

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Wydział Wokalno-Aktorski

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Li Shuqi

**Studium nad techniką śpiewu bel canto
mezzosopranu na przykładzie oper Gaetano
Donizettiego: La Favorita [Faworyta], Anna Bolena,
Lucrezia Borgia [Lukrecja Borgia]**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Roberta Cieśli

Warszawa, 2023

*Składam serdeczne podziękowania
prof. dr. hab. Robertowi Cieśli
za objęcie mojej pracy doktorskiej opieką merytoryczną.
Dziękuję za poświęcony czas i wszystkie cenne wskazówki.
Z wyrazami szacunku
Li Shuqi*

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „, Studium nad techniką śpiewu bel canto mezzosopranu na przykładzie oper Gaetano Donizettiego: La Favorita [Faworyta], Anna Bolena, Lucrezia Borgia [Lukrecja Borgia] *tytuł pracy...*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

SPIS TREŚCI

Wstęp	8
Rozdział Pierwszy – Bel canto.....	12
1.1 Proces kształtowania bel canto.....	12
1.1.1 Eposy Homeryckie.....	12
1.1.2 Poezja liryczna.....	13
1.1.3 Starożytny dramat grecki.....	15
1.1.4 Element muzyki wokalne w kulturze starożytnego Rzymu.....	17
1.2 Wpływ Humanizmu na bel canto.....	19
1.2.1 Wpływ Renesansu na muzykę religijną.....	19
1.2.2. Humanistyczny rozwój bel canto.....	21
1.2.3. Pozytywna rola rodziny Medyceuszy w rozwoju Renesansu.....	25
Rozdział Drugi – Bel canto i opera.....	28
2.1 Związek pomiędzy opera a bel canto.....	28
2.2 Technika wokalna bel canto.....	32
2.2.1 Typologia głosów.....	34
2.2.2 Techniki wokalne.....	37
2.3 Bel canto w służbie przedstawienia scenicznego.....	41
2.3.1 Narodziny śpiewaków <i>castrato</i>	41
Rozdział Trzeci – Podstawowe elementy w kształceniu techniki wokalne bel canto.....	46
3.1 Układ oddechowy.....	46
3.2 Struktura emisji dźwięku	50

Rozdział Czwarty – Opera.....	56
4.1 Zarys historii opery.....	56
4.1.1 Główne funkcje chorałów gregoriańskich.....	56
4.1.2 Muzyka świecka.....	57
4.1.3 Stymulująca rola Renesansu w rozwoju opery.....	62
4.1.4 Opery w Rzymie, Wenecji, Neapolu.....	65
4.1.5 Styl komponowania w Romantyzmie.....	70
4.1.6 Opera realistyczna [weryzm].....	72
4.2 Analiza wybranych fragmentów oper ze szczególnym uwzględnieniem elementów techniki wokalne<i> </i>bel canto i kreacji aktorskiej.....	73
4.2.1 Opera <i>Faworyta</i> , aria „ <i>O mio Fernando</i> ”	73
4.2.2 Opera <i>Faworyta</i> , duet „ <i>Quando le soglie paterne</i> ”	93
4.2.3 Opera <i>Faworyta</i> , duet „ <i>Ah, Mio bene fia vero lasciarti</i> ”	109
4.2.4 Opera <i>Lucrezia Borgia</i> , aria „ <i>Nella fatal di Rimini</i> ”	135
4.2.5 Opera <i>Lucrezia Borgia</i> , aria „ <i>Il segreto per esser felice</i> ”	141
4.2.6 Opera <i>Anna Bolena</i> , aria „ <i>Deh! non voler costringere</i> ”	145
4.2.7 Opera <i>Anna Bolena</i> , aria Smetona, aria „ <i>È sgombro il loco</i> ”	148
4.2.8 Opera <i>Anna Bolena</i> , aria „ <i>Per questa fiamma indomita</i> ”	158
4.2.9 Opera <i>Anna Bolena</i> , aria „ <i>Ella di me sollecita</i> ”	161
Zakończenie	165
Bibliografia	167

Abstract

Gaetano Donizetti is an important representative of the Romantic era, which saw a turning point in the development of European opera. Information on the use of the mezzo-soprano voice dates back to the 13th century, while the birth to the opera genre was in the 16th century. The path of the mezzo-soprano, from harmony-filling voice to leading roles, is linked to the development of opera. A particular period in the development of the opera genre is bel canto, The main feature of bel canto singing are the uniformity of timbre and the seamless blending of registers, The way bel canto is sung to resemble, to some extent , the playing of a pipe organ - by means of the vibrations created by the breath , a resonance is formed . Breathing is one of the main elements of bel canto, The vocal tracts of mezzo-soprano singers are quite long and the position of the larynx is low , the vocal cords are thicker and the resonance cavities relatively large, When singing , the frequency of the vocal cords is relatively slow, while the timbre of the voice is rich and heavy. In the low register , the resonance for the chest cavity is exploited, The following work focuses mainly on a study of three selected works by Gaetano Donizetti, an exploration of mezzo-soprano techniques and an analysis of bel canto techniques .

STRESZCZENIE

Gaetano Donizetti jest ważnym przedstawicielem epoki Romantyzmu, w czasie której nastąpił punkt zwrotny w rozwoju europejskiej opery. Informacje na temat wykorzystania głosu mezzosopranowego pochodzą z XIII wieku, z kolei narodziny gatunku opery to wiek XVI¹. Droga mezzosopranu, od głosu wypełniającego harmonię, do pierwszoplanowych ról związana jest z rozwojem opery. Szczególnym okresem w rozwoju gatunku opery jest bel canto. Główną cechą śpiewu bel canto jest jednolitość barwy i płynne połączenie rejestrów. Sposób śpiewu bel canto przypomina, w jakiejś mierze grę organów piszczałkowych - za pomocą wibracji tworzonej przez oddech dochodzi do ukształtowania rezonansu. Oddech jest jednym z głównych elementów bel canto. Kanały głosowe śpiewaczek mezzosopranowych są dość długie, a pozycja krtani niska, struny głosowe są grubsze, zaś jamy rezonansowe względnie duże. W trakcie śpiewu częstotliwość drgań strun głosowych jest stosunkowo wolna, natomiast barwa głosu bogata i ciężka. W niskim rejestrze dźwięku wykorzystywany jest rezonans jamy klatki piersiowej. Poniższa praca koncentruje się głównie na studium nad trzema wybranymi dziełami Gaetano Donizettiego, omówieniem na wybranych przykładach techniki mezzosopranowej oraz analizą techniki bel canto.

Kluczowe terminy: Donizetti, opera, techniki śpiewu mezzosopranem, bel canto

¹ In den Jahren 1598 ("Dafne" von Jacopo Peri) und 1600 ("Euridice" von Jacopo Peri) entstanden die ersten Opern. (w latach 1598 („Dafne” Jacopo Peri’ego i 1600 („Euridice” Jacopo Periego) powstają pierwsze opery – tłum własne) <https://landkreis-gymnasium.de/files/Dateien/Service/Unterrichtsmaterialien/Musik/oper.pdf>

WSTĘP

Bel canto jako termin dotyczy różnych kwestii. Z jednej strony mówi o pięknym śpiewie z drugiej o konkretnym okresie muzyki, z trzeciej o naukowej metodzie śpiewu. Jeżeli chodzi o trzeci aspekt, to należy zwrócić uwagę na istotę oddechu podczas wydobywania głosu. Nasycenie oddechem oraz kontrola, poprzez grupy mięśni, układu oddechowego, umożliwia emisję bardziej łagodnego i pełnego dźwięku. Jest ono częścią ideowego dziedzictwa ludzkiej kultury oraz produktem rozwoju historii wokalistyki.

W autorytatywnym, amerykańskim słowniku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* znajduje się następująca charakterystyka bel canto: „Podsumowując termin bel canto odnosi się do XVIII i XIX wiekowej włoskiej formy muzyki wokalne, postulującej utrzymanie jednolitości i płynności muzyki pod względem jakości głosu, zachowaniu kontroli nad delikatnym dźwiękiem w wysokim rejestrze głosu oraz nad zręczną i elastyczną techniką śpiewu koloraturowego.”² W słowniku muzyki wokalne *A Dictionary of Vocal Terminology* bel canto zostało zdefiniowane w następujący sposób: „Bel canto bardzo często nie jest rozumiane jako wyłącznie technika śpiewu, lecz również jako epoka w historii opery, rodzaj stylu muzycznego czy też technika ćwiczeń śpiewu.”³ Specjalistyczny słownik *Oksfordzki Zwięzły Słownik Muzyczny* uznaje bel canto za: „termin podsumowujący wspaniałość i wyjątkowość śpiewu we włoskiej operze w XVIII wieku i w pierwszej połowie XIX wieku, jak również ukazujący jej liryczny styl...lekkość i elastyczność wokalizacji, piękno głosu, spójność i płynność śpiewanych fraz oraz czynnik bezbłędnej, kompletnej techniki śpiewu.”⁴

Podsumowując powyższe informacje, bel canto stanowi komplementarny system sztuki wokalne powstały na początku XVII wieku i stopniowo wchodzący w fazę dojrzałości po wieku XIX.

² 夏征农, 陈至立主编. *Xia Zhengnong, Chen Zhinong 辞海 CiHai*, [M], 上海辞书出版社 Wydawnictwo w Szanghaju Cishu, ISBN : 9787532628599, 2009.9.pp1549

³ Cornelius L.Reid. *A Dictionary of Vocal Terminology—An Analysis*[M]. New York: Joseph Patelson Music House, 1986, Huntsville, Tx: Recital Publications, reprinted 1995, pp.18

⁴ *Zwięzły Oksfordzki Słownik Muzyczny 牛津简明音乐辞典*, Tang Qi Jing 唐其竟 (tłum) Czwarta edycja autorzy: Michael Kennedy, Joyce Bourne, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, ISBN: 9787103025864 str., 96

W roku 1601 Guilio Caccini (8 października 1551 roku - 12 grudnia 1618 roku) w przedmowie do dzieła *Nova Musica* (*Nuove Musiche* – ital.) przedstawił dokładne wymagania estetyczne dotyczące sztuki wokalne, które później zostały uznane za najwcześniejszy, sprawdzony pisemny dokument, stanowiący opis stylu *bel canto*. Po epoce Baroku rozwój *bel canto* podążało za rozwojem gatunku opery, istnieje też znacznie więcej pełnych i wiarygodnych źródeł na jego temat.

W XVIII i XIX wieku śpiewacy oraz nauczyciele pozostawili bardzo wiele artykułów i pism o doświadczeniach ze swojej praktyki zawodowej pochodzącej z występów czy wykorzystywanych technik wokalnych. Na przykład *Opinioni de' cantori antichi e moderni sieno osservazioni sopra il canto figurato* Piera Francesco Tosi (1653-1732), to pierwsza, pełna praca na temat śpiewu, oferująca wyjątkowy wgląd w techniki wokalne oraz społeczne aspekty epoki Baroku. Jest to jedna z najważniejszych pozycji umożliwiająca badaczom zrozumienie praktyki ówczesnego śpiewu.

W XIX wieku Francesco Lamperti (1811-1892) napisał *The Technics of Bel Canto*. Hiszpański śpiewak i nauczyciel muzyki wokalne Manuel Patricio Rodriguez Garcia (17 marca 1805 roku - 1 lipca 1906 roku) dokonał wynalazku laryngoskopu. Garcie kształciło wielu znakomitych nauczycieli muzyki wokalne jednak ich publikacje nie zawierały tak dokładnego opisu śpiewu jak pisma Garcii. Dla przykładu francuski tenor Gilbert Louis Duprez (6 grudnia 1806 roku - 23 września 1896 roku) opublikował *L'art. du chant*,⁵ czy też francuska sopranistka Laura Cinti Damoreau, (6 lutego 1801 roku - 25 lutego 1863 roku), którzy zasłynęli jako wybitni nauczyciele.⁶

Manuel Garcia w trakcie swojej kariery pedagogicznej uczył dwie wyjątkowe postacie: szwedzką śpiewaczkę Jenny Lind (6 października 1820 roku – 2 listopada 1887 roku) oraz niemiecką śpiewaczkę Mathilde Marchesi (24 marca 1821 roku – 17 listopada 1913 roku). Analizując źródła historyczne możemy lepiej zrozumieć dokonany przez Manuela Garcie proces przeobrażenia metod pedagogicznych oraz ich

⁵ <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP106257-PMLP216665-Duprez.pdf>

⁶ Philip Robinson: "Cinti-Damoreau [née Montalant], Laure (Cinthie)", in Laura Macy (ed.): *The Grove Book of Opera Singers* (New York: Oxford University Press, 2008), pp. 88–89.

przyswojenie przez Mathilde Marchesi. Zgodnie z pierwszą pracą na temat śpiewu Garcii *Mémoire sur la voix humaine présenté à l'Académie des Sciences en 1840* z 1840 roku ⁷ śpiewak powinien włożyć wysiłek w „ustabilizowanie głosu”, owe ustabilizowanie autor zdefiniował jako „trwałą i ciągłą płynność głosu, pozbawioną jakichkolwiek drgań”.

Stabilny głos dostarcza kompozytorom większej przestrzeni twórczej, dzięki czemu nie muszą już pisać muzyki, będąc ograniczeni indywidualnymi możliwościami danych wykonawców lub wykonawczyń, lecz tworzyć ją w pełnej zgodności ze swoimi założeniami. W drugiej połowie XIX wieku nastąpił czas Wielkiej Opery (Grand Opéra – fr.).

Termin Wielka Opera pierwotnie dotyczył dzieł operowych wystawianych na scenie Opery w Paryżu, później zaczął być używany do opisu stylu majestatycznej, wspaniałej opery. Wielka Opera powstała w latach dwudziestych XIX wieku w Paryżu, a największą popularnością cieszyła się w latach trzydziestych i czterdziestych. Tematyka Wielkiej Opery była poważna, w większości opierała się na historii, cechowała się stylem poetyckim, co więcej, wielkim rozmachem, bogatą scenografią, akompaniamentem orkiestry. Cała sztuka bez zbędnej narracji była z reguły wystawiana w czterech lub pięciu aktach, z wykorzystaniem wspaniałych elementów baletu i chóru.⁸

Pierwszą powszechnie uznaną Wielką Operą było dzieło Giacomo Meyerbeer'a (5 września 1791 roku – 2 maja 1864 roku)⁹ zatytułowane *Diabeł Robert* (*Robert le Diable fr.*). Tematyką jego sztuk zazwyczaj były wielkie wydarzenia polityczno-historyczne. Jego sztuki charakteryzowały się wspaniałą scenografią, której towarzyszyła majestatyczna muzyka, nacechowana potężnym ładunkiem dramatycznym.

⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12697861.texteImage>

⁸ 亦平、王丹丹著. Yi Ping, Wang Dandan 《西方音乐体裁及形式的演进》 *O treści i formie Zachodniej muzyki* [M]. 上海音乐学院出版社 *Wydawnictwo Konwersatorium w Szanghaju*, 2003 (12) : 315-317

⁹ *Wielka Encyklopedia Powszechna*, PWN 1965, wyd. I, t. VII, s. 241

W XX wieku rozwój bel canto przyniósł kolejne istotne spostrzeżenia. Dla przykładu Ingo Titze¹⁰ pomiędzy 1979 a 1981 rokiem opracował kurs zatytułowany *Zasady Emisji Głosu* (Principles of Voice Production), ponadto opublikował ponad sto artykułów naukowych poświęconych badaniom nad głosem. Jego zdaniem kształt kanałów głosowych wpływa na sposób odbijania fal dźwiękowych. Przy pomocy samogłosek możliwe jest regulowanie tego kształtu, co może pomóc w odnalezieniu najlepszego punktu odbicia i osiągnięciu jeszcze szerszego zakresu głosu.¹¹ Poza nim Cornelius L. Reid (7 lutego 1911 roku – 3 lutego 2008 roku)¹² napisał wiele książek na temat muzyki wokalne. Dla przykładu, w 1950 roku została opublikowana jego książka pod tytułem *Bel canto: Zasady i Praktyki* (Bel Canto: Principles and Practices), a jakiś czas później ukazały się m.in. następujące pozycje jego autorstwa: *Wolny Głos: Instrukcja Naturalnego Śpiewu* (The Free Voice: A Guide to Natural Singing), *O Naturze Śpiewu* (Essays on the Nature of Singing). Pedagogiczne teorie Reida są oparte na XVII-XIX wiecznych monografiach słynnych nauczycieli muzyki wokalne. Zaliczają się do nich: Giulio Caccini, Pier Francesco Tosi, Giovanni Battista Mancini, Domenico Corri, Francesco Lamperti, Giovanni Battista Lamperti, Manuel Patricio Rodriguez Garcia, Isaac Nathan oraz Julius Stockhausen.

W tradycyjnej sztuce Zachodu bel canto posiada niesłychanie głębokie znaczenie kulturowe. Bel canto stanowi bardzo ważny okres rozwoju śpiewu i jest postrzegane, jako najwyższa forma opanowania techniki wokalne.

¹⁰ Ingo Titze jest naukowcem zajmującym się głosem i gardłem, dyrektorem wykonawczym Amerykańskiego Krajowego Centrum Głosu i Mowy. W trakcie swojej kariery naukowej otrzymał bardzo wiele grantów pieniężnych Narodowego Instytutu Zdrowia USA, które wykorzystał do badań nad zdrowiem gardła oraz chorobami gardła. Narodowy Instytut Zdrowia USA wymienia ponad 160 artykułów jego autorstwa.

¹¹ <https://www.thenakedvocalist.com/podcast/20/>

¹² Cornelius L. Reid. "Sixty Years on the Bench". In: *The Modern Singing Master: Essays in Honor of Cornelius L. Reid*. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 2002, 307.

ROZDZIAŁ PIERWSZY – BEL CANTO

1.1 Proces kształtowania bel canto

1.1.1 Eposy Homeryckie

Kolebką Zachodniej sztuki jest obszar Morza Śródziemnego, dokładniej obejmujący wyspy na Morzu Egejskim, Półwysep Grecki oraz zachodnią część Azji Mniejszej, gdzie pomiędzy XX a XII wiekiem p.n.e. rozwinęła się europejska cywilizacja epoki brązu, określana mianem cywilizacji egejskiej. Cywilizacja egejska, to zbiorowy termin opisujący cywilizację grecką oraz cywilizację wybrzeży Morza Egejskiego. Grecja uznawana jest za cywilizacyjną kolebkę Zachodu. Cywilizacja grecka obejmuje dwie wielkie epoki: Cywilizację Minojską¹³ (Cywilizacja Minojska 3000 p.n.e. – 1100 p.n.e.) oraz Cywilizację Mykeńską¹⁴ (Grecja Mykeńska 1600 p.n.e. – 1100 p.n.e.). W XII wieku p.n.e. Cywilizacja Mykeńska weszła w fazę schyłkową.¹⁵

Wraz z nieustannym rozwojem kultury greckiej zaczęła ona przenikać do Europy wywierając bardzo głęboki wpływ na całą zachodnią cywilizację. Kultura starożytnej Grecji bardzo wielką rolę przykładała do m.in. estetyki, filozofii, muzyki, dramatu, poezji, architektury. Po najeździe Dorów cywilizacja mykeńska z fazy schyłku weszła w etap agonii, a dawna chwała i splendor w krótkim czasie obróciły się w pył. W ten sposób zakończyła się cywilizacja egejska. W całej Grecji nastąpiła epoka „ciszy”, powrót do stanu pierwotnego społeczeństwa. Z tego okresu zachowało się bardzo niewiele pisanych źródeł i materiałów, pozostały wyłącznie opisujące stan ówczesnego społeczeństwa Eposy Homeryckie.¹⁶ Stworzona w tym okresie poezja odegrała ważną rolę w późniejszym rozwoju sztuki muzyki wokalne.

¹³ Cywilizacja minojska pojawiła się w starożytnej Grecji w epoce brązu przed cywilizacją mykeńską, której rozwój skoncentrował się na Krecie.

¹⁴ Cywilizacja Mykeńska jest ostatnim z okresów epoki brązu w starożytnej Grecji część historyków uważa, iż w jej skład wchodzi eposy homeryckie. Jest przyjęte, iż większość starożytnej literatury greckiej oraz mitów historycznych pochodzi z tego okresu.

¹⁵ Hogarth, David George (1911). "Aegean Civilization". In Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. 1 (11th ed.). Cambridge University Press. pp. 245–251.

¹⁶ Thomas R. Martin *古希腊简史：从史前到希腊化时代 Historia Starożytnej Grecji: Od Prehistorii do Czasów Hellenistycznych Ancient Greece from Prehistoric to Hellenistic Times* 杨敬清 译, Yang Jingqing (tłum.) 上海：上海三联书店, Szanghaj Wydawnictwo Sanlian 2011.12

Przed XIII wiekiem p.n.e. muzyka europejska była monofoniczna. W tym okresie powstały słynne dzieła literackie jak *Iliada* (ΙΛΙΑΣ)¹⁷ oraz *Odyseja* (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) Homera.¹⁸ Były one wykonywane w formie melorecytacji, uważanej za względnie początkową formę prezentacji w muzyce wokalne. Mimo iż Eposy Homeryckie posiadają głównie wyjątkową wartość literacką, to ich aspekt muzyczny również nie powinien być ignorowany.

Wojna Trojańska jest jednym z najważniejszych wydarzeń w greckiej mitologii i jest opisywana w znacznej ilości greckich dzieł literackich, a najślynniejszym z nich jest *Iliada* Homera. Wątek trojański pojawia się także w literaturze Rzymu, dla przykładu w poemacie *Eneida* Publiusza Wergiliusza Marona (15 października 70 r. p.n.e. – 21 września 15 r. p.n.e.). *Eneida* opowiada historię ucieczki głównego bohatera Eneasza wraz z grupą ludzi z Troi, po jej zdobyciu przez ukrytych w drewnianym koniu wojowników. Powszechnie uważa się, iż ów poemat jest autorstwa Wergiliusza.¹⁹ Poematy o bohaterach cieszyły się wielką popularnością w czasach Homera, spośród nich najwspanialszym dziełem są Eposy Homeryckie, które stanowią najwcześniejszą formę wyrazu w Zachodniej muzyce wokalne.

1.1.2 Poezja liryczna

W rozwoju tradycyjnej poezji greckiej wczesnego okresu najważniejsze miejsca zajmują tacy poeci jak Safona (610 r. p.n.e. – 570 r. p.n.e.), Alkajos (620 r. p.n.e. – 680 r.p.n.e.) oraz Pindar. Większość poezji Safony zaginęła, jedynym w całości zachowanym utworem jest *Oda do Afrodyty*. Język Safony jest prosty, bezpośredni, niesłychanie obrazowy, w treści jej utworów zawarte są wyraźne odniesienia do

¹⁷ *Iliada* głównie opowiada historię wyprawy trojańskiej Greków. Przy pomocy opisu Wojny Trojańskiej oddaje cześć bohaterom walczącym dla swoich społeczności, broniących jej interesów. Jest to główne dzieło literackie Starożytnej Grecji i jeden z najważniejszych utworów klasycznych Zachodniej literatury.

¹⁸ Jest jednym z dwóch klasycznych dzieł literatury Starożytnej Grecji (pierwszym jest *Iliada*), obie określane są mianem Eposów Homeryckich. Jest kontynuacją opowieści z *Iliady*; zgodnie z legendą zostały one napisane przez niewidomego poetę Homera.

¹⁹ History of Latin Literature”. History World. Retrieved 5 December 2016

ówczesnego chaosu politycznego.²⁰ Safonę uznaje się za jedną z najwybitniejszych poetek lirycznych.

Alkajos żył w tym samym mieście co Safona. Jego poezja dzieliła się na cztery główne rodzaje: hymny pochwalne do bogów i herosów, poezję miłosną, pieśni o winie oraz poezję polityczną. Brytyjski badacz kultury klasycznej Richard Jebb (27 sierpnia 1841 roku – 9 grudnia 1905 roku) w ten sposób dokonał zestawienia Alkajosa z Safoną: *Jako dojrzałe dzieło sztuki, Pieśń o Bogach Wiatru nagle wylania się spośród pełnej życia poezji Alkajosa. Dla młodszej o jedno pokolenie Safony zadaniem staje się podniesie owej poezji na jak najwyższy poziom, zaś jej melodia prawdopodobnie nie ma sobie równych pośród wszystkich relikwów greckiej poezji. (The Aeolian song is suddenly revealed, as a mature work of art, in the spirited stanzas of Alcaeus. It is raised to a supreme excellence by his younger contemporary, Sappho, whose melody is unsurpassed, perhaps unequalled, among all the relics of Greek verse.)*²¹

Pindar (518 p.n.e. – 438 p.n.e.) został przez potomnych określony mianem pierwszego z dziewięciu wielkich poetów lirycznych, jest on głównym przedstawicielem poetyckiej szkoły Epinikion (poezji dla zwycięstwa). Jego poezja opisuje wartości i przekonania rozpowszechnione we wczesnym okresie klasycznym w starożytnej Grecji.²²

Poezja liryczna główny nacisk przykładła do ekspresji indywidualnych emocji. W porównaniu ze wspaniałymi epejami heroicznymi poezja liryczna jest krótka, znakomita, pełna rytmicznej elastyczności, w jej prezentacji muzyka odgrywa kluczową rolę. Poezja liryczna wywarła niezwykle stymulujący wpływ na rozwój muzyki wokalne. Po narodzeniu dramatu scenicznego poezja liryczna wciąż stanowiła ważną formę scenicznego występu, będąc często elementem większych przedstawień.

²⁰ <https://www.britannica.com/biography/Sappho-Greek-poet>

²¹ Jebb, Richard (1905). *Bacchylides: the poems and fragments*. Cambridge University Press. p.29.

²² Conway, Geoffrey Seymour (1972), *The Odes of Pindar*, Dent ISBN978-0-460-01017-7

, Pindar (1972) Introduction p. xv

1.1.3 Starożytny dramat grecki

Starożytny dramat grecki jest prekursorem zachodniego dramatu, jego tematyką najczęściej są greckie mity i wspaniałe opowieści o bohaterach. Każda tragedia przedstawia jedną - kompletną historię, równocześnie stanowiąc niezależną całość. Jakkolwiek niektóre tragedie posiadają scenariusz składający się z trzech części, które z jednej strony zachowują niezależność, to z drugiej strony wzajemnie się uzupełniają, w ten sposób powstaje doskonalsza i bardziej spójna całość – trylogia. Obecnie najbardziej znaną trylogią jest *Oresteja* Ajschylosa. Dzieli się na *Agamemnon*, *Ofiarnice*, *Eumenidy*. Ciąg wydarzeń tej trylogii ukazuje porządek społeczny ateńskiego społeczeństwa, jak również rozwój systemu sądowniczego.²³ Słowo „tragedia”, w języku greckim *tragoidia* oznacza „powagę” a nie „smutek”.

Eurypides (480 r. p.n.e. – 406 r. p.n.e.), Ajschylos (525/524 r.p.n.e. – 456/455 r. p.n.e.), Sofokles (497/6 r. p.n.e. - 406/405 r.p.n.e.) byli trzema najwybitniejszymi greckimi tragikami. Styl Eurypidesa cechował się wspaniałością, płynnością języka, dialogi pozostawały bardzo zbliżone do mowy potocznej, dzięki czemu końcowy efekt cechowała niezwykła naturalność. Jednak samą sztukę bardzo często wypełniały długie wywody oraz debaty. W trakcie życia Eurypidesa jego tragedie nie cieszyły się zainteresowaniem widowni, zdobywając sławę dopiero po jego śmierci. Jego dramaty w porównaniu z dramatami Ajschylosa i Sofoklesa ukazują inne poglądy oraz lukę pokoleniową występującą pomiędzy nimi, prawdopodobnie spowodowaną oświeceniem filozoficznym, które miało miejsce w połowie V wieku p.n.e. Ajschylos wciąż odwoływał się do starożytności, Sofokles żyjący w epoce transformacji przechodził przez obie epoki, podczas gdy Eurypidesa zafascynował nowy duch epoki klasycznej.²⁴ W wielu sztukach Eurypidesa widoczne jest jego niezadowolenie ze społecznej rzeczywistości. Nieszczęście kobiet jest jednym z głównych tematów przewijających się w jego dziełach. *Medea* jest jego niezwykle poruszającą tragedią.

²³ Porter, David (2005). "Aeschylus' "Eumenides": Some Contrapuntal Lines".126 (3): 301–331.

²⁴ B.M.Knox, 'Euripides' in The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature, P. Easterling and B. Knox (ed.s), Cambridge University Press (1985), pp. 316–17

Eurypides za pomocą historii *Medei* ukazał istniejący w tym czasie niesprawiedliwy system instytucji małżeństwa.²⁵

W starożytnych komediach greckich rzadko korzystano z mitologii, koncentrując się na tworzeniu własnej fabuły. Jej treść najczęściej była blisko związana z ówczesnymi postaciami oraz sytuacją. W V wieku p.n.e. w Atenach tworzyło troje „starych” komediopisarzy. Pierwszy z nich to Kratinos (519 r. p.n.e. – 422 r. p.n.e.), drugi to Eupolis (446 r. p.n.e. – 411 r. p.n.e.), trzecim jest Arystofanes (446 r. p.n.e. – 386 r.p.n.e.). Tylko Arystofanes pozostawił po sobie kompletne dzieła. Stara [staroattycka] komedia *Archaia* często przyjmowała formę satyry na życie polityczne czy główne osobistości polityki, stąd też została nazwana „komedią polityczną”. Dla przykładu, napisana przez reprezentanta wczesnego dramatu greckiego, ochrzczonego mianem „ojca komedii”, Arystofanesa²⁶ sztuka *Babilończycy* została potępiona przez Kleona²⁷ jako zniewaga dla Związku Ateńskiego.²⁸

Głównym obiektem satyry nowej komedii było życie polityczne, z czasem uwaga przeniosła się na znane osobistości, a następnie na życie rodzinne. Tematyka komedii z satyry politycznej przeobraziła się w satyrę codziennego życia. Pionierem nowej komedii był dramaturg Menander.²⁹ Jego scenariusze koncentrowały się na historiach miłosnych oraz rodzinnym życiu. Menander tworzył niesłychanie bogate osobowości bohaterów, promował uczciwość w relacjach międzyludzkich.³⁰

Starożytne greckie tragedie i komedie pochodzą od rytuałów tanecznych ku czci boga wina. Hezjod w dziele *Theogonia* opisał narodziny bogów i kosmosu. Dionizos jest jednym z dwunastu najważniejszych bogów Olimpu. Był on czczonym przez starożytnych Greków i Traków³¹ jako bóg wina, który symbolizował energię życia i

²⁵ Macintosh, Fiona; Kenward, Claire; Wrobel, Tom (2016). *Medea, a performance history*. Oxford: APGRD.

²⁶ Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007: Peace, Birds and Frogs Edith Hall and Amanda Wrigley, Legenda (Oxford) 2007, p.1

²⁷ Kleon, umarł w roku 422 p.n.e. wybitny przedstawiciel kręgów handlowych w polityce Aten

²⁸ “κωμωδοδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον πάντων. ” *Aristophanis Comoediae Tomus 1*, FW Hall 和 WM Geldart (eds), Oxford Classical Texts, "Knights" line 516

²⁹ Menander (342 p.n.e. – 291 p.n.e.) starożytny poeta grecki, główny przedstawiciel nowej komedii

³⁰ Marco Fantuzzi, Richard Hunter. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge University Press. 2004: 404-408.

³¹ Trakowie należą do ludów indoeuropejskich, byli wczesnym osadnikami na Półwyspie Bałkańskim, zamieszkiwali głównie obszary obecnej Bułgarii, Grecji, Macedonii, Rumunii i Turcji.

obdarowywał ludzi obfitymi plonami. W tamtym czasie Grecy uważali, iż wszystkie sprawy pomiędzy ludźmi są zarządzane przez bogów, oddawali więc bogom cześć, a poprzez składanie ofiar komunikowali się z nimi. Bóg wina posiadał niezwykle charyzmatyczną siłę przyciągania, był on bogiem rolniczym.³² Ceremonie ofiarne ku czci boga wina stały się w Grecji najważniejszymi wydarzeniami w tradycji religijnej. W trakcie ceremonii składania ofiar ludzie ubierali owcze skóry i przypinali kozie rogi, przebierali się w towarzyszących bogu wina satyrów. Tańczyli, śpiewali dla boga wina, oddając się „dzikiej” zabawie i składali ofiarę z kozła. Te najwcześniejsze formy przedstawień miały związek z legendami i mitami o bogu wina. Ówczesni powiadali, iż kiedy bóg wina podróżuje po świecie, podążają za nim pół ludzie- pół kozły, dlatego też ludzie przebierali się za jego towarzyszy, Przedstawienia te po przejściu przez cykl prób i przygotowań stopniowo przeobraziły się w ściśle określoną formę występu scenicznego, czego pochodną stało się narodzenie dramatu.

Spoglądając od epepei heroicznych, poprzez poezję liryczną aż do dramatu, w kulturze starożytnej Grecji element muzyki wokalne ulegał prężnemu rozwojowi. Utwory muzyczno-wokalne głównie opierały się na pojedynczych melodiach, posiadały charakter recytacji - melodia była nieskomplikowana i płynna, towarzyszył jej prosty akompaniament instrumentów muzycznych. Utwory muzyczno-wokalne przybierały głównie formę chórów, śpiewu jednogłosowego, śpiewu solowego, melorecytacji. Wprowadzono do nich taniec oraz grę dramatyczną. Wokaliści bardzo często występowali w stanie wielkiego podekscytowania. Wszystko to położyło fundamenty pod rozwój późniejszego zachodniego dramatu.

1.1.4 Element muzyki wokalne w kulturze starożytnego Rzymu

Wraz z podbojem Grecji przez Rzym grecka muzyka została przeniesiona do Rzymu. Kolebką rozwoju Imperium Rzymskiego był Półwysep Apeniński. W 753 roku p.n.e. zostało założone miasto Rzym. W okresie od powstania do upadku Zachodniego

³² ["DIONYSUS GOD OF - Greek Mythology". www.theoi.com](http://www.theoi.com). Retrieved 2020-06-22.

Imperium Rzym przeszedł przez następujące fazy: Epokę Królewską (753 r. p.n.e. – 509 r. p.n.e.), Republikę Rzymską (509 r. p.n.e. – 27 r. p.n.e.), Imperium Rzymskie (27 r. – 395 r.).³³Rzym podbił Grecję w 146 roku p.n.e. Po tym wydarzeniu centrum kultury europejskiej przeniosło się do Rzymu. Rzym nie zniszczył dziedzictwa kultury Grecji, wręcz przeciwnie, zaczął z niego zapożyczać, co doprowadziło do wymieszania kultur.

