – kreatorzy włoskiej sztuki operowej w Europie XVII i XVIII wieku...*, s. 58.

w Lizbonie, Madrycie, Brukseli, Pradze, Warszawie, Petersburgu, Sztokholmie i Kopenhadze”<sup>53</sup>.

Kastraci mieli swój nieoceniony wkład zarówno w muzyce sakralnej, jak i operowej, w krajach w granicach włoskiej strefy wpływów w XVII i XVIII w. Trzebieńcy zniknęli z watykańskiej muzyki sakralnej dopiero ok. lat 20. XIX w., a z opery przed 1830 r. W szczycie ich popularności znajdowali się wśród najszlachetniejszych i najlepiej opłacanych muzyków w Europie, a ich wirtuozerski sposób śpiewania miał znaczny wpływ na rozwój zarówno oratorium, jak i opery.

Praktyka kastracji w celach muzycznych była charakterystyczna prawie wyłącznie dla Włoch, chociaż mogła mieć swoje początki w Hiszpanii i czasem przyjmowała się na południu Niemiec. Pierwsi udokumentowani, śpiewający kastraci pojawili się w Ferrerze i Rzymie, w latach 1550-1560. Jeden dołączył do Chóru Kaplicy Sykstyńskiej w 1562 r. Inni kastraci w 1574 r. dołączyli do kapeli dworskiej Wittelsbachów w Monachium, której kapelmistrzem był Orlando di Lasso. Następnie, aż do ich ostatecznego zniknięcia, większość kastratów była śpiewakami kościelnymi, niektórzy nie podejmowali się innej pracy, podczas gdy inni występowali także w służbie arystokratycznych lub królewskich mecenasów, tudzież pojawiali się w sporadycznych, często lokalnych i pomniejszych operowych przedstawieniach.

Cała ta praktyka wydaje się być ściśle powiązana nie z rosnącą w siłę operą, ale z głębokim i trwającym kryzysem ekonomicznym, który uderzył w większą część Włoch na przełomie XVI i XVII w. Istotny również był wzrost liczby osób dołączających do zakonów monastycznych. Istnieją dowody, które sugerują, że w XVII w. we Włoszech kastracja dla celów muzycznych była uważana za specjalny rodzaj celibatu narzucony przez powołanie zakonne, a dla rodziny chłopca często była to jedyna droga gwarantująca przyniesienie stabilności finansowej. Nie oznaczało to hańby, która była z kastracją kojarzona pod koniec XVIII w. kiedy to przeprowadzenie operacji było jedynie powierzchownie ukrywane, a czasem płacili za nie władcy włoskich księstw lub kierownictwo kościelne.

Upodobanie głosów kastratów wyniknęło głównie z faktu, że we Włoszech głosy kobiece nie były dozwolone w kościołach. Jakość głosów kastratów nie może być obecnie odtworzona; nagrania gramofonowe z 1902-1903 Alessandra Moreschiego,

---

<sup>53</sup> Ibidem, cyt. [za:] P. Browe, *Zur Geschichte der Entmannung*, Breslau 1936.

prowadzącego sopranu w Kaplicy Sykstyńskiej, dają nam nikły pogląd. Współczesne relacje mówią o niezwyklej błyskotliwości w połączeniu z mocą, szeroką skalą, pojemnością płuc poza zasięgiem normalnych głosów i czasem nieziemską barwą. Jakość głosu tłumaczyła po części fizjologia, a po części trening. Operacja zapewniała znaczny rozwój jamy klatki piersiowej, czasem nieproporcjonalny (prowadzący do pewnej formy gigantyzmu), podczas gdy krtań i struny głosowe rozwijały się dużo wolniej i miały znaczną moc, która ich charakteryzowała. Treningowi nie przeszkadzało dojrzewanie jak u normalnych mężczyzn; jako że celem operacji było stworzenie profesjonalnego śpiewaka, młody kastrat zasadniczo przechodził regularny trening już w młodym wieku, często nie tylko w śpiewie, ale także w muzyce instrumentalnej i w teorii. Kastraci byli więc często bardziej utalentowanymi muzykami niż większość normalnych śpiewaków. Ten intensywny i ciągły trening (czy to z prywatnym nauczycielem, czy w jednej z wielu szkół związanych z kościołami, sierocińcami lub innymi instytucjami religijnymi we Włoszech) umożliwił rozwijanie wymyślnie kwiecistego śpiewu, dzięki któremu najlepsi z kastratów stali się sławni, a niezbędni byli oni także w oratorium, które było co najmniej tak ważnym gatunkiem we Włoszech jak opera aż do 1750 r. Odnotować należy, iż dwóch kastratów, Pier Francesco Tosi<sup>54</sup> i Giovanni Battista Mancini<sup>55</sup>, napisali najbardziej wpływowe rozprawy naukowe w XVIII w. dotyczące śpiewu.

W obrębie nowego gatunku – opery – na początku XVII w., kastraci nie byli tak dominujący jak mieli się stać w przyszłości. W operze weneckiej przez większość wieku kobiety były co najmniej równie ważne, ze względu na nacisk na erotyzm. Prowadzące role męskie, wydaje się, były przydzielane kastratom lub normalnym głosom, zgodnie z tym, którzy śpiewacy byli bardziej dostępni. W Rzymie, kilku kastratów, którzy byli głównie śpiewakami kościelnymi, pojawiało się sporadycznie w operach wystawianych przez kardynała, który był również ich mecenasem, np. Loreto Vittori<sup>56</sup> czy Marc Antonio

---

<sup>54</sup> Pier Francesco Tosi – ur. 1653 lub 1654 r. w Cesenie, zm. 1732 r. w Faenza – włoski śpiewak, pedagog, kompozytor, twórca rozprawy do nauki śpiewu *Opinioni de'cantori antichi, e moderni*.

<sup>55</sup> Giovanni Battista Mancini – ur. 1.01.1714 w Ascoli Piceno, zm. 4.01.1800 w Wiedniu – włoski śpiewak, pedagog, autor książki do nauki śpiewu *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*.

<sup>56</sup> Loreto Vittori – ochrzczony 5.09.1600 r., zm. 23.04.1670 r. w Rzymie – włoski kastrat, kompozytor, od 1622 r. związany z kapelą papieską w Rzymie. Autor opery *La Galatea* odnalezionnej i zrekonstruowanej w 2005 r.

Pasqualini<sup>57</sup>. *Patrimonium Sancti Petri*<sup>58</sup> (z wyjątkiem Bolonii i jej sąsiadujących miast) zakazały kobietom występować na scenie: aż do 1798 r. w związku z czym partie kobiece w operze były śpiewane przez młodych kastratów.

Zdarzali się również słynni kastraci, którzy nie śpiewali w operze lub czynili to nadzwyczaj rzadko. Do takich śpiewaków należeli Giovanni Battista Merola, działający w Neapolu pod koniec XVII w. czy Matteo Sassano (*Matteuccio*), którego kariera trwała od 1684 r. do 1711 r., a jego występy w operze miały charakter okazjonalny. Jednak od tamtego momentu, słynni kastraci byli w pierwszej kolejności śpiewakami operowymi. Chóry kościelne coraz częściej musiały wydawać zgodę na odejście ich najlepszych kastratów, aby mogli śpiewać w operach. Kastraci sporadycznie pojawiali się w operach komicznych, lecz zwyczajowo używane były tam „normalne głosy” (wyjątkiem był Rzym). W nowym gatunku opery poważnej, głosy kastratów z ich wyjątkową błyskotliwością zdają się być, dla im współczesnych ludzi, swego rodzaju medium przekazującym wielką szlachetność i heroizm.

Opera poważna przez ok. 2/3 XVIII w. była zdominowana przez szereg kastratów, wśród których najślynniejsi to m.in. Nicolo Grimaldi (Nicolini)<sup>59</sup>, Antonio Maria Bernacchi, Valentino Urbani (Valentini), Filippo Finanzi, Francesco Bernardi (Senesino), Carlo Broschi (Farinelli), Gaetano Majorano (Caffarelli), Gaetano Guadagni, Giovanni Carestini, Giusto Fernando Tenducci. Artyści tacy mogli domagać się zatrudnienia w jednej europejskiej stolicy po drugiej za niespotykane wynagrodzenia. Tak więc w Turynie, wynagrodzenie *primo uomo* za sezon karnawałowy był często równy rocznemu wynagrodzeniu premiera. Mało tego zachowywali oni także stałe stanowiska w kapeli monarchy lub w katedrze.

Osiągnięcia kastratów są obecnie trudne do oszacowania. Ich umiejętności w wokalnejszej sprawności – trylach i ornamentacji, zwłaszcza w *arii da capo* – były wyraźnym powodem ich sukcesu, a także, przynajmniej dla niektórych, nadzwyczajnie szeroki zakres skali i siła głosu. Jednakże, byłoby błędem brać prowadzących kastratów za nic więcej niż wokalnych akrobatów. „Wzruszający” śpiew – delikatny, obładowany

---

<sup>57</sup> Marc Antonio Pasqualini (Malagigi) – ur. 25.04.1614 r., zm. 02.07.1691 r. – uważany za czołowy męski sopran swoich czasów. Członek chóru Kapeli Sykstyńskiej w Pałacu Watykańskim. Autor ponad 250 arii i kantat.

<sup>58</sup> *Patrimonium Sancti Petri* – Państwo Kościelne istniejące w latach ok. 755-1870, rządzone przez papieży jako świeckich monarchów. Było siedzibą Stolicy Apostolskiej i znajdowało się na terenach obecnych środkowych Włoch.

<sup>59</sup> Traktuje o nim podrozdział 1.3. niniejszej pracy.

emocjami, napędzany w pełni świadomymi i kontrolowanymi technikami jak *messa di voce* – był bardzo ceniony: był, na przykład, kluczowy w reputacji Gaspara Pacchiarottiego<sup>60</sup>. Istotna była również strona aktorska. Według przekazów występ Guadagniego jako tytułowy *Orfeo* Glucka uważany był za głęboko poruszający. Na zagadnienie cień rzuca zwyczaj praktykowany przez komentatorów przez większość XVIII w. do lamentowania nad rzekomym upadkiem opery przez nadmierny kult głosu i ornamentacji. Była to po części literacka konwencja. Kult kwitnął i w praktyce był rozwijany przez niektórych z tych, którzy go potępiali. Od ok. 1740 r., jeśli nie wcześniej, liczba kastratów, która mogła osiągnąć wielkość, zaczęła spadać, a praktyka kastracji dla celów muzycznych zaczęła być coraz częściej atakowana nawet we Włoszech.

Przyczyn dominacji głosu kastratów należy upatrywać w wymaganiach kompozytorów wobec śpiewaków. Od ok. 1680 r. oczekiwano, że wiodąca rola męska – *primo uomo* - w operze poważnej powinna być śpiewana przez trzebieńców. *Secondo uomo* często również była dla nich przeznaczona. To był także czas, w którym opera włoska była wystawiana regularnie zarówno we Włoszech, jak i w tych częściach Europy, które znajdowały się pod włoskim wpływem muzycznym - w krajach niemieckojęzycznych oraz na Półwyspie Iberyjskim, a także od około 1710 r., w Londynie oraz od lat 30. XVII stulecia w Petersburgu. Włoscy kompozytorzy w latach 1680-1720 pisali opery, domagając się bardziej zaawansowanych technicznie koloratur, ponadto poszerzyła się tessitura zarówno dla mężczyzn jak i dla kobiet. Najlepsi kastraci stali się więc międzynarodowymi gwiazdami, mile widzianymi i wysoko opłacanymi we wszystkich najważniejszych dworach i stolicach<sup>61</sup>.

Początek sukcesów kastratów na scenach operowych w Niemczech przypada na 3 listopada 1662 r. Na inaugurację nowo otwartego, pierwszego gmachu operowego, mającego swoją siedzibę w Dreźnie, wybrano dramat muzyczny *Il Paride* skomponowanego przez kastrata Giovanniego Andree Bontempiego. Sopran wykształcony w Rzymie, solista kapeli Św. Marka w Wenecji, współpracował m.in. z C. Monteverdim czy F. Cavallim. Przybył do Drezna w 1650 r. w wieku 26 lat i staje się propagatorem włoskiej sztuki operowej. W *Il Paride* wszystkie role kobiece były

---

<sup>60</sup> Gaspare Pacchiarotti – ur. 21.05.1740 r., zm. 28.10.1821 r., jeden z najważniejszych kastratów mezzosopranowych swoich czasów. Występował m.in. w Wenecji, Neapolu, Palermo, Mediolanie, Turynie, Padwie, Genoi czy Londynie.

<sup>61</sup> Opracowano na podstawie: J. Rosselli, [hasło:] *Castrato*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, tłum. własne autora, Oxford University Press, s. 1643-1646.

wykonywane przez mężczyzn, wśród których wyróżniali się G. A. Bontempi oraz Atto Melani. Bontempi w kolejnych kompozycjach *Dafne* (1671 r.) oraz *Jupiter und Ino* (1673 r.) próbował dokonać syntezy włoskiego i niemieckiego stylu, co było wtedy absolutnym novum. Na przestrzeni dwustu lat w Niemczech występował największy kastraci swoich czasów. W latach 1712-1714 w Dusseldorfie działał Gaetano Berenstadt, otrzymując następnie angaż w Dreźnie. 1 września 1717 r. do kolebki opery na ziemi niemieckiej przybył Francesco Bernardi zw. Senesino z miejsca stając się wielkim objawieniem. W Monachium triumfy święcili Antonio Maria Bernacchi w latach 1720-1727 oraz Lorenzo Ghirardi zw. Laurenziano w czwartej dekadzie XVIII w. W latach 30. XVIII stulecia w Dreźnie w rejestrze śpiewaków znajdujemy Antonio Ubertiego zw. Porporino, który w 1741 r. przeniósł się na dwór pruski. W latach 1730-1760 w Wiedniu działał Angelo Mario Monticelli, przenosząc się następnie do Drezna. Na terenie całych Niemiec działał kastrat Filippo Finazzi, związany z operą we Wrocławiu, ośrodkiem w Hamburgu i impresariatem Pietro Mingottiego w Linzu<sup>62</sup>.

### 1.3. Droga Nicoliniego do uzyskania tytułu *primo uomo*

Nicolò Francesco Leonardo Grimaldi znany bardziej jako Nicolini to jeden z najszlachetniejszych kastratów dysponujących głosem altowym. Urodził się 5 kwietnia 1673 r. w Neapolu<sup>63</sup>. Cudowne dziecko – takim mianem był określany – pochodził z biednej, lecz szanowanej rodziny. Jego brat Antonio-Maria został uznanym tenorem, a siostra Caterina-Speranza poślubiła kompozytora<sup>64</sup> Francesca Nicola Fago<sup>65</sup>. Nauczycielem genialnego chłopca<sup>66</sup> był Francesco Provenzale<sup>67</sup>, który również zapewnił mu wsparcie i pomoc przy budowaniu i prowadzeniu kariery. Młody śpiewak zadebiutował w wieku zaledwie 12 lat w poprawionej specjalnie dla niego operze *La Stellidaura Vendicante* Provenzalego. Gdy Nicolini miał 17 lat śpiewał już w kapeli królewskiej przy *Tesoro di San Gennaro*. Dużymi sukcesami okazały się występy kastrata

---

<sup>62</sup> T. Raczkiewicz, *Kastraci – kreatorzy włoskiej sztuki operowej w Europie XVII i XVIII wieku...*, op.cit., s. 87-90.

<sup>63</sup> <https://ernestreyer.com/personnes/nicolini-nicolo-francesco-leonardo-grimaldi-dit/> [data dostępu: 18.10.2022].

<sup>64</sup> A. Heriot, *The Castrati in Opera*, tłum. własne autora, Londyn 1958, s. 123.

<sup>65</sup> Francesco Nicola Fago – ur. 26.02.1677 r. w Taranto, zm. 18.02.1745 r. w Neapolu. Włoski kompozytor i pedagog.

<sup>66</sup> A. Heriot, op. cit., s. 124.

<sup>67</sup> Francesco Provenzale – ur. 25.09.1632 r. w Neapolu, zm. 6.09.1704 r. tamże. Włoski kompozytor, pedagog, jeden z założycieli neapolitańskiej szkoły operowej. Nauczyciel m.in. A. Scarlatti, G. Veneziano. Był dyrektorem *Conservatorio di s. Maria de Loreto* oraz *Conservatorio della Pieta de'Turchini* oraz kapelmistrzem kapeli królewskiej przy *Tesoro di San Gennaro*.



w operach A. Scarlattiego: *La caduta de Decemviri* w roku 1697 oraz *Muzio Scevola* i *Il prigioniero fortunato* w roku 1698. W początkowej fazie jego artystycznej ścieżki, talent kastrata można było podziwiać również w *Tito Manlio* G. F. Pollarolo<sup>68</sup>. Od momentu debiutu w roku 1685, aż do roku 1699 aktywność Nicoliniego ograniczała się do Neapolu, wyłączając jedną wizytę w Rzymie w roku 1694, zakończoną zresztą sukcesem. Nicolini stosunkowo późno rozpoczął karierę operową, bo mając 24 lata tj. 6-8 później od większości eunuchów. W okresie 1697-1700 udało mu się awansować z *secondo uomo* na *primo uomo*<sup>69</sup>. Następnie w latach 1700-1708 kastrat osiedlił się w Wenecji gdzie stał się na tyle znaną i cenioną postacią, że został odznaczony<sup>70</sup> Orderem Św. Marka, tytułując się *Cavaliere Nicolini*<sup>71</sup>.

W 1708 roku, za namową dyrekcji The Queen's Theatre, Haymarket, kastrat odbył swoją pierwszą podróż do Anglii. Kierowany przez Sir Johna Vanbrugha, teatr potrzebował komercyjnego i finansowego sukcesu, a najlepszym na to sposobem było zatrudnienie znanych śpiewaków tych czasów<sup>72</sup>. Vanbrugh w liście do swojego patrona Hrabiego Manchesteru pisał „*teraz ludzie są chętni do zobaczenia oper doprowadzanych do największej perfekcji, i w tym celu miasto woła o mężczyznę i kobietę z pierwszej z pierwszej półki, których należy sprowadzić następnej zimy z Włoch*”. Pierwszą premierą Nicoliniego w Londynie była opera *Pirro e Demetrio* A. Scarlattiego wystawiona w grudniu 1708 roku od razu odniosła sukces, a zachwyty nad kunsztem wokalnym i aktorskim Grimaldiego były powszechne nawet wśród osób uważających operę za absurd i pastisz o czym pisał irlandzki pisarz i polityk, założyciel *The Spectator*<sup>73</sup> Richard Steele: „[...] byłem całkowicie usatysfakcjonowany widokiem aktora, który dzięki swojej gracji oraz odpowiedniemu działaniu oraz gestach, czyni honory ludzkiej postaci. [...] określa postać przedstawianą w operze poprzez swoje działanie równie mocno,

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> C. Haworth, L. Colton, *Gender, age and musical creativity*, tłum. własne autora, Routledge Taylor & Francis Group, Londyn, Nowy Jork 2016, s. 81.

<sup>70</sup> J. R. Roach, *Cavaliere Nicolini: London's First Opera Star*, „Educational Theatre Journal”, tłum. własne autora, 1976 (May), Vol. 28, No. 2, s. 191, [za:] C. Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, Ann Arbor 1968, s. 175, [w:] [https://www.jstor.org/stable/3206662?origin=crossref&fbclid=IwAR1KPCiCF6j3CyXzD4Qo-jEZnk4aCw9rDx\\_zRtkJ9w39ZbVvbeUVCslSk8g](https://www.jstor.org/stable/3206662?origin=crossref&fbclid=IwAR1KPCiCF6j3CyXzD4Qo-jEZnk4aCw9rDx_zRtkJ9w39ZbVvbeUVCslSk8g) [dostęp: 18.10.2022].

<sup>71</sup> Ordine di San Marco (wł.) – jedyny order rycerski Republiki Weneckiej nadawany przez łożę i Senat Republiki Weneckiej za służbę wojskową i cywilną.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 192-193.

<sup>73</sup> *The Spectator* – pismo założone przez R. Steele i J. Addison w 1711r. Głównie zawierało tematy społeczne i naukowe. Była to pierwsza gazeta nie będąca biuletynem informacyjnym tylko zbiorem artykułów, gdzie autorzy zamieszczali własne opinie, które miały na celu racjonalizację społeczeństwa poprzez przedstawianie rozumnego postępowania i teorii filozoficznych w przystępnym języku.

co poprzez swój głos”<sup>74</sup>. *Pirro e Demetrio* doczekało się wystawienia piętnastu spektakli i określane było jako „wspaniała rozrywka” i oklaskiwane „ogromnymi brawami”. W styczniu i lutym Nicolini wystąpił w operach *Camilla* i *Clotilda* przynosząc teatrowi oraz śpiewakowi ogromne zyski<sup>75</sup>. Trzyletnia umowa między śpiewakiem, a Owen’em Swiny<sup>76</sup> opiewająca na kwotę 3490£, zawierała również punkty, dzięki którym śpiewak miał wpływ na wybór i przygotowanie repertuaru. Jednocześnie Nicolini miał zakaz opuszczania kraju, występowania w innych operach, a także nie mógł śpiewać na lokalnych koncertach by niepotrzebnie nie obciążać głosu. 23 marca 1710 miała miejsce pierwsza prezentacja opery Francesco Manciniego *Hydaspes*<sup>77</sup>. Tytuł jest o tyle ważny, że była to pierwsza premiera od czasu gdy Nicolini publicznie ogłosił, że ma zamiar występować tylko w podniosłych i heroicznych operach *seria*<sup>78</sup>. W *Hydaspes* miała miejsce słynna scena, w której artysta dusił dwunożnego lwa. Hogarth w następujący sposób opisywał to niecodziennie działanie sceniczne: „*Ta scena miała cudaczny efekt na scenie. Hydaspes przemawia do lwa [...] w „Mostro crudel, che fai?”, pełnym zabarwień i ozdobników; najpierw wzywając „okrutnego potwora” w wyzywającym tonie by przyszedł, a następnie mówiąc mu z sentymentem w głosie [...] w tonacji molowej, że może rozerwać jego pierś, ale nie jego serce, które było wierne jego ukochanej. Występ Nicoliniego [...] musiał być absurdalny w swojej skrajności, wystarczająco by wykpić włoską operę*”<sup>79</sup>. W rzeczywistości scena stała się legendarna i uwielbiana przez publiczność, a pisano o niej aż do 1737 roku<sup>80</sup>. Spektakl został wystawiony czterdzieści sześć razy w ciągu sześciu lat<sup>81</sup>. Rok 1711 to wielki sukces pierwszej wersji opery *Rinaldo* Händla z samym kompozytorem za pulpitem dyrygenckim oraz z Grimaldim w roli tytułowej. W premierowym sezonie od 24 lutego spektakl został wystawiony piętnaście razy, a w ciągu życia Händla aż pięćdziesiąt trzy, co jest liczbą rekordową. Kompozytor w ariach dla Nicoliniego zawarł najróżniejszą gamę afektów, dzięki czemu kastrat mógł brawurowo wykonać *Venti, turbini* jak również pokazać swój liryzm oraz

---

<sup>74</sup> A. Heriot, op. cit., s. 125.

