

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Kuba Wnuk

**Polska premiera opery Gaetana Donizettiego *Il giovedì grasso*.
Topos włoskiego *bel canto* w kontekście
wykonawstwa na instrumentach historycznych.
Dyrygent w poszukiwaniu brzmieniowej prawdy oryginału**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Krzysztofa Kusiela-Moroza

Warszawa 2025

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. „Polska premiera opery Gaetana Donizettiego *Il giovedì grasso*. Topos włoskiego *bel canto* w kontekście wykonawstwa na instrumentach historycznych. Dyrygent w poszukiwaniu brzmieniowej prawdy oryginału” 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	5
1. OPERA WŁOSKA – HISTORIA GATUNKU, OD CAMERATY FLORENCKIEJ PO XIX-WIECZNE <i>BEL CANTO</i>	9
1.1. ŹRÓDŁA OPERY – CAMERATA FLORENCKA – RZYM – MANTUA – WENECJA – NEAPOL – MONTEVERDI – SCARLATTI – METASTASIO.....	9
1.2. ODDZIAŁYWANIE OPERY WŁOSKIEJ NA EUROPE	18
1.3. PERGOLESI – VINCI – REFORMA OPEROWA GLUCKA	22
1.4. MOZART – DA PONTE – SALIERI – CIMAROSA.....	25
1.5. <i>BEL CANTO</i> – ROSSINI – BELLINI.....	31
1.6. GAETANO DONIZETTI.....	36
2. WYKONAWSTWO HISTORYCZNIE POINFORMOWANE (HIP) NA PRZESTRZENI XX I XXI WIEKU.....	41
3. EWOLUCJA INSTRUMENTARIUM UŻYTEGO PRZEZ G. DONIZETTIEGO W PARTYTURZE OPERY <i>IL GIOVEDÌ GRASSO</i>.....	53
3.1. INSTRUMENTY SMYCZKOWE.....	53
3.2. INSTRUMENTY DĘTE DREWNIANE	63
3.2.1. <i>Flet i flet piccolo</i>	63
3.2.2. <i>Obój</i>	66
3.2.3. <i>Klarnet</i>	70
3.2.4. <i>Fagot</i>	74
3.3. INSTRUMENTY DĘTE BLASZANE.....	77
3.3.1. <i>Róg</i>	77
3.3.2. <i>Trąbka</i>	80
3.3.3. <i>Puzon</i>	83
3.4. KOTŁY.....	86
4. ANALIZA FORMALNO-STYLISTYCZNA OPERY G. DONIZETTIEGO <i>IL GIOVEDÌ GRASSO</i>	90
4.1. <i>IL GIOVEDÌ GRASSO</i> – TREŚĆ OPERY.....	91
4.2. <i>IL GIOVEDÌ GRASSO</i> – ANALIZA FORMALNO-STYLISTYCZNA	92
4.2.1. <i>Preludium</i>	92
4.2.2. <i>Introdukcja</i>	97
4.2.3. <i>Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”</i>	130
4.2.4. <i>Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”</i>	152
4.2.5. <i>Tercet „Piano! Piano!”</i>	165
4.2.6. <i>Duet „Che intesi... quali accenti?”</i>	213
4.2.7. <i>Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”</i>	236
4.2.8. <i>Finale</i>	252
ZAKOŃCZENIE	268
BIBLIOGRAFIA.....	271
LITERATURA KSIĄŻKOWA I SŁOWNIKOWA.....	271
TRAKTATY I ŹRÓDŁA HISTORYCZNE	272

HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE I SŁOWNIKOWE	273
MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE I NUTOWE.....	273
NAGRAŃCIA CD I REJESTRACJE FONOGRAFICZNE.....	273
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	274
MATERIAŁY WŁASNE.....	275
SPIS ILUSTRACJI	275
SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	275
ZAŁĄCZNIKI	280
ZAŁĄCZNIK 1: WYWIAD Z GRZEGORZEM ŁALKIEM, SKRZYPKIEM, KONCERTMISTRZEM ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV	280
ZAŁĄCZNIK 2: WYWIAD Z MARCINEM STEFANIUKIEM, ALTOWIOLISTĄ ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV	302
ZAŁĄCZNIK 3: WYWIAD Z DR. JAKUBEM KOŚCIUKIEWICZEM, WIOŁONCZELISTĄ, KONCERTMISTRZEM ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV, UZYKIEM WROCŁAWSKIEJ ORKIESTRY BAROKOWEJ NFM, ZAŁOŻYCIELEM I KIEROWNIKIEM ALTBERG ENSEMBLE, WYKŁADOWCĄ KLASY WIOŁONCZELI BAROKOWEJ NA AKADEMII MUZYCZNEJ W ŁODZI	305
ZAŁĄCZNIK 4: WYWIAD Z PAWŁEM KSIĄŻKIEWICZEM, FLECISTĄ ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV	318
ZAŁĄCZNIK 5: WYWIAD Z DR. MARKIEM NIEWIEDZIAŁEM – OBOISTĄ ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV	322
ZAŁĄCZNIK 6: WYWIAD Z ROBERTEM MICHAŁSKIM, KLARNECISTĄ ORKIESTRY INSTRUMENTÓW DAWNYCH MACV	327
ZAŁĄCZNIK 7: SIMON STANDAGE - HIP IN THE 21ST CENTURY	332

Wstęp

Utrzymane w stylistyce *bel canto*, włoskie dzieła operowe pierwszej połowy XIX wieku należą do repertuaru powszechnie wykonywanego i z reguły entuzjastycznie odbieranego przez szeroko rozumianego odbiorcę kultury. Jednocześnie trudno nie zauważyć faktu, że wykonawstwo to nierzadko ogranicza się do kilkunastu tytułów o ugruntowanej pozycji w panteonie światowej literatury muzycznej i teatralnej, do których zaliczają się wyjątki z twórczości trzech czołowych kompozytorów tego okresu – Gioacchina Rossiniego, Vincenzo Belliniego oraz Gaetana Donizettiego. Skarbiec włoskiego *bel canto* zawiera jednak ogromną liczbę pereł o niebagatelnej wartości artystycznej, które wciąż czekają na odrodzenie się z popiołów zapomnienia. Ostatni z wymienionych kompozytorów – Gaetano Donizetti – skomponował 68 oper¹, których popularność jest obecnie bardzo zróżnicowana, w zależności od regionu geograficznego. Motywowany tym faktem, uczyniłem przedmiotem swojej rozprawy doktorskiej operę jednoaktową autorstwa tego kompozytora *Il Giovedì Grasso* (Thusty Czwartek), która została wykonana pod moim kierownictwem muzycznym w Warszawskiej Operze Kameralnej przez zaproszonych solistów oraz Orkiestrę Instrumentów Dawnych *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, dzięki czemu stołeczna publiczność miała okazję usłyszeć ją w brzmieniu instrumentarium zbliżonego do tego z czasów, w których dzieło powstawało. Fakt ten w moim przekonaniu uczynił przedmiot rozprawy tym bardziej interesującym pod kątem badawczym, jako że pozwolił on skonfrontować idiom brzmieniowy bliski kompozytorowi i jego współczesnym z ukształtowanymi przez dwa stulecia tradycjami wykonawczymi, w zróżnicowanym stopniu tożsamymi z pierwotnym założeniem.

W niniejszej pracy określenia *bel canto* używam wyłącznie w odniesieniu do włoskiego stylu wokalnego pierwszej połowy XIX wieku – przede wszystkim w twórczości Rossiniego, Belliniego i Donizettiego – chyba że wyraźnie zaznaczę inaczej.

Za literaturę podmiotu posłużył mi manuskrypt partytury przedmiotowego dzieła z roku 1829, dostępny w internetowym katalogu *Servizio Bibliotecario Nazionale*², jak również wydanie Warszawskiej Opery Kameralnej, pod redakcją Macieja Łukaszuka (Warszawa 2022), przygotowane (wraz z głosami orkiestrowymi) na podstawie owego manuskryptu specjalnie na potrzeby przedmiotowej premiery. Przygotowanie śpiewaków odbywało się z wykorzystaniem wyciągu fortepianowego wydawnictwa OTOS (Lucca).