Starożytni Rzymianie byli bardzo wojowniczy i wobec państw ościennych stosowali strategię podboju i grabieży. Wielu wybitnych greckich nauczycieli muzyki i śpiewaków stało się niewolnikami rzymskiej arystokracji, dla której muzyka była formą rozrywki. W życiu codziennym Rzymian muzyka stopniowo zaczynała zajmować coraz ważniejszą pozycję, Rzymianie większą uwagę kierowali w stronę jej rozrywkowego charakteru. W domach arystokracji wiedza o muzyce była postrzegana jako symbol wykształcenia i zamożności. W ten sposób następował rozwój edukacji muzycznej. Muzyka stopniowo przeobrażała się w narzędzie klasy panującej.³⁴

W czasach Imperium Rzymskiego ważnym elementem teatru była adaptacja greckiego dramatu na łacinę w celu jego popularyzacji.³⁵

Wraz z postępującym upadkiem Rzymu w późnym okresie imperium następował kryzys muzyki. W roku 476 w wyniku najazdu barbarzyńców z północy Zachodnie Cesarstwo Rzymskie zostało unicestwione, a Europa weszła w okres Średniowiecza, w którym władzę sprawowało chrześcijaństwo. Chrześcijaństwo zakazało wszystkich form muzycznych z wyjątkiem muzyki towarzyszącej uroczystościom kościelnym. W tym czasie chrześcijaństwo zajmowało kierowniczą pozycję w kulturze. Wiara religijna z oddawania czci wielu bogom z czasów Starożytnej Grecji przekształciła się w uwielbienie dla jednego Boga. Narodziny chrześcijaństwa miało fundamentalny wpływ na rozwój muzyki wokalne na Zachodzie.

W czasach Imperium Rzymskiego trwało stopniowe formowanie się chrześcijańskiej muzyki. W tym czasie następował proces nieustannego regulowania

³³ Morley, Neville (17 August 2010). *The Roman Empire: Roots of Imperialism* . ISBN 978-0-7453-2870-6

³⁴ Tytuł publikacji: *Życie Artystyczne * Sztuka Wenhai 文艺生活·文海艺苑 2009.5 Wchodząc w muzyczną kulturę starożytnej Grecji i Rzymu*, autor Zhou Chengling 周成岭, str. 23

³⁵ Wu Weixi 伍维曦 *Koniec Starożytności i początek Średniowiecza* , 古代的终结与中世纪的源头[J]. *Nowy Głos Muzyki*, 2012 nr.3

formy i treści chrześcijańskich pieśni. Powstały mocne fundamenty dla systemu muzyki religijnej. Kościół Chrześcijański zdecydowanie odrzucał świecką muzykę rzymskiego społeczeństwa. Wraz ze zdobywaniem absolutnej dominacji przez muzykę religijną muzyka świecka stopniowo zanikała. Długie średniowiecze to czas zaczątków bel canto.

Średniowieczny nauczyciel muzyki Gwido z Arezzo (991/992 r. – 1033 r.) jest uznawany za wynalazcę obecnego zapisu nutowego.³⁶ Hieronim z Moraw (zmarł po roku 1271) był średniowiecznym teoretykiem muzyki. Stał się słynny dzięki dziełu *Tractatus de Musica*. Praca ta jest ważnym materiałem źródłowym pozwalającym lepiej zrozumieć średniowieczną muzykę.³⁷ W średniowieczu doszło do ukształtowania podstawowego zarysu teoretycznego i praktycznego kształcenia śpiewaków, albowiem w pedagogice istniało już pojęcie skali, jak również uformowane zostały wczesne kryteria estetyczne śpiewu.

1.2 Wpływ humanizmu na bel canto

1.2.1 Wpływ Renesansu na muzykę religijną

W długiej epoce Średniowiecza rozwój zachodniej muzyki wokalne całej czas opierał się na kulturze religijnej, nawet w końcowym okresie Średniowiecza główne formy muzyczne pod względem rozwoju wciąż pozostawały pod tym wpływem. Stan ten trwał bez przerwy aż do czasów Renesansu, dopiero wtedy doszło do ostatecznego zrzucenia religijnych więzów pętających sztukę muzyki wokalne. Technika nauczania śpiewu Renesansu odziedziczyła rezultaty studiów muzycznych prowadzonych w Średniowieczu, ulegając dalszemu udoskonaleniu i pogłębieniu. Nowe myślenie humanistyczne wywarło rewolucyjny wpływ na rozwój całej zachodniej sztuki.

Główną cechą epoki Odrodzenia było myślenie „humanistyczne”. Pojawienie się tego prądu umysłowego potężnie uderzyło w funkcjonującą od Średniowiecza ideę

³⁶ Miller, Samuel D. (Autumn 1973). "Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator". *Journal of Research in Music Education* . 21 (3): 239–245.

³⁷ Frederick Hammond and Edward H. Roesner. "Hieronimus de Moravia", *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed January 26, 2007)

prymatu „teokracji”.³⁸ „Humanizm” stał się potężną siłą napędową zmian, stymulując rozwój w dziedzinach literatury, poezji, sztuki i muzyki. W śpiewie także odnotowano postęp. W Średniowieczu myślenie teokratyczne dominowało nad całym Zachodem. Kościelny kler wykorzystywał pojęcie „ludzkiego grzechu” do zamknięcia ludzkiego myślenia w świecie rządzonym przez teokrację, co spowodowało odejście człowieka od natury oraz utratę racjonalności. Dominacja myślenia religijnego, propagującego ascezę i wyrzeczenie się świata, kierowała ludzi w stronę nadziei na lepszy świat w oferowanym im przez Boga wiecznym życiu.

W połowie ubiegłego stulecia historycy Romantyzmu odkryli pozostałości kultury akademickiej Średniowiecza, dokonali prób oddzielenia linią demarkacyjną Średniowiecza od epoki nowożytnej, ponadto pomiędzy tymi epokami wstawili bufor, który nazwali Renesansem.

Paul Henry Lang - autor *Muzyki w Zachodniej Cywilizacji* określił czas trwania epoki Renesansu na okres pomiędzy XIV a XVII wiekiem,³⁹ łącząc go z występującym w poszczególnych krajach ruchem kapitalistycznym. Filozofia Humanizmu w wielkim stopniu wpłynęła na ówczesną muzykę, zarówno religijną, jak i świecką, kierując znacznie większą uwagę w stronę ekspresji emocji oraz ludzkiego życia.

W tym czasie głównym elementem myślenia było odrodzenie starożytnej kultury Grecji i Rzymu, odkrycie esencji Starożytności, jej propagowanie oraz dziedziczenie. Poprzez odrodzenie klasycznej kultury dramatu nastąpiła promocja nowych form muzycznych, w ten sposób narodziła się opera.⁴⁰

W XIV wieku włoski kompozytor Jacopo da Bologna (1340-1386) w *Kodeksie Squarcialupi*⁴¹ (Kodeks jest częścią dużej kolekcji XIV-wiecznej muzyki, która od

³⁸ Zhou Chunsheng 周春生 Wprowadzenie do studiów nad Renesansem 文艺复兴史研究入门[M]. Beijing, Wydawnictwo Uniwersytetu Pekinńskiego, 2009.9

³⁹ "Historians of different kinds will often make some choice between a long Renaissance (say, 1300–1600), a short one (1453–1527), or somewhere in between (the fifteenth and sixteenth centuries, as is commonly adopted in music histories)." The Cambridge History of Seventeenth Century Music: Volume 1, p. 4, 2005, Cambridge University Press, Google Books.

⁴⁰ Gao Xia 高霞, Wpływ „Humanizmu” na ukształtowanie systemu bel canto w muzyce wokalne „人文主义”思潮对美声声乐体系形成的重要影响, magazyn Głos Żółtej Rzeki, 2016 nr.19

⁴¹ Kodeks Squarcialupi składa się z 216 stron oprawionych w baranią skórę, rękopis jest dobrze zachowany a wszystkie jego kompozycje są kompletne. Jest to najlepszy materiał źródłowy do analizy XIV wiecznej włoskiej muzyki trecento (również określanej mianem nowej włoskiej sztuki)

dawna należy do rodziny Medyceuszy) umieścił 29 swoich dzieł muzycznych. Wśród powyższych utworów znajdują się również dzieła Francesco Landini (1325 r. – 2 września 1397 r.), był on ważnym przedstawicielem stylu *trecento*⁴² w schyłkowej fazie Średniowiecza. Jego utwory praktycznie w całości należały do muzyki świeckiej. Powyżsi kompozytorzy położyli fundamenty pod bujny rozwój muzyki świeckiej w późnej fazie Renesansu.

Jeszcze większy wpływ niż Renesans na muzykę religijną wywarła Reformacja. Reformy protestanckie Marcina Lutra (10 listopada 1483 roku⁴³- 18 lutego 1546 roku) uczyniły z Niemiec punkt startowy dla tego wielkiego ruchu. Luter propagował służbę muzyki wobec rzesz ludzi, użycie języka lokalnego w zastępstwie łaciny podczas śpiewania tekstów religijnych pieśni. Wraz z popularyzacją jego postulatów w wielu miejscach spontanicznie zamieniano teksty pieśni religijnych na języki lokalne, ponadto w melodii zaczęto dokonywać zapożyczeń elementów muzyki ludowej. W tym okresie muzyka świecka i religijna mocno na siebie oddziaływały, jednak wciąż znajdowały się w fazie niezależnego rozwoju, bardzo podniosło to rolę muzyki w życiu społecznym.

1.2.2 Humanistyczny rozwój bel canto

Humanizm cenił wartość człowieka, pod jego wpływem ludzie stopniowo uwalniali swoje myślenie z tradycyjnych więzów. W muzyce ludzie pragną nie tylko słuchania żywych i melodyjnych dźwięków, lecz również dążą do ekspresji emocji i opowiedzenia historii za pomocą syntezy muzyki i słów. Celem jest stworzenie rezonansu, współbrzmienia z ludzkim sercem. Humanizm postulował umieszczenie człowieka w centrum, podkreślał wagę emancypacji myślenia. To zjawisko stało się przełomem w myśleniu ludzi, wpłynęło mocno na rozwój sztuki muzycznej,

⁴² Trecento, milletrecento w skrócie „1300” wskazuje na kulturę XIV wiecznych Włoch. W historii sztuki uznawane jest za początek Renesansu.

⁴³ Luther himself, however, believed that he had been born in 1484. Hendrix, Scott H. (2015).

Martin Luther: Visionary Reformer . Yale University Press . p. 17. ISBN978-0-300-16669-9. Retrieved 12 November 2017 .

doprowadzając w epoce Odrodzenia do transformacji roli muzyki ze służby Bogu na służbę człowiekowi. Otworzyło to nowe drogi twórcze dla kompozytorów muzyki. Humanizm postrzegał człowieka nie tylko jako żyjącą istotę, przykładał znacznie większą wagę do ludzkiej wolności ducha. Szacunek dla wartości duchowych stanowił najgłębszą ideę Humanizmu. W czasach Renesansu następował ciągły rozwój społeczny, jak również szybki rozwój nauki, ludzie zaczęli stopniowo uwalniać się z więzów feudalnej ideologii kościoła, zapragnęli poszukiwać wszystkich możliwych obszarów do zbadania.

Promotorzy Renesansu propagowali idee antyklerykalne, podkreślali opozycję natury ludzkiej i Boskiej, konflikt władzy ludzkiej z teokracją, walkę wolności osobistej z religijnymi kajdanami. Pod wpływem tych idei pozycja, którą jednostka zajmowała w społeczeństwie, została znacząco podniesiona. Pragnieniem stało się zdobywanie wiedzy, poszukiwanie natury, studia naukowe, śpiewanie hymnów pochwalnych. Ludzka osobowość doświadczyła emancypacji.

Idee Humanizmu w pierwszej kolejności wywarły wielki wpływ na malarstwo Renesansu. We wczesnej fazie „ojciec europejskiego malarstwa” - Giotto⁴⁴ rozpoczął nadawanie cech ludzkich biblijnym historiom opowiadanych przez jego dzieła. Treść jego obrazów wypełnił oddech życia, artysta skupił się na zaprezentowaniu rzeczywistych, ludzkich emocji. Po Giotto tworzyli tacy wielcy artyści jak Leonardo Da Vinci (15 kwietnia 1542 roku – 2 maja 1519 roku), Michał Anioł (6 marca 1475 roku - 18 lutego 1564 roku) czy inni przedstawiciele idei Humanizmu. Dla przykładu, obraz Da Vinci *Mona Lisa*⁴⁵ został namalowany z wyjątkową precyzją. Płótno ukazuje dostojną i piękną kobietę, postać nie mającą żadnego związku z religią. Humanizm stał się punktem zwrotnym w historii rozwoju zachodniej sztuki. W tym czasie również sztuka muzyczna doświadczyła wielkich zmian. Kultura dramatu starożytnych Grecji i Rzymu zaczęła stopniowo się odradzać, stymulując narodziny opery. Rozwój sztuki nie może się odbywać bez udziału możnych sponsorów - mieszczan czy arystokratów. Pod

⁴⁴ Giotto di Bondone (około 1266 – 8 stycznia 1337) najwybitniejszy, XIV wieczny włoski malarz.

⁴⁵ Mona Lisa (od około 1503/1506 stworzona aż do roku 1517) jest to portret półpostaci Leonarda Da Vinci, jednym z najcenniejszych obrazów na świecie.

tym względem rodzina Medyceuszy w wiekach XIV – XVI stała się najbardziej widocznym przykładem w Europie. Medyceusze pomagali finansowo najwybitniejszym artystom epoki Renesansu, organizowali doroczne spotkania artystyczne. Najbardziej znanym sponsorem sztuki jest Lorenzo de Medici (1 stycznia 1449 roku – 8 kwietnia 1492 roku).⁴⁶ Lorenzo de Medici nie wahał się przez wydawaniem wielkich sum pieniędzy na sztukę. Pod wpływem idei Humanizmu technika śpiewu weszła na drogę szybkiego postępu.

Powstanie bel canto nie może być rozdzielone od formowania się i rozwoju kapitalizmu oraz od pojawienia się idei Humanizmu. Na bazie gromadzenia doświadczeń oraz wolności twórczej bel canto szybko się rozwijało, aby następnie w formie opery rozprzestrzenić się na cały świat.

Bel canto jest wytworem humanistycznych idei zaimplementowanych w epoce Renesansu. Humanizm wywarł bardzo głęboki wpływ na europejską operę. Humanizm funkcjonował jako wiodący prąd umysłowy epoki Odrodzenia. Pod jego wpływem muzyka tworzących w tym czasie kompozytorów nabierała bardziej indywidualnego odcienia i ludzkiego wymiaru, a jej warstwa ekspresyjna była szczególnie eksponowana. Pod koniec Renesansu elementy pięknego śpiewu można odnaleźć w wielu utworach tego okresu: pieśniach, operach, dziełach religijnych. W samych operach pojawiło się połączenie takich elementów jak m.in.: fragmenty solowe, duety, chóry, zaczęła pojawiać się coraz większa rola orkiestry. Jako wytwór epoki Humanizmu opera stała się głównie formą rozrywki dla arystokracji. W tamtym czasie kompozytorzy tworzyli dzieła przede wszystkim na potrzeby arystokracji, wychodząc naprzeciw jej upodobnianiom.

Giulio Caccini (8 października 1551 roku - 10 grudnia 1618 roku) był jednym z najważniejszych członków grupy zwanej Kameratą Florencką⁴⁷ [*Camerata Florentine*

⁴⁶ Lorenzo de Medici, włoski polityk, bankier, faktycznie rządzący Republiką Florencką, największy i najbardziej oddany sponsor kultury Renesansu.

Kent, FW (28 December 2006). Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence. *Renaissance and Reformation*. Vol. 27. USA: JHU Press. pp. 110–112. doi : 10.1086/586785 . ISBN. 0-8018-8627-9. JSTOR 43445687.

⁴⁷ Camerata została założona przez hrabiego Giovanni de Bardi (5 lutego 1534 roku – wrzesień 1612 roku) w celu badań nad starożytną kulturą. Jej głównym zadaniem stało się ponowne spopularyzowanie antycznego dramatu. Bardi w 1592 roku został zmuszony do opuszczenia Rzymu, następnie przekazał kierownictwo Cameraty

itl.], Caccini był kluczowym kompozytorem wczesnego Baroku we Włoszech, *Le Nuove Musiche* jest jego najślynniejszym zbiorem kompozycji muzyczno-wokalnych. W jego skład wchodziły sonaty, arie oraz inne formy muzyczne. Giulio Caccini w przedmowie do *La Nuove Musiche* przedstawił swoje szczegółowe wymagania estetyczne w kwestii sztuki wokalnej. Dzieło to jest powszechnie uznawane za najwcześniejszy, pisemny zapis na temat stylu śpiewu.⁴⁸ W sprzeciwie do założeń Kameraty florenckiej, której celem było wskrzeszenie starożytnego dramatu muzycznego kompozytorzy postanowili stworzyć utwory, które ukazywałyby piękno i wirtuozerię głosu ludzkiego. Styl ten, propagujący znakomite wykonawstwo, został nazwany bel canto. W późniejszym okresie znakomitymi przedstawicielami tego stylu byli kompozytorzy: G. Rossini, G. Donizetti, V. Bellini. W opracowaniach azjatyckich, jak również niektórych zachodnich pojawia się błędne określenie, sugerujące, że bel canto można odnieść się do muzyki romantycznej czy współczesnej.

W dziedzinie muzyki Renesans pojawił się z blisko 100 letnim opóźnieniem w porównaniu do literatury czy rzeźby. Odrodzenie w muzyce rozpoczyna się od działalności Szkoły Burgundzkiej, która była w wiekach XV – XVI ważną instytucją, tworzącą muzykę w Europie we wczesnym Renesansie. Kompozytorzy Szkoły Burgundzkiej komponując różnorodne utwory muzyki religijnej nawiązywali do średniowiecznych tradycji tworzenia muzyki religijnej i równocześnie wplatali do muzyki własny styl czy innowacyjne formy twórcze.

Guillame Dufay (5 sierpnia 1397 roku – 27 listopada 1474 roku) jest jednym z głównych przedstawicieli Szkoły Burgundzkiej. Był on bardzo płodnym kompozytorem. Do głównych form muzycznych, które komponował zaliczają się: msze, motety, chanson.⁴⁹ Jego najślynniejszym dziełem jest motet *Najbliższe Kwiaty*

włoskiemu sponsorowi sztuki oraz kompozytorowi amatorowi Jacop Corsi (17 lipca 1561 roku- 1604 roku). Ów zmienił nazwę Camerata de Bardi na Camerata Florentine.

⁴⁸ Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana. T. IX-X. Warszawa: 1893, s. 893-894.

⁴⁹ Szkołę Burgundzką założyli Guillame Dufay oraz Gilles Binchois, jej styl cechowała prostota, bardzo często korzystali z trzech głosów.

Róży (Nuper Rosarum Flores) napisany na ceremonię poświęcenia kopuły w katedrze florenckiej (Cattedrale di Santa Maria del Fiore).⁵⁰

Gilles Binchois (około 1400 roku – 20 września 1460 roku) wraz z Guillaume Dufay oraz Johnem Dunstaple (około 1390 roku – 24 grudnia 1453 roku) zalicza się do trzech najważniejszych kompozytorów w XV wieku.⁵¹ Jego najbardziej znanym utworem jest oda *Coraz więcej* (De plus en plus – fr.) wykonywana aż do dziś. Szkoła Burgundzka zbudowała fundamenty dla rozwoju muzyki Renesansu w Europie w XVI wieku.

Muzyka i Humanizm są ze sobą powiązane w bardzo szczególny sposób. W czasach Renesansu, pod wpływem idei Humanizmu, pojawiło się wiele nowych prądów i to w owym czasie kompozytorzy zaczęli świadomie dążyć do połączenia pełnych emocji tekstów i z wyrazistą melodią, co doprowadziło do ściślejszej syntezy poezji z muzyką.

W czasach Renesansu pojawiło się wiele charakterystycznych stylów muzycznych, które to ostatecznie doprowadziły do powstania międzynarodowego języka muzyki. Wtedy to idee kompozytorów zaczęły doświadczać przeobrażenia, kompozytorzy przestali postrzegać siebie wyłącznie jako narzędzia służące kościołowi, lecz jako obdarzonych bezgranicznym potencjałem artystów. Jednym z największych osiągnięć Renesansu w dziedzinie muzyki wokalne jest rozwój opery.

1.2.3 Pozytywna rola rodziny Medyceuszy w rozwoju Renesansu

Dom Medyceuszy był znajdującą się za kurtyną siłą napędową rozwoju Odrodzenia. W historii Włoch dynastia Medyceuszy była dynastią sławną na cały kraj, sprawującą władzę we Florencji. Rodzina Medyceuszy pochodziła z Toskanii. O sławie

⁵⁰ Wright, Craig (1994). "Dufay's "Nuper rosarum flores", King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin". *Journal of the American Musicological Society* . 47 (3): 395–427, 429–441. doi : 10.2307/3128798 . JSTOR 3128798 .

⁵¹ Encyklopedia muzyki . Andrzej Chodkowski (red.). Warszawa: PWN, 1995. ISBN 83-01-11390-1 . s. 105.

Medyceuszy z Florencji świadczy fakt, iż pośród nich rodu pochodziło czterech papieży oraz dwie francuskie królowe.⁵²

Giovanni di Bicci de Medici na wielką skalę wspomagał finansowo artystów. Do beneficjentów, którzy skorzystali z jego pomocy zalicza się Masaccio (1401 - 1428)⁵³ twórca słynnego obrazu *Trójca Święta*, który wywarł wielki wpływ na świat artystyczny. Obrazy Masaccio to kamień węgielny Humanizmu. Jako malarz najwcześniej zastosował perspektywę. Szerzone przez niego idee Humanizmu sprawiły, iż rodzina Medyceuszy zdobyła w społeczeństwie jeszcze większe wpływy zyskując wielką popularność.

Cosimo di Giovanni de Medici (27 września 1389 roku - 1 sierpnia 1464 roku) przejął rodzinną tradycję inwestując wielkie sumy w tworzenie sztuki. Jego pomoc finansowa mocno zachęcała wielu artystów do pracy, zaś Humanizm zajął dominującą pozycję w ich myśleniu twórczym.⁵⁴ Giovanni di Lorenzo de Medici (11 grudnia 1475 roku – 1 grudnia 1521 roku), czyli papież Leon X, był niezwykle zapalonym mecenasem sztuki. Utrzymywał bardzo bliskie relacje z wielkimi artystami jak Rafael Santi (6 kwietnia 1483 roku – 6 kwietnia 1520 roku), Michał Anioł (6 marca 1475 roku – 18 lutego 1564 roku) czy Leonardo Da Vinci (15 kwietnia 1452 roku - 2 maja 1519 roku). Lorenzo de Medici przeniósł rodzinną tradycję sponsorowania sztuki do Rzymu, dzięki czemu jego dwór stał się europejskim centrum kultury. Uczeni, poeci, artyści, muzycy - wszyscy otrzymywali na dworze Leona X schronienie i opiekę. Tam odbywały się liczne spotkania poetyckie, przedstawienia dramatyczne i koncerty muzyczne, wraz z wystawami dzieł sztuki, uroczystościami religijnymi czy też defiladami. Dwór papieski przeobraził się w najbardziej elegancki dwór świata, stał się przykładem splendoru Renesansu. Rodzina de Medici w oparciu o posiadaną władzę przekazała szerokim rzeszom społeczeństwa idee ruchu odrodzeniowego. Lorenzo de

⁵² "Medici Family – – Encyclopædia Britannica" . Retrieved 27 September 2009 . <https://www-britannica-com.translate.goog/topic/Medici-family>

⁵³ Masaccio uważany za jednego z najwybitniejszych XV - wiecznych artystów włoskiego Odrodzenia, jako pierwszy podczas malowania obrazów zastosował perspektywę linearną.

⁵⁴ Strathern, Paul (2005). *The Medici: Godfathers of the Renaissance* . London: Pimlico. pp. 45–126. ISBN 978-1-84413-098-6

Medici wniósł historyczny wkład w rozwój i prosperitę włoskiej kultury i sztuki, jakkolwiek jego nadmierne wydatki doprowadziły do potężnego zadłużenia państwa kościelnego.⁵⁵

Głównym ośrodkiem Renesansu była włoska Florencja.⁵⁶ Większość najważniejszych osobistości Renesansu miała związki z tym miastem, gdzie pomiędzy wiekami XIV – XVIII przez blisko 300 lat władzę sprawowała rodzina Medyceuszy.

Medyceusze nie byli jednym domem we Florencji, który za pomocą sponsorowania sztuki zdobywał polityczne uznanie oraz sławę, cementując swoje rządy. Finansowanie kultury i sztuki było jedną z głównych metod politycznych domu Medyceuszy.⁵⁷ W wyniku długookresowej polityki finansowego wspierania sztuki podczas ich rządów artyści korzystali z dobrych warunków pracy. Medyceusze bez wątpienia byli jednymi z najważniejszych propagatorów ruchu renesansowego we Włoszech.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (około 1525 roku – 2 lutego 1594 roku) był włoskim kompozytorem tworzącym w późnym Renesansie i głównym przedstawicielem Szkoły Rzymskiej.⁵⁸ Był wielkim mistrzem muzyki kościelnej określanym mianem „ojca muzyki kościelnej” oraz jednym z najwybitniejszych kompozytorów Renesansu.⁵⁹ Giovanni Gabrieli (1554/1557 r. – 12 sierpnia 1612 roku) reprezentował szczyt osiągnięć Szkoły Weneckiej. Jego najbardziej znanym dziełem jest zbiór *Sacrae symphoniae* (1597).⁶⁰

⁵⁵ "Pope Leo X". Reformation 500. Concordia Seminary. 7 February 2014.

<https://reformation500.csl.edu/bio/pope-leo-x/>

⁵⁶ Burke, P., *The European Renaissance: Centre and Peripheries* 1998

⁵⁷ E. H. Gombrich, wybór Li Benzhen i Fan Jinzhong 李本正, 范景中 *Renesans: Wspaniała epoka Zachodniej sztuki 文艺复兴: 西方艺术的伟大时代*, Wydawnictwo Chińskiego Instytutu Sztuk Pięknych 中国美术学院出版社, 2000, str. 150

⁵⁸ Zhu Qihua 朱秋华, *Historia Muzyki Zachodu 西方音乐史*. Chinese University Press 2002: 44– [2014-04-26]. ISBN 978-962-996-291-3.

⁵⁹ Jerome Roche, *Palestrina* (Oxford Studies of Composers, 7; New York: Oxford University Press, 1971), ISBN 0-19-314117-5.

⁶⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. G . Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2 .

ROZDZIAŁ DRUGI: BEL CANTO I OPERA

2.1. Związek pomiędzy bel canto a operą

Powstanie bel canto jest nierozdzielnie powiązane z narodzinami opery. Główną i bezpośrednią przyczyną powstania opery jest, będące rezultatem myśli Humanizmu, odrodzenie antycznego dramatu greckiego i rzymskiego.

Pod wpływem idei Humanizmu, dzięki dotacjom mecenasów sztuki i poszukiwaniom kolekcjonerów, wiele starożytnych greckich i rzymskich artefaktów zostało zachowanych. Tytus Maccius Plautus – Plaut (254 r. p.n.e. – 184 r. p.n.e.) był komediopisarzem w starożytnym Rzymie. Jego komedie są najwcześniejszymi, w pełni zachowanymi dziełami w języku łacińskim. Plaut był jednym z pionierów teatru muzycznego. Stworzył około 130 dramatów, spośród których w całości zachowało się dwadzieścia.⁶¹ *Menaechmi* [Bracia] jest uważane za jego najwybitniejsze dzieło.

Do ponownego wprowadzenia na scenę dramatu grecko-rzymskiego przyczyniły się idee humanistyczne, a wiele sztuk, które przetrwały średniowiecze, zawierało sceny zsekularyzowane i zhumanizowane. Zamiast całkowitego odrodzenia okres ten doprowadził do powstania nowych form teatru.

Świecki charakter myśli Renesansu rozpałił wśród kompozytorów pragnienie tworzenia repertuaru solowego, w ten sposób wzrosła pozycja śpiewaków. Widzowie, poza skupianiem się nad samym śpiewem, również zaczęli z uwagą studiować techniki wokalne. Włoski muzyk późnego Renesansu Lodovico Zacconi (11 czerwca 1555 roku – 23 marca 1627 roku) dwukrotnie w 1592 roku oraz 1622 roku wydał w Wenecji zbiór swoich najważniejszych utworów zatytułowany *Prattica di musica*.⁶² Treść obejmowała całą dziedzinę muzyki funkcjonującą pod koniec XVI wieku. Praca Zacconiego została uznana za autorytatywną w kwestiach teorii oraz praktyki muzycznej doby Renesansu stając się ważnym fundamentem dla powstającego systemu bel canto.

⁶¹ "FJCL Latin Literature Study Guide" (PDF) Florida Junior Classical League. Archived from the original (PDF) on 24 September 2015 .

⁶² Slonimsky, Nicolas (1978). "Zacconi, Lodovico". Baker's Biographical dictionary of musicians (6th ed.). New York: Schirmer Books. p. 1933. ISBN 0-02-870240-9

W epoce Renesansu rozwój wielu aspektów form przedstawień scenicznych oraz zapotrzebowaniem społecznym doprowadził do powstania opery, równocześnie pod wpływem rozwoju historycznego system śpiewu stopniowo nabierał dojrzałej formy.

Giulio Caccini⁶³ (8 października 1551 roku - 10 grudnia 1618 roku) był słynnym, XVI-wiecznym włoskim nauczycielem muzyki wokalne, bardzo aktywnym w schyłkowej fazie Renesansu. Caccini jest jednym z twórców włoskiego bel canto. Wraz z praktycznym rozpowszechnieniem techniki śpiewu bel canto, stopniowo kształtował się określony rodzaj kompozycji muzycznych. To właśnie opery są jednym z rodzajów kompozycji muzycznych wykorzystujących śpiew bel canto.

Opery - produkt Humanizmu, w tamtym okresie służyły głównie jako forma rozrywki dla arystokracji; upodobania arystokracji decydowały o wszystkim. Popyt ze strony arystokratów skłonił najwybitniejszych kompozytorów do aktywnej pracy twórczej. Opera wraz z bel canto osiągnęły wspólny sukces, nie można ich od siebie rozdzielać, opera jest bowiem główną formą, w której zawarta jest praktyka sztuki bel canto.

Opery wczesnego Renesansu głównie rozpowszechniły się na dworach arystokratów. Członkowie grupy muzycznej Kamerata Florencka skupiali się przede wszystkim na studiach nad stylem i odrodzeniem antycznych dramatów z czasów Grecji i Rzymu. Ich wysiłki stymulowały rozwój opery. W roku 1620 Rzym stał się kolejnym centrum rozwoju opery we Włoszech. Ponadto w połowie XVII wieku nastąpił szybki rozwój opery weneckiej. W latach 1650 -1690 opera zaczęła się rozwijać w pozostałych krajach Europy. Jean Baptiste Lully (28 listopada 1632 roku – 22 marca 1687 roku)⁶⁴ bardzo przyczynił się do rozwoju francuskiej opery. Jego opery w większości opierały się na greckiej mitologii. Artysta do ich treści włączył także balet oraz tradycje francuskiej tragedii. Jego dzieła reprezentują nowy, francuski styl operowy.

⁶³ David Ewen (1966). Great Composers, 1300-1900: A Biographical and Critical Guide . HW Wilson Company. p. 75. ISBN 978-0-8242-0018-3

⁶⁴ Jérôme De la Gorce: Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] (i). W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. L . Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2 .

Szybkie rozpowszechnianie włoskiej opery na terenach innych państw europejskich podziało jako bodziec do tworzenia ich własnych wersji opery. Na przykład niemiecki kompozytor Henrich Schutz (8 października 1585 roku - 6 listopada 1672 roku) znalazł się pod wielkim wpływem włoskich mistrzów takich jak Giovanni Gabrielli (1554 / 1557 roku – 12 sierpnia 1612 roku)⁶⁵ czy Claudio Monteverdi (15 maja 1567 roku – 29 listopada 1643 roku)⁶⁶, odegrał istotną rolę we wprowadzeniu włoskiej opery do Niemiec. Brytyjski kompozytor Henry Purcell (10 września 1659 roku – 21 listopada 1695 roku)⁶⁷ w swoich dziełach łączył elementy włoskie i francuskie. Do jego najśłynniejszych utworów zaliczają się m.in. *Dydona i Eneasz* (1689), *Król Artur* (1691), *Królowa elfów* (1692). *Dydona i Eneasz* jest jedną z pierwszych, najwcześniejszych oper skomponowanych w Wielkiej Brytanii.

Od samego początku opera opierała się na szczególnym stylu techniki wokalnejszej dążącej do pięknego dźwięku (w tym należy wyróżnić technikę bel canto), czy to w przypadku XVII, XVIII - wiecznych popularnych włoskich oper poważnych (opera seria), czy niesłychanie popularnych w XVIII wieku komedii (opera buffa), jak też znajdujących się pod wpływem Rewolucji Francuskiej popularnych przez pewien okres wielkich francuskich oper (grand opera),⁶⁸ lub dramatu muzycznego⁶⁹ Ryszarda Wagnera (22 maja 1813 roku – 13 lutego 1883 roku) z drugiej połowy XIX wieku.

W XIX wieku opera doświadczyła wspaniałego rozwoju, a jej tematyka nabrała niesłychanej różnorodności. Jednym z przejawów tej wspaniałości jest muzyka polska. Stanisław Moniuszko (5 maja 1819 roku – 4 czerwca 1872 roku), uznany za ojca polskiej opery, jest przedstawicielem opery patriotycznej i jednym z największych

⁶⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. G . Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2 .

⁶⁶ Nazwa pisma: Sztuka w Guangdong 广东艺术, Twórcy opery: 450 lat od urodzenia Monteverdiego, “歌剧始祖”蒙特威尔第诞辰 450 年 autor: He Renyuan 何任远, str. 32-33

⁶⁷ Zofia Lissa , Elżbieta Dziębowska , Encyklopedia muzyczna PWM , Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1979, s. 243-256, ISBN 83-224-0112-4 , OCLC 7551528

⁶⁸ Francuska wielka opera należy do jednej ze szkół opery z XIX wieku, tematyka francuskiej wielkiej opery była poważna i pochodziła głównie z treści historycznych, grand opera cechowała się dużą poetyką, do jej szczególnych cech zaliczała się wielki rozmach przedstawień, wspaniała scenografia. Jej sztuki składały się przeważnie z czterech lub pięciu aktów.

⁶⁹ Nazwa pisma: Kontrowersje artystyczne 文艺争鸣, Analiza powstania Dramatu Muzycznego Ryszarda Wagnera 瓦格纳“乐剧”创作探析, autor Wang Wei, Jin Shunai 王威, 金顺爱, str. 195-199

kompozytorów polskiego Romantyzmu. Jego muzykę przenikają głęboka treść o zabarwieniu narodowym oraz silne idee, odwołujące się do walki narodowo-wyzwoleńczej. Czteroaktowa opera *Halka* jest powszechnie oceniana jako największe dzieło Moniuszki. Sztuka ta po raz pierwszy została wystawiona w Warszawie w 1858 roku (wersja czteroaktowa; po premierze w Wilnie w 1848 roku – wersja dwuaktowa).⁷⁰ *Paria* to ostatnia opera Stanisława Moniuszki, jej premiera miała miejsce w Warszawie 11 grudnia 1869 roku. Jej styl jest bardziej zbliżony do opery włoskiej.⁷¹ Karol Maciej Szymanowski (3 października 1882 roku – 29 marca 1937 roku)⁷² jest najślynniejszym XX-wiecznym polskim kompozytorem. Opery Ryszarda Geорга Straussa (11 czerwca 1864 roku – 8 września 1949 roku) *Salome* oraz *Elektra* wywarły wielki wpływ na skomponowane przez Szymanowskiego dwa dzieła operowe: *Król Roger* oraz *Hagith*.⁷³ W końcowych latach życia Karol Szymanowski sprawował funkcję dyrektora Warszawskiego Konwersatorium Muzycznego (1927-1929 i 1930-1931).