<sup>75</sup> 18 stycznia 1709 roku przy okazji wystawienia *Pirro e Demetrio* Grimaldi otrzymał honorarium w wysokości 800 gwinei (840£) netto ponad swoje podstawowe wynagrodzenie. W celu zrozumienia skali zarobków kastrata, autor pracy podaje przykład Thomasa Bettertona, będącego czołowym aktorem męskim w tamtym czasie, który to w sezonie 1708/09 zarobił nieco ponad 638£.

<sup>76</sup> Owen Swiny znany również jako McSwiny, Swiney, MacSwinny – ur. 1676 r. w pobliżu Enniscorthy, zm. 2.10.1754 r. był irlandzkim impresariem i handlarzem sztuki, który głównie zajmował się popularyzacją włoskiej opery w Londynie, a także był właścicielem agencji artystycznej w Wenecji.

<sup>77</sup> *Hydaspes* znane było również jako *L’Idaspe fedele* lub *Idaspe*.

<sup>78</sup> J.P. Roach, op. cit., s.194-196.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 196 [za:] G. Hogarth, *Memoirs of Opera*, Londyn 1851, s. 201-202.

<sup>80</sup> A. Heriot, op. cit. s. 126.

<sup>81</sup> J.P. Roach, op. cit. 196.

kantylenę w *Cara sposa*<sup>82</sup>. W piśmie *Spectator* niezbyt przychylnie wypowiedziano się o pretensjonalnych *mise en scène*: „*Jakże śmialiby się mądrzy w czasach króla Karola, widząc Nicoliniego wystawionego na burzę w szatach z gronostajów i płynącego w otwartej łodzi po morzu z tektury?*”. Jednak po za tym nie znaleziono na Grimaldim najmniejszej skazy<sup>83</sup>. W roku 1711 wystąpił również w *Etearco* Giovanniego Battisty Bononciniego oraz *Antioco* Francesca Gaspariniego. Rok następny to spektakle *Ambleto* Gaspariniego oraz *Ercole*<sup>84</sup>. Pod koniec sezonu 1711-12 Nicolini opuścił Londyn i wrócił do Włoch, co prawdopodobnie było spowodowane pogarszającą się jakością głosu kastrata. Śpiewak utracił trzy najwyższe dźwięki swojej skali, co mogło być konsekwencją intensywnego występowania w wymagających rolach dwa razy w tygodniu przez cztery sezony, niesprzyjającym angielskim klimatem i procesem starzenia<sup>85</sup>. Nicolini powrócił do Anglii w roku 1715 i pozostał tam do końca sezonu 1716-17. „*Jego głos po raz pierwszy będąc pośród nas, (ponieważ odwiedził nas po raz drugi kiedy był ograniczony) miał ten silny, czysty, słodki ton, tak podziwiany ostatnio u Senesino*” – pisał Colley Cibber<sup>86</sup>. Pierwszą premierą po powrocie kastrata była *Amadigi di Gaula* Händla, skomponowana specjalnie dla niego. Do momentu podjęcia posady dyrektora przez Händla, Nicolini był intensywnie eksploatowany biorąc udział we wszystkich projektach artystycznych, prowadząc w tym samym czasie ożywioną działalność koncertową<sup>87</sup>. *Amadigi di Gaula* zostało wystawione szesnaście razy w latach 1715-1717<sup>88</sup>. Po raz ostatni na angielskiej ziemi Grimaldi wystąpił 11 kwietnia 1717 roku podczas benefisu kompozytora. Burney charakteryzując Nicoliniego powiadał, że „*to wielki śpiewak i jeszcze większy aktor*”<sup>89</sup>, a Steele pisał: „*Ze swojej strony byłem całkowicie usatysfakcjonowany widokiem aktora, który dzięki swojej gracji oraz odpowiedniemu działaniu oraz gestach, czyni honory ludzkiej postaci. [...] Każda*

---

<sup>82</sup> Ch. Hogwood, *Händel*, przeł. B. Świdowska, Wydawnictwo Astralia, Kraków 2010, s. 66-69.

<sup>83</sup> J.P. Roach, op. cit., s. 198, [za:] *Spectator*, 6 marca 1711.

<sup>84</sup> Opracowano na podstawie: J. Rosselli, [hasło:] *Nicolini [Grimaldi, Nicolo]*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, tłum. własne autora, Oxford University Press, s. 1056.

<sup>85</sup> J. P. Roach, op. cit., s. 198-199.

<sup>86</sup> Ibidem, [za:] Ch. Burney, *A General History of Music*, ed. F. Mercer, Londyn 1936.

<sup>87</sup> T. Raczkiwicz, *Wkład kastratów w popularyzację włoskiej sztuki operowej*, [w:] [http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raczkiwicz\\_Kastraci3.pdf](http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raczkiwicz_Kastraci3.pdf), [data dostępu: 5 czerwca 2018]., s. 62.

<sup>88</sup> Ch. Hogwood, op. cit. s. 347.

<sup>89</sup> T. Raczkiwicz, *Wkład kastratów...*, s. 62.

kończyna i każdy palec jest częścią jego występu, tak bardzo, że nawet ślepa osoba może zrozumieć sens roli”<sup>90</sup>.

W ciągu kilku następnych lat odnosił sukcesy na wielu scenach we Włoszech, a najważniejsze z nich to występy w *Arminio* Carla Francesca Pollarola<sup>91</sup> w Wenecji czy *Arianna e Teseo* Leonardo Leo<sup>92</sup> w Neapolu (1721)<sup>93</sup>. Mistrzowski warsztat pokazywał również w Salerno (1719) i w Rzymie (1720-21)<sup>94</sup>. Nicolini spośród kastratów wyróżniał się niezwykle długą karierą. Gdy jego głos nie brzmiał tak dobrze jak za młodu, w pierwszej połowie swojej późnej kariery (1723-27), kastrat zaczął wykonywać role gdzie postaci były zbliżone do autentycznego wieku śpiewaka co zaobserwować można m.in. w *Didone abbandonata* Domenico Sarro (1724, Neapol) czy w *Ezio* Nicolo Porpory (1728, Wenecja), gdzie Nicolini wciela się w postać rzymskiego generała Flawiusza Aecjusza. Zwracał również uwagę, żeby jego nowi *primo uomo* byli już dojrzałymi mężczyznami, a nie młodymi rozpoczynającymi karierę śpiewakami. Nowością było dostosowanie partii do dramatycznych sylwetek kreujących je artystów, co jasno pokazuje, że korelacja między wiekiem, a jego postacią była przemyślana i celowa<sup>95</sup>.

Interesujący kierunek nabrała kariera Grimaldiego w ostatnich latach sławy (1727-1731). W celu dokładniejszej deskrypcji omawianego problemu należy zwrócić uwagę na kilka kluczowych aspektów. W *dramma per musica* przynależność do roli była uwarunkowana statusem zawodowym i upodobaniami dramaturgicznymi śpiewaka. Większość ról pisanych w tych latach specjalnie dla Nicoliniego były rolami tenorowymi w rozumieniu dramaturgicznym. Postaci te były przeważnie ojcami młodych charakterów, jasno wskazując na stosunek wiekowy pośród poszczególnych wykonawców. W praktyce oznaczało to, iż został zmieniony układ obsadowy, który polegał na tym, że tenor został albo zastąpiony przez Nicoliniego, albo przydzielony do roli kastrata. Taka zmiana oznaczała brak niskich głosów męskich w obsadzie. W XVIII-wiecznym rozumieniu pojęcia płci, Thomas Laqueur opisywał ją jako „kombinację konstruktów społecznych i ilości ciepła w ciele jednostki”. W praktyce

---

<sup>90</sup> J. P. Roach, op. cit., s. 201 [za:] J. Reynolds, *Discourses on Art*, ed. R. Wark, Nowy Jork 1966, s. 206-210.

<sup>91</sup> Carlo Francesco Pollarolo – znany także jako Pollaroli, kompozytor włoski ur. ok. 1653 r. w Brescii, zm. 7.02.1723 r. w Wenecji, twórca ok. 85 oper.

<sup>92</sup> Leonardo Ortensio Salvatore de Leo – ur. 5.08.1694 r. w San Vito degli Schiavi, zm. 31.10.1744 r. w Neapolu, przedstawiciel szkoły neapolitańskiej, kompozytor, organista, nauczyciel, pod koniec życia *maestro di capella* w kaplicy królewskiej.

<sup>93</sup> A. Heriot, op. cit., s. 128.

<sup>94</sup> J. Roselli, op. cit., s. 1056.

<sup>95</sup> C. Haworth, L. Colton, op. cit., s. 81.

oznaczało to, że silna, dojrzała i energiczna osobowość była łączona z wyższym stopniem ciepła w ciele, natomiast bierność, rozpusta i niedojrzałość z niższą temperaturą. Uzasadnione zatem było zestawienie głosów kobiecych i kastratów z rolami kochanków, a głosów niskich z postaciami cechującymi się atrybutami niezbędnymi do rządzenia czy zdobycia wojskowych sukcesów. Tak więc Nicolini, powszechnie ceniony za swoją dominującą prezencją sceniczną, energiczność i autorytet, spełniał pod względem dramaturgicznym wszystkie cechy niezbędne do przedstawienia tradycyjnie przyjętego modelu męskiej postaci. Równie ciekawe, rozwiązane zostały kwestie muzyczno-wokalne. Zrozumiałym jest, że Grimaldi nie mógł wykonywać partii wokalnej w tessiturze tenorowej lub basowej. Nicolini jednak wykorzystywał cechy charakterystyczne dla śpiewu basowego takie jak przewaga skoków melodycznych. Dodatkowo często stosował styl *parlante*, który opierał się o klarowną projekcję deklamacyjnego tekstu. Takie działania w niezwykle zmyślny sposób pozwoliły śpiewakowi ukryć swoje ograniczenia wokalne wynikające z wieku, co w połączeniu z mistrzowską grą aktorską oznaczało kolejne zachwyty publiczności i możliwość kontynuowania kariery na deskach teatrów operowych<sup>96</sup>. W tym okresie Nicolini czasem wcielał się w postaci młodych kochanków co podyktowane było różnymi czynnikami. Wielkie sukcesy we wcześniejszych etapach kariery, za które kastrat był tak uwielbiany przez słuchaczy były asumptem do wystawienia *Arianna e Teseo* w Wenecji (1727 r.) oraz we Florencji (1728 r.) czy *Idaspe*, również w Wenecji (1730 r.). W wyniku braku uznanych tenorów i kastratów, mogących zaśpiewać *primo uomo*, Grimaldi wcielił się w rolę Colmiro w *Girita* Claudia Nicoli Stampy w Mediolanie (1727 r.), a także wystąpił w roli tytułowej w *Onorio* Francesco Ciampiego w Wenecji (1729 r.)<sup>97</sup>. Rok 1730 to spektakle *Siroe* Leonardo Vinci<sup>98</sup>, 1731 r. to przedstawienia *Massimiliano* Giuseppe Marii Orlandiniego<sup>99</sup>. W tym samym roku, gdy Nicolini miał już 58 lat, dostał angaż do *Salustia*, będącej debiutem operowym Giovanniego Battisty Pergolesiego. Po kłótni z impresario kastrat rozchorował się i 1 stycznia 1732 roku zmarł<sup>100</sup>.

Nicolini przez całe życie wywierał wpływ na swoją artystyczną drogę. Istotnym aspektem jego długiej i owocnej kariery, poza tym że był wybitnym śpiewakiem

---

<sup>96</sup> Ibidem, s. 82-85.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>98</sup> A. Heriot, op. cit., s. 128.

<sup>99</sup> J. Rosselli, [hasło:] *Orlandini [Giuseppe Maria]*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, tłum. własne autora, Oxford University Press, s. 1331.

<sup>100</sup> A. Heriot, op. cit., s. 128.

i aktorem, okazała się umiejętność odpowiedniego adoptowania się do sytuacji poprzez wybory ról, które były najbardziej odpowiednie do jego estetyki, a być może przede wszystkim, możliwości w danym okresie życia. Oprócz artystycznego wkładu w rozwój *dramma per musica*, Grimaldi miał współudział w kształtowaniu tekstów poetyckich oraz warstwy muzycznej. Na przestrzeni lat przemiana z roli młodego kochanka do dojrzałego ojca, pokazuje jaką wyobraźnię oraz nowatorskie podejście posiadał *Cavaliere Nicolini*. Jako pierwszy był w stanie sprostać oczekiwaniom ówczesnej publiczności, pozostając aktywnym pomimo upływu lat, dzięki inteligentnemu zastosowaniu odpowiednich technik<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> C. Haworth, L. Colton, op. cit., s. 90.

## ROZDZIAŁ 2.

### ANALIZA I INTERPRETACJA PARTII AMADIGI W PRZEBIEGU DZIEŁA

#### 2.1. AKT I

##### 2.1.1. Scena I

Operę otwiera ilustracyjna uwertura, ukazująca, z typowym dla Händla, malarskim rozmachem, wspaniałość i zwodniczość, czarodziejskiego anturażu pierwszej sceny. Jednocześnie, pewne jej fragmenty, charakteryzujące się rwaną frazą i szarpanym rytmem oraz, uważaną przez Johanna Matthesona<sup>102</sup> w kontekście retorycznej wymowy za „*nadzwyczaj przyjemną*”<sup>103</sup>, tonacją c-moll, przywodzą na myśl, w subiektywnym skojarzeniu, paroksyzmy targające duszą tytułowego bohatera.

Rozbrzmiewa ceremonialnie akord c-moll, wynurzając się bezpośrednio z uwertury. Rozłożyste, ćwierćnutowe *Or (teraz)* recytatywu *secco*, wprowadza nas narracyjnie w sytuację sceniczną. Rozpoczyna się recytatywny dialog między dwojgiem pozornych przyjaciół, Amadysem oraz Dardanusem, w trakcie którego ten pierwszy, naciska niecierpliwie na swojego towarzysza, by pod osłoną nocy obaj niezwłocznie opuścili królestwo czarownicy Melissy gdzie przebywają zniewoleni jej czarem. Pierwsza, deklamacyjna wypowiedź głównego bohatera stanowi jakby analizę sprzyjających planowanej ucieczce okoliczności, by po chwili, nagłym zrywem punktowanego rytmu na słowach *Prencipe, andiamo, (Księżę, chodźmy)* ujawnić bezwzględłą determinację Amadysa. By tę dynamikę narracji należycie wyrazić, ostentacyjnie różnicując tempo, kontrastując ze sobą poszczególne frazy, a jednocześnie, oddzielając i podkreślając każde kolejne zdanie wygłaszam je niemal doniośle. Wydało nam się to, razem z dyrygentem, szczególnie istotne ze względu na otwierający,

---

<sup>102</sup> Johann Mattheson – ur. 28.09.1681 r. w Hamburgu, zm. 17.04.1764 r. w Hamburgu, niemiecki kompozytor, śpiewak, krytyk, teoretyk, pisarz. Twórca oper, oratoriów, pasji czy sonat. Autor pierwszej biografii Händla oraz licznych prac teoretycznych m.in. *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-lehren der musicalischen Setz-kunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters*.

<sup>103</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej w Warszawie nr 2, 2003, s. 22, [za:] M. Toporowski „*Orgelbüchlein*” *J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, praca magisterska, AMFC Warszawa 1987 [w:] <https://pdfslide.net/documents/piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html?page=2> [data dostępu: 25.01.2023].

inauguracyjny niejako, charakter pierwszych kwestii tego recytatywu, oraz jego wprowadzającą funkcję. Dla przykładu, na przełomie 6 i 7 taktu recytatywu pada słowo *abbandoniam* (*opuśćmy*), którego ostatnia sylaba przerzucona została skokiem o sekstę przez kreskę taktową. Jest to najprawdopodobniej celowy zabieg retoryczno-emfatyczny, w postaci lub na podobieństwo figury *exclamatio*<sup>104</sup>, wyrażającej gwałtowny zwrot emocjonalny. Taki stan rzeczy potraktowałem jako wyraźne wskazanie do nagłej zmiany agogicznej, atakując frazę porywczo i stanowczo od tego momentu przyspieszając /przykład nr 1/.

### Przykład nr 1 – recytatyw *Or che di negro ammanto* – fragment

Dardanus, udając przyjaźń i najzyczliwsze intencje, manipulacyjnie nakłania Amadysa, by ten poddał się urokom miejsca, jednocześnie zarzucając mu niewdzięczność za doznane dobrodziejstwa. Amadys zdaje się nie prowadzić rozmowy, a jedynie, zapatrzone w konterfekt z wizerunkiem ukochanej, zdawkowo odpiera argumenty swojego towarzysza. Ten, ujrawszy portret Oriany, do której również żywi skrywane uczucie, przystaje pozornie na inicjatywę ucieczki. Pod pretekstem znalezienia odpowiedniej drogi, porzuca Amadysa samego, i, uznawszy go za rywala, dyskretnie poprzysięga zemstę w arii kończącej scenę.

## 2.1.2. Scena II

Amadys pozostaje sam. Po pełnej złorzeczeń manifestacji Dardanusa, następuje spokojne *accompagnato* w którym bohater zwraca się do nocy w pochwalno-błagalnej

<sup>104</sup> *Exclamatio* – figura retoryczna wg Cacciniego „(...) jest jednym z głównych środków wzniecania uczuć: eksklamacja właściwie jest niczym innym jak rodzajem wzmocnienia głosu, kiedy ten śpiewa spokojnie bez napięcia”. Mattheson wymienia trzy sytuacje w których może być użyta omawiana figura: euforyczna radość, błaganie i wybuch gniewu lub rozpaczy.



apostrofie *Oh notte! Oh cara notte (O nocy! O droga nocy)*. Uchodząca za żalną, zapraszającą do snu<sup>105</sup> tonacja a-moll i wytrącający się dysonans wprowadzają pewien niepokój w pozornie kojące, stojące akordy recytatywu. Nagła, chwilowa zmiana trybu na durowy w drugim takcie, daje wrażenie wytchnienia i ulgi, jakie przynosi krzepiąca nadzieja wsparcia ze strony przychylnych okoliczności przyrody. Nastrój ów wyrażam figurą *suspiratio*<sup>106</sup>, ekspresyjnym westchnieniem na słowach wykrzyknika *oh (O)*. Ostatnia kwestia tej części, opadająca kadencja w finalnym d-moll na słowach *e più sincero (i bardziej szczeremu)*, to desperacka próba nakłonienia nadprzyrodzonych mocy do sprzyjania zamiarowi ucieczki, a jednocześnie pokorny akt poddania się ich wyrokowi. By zademonstrować skrajnie sentymentalny charakter tego apelu, powstrzymuję frazę, wprowadzając pauzę po pierwszej ósemce, łączniku *e*, na wzór figury retorycznej *aposiopesis*<sup>107</sup>, która symbolizuje tutaj poczucie pustki i bezradności. Współgrało to ściśle z koncepcją dyrygenta, którą było całkowite wygaszenie orkiestry przed kadencyjnym zamknięciem orkiestry na akordach dominanta – tonika. Przedstawione *accompagnato* stanowi pierwsze ogniwo dłuższej sekwencji dramaturgicznej, charakterystycznej konstrukcji händlowskiego teatru, na który składają się następujące po sobie większe i mniejsze formy muzyczne, takie jak recytatywy *secco*, *accompagnato*, ariosa i arie, prowadząc dynamiczną narrację poprzez zmieniające się stany emocjonalne bohatera danej sceny. Omówione aspekty zobrazowane są w przykładzie nr 2.

---

<sup>105</sup> P. Zawistowski, op. cit., s. 22.

<sup>106</sup> *Suspiratio* – figura retoryczna oznaczająca westchnienie, której nieodłącznym elementem jest zastosowanie pauzy przerywającej słowo.

<sup>107</sup> *Aposiopesis* – figura retoryczna wyrażająca śmierć, rozłąkę osiągniętą poprzez stosowanie dłuższej pauzy.

Przykład nr 2 – recytatyw *Oh notte! Oh cara notte*

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

AMADIGI.

(Bassi.)

Oh not - te! oh ca - ra not - te, spie - ga il più o - scu - ro  
 O nocy! o droga nocy, rozciągnij najciemniejszą

ve - lo! e tu, nu - me dei so - gni, soc - cor - ri un fi - do a - mante con i si - len - zi e l'om - bre!  
 zasłone! A ty, bóstwo snów, pomóż wiernemu kochankowi ciszą i cieniami!

e che giammai fa - vo - ri - sti con l'or -ror del tuo ve - ro un cor del mio più fi - do, e più sin - ce - ro.  
 Bo nigdy nie sprzyjałaś grozą twjej czerni sercu od mojego wierniejszemu i bardziej szczeremu.