¹ Encyklopedia Muzyczna PWM; część biograficzna pod red. Elżbiety Dziębowskiej; tom „CD”; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Kraków 1984; str. 434-435

² https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/3/ITICUMSM0085118?item%3A8006%3ATitolo_uniforme%3A%40frase%40=CMP0237452

W skład literatury przedmiotu wchodziły, wyszczególnione w bibliografii, specjalistyczne pozycje książkowe, materiały nutowe, traktaty teoretyczne, hasła słownikowe i encyklopedyczne, źródła internetowe, jak również wywiady przeprowadzone przeze mnie z muzykami MACV, stanowiące załącznik do tej pracy.

W niniejszej rozprawie za punkt wyjścia przyjmuję rozumienie toposu według praktyki obecnej we współczesnym literaturoznawstwie. Autorka hasła *loci communes* w *Słowniku terminów literackich* (Wrocław 1988), Aleksandra Okopień-Sławińska, definiuje topos jako *stałe sposoby wysławiania się, stałe obrazy i motywy istniejące w kulturze europejskiej, często mające źródło w retorycznych loci, będące świadectwem ciągłości tradycji w kulturze śródziemnomorskiej i uzewnętrznieniem archetypicznych wzorców w kulturze tej utrwalanych*.³ Per analogiam w niniejszej rozprawie pojęcie topos odnoszę do sposobu realizacji partytury ergo tradycji wykonawczej. Uwaga moja koncentruje się na toposie wykonywania muzyki pisanej w stylu *bel canto*, wynikającego z wiedzy nabytej przez nurt zwany *wykonawstwem historycznie poinformowanym (HIP)* w opozycji do wykonawstwa dominującego we współczesnej kulturze. Topos taki może mieć charakter zarówno pierwotny, wynikający bezpośrednio z manuskryptu partytury, jak i wtórny, wynikający z zastosowanego instrumentarium, zrewidowanych tradycji wykonawczych i indywidualnych decyzji interpretacyjnych. W przypadku stylu *bel canto*, wyróżnić można cały szereg toposów wykonawczych, ugruntowanych w praktyce XIX wieku, jak chociażby: *messa di voce*, crescendo rossiniowskie, portamento, rubatowa ornamentyka w kadencjach wokalnych, jak również kolorystyka i artykulacja wynikająca z zastosowania instrumentów historycznych.

Z perspektywy dyrygenta praca nad rekonstrukcją toposów wykonawczych oznacza konieczność głębokiego wniknięcia w materiały źródłowe, kontekst historyczny, traktaty teoretyczne i praktykę ówczesnego teatru. W tym sensie podszedłem do swojego zadania podczas przedmiotowej premiery nie tyle z perspektywy kopiowania przeszłości, co świadomego jej odczytania i ucieleśnienia we współczesnej praktyce teatralnej.

Celem niniejszej rozprawy jest zatem próba identyfikacji i rekonstrukcji toposów wykonawczych charakterystycznych dla włoskiego stylu *bel canto*, zastosowanie ich w praktyce wykonawczej w oparciu o założenia nurtu HIP, próba krytycznej konfrontacji historycznego idiomu brzmieniowego z dominującymi dziś praktykami wykonawczymi oraz refleksja nad rolą dyrygenta jako badacza przeszłości i interpretatora.

³ Słownik Terminów Literackich, pod red. Janusza Sławińskiego, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 261-262

Metodologia badawcza przyjęta w tej pracy opiera się na trzech komplementarnych filarach:

- analizie źródłowej – obejmującej manuskrypt partytury *Il giovedì grasso*, traktaty instrumentalne z początku XIX wieku oraz fachową literaturę przedmiotu;
- analizie porównawczej – obejmującej skonfrontowanie historycznego idiomu brzmieniowego ze współczesnymi praktykami wykonawczymi;
- refleksji wykonawczej prowadzonej z perspektywy dyrygenta wykonującego operę na instrumentach historycznych, obejmującej decyzje dotyczące wszystkich elementów dzieła muzycznego.

W kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy podjęta zostaje próba wieloaspektowego uchwycenia zjawiska, jakim jest rekonstruowanie stylu włoskiego *bel canto* w oparciu o praktyki wykonawcze zgodne z duchem epoki. Rozdział pierwszy stanowi syntetyczne wprowadzenie w historię opery włoskiej – od jej genezy w kręgu *Cameraty Florenckiej*, przez rozwój w głównych ośrodkach włoskich, aż po wykrystalizowanie się stylu *bel canto* w twórczości Rossiniego, Belliniego i Donizettiego. Uwzględnione zostały również kluczowe momenty oddziaływania opery włoskiej na Europę, w tym reformy Glucka oraz wpływy włoskiego idiomu na Mozarta i jego współczesnych.

Rozdział drugi poświęcony został historii i ideowym podstawom wykonawstwa historycznie poinformowanego (HIP), ze szczególnym uwzględnieniem jego relacji z repertuarem *bel canto*. W szczególności omówione zostały cztery ośrodki, które odegrały zasadniczą rolę w rozwoju tego nurtu: Wiedeń – jako miejsce narodzin nowoczesnego HIP, w którym zapoczątkowano podstawy myślenia o stylu i brzmieniu dawnych epok; Niderlandy, Belgia oraz Anglia – kraje, w których od lat 60. i 70. XX wieku dynamicznie rozwijały się środowiska specjalizujące się w muzyce dawnej. To właśnie tam, wychodząc od praktyki barokowej, zaczęto stopniowo poszerzać zakres zainteresowań o repertuar klasyczny i wczesnoromantyczny, co ostatecznie, właśnie w Anglii, zaowocowało pierwszymi próbami rekonstrukcji stylu wykonawczego *bel canto* zgodnych z ówczesną estetyką.

Trzeci rozdział stanowi pogłębioną analizę ewolucji instrumentarium zastosowanego przez Donizettiego w operze *Il giovedì grasso*, ze szczególnym uwzględnieniem idiomatycznych cech poszczególnych grup instrumentów. Uwzględniono tu zarówno instrumenty smyczkowe, jak i dęte drewniane, dęte blaszane oraz kotły, z rekonstrukcją brzmieniową zgodną z praktyką pierwszej połowy XIX wieku.

Czwarty i zarazem kluczowy rozdział niniejszej pracy zawiera analizę formalno-stylistyczną przedmiotowej opery. Rozpoczęta zostaje ona od przedstawienia treści dzieła, po czym następuje szczegółowe omówienie poszczególnych numerów muzycznych z punktu widzenia ich formy, zasady kształtowania, elementów dzieła muzycznego, dramaturgii, zastosowanych środków wyrazowych oraz osadzenia w konwencji *bel canto*. Szczególny nacisk położony został na zagadnienia wykonawcze, w tym na identyfikację toposów wykonawczych oraz na ich funkcjonowanie w strukturze muzycznej dzieła.

W rezultacie, niniejsza rozprawa stara się nie tylko przywrócić zapomniane dzieło do życia scenicznego, lecz także pogłębić rozumienie tego, czym może być dziś prawda wykonawcza w kontekście muzyki XIX wieku – prawda nie absolutna, lecz historycznie ugruntowana.

1. Opera włoska – historia gatunku, od *Cameraty Florenckiej* po XIX-wieczne *bel canto*

1.1. Źródła opery – Camerata Florencka – Rzym – Mantua – Wenecja – Neapol – Monteverdi – Scarlatti – Metastasio