Część śpiewana opery obejmuje śpiew solowy, duety, chóry. Śpiewacy operowi wykonują partie zgodnie z techniką prawidłowej impostacji głosu. Stosują rezonans jam ciała w celu wzmocnienia głosu, jak i upiększenia jego barwy. Technika bel canto nastawiona była na uzyskanie jak najlepszych efektów pięknego śpiewu. Dzięki opanowaniu tej techniki możliwe jest uzyskanie elastycznej kontroli nad fałdami głosowymi, chrząstkami, a także grupą mięśni (krtani, oddechowych) które mogą perfekcyjnie współpracować. W ten sposób możliwa jest precyzyjna realizacja zapisu nutowego, wskazówek kompozytora, zawartych w partyturze, a także wynikających z treści libretta.

Jedność rejestrów dźwięków jest ważną cechą bel canto. Konieczne jest zachowanie jednolitej barwy głosu w różnych rejestrach dźwięku. Sposób śpiewu bel

⁷⁰ Józef Kański : Przewodnik operowy . Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne , 1973, s. 321.

⁷¹ Józef Kański: Przewodnik operowy. Wyd. XI. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014, s. 374-375. ISBN 978-83-224-0962-6 .

⁷² Chylińska-T, Karol Szymanowski i jego epoka, t. 1, Kraków: Musica Iagellonica, 2008, s. 37, ISBN 978-83-7099-145-6, OCLC297852815.

⁷³ Słownik Zachodniej Opery 西方歌剧辞典, autorzy: redakcja Sheng Xuan, Yu Shuang 沈旋, 于爽, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 上海音乐出版社, ISBN : 9787807518815

canto cechują różnice i podobieństwa z grą organów piszczałkowych. Dzięki wibracji wytwarzanej przez przepływ powietrza dochodzi do uformowania rezonansu. Oddech jest jednym z najważniejszych elementów bel canto. Na przestrzeni lat powstało mnóstwo ćwiczeń, różnych autorów, które miały i mają na celu kształcenie aparatu śpiewaczego. Jednym z nich był włoski pedagog muzyki wokalne Giuseppe Concone (1801- 1861), który zasłynął z komponowania szeregu ćwiczeń, pomocnych w nauce śpiewu.⁷⁴

2.2 Technika wokalna bel canto

W historii bel canto śpiewacy *castrato* w zakresie rozwoju techniki wokalnych odegrali wiodącą rolę. W okresie Baroku⁷⁵ główne partie operowe należały do śpiewaków *castrato*. Odmienna od zwykłej budowa fizjologiczna śpiewaków *castrato*, wraz z ich nadzwyczajnymi umiejętnościami wokalnymi, umożliwiała im wykonywanie wielu partii operowych, co nie służyło ówczesnej typologii głosów. Wraz z upływem czasu głosy niskie zaczęły cieszyć się coraz większą popularnością, zaś granice pomiędzy poszczególnymi typami głosów zaczęły się coraz wyraźniej krystalizować. Pojawienie się śpiewaków *castrato* pozwoliło na zrozumienie kluczowej roli potężnego rezonansu jamy klatki piersiowej oraz oddechu dla techniki bel canto.

Włoski śpiewak *castrato* Pier Francesco Tosi (około 1653-1732)⁷⁶ napisał pracę pod tytułem *Opinioni de cantori antichi e moderni*, która jest pierwszym i całościowym opisem teorii śpiewu.

Profesor muzyki wokalne Nicola Porpora (17 sierpnia 1686 roku – 3 marca 1768 roku), który znakomicie opanował wiele języków, dostrzegł nadzwyczaj istotną rolę dykcji w pedagogice muzyki wokalne. Do jego słynnych uczniów zaliczali m.in. się

⁷⁴ Thomaidis, Konstantinos; Macpherson, Ben (2015). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. p. 35. ISBN 9781317611028. Retrieved 16 January 2016

⁷⁵ Okres od początku XVII wieku do drugiej połowy wieku XVIII.

⁷⁶ Malcolm Boyd/John Rosselli. *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie (1992). ISBN 0-333-73432-7 and ISBN 1-56159-228-5

śpiewak *castrato* Farinelli (24 stycznia 1705 roku – 16 września 1782 roku),⁷⁷ Cafarelli (12 kwietnia 1710 roku – 31 stycznia 1783 roku).⁷⁸

W XVII wieku w procesie poszukiwań muzyczno-wokalnych ludzie powszechnie zrozumieli, jak ważną rolę dla kontroli śpiewu odgrywa oddychanie. W kształceniu śpiewaków *castrato* zwracano szczególną uwagę na maksymalne wykorzystanie siły wsparcia oddechu. W ten sposób świat wszedł w „Złotą erę szkoły pięknego śpiewu”. Francuski medyk Denis Dodart (1634 roku – 5 listopada 1707 roku) włożył wielki wkład w rozwój *bel canto*. W roku 1703 opublikował *Raport o fizjologii emisji dźwięku (Memoire sur les Causes de la voix de l'homme, et de ses differenston)*,⁷⁹ w którym dowiódł jak ważna w procesie emisji dźwięku jest rola oddychania. Francuski anatom Antoine Ferrein (25 października 1693 roku – 28 lutego 1769 roku) stworzył termin „struny głosowe”, ponadto opisał za pomocą naukowej teorii zjawisko emisji dźwięku, które jest wywoływane przez drgania strun głosowych.⁸⁰ Francuski tenor Jean Antoine Berard (1710 roku – 1 grudnia 1772 roku) napisał pozycję *Sztuka śpiewu L'art. du chant*,⁸¹ która w XVIII wieku stanowiła najlepszy opis technik wokalnych. W pracy tej była też poruszona rola oddychania piersiowo-brzusznego.

Hiszpański pedagog muzyki wokalnej Manuel Garcia (17 marca 1805 roku – 1 lipca 1906 roku)⁸² w 1854 roku wynalazł laryngoskop, następnie za jego pomocą dokonał obserwacji własnej krtani. Był pierwszym człowiekiem, który oglądał działanie (wibrację) strun głosowych w trakcie śpiewu. Laryngoskop został zbudowany z dwóch specjalistycznych lusterek dentystycznych. Jego wynalezienie bardzo pomogło w

⁷⁷ Farinelli był słynnym włoskim śpiewakiem *castrato* w XVIII wieku, jego zakres głosu pokrywał sopran

⁷⁸ Włoski śpiewak *castrato*, zakres jego głosu był bardzo szeroki, a jego barwa głosu przypominała mezzosopran, był jednym z najwybitniejszych śpiewaków swoich czasów.

⁷⁹ *Mémoire sur les Causes de la voix de l'homme, et de ses différenston*, 发表在 *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (1700; pp. 244-93) 并于 1703 年单独出版。

⁸⁰ Grmek, MD (1970–1980). "Ferrein, Antoine". *Dictionary of Scientific Biography*. 4. New York: Charles Scribner's Sons. pp. 589–590. ISBN 978-0-684-10114-9

⁸¹ Jean Antoine Bérard: *L'art du chant. Dédié à Mme de Pompadour*. Minkoff, Genf 1984, ISBN 2-8266-0302-7 (Repr. d. Ausg. Paris 1755)

⁸² April Fitzlyon, Garcia, Manuel (Patricio Rodriguez), in Stanley Sadie (ed): *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Grove (Oxford University Press), 1997 (II, p. 345). ISBN 978-0-19-522186-2.

rozwoju fizjologicznych studiów związanych z bel canto. Garcia w roku 1840 opublikował *Traktat o sztuce (Traite complet de l'art)* Książka ta w trzech aspektach podsumowała podstawową wiedzę na temat śpiewu. Autor z perspektywy anatomii, językoznawstwa, muzyki, dokonał obserwacji i konkluzji. W roku 1847 zostało opublikowane drugie wydanie *Traktatu o sztuce*, w którym Garcia znacznie dokładniej opisał swoje wnioski i opinie.

W XX wieku idee wokalne bel canto ulegały ciągłemu rozwojowi, słynny amerykański pedagog muzyki wokalne William Vennard (31 stycznia 1909 roku – 10 stycznia 1979 roku) w swojej pracy zatytułowanej *Śpiew, mechanizm i technika (Singing, the mechanism and the technique)* w sposób systemowy zaprezentował naukową syntezę użycia i wykorzystania barwy głosu i rezonansu.

2.2.1 Typologia głosów

Niemiecki system podziału głosów (Fach) ocenia barwę głosu, zakres [skalę] głosu, położenie punktów zmiany, specyfikacje, itd. Męski tenor jest podzielony na tenor dramatyczny (Heldentenor tenore, H-c2), tenor liryczny (Lyrischer Tenor, c-c2) tenor buffo (Spieltenor/Tenor buffo, c-h1), tenor charakterystyczny (Charaktertenor, H-c2), tenor *spinto* (Jugendlicher Heldentenor c-c2) Lekki tenor liryczny jest również określany jako tenor Rossiniego nie ma specjalnego przydziału i znajduje się w kategorii tenora lirycznego. W porównaniu z tenorem dramatycznym i tenorem lirycznym, tenor Rossiniego musi dysponować koloraturami, by wykonać wymagające pod tym względem partie śpiewa.

Bas dzieli się na trzy rodzaje: bas śpiewny/liryczny basbaryton (Basso Cantante/Lyric Bassbariton, E- f1), wysoki bas/dramatyczny basbaryton (Hoherbass/ Dramatischer Bassbariton, E-f1), młodzieńczy bas (Jugendlicher Bass, E-f1), bas aktorski/bas buffo/liryczny-buffo (Spielbass/Bassbuffo/Lyric Buffo, E-f1), ciężki bas aktorski/dramatyczny buffo (Schwerer Spielbass/ Dramatischer Buffo, C-f1), liryczny poważny bas (Lyric Seriöser Bass, C-f1), dramatyczny poważny bas (Dramatischer Seriöser Bass, C-f1). We wczesnej włoskiej operze bas służył do ogrywania ról

drugoplanowych, jednak w epoce Romantyzmu Verdi powierzył basom wiele istotnych dramatycznie partii.

Sopran dzieli się na liryczny sopran koloraturowy/koloraturowa subretka (Lyrischer Koloratorsopran, c1-f3), dramatyczny sopran koloraturowy (Dramatischer Koloratorsopran, c1-f3), niemiecka subretka/sopran charakterystyczny (Deutsche Soubrette/Charaktersopran, a-c3), sopran liryczny (Lyrischer Sopran, c1-c3), młodzieńczy sopran dramatyczny (Jugendlich Dramatischer Sopran, c1-c3), sopran dramatyczny (Dramatischer Sopran, h-c3), bardzo dramatyczny sopran (Hochdramatischer Sopran, f-c3).

Głos mezzosopran narodził się w XIII wieku, pojawił się na scenie opery w wieku XVII. Mezzosopran odznacza się stosunkowo dłuższymi kanałami dźwiękowymi, niższą pozycją krtani, grubszymi strunami głosowymi oraz dużym rezonansem jam ciała. W trakcie śpiewu śpiewaczki mezzosopranowej częstotliwość drgań jej strun głosowych jest stosunkowo wolna, sama barwa głosu jest bogata i ciężka. Mezzosopran dzielimy na mezzosopran koloraturowy/kontralt (Koloratur-Mezzosopran/Contralto, g-h2), liryczny mezzosopran/alt aktorski (Lyrischer Mezzosopran/Spielalt, g-h2), mezzosopran dramatyczny (Dramatischer Mezzosopran, g-h2), dramatyczny alt (Dramatischer Alt, g-h2), niski alt (Tiefer Alt, f-a2).

Przed wiekiem XIX w operze mezzosopran zazwyczaj służył do odgrywania ról drugoplanowych, zajmując drugorzędną pozycję w fabule sztuki. W tym okresie śpiewaczki mezzosopranowe odgrywały w przedstawieniach operowych role starszych kobiet, służących, role pomocnicze lub czarne charaktery. Zdarzały się też tzw. role spodenkowe, czyli mezzosoprany odgrywały role męskie. Partie te nie pozwalały na pełną prezentację walorów tego rodzaju głosu. Od momentu powstania opery najbardziej aktywnym scenicznym głosem był sopran. Wraz z upływem epoki fabuły przedstawień operowych ulegały wzbogaceniu, różnorodne charaktery bohaterów wymagały zastosowania głosów o odmiennej barwie. Żeńskie role operowe potrzebowały interpretacji za pomocą różnych głosów, w ten sposób ciemna barwa mezzosopranu zaczęła nabierać znaczenia.

We włoskiej operze mezzosopran zazwyczaj był wykorzystywany m.in. do śpiewania ról męskich, jak też ról tragicznych czy negatywnych, jak na przykład w operze Donizettiego *Faworyta* (La Favorita) umierająca w objęciach ukochanego Leonora, czy Smeton z *Anna Bolena* podczas sekretnego spotkania z królem, lub Orsini w *Lukrecja Borgia*.

Wybitny kompozytor Baroku Georg Friedrich Handel w swojej operze *Juliusz Cezar w Egipcie* (Giulio Cesare in Egitto) do roli Cezara wyznaczył alt. Tak samo Christoph Willibald Gluck, tworzący we wczesnym Klasycyzmie, w dziele *Orfeusz i Eurydyka* (Orfeo ed Euridice), do odegrania męskiej roli Orfeusza wyznaczył mezzosopran. Gluck, który był reformatorem opery, podkreślał konieczność użycia muzyki do właściwego przekazania treści dramatu. Słynna aria z tej opery, „Che faro senza Euridice” znakomicie wciela w życie ten postulat. W operach Gluck zmienił włoską zasadę pomijania znaczenia chóru, uczynił go ważnym elementem rozwoju fabuły sztuki. Gluck jako przedstawiciel wczesnego Klasycyzmu, znalazł się pod wielkim wpływem myśli oświeceniowej Rousseau. Uważał, iż dla stworzenia podstaw dla rozwoju fabuły sztuki najważniejsze jest, aby muzyka pełniła w tym procesie funkcję pomocniczą. Gluck postulował komponowanie muzyki przejrzystej i będącej w służbie dramatu. Swoje sztuki operowe zredukował do trzech aktów, na scenie ograniczył liczbę najważniejszych bohaterów - wszystko w celu uproszczenia fabuły.

W tej epoce rozwoju opery główne role kobiece były odgrywane przez śpiewaków *castrato* i kobiety. Stąd też istniało zjawisko odgrywania ról męskich przez kobiety. Alt, jak wyżej zostało przytoczone dzieli się na dwa rodzaje: dramatyczny alt (Dramatischer Alt, g-h2), niski alt (Tiefer Alt, f-a2).⁸³ Znakomitym przykładem użycia takiego rodzaju głosu jest francuska opera A.Compra *Tancrede* księżniczka Saracenów Clorinda, której partia została powierzona *niskiemu altowi*. Jest to jedna z najwcześniejszych głównych ról dla tego głosu. W operze Gioachino Rossiniego *Tankred* alt grał rolę głównego bohatera, skazanego na wygnanie wojownika Tankreda.

⁸³ Zgodnie z niemieckim systemem Fach i dokonany podziałem głosów najlepsza rola dla wokalisty musi odpowiadać zakresowi jego głosu (tessitura), umiejętności każdego wokalisty są inne, dlatego też zakres głosu każdego wokalisty nie jest identyczny.

Premiera tej opery miała miejsce w Wenecji w 1813 roku. Rossini powierzał także w innych operach niskim głosom kobiecym kluczowe partie. Należą do nich m.in.: Rosina w *Cyruliku sewilskim*, Angelina, pasierbica Don Magnifico w sztuce *Kopciuszek*, Izabela - włoska dziewczyna, którą zapragnął zdobyć Mustafa we *Włoszce w Algierze*. Głos tych postaci cechuje zmysłowe piękno ciemnego koloru i przekonująca moc, a ich partie solowe łączą się z wirtuozerią przebiegów koloraturowych. W dziele Amiclaire Ponchielli *Gioconda*, matka Giocondy La Cieca śpiewa poruszającą arię *Voce di donna o d'angelo* przeznaczoną na głos altowy. Główny przedstawiciel rosyjskiej szkoły narodowej Czajkowski w swojej operze *Dama pikowa* również użył niskiego głosu kobiecego partia Pauliny.

Jedność rejestrów głosu jest kluczowym postulatem techniki bel canto. Celem jest zachowanie jednolitej barwy głosu podczas śpiewu w różnych rejestrach. Punkt przejścia pomiędzy środkowym rejestrem głosu a wysokim rejestrem głosu jest określany mianem punktu konwersji (określanym także jako dźwięki przejściowe) głosu. Podczas śpiewu konieczne jest zapewnienie wsparcia oddechowego i prowadzenie dźwięku na oddechu. W porównaniu do sopranu, tenor zmuszony jest do intensywniejszej kontroli mięśni krtani w połączeniu z podparciem. Przejście w rejestr wysokich dźwięków, z racji odmiennej budowy krtani po okresie pokwitania jest dla mężczyzn dużym wyzwaniem, a szczególnie głosy tenorowe wymagają znakomitej techniki.

2.2.2 Technika wokalna

Bel canto to szkoła śpiewu powstała we Włoszech w XVI wieku. W połowie wieku XIX termin bel canto był wykorzystywany do opisu włoskiej sztuki śpiewu. Willi Apel (10 października 1893 - 14 marca 1988) w napisanym *The Harvard Dictionary of Music* stwierdził: “[bel canto to] XVIII- wieczna, włoska technika wokalna, podkreślająca rolę pięknego odczucia głosu oraz umiejętności techniczne śpiewu, nie dramatyczna ekspresja czy romantyczne odczucia.”⁸⁴

⁸⁴ <https://archive.org/details/dli.ernet.234246/page/82/mode/1up?view=theater>, p82, BELGIAN MUSIC, Harvard Dictionary Of Music(1950)przez Apel Willi, Data publikacji 1950, Wydawca Harvard University Press

(The Harvard Dictionary of Music by Willi Apel says that bel canto denotes "the Italian vocal technique of the 18th century, with its emphasis on the beauty of sound and brilliance of performance rather than dramatic expression or romantic emotion.)

Bel canto doświadczyło długiego okresu praktycznego rozwoju, formując cały szereg pojęć muzycznych związanych z techniką głosu, na przykład: *messa di voce* zachowanie tej samej barwy dźwięku podczas stopniowego zwiększania głośności (*crescendo*) oraz zmniejszania głośności (*diminuendo*), *mezza voce* śpiew półgłosem, itd.

W XVIII wieku pośród europejskiej szlachty wielką popularnością cieszyły się bale maskowe. W trakcie występów operowych śpiewacy *castrato* w maskach odgrywali arystokratycznych bohaterów. Śpiewacy zauważyli, iż śpiewanie w kierunku maski powoduje większą koncentrację barwy głosu. W ten sposób głos uzyskuje lepszą nośność i ma większą siłę przebicia się przez dźwięk orkiestry. Podczas wykonywania wysokich dźwięków łatwiejsze staje się odnalezienie punktu rezonansu.

W związku z techniką śpiewu w masce możemy wykonać eksperyment, mianowicie spróbować rozluźnić oba stawy podniebieniowe, otworzyć przewody nosowe, wyobrazić sobie pewien punkt i skoncentrować dźwięk, wykorzystać oddychanie oraz wytworzenie rezonansu jamy głowy i jamy nosowej. W celu odnalezienia punktu koncentracji głosu możliwe jest również użycie techniki nucenia. Rozluźniając miękkie podniebienie, krtań schodzi w dół, śpiewamy przy swobodnych mięśniach połykowych, w ten sposób barwa dźwięku staje się bardziej nasycona, zaś rezonans maski silniejszy. Metoda śpiewu na maskę jest jedną ze sposobów produkowania nośnego dźwięku, której zwolennikiem był znakomity polski tenor Jan Reszke⁸⁵ technik.

Niczym nieograniczone użycie ozdobników (*Abbellimento*– ital.) nastąpiło w okresie Baroku. W tym okresie publiczność wymagała od śpiewaków popisów śpiewaczych i demonstracji skomplikowanych umiejętności technicznych. Śpiewacy *castrato* wzniesli techniki śpiewu na sam szczyt, bardzo często włączając do

Cambridge, Źródło: Digital Library of India, Biblioteka źródłowa: Biblioteka Główna, Uniwersytet w Delhi.

⁸⁵ Jan Reszke

wykonywanych partii liczne elementy koloraturowe.⁸⁶ Elementy biegłości wokalne można zauważyć na wielu przykładach utworów tamtej epoki.

Poniższe ozdobniki pochodzą z oper Donizettiego *Anna Bolena* i *Lukrecja Borgia*.

Przykład 1-1:

Koloratura

[Wybrana z arii *Per questa fiamma indomita* z opery *Anna Bolena*- Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]



The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line features a complex melodic line with many notes and ornaments. A pink horizontal line highlights the lyrics 'a non mi far... non mi far di' under the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Przykład 1-2:

Tryl: dwie sąsiadujące nuty śpiewane na przemian w szybkim tempie

[Wybrany z arii *Ella di me sollecita* z opery *Anna Bolena*- Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]



The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line features a complex melodic line with many notes and ornaments. A pink horizontal line highlights the lyrics 'sen... ti estingui, amor, o in sen t'e - stin - gui, a - mor, sordial rimor - so' under the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The tempo marking 'rall: marcato' is visible above the vocal line, and 'col canto' is visible below the piano accompaniment.

⁸⁶ Koloratura - termin ten obecnie oznacza wspaniałą muzykę zarówno wokalną jak i instrumentalną w poszczególnych epokach jej historii
Sadie, Stanley, ed. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera* (four volumes). London: Macmillan. ISBN 978-1-56159-228-9.

Przykład 1-3:

Staccato: krótki, skoczny śpiew

[wybrane z arii *Il segreto per eser felice* z opery *Lukrecja Borgia-1991* by *G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY.*]



ORSINI:
Il se - gre - to per es - ser fa - li - ci so per

Przykład 1-4:

Przednutka długa (appoggiatura): suma wartości nut pomocniczych jest o połowę mniejsza od nut głównych.

[Wybrana z arii *Il segreto per eser felice* z opery *Lukrecja Borgia-1991* by *G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY.*]



be - vo - le - re - do gl'in - su - ni che si dan del fu - tu - ro pen -

Bel canto stosuje, opartą na wieloletniej praktyce i wiedzy wynikającej z badań naukowych, metodę kształcenia profesjonalnych głosów. Ukształtowanie sztuki bel canto jest nierozdzielnie związane z rozwojem kapitalizmu oraz pojawieniem się idei Humanizmu w epoce Renesansu. Bel canto wykształciło się na fundamencie nieustannego dążenia do doskonałości, ukierunkowaniu na rozwój człowieka i chęci poznawania czynności i budowy organu głosowego. Opera wkroczyła na drogę

poszukiwania coraz szerszego odbiorcy, a co za tym idzie do uzyskania swojego niezwykłego miejsca na panteonie muzyki.

2.3 Bel canto w służbie przedstawienia scenicznego

2.3.1 Narodziny śpiewaków *castrato*

W XVI i XVII wieku scenę operową zdominowali mężczyźni, którzy nie tylko wykonywali męskie role, ale też kobiece. W owych czasach występy w na scenie był dla kobiet zakazane. W celu zachowania wysokiej jakości chłopięcego głosu, uniemożliwienia mu przejścia przez mutację wieku młodzieńczego, wobec wybranych i utalentowanych chłopców przeprowadzano okrutny zabieg kastracji oraz wrzucano ich w rygorystyczny rytm ćwiczeń śpiewu. Dla przykładu, w premierze opery Monteverdiego *Orfeusz* kobiece role Eurydyki oraz Prosperiny zostały odegrane przez śpiewaków *castrato*. Francisco Soto da Langa (około 1534 roku – 25 września 1619 roku) jest uważany za jednego z pierwszych śpiewaków *castrato* zatrudnionych w Kaplicy Sykstyńskiej.

W roku 1588 papież Sykstus V (13 grudnia 1521 roku – 27 sierpnia 1590 roku)⁸⁷ ogłosił zakaz udziału kobiet w publicznych przedstawieniach scenicznych. Zakaz ten obowiązywał do roku 1798, kiedy armia francuska zdobyła Rzym, ustanawiając Republikę Rzymską.⁸⁸ W XVII i XVIII wieku występy śpiewaków *castrato* cieszyły się wielką popularnością. Co roku bardzo wielu włoskich chłopców przechodziło zabieg kastracji. Barwa głosu śpiewaków *castrato* była, jak wynika z historycznych opisów, wręcz niesamowita. Związane było to z budową fizjologiczną. U dorosłego mężczyzny przestrzenie rezonacyjne są znacznie większe niż u chłopców. Wieloletnie wykonywanie ćwiczeń, przy pozbawieniu rozrostu krtani przez okres pokwitania, a co

⁸⁷ Papież Sykstus V został wybrany 24 kwietnia 1584 roku, funkcję sprawował aż do śmierci. Richard P. McBrien, *Lives of the Pope*, (HarperCollins, 2000), 292.

⁸⁸ Celletti, Rodolfo (2000). *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti* (2nd edition). Rome: Baldini & Castoldi; chapter: "Nella Roma del Seicento", p. 37 ff (in Italian) ISBN88-80-89-781-0

za tym idzie mutacji, spowodowało wykształcenie fenomenalnych umiejętności zarówno pod względem barwy, wyrównania głosu, siły i biegłości.

Wraz ze wzrostem ich objętość płuc oraz sprawność fizyczna wykraczały poza możliwości śpiewaczek, przy zachowaniu wspaniałej, miłej dla ucha barwy głosu. Zakres ich głosu był znacznie szerszy od zwykłych śpiewaków. W trakcie występów śpiewacy *castrato* bardzo często pokazywali znakomite techniczne możliwości, dodając szeregi przebiegów czy nut. Nie służyło to spójności dramaturgicznej dzieła, ale cieszyło ówczesnych odbiorców.

Mimo, iż istnienie śpiewaków *castrato* było pogwałceniem norm etycznych, to bardzo przyczyniło się do rozwoju opery, wnosząc wielki wkład w rozwój praktyki bel canto. Zgodnie z zapisami historycznymi jedną z czterech najświetniejszych instytucji zaangażowanych w rygorystyczną edukację wykastrowanych chłopców było Conservatorio di sant onforio,⁸⁹ które również kształciło śpiewaczki.

Praktyka ich śpiewu również przyczyniła się do rozwoju olśniewającej sztuki śpiewu mezzosopranowego. Dla przykładu, XVIII-wieczny śpiewak *castrato* Giovanni Carestini (13 grudnia 1700 roku – 1760 roku)⁹⁰ w trakcie wykonywania arcytrudnych partii solowych z niesłychaną swobodą korzystał z jamy klatki piersiowej, wydobywając z siebie poruszające dźwięki. Johann Joachim Quantz tak ocenił Giovaniego Carestini: „W wykonywanych pasażach prezentuje nadzwyczajny temperament, podczas śpiewu korzysta z jamy piersiowej w zgodności ze zasadami Szkoły Bernacchi⁹¹ i metodą Farinelliego.” (He had extraordinary virtuosity in brilliant passages, which he sang in chest voice, conforming to the principles of the school of Bernacchi and the manner of Farinelli.)

W czasach Baroku publiczność z entuzjazmem witała śpiewackie popisy w trakcie przedstawień operowych. W tej złotej epoce śpiewaków *castrato* pojawiło się bardzo

⁸⁹ Conservatorio di san onforio było jednym z konserwatoriów położonych w Neapolu, tak jak trzy pozostałe konserwatoria (Pietà dei Turchini, Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, Conservatorio di Santa Maria di Loreto) stanowiło centrum Szkoły Neapolitańskiej w XVII i XVIII wieku

⁹⁰ W roku 1735 gaża Giovanni Carestini w Neapolu była wyższa od słynnego śpiewaka *castrato* Cafarelli

⁹¹ Antonio Bernacchi (23 czerwca 1685 roku – 1 marca 1756 roku) włoski śpiewak *castrato*, nauczyciel muzyki wokalne, kompozytor. W latach 1712-1724 wystawił w Wenecji 12 oper. Przez krótki czas nauczyciel Farinelliego (1727)

wielu znanych artystów. Znakomitymi przykładami są tu: śpiewający specjalnie dla króla Hiszpanii słynny Carlo Farinelli (1705 - 1782), czy niezwykle popularny w połowie XVIII wieku Luigi Marchesi (1754 - 1829), trzykrotny zdobywca królewskich odznaczeń. Alessandro Moreschi (11 listopada 1858 roku – 21 kwietnia 1922 roku) śpiewak *castrato*, pozostawił po sobie jedyne, istniejące nagarnie głosu. Zgodnie ze stwierdzeniem Haböcka: „Zewnątrz wygląd Moreschi’ego mało odróżniał się od zwyczajnych śpiewaków. Był dość małego wzrostu. Jego tak uwielbiana twarz nie posiadała żadnego zarostu, jego klatka piersiowa była niezwykle szeroka i silna. W jego głosie brzmiała pewna metaliczna nuta, niczym obdarzony najwyższą skalą głosu tenor. Jego głos i maniere brzmiały niczym u młodego mężczyzny jeśli dołączymy jego aktywny sposób konwersacji wszystko to czyniło z tego śpiewaka niezwykle czarującą osobowość.”⁹² (According to Haböck, "Moreschi's external appearance differs little from that usual for a singer. He is of medium or rather small stature. His likeable face is completely beardless; his chest remarkably broad and powerful. His speaking voice has a metallic quality, like a very high-speaking tenor. His voice and demeanour make a youthful impression, reinforced by his lively conversation, which add to the altogether charming picture that the singer presents.")

Śpiewacy *castrato* byli szczególnym produktem swojej epoki. Wraz z rozwojem opery komediowej opera seria zaczęła cieszyć się stopniowo malejącym zainteresowaniem, czas śpiewaków *castrato* dobiegał końca. w 1870 roku Włochy uznały kastrację chłopców za nielegalną. Śpiewacy *castrato* w wyniku przemian historycznych stopniowo znikali z kart historii. Przed wiekiem XIX w Europie nie funkcjonował wyraźny podział na bas i baryton, oba głosy zaliczano do basu. Na skutek dominacji śpiewaków *castrato* pozycja basu i barytonu we włoskiej operze seria była drugorzędna.

W XIX wieku bel canto z sukcesem rozwiązało trapiące śpiewaków problemy z oddychaniem oraz osiąganiem donośnego brzmienia. Polski tenor Jean de Reszke

⁹² Haböck, F: Die Kastraten und ihre Gesangskunst (柏林 Berlin, 1927), p 185

zapropował skorzystanie z metody śpiewu w masce i zastosowanie rezonansu jamy nosa w celu uzyskania skoncentrowanej barwy głosu. Pełne energii występy Jeana de Reszke zapewniły mu światową renomę, niektórzy wręcz twierdzą, iż był on największym tenorem XIX wieku.

Epoka Renesansu zainicjowała szybki rozwój w dziedzinie opery. Wraz z nim zaczęły powstawać liczne, znakomite dzieła, zjawisko to doprowadziło do zakończenia epoki, w której stanowiła ona wyłącznie formę rozrywki na dworach królewskich i arystokratycznych.

Dramat oraz muzyka stanowią dwa najważniejsze elementy składowe opery, muzyka odgrywa kierującą rolę, dramat jest wplatany w muzykę. Postacie bohaterów są centrum treści fabuły relacje, między bohaterami opery są czytelne, służy to zmniejszeniu dystansu pomiędzy sztuką a publicznością. Za pomocą śpiewu przedstawiane są emocje bohaterów. Fabuła sztuki powinna cechować się prostotą i przejrzystością, ułatwiając w ten sposób opowiadanie historii za pomocą muzyki. Fabuła opery jest również tak skonstruowana, aby ułatwić zaprezentowanie postaci w sztuce. Śpiewacy operowi za pomocą pięknego głosu ubogacają przekaz sceniczny i sprawiają, że interpretacja postaci staje się bardzo wiarygodna. Ilość bohaterów została ograniczona do kilku postaci. Biorąc pod uwagę omawiany w tej pracy przykład w operze Donizettiego *Faworyta* pojawiają się cztery główne postaci: Leonora, Fernando, Alfonso XI, Baldassarre. Każda z tych postaci posiada wyraźną osobowość, manifestującą dramatyzm opery. Wraz z rozwojem fabuły ukazywany jest zaostrzający się konflikt, budowa utworu jest zwięzła.

Opera włoska zapoczątkowała szeroki rozwój europejskiej opery, to właśnie dzięki niej technika bel canto otrzymała szansę na praktyczne zastosowanie, zdobywając status naukowej metody śpiewu. Kontrola nad oddychaniem jest podstawą sztuki bel canto, w trakcie śpiewu klatka piersiowa oraz ramiona nie mogą być

wznoszone w górę, przepona oraz mięśnie brzuszne muszą kontrolować oddech. Za pomocą serii ćwiczeń praktykowane jest legato,⁹³portamento,⁹⁴staccato.⁹⁵

Nicola Vaccai (15 marca 1790 roku - 5 lub 6 sierpnia 1848 roku) napisał wiele pozycji dotyczących nauki śpiewu, które zawierają szereg praktycznych ćwiczeń np.: *Metodo pratico de canto* w 1832 roku. Innym twórcą praktycznych podręczników był Giuseppe Concone (1801-1861), którego metody i znajdujący się w nich repertuar aż do dziś jest powszechnie wykorzystywany. Muzyk i pedagog Heinrich Panofka (3 października 1807 roku – 18 listopada 1887 roku)⁹⁶ w roku 1847 wydał *A Practical Singing Tutor*, kilka lat później opublikował *L'art de chanter*, pozycje te zdobyły uznanie w konwersatoriach muzycznych. Nie wystarczy jednak tylko metody czy ćwiczenia. Scena jest miejscem, gdzie pokazywane są, oprócz treści i fabuły dramatu, umiejętności śpiewaków. Śpiewacy przed występem na scenie muszą doskonale opanować technikę pięknego śpiewu. Zarówno opera *seria* jak i opera *buffa*, bez znakomicie wykształconych śpiewaków, nie ma prawa bytu. Śpiewaczka lub śpiewak, równocześnie z ekspresją muzyki, powinien prawidłowo zaprezentować syntezę własnej osoby z odgrywaną postacią, by bazując na własnych emocjach zbudować wiarygodny i przekonujący przekaz odgrywanej postaci.

Muzyczne przedstawienie sceniczne jest nierozdzielnie związane ze śpiewem i jeżeli łączy w sobie wszystkie elementy: piękny śpiew, przekonującą grę aktorską, poruszające emocje, ciekawą fabułę, wyczucie reżysera, wrażliwość dyrygenta wzbudza w widowni odczucie „zanurzenia się” w dramacie, Zaangażowani i znakomici śpiewacy powodują łatwiejsze wytworzenie rezonansu z publicznością.

⁹³ Legato to płynne i spójne śpiewanie nut. Śpiewak przechodzi z jednej nuty na drugą bez zatrzymywania się między nimi.

⁹⁴ Portamento to przejście z jednej nuty na drugą - wyższą. Termin pochodzi z języka włoskiego z frazy „portamento della voce” (nośnik dźwięku).

⁹⁵ Staccato to skrócenie czasu nuty, powodujące brak spójności pomiędzy nutami, a więc nieciągłą grę lub śpiew.