Kontynuacją tej odsłony jest intymnie Largo w g-moll, w którym Amadys ponawia swoją pokorną i gorliwą suplikę, adresowaną do spersonifikowanej nocy. Sięgając jednak po bardziej zaawansowane formy muzyczne, jaką jest aria, wynosi on swą prośbę na wyższy rejestr artystycznej inwencji, jakby chciał uczynić ją jeszcze żarliwszą. Nieustannie i uporczywie powtarzane wezwanie *deh m'assisti* (*ach wspieraj*) przeplata się tu, w kunsztownie utkanej fakturze, z motywem incipitu orkiestry, podejmowanym i przeprowadzanym kolejno przez głosy skrzypiec i basów. Tak często cytowany temat wymaga dużego, wyrazowego zróżnicowania, gradacji emocjonalnej ekspresji i szerokiego spektrum jej środków, od uległych, żebraczych niemal nalegań, przez

roszczeniowe naciski, po desperackie żądanie. Efekt taki staram się osiągnąć poprzez przygodne zdobienia oraz zastosowanie szeregu wariantów dynamicznych. W tym aspekcie, w swojej interpretacji zdecydowałem się na zabieg gdzie po doprowadzeniu do kulminacji w takcie 52 – w którym w wysokiej tessiturze stroju a-440Hz wykrzykuję niemal najwyższe dźwięki – demonstracyjnie łagodzę ton, wyciszając następnie napięcie. Jedną z wokalnie-interpretacyjnych trudności omawianego fragmentu jest długa fraza *Il mio sen che sta penando* (Moje lono, które cierpi), rozciągająca się na przestrzeni taktów 28-34. W taktach 30-31, kompozytor połączył dwie kropkowane półnuty, co stanowi pewne wymaganie oddechowe, jak również sugeruje konieczność zastosowania jakiejś formy rozwinięcia dynamicznego i ornamentacji. Narzuca się naturalne wzmocnienie w postaci *crescenda*, będące bezpośrednio emanacją dosłownie wyrażonego tekstem libretta cierpienia, które to *crescendo* prowadzę do końca całej frazy, do taktu 34, gdzie przejmuje i intensyfikuje je orkiestra. Koncepcję taką potwierdza zapisane w partyturze określenie *forte*. W przypadku niewystarczającej wydolności oddechowej, dwukrotne powtórzenie sentencji daje możliwość dobrania oddechu po przecinku w takcie 32, co jest rozwiązaniem dopuszczalnym, zdecydowanie jednak mniej pożądanym artystycznie. Narracja muzyczna prowadzi do taktu 46, gdzie zamyka się poniekąd pierwsza część utworu. Głos wokalny wtórnie podejmuje początkowy temat. Pauzy w orkiestrze dają możliwość wprowadzenia fermaty, celem chwilowego zawieszenia myśli muzycznej oraz dość swobodnej jego parafrazy z zastosowaniem ornamentów. Ważne jednak, by zabieg taki wykonać należycie czytelnie i sugestywnie, pozwalając orkiestrze na jasne zrozumienie naszych muzycznych intencji oraz odpowiednią, punktualną reakcję w przejściu i płynnym kontynuowaniu narracji /przykład nr 3/.

### Przykład nr 3 – aria *Notte amica* – fragment głosu wokalnego

27

sen chesà pe\_nando, il mio sen chesà pe\_nan - do, chesà pe\_nan - do,  
lono, które cierpi, moje lono które cierpi, które cierpi, które cierpi,

36

deh m'as - si - stie ri.con for - ta il mio sen chesà pe\_nan.do, il mio sen che stà  
ach wspieraj mnie i pokrzep moje lono które cierpi, moje lono które

45

pe\_nan - do! not - te a - mi - ca, deh m'as - si - sti, deh m'as - si - sti  
cierpi! Nocy przyjaciółko, ach wspieraj ach wspieraj

Ten swoiście modlitewny nastrój przerywa brutalnie nagłe pojawienie się czarownicy Melissy. Muzycznie przedstawia to agresywna *sinfonia* w burzliwym *allegro*. Skojarzenie z drapieżnym wtargnięciem Armidy w scenie ogrodowej z I aktu opery *Rinaldo* jest oczywiste i jak najbardziej uzasadnione. Tych analogii, w obszarze pomysłów i rozwiązań muzyczno-dramatycznych, będzie w dalszym przebiegu fabuły oraz partytury znacznie więcej, co wskazuje na duży wpływ tej wcześniejszej, czarodziejskiej opery Händla i jej londyńskiego sukcesu. *Sinfonia* przechodzi *attaca* w niezwykle energiczne *accompagnato*, w którym oszołomiony i przerażony Amadys, miota się po scenie, usiłując zbiec przed zastępem atakujących go demonów. Sytuacja muzyczno-sceniczna jest niebywale wymagająca. Dyscyplina rytmiczna w tym fragmencie obliguje solistę do metronomicznej punktualności. Charakterystyczna figura, złożona z trzech szesnastek i następującej po nich, wyhamowującej je jakby ćwierćnuty, rozmieszczona pomiędzy nerwowymi odzywkami głosu wokalnemu, przejmującymi ich impet i nadającymi następnie dalszy asumpt kolejnym frazom, wymusza absolutnie uporządkowany przepływ energii. Wszelkie więc wyrazowe, niewielkie, acz dozwolone, odstępstwa rytmiczne w postaci *rubat*<sup>108</sup> i *sprezzatury*<sup>109</sup> powinny zawierać się w obrębie tej organizacji chronometrycznej, co widoczne jest w przykładzie nr 4.

**Przykład nr 4** – *sinfonia* i recytatyw *Che miro? Infido fato!* – fragment

The image shows a musical score for a fragment of an opera. It consists of four staves. The top two staves are for the symphony (sinfonia), and the bottom two are for the recitative. The vocal line (soprano) has lyrics: "Che mi.ro? Co widzę?" and "in-fido fato! zdradliwy losie!". The number 73 is written above the first staff, and 6 is written below the last staff.

Swego rodzaju epilogiem całej tej muzyczno-scenicznej sekwencji jest podsumowujące *secco*, w którym Amadys defetystycznie konstatuje swoje położenie, uświadamiając sobie jego przyczynę w osobie i działaniu Melissy. Dwukrotnie

<sup>108</sup> *Rubato* – chwiejność tempa wynikająca ze swobodnego wydłużania i skracania dźwięków podczas wykonania artystycznego.

<sup>109</sup> *Sprezzatura* – termin stosowany w epoce manieryzmu i baroku oznaczający naturalność i nonszalancję. W muzyce oznacza swobodę w przy wykonywaniu zapisanego rytmu w trakcie prezentacji materiału.

wypowiedziane imię czarownicy *Ah! Melissa, Melissa!* zachęca lub wręcz prowokuje, by nadać mu za każdym razem odmienne znaczenie i poszerzyć przekaz o dodatkowe intencje. W tym celu, zainspirowany sposobem definiowania figur emfaticznych przez Johanna Walthera<sup>110</sup>, sięgam po dość stereotypową figurę *accentus*<sup>111</sup>, wdrożoną jako *appoggiatura* oraz rozciągnięcie egzekwowane na drugiej sylabie imienia adresatki tego emocjonalnego wezwania w takcie 89 /przykład nr 5/.

### Przykład nr 5 – recytatyw *ch'impedito è ogni passo* – fragment

### 2.1.3. Scena III

Ma tutaj miejsce dynamiczna konfrontacja dwojga antagonistów w pełnym temperamencie *secco*. Bohaterowie ścierają się w dyskusji, łamiąc wzajemne tempo. Reakcje Amadysa są stanowcze, zapamiętałe i nieprzejednane. W momencie, gdy nieubłagany wybranek odrzuca ostatecznie uporczywe umizgi, negując sens jakichkolwiek usiłowań ze strony Melissy, upokorzona wiedźma przyjmuje z goryczą odmowę i rzuca straszliwą groźbę, wieszcząc swój triumf wraz z zadaną zuchwałemu niewdzięcznikowi śmiercią. Odpowiedź Amadysa, (...) *accrescer al mio petto e forza e ardire* (wzrośnie w mojej piersi i siła i zapal) to finalna riposta, a tym samym wyraźny asumpt i bezpośredni impuls do następującej zaraz po niej arii. Wielce pożądanym efektem, a nawet dążeniem pewnego ideału wykonawczego jest tu zsynchronizowanie rytmiczne, by ostatnia, cytowana kwestia stanowiła coś w rodzaju agogicznego odbicia, oraz przeszła następnie płynnie w arię. Z takim też zamiarem, w procesie przygotowań

<sup>110</sup> Johann Gottfried Walther – ur. 18.09.1684 r. w Erfurcie, zm. 23.03.1748 r. w Weimarze, niemiecki kompozytor, organista oraz teoretyk muzyki. Twórca *Musicalisches Lexicon*, pierwszego leksykonu muzycznego opublikowanego w języku niemieckim, który zawierał hasła rzeczowe oraz po raz pierwszy w historii publikacji hasła biograficzne.

<sup>111</sup> *Accentus* – wyodrębnienie istotnego słowa poprzez zastosowanie środków dynamicznych, brzmieniowych lub ornamentacji. Może być wykonane poprzez zastosowanie *appoggiatury*.

i szeregu prób do premiery i dalszych spektakli, sam pracowałem nad nabraniem odpowiedniego wyczucia, by recytatyw zakończyć już jakby w tempie arii.

#### Przykład nr 6 – recytatyw *E tu cerchi fuggir?* – fragment

30

cię ujrzę, [jak] giniesz. Podstępny twoje sprawia, że wzrośnie w mojej piersi i siła i zapal.

ti ve.drò pe.ri.re. L'ar.ti tue non fa.ran.no che ac.cre.scer al mio pet.to e for.za e ar.di.re.

Dochodzi oto do pierwszej, pełnowartościowej ekspozycji wokalne główne bohatera. Jest to pełna tanecznego wdzięku, ale i kontrolowanej wirtuozerii, aria *Non sa temere* (*Nie umie zadrzeć*) w dumnym B-dur, sprężystym metrum 3/8 i popisowym *allegro*. Melodia głosu skrzypiec, ułożona w repetowane grupy szesnastkowe z wybijającą się do góry drugą nutą, przywodzi na myśl skojarzenie z pokrzykiwaniem na kogoś pod wpływem silnego wzburzenia. Partia wokalna wykazuje podobną ilustracyjność, widoczną w drobnych wartościach i sylabicznie wypowiedzianym tekście. W realizacji, w której brałem udział, będącej przedmiotem niniejszej pracy, była to trudna i wymagająca scena, z uwagi na dużą aktywność fizyczną, wynikającą z koncepcji reżyserskiej. Zakładała ona, że w chwili, gdy usiłuję utorować sobie mieczem drogę wyjścia, dzierzony przez mnie oręż poddaje się zakłębom Melissy, zmuszając mnie do mocowania się z samowolnym narzędziem, co zapewniało efektowny, aczkolwiek znoyny układ choreograficzny. Opanowanie sytuacji scenicznej z zachowaniem, możliwie najbardziej osiągalnego, komfortu śpiewania, wymagało bardzo przemyślanej organizacji ruchu oraz jego, w pełni świadomej, symultanicznej kontroli, a także znakomitego wyczucia fizycznych właściwości rekwizytu. Opisana akcja zagospodarowywała ponad dwudziestotaktowy wstęp, po którym przyjmuję bardziej stateczną postawę, intonując ruchliwą frazę w charakterze szybkiego menueta. W takcie 30 na słowach *l'accende amor* (*rozpala ją miłość*) rozpoczyna się długa fraza z trzymanymi, połączonymi ligaturą, nutami i koloraturą. Cały ten fragment, do taktu 36 włącznie, uprasza się wykonać na jednym oddechu i z tendencją dynamicznego rozwinięcia, wychodząc oszczędnie z nabrzmiewającego stopniowo *piano*. Pasaże w takim układzie, tj. wyprowadzane z długiej nuty, połączonej ligaturą z pierwszą wartością grupy szesnastkowej, śpiewać należy precyzyjnie w obrębie taktu. Tym bardziej, że mamy tu do czynienia z naprzemiennym frazowaniem głosu wokálnego i orkiestry, w krzyżujących się odcinkach figuracji szesnastkowych. Jest to także

pierwszy, wystarczająco reprezentatywny przykład techniki koloraturowej, by poruszyć tu aspekt problematyki wokalne /przykład nr 7/.

### Przykład nr 7 – aria *Non sa temere* – fragment

20

6

Nie umie zdrzeć ta moja pierś, jeśli żarem ją rozpala, rozpala ją mi-  
Non sa te - me - re que sto mio pet - to, s'ar.dir l'ac - cen.de, l'ac.cen.de a -

31

Soli.

pp

łość;  
- mor;

Tutti.

non sa te - me - re que sto mio pet - to,

Chcąc uzyskać absolutną kontrolę nad tego typu przebiegami, wykorzystuję sprawdzoną i dość powszechnie stosowaną praktykę, polegającą na ćwiczebnym wyspiwywaniu takich sekwencji w wolnym tempie, na różnych samogłoskach i poziomach dynamicznych, od *pp* do *ff*, w celu wyrównania emisji. Kolejnym etapem treningu jest sukcesywne przyspieszanie, eksperymentowanie z różnymi modyfikacjami rytmu oraz wariantami artykulacyjnymi. Przy okazji omawiania tego zagadnienia, warto zwrócić również uwagę na inne jeszcze, popularne zjawisko, które zaliczyć należy do tzw. błędów wykonawczych, a czego zaleca się wystrzegać i unikać. Chodzi mianowicie o spółgłoskę, zamykającą często sylabę, na której rozciąga się dana fraza koloraturowa, jak w tym konkretnym przypadku „r” w słowie *amor*, pospolicie artykułowaną w sposób niestaranny. Powodem takiego stanu rzeczy bywa, nie tyle abnegacja wykonawców, co brak czasu na wypowiedzenie takiej głoski, w przypadku, gdy konieczne jest dobranie oddechu przed kolejną, następującą bezpośrednio frazą. Dobrym sposobem w takiej sytuacji jest nieznaczne skrócenie ostatniej nuty przed kończącą sylabę spółgłoską i domknięcie jej, znajdując tym samym czas na efektywny oddech. Przedstawiona wyżej metodologia pracy ma zastosowanie we wszystkich analogicznych przebiegach w tej, jak i pozostałych ariach, charakteryzujących się podobnym wymogiem.

Docieramy do taktu 81, gdzie ma początek dłuższe pasmo koloratur na wznoszącej się linii melodycznej, przedstawiające pewną wyższą trudność, ze względu, przede wszystkim, na brak odpowiednio przestrzennego miejsca, by dobrać zasobny oddech po wcześniejszej frazie. Niedogodność powiększał fakt, iż cały pochód rozpoczyna się od wysokiego dźwięku *es2*, po skoku z oktawy, co dodatkowo narzucało konieczność bardzo oszczędnego gospodarowania oddechem. Jednocześnie, zgodnie z oryginalnym pomysłem i życzeniem dyrygenta, akcentowałem 1 oraz 4 miarę każdej grupy szesnastkowej, co zapewniało ciekawy efekt /przykład nr 8/.

**Przykład nr 8** - aria *Non sa temere* – fragment koloraturowy

79  
*l'ac-cen-de a - mor, s'ar-dir l'ac - cen - - - - - de,*

Część B, stonowana emocjonalnie i znacznie mniej już wymagająca wokalnie, zarówno pod kątem stopnia trudności prezentowanej tessitury jak i wirtuozerii, była okazją do odpoczynku przed powtórką części pierwszej.

W *da capo* nie nadużywałem wariacji oraz zdobień, w myśl swoistego marketingu teatralnego, by gradacyjnie eksponować swoją osobowość sceniczną, zachowując te skrajne efekty dramatyzmu dla bardziej reprezentacyjnych pozycji. Niemniej jednak, fermata w taktie 88 zdradza niejako życzenie samego kompozytora i stanowi sugestywną przesłankę, by wprowadzić we wskazanym miejscu kreatywną innowację. Pomimo, iż dyrygent zrezygnował w tym miejscu z kadencji, mnie osobiście wspomniana fermata zachęciłaby do potraktowania jej ze szczególną atencją w myśl zasad praktyki improwizacyjnej. Tym samym zdecydowałbym się na kadencję z użyciem rozległego biegnika w formule retorycznej określanej jako *tirata perfecta*<sup>112</sup> wykonując pochód diatoniczny po oktawie w kierunku wznoszącym, w obrębie dominanty *f1-f2*. Zastosowanie takiej progresji dźwiękowej miałoby być bezpośrednim wcieleniem idei zawartej w teście, dosłowną, muzyczną projekcją rozniecającego się płomienia i eskalacji miłosnego afektu co zawarte jest w przykładzie nr 9.

<sup>112</sup> *Tirata perfecta* – figura retoryczna stosowana do przedstawienie nagłych, gwałtownych zjawisk jak np. grzmoty. W sferze muzycznej jest to szybki przebieg, którego sąsiadujące dźwięki znajdują się w odległości sekundy w tym przypadku obejmujący oktawę.



## Przykład nr 9 – aria *Non sa temere* – kadencja



### 2.1.4. Scena V

Akcja przenosi się w pobliże wieży Oriany, chronionej zaklęciem otaczającego ją, ognistego muru, blokującego przejście i dostęp do więzionej tam Oriany. Amadys powraca na scenę w towarzystwie, nagle dołączającego doń, Dardanusa. Następuje długi, dynamiczny recytatyw, o dość przełomowym znaczeniu dramaturgicznym. Pozostając w narracyjnym napięciu, wyrażanym w krótkich, przerywanych frazach, oddzielonych w libretcie jedynie średnikami, sugerującymi jakby niedomknięcie komunikatu, bohater spostrzega wtem proroczy zapis *A un sol le fiamme è di passar concesso* (*Jednemu tylko płomienie jest przejść dozwolone*). Ma tutaj miejsce ciekawy zabieg ilustracyjny. Otóż ten fragment recytatywu pozbawiony jest akompaniamentu, wygłaszany *a capella* i dość bezceremonialnie przez Dardanusa, co daje wrażenie teatralnego realizmu oraz koncentrując uwagę na samej treści cytowanego tekstu, zdecydowanie odróżnia się jednak od konwencji przyjętej w szeregu analogicznych przykładów z innych oper Händla. Kompozytor, celem podniesienia uroczystego charakteru takiej demonstracji, stosuje ustępy utrzymane zazwyczaj w formie *accompagnato*, jak choćby przepowiednia Armidy z I aktu opery *Rinaldo*, czy epitafium nagrobka Bertarido z I aktu *Rodelindy*. Omen mówi o tym, że tylko jednemu, najsilniejszemu i wybranemu przez miłość, dane będzie pokonać przeszkodę i doprowadzić do połączenia wiernych kochanków /przykład nr 10/.

## Przykład nr 10 – recytatyw *A un sol le fiamme è di passar concesso* – fragment

A musical score for a recitative fragment. It consists of two systems of staves. The first system is for Dardano, starting at measure 10. The second system is for Amadys, starting at measure 15. The score includes Italian lyrics and English annotations. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The notation is primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: Dardano: „A un sol le fiamme è di passar concesso, ch'è gliè l'ore più forte, cui scegl'è amor fra tanti, per qui vivinir i due più fidaman-ti.” Amad.: Pren-ci-pe, or si co-no-sce, che fe-li-ce mi.

(czyta)  
Dardano. (*legge*) „Jednemu tylko płomienie jest przejść dozwolone, bo on jest bohaterem najsilniejszym, którego wybrała miłość spośród licznych,  
by tutaj połączyć dwoje najwierniejszych kochanków.” Amad. Książę, teraz jest wiadomym, że szczęśliwym mnie  
per qui vivinir i due più fidaman-ti.” Pren-ci-pe, or si co-no-sce, che fe-li-ce mi

Słowa te, przyjęte przez Amadysa jako własne przeznaczenie, dodają mu otuchy i śmiałości, wywołując entuzjastyczną reakcję, w trakcie której podekscytowany rycerz gwałtownie rusza, by przejść płomienie. Ten radosny zryw powstrzymuje nagle żądanie Dardanusa, który w tym właśnie momencie, przedstawia się jako jego rywal i wróg co powoduje, iż nasz bohater, ogarnięty zdumieniem, zawiesza recytatywną narrację. Dardanus rozwija wątek, demaskując swoje prawdziwe intencje. Wyjawia skrywane uczucie do Oriany, przyznając się do autorstwa manipulacyjnej intrygi. Ten nagły przyływ szczerości, motywowany jest zuchwałą, naiwną i nieracjonalną nadzieją, iż to może właśnie on, Dardanus jest wybrańcem, o którym mowa w tekście wyroczni. Mimo szokującego wyznania i świadomości celowego sabotażu, jakiego padł ofiarą, Amadys zachowuje zimną krew i przewyciężając pragnienie zemsty, triumfalnie ogłasza się prawowitym kochankiem. Ta asertywna manifestacja wytycza stanowczą ekspresję, wyraźną i dosadną artykulację, która w naturalny sposób nabiera kontrolowanego rozpędu, antycypując energię i tempo rozbrzmiewającej w następstwie arii *Vado, corro al mio tesoro* (*Idę, biegnę ku mojemu skarbowi*).

Arię rozpoczynają dwie ćwierćnuty na I oraz V stopniu skali tonacji B-dur, prowadzące w kierunku wznoszącym do toniki, rozpoczynającej kolejną frazę, usytuowane na mocnej części dwóch pierwszych taktów metrum 3/8. Pochód ten jawnie obrazuje zdecydowanie i pewność obranej przez herosa drogi, zmierzającej do wyraźnie określonego celu, którego nadzieja wyznacza jasną perspektywę. Dalej, melodia przechodzi w szesnastkowe *tiraty*, ruchliwe wznoszące się i opadające *unisono*, co symbolizować ma jednoznacznie zdeterminowane dążenie i dosłownie oddaje treść samej arii. Motyw ten, przetwarzany i redagowany w różnych układach, powracał będzie w dalszej części arii /przykład nr 11/.