Od początku istnienia teatru, nieodzownie związana była z nim muzyka. Już w greckim dramacie antycznym, wyrosłym w VI w. p.n.e. z dionizyjskich dytyrambów, ogromną rolę odgrywał chór, który – będąc jakby wszechwiedzącym głosem świata – komentował akcję, podejmując polemikę z protagonistami i broniąc uniwersalnej prawdy o naturze ludzkiej. Ponadprzeciętne znaczenie chóru prof. Zbigniew Kadłubek opisuje: *Chór w tragedii wylania się z logosem, ze słowem z samego wnętrza mitu. Czy w chórze śpiewa osób 13 czy 15 – zawsze jest ich więcej niż aktorów na scenie, którzy wygłaszają tylko partykularne prawdy, gdy chór w istocie całościowe. Chór jest opowieścią totalnego świata – widzialną przewagą tajemnicy. I to on stanowi o greckiej tragedii, jest jej źródłem i szczytem. Z niego bije moc teatru. Arystoteles, który wciąż definiował, nie potrafił zdefiniować roli chóru. Chór ma także sens społeczny i wspólnotowy. (...) Chór jest każdym my. Chór wie wszystko. A to wiedza najbardziej tragiczna ze wszystkich.*⁴ Ta właściwość chóru pozostawała niezmienna przez kolejne wieki, niemniej w XIX-wiecznych belcantowych operach buffa, chór nierzadko jest również czynnym uczestnikiem akcji, wyzbywając się swoich ponadnaturalnych cech. Badacze są zgodni co do faktu, że poza niewielką częścią mówionych dialogów z bohaterami tragedii antycznej, chór swoją partię wykonywał śpiewając, nierzadko wraz z solistami. Muzycznie kierował nim flecista - *auleta* grający na tzw. *aulosie*, którego funkcja stała się pierwowzorem późniejszego koncertmistrza tudzież dyrygenta.⁵ Grecki dramat antyczny stanowił świadomą syntezę sztuk – muzyki, słowa i tańca.

W starożytnym Rzymie sztuka teatralna zrodziła się w 364 r. p.n.e., kiedy to zaczęto wystawiać tzw. *ludi scenici* – pantomimiczne przedstawienia, do których z czasem zaczęto dodawać partie mówione i śpiewane przez solistów oraz chór. Pomiedzy aktami wykonywane były instrumentalne intermedia. W 146 r. p.n.e. Rzym odniósł zwycięstwo nad Grecją w wojnie rzymsko-achajskiej, co zaowocowało stopniowym adaptowaniem przez Rzymian helleńskiej kultury muzycznej i teatralnej.⁶

⁴ Wstęp do wykładu prof. Z. Kadłubka pt. „Rola chóru w tragedii greckiej”; <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/rola-choru-w-tragedii-greckiej.html>

⁵ Richard Bletschacher – *Essays zu Musik und Musiktheater*; Böhlau Verlag Wien, Köhl, Weimar 2008; s. 15

⁶ Małgorzata Kowalska – *ABC Historii Muzyki*; Musica Iagellonica, Kraków 2001; s. 34

Pomimo niewątpliwej roli muzyki w teatrze antycznym, przez wieki pozostawała ona jednak pokorną służebnicą słowa mówionego. Od czasu wydania Edyktu Mediolańskiego (313 r. n.e.) do wieku X absolutnie dominującym rodzajem wykonywanej muzyki była muzyka religijna, w myśl zasady *aut sacra musica sit, aut non sit* (łac. „albo niech będzie muzyka religijna, albo niech nie będzie jej wcale”)⁷. W X wieku zaczęły powstawać dramaty liturgiczne, wyrosłe z dialogowanych tropów dodawanych do *Introitu*. Dramaty te były całkowicie śpiewane, a akcji dramatycznej towarzyszyły gesty, mimika, dekoracje i inne elementy sceniczne.⁸

W wieku XII nastąpił znaczący rozwój muzyki dworskiej, wraz z postępującymi przemianami społecznymi w ówczesnym świecie, powodującymi m.in. polaryzację dwóch sfer życia – duchowej i świeckiej. Popularne stały się wówczas igrce, świeckie i religijne. Spotykamy tu zatem zarówno pieśni rycerskie, jak i dramaty religijne, w których jednak muzyka odgrywała wciąż znikomą rolę, ograniczając się do instrumentalnych i tanecznych przerywników. Z czasem przerywniki te, choćby w postaci dramatów liturgicznych i misterii, nabierały coraz większych rozmiarów, ostatecznie się usamodzielniając. Naturalnym następstwem tego procesu miało być stopniowe wypieranie tematyki religijnej w takich dramatach i zastępowanie jej świecką i ludową.