⁹⁶ Grove, George (1900). "Panofka, Heinrich". In Grove, George (ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan and Compan

ROZDZIAŁ TRZECI: PODSTAWOWE ELEMENTY W KSZTAŁCENIU TECHNIKI WOKALNEJ BEL CANTO

3.1 Układ oddechowy

Wdech i wydech są podstawowymi elementami naszego codziennego życia. W trakcie wdechu mięśnie międzyżebrowe zewnętrzne oraz przepona⁹⁷ wykonują skurcz, natomiast żebra i mostek są wypychane do przodu i ku górze, prowadzi to do powiększenia objętości jamy klatki piersiowej i uruchomienia akcji wdechu.⁹⁸ Śpiewaczy wdech i wydech różnią się zasadniczo od tego, który jest fizjologicznych. Wdech śpiewaczy ma na celu jak najgłębsze nabranie powietrza i unikanie płytkiego wdechu tzw. szczytowego. W trakcie wydechu proces ów zawsze dokonuje się za pomocą kontroli przez mięśnie płuc oraz wewnętrzne mięśnie brzucha. Powietrze wdychane do płuc jest wtłaczane poprzez jamę ustną oraz jamę nosową. Akcja wdech – wydech jest wykonywana dzięki współpracy grup mięśniowych. Wydech, w trakcie śpiewu wprawia w drgania struny głosowe, których dźwięk zostaje wzmocniony przez powierzchnie rezonansowe głowy i klatki piersiowej. Podczas wykorzystywania techniki bel canto praktycznie nie jest potrzebne korzystanie z jakichkolwiek urządzeń służących do wzmacniania dźwięku.

Drogi oddechowe rozdziela krtani, dzieli je na górne drogi oddechowe oraz dolne drogi oddechowe. Jama nosa, jama ustna, gardło, jama gardła należą do górnych dróg oddechowych. Dolne drogi oddechowe składają się z tchawicy i oskrzeli. Układ oddechowy jest siłą napędową emisji dźwięku. W trakcie śpiewu płuca muszą na czas dostarczyć wystarczającą ilość powietrza.⁹⁹ W celu utrzymania płynnego przepływu powietrza należy unieść miękkie podniebienie w jamie ustnej, rozluźnić język, obniżyć pozycję krtani. Stan drgań strun głosowych jest powiązany z przepływem

⁹⁷ Przepona (diaphragm) jest strukturą mięśniowo-włóknistą znajdującą się pomiędzy klatką piersiową a jamą brzuszną. Jest to ważny mięsień oddechowy organizmu, odpowiadający za 60% do 80% funkcji wszystkich mięśni oddechowych.

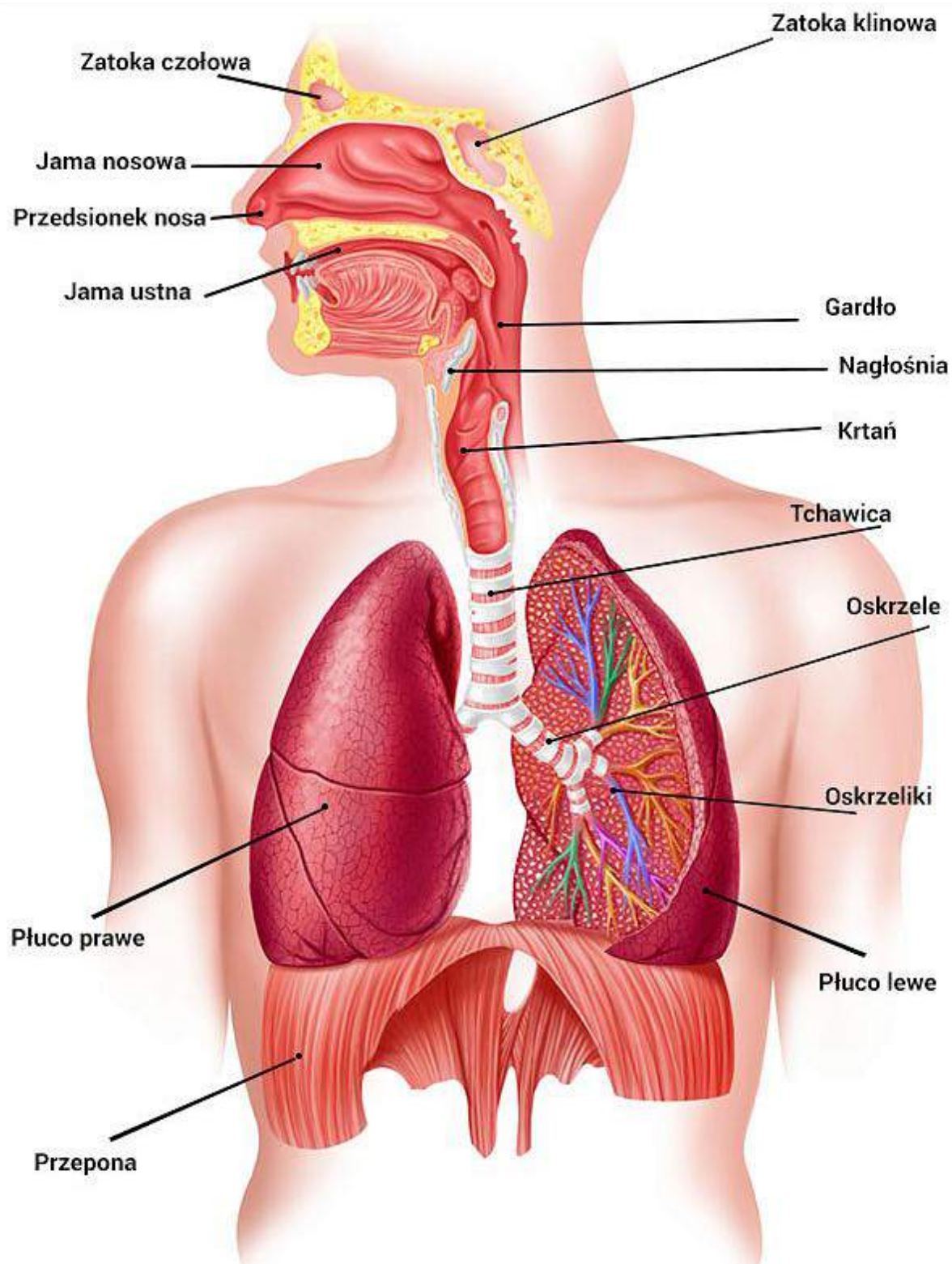
⁹⁸ Wang Fen 王玢, Anatomia ludzi i zwierząt 人体及动物生理学, Drugie wydanie, Wydawnictwo Wyższej Edukacji 高等教育出版社. 2001-07: 251 [2020-03-20]. ISBN 9787040094282.

⁹⁹ Maton, Anthea; Jean, Hopkins Susan, Johnson Charles William, McLaughlin Maryanna Quon Warner David, LaHart Wright, Jill. Human Biology and Health. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 2010: 108–118. ISBN 0134234359.

wydychanego powietrza. Rezonans oznacza wzbudzenie wibracji w jamach rezonansowych na bazie wytwarzanego przez fałdy głosowe dźwięku. W ten sposób dochodzi do wystąpienia wspólnych drgań. Rezonans to są właśnie wspólne drgania, które dokonują wielokrotnego wzmocnienia dźwięku. Jednocześnie przy pomocy wspólnych drgań możliwe jest dokonanie upiększenia pierwotnego dźwięku i w ten sposób emitowany dźwięk staje się bardziej nasycony. Zasada działania przypomina grę na organach piszczalkowych.

Oddech jest ważną częścią śpiewu. Strumień wdychanego i wydychanego powietrza jest siłą napędową śpiewu. Ludzki układ oddechowy składa się z dróg oddechowych oraz płuc. Krtań znajduje się w wewnętrznej części szyi, jest zarówno elementem dróg oddechowych, jak i organem odpowiedzialnym za emisję dźwięku. Krtań składa się z kilku chrząstek: chrząstka nagłośni - ma kształt przypominający liść (zamykająca wejście do tchawicy podczas jedzenia i picia), chrząstka pierścieniowana, na której umieszczona jest największa chrząstka tarczowata (wewnątrz zaczepione są fałdy głosowe), chrząstki nalewkowate (powodujące zwodzenie i rozwodzenie fałdów głowowych). Krtań, to kluczowy organ odpowiadający za kontrolę głosu. Dźwięki (głos) powstają na skutek drgań znajdujących się w krtani fałdów głosowych. Kiedy wdychamy powietrze fałdy głosowe rozwierają się, kiedy wydechamy zamykają się, znajdująca się pomiędzy nimi szpara kurczy się. Przepływ wydychanego powietrza wprowadza fałdy głosowe w wibracje i stąd powstaje dźwięk. Wnętrze gardła przypomina rurę, nazywamy je jamą gardła, w środku jamy gardła znajdują się włókna mięśniowe zwane fałdami głosowymi, popularnie nazywane strunami, których drgania powodują emisję dźwięku.

(Rysunek 1)



100

¹⁰⁰ <https://zdrowie.gazeta.pl/Zdrowie/7,140283,19744225,uklad-oddechowy-budowa-funkcje-i-najczestsze-choroby.html>

Oddychanie jest energią napędzającą śpiew, jeżeli pragniemy uzyskać naturalny, nasycony głos, musimy prawidłowo kontrolować oddech. Podczas ćwiczeń oddechowych najpierw trenujemy wdech, który powinien być głęboki, mięśnie brzucha powinny być rozluźnione, cała klatka piersiowa ulega rozszerzeniu, stan ten przypomina wachanie pachnących kwiatów. W trakcie wydechu strumień wydychanego powietrza winien być wolny, wydech musi być równomierny. Strumień przepływającego powietrza jest podstawą i siłą napędową emisji dźwięku przez ludzkie ciało. Podczas śpiewu szybkość przepływu powietrza, wielkość ciśnienia oraz dynamika głosu i rezonans są ze sobą bezpośrednio powiązane. Jeżeli pragniemy odpowiednio kontrolować barwę i siłę głosu, kontrola nad oddechem jest pierwszym koniecznym do opanowania elementem.

Oddychanie jest warunkiem koniecznym do rozpoczęcia śpiewu. Bel canto stosuje metodę oddychania piersiowo-brzusznego. Jest to idealna metoda oddechowa w trakcie występu. Podczas wdechu należy rozluźnić całe ciało, powietrze musi dotrzeć głęboko, powinno zostać wessane do najniższej części płuc, żebra powinny być rozwarne, a wdech dokonywany równocześnie nosem i ustami. Przepona ulega obniżeniu, należy świadomie używać siły mięśni tali i brzucha do kontrolowania oddechu i utrzymania stanu rozwarcia żeber. W trakcie wydechu brzuch powinien pozostawać skurczony celem kontroli przepony i żeber. Wraz z wydychanym powietrzem najpierw kurczymy mięśnie brzucha, żebra powinny cofnąć się z powrotem, a przepona ulegać powolnemu wznoszeniu. Za pomocą siły skurczów mięśni brzucha kontrolujemy wydech powietrza. Współczesne bel canto postuluje połączenie głosu piersiowego z głosem głowowym w celu rozwiązania problemu punktu konwersji rejestru głosu.

Włoska sopranistka koloraturowa Luisa Tetrazzini (29 czerwca 1871 roku – 28 kwietnia 1940 roku) stwierdziła: „W gardle absolutnie nie może być żadnego nacisku. Ludzki głos musi powstawać poprzez ciągły przepływ powietrza. Musisz opanować umiejętność kontroli tego przepływu, dzięki temu praca mięśni wewnątrz gardła nie będzie przerywana. Głośność głosu kontrolowana jest za pomocą oddychania.” (Non ci deve essere mai alcuna pressione della gola. Il suono vocale deve essere prodotto dal

continuo flusso dell'aria. Dovete imparare a controllare questo flusso d'aria, cosicché nessuna azione muscolare della gola possa interromperlo. La quantità di suono viene controllata per mezzo del respiro.) ¹⁰¹

Za pomocą prawidłowej techniki oddychania wokalista, po zaczerpnięciu wdechu kurczy podbrzusze, a napór, wypływający podczas wydechu, powietrza przez szparę głośni, wzbudza dźwięk. Początkowa faza dźwięku [przedrostek lub początkowa faza dźwięku] powinna być artykułowana zwięźle i wyraziście, a podczas śpiewu legato należy korzystać z mięśni brzucha w celu kontroli nad płynnym i szczelnym łączeniem pomiędzy dźwiękami. W trakcie śpiewu, po otwarciu jamy ustnej, należy rozluźnić podbródek. Także język, podczas artykulacji słów, powinien być rozluźniony. Uniesienie podniebienia miękkiego rozszerza wewnętrzną przestrzeń jamy ustnej, rozszerza jamy rezonansowe dzięki czemu unikamy sytuacji, kiedy zbyt dużo dźwięku wchodzi do jamy nosa, co kolei co powoduje nadmierną nosowość głosu śpiewaka. Zastosowanie naukowych metod emisji dźwięku bel canto umożliwia skuteczną ochronę gardła i głosu.

W śpiewie większość trudności dla mezzosopranu występuje w połączeniu dźwięków niskiego rejestru piersiowego z dźwiękami wysokimi, dlatego też podczas wykonywania partii w wysokim rejestrze dźwięków prawidłowe zastosowanie podparcia odgrywa tak kluczową rolę.

3.2 Struktura emisji dźwięku

Organ emitujący dźwięk jest zbudowany z trzech części: fałdów głosowych, krtani oraz tkanki miękkiej mięśni krtani. Struny głosowe znajdują się w środkowej części ludzkiej jamy gardła, są zbudowane z dwóch więzadeł. Kiedy człowiek zaczyna emitować dźwięki, owe dwa więzadła za pomocą drgań tworzą głos.

¹⁰¹ tratto da: "Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing" - Metropolitan Company, Publishers, New York, 1909 (Wybór z : "Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing" - Metropolitan Company, Wydawnictwo, Nowy Jork 1909 出版商, 纽约, 1909 年)

Obniżenie pozycji krtani, jak też i jej rozluźnienie, może doprowadzić do znakomitego efektu wokalnego, za to nadmierne jej podniesienie może doprowadzić do zmniejszenia przestrzeni rezonansowej i powstania płytkiej, szorstkiej i ostrej barwy głosu.

Fałdy głosowe są kluczową strukturą odpowiedzialną za emisję dźwięku, śpiew jest wytworem współpracy poszczególnych organów składających się na system emisji dźwięku, łącznie system składa się z czterech części:

1. Organów oddechowych: nos, usta, gardło, krtań, przewody oddechowe, oskrzela, płuca, klatka piersiowa oraz przepona i kontrolujące oddychanie mięśnie.
2. Organów odpowiedzialnych za emisję dźwięku: krtań, jama krtani, fałdy głosowe oraz nadzorujące funkcje tych organów grupy mięśni.
3. Organy rezonansowe: jama gardła (w tym jamy krtani, usta-gardło, nosa), jama ustna oraz grupy mięśni krtani, klatka piersiowa.
4. Organy odpowiedzialne za dykcję: wargi, język, zęby, gardło.

Narządy artykulacyjne w jamie ustnej to: wargi górne i dolne, zęby górne i dolne, dziąsła, podniebienie, języczek, język. Jama nosowa jest połączona z jamą ustną. Metoda pięknego śpiewu zakłada, że otwarcie szczęki dokonywane jest w celu pełnego otwarcia jamy ustnej i stworzenia odpowiednich warunków rezonansu jamy ustnej. Żuchwa powinna być rozluźniona, język powinien pozostać swobodny podczas kształtowania dźwięku, a usta mogą kontrolować swój kształt, aby samogłoski były pełniejsze. Wszystkie samogłoski z wyjątkiem [i] są unoszone na środku języka, [a], [e], [o], [u], mogą być wykorzystane do obniżenia pozycji krtani i języka, zaś używanie samogłosek jako elementu ćwiczeniowego jest bardzo pomocne w regularnym treningu wokalnym.

W trakcie stosowania techniki śpiewu bel canto łączenie głosek, czyli śpiew legato, zajmuje nadzwyczaj ważne miejsce.

(Rys. 2)



Legato jest manifestowane głównie w płynnym łączeniu kolejnych dźwięków, wymaga zastosowania mechanizmu nieustannego strumienia powietrza.

Portamento oraz legato są elementami włoskiego bel canto. Nicola Vaccai (15 marca 1790 roku – 5 lub 6 sierpnia 1848 roku) w swojej pracy zatytułowanej *Praktyczna metoda włoskiego śpiewu* (Metodo pratico de canto/ Practical Method of Italian Singing) opublikowanej w 1832 roku tłumaczył to zagadnienie. Według Vaccai'a portamento to nie legato, lecz akcent ozdobnikowy, łączący dwie różne nuty następujące po sobie.¹⁰² Vaccai stwierdził: „Kiedy przenosisz głos z jednej nuty na drugą nie oznacza to, iż należy przeciągnąć lub wydłużyć dźwięk we wszystkich interwałach pośrednich, jest to dość często pojawiający się błąd. To co należy zrobić, to perfekcyjnie „złączyć”¹⁰³ jedną nutę z drugą (*Vaccai states: By carrying the voice from one note to another, it is not meant that you should drag or drawl the voice through all the intermediate intervals, an abuse that is frequently committed—but it means, to 'unite' perfectly the one note with the other*). W latach 20 tych i 30 tych XX wieku wielu krytyków niechętnie obserwowało zastosowanie portamento podczas śpiewu operowego; uważali, iż jest to oznaka niepełnych umiejętności lub złego smaku, jest przejawem taniego sentymentalizmu lub popisywania się.¹⁰⁴

¹⁰² Vaccai, Nicola. 1832. *Metodo pratico di canto italiano per camera, diviso in venti due lezioni*. London. Bilingual Italian and German edition, as *Metodo pratico di canto italiano per camera, diviso in venti due lezioni / Praktische Schule des italienischen Gesanges in 22 Lectionen*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1875.

¹⁰³ Vaccai, Nicola. 1975. *Practical Method of Italian Singing*, edited by John G. Paton. New York: G. Schirmer.p.30

¹⁰⁴ Potter, John (1 November 2006). "Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing". *Music and Letters*. 87 (4): 523–550. doi : 10.1093/ml/gcl079 . S2CID 193134321 .p.543-44

W bel canto niezwykle istotne miejsce zajmuje praktyka techniki *Messa di voce*. Przed jej rozpoczęciem musimy dobrze wyćwiczyć wykonanie crescendo i decrescendo.

Włoski baryton Enrico Augusto Delle Sadie (17 czerwca 1824 roku – 28 listopada 1907 roku) promował ukierunkowaną na crescendo i decrescendo metodę ćwiczeń samogłosek; wymowę ćwiczy się stopniowo coraz mocniej od E-O-A i odwrotnie - wymowę ćwiczy się stopniowo coraz słabiej od A-O-E.

(Rys.3)

Ritenuto che la pressione dell'aria è per il forte più vigorosa, si dovrà nel *Decrescendo* diminuirla leggermente. — L'allievo, in pari tempo che emetterà la nota, potrà toccarla sul Pianoforte, onde l'effetto naturale della vibrazione della corda serva di guida alla voce.

Per facilitare l'esecuzione del *Decrescendo*, s'impiegheranno le vocali intermedie, così com'è indicato sotto le prime note di quest'esercizio, procurando evitare un cambiamento troppo manifesto nella posizione delle labbra durante il passaggio da **A** largo ad **A** stretto, **O** stretto ed **E**; ciò allo scopo di possibilmente unir fra loro i vari timbri.

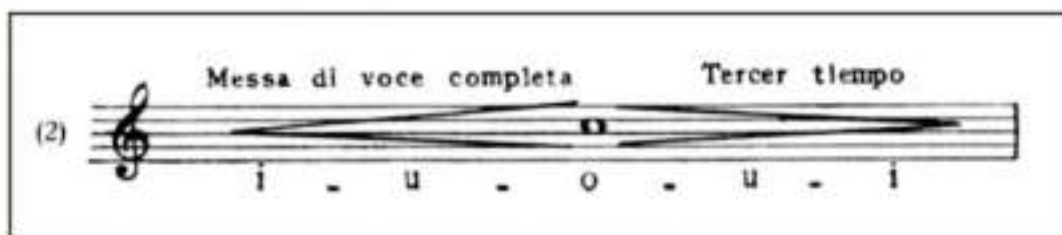
Esempio: **a a o e**

97. 3.

Francisco Vinas i Dordal (27 marca 1863 roku – 14 lipca 1933 roku) w ramach szkolenia *Messa di voce* proponuje również praktyczny trening wokalizacji samogłosek od i-u-o-u-i.¹⁰⁵

¹⁰⁵ EL ARTE DEL CANTO, FRANCISCO VIÑAS, Sucesores de F. Viñas, Barcelona, 1963, ilustraciones, tela editorial. Primera Parte: Historial y propedéutica. Segunda Parte: Ejercicios prácticos para la educación de la voz.

(Rys.4)



Francisco Viñas, *El arte del canto. Messa di voce completa, tercer tiempo*, p. 319.

Po zakończeniu treningu pojedynczych nut możemy spróbować zastosowania w melodiach składających się z wielu różnych nut. Musimy zwrócić uwagę, ażeby nie pomylić pojęć *Messa di voce* z *Mezza voce*. *Mezza voce* wskazuje na śpiew półgłosem, na emisję miękkiego i naturalnego głosu. Ten rodzaj śpiewu wymaga wzmocnienia zdolności kontroli nad oddychaniem. Oddychanie kontrolowane stanowi wsparcie, które zapewnia skoncentrowanie głosu i nadaje mu siłę penetrującą. Ten typ śpiewu nie jest monotonnym falsetem, przestrzenie rezonansowe są rozwarte, główną rolę odgrywa rezonans głowy.

Głos każdego człowieka jest zdolny do wytworzenia wibracji (vibrato) poprzez zmiany położenia krtani. Vibrato śpiewu jest naturalną fluktuacją ludzkiego głosu.

Dramaturg i krytyk George Barnard Shaw (26 lipca 1856 roku – 2 listopada 1950 roku)¹⁰⁶ podczas występu Juliana Gayarre (9 stycznia 1844 roku – 2 stycznia 1890 roku)¹⁰⁷ w Londynie skrytykował jego nadmierne vibrato oraz pretensjonalny styl śpiewania.¹⁰⁸ W tym czasie głos Alessandro Bonci (10 lutego 1870 roku – 9 sierpnia 1940 roku) był powszechnie uznawany za wzór vibrato.

Istnieje też rodzaj błędnego, chybotliwego vibrato (ang. wobble – chwanie się). Problemy w umiejętnościach wokalnych prowadzą do dużego kołysania i drżenia głosu. Spowodowane jest to zbyt dużym naciskiem fałdów głosowych w celu wydobywania

¹⁰⁶ Shaw był irlandzkim dramaturgiem i krytykiem aktywnym w polityce, bardzo wpływającym na kulturę i politykę Zachodniego świata od lat 80-tych XIX wieku aż do dziś. W roku 1925 otrzymał literacką nagrodę Nobla.

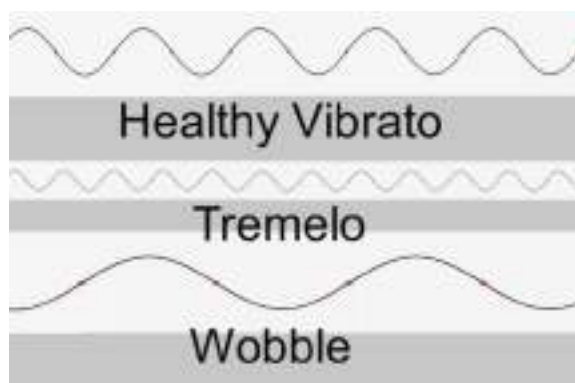
¹⁰⁷ Rosenthal, H. and Warrack, J. (1979) *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, 2nd Edition, Oxford University Press. p. 187

¹⁰⁸ Pharand, Michel (2019). "A Selected Bibliography of Writings By and About Bernard Shaw Concerning Music". *Shaw*. 39 (1): 111–127. doi : 10.5325/shaw.39.1.0111 . ISSN 0741-5842 . JSTOR 10.5325/shaw.39.1.0111 . S2CID 194355992 .

wyższych dźwięków z jednoczesnym naporem powietrza i brakiem kontroli oddechowej. Może być spowodowane wiekiem, gdzie następuje naturalne zjawisko osłabienia mięśni, a co za tym idzie obniżonej kontroli funkcjonowania mięśni i ich napięcia.

Tremolo w muzyce wokalne jest zazwyczaj postrzegane jako negatywne zjawisko, jednak może też przybrać formę ozdobnika. Tremolo cieszyło się popularnością głównie w XVII wieku, kiedy nazywano je wibracją owiec.¹⁰⁹

(Rys. 3)



Sztuka tworzenia ozdobników w bel canto zmieniała się zgodnie z charakterem utworów w różnych epokach. Gaetano Donizetti był przedstawicielem epoki Romantyzmu. W czasach Romantyzmu dzieła muzyczne bardzo często były bogate w siłę wyobraźni i obfitowały wyrażaniem emocji. W Romantyzmie muzyka koncentrowała się na śpiewności i liryczności. W zakresie techniki wokalne, kompozytorzy romantyczni dokonywali aktu tworzenia drugiego stopnia – przetworzenia partytury zgodnie z mocnymi punktami śpiewaków. Był to szczytowy okres zastosowania technik śpiewu.

¹⁰⁹ Seghers, Ren (2008). Franco Corelli: Prince of Tenors . Hal Leonard Corporation. p. 95. ISBN 978-1-57467-163-6

ROZDZIAŁ CZWARTY: OPERA

4.1 Zarys Historii Opery

4.1.1 Główne funkcje chorałów gregoriańskich

Na początku Średniowiecza Rzym stanowił największe muzyczne centrum ówczesnej Europy. W VI wieku rzymski papież Grzegorz I poświęcił wiele czasu i wysiłków na rzecz ujednoczenia muzyki kościelnej, założył szkołę, gdzie stworzono warunki kształcenia muzycznych talentów. Papież zaprosił też licznych kompozytorów do tworzenia zapisów nutowych w celu dokończenia procesu ujednoczenia notacji muzycznej. Ponadto, zgodnie z życzeniem papieża, rozpoczęto kompilację pieśni wielu kościołów regionalnych, dokonując przy tym ich selekcji i złożenia w *Śpiewnik Pisma Świętego* [Antiphonaire]. Grzegorz I wprowadził chorały do muzyki liturgicznej, jak również doprowadził do ujednoczenia zastosowania chorałów. Wszystkie pieśni zostały przydzielone do określonych kościelnych ceremonii. Wzorec liturgii chóralnej zaczął być propagowany w całej Europie, powstały tradycyjne pieśni liturgiczne, określone mianem chorałów gregoriańskich (Gregorian Chant).¹¹⁰ Chorały gregoriańskie stały się wzorem pieśni liturgicznych. Pod względem melodii cechowały się spokojem i delikatnością, ich zakres dźwięku nie był szeroki. Tekst pochodził głównie z Biblii. Poprzez śpiew wyrażana była wiara w wolę Bożą. Wykonywali je wokaliści bez akompaniamentu, rytm był swobodny, a tekst w języku łacińskim. W czasach Średniowiecza ludność cierpiała z powodu częstych wojen, chorób czy epidemii. Wiara w Boga niosła ukojenie i wytłumaczenie swojego nieszczęśliwego losu, co nierzadko wykorzystywali ówcześni rządzący. Podsumowując, chorały gregoriańskie wzmocniły estetyczną wartość muzyki liturgicznej. Muzyka zawarta w zbiorach chorałów wciąż pozostaje klasycznym wzorem dla komponowania muzyki w XXI wieku, uznawana jest za kamień milowy w rozwoju zachodniej muzyki.¹¹¹ Długie Średniowiecze to okres powolnego kiełkowania bel canto i czas absolutnej dominacji chrześcijańskiej muzyki.

¹¹⁰ 欧洲声乐发展史 Rozwój historii Zachodniej muzyki wokalne 华乐出版社, Wydawnictwo Huale, maj 2003, str. 5

¹¹¹ <https://www.britannica.com/art/musical-performance/The-Middle-Ages#ref529539>

Chorały Gregoriańskie jako autorytatywny, klasyczny wzór liturgicznej muzyki chrześcijańskiej były bardzo wysoko cenione. Kościół korzystał ze swojej władzy w celu kontroli nad kierunkami rozwoju ówczesnej sztuki. Dzięki protekcji i wsparciu ze strony kościoła muzyka liturgiczna mogła stabilnie się rozwijać. Chorały Gregoriańskie do dziś stanowią niedościgniony wzór muzyki liturgicznej.

4.1.2 Muzyka świecka

Między XI – XIV wiekiem w Europie dochodziło do stopniowego wyodrębniania nowych centrów kulturowych, następował też powolny rozwój muzyki świeckiej. W czasach Renesansu kompozytorzy stworzyli wiele dzieł muzyki świeckiej, co pozostawało w sprzeczności z wytycznymi kościoła, który żądał skupienia się wyłącznie na tworzeniu muzyki religijnej. Treść muzyki świeckiej dotyczyła głównie miłości, satyry politycznej, tańca i koncentrowała się na rzeczach ludzkich.

Muzyka religijna (religious music) rozwijała się równocześnie z muzyką świecką (secular music). Muzyka świecka czerpała treści z historii ludzkich, ale też i z religii. Od muzyki religijnej odróżniał ją fakt, iż nie mogła być częścią nabożeństw religijnych.

W XI wieku w Prowansji położonej w południowej Francji wielką popularność zaczęli zdobywać wędrowni poeci. Większość z nich rekrutowała się ze szlachty, rycerstwa, rodzin królewskich i książęcych. Tych mężczyzn nazwano trubadurami (troubadour), podczas gdy wędrowne poetki nazwano trubadurkami (troubairitz). Ludzie ci byli nie tylko poetami/poetkami, ale również muzykami. Do tworzenia utworów najczęściej używali języka oksytańskiego (Occitan language), wyrażając nim treść i osobiste emocje.

W połowie XII wieku, wraz z rosnącym wpływem południa Francji na cały kraj, trubadurzy zaczęli pojawiać się na północy, gdzie tych wędrownych poetów i śpiewaków nazywano *trouvere*. Artyści owi używali dialektu francuskiego z północy *Langue d'oïl*, chociaż pod względem formy i treści ich dzieła muzyczne nie różniły się od utworów tworzonych przez trubadurów na południu.¹¹² Pierwszym znanym w

¹¹² Yu Runyang, 于润洋 Historia Zachodniej Muzyki 西方音乐通史[M]. Szanghaj, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju .上海 : 上海音乐出版社 2002.8 (powtórny druk) str. 36

historii trubadurem został francuski poeta i aktor operowy Chretien de Troyes.¹¹³ Trubadurzy cieszyli się wielką popularnością aż do mniej więcej roku 1300. Obecnie zachowanych jest około 2130 stworzonych przez nich pieśni.

Wywodzący się z arystokracji i rycerstwa wędrowni poeci z południa i północy Francji stanowili w czasach Średniowiecza główny nośnik muzyki świeckiej. Do ich wspólnych cech należały stosunkowo wysoki stan społeczny, posiadanie znakomitych warunków materialnych oraz dobre wykształcenie. Cechował ich duży poziom kultury oraz umiejętności muzycznych. Nawet niektórzy władcy jak William IX¹¹⁴ (1071-1127) z południa Francji, byli znanymi wędrownymi poetami. William IX był pierwszym powszechnie znanym trubadurem. Poza przedstawicielami arystokracji i rycerstwa wielu trubadurów było utalentowanymi poetami i muzykami pochodzącymi z niższych stanów, dla przykładu niektórzy *jongleur* również wchodzili w skład tej grupy, przejmując rolę zawodowych poetów dworskich. Trubadurzy nie tylko tworzyli poezję, również ją śpiewali, co więcej, bardzo często zatrudniali poetów pochodzących z niższych stanów społecznych zwanych minstrelami do wykonywania utworów. Muzyka wędrownych poetów była głównie przekazywana w formie ustnej, były też i zapisy nutowe. Kompozycje zapisane w nutach znajdowały się pod dużym wpływem kościoła, do czasów obecnych zachowało się wiele z nich. Do dziś zachowało się 2600 utworów poezji stworzonych przez trubadurów z południa Francji i 260 załączonych do nich melodii, 2139 utworów stworzonych przez trubadurów z północy Francji i 1420 załączonych melodii.¹¹⁵

Trubadurzy komponując pieśni, śpiewając i występując tworzyli rozrywkę nie tylko w celu zarobkowania, by zaspokoić potrzeby życiowe. Jeżeli tworzenie sztuki było, wyłącznie, metodą zarabiania na życie, „bez względu na wielkość danego artysty,

¹¹³ Butterfield, Ardis (1997). "Monophonic song: questions of category". Companion to Medieval & Renaissance Music. Oxford University Press. ISBN 0-19-816540-4.

¹¹⁴ Biographies des troubadours ed. J. Boutière, A.-H. Schutz (Paris: Nizet, 1964) pp. 7–8, 585-587.

¹¹⁵ Yu Runyang, 于润洋 Historia Zachodniej Muzyki 西方音乐通史[M]. Szanghaj, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju .上海 : 上海音乐出版社 2002.8 (powtórny druk) str. 37

jego status ulegał redukcji do minstrela bądź żonglera”.¹¹⁶ Pomiędzy trubadurami, a wędrownymi artystami istniała zasadnicza różnica.

Minstrele byli wędrownymi muzykami i akrobatami.¹¹⁷ Wynajmowano ich do występów, byli odpowiedzialni jedynie za samo przedstawienie. Muzyka większości z nich miała charakter improwizacji. Niemieckie słowo *gaukler*, francuskie *jongleur*, angielskie *juggler* czy *gleeman* służyły do określenia tego typu wędrownych poetów.

Pomiędzy XI i XII wiekiem nastąpił wzrost sił produkcyjnych i rozwój handlu, które to stymulowały rozrost miast. Wędrowni artyści stopniowo zaczęli zbierać się w miastach i tworzyć trupy. Od tego momentu wędrowni artyści, po osiedleniu się w określonej dzielnicy miasta, stopniowo uzyskiwali prawną ochronę jak i uznanie ze strony kościoła i prowadzili już regularną karierę zawodową. Po pojawieniu się trubadurów i poetów miłosnych [lirycznych] w XII wieku, wędrowni artyści byli często zatrudniani przez nich do towarzystwa lub jako pomocnicy.

Poeci liryczni Minnesingerzy pojawili się w okresie XII - XIV wieku w Niemczech. Ich pojawienie się zostało poprzedzone działalnością francuskich trubadurów. Minnesingerzy stali się głównymi przedstawicielami świeckiej muzyki w średniowiecznych Niemczech. Mieli pochodzenie szlacheckie, ponadto w rezultacie ustawicznego wykonywania przez nich pieśni poświęconych miłości nazwano ich poetami miłosnymi. Bardzo często wykonywali własne utwory. W porównaniu z francuskimi trubadurami muzyka niemieckich Minnesingerów była bardziej zbliżona do stylu muzyki religijnej.