#### Przykład nr 11 – aria *Vado, corro al mio tesoro* – fragment wstępu

Partia wokalna wykazuje tutaj ściśle analogiczną architekturę. Tak skonstruowany wstęp stanowić może również bezpośrednią ilustrację akcji scenicznej, która ma miejsce po decyzji Amadysa, o podjęciu walki z nieprzyjacielskimi mocami i jego ofensywnej

aktywności, jak zostało to właśnie wykorzystane w reżyserii z moim udziałem. Podstawową i główną trudnością, jaką przedstawia sobą omawiana aria, jest, zaznaczone już powyżej, uporczywe powtarzanie tej samej myśli, wyrażonej słowami incipitu *Vado, corro*, bądź jego inwersją *corro, vado*, w kolejnych licznych konfiguracjach, co wymusza konieczność wyrazistego zróżnicowania szeregu poszczególnych wariacji. I tak, intonuję demonstracyjnie dwie kropkowane ćwierćnuty, opadającą z toniki kwartą, wyrażając swoją niezłomną wolę na słowa *Vado!*, uzyskując w odpowiedzi ze strony orkiestry odwrócony skok na dominantę, brzmiący tu niczym potwierdzenie słuszności przyjętej postawy /przykład nr 12/.

### Przykład nr 12 – aria *Vado, corro al mio tesoro* – fragment

W taktach 54-62 zachodzi pierwsza, większa, obiektywna trudność wykonawcza w zakresie techniki koloraturowej. Rozciągające się na przestrzeni dziewięciu taktów, w ambitusie oktawy wokaliza, rozpoczyna się od relatywnie wysokiego dźwięku *d2*, opadając dalej szesnastkowymi figuracjami do *d1*, by powrócić o oktawę w górę, wznoszącym się, pasażowym pochodem w zakończeniu frazy. Fragment ten, oprócz samej wydajności oddechu, żąda od wykonawcy takiego nim operowania, by scharakteryzować cały przebieg dynamicznym frazowaniem. Moją ambicją było więc tutaj uzyskanie najwyższej, możliwie, kontroli nad procesem respiracyjnym, dającej komfort i swobodę działań scenicznych, oraz pewność uniknięcia konfuzji z powodu przypadkowo dobieranego oddechu. Cel ten starałem się osiągnąć z zastosowaniem, wspomnianej już wcześniej metody, przyzwyczajając mięśnie do zaplanowanego wysiłku poprzez ćwiczenie melodii i jej przekształceń w wolniejszym tempie. Skutkuje to wypracowaniem odruchowego mechanizmu gospodarowania zasobem powietrza w sposób optymalnie wydajny. Materiał muzyczny zawarty jest w przykładzie nr 13.

**Przykład nr 13** – aria *Vado, corro al mio tesoro* – fragment koloraturowy

48  
tuo fu - ror; va - do, cor - ro, cor - ro, va - do, cor - ro, va -  
56  
do,

Kolejnym miejscem stwarzającym trudności, z uwagi na rozpiętość jednosylabowej frazy, są takty 75-87, gdzie wyśpiewanie tej wyjątkowo długiej myśli muzycznej na jednym oddechu, będzie wymagającą, jednocześnie, wielce pożądaną operacją wykonawczą. Mamy tutaj do czynienia z popularną u Händla figurą, zaprojektowaną jako uchwycona w pierwszych sylabach, trzymana przez kilka taktów w narastającym napięciu, ligowana nuta, by rozpocząć następnie przebieg koloraturowy. Efekt stopniowego wzmagania uzyskamy realizując na rzeczonym odcinku, wyraźne, *crescendo*. Ten, występujący tutaj, naturalny podział, daje możliwość dyskretnego dobrania oddechu w takcie 80, tj. bezpośrednio przed rozpoczęciem części koloraturowej analizowanego tematu, poprzez subtelne skrócenie ósemki z kropką i wtórne zaintonowanie szesnastki po ligaturze, pierwszej nuty podejmowanego pasażu. Jako, że ta pierwsza, rozpoczynająca ów fragment, grupa szesnastkowa składa się z trzech równych wartości, co w metrum 3/8 wypada dokładnie w połowie taktu, a dalej, szesnastki tworzą trójkami charakterystyczny schemat melodyczny, z wychyleną ku dołowi środkową nutą, należy przyjąć, iż wytycza to sposób akcentowania całego przebiegu na pierwszą i czwartą wartość w takcie /przykład nr 14/.

**Przykład nr 14** – aria *Vado, corro al mio tesoro* – fragment koloraturowy

73  
-prez-zo il tuo fu - ror, corro, va -  
82  
do, non ap-prez-zo il tu-o fu -

Część B, konwencjonalnie znacznie krótsza, daje możliwość odpoczynku i zregenerowania sił przed *da capo*, w którym można wykorzystać, już na samym początku, oryginalną koncepcję, podyktowaną, wielokrotnie już podnoszoną i wykazywaną tu kwestią pokrewieństwa między dwiema operami fantastycznymi Händla z wczesnych lat jego londyńskiej twórczości, mianowicie *Rinaldo* oraz *Amadigi di Gaula*. Obie powstałe w okresie poprzedzającym założenie *Royal Academy of Music*

tytuły, wykorzystują motyw nieszczęśliwie zakochanej czarownicy w roli negatywnego bohatera, autorki i reżyserki intrygi podstawowego wątku wokół której toczy się cała fabuła. Szereg analogii zaobserwować można również w architekturze samej akcji scenicznej oraz jej zwrotnych punktów, jak i bardziej doniosłych momentów. Taką przełomową sceną w operze *Rinaldo* jest niewątpliwie wirtuozowska aria *Venti turbini* (*Trąby powietrzne*). Obecne w tekście odniesienia do zjawisk motorycznych oraz atrybutów ruchu takich jak wichry czy skrzydła, narzucające szybkie tempo utworu, dodatkowo nasuwają oczywiste skojarzenia i podobieństwo z opisywaną arią Amadysa. Wzorując się więc na modnej w epoce muzycznego baroku praktyce zapożyczeń, w technice kompozytorskiej występującej pod nazwą *locus exemplorum*<sup>113</sup> zaproponowałem dosłowne zacytowanie charakterystycznego wstępu wokalnego egzemplifikowanej wyżej arii Rinalda, korzystając z sytuacji, że incipit obu pozycji eksponowany jest *a capella*, co również dodatkowo poświadcza ich zbieżność. Niestety ostatecznie decyzją dyrygenta zabieg ten nie został wykorzystany w produkcji z moim udziałem. Stosuję natomiast bardziej emfatyczną proklamację tekstu w sferze wokaln-aktorskiej, poprzez uwydatnienie akcentów czy emocjonalne zabarwienie kluczowych słów. W finale arii Amadysowi udaje się wreszcie przedostać przez płomienie. Pod koniec całej sceny zakłęcie ustępuje, a przy dźwiękach donośnej *sinfonii*, odgłosach burzy, otoczenie zmienia się ukazując kolumnowe sale zaczarowanego pałacu /przykład nr 15/.

#### Przykład nr 15 - aria *Vado, corro al mio tesoro* – kadencja



### 2.1.5. Scena VII

Na scenie, pośród zakłętej świty, pojawia się Oriana. Przybywa również Amadys, ku jej wielkiemu zaskoczeniu i radości, z misją uwolnienia ukochanej. Akcja przebiega tu bardzo dynamicznie do chwili, gdy rycerz dostrzega wyraźniej piękno swej wytęsknionej damy. Następuje moment zawieszenia wartkiej akcji i skupia się na wewnętrznym przeżyciu oddanym w bardziej refleksyjnym śpiewaniu, intonowanym czulszym, słodszy dźwiękiem. Dalej fabuła się reaktywuje i w dialogu zachodzi żywsza

<sup>113</sup> *Locus exemplorum* – przyjęcie za podstawę kompozycji tematu zaczerpniętego od innego kompozytora lub swoich wcześniejszych kompozycji.

interakcja. Amadys gorliwie uspokaja przejętą, wylęknioną Oriane, przekonując, że nie jest ułudą, skutkiem działania niecznych czarów Melissy. Niecierpliwie popędzając tempo recytatywu zapewnia, że dysponuje mocą by ją wyswobodzić, co też czyni symultanicznie sekwencją teatralnych gestów, czym dodaje kochance otuchy, skłaniając Oriane do wylewnej *siciliany*<sup>114</sup>, zdającą się być apoteozą miłosnej ekstazy.

W krótkim, dynamicznym recytatywnie po arii Oriany *Gioie, venite in sen* (*Radości, wejdźcie w łono*), stanowiącym praktycznie jedynie łącznik do arii, dochodzi do wymiany entuzjastycznych wyznań, w których kochankowie celebrują radość z nieoczekiwanego spotkania i swoje uczuciowe szczęście.

Wdzięczne, taneczne *allegro* w arii *E si dolce il mio contento* (*Jest tak słodkie moje szczęście*), jest kontynuacją i rozwinięciem emocji wyrażonej w poprzedzającym je recytatywie. Po krótkim wprowadzeniu w obsadzie *tutti*, orkiestra pozostawia solistę samego, wespół jedynie z akompaniującymi skrzypcami *solo*. To przerzedzenie faktury w momencie ekspozycji głosu wokalnemu sugeruje i umożliwia jednocześnie większą intymność oraz czytelność przekazu. Schemat ten konsekwentnie organizuje narrację całej pierwszej części arii, w której przebiegu występuje on kilkakrotnie co nakłada na wykonawcę konieczność odpowiedniego zróżnicowania poszczególnych fragmentów. Naturalnym, instynktownym niemal zabiegiem będzie tu gradacja dynamiczna kolejnych odcinków, tym bardziej, że melodia linii wokalnej za każdym razem staje się bardziej wymagająca i prowokuje do coraz większej intensywności. Jednocześnie by poszerzyć paletę efektów, w niektórych powtarzanych kilkakrotnie zwrotach, zgodnie z sugestią i życzeniem dyrygenta, nadałem charakter bardziej recytatorski, respektując oryginalne założenia konstrukcyjne frazy przy tym nie łamiąc w żaden sposób dyscypliny agogicznej /przykład nr 16/.

---

<sup>114</sup> *Siciliana* – taniec pochodzenia sycylijskiego z XVII-XVIII w. o umiarkowanym tempie i metrum 6/8 lub 12/8, stosowany w sonatach i muzyce wokalnej.

**Przykład nr 16** – aria *E si dolce il mio contento* – fragment

*Allegro.*

(Violino I. Oboe I.)  
Tutti.  
(Violino II. Oboe II.)  
(Viola.)  
AMADIGI.  
(Bassi.)

(Viol. solo.)  
jest tak słodkie moje szczęście,  
E' si dol. ce il mio con -

jest tak miła moja rozkosz,  
- ten. to, è si gra. to il mio pia - cer, è si dol. ce, è si gra. to, è si gra. to il mio pia - cer, è si

Dość problematycznym momentem okazują się takty w przedziale 23-26. Rzadka faktura, a co za tym idzie słaba słyszalność w warunkach scenicznych oraz konstrukcja frazy, złożonej z powtarzającego się kilkakrotnie motywu z umiejscowioną centralnie, pauzą ósemkową, powodują niemałe trudności w synchronizacji. Celem uniknięcia potencjalnych perturbacji należało więc m. in. zwalczyć naturalny odruch rozśpiewywania dłuższych wartości, punktualnie dobierać oddechy oraz uporczywie utrzymywać permanentny kontakt wzrokowy z dyrygentem /przykład nr 17/.

**Przykład nr 17** - aria *E si dolce il mio contento* – fragment

(Viol.)  
*p*

è si gra - - - - -

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na problem jaki stawia przed artystą śpiewakiem dzisiejsza praktyka teatralna, zwłaszcza w jej najbardziej nowatorskich tendencjach i przejawach. Współcześni reżyserzy chętnie wykorzystują całą sceniczną przestrzeń, lokalizując często wykonawcę w najbardziej niedogodnych jej miejscach, z punktu widzenia komfortu pracy w kontekście dbałości o muzyczną dyscyplinę. Jest to element ogólnego i wielokierunkowego rozwoju tzw. branży artystyczno-rozrywkowej, jak wynika z opisów oraz zachowanej ikonografii, relacjonujących przedstawienia historycznych dzieł operowych z epoki, inscenizacje, w aspekcie fizycznego zaangażowania śpiewaka, były raczej nieskomplikowane. Główny punkt ciężkości kładziono na wirtuozerię wokalną oraz efektowną oprawę scenograficzną, wykorzystując spektakularne techniki i zaawansowane maszynerie teatralne.

Krótką, niemal jednofrazową część B jest chwilowym powstrzymaniem egzaltacji części A i oddaniem się krzepiącej refleksji. *Da capo*, ze względu na absorbującą akcję i sytuację sceniczną w opisywanej produkcji z moim udziałem, przybrało charakter jeszcze większego emocjonalnego wzmożenia, co w zakresie ekspresji wokalnej przełożyło się na zintensyfikowanie dynamiczne oraz pewną gwałtowność artykulacyjną.

Wspólną scenę zamyka zwarty recytatyw, w którym Amadys tymczasowo porzuca Oriane, i udaje się przygotować planowaną ucieczkę, co obwieszcza w niecierpliwej deklamacji, oddalając się od narzeczonej. Opuszczona przez ukochanego Oriana pozostaje na scenie sama, wykonując w afekcie rzewnego utęsknienia wylewne *Largo e staccato* arię *Oh, caro mio tesoro (Och, mój drogi skarbie)*.

### **2.1.6. Scena VIII**

Amadys powraca na scenę, gdzie wkraczają gwałtownie również Melissa wraz z Dardanusem, przypuszczając atak na bezbronną Oriane. Na wezwanie czarownicy przybywają jej demony, rzucając się na ofiarę, unoszą ją i porywają na oczach zrozpaczonego kochanka. Akcja rozgrywa się symultanicznie do wartkiego, dynamicznego recytatywu, w którym każdy z aktywnie partycypujących bohaterów samodzielnie prowadzi swoją narrację, nie uczestnicząc zrazu w dialogu. Amadys wykrzykuje żałosne wyrazy skrajnego zdumienia i przerażenia, Melissa wydaje złowrogie komendy swoim piekielnym sługom, zaś Dardanus złośliwie rywalowi. Warto zwrócić uwagę, iż taka konwencja stwarza pewne trudności by zachować



odpowiednią kolejność poszczególnych kwestii, przy utrzymaniu odpowiedniego, bardzo szybkiego tempa. W inscenizacji, będącej przedmiotem prowadzonej tu analizy, zrealizowana została koncepcja muzyczno-sceniczna, polegająca na skompilowaniu dwóch następujących po sobie w chronologii dzieła recytatywów, przedzielonych arią Melissy *Io godo, scherzo e rido (Raduję się, żartuję i śmieję)*. Zabieg ten miał na celu dramaturgiczne uzasadnienie *vide* finałowej pozycji I aktu, arii Amadysa *O rendetemi il mio bene (Albo zwróćcie mi mój skarb)*, na które realizatorzy zdecydowali się, by ograniczyć długość trwania wydarzenia w związku z zaleceniami sanitarnymi, obowiązującymi wówczas na okoliczność epidemii wirusa COVID-19.

## 2.2. AKT II

### 2.2.1. Scena I

Zrezygnowany Amadys przebywa więziony w zaklętym ogrodzie, gdzie w poczuciu zagubienia intonuje recytatyw *Io ramingo men vado (Ja tulając się idę)*. Ekstremalny stan uczuciowy, w jakim znajduje się bohater, starałem się osiągnąć nadając głosowi różne kolory, w zależności od wypowiedzanego słowa, śpiewając wolno, rozciągając frazę i akcentując wyraźnie kulminacyjne sylaby. W uzyskaniu takiego efektu pomocne stały się liczne pauzy zapisane przez kompozytora, uwiarygadniające ponadto słuszność zabiegu. Takty 1-6 to manifestacja tej skrajnie ponurej emocji. To defetystyczne zwątpienie od taktu 7, od słów *Ma quivi appunto (Lecz właśnie tam)* przechodzi w rodzaj racjonalnej nadziei. Występująca tutaj forma *secco* daje większą swobodę agogiczno-rytmiczną, co umożliwia pokazanie tych zmiennych nastrojów różnym tempem wypowiedzi. Zaobserwować to można w przykładzie nr 18.

#### Przykład nr 18 – recytatyw *Io ramingo men vado* – fragment

AMADIGI.

Ja tulając się idę przez doliny i przez lasy, stroskany

Io ra - min - go men va - do per val - li e per fo - re - ste, af - Tit - to e

i samotny, i nie wiem, dokąd mnie skieruje niepewna stopa. Lecz tam właśnie ja dostrzegam mi-

so - lo, nè sò do - ve mi vol - ga in - cer - to il pie - de. M à qui - vi ap - pun - to io scor - go d'a -

6 5

Oryginalna, bowiem jednoczęściowa forma rozpoczynającego się ariosa *Sussurate, onde vezzose* (*Szemrzcie, fale wdzięczne*), czyni z niego swego rodzaju przerywnik. Pastoralna – idąc za skojarzeniem z programowym tematem VI Symfonii Beethovena – tonacja F-dur stwarza atmosferę celebracji natury i okoliczności przyrody. Utwór, zarówno pod względem jednoczęściowej budowy, tempa, faktury i orkiestracji oraz imitacyjno-ilustracyjnego charakteru, kojarzy się ze słynną, ogrodową arią Almireny, urokliwym *Adagio – Augeletti (Ptaszki)*, ponownie z I aktu opery *Rinaldo*. Ścisła analogia zachodzi również pod względem motywu rozpoczynającego partię wokalną, a mianowicie ekspresyjnego *messa di voce*. Pierwsza fraza, wezwanie *Sussurate* (*Szemrzcie*) w 15 takcie, inicjowane *a capella*, daje przywilej plastycznego jej kształtowania. Korzystając z tej warunkowej swobody, pozwoliłem sobie na zachwianie przewidywalnej punktualności wejścia głosu i wyprowadzenie dźwięku o ułamek sekundy szybciej. Zabieg ten podyktowany był również koncepcją dyrygenta, który oczekiwał ode mnie aby ukazać już na samym początku podekscytowanie i przejście obserwowanym zjawiskiem jakim jest tryskająca ze skalnych ścian jaskini, woda. Słowo *Sussurate* wykazuje w języku włoskim onomatopeiczną etymologię, co narzuca konieczność szczególnie wyrazistej dykcji, by nie poniechać w wypowiedzi jej dźwiękonaśladowczego potencjału. W tym celu należy przesadnie artykułować tzw. spółgłoski syczące, element imitacyjno-ilustracyjny czasownika o wpisanym w brzmienie znaczeniu – *assimilatio*<sup>115</sup>. Wznoszące się pasaży szesnastkowe od taktu 19, przypominające narastający ruch fal, zachęciły mnie do subtelnego zaburzenia równomiernej rytmiki i drobnych przesunięć w obrębie taktu /przykład nr 19/.

#### Przykład nr 19 – arioso *Sussurate, onde vezzose* – fragment



Punktowany, sylabiczny motyw, częściowo *unisono* w taktach 47-50 kontrastuje z kolejną frazą głosu solowego, rozpiętą szeroko w taktach 50-56. Długa, pasażowa sekwencja na jednym słowie *consolate* (*pocieszcie*), stawia przed śpiewakiem spore wyzwanie oddechowe. Konsekwentny pochód regularnych szesnastek utrudnia dobranie opcjonalnego oddechu. Rozwiązaniem może być zaplanowane poniechanie ostatniej

<sup>115</sup> *Assimilatio* – figura onomatopeiczna; naśladowanie różnych odgłosów np. śpiew ptaków.

wartości w jednej z takich, zgrupowanych po 4 szesnastki, konstrukcji. Optymalnym ku temu momentem zdało mi się dla przykładu miejsce w takcie 54, gdzie przyspieszam nieco jednocześnie drugą grupę szesnastkową po to, by zyskać na czasie, opuszczając ostatnią nutę na dyskretne uzupełnienie oddechu /przykład nr 20/.

**Przykład nr 20** – arioso *Sussurate, onde vezzose* – fragment

The image displays a musical score for a fragment of an arioso. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 43 and includes vocal lines (soprano and tenor) and piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "Sus.surra.tepn.de.vez.zo.se.limpidet.te. consola.te.que.sto". The second system starts at measure 50 and continues the vocal and piano parts. The lyrics for the vocal parts are: "cor, consola te,". The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note groups, and dynamic markings such as *p* (piano).

Tę fantastyczno-romantyczną scenę przerywa nagle zatrważająca wizji ukochanej Oriany w ramionach Dardanusa, wrywając brutalnie Amadysa z błęgiego stanu natchnionego pięknem natury. W reakcji na tę drastyczną konfuzję następuje rozbudowany, solowy recytatyw o niezwykle wysokim ciężarze dramatycznym. Najlepszym tego dowodem jest finał recytatywu, w którym Amadys omdlewa dochodząc ekstremalnej rozpacz, nie dokończywszy nawet ostatniego słowa wypowiedzi.

Rozpoczynające *Numi!* (*Bogowie*) jest pierwszą manifestacją szoku, jakiego doznaje Amadys. Kolejnym istotnym wykrzyknieniem jest imię samej Oriany, a następnie agresywne słowa *Cruda, perfida, ingrata!* (*Okrutna, wiarołomna, niewdzięczna*) będące już apogeum afektu, gdzie przeszywająca zazdrość miesza się

z bezdennym żalem i nienawiścią. Jego ostatnia kwestia *Io manco, io mo...* (*Ja tracę zmysły, ja umie...*) z urwaną w połowie wyrazu frazą, może stać się niemal popisem aktorskich zdolności śpiewaka zwłaszcza, że wymaga niewątpliwie pewnego kunsztu odegranie tej sceny głosem i aktywnością fizyczną. Pożądany rezultat osiągam respektując zapis muzyczny w postaci sugestywnie rozmieszczonych pauz oraz wzorując się na linii *basso continuo*. Po raz kolejny mamy więc do czynienia z figurą *aposiopesis*, przypisywaną zgodnie z barokowym kodem afektów, uczuciom skrajnie negatywnym, cierpieniu z powodu zdrady, rozłąki lub śmierci. Figurę tą wykonuję rozśpiewując w emfazie westchnienie *Io manco*, wstrzymując następnie monolog na wydłużonej pauzie, jako ilustracji wszechogarniającej pustki, i zrywając ostatecznie konwulsyjnym szepem niedomówione sylaby. Recytatyw kończy oryginalna klawesynowa improwizacja w postaci pochodów chromatycznie zabarwionych akordów, które zamykają niedopowiedzianą historię tragicznego bohatera, wypełniając jednocześnie akcję sceniczną /przykład nr 21/.

### Przykład nr 21 – recytatyw *Numi! Che veggio?*

**AMADIGI**  
(*riguarda nella fontana.*)  
(Spogląda w źródło.)

Bogowie! Co widzę? Oriana pieści rywala a mną gardzi?

Numi! che veggio? O-ri-a-na ac-ca-rezza il ri-va-le, e mi di-sprezza?

Okrutna, wiarołonna, niewdzięczna! Nigdy już kobiety nie będę słuchał płaczu.

Cru-da, per-fi-da, in-gra-ta! mai più di don-na a-scol-te-rò li pian-ti. Ma

Lecz już ciąży sercu jej okrucieństwa wielki [dosł.: wyniosły] ból. Ja [tracę zmysły], ja umie...  
(pada zemdłony na kamień.)  
(*cade svenuto sopra un sasso.*)

già m'op-prime il co-re del-la sua cru-del-tà l'al-to do-lo-re; io man-co, io mo-....

The musical score consists of four systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line with lyrics and the basso continuo line. The second system (measures 5-8) continues the vocal line. The third system (measures 9-12) continues the vocal line and includes a key signature change to D minor and a time signature change to 4/2. The fourth system (measures 13-16) shows the basso continuo line with figured bass notation.

### 2.2.2. Scena II/III

Wizja była jedynie koszmarną iluzją, efektem czarów Melissy, która przybywa i mściwie złorzecząc odprawia nad zemdlonym Amadysem magiczny rytuał, sprowadzając na miejsce Orianę. Ta przekonana, iż jej umiłowany nie żyje, zrezygnowana, daje upust swemu bezgranicznemu cierpieniu w przejmującej arii, w której wyraża wolę śmierci. Amadys budzi się z letargu, kiedy to dochodzi do narastającej z każdym wersem konfrontacji dwojga kochanków. Nieprzejednany Amadys zaciekle zarzuca Orianie zdradę, ta, nieświadoma powodu oskarżeń, reaguje ofensywnie. Wymiana prowadzi do definitywnej, z punktu widzenia Amadysa, konstatacji jego uczuć, wygłoszonej we wspaniałej acz osobliwej arii *T'amai quant'il mio cor (Kochałem Cię, ile moje serce)*.

Sam wstęp zdradza już, że mamy do czynienia z formą dość niekonwencjonalną. Przedstawia on zestawione ze sobą, na zasadzie skrajnego kontrastu tempa, dwa tematy w relacji *Adagio-Presto*. Ten schemat będzie przewijał się i obowiązywał w obszarze całej pierwszej części, organizując jej budowę. Pokrywa się to ściśle z przeciwstawionymi sobie, treściami libretta: *T'amai – Io ti disprezzo (Kochałem Cię – Ja Tobą gardzę)*, podejmowanymi naprzemiennie w partii wokalne. Szeroka kantylena odcinka *Adagio* jest sentymentalnym zwróceniem się ku pierwotnym uczuciom jakimi Amadys darzył do tej pory Orianę. Długie, koloraturowe ustępy furiackiego *Presto* to już manifestacja nienawiści i pogardy. Ten zdecydowany konflikt afektów należy wykazać również oczywiście w sferze emanacji wokalne. I tak, część pierwszą wyznania charakteryzuje łagodny śpiewa w stylistyce lirycznego *legato*, zaś jej antytezę ostra, szarpana artykulacja sekwencji sylabicznych oraz wirtuozeria pasaży koloraturowych. Dużym ułatwieniem w sprawowaniu kontroli nad oddechem w tych przebiegach było kierowanie się w planowaniu architektury danej frazy świadomością, że pierwsza wartość każdego czteroszesnastkowego bloku jest kolejnym stopniem skali w symetrycznym układzie wznosząco-opadającym, jak w przedziale taktów 17-18, oraz w kierunku odwrotnym w taktach 26-27. Ogromnie istotnym czynnikiem dla zachowania precyzji w tak szybkich tempach, a tym samym dla zyskania pewności i komfortu efektywnego śpiewu jest absolutna punktualność rytmiczno-agogiczna. Stanowi to warunek na tyle strategiczny, że dopuszcza się pewne formy zaniedbania fonetycznego w emisji. Reprezentatywnym przykładem takiego procesu, jest zaimek *Io*, którego nie rozbijam

w takiej sytuacji na dwie samogłoski *I-o*, ale łączę je w sylabę o brzmieniu *Jo* /przykład nr 22/.

### Przykład nr 22 – aria *T'amaï quant'il mio cor* – fragment

17  
-sprez - - - - - so, si, si, si, si, si, io ti disprezzo, ti disprezzo; l'a-ma-i -  
23  
or-chet-tu can-gia-mor, io ti disprezzo, io ti disprezzo, io ti di-sprez - - - - -

W części *Dal Segno*, bardziej rozwiniętą ornamentykę oraz śmielsze modyfikacje melodii stosuję głównie w ustępach *Adagio*, gdzie występują do tego odpowiednie warunki muzyczne. Niezwykle oryginalna budowa tej arii, polegająca na krzyżowaniu się jakże przeciwległych jednostek agogicznych w obszarze jednej części, inspirowała mnie do pytania o takiej koncepcji. Jako ciekawostkę przytoczę, iż na gruncie zawodowej eksperyencji spotkałem się już z podobnym zjawiskiem w twórczości J.A. Hassego, a dokładniej w Serenadzie *Marc'Antonio e Cleopatra*, gdzie również w jednej z arii mamy do czynienia z takim podziałem, opartym na diametralnej różnicy temp i charakterów. Trudno jednak dociec, komu przypisać precedens takiej dramaturgicznej idei.

### 2.2.3. Scena IV

Amadys pozostaje sam. Przytłoczony i rozdarty prowadzi wewnątrz dialog. Swoje gorzkie refleksje wyznaje w solowym recytatywie. Jego łamane, zwrotne tempo wyznacza kolejne przemyślenia i konkluzje. Takie samodzielne, prowadzenie narracji, wymaga dużego zróżnicowania środków muzycznych. W dotychczasowej praktyce, jedynym z nich, ogromnie popularnym, było swoiste nadużywanie *appoggiatur*, szczególnie na podkreślenie kontemplacyjnego trybu pytającego. W niektórych wydaniach materiałów nutowych są one nawet arbitralnie narzucone przez redaktora danej edycji, jako niemal obligatoryjnie obowiązujące. Nadarza się więc oto okazja, by poświęcić chwilę rozważaniom tego tematu, w kontekście filozofii wykonawczej muzyki historycznej. Otóż obecnie zarzuca się już taką rutynę, uznawaną za co raz bardziej anachroniczną, pochodzącą z czasów, gdy egzegeza muzykologiczna nie uwzględniała szeregu informacji dotyczących relacji między tekstem a ornamentyką. Dzisiejsza

świadomość, jako podstawowe kryteria w doborze zdobnictwa na poziomie recytatywu, uznaje dwa najważniejsze elementy. Są to interpunkcja i naturalny tok języka włoskiego oraz semiotyka konkretnych afektów. Biorąc pod uwagę te wskazania, można racjonalnie korzystać z tej formy wyrazu, unikając jej nadużywania.

Amadys sięga po oręż, by wymierzyć śmiertelny cios we własną pierś. Nagle zjawia się Melissa, powstrzymując desperata rozkazującym wezwaniem. Dochodzi do konfrontacji, w której nieugięty Amadys odrzuca ekspansywne umizgi wiedźmy, zbudzając gniew i pragnienie zemsty. W swojej interpretacji, wychodząc bezpośrednio z tekstu libretta chciałem ukazać pewną asymetrię ekspresji po obu stronach.

Rozpoczyna się żywiołowy duet *Crudel tu non farai* (*Okrutna, Ty nie sprawisz*), który jest salonem malarskiego geniuszu kompozytora. Bogate spektrum figur retorycznych i zabiegów ilustracyjnych zachwyca feerią orkiestrowych barw i kontrapunktowych motywów. Już sam wstęp, będący miejscem ożywionej akcji scenicznej, uderza wymyślną obsadą instrumentów dętych drewnianych, dobranych w grupę głosów solowych. Impulsywne *Allegro* w tonacji B-dur, punktowanych rytmem szarpanych pochodów narzuca od razu atmosferę burzliwego konfliktu, jaki będzie się toczył między dwojgiem bohaterów. Drapieżne wejście targanej synkopami frazy, tematu cytowanego wcześniej przez orkiestrę, a podejmowanego teraz kolejno przez głosy wokalne, znakomicie koreluje z tekstem literackim *Crudel, tu non farai ch'il tuo rigor, giammai perturbi* (*Okrutna Ty nie sprawisz, by Twoja srogość kiedykolwiek zmąciła*). Nieco dalej gdy jest mowa o stałości *la costanza*, melodia uspokaja się i roztacza na długich trzymany dźwiękach. Orkiestra zdecydowanie nie pełni tu jedynie funkcji akompaniamentu. Kontrapunkt sprawia, że wszystkie głosy prowadzą między sobą nieustanny dialog. Pozostając zaś, w przytoczonej powyżej, analogii do *concerto grosso*<sup>116</sup>, można odnieść wrażenie, że grupa tworząca swoiste *concertino*<sup>117</sup>, złożona z 2 obojów i fagotu, stanowi jakby alter ego postaci wokalnych, dublując je w warstwie instrumentalnej. Dobrym tego przykładem są takty 41-44, gdzie solowe aerofony przejmują tematy partii śpiewanych i powtarzają je echem, chcąc jakby dobitniej jeszcze potwierdzić ich treść. Chwilę później, w taktach 44-45, napotykamy ciekawy efekt retoryczny. Krótka sylabiczna fraza *tu non farai*, przerzucana wymiennie między głosami wokalnymi, za drugim razem przebiega już po równych,

---

<sup>116</sup> *Concerto grosso* to rodzaj barokowego koncertu instrumentalnego, w której partia grupy instrumentów solowy współzawodniczy z partią orkiestry.

<sup>117</sup> *Concertino* – grupa kilku instrumentów solowych w *concerto grosso*.

niekropkowanych wartościach, co dosadniej wszak jeszcze proklamuje jego nieugięte przesłanie. Wyrażenia o większym ciężarze emocjonalnym, powtarzające się z dużą częstotliwością, jak *crudel*, zobowiązują śpiewaka do kolorystycznego urozmaicenia brzmienia. W tego typu duetach u Händla, ważne staje się wypracowanie wolumenowej proporcji między głosami, by brzmienie w równoległych tercjach było symetryczne i żadna z linii wyraźnie nie dominowała /przykład nr 23/.

**Przykład nr 23** – duet *Crudel tu non farai* – fragment

41

-za, per.tur.bi la co .stan - za, tu non fa.rai, tu non fa.rai,  
 -za, per.tur.bi la co .stan - za, tu non fa.rai, tu non fa.rai, crudel,

Przekonany o głębokim sensie takiej doktryny chciałbym odnieść się do już anachronicznej praktyki transponowania tych niższych, męskich partii o oktawę w dół, z przeznaczeniem na głosy basowe i barytonowe. Najbardziej reprezentatywne przykłady tego procederu pochodzą z szeregu historycznych realizacji fonograficznych opery *Giulio Cesare* i duetu *Caro, bella* z finału III aktu. Między głosami solowymi na odcinkach, gdzie prowadzone są one w partyturze w równoległych tercjach właśnie, wytwarza się wówczas interwał decymy.

W kontraście do tych harmonijnych tercjowych pochodów, pozostają fragmenty dysonansów, które celebrować z dużą satysfakcją, odgrywając naturalnie negatywne emocje. Takie mobilizujące spięcie zachodzi m.in. w takcie 34, gdzie głosy brzmią w interwale sekundy c2-d2 na sylabie *tur*, czy analogicznie w tekście, septyma w takcie 39 g1-f2. Te rzadkie momenty warto szczególnie wyeksponować dla większej jeszcze, plastycznej różnorodności. W produkcji, w której brałem udział, realizatorzy



zdecydowali się na swoistą przewrotność względem fabuły. Konflikt przyjmuje bowiem dość groteskowe oblicze, w całkowicie jednak świadomej i celowo humorystycznej intencji. Zdaje się być kłótnią dwóch narcystycznych, kapryśnych śpiewaczek, zabiegających uparcie o uznanie publiczności. Widok, jaki przedstawia scena, przypomina sławną rywalizację dwóch włoskich primadonn, współpracujących z Händlem zaprzysięgłych rywalek, sopranistki Francesci Cuzzoni<sup>118</sup> oraz mezzosopranistki Faustyny Bordoni<sup>119</sup> jaki miał miejsce podczas premiery jednej z oper G.B. Bononciniego w Londynie. W teatrze rozegrała się wówczas spektakularna awantura, z udziałem publiczności, pośród której wyłoniły się grupy zagorzałych zwolenników obu artystek, o czym rozpisywała się później londyńska prasa. W potraktowanej ze sporym przymrużeniem oka inscenizacji, inspirowanej niewątpliwie przywołanym powyżej epizodem z czasów Händla, chodziło oczywiście o wygłup i dobrą zabawę. Przekomarzamy się więc z partnerką na scenie, ukazując się w coraz to wymyślniejszych kostiumach i wydumanych pozach /przykład nr 24/.

#### Przykład nr 24 – duet *Crudel tu non farai* – fragment

30

36

W części *da capo*, jedno miejsce domaga się szczególniejszego odnotowania. Tym momentem jest zatrzymanie akcji muzycznej w takcie 48 na wytyczonej

<sup>118</sup> Francesca Cuzzoni – ur. 2.04.1696 r. w Parmie, zm. 19.06.1778 r. w Bolonii. Włoska sopranistka epoki baroku. Występowała m.in. w Bolonii, Florencji, Sienie, Geniu, Mantui, Neapolu, Wenecji, Mediolanie, Turynie, Padwie, Amsterdamie, Stuttgarcie czy Londynie gdzie była członkinią Händlowskiej *Royal Academy of Music*. Śpiewała w dziełach najważniejszych kompozytorów epoki takich jak Händel, Porpora, Vivaldi, Hasse, Orlandini, Bononcini, Pollarolo, Gasparini występując z największymi śpiewakami baroku m.in. Farinelli, Senesino, Antonio Bernacchi czy Gaetano Berenstadt.

<sup>119</sup> Faustina Bordoni – ur. 30.03.1697 w Wenecji, zm. 4.11.1781 tamże. Włoska mezzosopranistka, żona Hassego. Występowała m.in. w Wenecji, Neapolu, Parmie, Mediolanie, Modenie, Florencji, Monachium, Dreźnie, Wiedniu, Londynie. Śpiewała najważniejsze partie w operach Pollaroli, Albiniego, braci Gasparini, Pergolesiego, Orlandiniego, Vinciego, Händla, Bononciniego. Członkini Akademii Królewskiej.

w partyturze, oryginalnej fermacie i wspólna kadencja w postaci rozbującego, zsynchronizowanego trylu, zakończonego pozorowanym atakiem na siebie dwojga protagonistów jako kulminacji narastającego między nimi napięcia /przykład nr 25/.

**Przykład nr 25** – duet *Crudel tu non farai* – fragment

47

crudel, crudel, crudel, tu non farai, ch'il tuo ri-gor giamai per-turbi la costan - -

## 2.3. AKT III

### 2.3.1. Scena IX

Decyzją twórców spektaklu, kolejność wydarzeń scenicznych poddana została inwersji. Po dłuższej chwili czasu teatralnego, w trakcie której akcja rozwinęła się doprowadzając do momentu spodziewanej interwencji tytułowego bohatera. Amadys pojawia się nagle, i od razu, z pominięciem poprzedzającego recytatywu, przystępuje do wykonania wielkiej, bohaterskiej arii *di bravura* – *Sento la gioia* (*Czuję radość*). Wstęp arii rozpoczyna się charakterystycznym, wojowniczym tematem trąbki. Głos wokalny cytuje ten pierwszoplanowy temat orkiestrowej introdukcji, przez pierwsze pięć taktów prowadząc go *unisono* z partią skrzypiec, do której zredukowana jest na tym odcinku formacja instrumentalna. Aria łączy w sobie elementy kantylenowe i wirtuozowskie, przeciwstawiając długie, trzymane nuty fragmentom koloraturowym, co sprawia, iż oddech musi być szczególnie wydajny. Taką sytuacją mamy już na samym początku, kiedy po ruchliwym podejściu ćwierćnut, ósemek i szesnastek w taktach 23-26, melodia osiada na ligowanych, kropkowanych całych nutach i ciągnie się przez dwa kolejne takty. Jest to nawiązanie do długich trylowanych nut, symptomatycznej praktyki w grze na trąbce /przykład nr 26/.

**Przykład nr 26** – aria *Sento la gioia* – fragment

23

- mor, del Dio d'a-mor,

W taktach 35-45 rozkłada się nabierająca impetu sekwencja. Celem osiągnięcia najlepszego rezultatu, zarówno pod względem muzycznym, jak i strategii technicznej, najbardziej optymalnym rozwiązaniem będzie tu taktyka dynamicznego rozwijania frazy, od subtelnego *piano* do *forte*, narastające proporcjonalnie do eksploatacji zasobów oddechowych /przykład nr 27/.

**Przykład nr 27** – aria *Sento la gioia* – fragment

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves. The first staff starts at measure 35 and ends at measure 40. The second staff starts at measure 40 and ends at measure 45. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "ch'in sen mi bril-la, e già scin-til-la nel ciel la stel-la del Dio d'a-mor,". The score shows a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings.

Ekstremalny efekt dramatyizmu zapewnić natomiast może ostatni takich przykład w arii, sekwencja rozpościerająca się z rozmachem na przestrzeni aż czternastu taktów, od 51 do 64, na jednej, krótkiej kwestii *del vincitor* (zwycięzcy), która oryginalnie w partyturze brzmi *del Dio d'amor* (boga miłości), natomiast w związku ze zmianą kolejności wydarzeń scenicznych, decyzję o korekcie tekstu libretta podjęli wspólnie dyrygent z reżyserem. Wspomniany temat zaczyna się długą, uchwyconą po incipicie i trzymaną od taktu 52 nutą, przechodzącą ligaturą przez kolejne 6 kresek taktowych. Wymarzony teren pod spektakularne *messa di voce*, z emfatycznym wyrazem. Wspaniałomyślnie darowana przez kompozytora pauza ćwierćnutowa w takcie 58 umożliwia zaczerpnięcie pełniejszego oddechu przed długą koloraturą. Punktem honoru staje się tutaj wykonanie całego ustępu na jednym oddechu, w czym ponownie pomocna okazać się może świadomie wyreżyserowana gradacja dynamiczna, przeprowadzona przy pełnej kontroli technicznej /przykład 28/.

### Przykład nr 28 – aria *Sento la gioia* – fragment

46 e già scin - til - la — nel ciel la stel - la — del Dio d'a - mor. del Dio d'a -

52 - mor,

58

63 e già scin - til - la — nel ciel la stel - la — del Dio d'a -

The image shows a musical score for a vocal line in G major. It consists of four staves. The first staff (measures 46-51) contains the lyrics 'e già scin - til - la — nel ciel la stel - la — del Dio d'a - mor. del Dio d'a -'. The second staff (measures 52-57) contains the lyrics '- mor,'. The third staff (measures 58-62) is a melodic line with a complex rhythmic pattern. The fourth staff (measures 63-68) contains the lyrics 'e già scin - til - la — nel ciel la stel - la — del Dio d'a -'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Otwarcie części środkowej jest poniekąd adaptacją sztandarowego tematu części pierwszej, w zmienionym, molowym trybie oraz zredukowanej obsadzie i z zachowaniem charakterystycznej, hemiolowej organizacji rytmicznej w różnych konfiguracjach wartości nutowych. Głębiej, odznacza się liryczną frazą, snutą w bardziej intymnym duchu. Ten sentymentalny nastrój podbijają jeszcze liczne łuki artykulacji *legato*, wiążące dwie ósemki z ćwierćnutą, w powtarzanym motywie miłosnego westchnienia. W takcie 92 ta emocjonalna deklamacja dopała się wreszcie i urywa przed pauzą, co stwarza przychylną okoliczność do wypełnienia jeszcze narracji górnolotną kadencją, z czego chętnie skorzystałem, wznosząc się skokowym pochodem i opadając szybkim biegnikiem na tryl przed oryginalnym eis1 /przykład nr 29/.

### Przykład nr 29 – aria *Sento la gioia* – kadencja część B

92

The image shows a single musical staff for measure 92. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The staff ends with a trill ornament over the final note C4.

*Da capo* zasługuje tutaj na popis wokalne wirtuozerii o wybitnie triumfalnym, wieńczącym charakterze. Sam wprowadziłem więc szereg zmian oryginalnej melodii oraz przygodnych ornamentów, podkreślając sens kluczowych wyrażen i słów. Między innymi, żeby wspomnieć choć niektóre wariacje, już na samym początku, w incipicie, wynoszę temat ku górze strzelistym pochodem po dźwiękach akordu D-dur, kierując się figurą retoryczną *anabasis*<sup>120</sup> manifestując tym samym podniosłą wspaniałość chwili /przykład nr 30/.