Można powiedzieć, iż Meistersingerzy są następcami poetów miłosnych. Meistersingerzy byli muzykami i poetami wyspecjalizowanymi w wielu rodzajach rzemiosła. Treść pieśni, które wykonywali, poświęcona była legendom i historii poszczególnych branż [cechów, gildii]. Meistersinger nie był artystą wędrownym, lecz członkiem zorganizowanej gildii, posiadał w niej pozycję, uczestniczył w wielu

¹¹⁶ Paul-Henry Lang (美国) (USA) *Music in Western civilization* 【M】. 杨燕迪 等译. Tłum. Yang Yandi 贵州人民出版社, Ludowe Wydawnictwo w Guizhou 2008.6, 95 页

¹¹⁷ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, Słownik terminów literackich, Wrocław 2002. ISBN 83-04-04615-6

konkursach, gdzie oceniano go według ścisłych kryteriów. Tych z nich, którzy nie opanowali śpiewu melodii nazywano *Schüler* – uczeń; tych, którzy opanowali choć jedną nazywano przyjacielem ucznia *Schülerfreund*; tych, którzy potrafili zaśpiewać ponad 5, 6 pieśni nazywano śpiewakami *Singer*; tych, którzy potrafili uzupełnić tekstem już gotową melodię nazywano poetami *Dichter*; tych, którzy potrafili tworzyć pieśni nazywano mistrzami *Meister*. Ich działalność rozpoczęła się w XIV wieku, swój szczyt osiągając w wieku XVI. Utwory Meistersingerów odgrywały wielką rolę w życiu niemieckich miast i miasteczek w XV i XVI wieku.

Ryszard Wagner (22 maja 1813 roku – 13 lutego 1883 roku) w skomponowanej operze w trzech aktach pod tytułem *Die Meistersinger von Nürnberg* (Meistersingerzy z Norymbergii) opisał historię z życia Meistersingerów.¹¹⁸

Wędrowni bardowie zwani Goliardami rekrutowali się głównie spośród niezdiscyplinowanych uczniów lub mnichów uciekających przed monotonnym i ascetycznym życiem klasztornym. Przed pojawieniem się instytucji uniwersyteckiego dormitorium wielu studentów podróżowało z miejsca na miejsce w poszukiwaniu nauki, a ich życie cechowały ciągła wędrówka i brak stabilności. Tacy studenci, poza uczestnictwem w lekcjach i wykładach, nie mieli zajęć, którymi mogliby wypełnić swój czas wolny, więc (jeśli pozwalała na to kiesa) pili wino i poświęcali się rozrywkom lub tworzeniu pieśni. Choć życie Goliardów było pełne zamętu, to tworzone przez nich pieśni cieszyły się wielką popularnością i cechowały poruszającym stylem. Z tego powodu były one ręcznie kopiowane i szeroko rozpowszechniane.

Słynnym zbiorem, w którym zachowało się wiele śpiewanych po łacinie pieśni Goliardów jest manuskrypt *Carmina Burana*.¹¹⁹ W XII wieku i na początku wieku XIII śpiewane po łacinie pieśni Goliardów osiągnęły szczyt swojego rozwoju.

¹¹⁸ Carnegie, Patrick (1994). "Die Meistersinger von Nürnberg". Cambridge Opera Handbooks (in German). Cambridge University Press. ISBN 0-521-44895-6

¹¹⁹ "Not Medieval but Eternal; In Its Sixth Decade, Carmina Burana Still Echoes" by Ann Powers, The New York Times (14 June 1999)

Epoka francuskich trubadurów trwała ponad 200 lat. Wraz ze zmierzchem epoki rycerskiej w drugiej połowie XIII wieku większość świeckich śpiewaków i autorów muzyki przeobraziła się w nową grupę społeczną zamieszkującą rozwijające się miasta - mieszczan. Ta przemiana oznaczała również koniec monofonicznej pieśni średniowiecznych trubadurów. W drugiej połowie XII wieku, poza Francją, w niemieckich miastach i na dworach arystokratycznych popularność zdobyły pieśni miłosne (Minnesang). Ich popularność trwała aż do wieku XVI, kiedy wraz z końcem epoki rycerskiej śpiewający *Minnesang* zostali zastąpieni przez *Meistersingers* z gildii.

Od samego początku muzyka świecka pozostawała pod wpływem muzyki religijnej, działający w poszczególnych krajach trubadurzy nieustannie zapożyczali melodie i treści z muzyki religijnej. Muzyka świecka w swej formie i warstwie melodycznej znajdowała się pod głębokim oddziaływaniem Chorałów Gregoriańskich. W Średniowieczu kultura religijna stała w opozycji do kultury świeckiej, aczkolwiek obie tworzyły bardzo interesującą syntezę. Dzięki temu muzyka wokalna dojrzywała w wielu aspektach. Dostarczyło to wystarczającego materiału dla budowy przyszłego systemu wokalnego bel canto.

Donald Jay Grout w swojej *Historii Zachodniej Muzyki* napisał: „Można powiedzieć, iż wiek XIII był okresem stabilności i jedności, natomiast wiek XIV był czasem różnorodnych przemian. Ten kontrast jest najlepiej symbolizowany przez pozycję kościoła: w XIII wieku, z papieżem w Rzymie jako centrum, kościół cieszył się powszechnym szacunkiem, dzierżąc najwyższy autorytet i władzę...; w XIV wieku władza ta, szczególnie władza papieska, była już powszechnie kwestionowana.”¹²⁰ W XIV wieku Włochy znajdowały się w stanie rozbicia feudalnego, spowodowało to, że sztuka we Włoszech rozwijała się w rozproszeniu na wielu różnych dworach arystokratycznych, będąc pod stosunkowo niewielkim wpływem religii. Poziom jej sekularyzacji był znaczny. W XIV wieku europejski system feudalny wszedł w epokę

¹²⁰ 格劳特、帕里斯卡 Donald Jay Grout / Claude Victor Palisca : 《西方音乐史》: A History of Western Music (6th ed.), 汪启璋等译, Tłum. Wang Qizhang 人民出版社, Wydawnictwo Ludowe ISBN: 9787103034088, str. 124

kryzysu, nadchodził czas nowej epoki w historii Europy – Renesansu (około 1300 – 1650).

4.1.3 Stymulująca rola Renesansu w rozwoju opery

Nadejście Renesansu doprowadziło do powstania głównego systemu muzyki wokalne *bel canto*. Idee Humanizmu wywarły przełomowy wpływ na rozwój społeczeństw Europy. Ruch odrodzeniowy propagował filozoficzne idee umieszczające człowieka w centrum, podkreślające prymat władzy świeckiej nad władzą Boską i przekonanie, iż to ludzie są prawdziwymi władcami świata.¹²¹ W epoce Humanizmu ludzkie myślenie przeszło fundamentalną przemianę, stare idee mówiące o dominacji teokracji zaczęły być zdecydowanie podważane, ludzie zapragnęli uwolnienia się z więzów religijnego ducha, prawa do podążania za wolnością intelektualną, tak by w pełni wyrażać ludzkie uczucia i potrzeby.

Włoski teoretyk muzyki Franchino Gaffurio (14 stycznia 1451 roku - 25 czerwca 1522 roku)¹²² w swoich głównych pracach zatytułowanych *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496), *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) zawarł wiele starogreckich terminów akademickich i teorii, stając się najbardziej wpływowym teoretykiem muzyki pod koniec XV wieku i na początku wieku XVI.

Renesans był bardzo blisko powiązany z Włochami. Włochy odegrały kluczową rolę w rozwoju europejskiej muzyki. We Włoszech bardzo wiele domów znaczących rodzin przejęło rolę mecenasów muzyki, dla przykładu rodzina Medyceuszy we Florencji, rodzina Sforza w Mediolanie, Este w Ferrarze, itd. W XV wieku muzycy zazwyczaj pełnili funkcje religijne, natomiast w drugiej połowie XVI wieku najważniejsi muzycy w pełni skupiali się na muzyce, bez wypełniania jakichkolwiek

¹²¹ Tytuł pisma, Głos Huanghe 刊名：黄河之声, 03/2020 Spojrzenie na cechy muzyki Renesansu z perspektywy muzyki świeckiej 从世俗音乐看文艺复兴时期音乐的特征和影响 autor Li Ji 李吉 (Instytut Muzyczny Uniwersytetu w Szanghaju) (上海大学音乐学院)

¹²² Gustave Reese, *Music in the Renaissance*. New York, WW Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4

religijnych funkcji. Dla przykładu Claudio Monteverdi (15 maja 1547 roku – 29 listopada 1643 roku)¹²³ i Orlando Di Lasso (1532 r. – 14 czerwca 1594 roku).¹²⁴

„Najważniejszym rezultatem oddziaływania Humanizmu na muzykę było jej ścisłe złączenie ze sztuką literacką. Obraz starożytnego poety i muzyka złączonego w jedność kusił zarówno poetów jak i kompozytorów do poszukiwania wspólnego celu artystycznego. Poeci zaczęli poświęcać większą uwagę brzmieniu swoich wierszy, a kompozytorzy jego naśladowaniu”.¹²⁵ Włochy stały się kolebką Renesansu. Przez większą część XV wieku nie istniał żaden gatunek muzyczny posiadający swój własny, charakterystyczny styl. Pod koniec XV wieku włoscy kompozytorzy stworzyli nowy rodzaj formy świeckiej muzyki [pieśń strofkową] frottole.¹²⁶ Ten typ muzyki pod koniec XV wieku i na początku XVI wieku cieszył się niesłychaną popularnością. Na początku XVI wieku na bazie frottoli rozwinął się nowy gatunek pieśni sielankowych - madrygał (*madrigal*).

Madrygał jest najważniejszą formą włoskiej muzyki świeckiej, która po wieku XVI osiągnęła okres swojej największej świetności. Włoscy kompozytorzy w XVI wieku, poza ścisłym przestrzeganiem zasad tworzenia madrygału, opracowywali też inne formy muzyczne. Wśród nich ważne miejsce zajmowała *villanella*.¹²⁷ W drugiej połowie XVI wieku pojawiły się krótkie piosenki jak *canozetta*¹²⁸ oraz *balletto* zdobywające dużą popularność.

¹²³ Arnold, Denis (1980). "Monteverdi [Monteverde], Claudio Giovanni [Zuan] Antonio". In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. London: Macmillan Publishers. ISBN 978-0-333-23111-1

¹²⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. L. Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2.

¹²⁵ 格劳特、帕里斯卡 Donald Jay Grout / Claude Victor Palisca : 《西方音乐史》: A History of Western Music (6th ed.), 汪启璋等译, Tłum. Wang Qizhang 人民出版社, Wydawnictwo Ludowe ISBN: 9787103034088, str. 187

¹²⁶ Frottola jest muzyką szlachecką, formą pieśni świeckich niezwykle popularnych we Włoszech pod koniec XV wieku i na początku XVI wieku. Jest ona ważną poprzedniczką pieśni sielankowych. W latach 1470 – 1530 przypadał szczyt popularności frottoli, później została ona zastąpiona przez madrygał. Jednym z najważniejszych kompozytorów tworzących frottole był Bartolomeo Trombincino (1470 -1535).

¹²⁷ Villanella jest formą muzyczną włoskiej muzyki świeckiej powstałą w połowie XVI wieku, w pierw w Neapolu, wywarła wpływ na późniejsze melodie i stąd na muzykę sielankową

¹²⁸ Krótka piosenka jest rodzajem bardzo popularnej formy włoskiej muzyki świeckiej. Powstała w okolicach roku 1560, jej wczesna wersja przypominała pieśni sielankowe.

W epoce Renesansu muzyka i dramat połączyły się w znacznie bardziej efektywny sposób. Pod koniec XV wieku na dworach włoskich arystokratów pojawiła się forma przedstawienia między aktami sztuki *intermedio*, która była jedną z głównych poprzedniczek opery. W wieku XVI wszystkie *intermedio* odgrywano przy akompaniamencie muzyki.

Pierwsza opera zatytułowana *Dafne* została wystawiona w roku 1597, libretto napisał Ottavio Rinuccini (1562 – 1621), muzykę skomponował Jacopo Peri. Ponieważ przetrwały jedynie fragmenty partytury tego dzieła, jako pierwsze, zachowane w całości, kompletne dzieło operowe uznaje się operę *Eurydyka*.¹²⁹ Muzykę do niej (wówczas nazywano ją operą sielankową) skomponowali Jacopo Peri (1562 – 1633) i Giulio Caccini, libretto napisał Ottavio Rinuccini. Jej premiera odbyła się 6 października 1600 roku.

Scenariusze wczesnych oper opierały się na greckiej mitologii, po pewnym czasie do tematyki włączono materiały historyczne. Ich część wokalna przeważnie miała formę śpiewanej melodii deklamacyjnej, zakres dźwięku nie był szeroki, rytm swobodny, akompaniament tworzyło zaledwie kilka instrumentów, stosowano głównie śpiew w chórze.

W roku 1607 Claudio Monteverdi zakończył komponowanie opery *Orfeusz*. Tematyka jej libretta była podobna do *Eurydyki* Rinucciniego. Monteverdi został uznany za epokową postać w historii muzyki klasycznej, jest on najwcześniejszym przedstawicielem Baroku. Pisane przez niego madrygały stanowiły najwyższą formę dzieł muzycznych Renesansu. Monteverdi przekształcił temat pastoralny z polifonicznego chóru wokalnego na solo lub duet z akompaniamentem instrumentalnym.¹³⁰

¹²⁹ Opera Before Gluck” *Music With Ease*. Retrieved 7 August 2007.

¹³⁰ 格劳特、帕里斯卡 Donald Jay Grout / Claude Victor Palisca : 《西方音乐史》 : A History of Western Music (6th ed.), 汪启璋等译, Tłum. Yu Zhigang 北京,人民出版社, Wydawnictwo Ludowe w Beijing 2010 09, str. 163

W *Orfeuszu* zastosowano tragiczne zakończenie, Pluton odbiera Orfeuszowi życie, zaś Apollo zamienia Orfeusza w konstelację gwiazd. Dzieło to uznano za wielki artystyczny sukces.

4.1.4 Opery w Rzymie, Wenecji, Neapolu

W Rzymie nie napisano zbyt wielu oper, głównym rzymskim kompozytorem był Emilio de' Cavalieri (1550 – 1602), jego dzieło zatytułowane *Manifestacja duszy i ciała* (*Rappresentazione di anima et di corpo*) zostało wystawione w lutym 1602 roku, dzieło to położyło fundamenty pod rozwój rzymskiej opery. *Manifestacja duszy i ciała* w istocie jest przez historyków muzyki uznawana za oratorium, jej treść dotyczy moralności religijnej.¹³¹

Urodzony w Sienie włoski kompozytor i teoretyk muzyki Agostino Agazzari (1578 – 1640) w roku 1606 sprawował funkcję dziekana w rzymskim *Collegium Romanum*. Napisał operę sielankowa pod tytułem *Eumelio*,¹³² pod względem fabuły oraz zastosowanych technik kompozytorskich utworów bardzo przypominał *Manifestację ciała i duszy* Emilio de' Cavaleri, pod koniec każdego aktu występował chór.

Napisana przez kompozytora wczesnego Baroku Stefano Landi¹³³ (26 lutego 1587 roku – 28 października 1639 roku) opera *Śmierć Orfeusza* [*La morte d'Orfeo*] jest uznawana za pierwszą, rzymską operę świecką. W roku 1632 Landi napisał dla rodziny Barberini¹³⁴ operę w trzech aktach zatytułowaną *Il Sant' Alessio* [Święty Aleksy]. Jest to nie tylko pierwszy utwór operowy oparty na tematyce historycznej, lecz stanowi również bardzo szczegółowy opis życia i wewnętrznego świata świętego.

Luigi Rossi jest jednym z najwybitniejszych i najbardziej utytułowanych kompozytorów muzyki wokalne w XVII-wiecznych Włoszech. Od końca lat 30-tych

¹³¹ Clements, Andrew (4 February 2005). "CD Review: Cavalieri: La Rappresentazione di Anima " The Guardian . Retrieved 4 June 2017

¹³² Manfred Bukofzer : Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha . tł. Elżbieta Dziębowska . Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe , 1970. s. 89.

¹³³ Donald Jay Grout, A Short History of Opera. New York, Columbia University Press, 1965. ISBN 0-231-02422-3

¹³⁴ Rodzina Barberini - słynny dom arystokratyczny z XVII-wiecznego Rzymu.

XVII wieku przyjął służbę u kardynała Antoni Baberini. Na początku lat 40-tych Baberini opłacił pierwszy utwór operowy Rossiego zatytułowany *Magiczny pałac* (Il palazzo incantato), która została wystawiona w Rzymie w roku 1642. Łącznie Rossi skomponował dwie opery, drugą był utwór w trzech aktach *Orfeusz*. Dzieło to było jedną z najwcześniej wystawionych we Francji oper.¹³⁵

W latach czterdziestych XVII wieku centrum komponowania oper przeniosło się z Rzymu do Wenecji. W wypełnionej duchem handlowym Wenecji z rozmachem wybudowano gmach teatru operowego. Teatr ów pozostawał poza kontrolą i finansowaniem przez arystokrację, jego zarząd sam decydował o polityce zatrudnienia artystów. Przedstawienia operowe były otwarte dla przedstawicieli wielu warstw społecznych. W tym czasie szybko rozwijała się forma muzyczna lirycznych arii, zdobywająca niezwykłą popularność wśród mieszkańców miast. Liczba arii w przedstawieniu operowym uległa zwiększeniu.¹³⁶ W roku 1637 opera Francesco Manelli (1595- 1667) zatytułowana *Andromeda* została wystawiona w gmachu *Teatro di San Cassiano*.

Budynek *Teatro Santi Giovanni e Paolo* został w 1638 roku wzniesiony przez rodzinę Grimani,¹³⁷ w tym czasie okrzyknięto go najpiękniejszym teatrem Italii. Dwie opery Claudio Monteverdiego *Il ritorno d'Ulisse in patria* oraz *L'incoronazione di Poppea* miały swoje premiery właśnie w tym teatrze. Wiele z utworów skomponowanych przez Francesco Cavalli (1602 – 1676) zostało wystawionych w tym teatrze.

Po śmierci Monteverdiego Francesco Cavalli stał się najważniejszym kompozytorem w Wenecji. Antonio Cesti (5 sierpnia 1623 roku – 14 października 1669

¹³⁵ Chisholm, Hugh, ed. (1911). "Rossi, Luigi de". *Encyclopædia Britannica*. 23 (11th ed.). Cambridge University Press. p. 751.

¹³⁶ Shi Yongqin 史咏青, Rozważania and przemianami wczesnej włoskiej opery 意大利早起歌剧的演变与反思 [J], Tworzenie Muzyki, 音乐创作 nr. 2011.01

¹³⁷ The Grimani family were a prominent Venetian patrician family, including three Doges of Venice . They were active in trade, politics and later the ownership of theatres and opera-houses Rodzina Grimani należała do najznacznějších rodzin arystokratycznych w Wenecji, wywodziło się z niej trzech wielkich dożów. Grimani byli bardzo aktywni w handlu, polityce, później także zarządzali teatrami i sponsorowali sztukę.

roku)¹³⁸ zaliczał się do ważnych kompozytorów weneckiego Baroku. Jego dzieło *Orontea* było jedną z najbardziej popularnych w XVII wieku włoskich oper. Wystawiona w roku 1668 w Wiedniu opera Cestiego zatytułowana *Złote jabłko (Il pomo d'oro- ital.)* jest jego najślynniejszym dziełem. Operą tę sfinansował sam cesarz Leopold I jako prezent na urodziny cesarzowej Małgorzaty Teresy.¹³⁹ Ten wspaniały, pełen rozmachu spektakl teatralny zrealizowano bardzo dużym nakładem finansowym.

W drugiej połowie XVII wieku w operze zaczęły dominować takie formy muzyczne jak recytatyw oraz aria, które bardzo wyraźnie rozgraniczono. Śpiew solowy, duet, chór, akompaniament stały się częściami składowymi przedstawienia operowego. Techniki muzyczno-wokalne *bel canto* zajęły w rozwoju opery ważne miejsce.

Założyciel szkoły neapolitańskiej w operze Alessandro Scarlatti (2 maja 1660 roku – 24 października 1725 roku) dokonał dalszego wyodrębnienia recytatywu, jednym z jego rodzajów stał się tzw. suchy recytatyw (*recitativo secco*) śpiewany w swobodnym rytmie wyznaczonym przez akcentowanie słów, stosowany do stosunkowo długich dialogów czy monologów, głos solowy śpiewał zawsze z akompaniamentem głosu *basso continuo*.¹⁴⁰ Innym rodzajem recytatywu był recytatyw akompaniowany (*recitativo accompagnato*), posiadał on rygorystyczny rytm, bardzo często przybierał formę akompaniamentu orkiestry. Używano go w pełnych napięcia, bogatych w emocje i dramatycznych scenach. Śpiewowi solowemu towarzyszył akompaniament zespołu muzycznego.¹⁴¹ W tym czasie Scarlatti był najbardziej znanym kompozytorem we Włoszech. W trakcie swojego życia skomponował wiele oper, kierował rozwojem szkoły neapolitańskiej, doprowadził do wprowadzenia ustandaryzowanego procesu komponowania oper.

W drugiej połowie XVII wieku forma muzyczna, którą była włoska opera, została już w zasadzie ukształtowana. Wraz z jej rozpowszechnianiem szkoła neapolitańska

¹³⁸ David L. Burrows: Cesti, Antonio [Pietro]. W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. C. Oxford University Press, 2004. *ISBN 978-0-19-517067-2. (ang.)*

¹³⁹ <https://www.habsburger.net/en/chapter/party-time-marriage-leopold-i-and-margarita-spain> Julia Teresa Friehs: Party-time: The marriage of Leopold I and Margarita of Spain in: [habsburger.net](https://www.habsburger.net) [retrieved 28 October 2016].

¹⁴⁰ <https://www.britannica.com/art/recitativo-secco>

¹⁴¹ <https://www.britannica.com/art/recitativo-accompagnato>

skupiła się nad zadaniem pełnego wykorzystania piękna ludzkiego głosu, co doprowadziło do bezprecedensowego podniesienia poziomu śpiewu solowego oraz spopularyzowania techniki *bel canto* na terenie całej Europy. W XVII i XVIII wieku, w czasach funkcjonowania szkoły neapolitańskiej, najbardziej popularną formą opery była opera *seria*. Swoją tematykę czerpała głównie z mitycznych opowieści o bohaterach czy też z historycznych legend. Treść była poważna.

W operze *seria* występ opierał się głównie na umiejętnościach solowego śpiewu aktorów. Śpiewacy *castrato*, wykorzystując swoje fizjologiczne predyspozycje w praktyce, opanowali całą scenę operową. Wspaniała barwa ich głosów oraz nadzwyczajne umiejętności śpiewu podbiły widownię. Do końca wieku XVIII śpiewacy *castrato* nadmiernie oddawali się popisom technicznym oraz prezentacji wysokich dźwięków. Opera *seria* zaczęła stopniowo tracić oryginalną, artystyczną wartość i weszła w okres stagnacji.

We wrześniu 1733 roku w neapolitańskim *Teatro San Bartolomeo* miała miejsce premiera opery napisanej przez Giovanni Batistę Pergolesiego¹⁴² (4 stycznia 1710 roku – 16 marca 1736 roku) zatytułowanej *Slużąca jako dama* (*La serva padrona*). Jest to jeden z najśłynniejszych utworów scenicznych XVIII wieku, oznaczający nadejście czasu komedii. Giovanni Batista Pergolesi był pionierem włoskiej komedii, który wywarł wielki wpływ na rozwój gatunku opera *buffa* w całej Europie oraz na rozwój stylu muzyki Klasycyzmu.

Po śmierci Pergolesiego włoska opera *buffa* kontynuowała swój rozwój. Kolejnym wybitnym kompozytorem szkoły neapolitańskiej był Niccolò Piccinni (16 stycznia 1728 roku – 7 maja 1800 roku). Jego największym sukcesem była komedia zatytułowana *Dziewczyna o dobrym sercu* (*La buona figliuola*), utwór ten został ukończony w ciągu jedynie 18 dni.¹⁴³ Giovanni Paisiello (9 maja 1740 roku – 5 czerwca 1816 roku)¹⁴⁴ i Domenico Cimarosa (17 grudnia 1749 roku – 11 stycznia 1801

¹⁴² Encyklopedia muzyki . Andrzej Chodkowski (red.). Warszawa: PWN, 1995, s. 682. ISBN 83-01-11390-1 .

¹⁴³ Dizionario dell'opera lirica, a cura di Michele Porzio, Arnoldo Mondadori Editore ISBN 8804352841

¹⁴⁴ Franz Brendel : Zarys historii muzyki . Władysław Tarnowski (tłum.). Lipsk: Paweł Rhode , 1866, s. 75.

roku)¹⁴⁵ byli znakomitymi kompozytorami szkoły neapolitańskiej w drugiej połowie XVIII wieku i najważniejszymi twórcami włoskich komedii.

Melodie w dziełach Giovanni Paisiello były piękne i dowcipne, artysta potrafił znakomicie portretować osobowości. Nie brakowało dramatyzmu. Kompozytor w wyjątkowy sposób wykorzystywał orkiestrę. Paisiello stworzył ponad sto oper, zdecydowana większość z nich to komedie. Dzieła Domenico Cimarosy posiadały piękną, bogatą melodię, ich fabułę cechowały poczucie humoru i spryt. Charakterystyka bohaterów była bardzo bogata. Jego opery bardzo mocno wpłynęły na Rossiniego i Donizettiego. *Potajemne małżeństwo (Il matrimonio segreto- itał.)*¹⁴⁶ jest jednym z jego najbardziej udanych utworów, aż do dziś opera ta cieszy się popularnością nie schodząc z teatralnych scen. W komedii główną tematyką są historie miłosne. Scena komediowa w innych krajach również weszła w okres rozwoju, dla przykładu we Francji powstała *opera comique*, w Niemczech *Singspiel* a w Wielkiej Brytanii *ballad opera*.

W XVIII wieku życie muzyczne uległo jeszcze głębszej sekularyzacji i nabierało narodowego charakteru. Ruch oświeceniowy ujawnił istotę religijnych przesądów przeobrażając XVIII stulecie w „najbardziej niechrześcijańskie z wszystkich stuleci”¹⁴⁷, sztuka muzyczna uległa sekularyzacji, umasowieniu, stała się manifestacją czystych i prawdziwych ludzkich pragnień. Idee przez nią głoszone nawoływały do humanitaryzmu, równości i braterstwa.

Jednym z głównych przedstawicieli gatunku komediowego (*opera buffa*) w Klasycyzmie był Wolfgang Amadeusz Mozart (27 stycznia 1756 roku – 5 grudnia 1791 roku).¹⁴⁸ W operach Mozarta występują pełne poczucia humoru postacie komiczne jak i bohaterzy surowi, poważni, ich muzykę wypełniają niezwykle różnorodne arie i

¹⁴⁵ Jennifer E. Johnson: Cimarosa, Domenico. W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. C . Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2 .

¹⁴⁶ Andrzej Chodkowski (red.), Encyklopedia muzyki, Warszawa: PWN, 1995, s. 364-365, ISBN 83-01-11390-1.

¹⁴⁷ G.F 穆尔 G. F .Moore Krótka Historia Chrześcijaństwa 基督教简史, Guo Shunping (tłum) 郭舜平等译 Biblioteka Handlowa 商务印书馆, 1989, str. 304

¹⁴⁸ Buch, David (2017). "Wolfgang Amadeus Mozart" . Oxford Bibliographies : Music . Oxford: Oxford University Press . doi : 10.1093/OBO/9780199757824-0193 . "Introduction".

refreny. Do najwybitniejszych dzieł Mozarta w stylu włoskiej opery należą m.in.: *Wesele Figara* (Le Nozze di Figaro), *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, opery w języku niemieckim *Czarodziejski Flet* (Die Zauberflöte), *Urowadzenie z seraju* (Die Entführung aus dem Serail). Mozart tworzył bardzo żywych bohaterów, niezwykle szczegółowo prezentował świat ich wewnętrznych emocji. Kontynuując reformy Glucka Mozart nadał operze nową, odświeżającą formę, skupił się na portretowaniu osobowości bohaterów, poezję podporządkował śpiewowi.

4.1.5 Styl komponowania w Romantyzmie

XIX-wieczny, wybitny francuski poeta, pionier modernizmu i symbolizmu, Charles Baudelaire (1821 – 1867) tak zdefiniował Romantyzm: „Romantyzm nie szuka tematów spontanicznie, nie podkreśla też roli pełnej perfekcji, lecz znajduje się pomiędzy tymi wartościami, porusza się zgodnie z odczuciami.”¹⁴⁹

W XIX wieku zachodnia muzyka weszła w epokę Romantyzmu, dzieła operowe stawały się coraz bardziej wyrafinowane i zróżnicowane. Pod wpływem wydarzeń Rewolucji Francuskiej, wzrostu roli klasy kapitalistycznej i klasy średniej w strukturze społeczeństwa zaszła wielka zmiana. Wraz z upadkiem systemu feudalnego w Europie kobiety zaczęły występować na deskach teatralnych scen, było to potężne uderzenie w rozwój karier śpiewaków *castrato*. Dzieła tego okresu charakteryzują się występowaniem trudnych partii koloraturowych, które jednak w pełni odpowiadają logice odgrywanych postaci, nie są już jedynie popisem.

Gioacchino Rossini (1792 – 1868) był liderem włoskiego Romantyzmu. Żył i komponował w okresie działania włoskiego ruchu narodowowyzwoleńczego.¹⁵⁰ W niektórych jego dziełach w obiektywny sposób ukazane zostały idee demokratyczne i świadomość ówczesnej klasy burżuazyjnej. Idee te odegrały aktywną rolę społeczną, są rozpowszechniane aż do dziś. Rossini rozwinął sztukę bel canto. Jego komedie

¹⁴⁹ Charles Baudelaire- poeta, pionier symbolizmu, słynny przedstawiciel francuskiego modernizmu, twórca prozy poetyckiej. Do jego najsłynniejszych tomików poezji należą *Kwiaty zła* (Les fleurs du mal) oraz prozy poetyckiej *Melancholia w Paryżu* (Le Spleen de Paris).

¹⁵⁰ Wojny o niepodległość Włoch to okres lat 1848 – 1870, wojny przeciwko Imperium Austrii. Łącznie były to trzy konflikty zbrojne, których celem była niepodległość i zjednoczenie Włoch.

podbiły serca publiczności. Dla przykładu *Cyrulik Sewilski* (Il Barbiere di Siviglia), *Włoszka w Algierze* (L'Italiana in Algeri), *Kopciuszek* (La Cenerentola). Poza tym Rossini w oparciu o poemat niemieckiego poety Schillera¹⁵¹ napisał jedną z najważniejszych oper w swojej karierze - operę *Wilhelm Tell*. Było to także jego ostatnie dzieło operowe. Sztuka została stworzona na podstawie poematu Johanna Schillera o takim samym tytule, opowiadającym historyczną legendę szwajcarskiego bohatera walk o niepodległość, Wilhelma Tella. Fabuła koncentruje się wokół wojny narodowej przeciw austriackiej władzy. Kompozycja Rossiniego doprowadziła do przemian w tradycyjnej włoskiej operze *seria* i operze *buffa*. Rossini umieścił w komedii elementy charakterystyczne dla opery poważnej i na odwrót - do opery poważnej dodał komediową atmosferę. Zainicjowane przez niego reformy spowodowały dalszy rozwój opery, w bardzo pozytywny sposób oddziałując na przyszłą twórczość. Artystami o podobnej do Rossiniego reputacji byli m.in. Gaetano Donizetti oraz Vincenzo Bellini, którzy wspólnie wzniesli sztukę operową na sam szczyt.

Vincenzo Bellini (1801 – 1835) tworzył utwory operowe w oparciu o bel canto, muzykę cechowały piękne i delikatne melodie. Muzyka Belliniego wywarła wielki wpływ na późniejszą twórczość Giuseppe Verdiego. Verdi dostrzegał w utworach Belliniego „moc prawdy i pamięci”.¹⁵²

Gaetano Donizetti (29 listopada 1797 roku – 8 kwietnia 1848 roku)¹⁵³ w ciągu swojego życia stworzył zdumiewającą liczbę dzieł operowych. Jego specjalnością było tworzenie za pomocą muzyki ról postaci, konfliktu dramatycznego bądź też portretowania stanów wewnętrznych bohaterów. Donizetti był jednym z przedstawicieli włoskiego Romantyzmu, wraz z Bellinim i Rossinim nazwano ich członkami triumwiratu bel canto.

¹⁵¹ Johann Christoph Friedrich von Schiller (10 listopada 1759 roku – 9 maja 1805 roku), często nazywany Fryderykiem Schillerem, słynny niemiecki poeta, filozof, historyk i kompozytor, jeden z przedstawicieli Oświecenia. Jego główne utwory to: *Zbójcy* (1781) oraz *Intryga i miłość* (1784).

¹⁵² Piotr Kamiński: *Tysiąc i jedna opera*. Kraków: PWM, 2008. ISBN 978-83-224-0901-5.

¹⁵³ William Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1982, ISBN 978-0-521-27663-4, OCLC7732396.

Giuseppe Verdi (1813 – 1901)¹⁵⁴ był wielkim włoskim kompozytorem, którego kariera rozwinęła się bezpośrednio po Bellinim, Rossinim i Donizettim. Verdi kierował rozwojem opery w drugiej połowie XIX wieku. W jego wczesnych utworach można odnaleźć ślady wzorowania się na Bellinim i Donizettim. W środkowym okresie kariery zawodowej Verdi znalazł się pod głębokim wpływem Ryszarda Wagnera.¹⁵⁵ Verdi stopniowo budował swój własny styl. W procesie komponowania muzyki wokalne Verdi w bardzo szczegółowy sposób oznaczał swoje partytury, nadzwyczaj wyraźnie zaznaczając partie śpiewu dla poszczególnych śpiewaków. Artysta skupiał się na rozwoju fabuły utworu. W swoich operach Verdi umieścił wiele ważnych ról barytonowych. Kompozytor w bardzo dokładny sposób przedstawiał wewnętrzny świat bohaterów swoich sztuk, wzbogacił oraz zachował tradycyjną strukturę włoskiej opery, przykładając uwagę do zaprezentowania umiejętności orkiestry.

4.1.6 Opera realistyczna [weryzm]

Od końca XIX wieku do połowy XX wieku opera werystyczna (The Verismo Opera) stopniowo przeobraziła się w dominujący kierunek. Pietro Mascagni (7 grudnia 1863 roku – 2 sierpnia 1945 roku),¹⁵⁶ Ruggero Leoncavallo (23 kwietnia 1857 roku – 9 sierpnia 1919 roku),¹⁵⁷ Giacomo Puccini (22 grudnia 1858 roku – 29 listopada 1924 roku)¹⁵⁸ byli głównymi przedstawicielami tej epoki. W owym czasie treść opery była głównie odzwierciedleniem realiów życia oraz opowieści ludzi z niższych warstw społecznych. Weryzm w operze rozwinął się pod wpływem weryzmu literackiego, w ten sposób pod koniec XIX wieku we Włoszech powstał nowy gatunek opery.

Wraz z przeobrażeniami epoki w treści opery werystycznej pojawiło się wiele politycznych akcentów. W czasach Verdiego komponowanie opery było ściśle powiązane z tłem społecznym, w wielu dziełach Verdiego zawarty jest bardzo mocny

¹⁵⁴ Budden, Julian. *The Operas of Verdi*, Volume II 3rd. Oxford University Press. 1973. ISBN 0-19-816262-6.

¹⁵⁵ Magazyn (Muzyka Ludowa) 人民音乐 nr 12 2008 „Wpływ warunków społecznych na twórczość Verdiego i Pucciniego 社会环境对威尔第与普契尼歌剧创作之影响, autor Liu Shuang 刘双

¹⁵⁶ Pietro Mascagni głównie komponował opery, jego najsłynniejszym dziełem jest *Cavaleria rusticana*.

¹⁵⁷ Ruggero Leoncavallo, jego opera *Pagliacci* należy do reprezentatywnych przykładów weryzmu.

¹⁵⁸ Giacomo Puccini, do jego głównych dzieł należą: *Cyganeria* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Turandot* (1926). W tej ostatniej Puccini umieścił fragmenty chińskiej melodii *Kwiat Jaśminu*.

element patriotyczny. Wraz z końcem działalności ruchu narodowowyzwoleńczego pod koniec XIX wieku we Włoszech została ustanowiona monarchia konstytucyjna.¹⁵⁹ Pod wpływem zmian społecznych kompozytorzy zaczęli bardziej poszukiwać inspiracji w rzeczywistym życiu. W tym okresie istniały bardzo wielkie nierówności społeczne pomiędzy biednymi i bogatymi, życie ludzi upośledzonych i biednych przyciągnęło uwagę kompozytorów. Fascynowała ich także kultura innych narodów. Dla przykładu Puccini w operze *Madame Butterfly*, przedstawił całą opowieść z perspektywy głównej bohaterki, ukazując konflikt kulturowy, który doprowadził do jej śmierci. Puccini stworzył tragiczną rolę kobiecą. Takie opowieści wzbudzały odzew ze strony klas niższych, weryzm w operze z pewnością ukazał ciemne strony społecznego życia.

4.2 Analiza wybranych fragmentów oper ze szczególnym uwzględnieniem elementów techniki wokalne bel canto i kreacji aktorskiej

4.2.1 Opera *Faworyta*, aria „*O mio Fernando*”

Opera *Faworyta* jest świadectwem złotej epoki w twórczości Donizettiego. Paul Henry Lang w książce zatytułowanej *Muzyka w Cywilizacji Zachodu* (Music in Western Civilization) napisał: „Ostatni akt opery *Faworyta* jest najznakomitszym przykładem siły dramatycznej prezentacji Donizettiego, zaskakujące jest, iż został napisany w ciągu kilku godzin.”¹⁶⁰ Donizetti był bardzo produktywnym kompozytorem. Jego nauczycielem muzyki był Simon Mayr¹⁶¹ (14 czerwca 1764 roku – 2 grudnia 1845 roku). Simon Mayr w roku 1805 założył w Bergamo szkołę muzyczną *Lezioni Caritatevoli*. Donizetti został studentem Mayra w wieku dziewięciu lat.¹⁶² Simon Mayr odegrał wielką rolę w muzycznej karierze Gaetano Donizettiego.

¹⁵⁹ [Krótka historia], Włochy - jedna z kolebek europejskiej cywilizacji mają blisko 3000 lat historii. Od początku XVI wieku były najeżdżane i okupowane przez Francję, Hiszpanię, Austrię. W marcu 1861 roku miało miejsce ustanowienie włoskiej monarchii. We wrześniu 1870 roku armia królewska zdobyła Rzym kończąc proces zjednoczenia kraju. 2 czerwca 1946 roku po głosowaniu w powszechnym referendum doszło do obalenia włoskiej monarchii i ustanowiono republikę.

¹⁶⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/La_favorite, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed, 1954, Eric Blom, ed.

¹⁶¹ Johann Simon Mayr urodził się w Niemczech, zmarł we włoskim Bergamo. Z wielką uwagą kształcił Donizettiego, dzięki czemu ów odebrał znakomite wykształcenie muzyczne.

¹⁶² F. Speranza: Giovanni Simone Mayr, bergamasco, *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti*, vol. XXXVIII, pp. 401–32 (1973–4)

Oryginał libretta opery *Faworyta* został napisany w języku francuskim, jednak to wersja włoska była najczęściej wystawiana. Na potrzeby poniższej pracy Autorka korzysta z wersji włoskiej Ricordiego.

W oparciu o libretto w języku francuskim napisane przez Alphonso Royer (10 września 1803 roku – 11 kwietnia 1875 roku) oraz Gustave Vaez (6 grudnia 1812 roku – 12 marca 1862 roku) sztukę zaaranżowano w czterech aktach. Premiera opery odbyła się 2 grudnia 1840 roku w Paryskim Konwersatorium Muzycznym *Salle Le Peletier*. [Opera le Peletier]

Z powodu bardzo krótkiego czasu na realizację zlecenia, pod koniec 1839 roku Donizetti zapożyczył wiele treści z już wykonanego projektu opery *L'Ange de Nisida*. W ten sposób ostatecznie udało mu się zakończyć później tak dobrze przyjętą sztukę *Faworyta*. Ostatnia strona z opery *L'Ange de Nisida* stała się także ostatnią stroną w operze *Faworyta*; stąd na ostatniej stronie tych dwóch oper widnieje identyczna data ukończenia¹⁶³ - rok 1840. Miejsce: Hiszpańskie Królestwo Kastylii, Rouyame de Castille.

Fabula opowiada o młodym mnichu Fernando mieszkającym w klasztorze Santiago de Compostela, który zakochuje się w wymyślonej kochance. Kiedy ojciec przełożony biskup Baldassare dowiaduje się o tym, wypędza Fernando z klasztoru. Fernando odnajduje kobietę ze swoich marzeń Leonorę i młodzi zakochują się w sobie. Jednak Fernando nie zna prawdziwej tożsamości Leonory, która w rzeczywistości jest kochanką króla Alfonsa XIII. Z powodu obaw, iż jej tożsamość może zostać ujawniona, Leonora zrywa z Fernandem. Zraniony Fernando postanawia wstąpić do armii i po zdobyciu sławy odszukać ukochaną. Fernando dowodzi hiszpańską armią i pokonuje Maurów. Król pyta, jakiej sobie życzy nagrody, Fernando odpowiada, iż pragnie ożenić się z Leonorą, król zgadza się i obiecuje mu jej rękę, Fernando nie zdaje sobie sprawy, iż król w istocie planuje go upokorzyć. Prawda o tożsamości Leonory wychodzi po ślubie, Odczuwający ujmę na honorze Fernando

¹⁶³ Ashbrook, William (1982). *Donizetti and His Operas*. Cambridge University Press. ISBN 0-521-23526-X, p.654

opuszcza Leonorę i powraca do klasztoru. Leonora w przebraniu przybywa do klasztoru, aby prosić Fernanda o przebaczenie, na koniec wzruszony Fernando wybacza jej, ale niestety Leonora umiera w jego ramionach.

Rola Leonory została stworzona przez Donizettiego dla francuskiej mezzosopranistki Rosiny Stoltz (13 stycznia 1815 roku – 30 lipca 1903 roku). Była to najważniejsza, ogniskująca w sobie dramatyczny konflikt rola w całej operze. Jej słynna aria *Oh Mio Fernando*, wykonywana w tempie allegro, opowiada o radości i miłości Leonory do jej przysłego męża Fernanda oraz obawach, czy Fernando po poznaniu prawdy wybaczy Leonorze skrywane przez nią fakty. W czwartym akcie włoskiej wersji opery Leonora umiera w objęciach Fernanda. Fernando wyśpiewuje *e spenta* (odeszła– tłum.wł.), Leonora dokonawszy wyznania umiera. Jest to klasyczne dzieło operowe w każdym elemencie, zawierające arie, recytatyw czy refren, cechujące się niezwykłą siłą uroku, dramatyzmu treści oraz konfliktu wewnętrznego głównych bohaterów.

Aria Leonory *Oh mio Fernando* w trzecim akcie opery *Faworyta* jest jedną z istotnych pozycji repertuaru mezzosopranowego. Aria ta cechuje się szeroką rozpiętością skali i pod względem wokalnym jest to utwór o dużym stopniu trudności, który umożliwia śpiewaczce ukazanie elastyczności głosu. Jest to aria o dużym dramatyzmie, tak więc wymaga od nas prawidłowego wejścia w emocje odgrywanej bohaterki.

Leonora jest kluczową postacią uwięzioną w konflikcie pomiędzy Fernandem a królem. Pod wpływem presji papieskiej król jest zmuszony odstąpić Fernandowi rękę Leonory. Jednak staje się to okazją do upokorzenia Fernanda. Leonora odczuwa bezgraniczny wstyd z powodu oszukiwania Fernanda. Tuż przed ślubem w sercu Leonory występują rozterki, z jednej strony pragnie miłości, z drugiej zaś obawia się, iż Fernando nie będzie w stanie zaakceptować prawdy o jej przeszłości. W części recytatywu *Oh mio Fernando* sercem Leonory targają wielkie emocje, wstyd przeplata się z radością, skomplikowana sytuacja skłania ją do myślenia o ucieczce. W części stanowiącej arie Leonora odczuwa wielką miłość do Fernanda, wypełnia ją tęsknota do

pięknej miłości, lecz z drugiej strony lęka się, iż po poznaniu prawdy Fernando ją porzuci. Pragnie dzielić z ukochanym życie, ale obawia się, iż wszystkie piękne perspektywy obrócą się w nicość. Leonora nieustannie wznosi modły prosząc o wybaczenie. Na koniec w tempie marsza Leonora podejmuje decyzję o konfrontacji z rzeczywistością, odczuwa bezsilność i brak nadziei.

[Przykład nutowy 1 takty 1 – 20- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

206

ARIA
LEONORA

15
(Leonora sola cadendo sopra un sofà)

Allegro
agitato

LEONORA

9 takt 10 takt

16 Pia dun... que **ve.ro,** oh ciel?

13 takt

desso... Fer - nan - dol **lo spo - sodi Leo.no - ra!**

17 takt 19 takt 20 takt

si! **Tut - to mel**

17

46268

W części recytatywnej „Oh, Mio Fernando” (o mój Fernando – tłum. wł.) sercem Leonory targają rozbieżne emocje. W 9 takcie, rozpoczynając śpiew miękkim i delikatnym głosem, śpiewaczka ma szansę zobrazować skomplikowany nastrój bohaterki, rozważającej korzyści i straty ewentualnego wyznania prawdy. W 10 takcie na słowie „Vero” (prawda – tłum. wł.) dokonujemy wzmocnienia jej ekscytacji. W taktach 13-15 śpiewając frazę „lo sposo di Leonora” (mąż Leonory – tłum. wł.) wyrażamy nastrój oczekiwania, następnie w takcie 17 na wysokiej nucie przy słowie „si” (tak – tłum.wł.) (oktawa dwukreślna f) podnosimy emocje do szczytu. W taktach 9 – 19 można zaobserwować bardzo dużą zmienność emocjonalną głównej bohaterki.

[Przykład nutowy 2 takty 21 -34- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

210

lenfo

L di.ce, e dubbia è l'alma an.co - ra al.l'i.nat - te - sa gio.ja?

Plento

24 takt

26 takt

oh Di.o! spo.sar.lo? oh mia ver.go.gna e.

p

Allegro

L stre - ma! in do - te al pro.de re.car il di - so.

30 takt

Allegro

18 nor, no, ma.i; do.vesse e.se.erarmi, fuggir, sa.prà in bre.

Allegro

34 takt

Allegro f

Allegro

46268

Pomiędzy taktami 20 – 30, amplituda melodii staje się łagodniejsza. W trakcie wykonywania tego fragmentu należy zaprezentować przemianę nastroju Leonory. Na sylabie „tut” (tutto – wszystko; takt 20), na dźwięku g pojawia się fermata. Następnie tempo przechodzi w lento, a śpiewane sentencje stają formą autodeklaracji. W trakcie wykonywania taktów 24 i 25, pojawiają się wątpliwości i westchnienia na słowach „oh, Dio! Sposarlo?” (o Boże, wyjść za niego? – tłum. wł.), W taktach 26 i 27, gdy rozbrzmiewają słowa „oh, mia vergogna estrema!” (och, mój ogromny wstyd – tłum. wł.), nastrój podąża ku kulminacji. W takcie 30 tempo przechodzi w allegro, w taktach 30 – 34 dochodzi do zmiany tonacji, która przechodzi z a-mol na F-Dur. Zmiana tonacji ilustruje zmienność nastroju Leonory. Śpiewaczka w tym fragmencie powinna z wielką mocą zaznaczyć swoje postanowienie podkreślając słowa „mai, fuggir.” (nigdy, uciekaj – tłum. wł.)

[Przykład nutowy 3 takty 35 – 60- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

311

35 takt

19 *a piacere*

37 takt

Cantabile

20 *pp*

47 takt

LEONORA

p Oh mio Fer.nan . do! del . la terra il tro . no a pos . se .
der . ti a . vria dona.to il cor; ma puro l'a . mor mi . o
co . me il per . do . no, dan . nato, ah! las . sa! è a di . spera . to or.

58 takt

60 takt

46268

W 35 (jako wstęp od określenia *cantabile*, słowa arii pojawiają się po nr 20) takcie rozpoczyna się aria, w takcie 37 umieszczony jest określenie ‘śpiewnie’ (*cantabile* – ital.), tak więc z nastroju recytatywu, pełnego wznoszeń i upadków, przechodzimy do pięknej, płynnej, lirycznej arii. W taktach 35 i 36 urzekająca melodia akompaniamentu buduje wyraźny kontrast z recytatywem. Śpiew delikatnie rozpoczyna się w takcie 46. Śpiewaczka musi być przygotowana do opanowania oddechu i kontroli przepływu powietrza. Nadzwyczaj ważne jest zachowanie spójności śpiewu i przekazu emocjonalnego. W takcie 48 należy zwrócić uwagę, by dokonać stopniowego wzmocnienia dynamiki. Od taktu 58 ponownie wzmocniamy dynamikę i w ten sposób stymulujemy nastrój. Zgodnie z partyturą na sylabie „ra” (*disperato* – takt 60) realizujemy fermatę.

[Przykład nutowy 4 takty 61-77- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

212

61 takt

62 takt

L

ror. Il ver fia no - - to,

21 *p*

L

ein tuo dispre_gio e - stre - - mo la pe - na a -

68 takt

rall.

L

vrom - mi che maggior si de: ah!

col canto

71 takt

a tempo

L

Se il giusto tuo di - sde - gno al - lor, al.lor fia sce - mo,

22 *a tempo*

L

piom - bi, gran Di - o, piom.bi, gran Di - o, la folgor tua su

col canto

73 takt

46268

W 61 takcie forma akompaniamentu przechodzi w staccato, od taktu 62 nastrój bohaterki zmienia się w coraz bardziej niespokojny i nerwowy, Leonora obawia się, iż poznawszy jej tajemnice Fernando może zacząć odczuwać wobec niej pogardę.

W takcie 68 na sylabie „gior” (maggior – większy – tłum. wł.) zwalniamy, w takcie 69 swobodnie rozszerzamy słowo *ah*, nie wolno nam zapomnieć o prawidłowym przygotowaniu oddechu, by uzyskać optymalne podparcie dźwięków przed rozpoczęciem każdego fragmentu.

W takcie 71 powracamy do pierwotnego tempa (*a tempo*) i do nastroju lirycznego pięknego śpiewu. W takcie 73 po słowie „allor” (więc – tłum. wł.) dokonujemy stopniowego wzmocnienia dynamiki, w porównaniu z poprzedzającą „allor” frazą nastrój delikatnie opada.

[Przykład nutowy 5 takty 78 – 89- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

213

78 takt

a tempo

me, ah! se fia sce, mo il tuo di - sde - gno, piom - bi, o Dio, la folgortua su

83 takt

me, ah! se fia sce, mo il tuo di - sde - gno, piom - bi, o Di - o, la folgortua su

84 takt

85 takt

86 takt

a piacere

me. Su, eru - de - li, e chi v'ar.

24

col canto

88 takt

89 takt

deciso

re - sta? scritto è in cie - lo il mio do - lor, scritto è in

46268

W takcie 78 następuje powrót do pierwotnego tempa (a tempo), który trwa do 84 taktu, Leonora cały czas modli się do Boga, Jej nastrój, to powracająca ekscytacja i nadzieja na zmianę swojego losu. W taktach 83 – 84 możliwa jest modyfikacja zapisu nutowego w zależności od umiejętności wokalnych śpiewaczki. W taktach 85-89 styl śpiewu zbliża się do recytatywu. W takcie 85 sylaba „su” (su crudeli – wy okrutni – tłum. wł.) jest swobodnie rozszerzana, w takcie 86 przy sylabie „deli” znajduje się znak a piacere, tempo śpiewu zależy od wykonawczynie. W akompaniamencie jest znak col canto wskazujący, iż tempo gry podąża za śpiewem. W takcie 88 pojawia się skok o oktawę, tutaj śpiewaczka musi utrzymać wyrównanie rejestrów tak, by górny dźwięk nie został wybity. Za pomocą rezonansu jamy piersiowej należy w najlepszy możliwy sposób wykorzystać barwę mezzosopranu w niskim rejestrze dźwięków, tak by wyrazić cierpienie Leonory.

[Przykład nutowy 6 takty 90-101- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

214

90 takt

Moderato mosso

ciel il mio do - lor Sa, ve ni - te, all'ou - na

25 Moderato mosso

f p

fe - sta, spar - sa l'a - ra sia di fior Già la

98 takt

tom - ba a me s'ap - pre - sta, ri - co - per - tain me gro

vel - sia la tri - sta fidan - za - ta che re.

46268

W takcie 90 tempo przechodzi w moderato mosso, tonacja zmienia się na E-Dur, wciąż stosowany jest styl marszowy muzyki. Silne poczucie rytmu napędza rozpalone emocje bohaterki ukazując stan, w którym Leonora przygotowuje się do stawienia czoła smutnej rzeczywistości. W taktach 90-97 nastrój śpiewu jest podobny. W taktach 98-

101 śpiewaczka rozpoczyna zmianę nastroju akcentując słowo „fidanzata.”
(narzeczona – tłum. wł.).

[Przykład nutowy 7 takty 102 – 114- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

102 takt

104 takt

215

p

26

p

ciel, ma - ledet - - ta, di - spera - - ta, non avrà perdo.no in

110 takt

accel. e cres.

112 takt

accel. e cres.

p

46268

W takcie 102 akcentujemy (forte) sylabę „jet” (rejetta – odrzucona- tłum. wł.), tworząc wyraźny kontrast wobec jej cichszego (piano) wykonania w takcie 104, przedstawiamy wielki strach Leonory obawiającej się porzucenia przez Fernando. W taktach 110 -112 linia melodii wznosi się, ponadto stopniowemu wzmocnieniu ulega dynamika, podnosi to nastrój śpiewaczki do punktu kulminacyjnego. Wzmocnienie stabilności oddechu umożliwia naturalną ekspresję emocji na sylabie „ah” (wejście na g w oktawie dwukreślnej).

Zgodnie z różnymi wersjami, z którymi Autora zapoznała się w trakcie przygotowywania rozprawy doktorskiej, z powodu powtórzeń takty 115-164 są zazwyczaj bezpośrednio skracane i następuje powrót do części zakończenia (Coda).

[Przykład nutowy 7 taktów 165 – 172- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

220

165 takt

Più mosso

ciel, ah! la tri - sta fi - dan.

31 Più mosso

- sa - - ta non a - vrà, non a -

- vrà per - do - no in ciel, ah non a.

- vrà perdo - no in ciel, ah non a.

46268

W takcie 165 wchodzimy w dynamiczne tempo (più mosso) należy zwrócić uwagę na wykonywanie nut z kropką.

[Przykład nutowy 7 takty 173-183- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

221

-vrà perdo - no in ciel,

175 takt

177 takt

a piacere

ma - le - det - ta, di - spe - ra - ta, non a -

col canto

-vrà per - do - no in ciel.

f *p* *ff*

46268

W taktach 175 -177 wysokie dźwięki wykazują trend wschodzący, musimy prawidłowo kontrolować położenie krtani, nie wolno go zmieniać, oddychanie musi być stabilne, zaś końcowe frazy powinny dążyć do kulminacji. W większości wersji zakończenie następuje przy pomocy oktawy dwukreślnej, a śpiewaczka na podstawie indywidualnych umiejętności oraz kondycji może dokonać wyboru wysokich dźwięków na zakończenie.

Jeżeli pragniemy prawidłowo wykonać arię Leonory, musimy doskonale zrozumieć rozwój fabuły utworu, przeanalizować emocje głównych bohaterów i oprzeć je na fabule. Dzięki dogłębnej analizie dokonujemy artystycznej interpretacji w taki sposób, aby jak najlepiej pasowała do odgrywanej postaci. Następnie za pomocą dynamiki, tempa, barwy głosu, fragmentów rubato czy zawieszzeń starać się wykreować z uczuciem i przekonaniem wybraną postać.

4.2.2 Opera *Faworyta*, duet „Quando le soglie paterne”

W duecie „Quando le soglie paterne” pomiędzy Leonorą a Alfonsem XI w II akcie (ATTO SECONDO – drugiego aktu) scena trzecia opery *La Favorita*, fragment ten ukazuje troskę i miłość Alfonsa XI do Leonory, która mówi mu o swoim nieszczęściu z powodu bycia ukrytą kochanką króla oraz o swoim rozczarowaniu i znudzeniu tą sytuacją. Gdy król próbuje obiecywać, że mimo protestów papieża wyrzeknie się żony, Leonora ostrzega go, by nie postępował pochopnie.

Bohater Alfonsa XI tęskni za miłością do Leonory i cieszy się z władzy, jaką daje mu tron, ale jest ostrożny wobec władzy Kościoła. Historia skazana jest na tragedię społeczną na dworze króla.

W trójkącie miłosnym między Leonorą, Fernando i królem Alfonsem XI, bohaterka początkowo wierzy, że król ją poślubi, ale obietnica nigdy nie zostaje dotrzymana: Leonora staje się w ten sposób kochanką króla Alfonsa XI, znosi tę sytuację i nie jest szanowana na dworze. W społecznym kontekście sztuki kobiety nie mają mocy decyzyjnej; lojalność i posłuszeństwo to zasady przetrwania.

Zakres tego wyboru mieści się zasadniczo w dogodniejszym przedziale skali głosu mezzosopranowego, a przy wykonywaniu należy zwrócić uwagę na współbrzmienie z barytonem.

Leonora i Ines szepczą.

Leonora:

Ebben, così si narra - Cóż, tak się mówi.

Ines:

È il prode vincitor - Jest odważnym zwycięzcą.

Leonora:

Egli è Fernando! On jest Fernando!

A lui la gloria!... Jemu należy się chwała!

Oh cielo! a me l'infamia! O Boże! Dla mnie to wstyd!

(Leonora fa cenno ad Ines di ritirarsi) (Leonora sygnalizuje Ines, ażeby wyszła.)

Alfonso:

Ah, Leonora, il guardo Ah, Leonora, patrzę

Sì mesto a che chinare? Tak, patrzysz tak smutno? (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 1 takty 12-28- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

13 takt

97

a lui la glo . rial... oh

p cresc.

16 takt

lento

(Leonora fa cenno ad Isma di ritirarsi)

ciell a me l'in . fa . mia!

col canto

18 takt

22 takt

ALFONSO is'avvicina a Leonora

Ah! Leo . no . ra, il guar . do sì me . sto a che chi . nar?

17

f p

LEONORA

23 takt

Recitativo

Recitativo

Lieta mi credi se a te d'accanto lo son?... il cor non ve . dil...

46268

W tej części drogi uczuciowej Leonory, takt 13, na wieść o chwale Fernanda, jest ona zafascynowana nim. Pojawia się uczucie podziwu i uznania dla Fernanda. Nie

zapomina jednak, że jest metresą króla Alfonsa XI, co sprawia, że czuje się zawstydzona i zagubiona. W takcie 16 wchodzi tempo lento. Na słowach: „a me l'infamia” (dla mnie infamia – tłum. wł.) (mała oktawa b), należy zaznaczyć kolorem głosu smutek Leonory. W taktach 18-22 Alfons przywołuje imię Leonory i pyta, dlaczego wydaje się ona taka smutna. Pokazana jest troska i przywiązanie Alfonsa XI do Leonory.

W 23 takcie wchodzi recitativo Leonory, śpiewane w tonie retorycznym „Lieta a mi credi se a te d'accanto io son?...” (Czy uwierzyłybyś mi, gdybym był obok ciebie? - tłum. wł.)

Z wykorzystaniem emocji smutku: „Il cor non vedi!” (Nie możesz zobaczyć swojego serca! ...) - tłum. wł.)

[Przykład nutowy 2 takty 28-43- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

94 28 takt

Larghetto

Quan - do le so.glie pa.ter. ne var.ca. - i de.bil fan.

18 Larghetto

.cial . la do.lu . sa nel cor;

giun . ta qui, te.co di.vi.der spe.ra - i ta . la . mo of.

42 takt

.fer . to di sposa al . Pa . mor. Si, Al.

ALFONSO *(sommossa)*

Ahl ta . ci.

19

46268

Zmiana z E-dur na C-dur w taktie 28. Zmiana tempa na larghetto nadaje spokojny, melancholijny i emocjonalny ton. W tym stanie ducha wstępna fraza „quando le soglie paterne varcai” (gdy przekraczałem ojcowskie progi- tłum. wł.) powinna być

wypowiadana miękko. Należy utrzymywać dźwięk płynący do przodu, w tej samej pozycji impostacyjnej.

[Przykład nutowy 3 takty 44-59]- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.

95

S
- fon - so... traviata, av - vi - li - ta...

A
Ta - ci, dehl

S
M'haitol - to il pa - dre, l'ono.re, la fe.

A
ta.ci.

51 takt

lento

S
Ta - ci - ta e so - la, dal mon - do scher - ni - ta, fra l'ombra.

A
(rest)

col canto

rall.

59 takt

S
- sco.sa è la bel.la del Re, è la bel.la del

A
(rest)

col canto

46268

W taktach 28-59 pojawia się znaczące użycie triol, zaś śpiew Leonory w tej części powinien być prowadzony jak pod łukiem – legato.

W taktach 42-60 Leonora wyraża swoją frustrację z powodu obecnej sytuacji. W takcie 51 Leonora wchodzi w tempie lento, wyrażając swoją samotność i odrzucenie, których doświadcza ze strony świata zewnętrznego. Zapis rall. (rallentando - zwolnić) pojawia się w takcie 59 i koniecznym jest jego realizacja.

Alfonso:

(sommessamente) (delikatnie)

Taci, przestań mówić

Leonora:

Sì, Alfonso, traviata, avvilita, Tak, Alfonso, zdradzony, rozczarowany.

M'hai tolto il padre, l'onore, la fé, Odebrałeś mi ojca, mój honor, moją wiarę.

tacita e sola, da mondo schernita, cicha i samotna, wyśmiewana przez świat

fra l'ombre ascosa, la bella è del re, ukryte w cieniu, piękno należy do króla. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 4 takty 60-69- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

96 60 takt

w taktach 60-71 Alfonso XI odpowiada Leonorze, mówiąc jej, że wszystko jest takie piękne i pytając, dlaczego tak bardzo cierpi?

Larghetto

1. *Re.*
ALFONSO

20 **Larghetto**
p

A *ta - cil In que - sto suo - lo a lusingartuaou - ra*

A *re - gna il pia - cer, la via - sparsa è di fior.*
dolce

A *Se in - ter - no a te - più bel - la ap - par na - tu - ra,*

46268

71 takt

A
ahil d'on.de av.vien che tanto è il tuo do. .lor?

LEONORA

21
In que.sto suel s'am.man.ia la sven.tu - ra di gem.me, d'o.ro e

L
di. leg.gia.dri fior, ma ve.de il ciel
dolce

78 takt

79 takt

(rozpacz)

L
la mia mor.ta.lecu . ra; se ri.de il labbro, dispe.rato è il cor, dispe.rato è il

46268

W takcie 60 następuje przejście z C-dur do A-dur, a w taktach 60-71 Alfonso XI odpowiada Leonorze, mówiąc jej, że wszystko jest takie piękne i pytając, dlaczego tak bardzo cierpi? (strona 97 - Ahi! D'onde avvien che tanto è il tuo dolor? Och, skąd bierze się twój smutek?)

Alfonso:

In questo suolo a lusingar tua cura. Pogratulować twojej troski o tę ziemię
Regna il piacer, la via sparsa è di fior. Przyjemne panowanie, drogi usłane kwiatami.
Se intorno a te più bella appar natura. Jeśli przyroda wokół ciebie wydaje się piękniejsza.

Ahi! D'onde avvien che tanto è il tuo dolor? Och, skąd bierze się twój smutek? (tłum. wł.)

Słaby początek w takcie 78 i fermata na pauzie, w takcie 79 podkreślają smutek i zwątpienie Leonory.

Leonora:

In questo suol s'ammanta la sventura, Przyodział ziemię nieszczęściem
di gemme, d'oro, e di leggiadri fior, klejnoty, złoto i piękne kwiaty,
ma vede il ciel la mia mortale cura, ale niebo widzi moją śmiertelną troskę.
se ride il labbro, dyspersato è il cor, uśmiech na ustach, ale rozpacz w sercu (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 6 takty 80-85- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

85

cor. Ah!

ALFONSO

Ma di tue do - glie la cagion primie - ra?

32

p

82 takt

taci... indarno tu la chiedi a me;

(Ach! Zamilcz... Twoje żądania wobec mnie są daremne").

f *fp*

84 takt

(niech zginę daleko od twego dworu).

accel.

sof - fri chalunghi di tua cor - te io pe - ra, che

ALFONSO

No.

accel.

46268

Rytm w takcie 82 oddaje napięcie między obojgiem „Ah! taci... indarno tu la chiedi a me" (Ach! Zamilcz... Twoje żądania wobec mnie są daremne"– tłum. wł.).

W takcie 84, accel. (accelerando- przyspieszając) służy doprowadzeniu nastroju do punktu kulminacyjnego, gdyż Leonora składa Alfonsowi XI zdecydowane oświadczenie, że chce opuścić dwór.

„soffri che lungi da tua corte io pera" (niech zginę daleko od twego dworu– tłum. wł.).

[Przykład nutowy 7taktów 86-94- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

99

lun - gi di tua cor - te io pe - ra.

No. No. A ogni uom vo -

no - to l'amor mio per te; al fin ve -

LEONORA

E vil Leo -

dra - i se que - sto cor t'a - do - ra.

a piacere

- nora, è grande trop - po il Re.

col canto

106

Znak wolnego przedłużenia w takcie 91 zaznaczony jest nad słowem „Vil” (podła – tłum.wł.), wskazując na autodeprecjację Leonory, a w takcie 92 śpiewak określa tempo, a znak fermaty zaznaczony jest nad „troppo”, podkreślając „bardzo” wielkiego króla. Oba wersy są mocno skontrastowane, odrażająca Leonora i wielki król.

[Przykład nutowy 8 taktów 95-109- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

100

95 takt

Ah! Pal - to ar - dor, ah! l'alto ardor che entro in pet - to

(Ah! l'al - to ar - dor, ah! l'alto ardor che entro in pet - to

in me di - vien, in me di - vien so - a - ve af - fet - to,

in lei di - vien, in lei di - vien ste - rilo af - fet - to;

103 takt

ma splende in van co - me ful - gor, ma splende in van, co - me ful - gor,

non v'ha destin del suo miglior, non v'ha de - stin del suo mi - glio - r,

109 takt

di tomba, oh Dio! nel ma - to or -ror, di tom - ba, oh Dio! nel ma - to or -ror,

pur grave, oh Dio! le sta sul cor, pur grave, oh Dio! le sta sul

col canto

46268

W takcie 95 mezzosopran i baryton śpiewają w dynamice piano, z narastającym powoli crescendo w takcie 103 i muzycznym określeniem rall. (rallantando – zwolnić) w takcie 109 (crescendo rallentando), „nel muto orror” Leonory (w cichym przerażeniu– tłum. wł.) oraz „le sta sul cor” Alfonsa XI (to na jej sercu) trzeba

zaśpiewać z wyraźnym rytmem kropkowanych wartości przy jednoczesnym zwolnieniu tempa.

[Przykład nutowy 9 taktów 110-119- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

112 takt

114 takt

118

W takcie 112 pojawia się określenie *a piacere* (dowolnie, według uznania wykonawcy), fraza „*ma splende invan nel muto orror*” (ale świeci na próżno w grozie ciszy – tłum. wł.) śpiewana jest w tempie dookreślanym przez śpiewaczkę. W taktach

114-118 obie postacie powinny zwrócić uwagę na współbrzmienie, ponieważ muzyka zmierza w kierunku stopniowego obniżenia nastroju.

Duet jest współtworzony przez obie postaci. Dopasowanie harmoniczne, ale też i bardzo istotne zwrócenie uwagi, że każda fraza muzyczna bazuje na emocjach zawartych w tekście, jest podstawą prawidłowej interpretacji zarówno od strony wyrazowej jak i wokalne. Rozłożenie prawidłowe akcentów znaczeniowych pomaga w prawidłowej impostacji głosu, a co za tym idzie w też we właściwej interpretacji. Reagowanie emocjonalne, a co za tym idzie dostosowanie muzycznego wyrazu jest podstawą przekonującej kreacji postaci scenicznej.

4.2.3 Opera *Faworyta*, duet „Ah, Mio bene fia vero lasciarti”

Duet między Leonorą i Fernando w I akcie (ATTO PRIMO) Scena piąta La Favorita, „Ah, Mio bene fia vero lasciarti”, koncentruje się na bezskutecznej prośbie Fernando, by Leonora wyjawiała swoje imię i otaczające ją tajemnice; Leonora przyznaje Fernando, że go kocha, ale nie może być jego wybranką.

[Przykład nutowy 1 takty 1-11- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

DUETTO
LEONORA E FERNANDO

51

LEONORA

All^o moderato

31

Ah! mio

All^o moderato

4 takt

be - ne, ah! mio be - ne, un Di - o t'ia.

-vi - a, vie - ni, ah! vien, chiovi - vain te! vie - ni,

9 takt

vie - ni, ah! vien! tu sei gioja all'al.ma

46268

Śpiew Leonory w tej części to allegro moderato (nieco szybsze), przy czym uwagę muzyczną zwraca linia na Bene w takcie 4 oraz gasnące w taktach 9 i 10 "Ah!". Nastrój tej części jest radosny. Mimo, że Leonora nie może wyjawić Fernando sekretu, który jej ciąży i ją zawstydzia, cieszy się, że widzi ukochanego.

Leonora:

Ah mio bene, un Dio t'invia, vieni, Ach, o Boże, Bóg Cię posłał.

ah vien, ch'io viva in te, ach przyjdź, niech żyję u twego boku! (tłum.wł.)

[Przykład nutowy 2 takty 12-23- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

52

14 takt

mi - a, terra e ciel tu sei per me

ah! tu sei gio - ja all'alma mi - a, terra e

ciel tu sei per me.
FERNANDO
Lun - gi da unpa - dre a -

- ma - to, per te solca - to ho l'on - da, per

46268

Muzyczne crescendo w takcie 14 dominuje nad frazą „terra e ciel tu sei per me” (takt 13- 14) (Jesteś moją ziemią i niebem tłum. wł.). Emocje narastają do punktu kulminacji, artykułując wykrzyknik „ach”, po czym następuje ponowny powrót do melodii, Radosny nastrój wypełniający tę część rytmu i muzyki.

Leonora:

Tu sei gioia all'alma mia, Jesteś radością dla mej duszy,
terra e ciel tu sei per me, ziemia i niebem jesteś dla mnie.

Fernando:

Lungi da un padre amato, Z dala od ukochanego ojca,
per te solcata ho l'onda, dla ciebie przeciąłem falę. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 3 takty 24-32- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

LEONORA

25 takt

rall.