<sup>120</sup> *Anabasis* – figura retoryczna wyrażająca wywyższenie, rzeczy wzniosłe oraz ruch w górę.

### Przykład nr 30 – aria *Sento la gioia* – da capo

18  
Sen - to la gio - ja, ch'in sen mi bril - la e già scin -  
21  
-til - la nel ciel la stel - la del vin - ci - tor

Następnie - w taktach 59-61 - wprowadzam modyfikacje pierwotnej linii melodycznej, stosując progresywnie schemat oparty na skoku sekstowym, co umożliwiło przeniesienie fragmentu tej koloraturowej frazy do wyżej tessitury, zdecydowanie dogodniejszej dla dobrze rozśpiewanego już głosu, zwłaszcza w sytuacji wzmożonej aktywności fizycznej na scenie /przykład nr 31/.

### Przykład nr 31 – aria *Sento la gioia* – da capo, skoki sekstowe

## 2.3.2. Scena III

Niestety, ta euforycznie celebrowana radość okazuje się jedynie tymczasowa i Amadys wraz z wybranką zostają pojmani przez nasłanych z woli Melissy demonów. Dramatyczna scena rozgrywa się na kartach burzliwego recytatywu. Rozpaczliwa kwestia nieszczęsnego amanta *Se ti sprezza Amadigi, egli sol merta pene* (*Jeśli Tobą gardzi Amadys, on tylko zasługuje na męki*), rzucona tu będzie na pośpiesznym wydechu, jakby w desperackim przewidywaniu spraw ostatecznych. Melissą niespodziewanie wstrząsa wypierane uczucie litości. Odpowiedź Amadysa zawiera dwa rozłączne komunikaty, niosące ze sobą odmienne emocje. Pierwszy z nich *Ah! Che non giova a me la tua pietade* (*Ach, bo nie potrzebna jest mi Twoja litość*), adresowany bezpośrednio do rozmówczyni, wyraża skrajną niechęć i dumę. Druga wypowiedź zwrócona do bóstwa i pośrednio, choć niedosłownie, w kierunku Oriany, jako personifikacji idei miłości. W momencie gdy sprowokowana Melissa rusza w kierunku Oriany, by wymierzyć zemstę na zuchwałym rycerzu, ten rzuca w jej kierunku ofensywnie *Ah ferma!* (*Ach stój!*) Melissa odrzuca ofertę rychłej ofiary, zdradzając zamiar wydłużenia cierpień obojgu kochankom.

W rozpoczynającym się oto duecie, narzeczeni usiłują poruszyć sumienie czarownicy i zmiękczyć jej, zatwardziałą rządzą zemsty serce. Duet *Cangia al fine il tuo rigore* (*Zmienia się nareszcie Twoja srogość*) utrzymany jest w tanecznym *Larghetto*,

energicznym 3/8 i melancholijnym g-moll. Płaczliwy jęk obojów przerzuca się skocznym przewrotnie tematem w relacji *solo-tutti*. Głosy wokalne, wraz z wejściem sopranu w takcie 19, altu w takcie 22, odwzorowują ten schemat prześcigając się w perswazji, nadgorliwie jakby orędując w swojej sprawie. Ustawicznie powtarzana w ten sposób kwestia *Cangia al fine il tuo rigore, senti, oh Dio! di noi pietà!* (Zmienia się nareszcie Twoja srogość, czujesz o Boże, nad nami litość) imputuje adresatce litość, usiłując wyrzucić presję i odwieść ją od złowrogich zamiarów. Synkopowany, szesnastkowy motyw incipitu, artykułujemy więc z partnerką dobitnie, niczym uporczywie rzucając zaklęcia /przykład nr 32/.

**Przykład nr 32** – duet *Cangia al fine il tuo rigore* – fragment

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 9 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 40. The lyrics are in Italian, with Polish annotations above them. The annotations include: 'Zmienia się nareszcie' (above measure 19), 'twoja srogość' (above measure 21), 'czujesz, o Boże! nad nami litość!' (above measures 28-30), and 'Can - gia al fi - ne il' (below measure 20).

Pierwsza homorytmiczna synchronizacja partii wokalnych ma miejsce w takcie 40 i potrwa przez kolejne 3 miary z przerwami, włącznie. Jest to opracowanie orzeczenia drugiego wersetu libretta, ckliwego wezwania *senti, oh Dio!* (Czujesz o Boże). Od taktu 50 zaaranżowany jest dopełniacz tego zdania, z wysuniętym na pierwszy plan zawołaniem *pieta!* (litość!), powtórzonym samodzielnie w taktach 62-64, gdzie tryl na drugiej sylabie, niejako wytluszczonym tekstem oraz paralelne osunięcie o sekundę motywem westchnienia, dodatkowo wzmacniają przesłanie apelu. W *da capo* efekt ten spotęgować jeszcze mogą fermata i kadencja /przykład nr 33/.

**Przykład nr 33** – duet *Cangia al fine il tuo rigore* – fragment

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 62 and ends at measure 64. The second staff starts at measure 62 and ends at measure 64. The lyrics are in Italian, with Polish annotations above them. The annotations include: 'pie - tà,' (above measure 62), 'can - gia al fi - ne il tuo ri -' (above measure 63), and 'pie - tà, sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà,' (below measure 64).

Część środkowa stanowi dosłowną suplikę w gramatycznym trybie rozkazującym *Deh! Ti muova il mio dolore* (*Ach, niech Cię wzruszy mój ból*), uprawnioną oskarżeniem *Troppo usasti crudeltà* (*Nazbyt używałaś okrucieństwa*).

Melissa okazuje się nieubłagana i w swej fanatycznej nienawiści przyzywa ducha poległego Dardanusa, by jego demoniczną mocą dokonać zemsty. W mistycznym *arioso*, przywołana zjawia obwieszczą wolę piekielnych bóstw, którą jest ustanie cierpień obojga kochanków. Melissa w ostatecznym akcie desperacji rusza w kierunku Oriany, chcąc ją pozbawić życia. Niewidzialna siła powstrzymuje ją jednak i zrezygnowana zapowiada samobójczą śmierć w przejmującym *accompagnato*.

### 2.3.3. Scena VI

Radosna, instrumentalna *Sinfonia* z solo trąbki, wprowadza na scenie generalną metamorfozę, zamieniając ją w bajkowy anturaż. Ośmielony Amadys, zwraca się do ukochanej czułym, westchnieniem *Cara* (*droga*). Kolejna, złożona kwestia rycerza, rozpoczyna się od podziękowań za przebyte udręki dla bóstwa miłości Amora. Przeciwnie, kolejne wezwanie *Cara*, położone na ćwierćnucie, nakłania do celebracji wyznań manifestujących koniec mąk i szczęśliwy finał całej historii. Jest to recytatyw poprzedzający w oryginalnym zapisie partytury arię *Sento la gioia*, która decyzją realizatorów została przeniesiona o kilka scen wcześniej.

Opera kończy się tradycyjnie chórem, który w produkcji z moim udziałem został poddany aranżacji na transkrypcję instrumentalną, a właściwie redukcji, jako że głosy orkiestry dublują swoje odpowiedniki partii wokalnych w fakturze *unisono*. *Amadigi di Gaula* to jedna z najskromniejszych partytur Händla pod względem obsadowym. Zaspokojenie kompletu głosów wymagałoby zaangażowania dodatkowych śpiewaków w partiach tenora i basy, które w operze nie występują. Rozwiązanie takie wydaje się więc być dopuszczalne i stosowane może nawet przez samego kompozytora, znanego przecież z licznych przeróbek swoich dzieł, zależnie od obiektywnych okoliczności. Chór zatem, choć niewerbalnie, głosi wesele i radość, z podwójnymi powtórkami tematu w relacji pytanie – odpowiedź. Soliści powtarzają schemat części orkiestrowej *tutti*, tj. wymianę dwóch tematów pomiędzy znakami powtórki, osadzonymi w fakturze homorytmicznej. W warstwie literackiej, mowa tu o sprawach bardziej osobistych,

obietnicy miłosnego szczęścia, w przeciwieństwie do ogłoszenia zakończenia opery przez orkiestrę, które powróci w epilogu, jako części *da capo*.



## ZAKOŃCZENIE

Myślę, że nie będzie przesady w stwierdzeniu, iż rola tytułowa bohatera jednej z najbardziej reprezentacyjnych händlowskich oper, była pewnego rodzaju kulminacją i zwieńczeniem moich dotychczasowych artystycznych dążeń i aspiracji. To nobilitujące wyzwanie stanowiło sprawdzian technicznych, artystycznych oraz intelektualnych kompetencji, jakie stały się do tej pory moim udziałem. Pracę nad partią Amadysa, której celem było stworzenie spójnej sylwetki muzyczno-scenicznej, postrzegam jako doświadczenie profesjonalne o ogromnym znaczeniu dla kształtowania się mojej zawodowo-artystycznej tożsamości.

Zakres badań, który wykonałem w pracy oraz podczas przygotowania partii, a więc kreatywne, świadome i celowe zaplanowanie wszelkich szczegółów, takich jak frazowanie, ornamentyka czy kadencje, dobrane zgodnie ze standardami historyczno-stylistycznego autentyzmu, zasadami teorii afektów, dostarczyło niebywałej satysfakcji twórczej i dumnego poczucia zrealizowania założeń pracy. Za niezwykle cenne doświadczenie uznaję też cały okres współpracy z ekipą zaangażowaną przy produkcji spektaklu, zwłaszcza zaś, czas spędzony z dyrygentem Attilio Cremonesi, poświęcony między innymi na rozważania nad stosowaniem appoggiatur w recytatywach, tematu rozległego i ważkiego.

Mam nadzieję, że przedłożona praca okaże się wartościowym i pomocnym źródłem wskazówek, oraz inspiracją wynikającą z podzielenia się własnym, cennym doświadczeniem, adresowanym szczególnie do młodych, debiutujących śpiewaków, zwłaszcza kontratenorów, dla których dostępność polskojęzycznych opracowań wciąż pozostaje mocno ograniczona.

## BIBLIOGRAFIA

### Pozycje zwarte

- Barbier Patrick, *Farinelli – prawdziwa historia genialnego kastrata*, przeł. Alicja Chońska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1986
- Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. Elżbieta Dziebowska, Warszawa 1970
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Opera i dramat*, t. 4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976
- Czerwińska Magdalena, *Teatr neapolitański XVII wieku. Specyfika głosu kastrata na przykładzie szkoły neapolitańskiej i wybranych uczniów Nicola Porpory*, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2015 (niepublikowana praca magisterska).
- Desler Anne, *Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics rhetoric*, University of Glasgow 2014
- Dumigan Darryl Jaqueline, *Nicola Porpora's operas for the 'Opera of the Nobility': The poetry and the music*, University of Huddersfield 2014
- Gwizdalanka Danuta., *Muzyka i pleć*, Kraków 2001
- Haworth Catherine, Colton Lisa, *Gender, age and musical creativity*, Routledge Taylor & Francis Group, Londyn, Nowy Jork 2016
- Hernas Czesław, *Literatura baroku*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1999
- Hogwood Christopher, *Händel*, przeł. B. Świdarska, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2010
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015
- Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987
- Marliave Olivier, *Historia eunuchów*, tłum. Witold Grzechnik, Bellona, Warszawa 2012
- Michalik Marian B., *Kronika opery*, Wydawnictwo „Kronika” – Marian B. Michalik, Warszawa 1993
- Nettl Paul, *The Book of Musical Documents*, Nowy Jork 1969
- Raczkiewicz Tomasz, *Kastraci – kreatorzy włoskiej sztuki operowej w Europie XVII*

*i XVIII wieku*, Wrocław 2004

Raczkiewicz Tomasz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Wrocław 2004

Radziejewska Anna, *W poszukiwaniu stylu Händlowskiego*, Warszawa 2013

Rolland Roman, *Z pierwszych wieków opery*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971

Scotting, Randall, *Unknown Senesino: Francesco Bernardi's Vocal Profile and Dramatic Portrayal, 1700-1740*, Volume I, Royal College of Music, Londyn 2018

Scotting, Randall, *Unknown Senesino: Francesco Bernardi's Vocal Profile and Dramatic Portrayal, 1700-1740*, Volume II, Royal College of Music, Londyn 2018

Taylor Aaron, *The reception of the Castrati in Early Eighteen-Century London*, University of Bristol 2013

Tomkiewicz Rafał, *Wirtuozeria wokalna Senesino (Francesco Bernardi) na podstawie analizy wybranych partii w operach George'a Friedricha Händla*, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2018 (niepublikowana praca magisterska)

### **Dokumenty elektroniczne**

Raczkiewicz Tomasz [http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raczkiewicz\\_Kastraci3.pdf](http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Raczkiewicz_Kastraci3.pdf), [data dostępu: 5 czerwca 2018]

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kastrat> [data dostępu: 20.08.2020]

<https://www.gutenberg.czyz.org/index.php?word=49956> [data dostępu: 20.08.2020]

<https://ernestreyer.com/personnes/nicolini-nicolo-francesco-leonardo-grimaldi-dit/> [data dostępu: 18.10.2022]

Rosselli John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

[https://www.jstor.org/stable/3206662?origin=crossref&fbclid=IwAR1KPCiCF6j3CyXzD4Qo-jEZnk4aCw9rDx\\_zRtkJ9w39ZbVvbeUVCslSk8g](https://www.jstor.org/stable/3206662?origin=crossref&fbclid=IwAR1KPCiCF6j3CyXzD4Qo-jEZnk4aCw9rDx_zRtkJ9w39ZbVvbeUVCslSk8g) [dostęp: 18.10.2022]

Zawistowski Piotr, <https://pdfslide.net/documents/piotr-zawistowski-rozwazania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html?page=2> [data dostępu: 25.01.2023]

### **Materialy nutowe**

[http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP18982-PMLP44827-HG\\_Band\\_62.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP18982-PMLP44827-HG_Band_62.pdf), [data dostępu: 20.01.2023]

# ATTO PRIMO

## SCENA I.

Giardino di Melissa, notte.

AMADIGI, e DARDANO.

1 Amadigi. Teraz, gdy czarnym płaszczem jest odkryte niebo i każdy spoczywa, księżę, chodźny.

Or che di negro amanto è ri-co-per-to il cie-lo, e ogn'un ri-po-sa. Fen-ci-pe an-

5 gdzie honor wzywa opuścimy te zaczarowane prógi, które już na zbyt przeciwnie

dia-mo, o-ve l'ho-nor in-vi-ta: ab-ban-do-niam quest' in-can-ta-te so-glie, che già trop-po con-

9 były chwale mojej i mojej miłości. Dardano. Już Amadysa irąę czyni

tra-rie fu-ro-al-la glo-ria mi-a, ed al mio a-mo-re. Già d'A-ma-di-gil su-me fe'in-cre-

13 niewiarogodnymi próby siły ramienia i męstwa. Po tylu zwycięstwach czas

di-bil le pro-ve della for-za del braccio e del va-lo-re; deppo tan-te vit-to-rie tem-po-è

17 jest zatem, byś postuchał uroczej Melissy rozkochanych skarg. Patrz, jak tutaj uśmiecha się

dun-que ch'a-scol-ti della va-ga Me-lis-sa gl'in-na-mo-ra-ti pianti. Mi-ra, co-me qui ri-de il

21 kwiat i jak zieleni się łąka, i przejrzysty strumyk tutaj jak zrasza ziemię!

fio-re, e co-me ver-deg-gia il pra-to, e lim-pi-do il ru-scel-lo qui co-me ir-ri-ga il suo-lo!

25 Wszystko sztuką swoją kształtuje zczarów by przypodobać się tobie jednemu, który jesteś jej życiem. Amadigi. [Ino] bardziej próbuje przypo-

tut-to con l'ar-ti su-e for-ma d'in-canti, per piacer a te sol, che sia sua vi-ta. Più cer-ca el-la pia-cer-mi.

H. W. 22.

8 dobać mi się, ja [tym] bardziej nią gardzę. Niewdzięczny zatem jesteś. Spójrz a potem na zwił mnie niewdzięcznym. (Pokażuje mu portret Oriany.)

**Dard.** **Amad.** (Gli mostri il ritratto di Oriana.)

io più la sprezzo. Ingra-to dun-que sei. Mi-ra, e poi dim-mi in-gra-to.

Spójrz na te kolory, które są cieniem, na równi z dniem, i powiedz, czy mogę, o Boże! dla Melissy

mi-ra questi co-lo-ri, che non so-no chionombra al par di giorno, e di, se pos-sooh Di-o! per Me-lis-sa la-

porzucić bóstwo moje? (Achi! [na] co spoglądam, o gwiazdy? To jest mój skarbi! Udawajmy!)

-sciar l'i-do-lo mi-o? (Ah! che mi-ro, oh stel-le: quest'è il mio ben! Si fin-ga.)

Ora ci sprzyja? **Amad.** Kocha mnie [tak jak] ja ją wielbię. Ale dlaczego dłużej zwleka[my]?

El-la ti cor-ri-spon-de? M'a-ma quant'io l'a-do-ro. Ma che più qui si tar-da?

Chodźmy, o księżo! **Dard.** **Panie.** dłużej nie sprzeciwiam się twoim pragnieniom; zostań

Andiam, oh Pren-ce! Si-gnor, più non m'op-pon-go al-le tue bra-me; re-sta

gdy tymczasem ja idę by poszukać odpowiedniej ścieżki, która ukryje przed okiem innych

ch'in tan-to io va-do, per ri-cer-ca-re un op-por-tu-no cal-le, che ce-li a-glioc-chi al-

nasze odejście **Amad.** Tutaj [na] ciebie czekam **Dard.** (A ja gniewem płonę.)

-trui il no-stro scampo. Qui-vi t'at-ten-do. (Ed io di sde-gno a-vam-po.)

*Presto.*

Violini unisoni.

DARDANO.

Bassi.

## SCENA II.

AMADIGI solo.

(Violino I.)  
(Violino II.)  
(Viola.)  
AMADIGI.  
(Bassi.)

Oh not - te!  
O nocy!  
oh ca - ra not - te,  
o droga nocy,  
spie - ga il più o - scu - ro  
rozciągnij / raj ciemniejszą

ve - lo! e tu, nu-me dei  
zastone! A ty, bóstwo  
so-gni, soc.cor-ri un fi-do a -  
snów, pomoć wiernemu kochankowi  
mante / con i si -  
ciszą / len-zi e l'om - bre!  
i cieniach!

che giammai fa.vo-ri-sti  
Bo nigdy nie sprzyjałeś  
con l'or-ror del tuo ne-ro  
gróź / twjej / czemi / un  
sercu od mojego wierniejszemu  
cor del mio più fi-do,  
e più sin.ce-ro.  
i bardziej szczeremu.

Tutti. *Largo.*

(Viola.)  
AMADIGI.  
(Bassi.)

H. W. 62.

Not-te a -  
Nocy, przy-

-mi.ca dei ri-po-si, deh m'as-si-sti, deh m'as-si-sti e ri-com-for-ta il mi-o  
jaciółko spoczynków ach wspieraj, ach, wspieraj mnie i pokrzep moje

sen chestà pe-nando, il mio sen chestà pe-nan-do, che stà pe-nan-do, il mio sen chestà pe-nando, il mio  
lono, które cierpi, moje lono, które cierpi, które cierpi, które cierpi, moje lono, które

deh m'as-si-sti e ri-com-for-ta il mio sen chestà pe-nando, il mio sen chestà  
ach, wspieraj mnie i pokrzep moje lono, które cierpi, moje lono, które

pe-nan-do! not-te a-mi-ca, deh m'as-si-sti, deh m'as-si-sti  
cierpił Nocy, przyjaciółko, ach, wspieraj, ach, wspieraj

54

*e ri - con forta il mio sen ch'està pe - nan - do, che stà pe - nan - do.*  
*ma i p okrzep moje łono, które cierpi, które cierpi.*

Si sciarisce in un subito la scena, scaturiscono da terra vasi, fontane, e statue, — ed una truppa di spiriti infernali, inviati da Melissa, da tutti i lati della scena, si oppongono alla partenza di Amadigi. Nagle rozjaśnia się scena, z ziemi wylazają się d onice, fontanny i posągi - i grupa duchów piekielnych prowadzonych przez Melisę, ze wszystkich stron sceny, nie pozwala Amadysowi odejść.

64 *Allegro.*

73

*Che mi ro? in - fi do fa to!*  
*Co widzę? zdradliwy łose!*

81

*bramo la notte, e' sol mi appor - ta il giorno? fuggirò; ma do - ve? forse di qui? ah no!*  
*Pragnę nocy, a słonice mi przynosi dzień? Ucieknę; lecz dokąd? Może tutaj? Ach nie!*



86 *Bowzbronione jest każde przejście [lub: krok] wyjściu, ucieczce; Ach! Me-*  
 ch'im - pe - di - to è o - gni pas - so al - lo scam - po, al - la fu - ga; ah! Me -  
 89 *lisa, Melissa! Ja [zostałem] zdradzony. Lecz cóż? [Niech] otworzy się ořeżem wyjście*  
 - lis - sa, Me - lis - sa! io son tra - di - to. Må che? s'a - pra col fer - ro il var - co.  
 6 *(Mentre pone il pugno alla spada, sopraggiunge Melissa.)  
 (Gdy [Amady] kładzie rękę na mieczu, pojawia się Melissa.)*

## SCENA III.

1 *Melissa. A ty próbujesz uciec? występnym, niewdzięczny! Ach! [Niechaj] Melissa cię zatrzyma.*  
 E tu cer - chi fug - gir? per - fi - do, in - gra - to! deh! Me - lis - sa t'ar - re - sti.

5 *Amadigi. Nic nie może mnie powstrzymać. Mel. Ciebie ubłaga mój płacz. Amad. Już zdecydowałem. Mel. Westchnięcia... Amad. Nie cenę ich. Mel.*  
 Nulla può ri - te - ner - mi. Ti pieghe - rà il mio pianto. Ho già ri - sol - to. I so - spir... Non gli apprezzo. Ad -

9 *Posłuchę się poku sami. Amad. Jedyńie zapal chwały serca mi d oiega. Mel. A jednak wiem, że Oriana łono ci rozpala.*  
 - o - pre - rò lu - sin - ghe. So - lo l'ardor di glo - ria il cormi toc - ca. E pur sò ch'Or - i - a - na il sen - t'ac -

13 *Amad. Zatem dlaczego mnie ścigasz? Mel. Okrutny, ponieważ cię kocham. Amad. A jeśli gardzę twoim tarem jak sprawisz żebym cię*  
 - cende. Dunque per - ch'è mi sie - gui? Cru - del, per - ch'è t'a - do - ro. E se sde - gno il tuo fo - co, co - me fa - rai ch'io

17 *kochał? Mel. W wiesz zaczarowanej jest oto twój skarb; Idź zatem, nikczemny, nieczuły, odejdz do tej, która ci rozpala*  
 t'a - mi? Nella tor - re in can - ta - ta e già il tuo be - ne; và dunque em - pio spie - ta - to, van - ne a co - lei che t'ar - de il

22 *serce, lecz pomyśl, że Melissa rozgniewana wszystkie zjawy piekielne, wszystkie harpie najohydniejszych.*  
 cor, mà pen - sa. che Me - lis - sa sde - gna - ta tut - ti i mo - stri d'in - fer - no, tut - te l'ar - pie più soz - ze.

26 *Cerbera, Rurie, ogień i płomień szkuje, i zanią rzywalka do pier si cię przyciśnie, wśród ty sęca cierpieni ja*  
 Cer - be - ro, fu - rie, fuo - co e fiamme ap - pre - sta, e pria che la ri - va - le al sen - ti strin - ga. frå mil - le pe - ne io

30 *cię ujrzę [jak] giniesz. Amad. Podstępny twoje sprawia, że wzrosnie w mojej pier si i siła i zapal.*  
 ti ve - drò pe - ri - re. L'ar - ti tue non fa - ran - no che ac - cre - scer al mio pet - to e for - za e ar - di - re.

*Allegro.*

Violini unisoni.

AMADIGI.

Bassi.

1

10

20

Nie umie zadrzeć ta moja pierś, jeśli sarem ja rozpala, rozpala ja mi-  
 Non sà te - me - re que.sto mio pet - to, s'ar.dir lac - cen.de, lac.cen.de a -

31

*Soli.* *pp* *Tutti.*  
 - moć; non sà te - me - re que.sto mio pet - to,

41

s'ar.dir lac - cen - - - - de, s'ar.dir lac -

50

- cen.de, lac.cen.de a mor; non sà te - me - re que.sto mio pet - to,

61

s'ar.dir lac - cen - de, lac.cen.de a mor, - s'ar.dir lac - cen - de, lac.cen.de a mor,

H. W. 62.

16

70

*f* *p* *tr.*

s'ar-dir lac-cen-de, lac-cen-de a-mor,

79

*tr.*

lac-cen-de a-mor, s'ar-dir lac-cen-de,

89

*Tutti.*

s'ar-dir lac-cen-de, lac-cen-de a-mor.

*Tutti.*

99

108

*Zdola dojrzeć*  
Sa-prà ve-de-re — *niezawiać i*  
o-dio e di-

(Fine.)

116

*złość, dziwnych zdarzeń nie obawia się serce*  
-spet-to, stra-ne vi-cen-de non te-me il cor, sa-prà ve-de-re o-dio e di-spet-to,

125

*Da Capo.*

stra-ne vi-cen-de non te-me il cor, stra-ne vi-cen-de non te-me il cor.

(Wychodzi)  
(parte)

H. W. 42.

mi, che tu bra-mi di tra-dir;

mà crudel, tu non sai co-me, nò, nò, nò, non sai co-me fài sdegna - -

re un al-ma a-mante, che tu bra-mi di tradir.

*Da Capo.*

## SCENA V.

Płonienna galeria, która zagraża wejście do wieży Oriany.

Loggia infiammata, che impedisce l'entrata della torre di Oriana.

Amadigi. Niech obudzą te płomienie

AMADIGI, e DARDANO. moją odwagę.

pokonałem potwory.

a ty to widzia-

Ri-sve-glian que-ste fiamme il mio co- raggio; ah-bat-tu-ti ho li-mo-stri. e tu il ve-

leś; teraz ta jedyna próba ramienia mego rzeszcie mi pozostaje. Lecz jakież li tery ja widzę; Czytajmy.

-desti; or questa so-la prova del braccio mi-o al fin mi resta. Mà qui ca-rat-te-ri io veggio; si legga.

H.W.62.

20

(czyta)

Dardano. *(togge)*

"Jednemu tylko płomienie jest przejść dozwolone, bo on jest bohaterem najśmielejszym, którego wybrała miłość spośród wszystkich,



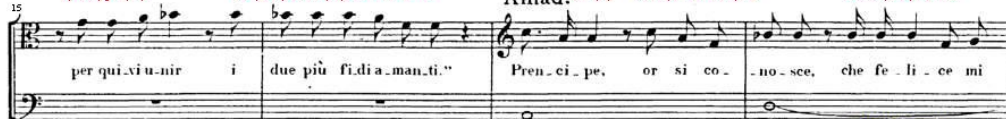
„A un sol le fiamme è di passar concesso, che gli è le rive più forte, cui scelse Amor fra tanti.

by tutaj połączyć dwoje najwierniejszych kochanków"

Amad.

Książę, teraz jest wiadomym,

że szczęśliwym mnie



per qui vivi u-nir i due più fidi a-man-ti." Pren-ci-pe, or si co-no-sce, che fe-li-ce mi



vuol a-mi-ca stel-la, se doppo tante pe-ne stringer potrò al mio sen O-ria-na bel-la. A-ma

sie, za tymaj się,

i ze mną najpierw potnów.

Amad.

Dlaczego?

Dard.

Ja twóim rywalem

i twoim wrogiem



di-gi, tar-re-sta, e me-co pria fa-vel-la. Che mai? Io tuo ri-va-le e tuo ne-mi-co io

jestem.

Bogowie!

Oriana oczarowany,

lecz wzgardzony przez nią,

o ciebie zażdrozny,

próbo-



so-no. Nu-mi! D'O-ria-na in va-ghi-to, ma spre-z za-to da lei, di te ge-lo-so cer

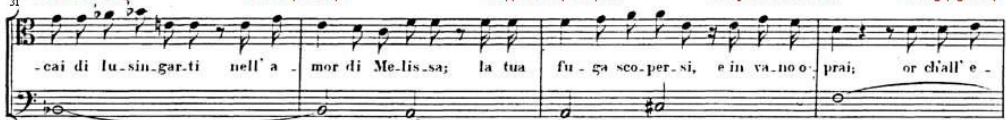
wałem sku-sić cię

miłością Melissy,

twoją ucieczkę odkryłem

i na próżno działałem;

teraz gdy granicę



-cai di lu-sin-gar-ti nell'a-mor di Me-lis-sa; la tua fu-ga sco-per-si, e in va-no o-prai, or di-all'e

moich rzeszczeńcja osągnąłem,

u dawać dłużej miałeś;

ze mną wypada tobie,

bo [jako] twój wróg i



\_stremo di miei ma-li io giunsi, finger più non si de-e; me-co con-vien-ti, che tuo ne-mi-co e

twój rywal się ujawniam,

spróbować, który z nas jest godniejszym kochankiem.

Amad.

Na zbyt w śludne mojej

ty udział miałeś



tuo ri-val mi scopro, pro-var chi di noi fi-a più de-gno a-man-te. Troppo nel pre-gio mi-o tu par-te-las-sisti; or

teraz niech będzie winy twojej karą wystarczająca,

wiedza, że ja jestem [najmiej widzianym] kochankiem



sia del fal-to tu-o pe-na ba-stan-te, sa-per chio-so-no il più gra-di-to a-man-te."

H.W.v.z.

Violini unisoni. *Allegro.*  
 AMADIGI.  
 Bassi.

ide. ide. biegnę ku memu skarbowi  
 Va - do, va - do, cor - ro - al mio te - so - ro,

*p* nie dbam o twój gniew  
 va - do, cor - ro, va - do, cor - ro, non ap - prez - zo il tuo fu - ror, non ap - prez - zo il

tuo fu - ror; va - do, cor - ro, cor - ro, va - do, cor - ro, va - do,

- do,

H.W.62.

22

64

73

82

92

101

111

120

ra do, cor-ro al mio te-so-ro, ra-do, cor-ro, cor-ro, va-do, non ap-  
 -prez-zo il tuo fu-ror, cor-ro, ra-  
 do, non ap-prez-zo il tu-o fu-  
 -ror, non ap-prez-zo il tu-o fu-ror.  
 tr

Dla ur ocznych i pieknych włosów  
 Per un va-go e bel crin

(Fine.)

złoty ch ogień i płoniarze [to] mała dia serca.  
 do-ro fo-coe fiam-me è po-co al cor,  
 tr

per un va-go e bel crin do-ro fo-coe fiam-me è po-co al cor.

Da Capo.

(Traneran le fiamme.)  
 (Przechodzą przez płoniarze.)

H.W.62.

## SCENA VII.

Amadysi i Oriana oraz grupa zaklętych rycerzy i dam.

**AMADIGI, ORIANA, e truppa di cavalieri e dame incantate.**

**Oriana.** Niebios, co to? jaki hałas raży wstrząsnął tym miejscem? Ah! Co widzę? Amadys  
Cie-li, che fi-a: qual ru-mo-re im-pro-vi-so a-gi-tò que-sto luo-go: ah! che veg-gio! A-ma-

**Amadigi.** Ja cię [uwalniając] od czarów, lecz twoje piękne oblicze, Oriana [sprawia], że oczarowały  
-di-gi il mio be-ne. Io ti tol-go a gl'in-can-ti, mà il tuo bel vol-to, O-ria-na, fà che in-can-

**Oriana.** Lękam się, że znużeniem jest tutaj oglądanie ciebie. **Amad.** Lękać się nie musisz, mo-  
-ta-to io re-sti. Te-mo, ch'in-gan-no si-a di quì mi-rar-ti. Te-mer non dei, mia

ja drogą! Okrutnej Melisy sztuka [wobec] mnie była daremna. Piękna, do pier si cię tułę.  
ca-ra! della cru-da Me-lis-sa l'ar-te per-me fù va-na; bel-la, al se-no ti strin-go.

**Oriana.** Jeśli znużeniem on jest, słodkim jest dla mnie znużenie. Amadys, pomyśl [my], jak z tych progów ty mnie zabierzesz.  
S'in-gan-no e gli è, dol-ce è per-me l'in-gan-no. A-ma-di-gi, si pen-si co-me da que-ste so-glie tu mi tor-

**Amad.** Przeszkody już nie ma, wolna jesteś. **Oriana.** Zatem skoroziczone są płacze moje.  
-rai. O-sta-col più non v'è li-be-ra sei. Dun-que so-no fi-ni-ti i pian-ti mie-i.

## SICILIANA.

Larghetto.

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

ORIANA.

(Bassi.)

Gio-je, ve-ni-te in sen-bril-la-te nel mio cor, che tut-to il mio do-lor—fug-



**Amadigi.** *W tej chwili ja dczaję* *w moim życiu najmlszego* *i najpiękniejszego*

In que - sto i - stan - te io pro - vo di mia vi - ta il più gra - to e bel mo -  
 4 4  
*momentu.* **Oriana.** *Miłości [lub: Amorze] wystarczy, już dości!* *Zbytek jest [to] szczęścia.* **Amad.** *Radść przytacza zmysły*

- men.to. A - mor ba - sta, non piú! trop - po è il con - ten - to. La gio - ja op - pri - me i  
 6 6 6 6  
*a przy tobie.* *o piękna* *staje się łagodna Amora* *ostra strzał.*

sen - si, e a te vi - ci - no, oh bel - la, di - vien dol - ce d'A - mor l'a - spra qua - drel - la.

*Allegro.*

(Violino I. Oboe I.) *(Viol. solo)*

Tutti.

(Violino II. Oboe II.)

(Viola.)

AMADIGI.

(Bassi.)

Jest tak słodkie moje szczęście.

E' si dol - ce il mio con -

*jest tak* *miła moja rozkosz*

- ten.to, è si gra - to il mio pia - cer, è si dol - ce, è si gra - to, è si gra - to il mio pia - cer, è si

(Tutti.)

*f*

gra - - - - - to, è si gra - to il mio pia - cer!

21 (Viol.)  
*p*  
è si gra - - - - -

26  
*f p f p f p*  
- to, è si dol.ce, gra-to, dol.ce, è si dol.ce, è si gra.to, è si

32  
gra.to il mio pia - cer, è si dol.ce, gra-to, dol.ce, è si

38 *Tutti.*  
*f*  
dol.ce, è si gra.to, è si gra.to il mio pia - cer!  
*f* (Fine.)

30

Bo w pier si ja już czuje śmieć ma już [czego] się lekac

Che nel se - no io già sen - to, che non v'è più da te -

36

- mer, io già sen - to, che non

61

*Adagio.*

v'è più da te - mer, che non v'è più da te - - mer.

*Da Capo.*

Oriana. Vanno a sedere, e segue una Danza di cavalieri e dame incantate.

*Allegri.*

An.dia.mo o - ra, mio ben: che più si tar.da: Pri - ma con vien, che a pre.pa - rar men

va da quanto alla no,stra fu,ga an,cor bi - so,gnat: at - ten,di,oh bel,la, in,tan,to nel,le con,fi,gu,estan,ze il mio ri -

Oriana.

tor.no. Van - ne, mà to,sto rie,di: che lonta - no da te du - ro è il sog - gior.no.

## SCENA VIII.

Melissa która nadchodzi; Dardanus na stronie i cię sami.  
MELISSA, che sopraggiunge; DARDANO a parte, e detti.(Przybywają demony  
i miosa Oriane.)

1 Amadigi. Nieba! Bogowie! Co widzisz? Dardano (a parte.) (Oto moja zemsta!) Melissa. Demony, przybywajcie! (Wegano i Demoni. Tutaj sprowadzicie.)

Cie-li! Nu-mi! che mi-ro? (Ec-co la mia ven-det.ta) De-mo-ni, ac-cor-re-te! qui si con-

5 Oriane. (partano Oriana.) Amad. Co to będzie? Dard. Jeśli ja od bierz rywalowi, ja będę szczęśliwy. Oriana. Melissa.

du.ca O-ri-a-na. Che mai sa-rà? Se la to-glie ri-va-le, io son con-ten-to. Me-lis-sa, oh

9 o Boże! Amad. Ja cię wspieram. Melissa. Trzymajcie go, o Furie! VI - (Wychodzi.) Amad. O, bogowie! (part. Oriana.) Melissa. Teraz oto furia.

Di-o! Io ti soc-cor-ro. Ri-te-ne-te-lo, oh fu-rie! Oh Nu-mi! O-ra il fu-ror, la

13 wściekłość i gniew mój. [niech] zburzy te mury tobie tak drogie. Odejdź gdzie indziej, by się oskarżył Twój rywal

rabbia e l'i-ra mi a di-strugga que-ste mu-raa te si ca-re; van-ne al-tro-ve a lagnar-ti! il tuo ri-

17 [niech] cieszy się twoim bólem. a szczęście jego [niech] zbiera twoje serce.

-val gio-i-sca al tuo do-lo-re. e il con-ten-to di lui ro-dai il tuo co-re.

*Allegro.*

Violini unisoni.

Viola.

MELISSA.

Bassi.

## SCENA IX.

AMADIGI solo

I  
I-DE  
I  
I  
I  
I  
I

AMADIGI. Stój. Achi stój, o Boże! Sroga funo piekła, zrodzona, by dręczyć dwoje wiernych kochanków,  
Ferma, deh'ferma, oh Di.o! cruda fu.ria d'in fer.no, na ta per tor.men tar due fi.di a.manti, a -  
5 wy słuchaj moich płaczów, zwróć mi mój skarb, bo [w ten sposób] nazbyt jest sroga moja mgła!  
scol.ta li miei pian.ti, ren.di.mi il mio te.so.ro. che co - sì trop-po è fie.ro il mio mar.to-ro!

*Largo, e staccato.*

Violini unisoni.

AMADIGI.

Bassi.

O ren.de.te.mi il mio be.ne,  
a - striin.fi.di. o pur fa.te.mi mo - rir, o pur fa - te.mi mo - rir, o pur fa - te.mi mo -  
rir, a.striin fi - di, a.striin fi - di, o pur fa - te.mi mo - rir!  
o ren.de.te.mi il mio be.ne, a.striin fi.di, a.striin fi.di, o pur fa - te, fa -

# ATTO SECONDO

## SCENA I.

Scena przedstawia ogród z przepięknym pałacem w odległości, pośrodku [ogrodu] widać źródło Prawdziwej Miłości.

La scena rappresenta un giardino con un bellissimo palazzo  
in distanza, nel mezzo del quale si vede la fontana del vero amore.

AMADIGI solo.

AMADIGI.

1 ja tudając się idę przez doliny i przełazy, stroskany

Io ra - min - go men va - do per val - lie per fo - re - ste, af - Tit - to e

4 i samotny, i nie wiem, dokąd mnie skieruje niepewna stopa. Lecz tam właśnie ja dostrzegam mi-

so - lo, nè sò do - ve mi vol - ga in - cer - to il pie - de. M à qui - vi ap - pun - to io scor - go d'a -

6 6

8 łożki ja skinię zaczarowaną, woda z której niepewnych kochanek upewnia, chcę

- mor l'an - tro in - can - ta - to, l'ac - qua del qua - le i dub - bi a - man - ti ac - cer - ta; vo - glio in

11 w niej przejrzeć się, by zobaczyć, czy moja [ukochana] wierna jest w kochaniu mnie.

es - sa spec - chiar - mi, per ve - der s'il mio ben fi - da è in a - mar - mi.

Largo.

Flauto I. II. unis.

Violino I.

Violino II.

Viola.

AMADIGI.

Bassi.

H. W. ez.

unif.

5

*Sostenuto.*

Sus - sur ra - te. sus. sur. ra

*fale wdzięczne, przetrzyście, pocieszcie*

teonde rez - zo - se, limpi. det. le, con - so - la

*toniędne moje, serce*

te que - sto mise. ro mio cor, conso. la

H. W. ez.

44

38

te questo mi.se.ro mio cor!

45

45

Sus surra te on de vroz so se, limpidet te, consola te questo

50

50

cor, conso la te,

57

57

lim.pidet te, conso la - te questo mi.se.ro mio cor, con.so.la

H. W. 62.



te questo mi se-ro mio cor!

**AMADIGI**  
(*riguarda nella fontana.*)  
(*Spoglia da w źródło.*)

Bogowie! Co widzę? Oriana pieści rywala a rana gardzi?

Numi! che veggio? O-riana ac-ca-rezza il ri-va-le. e mi di-sprezza?

Okrutna, wiara omna, niewdzięczna! Nigdy już kobiety nie będę słuchał płaczu.

Cru-da, per-fi-da, in-gra-ta! mai più di don-na a-scol-te-rò li pian-ti. Mā

Lecz już cięży sercu jej okrucienstwa wielki [dosł. wyniosły] ból. Ja [tracę myśli], ja umie...  
(pada zemdlony na kamień.)  
(*cade svenuto sopra un sasso.*)

già m'op-prime il co-re del-la sua cru-del-tà l'al-to do-lo-re; io man-co, io mo.....

SCENA II.  
MELISSA, e detto.

**MELISSA.** (*fà i suoi scongiuri.*)

Sven-ne A-ma-di-gi dal suo duo-lo op-presso; si ri-sve-gli dal son-no. Fu-rie, ac-cor-re-te, e

(*parte*)

qui-vi O-riana appor-ta-te, e pre-mio al suo a-mo-re sia lo sde-gno e ri-gon-o-dio e do-lo-re!

H. W. 53.

**Oriana.** *Lecz jaka ucieczka od mego cierpienia?* [Niechaj wezmę] *własny oręż [dosł.: żelazo] zabitego maltonka*

Mà, qual scam-po al mio af-fan-no? si pren-da il pro-pio fer-ro dell' e-stin-to con-

(Idzie, by wziąć miecz Amadysa.) i [niech] *połączy dwa serca jedną* (Amadys odzyskuje przytomność.) **Amad.** *Kto mnie budzi ze snu?* **Oriana.** *Amadysie, mój*

*(où per prendere la spada di Amadigi.)* *śmierć.* (Amadigi si risente.) *son-no?* **Amadigi,** *mio*

*skarbie!* *Ty żyjesz* i *oddychasz?* **Amad.** *Kim jesteś, czego chcesz?* **Oriana.** *Nie poznajesz Oriany?* **Amad.** *(si lewa.) Oriana,*

ben! tu vi-vi e spi-ri? Chi sei, che chie-di? Nonco-no-sci O-ria-na? O-ria-na, ur'in-

*niewierna, która [z powodu] imnego [czegoś do mnie wstąpił]?* **Oriana.** *Niewierną ty mnie nazywasz?* **Amad.** *Tak przewrotną i okrutną.* **Oriana.** *Cóż uczy-*

*fi-da, che per al-tri m'ab-bor-re?* In-fi-da tu mi chia-mi? Sì, per-fi-da, e cru-de-le. Che fe-ci

*riałam?* **Amad.** *Idź zapytaj samą siebie,* i *tego się dowiesz.* **Oriana.** *Zatem gdy sądziłam,* i *że ty niewdzięczny mnie ko-*

mai? Và, chie-di-lo a te stes-sa, e lo sa-prai: Dunque quan-do cre-de-a, chetui, ingra-to, m'a-

*chasz, ty tak mną gardzisz?* **Amad.** *Mam szlachetne serce,* i *kochać nie umiem [tej, która] innemu przyrzeka miłość.*

-massi, tuco-si mi di-sprezzit? Homagna-ni-mo il co-re, e a-mar non vo'; ch' al-trui pro-mi-se a-mo-re.