Ma da quel di be - a - to veglia un pensier su

te, ah! sol per - te.

col canto

p

29 takt

a tempo

te e vèr l'a.mi.ca spon.da ei ti condu.co a me. Più

Fe - lice io son?

30 takt

31 takt

mi - se.ra for - se son io di te!

Per pie-

f a tempo

p

p

46268

Zapis rall. (rallentando) pojawia się w takcie 25, a fraza ta powinna być zobrazowana narastającą emocją ekscytacji. Należy zwrócić uwagę na nuty towarzyszące w taktach 30-31(misera forse) i utrzymywać stabilny oddech, pozwalający na skok w dół i nie zaburzający prowadzenia linii melodycznej.

Leonora:

Ma da quel dì beato Ale od tego szczęśliwego dnia

veglia un pensier su te, myśl zawisła nad tobą,

e vêt l'amica sponda na przyjaznym brzegu

ei ti conduce a me - przyciąga cię do mnie. (tłum. wł.)

Zapis a *tempo* pojawia się w takcie 29, wskazujący odejście od rallantado i powrót do tempa.

Fernando:

Felice io son - Czy jestem szczęśliwy?

Leonora:

Più misero, Więcej nieszczęścia

forse di te alcun v'è, być może nikt nie jest bardziej nieszczęśliwy od ciebie. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 4 takty 33-45- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

54

- ta - de a me di - sve - la qual pe - ri - glio - qui si -

ce - la! pel tuo cor, s'è mio l'im - pe - ro, vo' la

LEONORA

Ah! che il fa - to e a me se -

mor - te ad in - con - trar.

41 takt

45 takt

- ve - ro! Nol di man.

Chi sei tu?

46268

[Przykład nutowy 5 takty 46-58-Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

46 takt

Larghetto

dar.

34

Larghetto

Tace . rò, ma pria ri . spon . di se pos .

sen . te è in te la . mor. Tuo de . stin eol mio con .

LEONORA

54 takt

Il vor . ri . a... ah! nol

fon . di, spo . so . tuo . mi stringi al cor .

56 takt

Allegro

pos . so!

35

Allegro

Che a . sol . tol ah mio ter . ror! ah! crudo il

58 takt

46268

W takcie 41 pojawia się fermata na sylabie „fa”: „Ah! che il fato è ognor severo,” (Ach! Los jest zawsze okrutny. tłum.wł.) Leonora jest w tym momencie emocjonalnie przedstawiona jako bezradna wobec losu. Kiedy Fernando pyta o tożsamość Leonory, w takcie 45 ponownie pojawia się fermata na wyrazie „nol” – nol dimandar (nie pytaj – tłum. wł.), a w takcie 46. tempo zmienia się na Larghetto, ponieważ

Fernando nadal obsesyjnie, korzystając z perswazji, próbuje poznać tożsamość Leonory. W taktach 54-56 Leonora nadal mówi, że nie może jej wyjawić, a tempo zmienia się na *allegro* w takcie 56 „Che ascolto! Oh mio terror!” (Co za słyszę! Och mój strach! - tłum.wł.) Ach! W takcie 58 pojawia się fermata i ekscytacja Fernanda znów na chwile się uspokaja.

Fernando:

Per pietade a me disvela Na litość boską, powiedz mi
qual periglio qui si cela! jakie niebezpieczeństwo czai się tutaj?
Pel tuo cor, s'è mio l'impero - Na litość twego serca, jeśli imperium jest moje.
vo' la morte ad incontrar - pragnę spotkać się ze śmiercią.

Leonora:

Ah! che il fato è ognor severo! Ach! Los jest zawsze okrutny.

Fernando:

Chi sei tu? Kim jesteś?

Leonora:

Nol dimandar. Nie pytaj.

Fernando:

Tacerò, ma pria rispondi se possente è in te l'amor. Będę milczał, ale najpierw
odpowiedz, jeśli miłość jest w tobie silna.

Tuo destin col mio confondi, sposo tuo mi stringi al cor. Twoje przeznaczenie mnie
oszałamia, twoja miłość mi przypomina.

Leonora:

Il vorria... nol posso! Chcę Nie mogę!

Fernando:

Che ascolto - Co za słuch!

Oh mio terror! (tłum. wł.)

Ah Crudo il fato, in un istante sventurato appien mi fè! Ach, okrutny losie, który w jednej niefortunnej chwili wzbudził we mnie większy strach! Taki jest mój los. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 6 takty 59-74- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto'. The lyrics are in Italian and Polish. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The tempo changes to 'Crudo il' in the second system. The score is numbered 56 at the beginning. Red boxes highlight '59 takt' and '62 takt'.

56

Larghetto

59 takt

62 takt

Ah! d'un

fa - to, in un i - stan - te sven - tu - ra - to appien mi fè!

Larghetto

Di - o ven - di - ca - tor il fu - ror piombò - su - me.

Crudo il

Ah! d'un

fa - to, in un i - stan - te sven - tu - ra - to appien mi fè!

cresc.

Di - o ven - di - ca - tor il fu - ror - piom - bò - su - me. A te pen.

Tempo wraca do Larghetto w takcie 59, należy zwrócić uwagę na stosunkowo spokojne rozwinięcie w takcie 62.

Leonora:

Ah, d'un Dio vindicator il furor piombò su me – Ach, gniew boga mściciela spadł na mnie.

A te pensando ognor lo spirto amante di queste cifre ti volea far dono ma dubbio il cor... Myśląc o tobie w każdej chwili, dając ci w prezencie miłosnego ducha tych postaci, ale moje serce ma wątpliwości ... (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 7 taktów 75-89- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

76 takt

79 takt

82 takt

85 takt

87 takt

Triole w taktach 76-79 śpiewane są starannie i spójnie. W takcie 82 znajduje się oznaczenie *crescendo*, a Leonora stawia pytanie „t'alberga in petto?” dla podkreślenia.

W taktach 87-89 Leonora: „Fuggirmi... ” (Uciekaj ode mnie – tłum. wł.) ...Fernando:
„Oh ciel! che intend?” (O mój Boże! Co masz na myśli? - tłum. wł.)

Rozmowa między nimi ponownie osiąga punkt kulminacyjny.

Fernando:

Co z Ebben?

Leonora:

Non hai tu detto più fiata a me, Czyż nie powiedziałeś mi wiele razy
che il solo onor, tylko honor,
t'alberga in petto? mieszka w twojej piersi?

Fernando:

Il dissi. Jak już mówiłem.

Leonora:

Or certo l'avvenir, Teraz na pewno jest przyszłość.

Io qui ti rendo, Przyprowaździłem cię tutaj.

Ma giura...ale proszę przysięgnij...

Fernando:

E che? Co jeszcze?

Leonora:

Fuggirmi... Uciekaj ode mnie...

Fernando:

Oh ciel! che intend? O Boże! Co masz na myśli? (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 8 taktów 90-101 - Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

58 90 takt w której Fernando wyraża swoją miłość do Leonory.

Moderato

37

Fia ve - ro? la - sciar - ti! e

Moderato

p

tu il chie - di a me? — mia vi - ta è l'a -

- mar - ti, spi - ra - re per te... Pria

fred - do il cor mi - o per mor - te sa -

46268

Tempo zmienia się z Larghetto na Moderato w takcie 90 w części, w której Fernando wyraża swoją miłość do Leonory.

Fernando:

Fia vero? Naprawdę?

La Sciarti! Opuścić Cię!

E tu il chiedi a me? I pytasz mnie?

Mia vita è l'amarti, Moje życie to kochać ciebie,

Spirare per te...Oddychać dla ciebie...

Pria freddo il cor mio per morte sarò, Ma dirti l'addio, Zanim moje serce będzie zimne
na śmierć, Ale żegnając się z tobą

Ah!mai non potrà! Ach! Nigdy nie mogę!

Compiangermi ognora, za każdym razem, gdy jest mi przykro

Il mondo dovrà, non quei che t'adora, Świat będzie musiał, a nie ci, którzy cię uwielbiają,
che t'adora tacciar, tacciar di viltà, ten, kto cię wielbi, milczy z tchórzostwa

Leonora:

Deh!vanne,deh!parti! Oh, odejdz, odejdz!

Deh!fuggi da me! Ach! Odejdz ode mnie!

M'è gioja l'amarti, Cieszę się, że cię kocham,

delitto è perte. zbrodnia jest dla ciebie.

Ah! freddo il cor mio per morte sarò, Ach! Moje serce byłoby zimne ze śmiercią.

(tłum.wł.)

[Przykład nutowy 9 takty 127-139- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

61

130 takt

135 takt

affrett.

40

46268

W takcie 130 zaznaczony jest znak crescendo. W takcie 131 na sylabie „vra” pojawia się fermata, po czym następuje grupa nut kreowanych przez wykonawczynię a piacere. W takcie 135 zaznaczone są znaki affrett. (affrettando rapido – przyspieszyć od razu) i crescendo, a nastrój zostaje zaznaczony fermatami: „ah! per me, per me la pietà.”

ma dirti l'addio dolente dovrà Compiangerti ognora, ale smutne pożegnanie oplakuje cię na zawsze

il mondo potrà, ma indarno s'implora per me, świat może cię oplakiwać, ale na próżno jest błagać o mnie.

ah! per me, per me la pietà. Ach! Dla mnie, zmiłuj się nade mną. (tłum.wł.)

[Przykład nutowy 10 taktów 140-149- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

82 140 takt

Allegro vivace

L. *ta.* Che

INES (accorrendo tutta tremante)

41 Ah! Leo.no.ra... il Re.

Allegro vivace

f *cresc.*

L. sen.to! Giu.sti Nu.mi! Oh! spa -

FERNANDO (sorpreso)

Il Re!

L. (ad Ines)

p - ven - to! oh! spa - ven - to! Io ti

46268

W takcie 140 tempo przechodzi w allegro vivace. Jest to część, w której pojawia się nerwowość. Ines informuje Leonorę, że widziała króla i w tym momencie Leonora chce, aby Fernando szybko odszedł, nie chcąc, aby jej sekret został odkryty.

Leonora:

Che sento! Słyszę coś!

Giusti Numi! Bogowie sprawiedliwości!

Fernando:

Il Re! Król!

Leonora:

Oh! Io ti seguo. Och! Idę za tobą.

Prendi e va: weź to

ah! fuggi! Ach! Uciekaj!

Fernando:

Ah!no. Ach! Nie.

Leonora:

Gran Dio! Pieta. Wielki Boże! Miłosierdzia. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 11 taktów 173-183- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

176 takt

65

string.
L dir - ti l'ad - di - o do - len - te do - vrà. Com -
P Ah! ciel! Ah! com -

L - pian - ger - ti o - gno - ra il - mon - do po -
P - pian - ger - mio - gno - ra il - mon - do do -

180 takt

L - trà, ma in dar - no s'im - plo - ra - per - me la - pie -
P - vrà, non quei che l'a - do - ra - tac - ciar ah! - di vil.

46268

W takcie 176 u obu postaci występuje glissando, ze słabo wznoszącą się artykulacją na słowie "Compiangerti", a w takcie 180 „Ma indarno s'implora per me” zaznaczone jest znakiem crescendo. Należy zwrócić uwagę na wdech poprzedzający pauzę.

Leonora i Fernando

L: Ach! Compiangerti ognora il mondo po trà ah, Ach! na próżno wstawiasz się za mną

F: Ach! Compiangerti ognora il mondo do vrà, Ach! Ci, którzy cię podziwiają, nie będą milczeć

L: Ma indarno s'implora per me, Ale błaganie za mną jest daremne

F: Non quei che t'adora tacciar, Nie należy do osób, które kochają ciszę

L: La pieta. Jaka szkoda. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 12 taktów 184-192- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

66 184 takt

Più mosso

L *tà. Ad-di - o! ad-di - o!*

P *tà.*

45 *Più mosso*

L *par - ti, va! Par - ti,*

P *Fia ver! La.*

L *Si, in - dar - no s'im - plo - ra per*

P *- sciar - ti! Com - pian - ger - mio - gno - ra il*

ff

46268

W takcie 184 tempo pojawia się *più mosso*, aby doprowadzić duet do wybuchu emocji. Leonora cały czas namawia Fernando do szybkiego odejścia. W sercu jest jednak wdzięczna za miłość i troskę, jaką Fernando ją darzy.

Leonora: *Addio! parti, va!* Do widzenia, odejdz, odejdz.

Ah! di viltà Ach! Tchórzliwy.

Fia ver! - To będzie prawda!

Leonora:

Parti. Odejdz.

Fernando:

Lasciarti! Zostawiam Cię! (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 13 takty 193-204- Milan: Ricordi, n.d.[ca.1879]. Plate 46268.]

194 takt

67

Ancora più mosso

me la pie-tà, per me la pie-tà, per
mon-do do-vrà, non quei che ta-do-ra tac

me la pie-tà, in-van per me
-ciar di vil-tà, no, no tac-ciar

(Leonora getta a Fernando, un ultimo sguardo, poi parte precipitosamente)

la pie-tà.
di vil-tà.

Veloce

46268

W takcie 194 dochodzi do wyraźniejszego napięcia gdy przyspieszając (ancora più mosso – ciągle przyspieszając) śpiewa.

Leonora i Fernando

L: Sì, indarno s'implora per me la pietà, Tak, na próżno błagają mnie o litość,

F: Compiangermi ognora il mondo dovrà, Skarżyć się do mnie każdego dnia świat będzie musiał,

L: invan per me la pietà.:na próżno dla mnie litość.

F: no, no tacciar di viltà, nie, nie tchórzostwo. (tłum. wł.)

Duet Leonory z Alfonsem XI "Quando le soglie paterne" oraz duet Leonory z Fernando "Ah, Mio bene fia vero lasciarti " Obydwa oscylują wokół trzech relacji:

- konfliktu między królem a jego, poddanym, który zakochuje się w kochance króla
- kochanką, która zakochuje się w poddanym króla.
- rozdartej emocjonalnie i zakochanej w obu mężczyznach kobiecie (Alfons XI nie wie, że Leonora zakochała się w Fernando)

Akt I, to duet pomiędzy Leonorą i Fernandem, w którym Fernando zakochuje się w swojej wymarzonej i wysnionej kochance. Kiedy spotyka ją w rzeczywistości realne uczucie rozkwita w pełni.

Akt II, to duet między królem Alfonsem XI a Leonorą. Leonora wyraża swoje nieszczęście i chce opuścić króla i dwór. Nie tylko dlatego, że jej status nie przysparza jej szacunku na dworze, ale jednym z bardzo ważnych powodów jest fakt, że poznała Fernanda, swojego kochanka, z którym od dawna chciała być razem.

Ten dramatyczny konflikt pogłębia wyrazistość postaci, uwypuklając kontrast pomiędzy niewinnym spojrzeniem Fernanda na miłość z poglądami dominującego Alfonsa XI. Kluczową postacią w tym konflikcie jest Leonora, której aria "O mio Fernando" w III akcie mówi o jej radości z poślubienia Fernanda, ale także o wstydzie, jaki odczuwa on na wieść, że wychodzi za niego jako kochanka króla. Zarówno aria

Leonory jak i dwuczęściowy duet są perłami muzyki bel canto i znakomitymi przykładami połączenia pięknej melodii z dramatyczną treścią.

4.2.4 Opera *Lucrezia Borgia*, aria „Nella fatal di Rimini”

Lukrecja Borgia to powieść napisana przez Victora Hugo. Opera *Lukrecja Borgia* powstała bazując na wzorcu literackim. Zdarzenia opisywane w operze dzieją się w Wenecji, Lukrecja jest bezwzględna żoną księcia Alfonso - cieszy się złą sławą. Sierota Gennaro zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia, nieświadomy, że jest ona w istocie tą, okrytą złą sławą, Lukrecją i jego matką. Gennaro wraz z towarzyszami biorą udział w zabawie i za namową swoich przyjaciół uczestniczy w prowokacji przeciwko rodzinie Borgiów. Księżę cały czas podejrzewa, że Gennaro jest kochankiem Lukrecji, korzysta z okazji, żeby się go pozbyć. Lukrecja ze wszystkich sił stara się ochronić swojego syna, jednak nie ośmiela się wyjawić mu prawdy. Przyjaciele ostrzegają Gennaro, aby trzymał się z daleka od cieszącej się złą sławą Lukrecji. Rozgniewana Lukrecja postanawia otruć przyjaciół Gennaro zatrutym winem. Wśród nich Orsini - mezzosopran śpiewa radosną arię *Il segreto per esser felici*, stanowiącą wyraźny kontrast wobec nadchodzących karkołomnych zwrotów fabuły. Trucizna działa, wbrew oczekiwaniom Lukrecji jej syn z nieprawego łoża Gennaro również wypił kielich zatrutego wina. Lukrecja zbliża się do Gennaro, prosi go, aby wypił antidotum, on jednak odmawia i umiera, jego śmierć tworzy nastrój szoku i żałoby. Zrozpaczona Lukrecja pada na ciało syna. Muzyka do tej opery była wielokrotnie modyfikowana przez Donizettiego, utwór ten stał się jednym z jego najpopularniejszych dzieł. Donizetti z znakomity sposób przypisał postaciom różne melodie, by w ten sposób uchwycić niuanse i subtelności każdej z nich. Dzięki temu stworzył żywy i przekonujący dramat.

W trakcie wykonywania arii Orsini *Il segreto per esser felici* należy zwrócić uwagę, by dobrze podeprzeć wysoki dźwięki. Bez tego nie zabrzmiały one lekko i zwiewnie.

Podczas wykonywania partii w niskim rejestrze dźwięków konieczne jest odpowiednie opanowanie kontroli oddychania i rozluźnienia, w ten sposób fałdy

głosowe będą właściwie generowały niskie brzmienie. W trakcie wykonywania ozdobników należy rozluźnić krtani, a spójna praca powietrza i krtani zapewni stabilność dźwiękową.

Utwory Donizettiego cechuje wielka różnorodność i bogactwo, pod względem wyboru tematyki większość z nich dotyczy kwestii wewnętrznego świata człowieka. Artysta na bazie codziennego życia, niesłychanie szczegółowo portretuje relacje międzyludzkie oraz stany psychologiczne, można powiedzieć, iż tworzy muzykę lśniącą w swej prostocie.

Główną cechą utworów Donizettiego jest nadzwyczaj płynne traktowanie linii melodycznej. Stawia to bardzo wysokie wymagania wobec śpiewaków. Faktem jest, że kompozytor tworzył wiele oper na zamówienie, a co za tym idzie uwzględniał zdolności poszczególnych śpiewaków i śpiewaczek. Zgodnie z zakresem ich głosu i warunkami głosowymi pisał utwory umożliwiające im zaprezentowanie swoich umiejętności wokalnych. W wysokim rejestrze dźwięków większość z wykonywanych fraz była bardzo starannie opracowywana pod kątem użycia samogłosek sprzyjających emisji dźwięku. Tekst w utworach Donizettiego koncentrował się na zaoferowaniu śpiewakowi szansy do pełnego zaprezentowania możliwości wokalnych. W ten sposób śpiewak mógł z jednej strony pochwalić się głosem, a z drugiej starać się wiarygodnie kreować rolę.

Prolog (Prologo) w arii „Nella fatal di Rimini” Orsini opowiada o Gennaro i o tym jak został uratowany. Gennaro ukrył się w lesie, ostrzeżony przez tajemniczego starca, by strzegł się Lukrecji Borgii i jej rodziny. i jego samotnym przebywaniu w lesie, ostrzeżonym przez tajemniczego starca, by uważał na Lukrecję Borgia i całą rodzinę Borgiów, i że oboje zginą razem (Nella fatal di Rimini).

Również zakończenie spełnia tę przepowiednię, gdyż drugi akt kończy się śpiewaniem przez Orsiniego radosnej arii "Il segreto per esser felici", po czym wszyscy zostają otruci przez Lukrecję Borgia.

[Przykład nutowy 1 takty 1-22- Bordeaux: Fillastre Frères, n.d. Plate B.L. 1921.]

N° 2
SEGUITO DELL' INTRODUZIONE.
ROMANZA.

7

ORCHESTRA

Laughetto

Nella fatal di Ri-misi ememora, bil guerra fe-
-rito e qua-si e-sa-nime io mi giaceva a ter-ra Gen-naro a me soc-cor-se
il modestier mi por-se e in soli-ta-rio bo-scomi trasse e mi sal-vò
mi trasse e mi sal-vò. La sua virtù conos-co
La sua virtù co-
La sua virtù co-

LIV-VII

COLO

TUTTI GIB- PET- e GAZ-

collo parte

H. L. 1921. N° 2.

18 takt

Nuty śpiewane są jasnym i elastycznym tonem, ze zwróceniem uwagi na siłę talii i brzucha, z zabiegiem crescendo w takcie 18, oraz ze znakiem rall. (rallentando crescendo) w takcie 20, śpiewanym w wolniejszym tempie przy zwróceniu uwagi na spójność między nutami. W takcie 21 na nutach Do i Si pojawia się znak swobodnej

prolongaty „mi trasse e mi salvò.". Ta część występuje głównie w jego relacji o uratowaniu przez Gennaro.

ORSINI:

Nella fatal z Rimini

e memorabil guerra, a w pamiętnej wojnie,
ferito e quasi esanime, z bliznami i prawie martwy
io mi giaceva a terra, leżę na ziemi.

Gennaro a me soccorse, Gennaro mnie uratował,
il suo destrier mi porse, podał mi jego rumaka,
e in solitario bosco, w samotnym lesie
mi trasse e mi salvò, pociągnął mnie i uratował. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 2 takty 23-43- Bordeaux: Fillastre Frères, n.d. Plate B.L. 1921.]

8 LIV • VII

la sua pietade io so. *oss:* L'anello not te ta - cita

- nosco la sua pietade io so.

- nosco la sua pietade io so.

lena pigliando e spe - me giurammo insiem di vi - vere e di mori - re in - sie - me

34 takt

41 *oss:* **43**

E insiem morrete al - lo - ra voce gridò so - no - ra e un veglio investè ne - ra gi -

- gante a noi s'of - fri. *COLO.* *oss: For. e GAZ:* Cielo! Fug - gi te i Borgia o gio - va - ni

Cielo!

B. L. 1921. N. 2.

Takt 34 oznaczony jest zapisem f, "E insiem morrete", i śpiewany jest w dynamice forte. Ta część opowiada o cichej nocy, kiedy ślubujemy sobie wspólne życie i wspólną śmierć, a potężny głos starca w czarnej szacie krzyczy na nas: "Umrzecie razem", takty 41-43, wszystko w małej grupie la, gdzie ważny jest akcent słów, gi w Fuggite, giovani w Fuggite, gio w giovani są wyśpiewane z emfazą i dobitnie.

[Przykład nutowy 3 takty 44-60- Bordeaux: Fillastre Frères, n.d. Plate B.L. 1921.]

44 takt

9

(ei prosegui più forte) Odio alla rea Lucrezia dov'è Lucrezia è morte. Qual mago c'era

49 takt

mor - te Sparve ciò detto e il ven - to in di là. per pro - fe - tar co - si?

- men - to quel nome ch'io de - testo tre vol - te tre vol - te tre vol - te re - pli -

B.L. 1921. N° 1.

Akcent na prosegui w takcie 44 jest na se (prosegui – kontynuować), a takt 49 jest oznaczony zapisem f (forte), podkreślającym słowo morte (śmierć). „Odio alla rea Lucrezia, dov'è Lucrezia è morte.”(Nienawidzę złej Lukrecji, a tam, gdzie leży

Lukrecja jest śmierć– tłum.wł.). Jest to część, w której czarno ubrany starzec namawia ich do ucieczki przed rodziną Borgiów i podkreśla, że nieszczęścia zdarzają się wszędzie tam, gdzie jest Lukrecja. W 51 takcie następuje a piacere(dowolnie), w którym tempo śpiewu zależy od śpiewaka, a na ostatnim słowie „detto” (Sparve ciò detto) następuje powrót do tempa. W taktach 56-57 akcent (detesto – zniechęcenie - tłum.wł.) na sylabę „te” jest śpiewany z naciskiem. Nastrój śpiewaka powinien wyrażać obrzydzenie do imienia, „quel nome ch'io detesto, tre volte replico!” (Imię, którego nienawidzę, odpowiadam trzy razy!). W taktach 57-60 trzykrotne „tre volte” (trzy razy – tłum.wł.) śpiewane jest na zasadzie kontrastu siły i słabości, w takcie 59 zaznaczone jest oznaczenie dynamiczne P (piano). Tutaj „tre volte” powinno zaczynać się słabo, Zamknięcie kwiecistej części zwraca uwagę na kontrolę oddechu, nastrój powinien być mocniej zaznaczony.

4.2.5 Opera *Lucrezia Borgia*, aria „Il segreto per esser felice”

Aria Orsiniego „Il segreto per esser felice” z II aktu, pijacka pieśń o sekrecie szczęścia Orsiniego, czyli o piciu i „impreszowaniu do woli”, jest skoczna, a nastrój śpiewaka zlewa się z postacią, jest radosny i spontaniczny, jakby był na scenie, pijąc i bawiąc się na hucznym przyjęciu.

Orsini:

Il segreto per esser felici- Sekret bycia szczęśliwym

So per prova e l'insegno agli amici- Znam to z doświadczenia i uczę przyjaciół

Sia sereno, sia nubilo il cielo,- czy niebo jest pogodne czy zachmurzone

Ogni tempo, sia caldo, sia gelo,- Na każdą pogodę, gorącą czy mroźną,

Scherzo e bevo, e derido gl'insani- Żartuję, piję i kpię z obłąkanych

Che si dan del futuro pensier.- Którzy martwią się o przyszłe myśli.

Non curiamo l'incerto domani,- Nie dbamy o niepewne jutro,

Se quest'oggi n'è dato a goder.- Jeśli dzisiaj jest dane, aby się cieszyć.

La strofa è presta.- Stofa jest gotowa.

Profittiamo degli'anni fiorenti,- Korzystamy z młodych lat,

Il piacer li fa correr più lenti;- Przyjemność sprawia, że biegną wolniej;
 Se vecchiezza con livida faccia- Jeśli starość z ponurą twarzą
 Stammi a tergo e mia vita minaccia,- podąża za mną i grozi mojemu życiu
 Scherzo e bevo, e derido gl'insani- Żartuję, piję i kpię z obłąkanych (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 1 takty 1-18- 1991 by G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY]

87

Il segreto per esser felici
 from
 LUCREZIA BORGIA

Allegretto ma non troppo *ff* Gustavo D'Amico

ORSINI:
 Il se - gre - to per es - ser fe - li - ci so per

Aria jest w tonacji C-dur, a tempo to allegretto ma non troppo, z wyraźnym pulsem i rytmicznym śpiewem. Aria utrzymana w radosnym charakterze. Należy zwrócić

uwagę na lekkie prowadzenie głosu, które zapewni właściwą realizację zapisanej artykulacji. Ważnym także jest wyrażenie energii i gibkości.

[Przykład nutowy 2 takty 19-30-1991 by G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY]

xx

peo - va e l'in - se - gno p - gli - mi - ei. Sia se - re - no, sia mi - bi - lo fi

cie - lo, o - gni tem - po, sia cal - do, sia gr - lo. scher - zo e

25 takt

be - vo, e de - ri - do gl'in - sa - ni che si dan del fu - tu - ro pes -

sier. Scher - zo e be - vo, e de - ri - do gl'in - sa - ni che si

Preakcenty w taktach 25 i 27 powinny być śpiewane wyraźnie. Należy wykonywać je z poczuciem ekscytacji i śpiewać wyraźnie akcenty, podkreślając "be" w „bevo”, "ri" w „derido” (takt 25) i "tu" w „futuro” (takt 27) (czasie przyszły – wł.)

[Przykład nutowy 3 takty 45-61-1991 by G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY]

90

ca - to go - der...

da - to go - der...

51 takt

Pro - fit - tia - ro dug' an - ni flo - ren - ti il pia - cer li fa - cor - rei pi - a

len - ti. So vec - chier - za con li - vi - da fac - cia stam - mi a

[Przykład nutowy 4 takty 71-74-1991 by G.Schirmer,Inc.(ASCAP)New York,NY]

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. Measure 71 is highlighted with a red box and labeled '71 takt'. The score includes tempo markings like 'rall. poco più', 'a tempo', and 'f più mosso', and dynamic markings like 'p' and 'ff'. The lyrics 'Non cu - ris - mo in - cer - to da -' are visible.

Tempo zmienia się na allegretto w takcie 51, a od słów "Profittamo degli'anni fiorenti," ogólne tempo jest nieco szybsze niż w pierwszym fragmencie, z uwzględnionym rallantando w takcie 71. Do partii można wprowadzić pewne wariacje muzyczne, aby zwiększyć wirtuozerię i bogactwo wyrazu.

Podczas wykonywania tej arii śpiew powinien kipieć optymizmem i podekscytowaniem. Ważnym jest utrzymanie luźnej szczęki podczas wymawiania słów i wykonywania koloratur, tak by miejsce impostacji zostało prawidłowo utrzymane. Istotną jest także jasność brzmienia, które jest synonimem lekkości. Z kolei lekkość i jasne brzmienie muszą być realizowane przy okrągłym i pełnym przestrzeni dźwięku. Utrzymanie wysokiej pozycji i prawidłowe, głębokie podparcie pozwolą na realizację tych założeń.

4.2.6 Opera *Anna Bolena*, aria „Deh! non voler costringere”

Aria „Deh! non voler costringere” pochodzi z pierwszego aktu opery *Anna Bolena* (Atto primo) Es-dur, romansu (romanza) śpiewanego przez Smetona, który jest muzykiem zakochanym w Annie.

[Przykład nutowy 1 takty 17-35- Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

60 19

la. Cin-ta di nu-bi an-co - - ra bella è così l'au -

ro - - ra, lu lu - nu ma - lin - co - - ni - ra.....

a piacere

a tempo (Anna diviene più pensosa) (Amico più amante dico)

bel-la è nel suo pal - lor. Chi pen-siero - sa e

ta - cita star-ti così ti mi - - ra, ti cre - de inge - nua

33 takt

35 takt

rall.

col canto

45415

Zakres skali arii jest dość komfortowy dla mezzosopranu. Nie pojawiają się w niej dźwięki ekstremalne. Podczas śpiewu ważne jest myślenie długą, legatową frazą. Opadające passáže w taktach 33 i 35 powinny być śpiewane pod łukiem. Należy szczególnie zwrócić uwagę na takt 35, w którym występuje rallantando, by

poszczególne dźwięki nie zostały wykonane zbyt rozdzielnie i w ten sposób została zaburzona linia legato.

[Przykład nutowy 2 takty 36-45-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

20

8

- mor: ed ob-blia-to il ser - - to ond'è il tuo crin co -

40 takt

8

- Per - - to, te - co sospira, e sem - - bra -

43 takt

8

- gli es - - ser, es - ser quel pri - mo a - mor...

cel canto

99

FINNA (sorge commossa) FINV RMEY

Na dźwiękach rejestru piersiowego w takcie 42 należy zwrócić szczególną uwagę na rozluźnienie szczęki. Rytm triolowy powinien być delikatnie napędzany oddechem. śpiewać z rozluźnioną szczęką. takt 43 jest oznaczony *lento*, czyli śpiewany w zwolnionym tempie; a takt 44 jest oznaczony *a tempo* (powrót do pierwotnego tempa), które jest śpiewane z akcentem na "Pri" z "primo", dzięki czemu zaznaczone crescendo są naturalnie odzwierciedlone w muzyce.

Smeton:

Deh! non voler costringere, nie chce na siłę

a finta gioia il viso, udawać radości na twarzy:

bella è la tua mestizia, twój smutek jest piękny
siccome il tuo sorriso, podoba mi się twój uśmiech.
Cinta di nubi ancora: Nadal jesteś zachmurzona
bella è così l'aurora, świt jest taki piękny,
la luna malinconica, melancholijny księżyc
bella è nel suo bladość, piękno w bladości (tłum. wł.)

(Anna staje się bardziej zamyślona. Smeton kontynuuje bardziej ożywionym głosem.)
Chi pensierosa e tacita starti così ti mira, Który patrzy na ciebie w ten sposób w
kontemplacyjnym, milczącym zrozumieniu,
ti crede ingenua virgine: wierzysz, że jesteś niewinną dziewczicą
che il primo amor sospira: ed obliato il serto, że pierwsza miłość wzdycha i zapomina
wieńca,
onde è il tuo crin coperto, teco sospira: wzdycha razem z tobą, gdy masz zakryte włosy,
e sembragli esser quell primo amor: dla niego to jest pierwsza miłość. (tłum. wł.)

Donizetti zawarł w tej scenie dualizm emocjonalny. Zakochany Smeton i refleksyjna Anna stanowią znakomity wstęp do tragedii. Z jednej strony mamy piazia tryskającego energią i miłością z drugiej Annę, która znakomicie zdaje sobie sprawę ze swej sytuacji. Właśnie ten kontrast powoduje zwrócenie uwagi na dominujący brak możliwego i szczęśliwego rozwiązania sytuacji.

4.2.7 Opera *Anna Bolena*, aria Smetona, aria „È sgombro il loco”

Donizetti nie skomponował wielu dzieł określonych jako opera seria. *Anna Bolena* należy do tego gatunku. Innym dziełem tego gatunku jest Donizetti znajdował się pod dużym wpływem *Lukrecja Borgia*.

Anna Bolena jest dwuaktową operą tragiczną (tragedia lirica). Autor po raz pierwszy dokonał wyboru historycznego tematu jako tła opowieści. *Anna Bolena* miała swoją premierę w Mediolanie 26 grudnia 1830 roku. Jest to, które Donizetti stworzył w dojrzałym okresie swojej kariery. Postać jego głównej bohaterki - *Anny Boleny* jest

znakomicie przedstawiona. Cechują ją tragizm i piękno. Rola Anny Boleny została zaczerpnięta z angielskiej historii dynastii Tudorów (Tudor period). Anna jest drugą żoną angielskiego króla Henryka VIII. Jane Seymour jest jej służącą, w której kocha się Henryk VIII. Henryk planuje uczynić Seymour swoją małżonką. W celu poślubienia Anny król wygnał jej ukochanego Riccardo Percy z kraju. Niestety miłość ta nie ma szczęśliwego zakończenia. Król, po niezbyt długim czasie traci serce do Anny. Zwraca uwagę na jej służącą Janne Seymour. Niestety sprawa nie jest tak prosta. Król postanawia podstępem wykreować sytuację, w której będzie mógł oskarżyć Anne o zdradę. Ta sprawa otworzy mu drogę do osądzenia Anny i skazania jej na śmierć. W ten sposób uwolni się od niechcianego małżeństwa. W tamtych czasach rozdźwięk Watykanu i Króla był bardzo poważną sprawą. Przy pierwszej nadarzającej się okazji Król każe aresztować brata Anny – Lorda Rochefort’a, jej dawnego kochanka Peci’ego oraz zakochanego w Annie paza Smetona. Po sfingowanym Sfingowany proces sprawia, że wszyscy zostają skazani na śmierć. Przedstawiona w operze tragedia wywołuje współczucie, ukazuje los ówczesnych kobiet pozbawionych wolności i nadziei.

W operze postać paza królowej, zakochanego w niej została powierzona głosowi mezzosopranowemu. Aria śpiewana przez Smeton’a *E sgombro il loco*, obrazuje jego miłość do królowej. Smeton trzymając w pudełku wisiołek z portretem Anny i patrząc nań wyraża skrywane uczucie. Ostatecznie ów wisiołek zostaje uznany przez króla jako dowód niewierności żony.