*Adagio.* *Presto.*

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

AMADIGI.

(Bassi.)

*Adagio.*

Kochałem cię, ile [tylko] moje serce, zdążyło cię kochać.

T'amai quant' il mio cor già sep-pe-a-mar-ti, quant' il mio cor già sep-pe-a-mar-

50

ti, ta mai quant il mio corgià sep pe a mar ti, fa ma i, quant il mio cor, quant il mio corgià sep pe a mar

teraz [gdy] ty odmieniasz miłość, ja tobą gardzę.  
*Presto.*  
 -ti; orchetu can gi a mor, io ti di sprezzo. io ti disprezzo, ti disprez - zo, orchetu can gi a mor, io ti di

-sprez - zo, si, si, si, si, si, io ti disprezzo, ti disprezzo; fa ma i.

*Adagio.*  
*Presto.*  
 orchetu can gi a mor, io ti disprezzo, io ti disprezzo, io ti di sprez

- zo, si, si, orchetu can gi a mor io ti disprez - zo, si, si, io ti disprez zo, ti disprez

H. W. ez.

32

(Fine)

36

Jeśli odmierzam moje pragnienia, na mnie, ach, nie skarz się. [by] obelg nie znosić jest i ono przyzwyczajone.  
Se cangio il mio de sir, di me de ch non la gnarti, di me de ch non la gnarti; lof fe se a non sof frir è il pet to av vez zo il pet to av

43

- vez - zo, è il pet to av vez - zo; se cangio il mio de sir, di me de ch non la gnarti, lof fe se a non sof frir

46

*Adagio.*

è il pet to av vez - zo. Tamaiquant il mio corgià se ppe a mar

*Dal Segno.*

## SCENA IV.

AMADIGI, e poi MELISSA.

1 Amadigi. *Zatem ta, od której oczekiwałem wszelkiej otuchy w ciężkim strapieniu, tak mną pogardza i ucieka?*  
 Dunque co-lei, da cui spe-ra vo ogni confor-to, al gra-ve af-fanno co-sì mi sprezza e fugge? e

5 *I w tej samej chwili, gdy miłość mi przysięga, w wierności mi uchybiła? A ja żyję i nie umieram? Niechaj uczyni zatem ten*  
 nel me-desi-moi-stante, che fe-de mi giurò, di fè mi manca? ed io vi-vo, e non mo-ro? Fac-cia pur quest' ac-

9 *sztylet to, czego nie może ból. (Chcę się zabić, lecz zostaje powstrzymany przez Melissę, która nadchodzi.)* Melissa. *Zatrzymaj się! Amadigi. Okrutna Melissa, pozwól, abym*  
 -cia-ro ciò che non pue-te il duolo. *(Fuo! ucciderti, ma vien trattenuto da Melissa, che sopraggiunge.)* Fer-ma-ti, e vi-vi! Cru-da Me-lissa, lascia chio dia

13 *dal koniec bólowi wraz z moją śmiercią! Melissa. Możesz swoje cierpienia zakończyć bez zamięrania. Amadigi. Chociaż dla mnie*  
 fi-ne al mio duol con la mia morte! Puoi tue-pe-ne fi-nir sen-za mo-ri-re. Ben-chè a me sia cru-

17 *była okrutna, ta do której wdycham, jej zawsze [tak] jak byłem, będę wierny, i rącimego ja od ciebie nie żądam*  
 -de-le, que-la per cui so-spi-ro, a lei sem-pre qual fui sa-rò fe-de-le, nè al-tro io da te bramo, che mi

21 *[tylko], żebyś pozwoliła mi umrzeć, wszak ja cię nie Kocham. Melissa. Ja więcej ścierpieć tego nie mogę; nie miej nadziei, [że] ze śmiercią dasz koniec twemu*  
 la-sci mo-rir, già chio non t'a-mo. Io più soffrir non posso; non sperar, con la morte dar fi-ne al-le tue

25 *cierpieniom, bo najpierw ci wypada, duszo miłtościwa, doświadczyć, ile uczynić może kobieta i ogniewana.*  
 pe-ne, che pri-ma ti con-vien, al-ma spie-ta-ta, pro-var quan-to far può don-na sde-gna-ta. Di-

29 *Niech stanie się w tym miejscu wszelki łagodny widok zgrozą i ogniem! (Scena przestacza się w straszliwą pieczarę.) A wy, moich furii*  
 -ven-ga in que-sto lo-co o-gni pla-ci-do a-spetto, or-ro-re e fo-co! *(La Scena si cangia in un antro orribile.)* e voi, de'miei fu-

32 *straszliwi wykonawcy, przybywajcie ukarać tego, kto mną gardził*  
 -ro-ri, or-ri-di es-se-cu-to-ri, ac-cor-re-te a pu-nir, chi mi di-sprez-za!

H. W. 62.

*(Del mostri sortono dal seno della terra, e danno tuoni nell'aria.)*  
*(Potwory wychodzą z łona ziemi, w powietrzu słychać gromoty.)*

35 **Amadigi.** Dusza jest na zbyt przywykła do cierpieni, do udręki, a jeśli sądzisz [że] tym zmniejszysz [lub: odabisz] moje serce. 55

L'a-ni-ma è trop poavvezza al-le pe-ne, a-gli af-fan-ni, e se cre-di con que-sto d'am-mo li-re il mio cor,

39 **Melissa.** Zaprzestajcie teraz, zaprzestajcie! Bo cięższe udręki dla niego szykuje.

fol-le, t'inganni. Ces-sa-teo-mai ces-sa-te! che più gra-vi tor-menti a lui pre-pa-ro;

(Furie go otaczają.)

43 Otoczcie go (le furie lo circondano) o Furie! Ujrzy w moich progach to, co w źródle on widział. Chcę żeby jego

cir-con-da-te: lo, oh fu-rie! ve-drà nel-le mie so-glie ciò che nel fon-te ei vi-de; vo' ch'il suo

47 ból mojemu stał się równy, a ta, która go wielbi, niech pokocha rywała!

duo-lo al mio di-ven-gae-gua-le, e co-lei che l'à-do-ra a-mi il ri-va-le!

*Allegro.*

Oboe s. Viol.

Violino I  
Oboe I.

Violino II  
Oboe II.

Viola.

Bassons.

MELISSA.

AMADIGI.

Bassi.

Tutti.

7

Oboe s. Viol.

Oboe s. Viol.

Tutti.

Tutti.

13

Oboe s. Viol.

Oboe s. Viol.

Okrutny/a, ty nie sprawisz by twoja srogość kiedykolwiek zmąciła stałość

Crudel, tu non fa rai, ch'il tuo rigorgia mai per turbi la co stan - za, ch'il tuo rigorgia

Crudel, tu non fa rai, ch'il tuo rigorgia mai per tur bi

19

mai, crudel, ch'il tuo rigorgia mai per tur bi la co stan

la co stan - za, ch'il tuo rigorgia mai ch'il tuo rigorgia mai per tur bi la co stan

24

Tutti.

Tutti.

-za;

-za,

Tutti.

crudel, tu non fa

per tur bi la co stan -

30 (Oboe s. Viol.)

-rai, ch'iltuo rigor giamai perturbila co-stan - za, pertur-bi la co-stan -  
za; crudel, tu non fa-rai, ch'iltuo rigor giamai per-turbi la co-stan -

36

-za; crudel, tu non fa-rai, ch'iltuo rigorgia mai per-turbi la co-stan -  
za, perturbi la co-stan - za, perturbi la - co-stan -

41

-za, perturbi la co-stan - za, tu non farai, tunon farai,  
-za, perturbi la co-stan - za, tunon fa-rai, tunon farai, crudel,



crudel, crudel, crudel, tu non farai, ch'il tuo rigor giamai per - turbi la costan -  
crudel, crudel, crudel, tu non fa - rai, ch'il tuo rigor già mai per - turbi la co -

Violino I.  
Violino II.  
- za, per - turbi la costan - za, la co. stan - za.  
- stan - za, per - turbi la costan - za, la co. stan - za.

H. W. 62.

M: Jeśli masz pierś by znieść [dosł.: ścierpieć]      wszelką gorzką i okrutną mękę      znającą moją strogością  
 A: Mam pierś by znieść [dosł.: ścierpieć]      wszelką gorzką i okrutną mękę      i nie boję się twojej strogości

*(Fine)*

Shai pet - to da sof - fri - re ogn' a - spro e rio mar - ti - re, tor - rò col mio ri -  
 Ho pet - to da sof - fri - re ogn' a - spro e rio mar - ti - re, nè te - mo il tuo ri - gor

Bassons col Basso.

M: twoją nadzieję  
 A: ani twojej mocy

- gor la tua spe - ran - za, la tua spe - ran - za, tua spe - ran - za, tua spe - ran - za,  
 - nè tua possan - za, la tua pos - san - za, tua possan - za, tua possan - za,

- za, tor - rò col mio ri - gor, tor - rò col mio ri - gor la tua spe - ran - za,  
 - za, nè te - mo il tuo ri - gor, nè te - mo il tuo ri - gor, nè tua pos - san - za,

- za, tua spe - ran - za, tor - rò col mio ri - gor la tua spe - ran - za,  
 - za, tua pos - san - za, nè te - mo il tuo ri - gor, nè tua pos - san - za.

*Da Capo.*

(partono.)

(Wychodzą.)

## SCENA III.

I Demoni conducono AMADIGI, ed ORIANA, incatenati, e detta.

1 **Oriana.** Jeśli cię obraża Oriana, ona tylko [niech zostanie] ukarana. **Amadigi.** Jeśli tobą gardzi Amadys, on tylko

Se t'of-fe - se O - ri - a - na, el - la sol si pu - ni - sca. Se ti sprez - za A - ma - di - gi, e - gli

(Chce ugodzić Amadysa.)

4 **Melissa.** I mekci... i śmierć pomieście! [dośł.: mieć będziecie] Od ciebie zaczynam (Va per ferire Amadigi.) **Oriana.** Bogowie!

sol mer - ta pe - ne. E pe - ne... e mor - te ha - vra! da te prin - ci - pio. Nu - mi! a -

8 **Melissa.** Lecz jaka nowa litość mi wnika w pierś? Podstępny zdrajco, twojej

- i - ta, soc - cor - so! Mä, che nuo - va pie - ta - de mi pas - seg - gia nel pet - to? per - fi - do tra - di - to - re, la tua

12 **Amadigi.** Ach! Bo niepotrzebna mi [jest] twoja litość, podczas gdy

mor - te vor - rei, mä il cor nol vuo - le. Ah! che non gio - va a me la tua pie - ta - de, men - tre ch'io

16 **Melissa.** I je szcze ty naraz wyzywasz? Ciebie zabiję w sercu jej

te - mo. oh Di - o! per O - ria - na il mio ben, per l'i - dol mi - o. Ed an - cor tu m'in - vi - ti? t'uc - ci - de - rò nel

(Chce zabić Oriane.) Ach **Amadigi.** stój! **Oriana.** Nie! Melissa, ocal mój skarb, a ja szczęśliwa umarę. **Melissa.**

20 **Amadigi.** okrutnym. (Va per ucci - dere Oriana.) Ah fer - ma! Nò! Me - lis - sa, sal - va il mio ben, ed io con - ten - ta mo - ro. Mä

24 **Oriana.** Ależ nie! Byłoby nazbyt krótkie to cierpienie dla niewdzięcznika, za dam tysiącem śmierci jej - cierpienia, tobie - udreki, a sobie - pociechę.

nò! fiatropbreve questa pe - na a uningrato; da - rò con mille mor - ti a lei pe - ne, a te af - fanni, e a me con - for - ti.

*Larghetto.*

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

ORIANA.

AMADIGI.

Bassi.

Fagotti. Tutti.

H. W. 62.

9

Zmienia się nieszczęście  
Can-gia al fi-ne il

Fagotti. Tutti.

21

twoja skrogić  
czujesz, o Boże! radzami litość!

tuo ri-go-re, can-gia al fi-ne il tuo ri-go-re, sen-ti, oh Dio! di noi pie-tà,  
Can-gia al fi-ne il tuo ri-go-re, sen-ti, oh Dio! di noi pie-tà, sen-ti, oh Dio!

33

pie-tà, sen-ti, oh Dio,  
can-gia al fi-ne il tuo ri-go-re, sen-ti, oh Dio! di noi pie-tà, sen-ti, oh Dio!

H. W. ez.

84

43

sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà, sen - ti, oh Dio! di  
 noi pie - tà, can - gia al fi - ne il tuo ri - go - re, sen - ti, oh Dio! di

50

noi pie - tà, pie - tà,  
 noi pie - tà, pie - tà.

62

pie - tà, can - gia al fi - ne il tuo ri -  
 pie - tà, sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà.

R. W. es.

71

- go - re, il tuo ri - go - - - re, sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà,  
can - gia al fi - ne il tuo ri - go - re, sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà,

81

pie - tà! sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà!  
pie - tà! sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà!

91

pie - tà! sen - ti, oh Dio! di noi pie - tà!

(Fine.)

102

Ach, [niech] cię wzruszy mój ból! Nadużyłaś [dod.: narzyt używałaś] okrucieństwa.  
Deh, ti muo-va il mio do-lo-re! trop-po u-sa-sti, trop-po u-sa-sti cru-del-tà;  
Deh, ti muo-va il mio do-lo-re! trop-po u-sa-sti cru-del-tà, trop-po u-sa-sti cru-del-tà.

113

-tā; deh, ti muo-va il mio do-lo-re! trop-po u-sa-sti cru-del-tā.  
-tā; deh, ti muo-va il mio do-lo-re! trop-po u-sa-sti cru-del-tā.

Da Capo.

## Melissa.

Nò, nò! ho già ri-sol-to. Om-bra del suo ri-va-le, Pren-ci-pe sfor-tu-na-to,  
in vir-tù de' miei det-ti sor-ti dal re-gno o-scu-ro, e qui me-co'tu-ni-sci  
a far ven-det-ta del mio a-mor, del tuo a-mor, del no-stro ol-trag-gio!

H. W. ez.

## SCENA V.

AMADIGI, MELISSA, ed ORIANA.

1  
Melissa. Nieba! Nieprawdliwe, i niemiłosieme! Zatem wam jedynie [ma] być zemsta dozwolona?  
Cie - li! in - giu - sti, e in - cle - men - ti! dun - que a voi so - li fia la ven - det - ta con

4  
Oriana. Na cóż więc się zdecyduję? Amadigi. Ja drzę jeszcze. Melissa. Ależ jak to! Niechaj umrze (Chce zabić Oriane, czuje, że jest powstrzymana.) moja rywalka! (Vuol'uccidere Oriana, mi si sente ritenere.)  
es - sa? A che mai si ri - solve? Io te - mo an - co - ra. Må che! muo - ja la mia ri - va - le!...

8  
Kto stopę mi wstrzymuje, o gwiazdy? Ach! bo wy wspieracie, niewierni bogowie, pare szczęścia!  
Ch'il piè mår - re - sta, oh stel - le? ah! che voi pro - teg - ge - te, in - fi - di Nu - mi, u - na coppia fe -

12  
Ja sama, nieszczęśna! Niebo i piekło mną gardzi, umrzeć się musi, [niechaj] się umrze!  
- li - ce! Io so - la sventu - ra - ta! cie - loe in - fer - no m'ab - bor - re; mo - rir si de - e, si muo - ja!

(Si ferisce con un stile.)  
(Przebija się sztyletem.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

MELISSA.

Bassi.

Ad - di - o, cru - do A - ma - di - gi! spi - ra la tua ne - mi - ca, an - zi l'a -

- man - te. Go - di del mio mo - rir, barba - ro, in - gra - to! già il piè va - cil - la e il lu - me, ed un



*(Fine.)*

Viol. I.  
Viol. II.

*Da Capo.*

## SCENA VI.

ORGANDO, e detti.

1 **Orgando.** Skonczyły się u dręki, teraz [trzeba] się radować! Niebo, które was wspiera [lub: chroni], pragnie  
 Son fi - ni - tii tor - men - ti, o - mai si go - da! il ciel, che vi pro - teg - ge, vuol che

4 aby u stały czary, i [aby] w śladkach zaślubinach połączyły się [wraz] z prawicami serca kochające. **Amadigi, Droga.**  
 ces, sin - gli - can - ti, e con dol - ci spon - sa - li si u - ni - scan con le destre i co - ria - manti. Ca - ra,

8 rękę ci ściskam. **Oriana.** [Tym] słodsze jest nieoczekiwane wielkie szczęście. **Amadigi.** Teraż ci dziękuję Amorze, za moją udrękę!  
 la man ti stringo. Più dol - ce è inaspet - ta - to un gran con - tento. Or ti ringra - zio. A - mor, del mio tor - mento!

H. W. ez.

92

**Amadigi.** Droga moja małżonko! Teraz wszelka chmura znikła srogięgo bólu.

Ca - ra mia spo - sa! ad - es - so o - gni nu - be spa - ri da - tro do - lo - re, s'Or -

16 Jeśli Organdoi bóg miłości [na]jja godniejszymi czarami łączę dwoje ra wierniejszych i czystych koc hanków.

- gan.do è il Dio d'a - mo - re con più soa - vi in - can - ti u - ni - sce i due più fi - di e ca - stia - manti.

Tromba.

Oboe.

Violini unisoni.

Viola.

AMADIGI.

Bassi.

6

12

H. W. 68.

18

Czuję radość, która w piersi mi jaśnieje, i już bliższy na niebie gwiazda boga miłości

Sen-to la gio-ja, ch'in sen mi bril-la, e già scin-til-la nel ciel la stel-la del Dio d'a-

23

-mor, del Dio d'a-mor,

-mor, del Dio d'a-mor,

29

sen-to la gio-ja, sen-to la gio-ja,

sen-to la gio-ja, sen-to la gio-ja,

H. W. es.

94

35

ch'ia sen mi bril-la e già scin til-la nel ciel la stel-la del Dio d'a mor,

40

e già scin til-la nel ciel la stella del Dio d'a mor, del Dio d'a-

45

e già scin til-la nel ciel la stella del Dio d'a mor, del Dio d'a-

50

-mor,

H. W. es.

56

Musical score system 56, measures 56-62. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand.

63

Musical score system 63, measures 63-69. The vocal line begins with the lyrics: "e già scin-til-la nel ciel la stel-la del Dio d'a-". The piano accompaniment continues with the arpeggiated pattern.

68

Musical score system 68, measures 68-72. The vocal line continues with the lyrics: "-mor, del Dio d'a-mor." The piano accompaniment features a *Tutti* section starting at measure 68. The system concludes with a *Fine* marking.

73

Musical score system 73, measures 73-79. This system contains the piano accompaniment for the final section of the piece, marked *Tutti*. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

H. W. ss.

(Fine.)

79

Będę szczęśliwy [lub: błogosławiony] z tobą, moja piękna, i przyjazny los już mi obiecuje

Sa - rò be - a - to con te, mia bel - la, e a - mi - co il fa - to già mi pro -

83

szczęście dla serca

- met - te con - ten - to al cor, sa - rò be - a - to con te, mia bel - la, e a - mi - co il

87

fa - to, già mi pro - met - te con - ten - to al cor,

91

*Da Capo.*

già mi pro-met-te con-ten-to al cor.

ORGANDO.

1 (Zszedł z rydwana) (disceso dal suo carro.) Radujcie się teraz szczęśliwi, o szczęśliwi

Go-de-te o-mai fe-li-ci, oh for-tu-na-ti

3 nowozelcy! A jakie oto przygotowałem tańce ludowe i magiczną muzykę [dost.: har-

spo-si! e qual già pre-pa-rai dan-ze cam-pe-stri e ma-gi-ca ar-mo-

6 morieł, tutaj waszej radości [lub: wesela] wstępem [niechaj] będą

-ni-a, qui del vo-stro go-der pre-lu-dio si-a.

## CORO.

*Allegro.*

(Violino I. Oboe I.)  
Tutti.

(Violino II. Oboe II.)

Viola.

SOPRANO.  
Weselcie się, o serca kochające, bo nie ma już bólu

ALTO.  
Go - de - te, oh co - ri a - man - ti, che non v'è più do - lor! can -

TENORE.  
Go - de - te, oh co - ri a - man - ti, che non v'è più do - lor! can -

BASSO.  
Go - de - te, oh co - ri a - man - ti, che non v'è più do - lor! can -

Tutti Bassi.

Zmienil wasze łzy [dod.: płacz] w śmiech bóg miłości

-gia.to hai vo - stri pian - ti in ri - so il Dio d'a - mor, can - gia.to hai vo - stri pian - ti in

-gia.to hai vo - stri pian - ti in ri - so il Dio d'a - mor, can - gia.to hai vo - stri pian - ti in

-gia.to hai vo - stri pian - ti in ri - so il Dio d'a - mor, can - gia.to hai vo - stri pian - ti in

-gia.to hai vo - stri pian - ti in ri - so il Dio d'a - mor, can - gia.to hai vo - stri pian - ti in



13

Teraz tak uciech mnie, nadziejo mego łona

**ORIANA** sola. Or si' m'al - let - ti spe - ran - za del mio sen, or

**AMADIGI** solo. Or si' m'al - let - ti spe - ran - za del mio sen, or

ri - so il Dio d'a - mor.

(Fine.)

20

si' m'al - let - ti spe - ran - za del mio sen, non più ve - len, ma

si' m'al - let - ti spe - ran - za del mio sen, non più ve - len, ma

już nie truciznę, lecz

27

tylko rozkosze ja czuję w tym sercu

sol di - let - ti io pro - vo in que - sto cor, io pro - vo in que - sto cor.

sol di - let - ti io pro - vo in que - sto cor, io pro - vo in que - sto cor.

Da Capo.

### **Oświadczenie promotora pracy doktorskiej**

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

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

### **Oświadczenie autora pracy**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Analiza partii Amadigi w operze „Amadigi di Gaula” G.F. Händla w kontekście interpretacji przez współczesny głos kontratenorowy”* 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.....