Wykonując arię *E sgombro il loco* ważnym jest by utrzymać stałe, ale elastyczne podparcie, które pozwoli na uzyskanie koniecznej biegłości. Nie wolno nadmiernie zużywać powietrza, gdyż spowoduje to brak równowagi pomiędzy jakością głosu a oddechem, wymagana jest równomierna współpraca. Konieczne jest skupienie się na utrzymaniu pozycji głosu i kontroli głośności oraz stabilnym oddychaniu. Nie należy nadmiernie koncentrować się na wzmacnianiu głośności poprzez naciskanie ciśnieniem powietrza na krtań. Zaciskanie gardła może doprowadzić do napięcia fałdów

głosowych i mięśni szyi. Ćwiczenie podobne do ziewania umożliwia właściwą kontrolę mięśni brzucha i dolnej części pleców.

[Przykład nutowy 1 takty 17-29-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

The image displays a musical score for an aria by Smeton. It consists of several systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system includes the vocal line with the lyrics: "È sgombrò il loco... Al loro ufficiò in - tente scansi altrove le an -". The third system continues the vocal line with the lyrics: "eol - lo... e dove al - cuna me qui ve - des - so, el - la pur". The fourth system shows the piano accompaniment with the lyrics: "za che in quella più re - condite stanze, anco tal - volta al priva - ti con -". The score is marked with "Smeton" and "Rec^{ro}". There are also markings like "calzando" and "p^o al canto". Specific measures are highlighted with boxes and labels: "21 takt" (measure 21), "24 takt" (measure 24), and "26 takt" (measure 26). The plate number "45415" is visible at the bottom of the score.

Powyższa aria jest w tonacji As-Dur, to najważniejszy fragment roli Smeton'a w całej operze.

Takty 21 – 37 to recytatyw (recitativo), należy wyraźnie wykonywać akcenty w tekście oraz podwójne spółgłoski, dla przykładu w słowach „ancelle” w 24 takcie czy „vedesse” w 26 takcie. W trakcie wykonywania recytatywu należy pamiętać o użyciu formy parlando. Intonacja oraz dykcja są niezwykle istotne. Podczas wykonywania dźwięków w środkowym i niskim rejestrze dźwięków rozluźnienie mięśni szyi korzystnie wpływa na kontrolę fałdów głosowych.

[Przykład nutowy 2 takty 30-42-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

31 takt

33 takt

37

42 takt

98

W 33 takcie oznaczono „si cava dal seno un ritratto” (wyciąga wisiorek wiszący na piersi – tłum. wł.), podczas występu możemy pozwolić, by orkiestra lub fortepian zagrał akompaniament od 31 do 32 taktu, aby w tym czasie wyjąć wisiorek z portretem Anny. W takcie 34 znajduje się znak *lento*, toteż zwalniamy tempo, by każdą nutę wykonać z perfekcyjną artykulacją.

W takcie 37 tempo zmienia się w *larghetto*, w muzycznych frazach pojawiają się długie luki. W trakcie śpiewu trzeba zachować spójność frazy, w taktach 38 i 39 na słowie „ancora” powinna nastąpić stopniowa redukcja dynamiki. W takcie 42 podczas śpiewu drugiego „addio” poprzez nasycenie emocjami dokonujemy stopniowego wzmocnienia dynamiki.

[Przykład nutowy 3 takty 43-60-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

94

44 takt

- tu - - - de che sul mio cor po - sa - - vi, e col mio

a piacere

co - - re palpi - tar som - bravi, ad - - - di -

col canto

MODERATO

48 takt

50

MODERATO

dolce

57 takt

60

Ah! pa - re - a che per in - can - to ri - spon - des - - si al mio sof -

45415

W takcie 44 należy skupić się na wyśpiewaniu trioli, od frazy „e col mio core” w taktach 45 i 46 śpiewamy ciszej, następnie przechodzimy do części solowej (kadencji)

(cadenza), w tym miejscu możemy swobodnie użyć improwizacji (oczywiście w zgodzie z harmonią).

Od 48 taktu tempo przechodzi w moderato. Stosownie do lirycznego znaczenia słów w tej części cały czas prezentujemy uczucie miłości Smeton'a wobec Anny, uczucie, które Smeton przed nią ukrywa.

Tekst:

Ah! Parea che per incanto. – Ach! Niczym magia.

Rispondesi al mio soffrir. – Odpowiadasz na moje cierpienia,

Che ogni stilla del mio pianto – Każda moja łza i szloch budzą twoje westchnienia.

A tal vista il core audace – W tej sytuacji moje odważne serce

Pien di speme e di desir – Wypełniają nadzieja i pragnienia

Ti scopria l'ardor vorace – Odkrywam chciwą pasję do Ciebie

Che non oso a lei scoprir – Tego nie odważę się Ci wyjawić (tłum. własne)

W takcie 57 znajduje się znak Dolce, ostatnia nuta akompaniamentu przed dolce jest oznaczona fermatą. Na początku śpiewamy w wolnym i łagodnym rytmie, z uczuciem łagodności i słodyczy. W takcie 60 na słowie „dersi” dokonujemy stopniowego osłabienia dynamiki.

[Przykład nutowy 4 takty 61 – 76]-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.

96

- fri - re; che ogni stia - la del mio pian - to ri - sve - gias - se un tuo so -
- spir, risve - gias - se un tuo so - spir. A tal
vista il core au - da - - ce, pien di spo - - me e di do -
- sir, ti sco - pra l'ardor vo - ra - - ce che non
o - - so a lei sco - prir. A tal vi - - sta il co - re au -

70

74 takt

4 4 4 4

W tej części fraza „oso a lei scoprir” z taktów 74 i 75 jest fragmentem o schodzącej skali, podczas jej wykonywania musimy dokonywać prawidłowych wdechów powietrza, oddychać w jednolitym tempie, pozycja krtani musi być stabilna. Należy utrzymać wysokie zawieszenie głosu.

[Przykład nutowy 5 takty 77-92-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

96 *accel. e ritaf.* 79 takt

- da - ce, pien di spa - me e di do - sir, ti acco -

98 *accel. e ritaf.*

- pri - a l'ardor vo - race che non o - so a lei sco -

99

- prir,.... ti sco - pri - a l'ardor vo - ra - ce che non o - so a lei sco -

100 *Poco più mosso* 87 takt

- prir. Ad - dio,..... bel -

101 *Poco più mosso*

- ta - do che sul

45415

W przypadku słowa „sir” w 79 takcie Autorka wysłuchała w intrenecie wersje audio śpiewane przez wiele znakomitych śpiewaczek. Zauważyła, że napięcie narasta poprzez duże przyśpieszenie. Następne takty przynoszą uspokojenie. Od 87 taktu tempo delikatnie przyśpiesza (*poco più mosso*), w trakcie śpiewania słowa „addio” w 88 i 89 takcie podwójne spółgłoski muszą zostać wyraźnie wyartykułowane.

[Przykład nutowy 6 takty 126 – 142-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

99

S
- prir,.... ti sco-pri- - a l'ardor vo-ra - ce che non u - so a lei sco -

130 Più mosso
- prir, no, non o - so sco - - prir, no, non

134
o - so sco - - prir, non..... o - - so sco -

136 takt
- prir, non..... o - - so sco - prir, no, no, no, no, non

140
o - - so a lei sco - prir.

W takcie 130 po zaśpiewaniu sylaby „prir” (scoprir) należy w prawidłowy sposób wykonywać szybki wdech, tak aby zapewnić wystarczającą ilość powietrza na wykonanie taktów 130-134. Fraza ta jest stosunkowo długa i szybka, potrzebne jest uzyskanie wsparcia większą ilością powietrza. W słowie „non” w takcie 136 fraza muzyczna wznosi się, stopniowo rosnąca od słabej do mocnej dynamika służy rozwojowi frazy. Zakończenie to takty 140-142, tutaj możemy zgodnie z poziomem własnych umiejętności i posiadanym zakresem głosu, zastosować własną artystyczną interpretację, dodając wirtuozowskie fragmenty lub wysokie dźwięki i okrasić je barwowo.

4.2.8 Opera *Anna Bolena*, aria „Per questa fiamma indomita”

„Per questa fiamma indomita” to aria Giovanny z II aktu (Atto Secondo), damy Anny, w której zakochał się zmęczony Anną król i dla której szuka powodu, by oskarżyć swoją żonę o zdradę małżeńską. Fragment ten pokazuje Giovannę nieustannie błagającą króla o życie Anny. Jak widać jest osobą, której nieobojętnym jest los królowej. Fragment ten jest trudny technicznie. Wymaga wąskiego prowadzenia głosu, koncentracji i bardzo dobrej kontroli oddechu.

Giovanna:

Per questa fiamma indomita, Dla nieposkromionego płomienia

alla virtù preposta... odpowiedzialna cnota...

per quegli amari spasimi, za te gorzkie bóle,

pe 'l pianto che mi costa... łzy dla mnie...

odi la mia preghiera... wysłuchaj moich modlitw...

Anna per me non pera... nie pozwól Annie umrzeć za mnie

innenzi al cielo e agli uomini, w niebie i przed ludźmi

rea non mi far di più, nie wpędzaj mnie już w poczucie winy. (tłum. wł.)

[Przykład nutowy 1 takty 68 – 89-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

226

70

E - li - ri? E d'into in te al'altro pro - po - sto, o donia? E sperti tu, parlando,

Anna fac saba? Io più l'abbec - co a - des - so, l'abbec - co più che si l'affligge -

GIO. 80

turba, che a spegner giunge il tuo in - do - so a - no - re. Ah! non è spento...

84

acuto *CANTABILE*

El mi consuma il co - re! *CANTABILE* Per que - sta fiamma in -

do - mita al - l'virtù pre - po - sta... per quegli ama - ri

ALF 11

W takcie 84 wskazówka wykonawcza *cantabile* sugeruje liryczną łagodność podczas śpiewania. Część oznaczona łukiem powinna brzmieć naturalnie i spójnie. "Per questa fiamma indomita" należy śpiewać miękko i precyzyjnie, z maksymalnie rozluźnionymi ustami i szczęką, zwracając uwagę na wymowę, by nie naruszyć piękna języka, a jednocześnie zrealizować łuk.

[Przykład nutowy 2 takty 90 – 109-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

90 227

spa - si mi, pel..... pianto che mi co - sta... o - di la mi - a pr -

96

ghie - ra... o - di la mia pre - ghie - ra... *leggero*

100

An - na per me..... non pe - ra... in -

107

- nan - zi al Cie - lo, agli ua - mini rea non mi far..... di più.

107

lento
O - di la mia preghie - ra, rea non mi far..... di più, rea non mi

col canto

44th

Seria opadających pochodów w taktach 96 i 107 wymaga od wykonawcy dobrego wsparcia oddechowego. Pojawia się wrażenie, że głos płynie naturalnie jak woda.

[Przykład nutowy 3 takty 110– 115-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

228

110

far,.... mi far di più, ah! re - - -

a non mi far..... non mi far di

ALLEGRO (Si aprono le porte della Sala del Consiglio)

più.

ENRICO

Stol - ta! non sa - i... Ma

ALLEGRO

115 takt

Od taktu 103 do taktu 115 Giovanna wielokrotnie podkreśla słowa "rea non mi far di più". Powracający tekst sugeruje jej najskrytsze uczucia, za którymi stoją: wyrzuty sumienia, ból i poczucie winy. Część końcowa, o szerokiej rozpiętości barw, również ukazuje emocjonalne zawirowania Giovanny.

4.2.9 Opera *Anna Bolena*, aria „Ella di me sollecita”

„Ella di me sollecita” to aria Giovanny w akcie I. Giovanna, główna dama królowej, została wezwana, by jej służyć, ale waha się przed drzwiami sypialni Anny, która pojawia się nagle, pytając o przyczynę niepokoju dworu i mówiąc Giovannie, że sama jest niespokojna, i prosi swojego giermka Smetona, aby zaśpiewał pieśń, żeby wszystkich rozweselić. Ale słowa pieśni Smetona przypominają jej o pierwszej miłości, którą zdradziła w ambicji poślubienia króla.

Ponieważ Giovanna jest nową kochanką króla, jest głęboko poruszona, kiedy konfrontuje się z Anną. Czuje się bardzo winna, że zdradziła Annę, ale też nie zawraca ze swej drogi.

[Przykład nutowy 1 takty 1- 8-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

14

SUBBITA
GIOVANNA SEYMOER

N.2

SCENA II

GIOVANNA

El - la . di me, sol - le - - - - - cita

LARGHETTO

più dell'usato, ha chie - - - - - sto.

El - la... perchè?... qual pal - - - - - pito! qual

dub - bio. In me si è de - - - - - sto! qual

14444

Giovanna, nie wie, dlaczego królowa wezwała ją tak pilnie i martwi się, czy królowa wie o jej związku z królem Martwi się, że Anna wie już o jej zdradzie.

Ella di me sollecita: Zapytała mnie

più dell'usato, ha chiesto: proś mnie chętniej niż zwykle.

Ella... perchè?... qual palpito! Ona... dlaczego? Co za okropna rzecz!

Qual dubbio in me si è desto! Jakie wątpliwości zrodziły się w moim sercu! (tłum. wł.)

Ta część powinna być śpiewana z poczuciem samooczyszczenia.

[Przykład nutowy 2 takty 9 -27-Milan: G.Ricordi. n.d.[1877]. Plate 45415.]

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are in Italian and Polish. The score is annotated with several elements:

- A red box at the top right contains the text "11 takt" (11 measures).
- A blue box at the top center contains the number "19".
- A red box on the third system highlights a measure in the vocal line.
- A blue box on the fourth system highlights a measure in the vocal line.
- A red box on the fifth system highlights a measure in the vocal line.
- Handwritten blue numbers "19", "21", and "26" are placed above the vocal lines in the third, fourth, and fifth systems, respectively.
- There are various performance markings such as *pp*, *rit.*, *subito*, *a tempo*, and *con moto*.
- The score ends with the number "45415" at the bottom center.

Od taktu 11 melodia i rytm zaczynają się komplikować, a Giovanna wewnętrznie żałuje, ale nie ma odwagi, by coś zmienić.

Innanzi alla mia vittima, Na oczach mojej ofiary

perde ogni ardire il cor, moje serce traci wszelką odwagę.

Sorda al rimorso rendimi, Uczyni mnie głuchą na wyrzuty sumienia

o in me ti estingui, amor, albo zgaśnij we mnie, kochanie. (tłum.wł.)

W takcie 19 tr – tremolo, jak i pozostałe nuty w tym takcie powinny zostać wykonane w tempie. rallentando powinno być dopiero realizowane od taktu 20-tego.

„Sorda al rimorso rendimi,” ta linijka tekstu powinna być podkreślona w śpiewnym wzruszeniu, pokazując, że Giovanna może jedynie udawać obojętność. Jest świadoma zdrady i nie jest jej obojętnym cierpienie Anny. W 22. części a tempo (powrót do pierwotnego tempa), oktawa „In sen” powinna być przygotowana, by z powodu dużego interwału nie nastąpiło opóźnienie. W części kadencji, w takcie 26-27 tempo jest zwalniane, ale integralność linii melodycznej musi być zachowana. Aria kończy się niespokojnym i bezradnym nastrojem Giovanni.

Zakończenie

Wraz z coraz dogłębniejzymi studiami nad bel canto powstał już obecnie profesjonalny system edukacji wokalne i solidny system badań teoretycznych. Powyższa praca na przykładach ról mezzosopranowych trzech dzieł Gaetano Donizettiego: *Faworyta*, *Anna Bolena*, *Lukrecja Borgia*, służyła analizie użycia elementów techniki wokalne, zgodnej w wymogami bel canto. W powyższej pracy zostało zawarte krótkie wyjaśnienie budowy i zasad działania układu oddechowego, układu emisji dźwięków oraz zjawiska rezonansu. Autorka ma nadzieję, iż okaże się to pomocne dla początkujących studentów śpiewu w lepszym zrozumieniu śpiewu bel canto, a także osób zainteresowanych tematem. Od czasów starożytnej Grecji do współczesności każdy etap w rozwoju sztuki miał swój własny, charakterystyczny styl kulturowy. Opery stworzone przez przedstawicieli różnych epok i kierunków różnią się znacznie w warstwie muzycznej, przekazie, treści. Autorka spodziewa się, iż powyższa praca pomoże czytelnikowi lepiej zrozumieć bel canto i bogactwo muzyczne i wokalne tego okresu. Opanowanie zasad oddechu, podparcia, wykorzystania rezonansu, a także właściwego ustawienia krtani tak, by produkowany dźwięk brzmiał okrągło z mocą, a we fragmentach lirycznych zapewnił słuchaczowi nastrojowe brzmienie, skłaniające do refleksji, to istotne elementy szkoły pięknego śpiewu jakim jest bel canto. Rozwój tej techniki oraz pojawienie się klasyfikacji głosów, zwraca uwagę na specyfikę prawidłowego kształcenia znakomitych śpiewaków. Mezzosopran to głos o wielu możliwościach, od ciepłego, nastrojowego brzmienia poprzez dramatyczne zwroty akcji. Wymaga jednak właściwego uporządkowania zarówno od strony techniki wokalne, pozwalającej przechodzić pomiędzy rejestrami, a także wykonywać ekstremalne dźwięki zarówno wysokiego jak i niskiego rejestru. Zrozumienie pracy mięśni i specyfiki rezonansu piersiowego (tak istotnego u głosu mezzosopranowego) jak i wysokiego zawieszenia głosu i dźwięków rejestru głowowego jest podstawą prawidłowego przygotowania do wykonywania wyżej wymienionych ról. Bel canto to nie tylko technika, ale też i epoka, która charakteryzuje piękno brzmienia, legato,

operowanie barwą i znakomite opanowanie oddechu, pozwalające na wykonanie długich fraz. Bez tych umiejętności nie ma muzyki w stylu bel canto ani techniki bel canto. Autorka wierzy, że szereg informacji zawartych w pracy będzie pomocnych zarówno w kształceniu studentów, ale też w pracy zawodowych śpiewaków. Bel canto, pomimo tego, że istnieje wiele prac dotyczących zarówno techniki jak i okresu muzyki wymaga również w obecnych czasach dalszych, szczegółowych badań. Na końcu pragnę podziękować wszystkim osobom, które były pomocne podczas moich badań naukowych. Dziękuję za wsparcie i cenne rady, a także za merytoryczne i techniczne przygotowanie.

BIBLIOGRAFIA

1. Zwięzły Oksfordzki Słownik Muzyczny 牛津简明音乐辞典, Tang Qijing 唐其竟 (tłum.) Czwarta edycja, autorzy: Michael Kennedy, Joyce Bourne, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, ISBN: 9787103025864
2. Philip Robinson: *Cinti-Damoreau [née Montalant], Laure (Cinthie)*, in Laura Macy (ed.): *The Grove Book of Opera Singers* (New York: Oxford University Press, 2008)
3. 亦平、王丹丹著. Yi Ping, Wang Dandan 《西方音乐体裁及形式的演进》 *O treści i formie Zachodniej muzyki* [M]. 上海音乐学院出版社 Wydawnictwo Konwersatorium w Szanghaju, 2003 (12)
4. Wielka Encyklopedia Powszechna, PWN 1965, wyd. I, t. VII.
5. Cornelius L. Reid. *Sixty Years on the Bench in: The Modern Singing Master: Essays in Honor of Cornelius L. Reid*. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 2002.
6. Hogarth, David George (1911). *Aegean Civilization* (In Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. 1 (11th ed.). Cambridge University Press.
7. 【美】 [USA] 托马斯·R·马丁 (Thomas R. Martin), (古希腊简史: 从史前到希腊化时代) *Ancient Greece from Prehistoric to Hellenistic Times* 【M】杨敬清 Yang Jingqing (tłum.) 译, 上海: 上海三联书店 Szanghaj Wydawnictwo Sanlian, 2011.12
8. *History of Latin Literature*. History World. Retrieved 5 December 2016
9. Jebb, Richard (1905). *Bacchylides: the poems and fragments*. Cambridge University Press.
10. Conway, Geoffrey Seymour (1972), *The Odes of Pindar*, Dent ISBN978-0-460-01017-7, Pindar (1972) Introduction p. xv
11. Porter, David (2005). "Aeschylus' "Eumenides": Some Contrapuntal Lines". 126 (3): 301–331.

12. B.M. Knox, *Euripides in The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature* P. Easterling and B. Knox (eds), Cambridge University Press (1985).
13. Macintosh, Fiona; Kenward, Claire; Wrobel, Tom (2016). *Medea, a performance history*. Oxford: APGRD.
14. *Peace, Birds and Frogs* Edith Hall and Amanda Wrigley, Legenda (Oxford) 2007.
15. “κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων . ” *Aristophanis Comoediae Tomus 1*, FW Hall and WM Geldart (eds), Oxford Classical Texts, "Knights" line 516
16. Marco Fantuzzi, Richard Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry* Cambridge University Press. 2004: 404-408.
17. Morley, Neville (17 August 2010). *The Roman Empire: Roots of Imperialism* ISBN 978-0-7453-2870-6
18. 刊名: 文艺生活·文海艺苑 2009.5 Tytuł publikacji: Życie Artystyczne - Sztuka Wenhai 走进古希腊与古罗马的音乐文化 *Wchodząc w muzyczną kulturę starożytnej Grecji i Rzymu* 作者: 周成岭 autor: Zhou Chengling
19. Wu Weixi 伍维曦 *Koniec Starożytności i początek Średniowiecza* 古代的终结与中世纪的源头[J]. Nowy Głos Muzyki, 2012 nr.3
20. Miller, Samuel D. (Autumn 1973). *Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator*. Journal of Research in Music Education. 21 (3): 239–245.
21. Frederick Hammond and Edward H. Roesner, *Hieronymus de Moravia*, Grove Music Online, ed. L. Macy (accessed January 26, 2007)
22. Zhou Chunsheng 周春生 *Wprowadzenie do studiów nad Renesansem* 文艺复兴史研究入门 [M]. Beijing, Wydawnictwo Uniwersytetu Pekińskiego, 2009.9
23. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music: Volume 1* 2005, Cambridge University Press, Google Books.
24. Gao Xia 高霞, Wpływ „Humanizmu” na ukształtowanie systemu bel canto w muzyce wokalne „人文主义”思潮对美声声乐体系形成的重要影响, magazyn Głos Żółtej Rzeki, 2016 nr.19

25. *Martin Luther: Visionary Reformer* Yale University Press. p. 17. ISBN978-0-300-16669-9. Retrieved 12 November 2017 .
26. Kent, FW (28 December 2006). *Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence . Renaissance and Reformation. Vol. 27.* USA: JHU Press. doi : 10.1086/586785 . ISBN. 0-8018-8627-9. JSTOR 43445687.
27. Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana. T. IX-X. Warszawa: 1893
28. Wright, Craig (1994). *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin.* Journal of the American Musicological Society. 47 (3): 395–427, 429–441. doi : 10.2307/3128798 . JSTOR 3128798.
29. *Encyklopedia muzyki* , Andrzej Chodkowski (red.). Warszawa: PWN, 1995. ISBN 83-01-11390-1.
30. Strathern, Paul (2005). *The Medici: Godfathers of the Renaissance* London: Pimlico. ISBN 978-1-84413-098-6
31. Burke P., *The European Renaissance: Centre and Peripheries*, 1998
32. 【Wlk.Bryt.】 E. H. Gombrich, wybór Li Benzhen i Fan Jinzhong 李本正, 范景中 *Renesans: Wspaniała epoka Zachodniej sztuki* 文艺复兴：西方艺术的伟大时代, Wydawnictwo Chińskiego Instytutu Sztuk Pięknych 中国美术学院出版社, 2000
33. Zhu Qiuhua 朱秋华, *Historia Muzyki Zachodu* 西方音樂史. Chinese University Press 2002: 44– [2014-04-26]. ISBN 978-962-996-291-3.
34. Jerome Roche, *Palestrina* (Oxford Studies of Composers 7; New York: Oxford University Press, 1971), ISBN 0-19-314117-5.
35. *EL ARTE DEL CANTO*, FRANCISCO VIÑAS, Sucesores de F. Viñas, Barcelona, 1963, ilustraciones, tela editorial.
36. *FJCL Latin Literature Study Guide* (PDF) Florida Junior Classical League. Archived from the original (PDF) on 24 September 2015 .
37. Slonimsky, Nicolas (1978). *Zacconi, Lodovico.* Baker's Biographical dictionary of musicians (6th ed.). New York: Schirmer Books. p. 1933. ISBN 0-02-870240-9
38. David Ewen (1966). *Great Composers, 1300-1900: A Biographical and Critical Guide* . HW Wilson Company. ISBN 978-0-8242-0018-3

39. Potter, John (1 November 2006). *Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing*. Music and Letters. 87 (4): 523–550. doi : 10.1093/ml/gcl079 . S2CID 193134321 .
40. *Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing* Metropolitan Company, New York 1909
41. Nazwa pisma: Sztuka w Guangdong 广东艺术, *Twórcy opery: 450 lat od urodzenia Monteverdiego*, “歌剧始祖”蒙特威尔第诞辰 450 年 Autor: He Renyuan 何任远
42. Zofia Lissa , Elżbieta Dziębowska , Encyklopedia muzyczna PWM , Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979, ISBN 83-224-0112-4 , OCLC 7551528
43. Nazwa pisma: Kontrowersje artystyczne 文艺争鸣, Analiza powstania Dramatu Muzycznego Ryszarda Wagnera 瓦格纳“乐剧”创作探析, autor Wang Wei, Jin Shunai 王威, 金顺爱
44. Józef Kański: *Przewodnik operowy* Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne , 1973.
45. Józef Kański: *Przewodnik operowy*. Wyd. XI Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014, ISBN 978-83-224-0962-6.
46. Chylińska·T, *Karol Szymanowski i jego epoka, t. 1*, Kraków: Musica Iagellonica, 2008 , ISBN 978-83-7099-145-6, OCLC297852815.
47. *Słownik Zachodniej Opery* 西方歌剧辞典, autorzy: redakcja Sheng Xuan, Yu Shuang 沈旋, 于爽, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 上海音乐出版社, ISBN : 9787807518815
48. Thomaidis, Konstantinos; Macpherson, Ben (2015). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. ISBN 9781317611028. Retrieved 16 January 2016
49. Malcolm Boyd/John Rosselli. *The New Grove Dictionary of Opera* edited by Stanley Sadie (1992). ISBN 0-333-73432-7 and ISBN 1-56159-228-5
50. *Mémoire sur les Causes de la voix de l'homme, et de ses différenston* Zamieszczone w *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (1700) oddzielna publikacja 1703

51. Grmek, MD (1970–1980). *Ferrein, Antoine* Dictionary of Scientific Biography. 4. New York: Charles Scribner's Sons. ISBN 978-0-684-10114-9
52. Jean Antoine Bérard: *L'art du chant. Dédié à Mme de Pompadour*. Minkoff, Genf 1984, ISBN 2-8266-0302-7 (Repr. d. Ausg. Paris 1755)
53. April Fitzlyon, *Garcia, Manuel* (Patricio Rodriguez), in Stanley Sadie (ed): *The New Grove Dictionary of Opera* New York: Grove (Oxford University Press), 1997 (II). ISBN 978-0-19-522186-2.
54. Sadie, Stanley, ed. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera (four volumes)*. London: Macmillan. ISBN 978-1-56159-228-9.
55. Richard P. McBrien, *Lives of the Pope*, (HarperCollins, 2000)
56. Celletti, Rodolfo (2000). *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti (2nd edition)*. Rome: Baldini & Castoldi; chapter: *Nella Roma del Seicento*, (in Italian) ISBN 88-80-89-781-0
57. Haböck, F: *Die Kastraten und ihre Gesangskunst* (Berlin, 1927)
58. Grove, George (1900) *Panofka, Heinrich* in Grove, George (ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan and Company
59. 欧洲声乐发展史 *Rozwój historii Zachodniej muzyki wokalne* 华乐出版社, Wydawnictwo Huale maj 2003
ISBN 9787801290700
60. Vaccai, Nicola. 1975. *Practical Method of Italian Singing*, edited by John G. Paton. New York: G. Schirmer.
62. Butterfield, Ardis (1997). *Monophonic song: questions of category. Companion to Medieval & Renaissance Music*. Oxford University Press. ISBN 0-19-816540-4.
62. Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, 1921, Part I, Chapter 1.
63. Vaccai, Nicola. 1832. *Metodo pratico di canto italiano per camera, diviso in venti due lezioni*. London. Bilingual Italian and German edition, as *Metodo pratico di canto italiano per camera, diviso in venti due lezioni / Praktische Schule des italienischen Gesanges in 22 Lectionen*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1875.

64. Paul·Heny·Lang (美国) (USA) *Music in Western civilization* 【M】.杨燕迪 (Tłum.) Yang Yandi 等译.贵州人民出版社, Wydawnictwo Ludowe w Guizhou 2008.6
65. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002. ISBN 83-04-04615-6
66. Rosenthal, H. and Warrack, J. (1979) *The Concise Oxford Dictionary of Opera, 2nd Edition*, Oxford University Press.
67. *Not Medieval but Eternal; In Its Sixth Decade, Carmina Burana Still Echoes* by Ann Powers, The New York Times (14 June 1999)
68. Seghers, Ren (2008). *Franco Corelli: Prince of Tenors* . Hal Leonard Corporation. . ISBN 978-1-57467-163-6
69. Tytuł pisma, Głos Huanghe 刊名 : 黄河之声, 03/2020 *Spojrzenie na cechy muzyki Renesansu z perspektywy muzyki świeckiej* 从世俗音乐看文艺复兴时期音乐的特征和影响 Autor Li Ji 李吉 (Instytut Muzyczny Uniwersytetu w Szanghaju) (上海大学音乐学院)
70. Arnold, Denis (1980). *Monteverdi [Monteverde], Claudio Giovanni [Zuan] Antonio*. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. London: Macmillan Publishers. ISBN 978-0-333-23111-1
71. Gustave Reese, *Music in the Renaissance* New York, WW Norton & Co., 1954. ISBN 0-393-09530-4
71. 格劳特、帕里斯卡 Donald Jay Grout / Claude Victor Palisca 西方音乐史 *A History of Western Music (6th ed.)* 汪启璋等译(Tłum.) Wang Qizhang 人民出版社 Wydawnictwo Ludowe, ISBN: 9787103034088
72. *Biographies des troubadours* ed. J. Boutière, A.-H. Schutz (Paris: Nizet, 1964)
73. Yu Runyang, 于润洋 *Historia Zachodniej Muzyki* 西方音乐通史 [M]. Szanghaj, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 上海 : 上海音乐出版社 2002.8 (wydanie siódme) ISBN 9787805539508

74. Paul·Henry·Lang(USA) (美国) *Music in Western civilization(西方文明音乐)* 【M】.杨燕迪 等译.(Tłum.) Yang Yandi 贵州人民出版社, Wydawnictwo Ludowe w Guizhou 2008.6.
75. Pharand, Michel (2019). *A Selected Bibliography of Writings By and About Bernard Shaw Concerning Music Shaw* . 39 (1): 111–127. doi: 10.5325/shaw.39.1.0111. ISSN 0741-5842. JSTOR 10.5325/shaw.39.1.011 . S2CID 194355992.
76. Carnegy, Patrick (1994) *Die Meistersinger von Nürnberg Cambridge Opera Handbooks (in German)*. Cambridge University Press. ISBN 0-521-44895-6
77. 王玢 Wang Fen 人体及动物生理学 第二版 *Anatomia ludzi I zwierząt drugie wydanie* 高等教育出版社 Wydawnictwo Wyższej Edukacji 2001-07: 251 [2020-03-20]. ISBN 9787040094282.
78. 西方音乐史 *Historia Zachodniej Muzyki* (美) (USA) Donald Jay Grout、Claude V Palisca, 余志刚 译 (Tłum.) Yu Zhigang, 北京, 人民音乐出版社, Beijing Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2010.9
79. Clements, Andrew (4 February 2005). *CD Review: Cavalieri: La Rappresentazione di Anima* The Guardian . Retrieved 4 June 2017
80. Manfred Bukofzer: *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha* (Tłum.) Elżbieta Dziębowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970. s. 89.
81. Donald Jay Grout, *A Short History of Opera*. New York, Columbia University Press, 1965. ISBN 0-231-02422-3
82. Chisholm, Hugh, ed. (1911). *Rossi, Luigi de*. Encyclopædia Britannica 23 (11th ed.). Cambridge University Press.
83. Shi Yongqin史咏青, *Rozważania and przemianami wczesnej włoskiej opery* 意大利早起歌剧的演变与反思[J], *Tworzenie Muzyki, 音乐创作* nr. 2011.01
84. Maton, Anthea; Jean, Hopkins Susan, Johnson Charles William, McLaughlin Maryanna Quon Warner David, LaHart Wright, Jill. *Human Biology and Health*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 2010: 108–118. ISBN 0134234359.
85. *Dizionario dell'opera lirica*, a cura di Michele Porzio, Arnoldo Mondadori Editore

86. Franz Brendel *Zarysy historii muzyki* Władysław Tarnowski (tłum.). Lipsk: Paweł Rhode, 1866, ISBN 8804352841
87. Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa: PWN, 1995, ISBN 83-01-11390-1.
88. Jennifer E. Johnson: *Cimarosa, Domenico* The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press, 2004. ISBN 978-0-19-517067-2.
89. G.F 穆尔 G.F Moore *Krótką Historia Chrześcijaństwa 基督教简史*, Guo Shunping (Tłum.) 郭舜平等译 Biblioteka Handlowa 商务印书馆, 1989
90. Buch, David (2017) *Wolfgang Amadeus Mozart* Oxford Bibliographies: Music Oxford: Oxford University Press. doi : 10.1093/OBO/9780199757824-0193 .
Introduction
91. Piotr Kamiński: *Tysiąc i jedna opera* Kraków: PWM, 2008. ISBN 978-83-224-0901-5.
92. William Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1982, ISBN 978-0-521-27663-4, OCLC7732396.
93. Budden, Julian. *The Operas of Verdi, Volume II 3rd.* Oxford University Press. 1973. ISBN 0-19-816262-6.
94. Magazyn (Muzyka Ludowa) 人民音乐 nr 12 2008 *Wpływ warunków społecznych na twórczość Verdiego i Pucciniego 社会环境对威尔第与普契尼歌剧创作之影响*, autor Liu Shuang 刘双
95. F. Speranza: *Giovanni Simone Mayr, Bergamasco*. Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti, (1973–4)
96. Ashbrook, William (1982). *Donizetti and His Operas* Cambridge University Press. ISBN 0-521-23526-X
97. Harvard Dictionary of Music(1950)przez Apel Willi,Data publikacji 1950,Wydawca Harvard University Press Cambridge,Źródło: Digital Library of India,Biblioteka źródłowa: Biblioteka Główna, Uniwersytet w Delhi.
98. 夏征农, 陈至立主编.Xia Zhengnong,Chen Zhinong 辞海 CiHai, [M],上海辞书出版社 Wydawnictwo w Szanghaju Cishu. ISBN : 9787532628599, 2009.9.
99. Cornelius L.Reid. A Dictionary of Vacal Terminology—An Analysis[M].

New York:Joseph Patelson Music House,1986,Huntsville,Tx:Recital Publications,
reprinted 1995.