W renesansie udział muzyki w dramacie zwiększył się stanowczo – zaczęła ona zdobić ważne wystąpienia głównych bohaterów, co okazało się wyraźnym krokiem w stronę późniejszego kształtowania się arii. Innym istotnym elementem, mającym związek z powstaniem opery były tzw. intermedia (in. intermezza), które będąc elementem oddzielającym kolejne części dramatu, potęgowały wydźwięk wygłoszonych słów oraz muzycznie uzupełniały akcję sztuki. Intermedia we Włoszech w dużym stopniu wpłynęły na późniejsze ukształtowanie się opery buffa.⁹ Intermedia miały formę pieśni z towarzyszeniem instrumentalnym, a ich intensywny rozwój przypadł na wiek XVI. Ich rozmiary rosły na tyle znacząco, że żyjący wówczas pisarz, założyciel *Accademie Fiorentina* Antonfrancesco Grazzini stwierdził: *niegdyś intermedia powstawały aby służyć komedii, dziś komedie powstają aby służyć intermediom*.¹⁰ Gatunek ten tworzyli m.in. tacy kompozytorzy, jak: C. Malvezzi, A. Archilei, J. Peri, E. Cavaleri, G. Caccini, którzy w niedługim czasie mieli się stać twórcami pierwszych oper.¹¹ Jednym z najpopularniejszych przykładów tego gatunku jest 6 intermediiów

⁷ tamże, s. 60

⁸ tamże, s. 57

⁹ Kronika Opery, wyd. Kronika, praca zbiorowa pod kierunkiem Mariana Michalika; 1993

¹⁰ The Oxford Illustrated History of Opera; Oxford University Press 1994, s. 3 (tłum. – K.W.)

¹¹ Mała encyklopedia muzyki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 706

opublikowanych w 1591 r. pod tytułem *Intermedi et Concerti* przez Cristofaro Malvezzi – nadwornego muzyka na florenckim dworze Medicich, jak i maestro di cappella w katedrze Santa Maria del Fiore. Intermedia te powstały z okazji ślubu księcia Ferdynanda di Medici z Christine von Lothringen we Florencji 2 maja 1598 i wybrzmiewały pomiędzy aktami komedii Girolamo Bargagli’ego *La Pellegrina*.¹²

Innym istotnym gatunkiem muzycznym, mającym bezpośredni związek z pierwszymi operami jest komedia madrygałowa (in. madrygał dramatyczny), rozwinięta przez szereg kompozytorów renesansowych, przy ogromnej roli Orazio Vecchi i Adriano Banchieri. W komediach tych konkretnym postaciom przypisane były odpowiednie głosy lub sekcje głosów, co uczyniło ten gatunek bezpośrednim poprzednikiem opery.¹³ Również od strony formalnej madrygał dramatyczny cechują elementy typowe dla pierwszych oper – podział na akty i sceny, poprzedzone prologiem. Reprezentatywnym przykładem komedii madrygałowej, zwiastującej bezpośrednio rychłe pojawienie się nowego gatunku, jest 5-głosowa (układ głosów typowy dla madrygału) *L’Amphiparnasso – commedia harmonica* Orazia Vecchiego, składająca się z 3 aktów, z których pierwszy dzieli się na 3 sceny, drugi i trzeci z kolei po 5 scen.¹⁴ Autorzy publikacji *Wielkie formy wokalne* (PWM 1984) piszą: *Orazio Vecchi odwołuje się do wyobraźni słuchaczy i radzi zachować milczenie, żeby zamiast widzieć, dobrze słyszeć. Treść utworu opiera się na tradycjach commedia dell’arte. Występują tam zatem typowe dla niej postacie: stary Pantalone, doktor Graziano, hiszpański kapitan, który przybrał imię Cardone, a poza tym dworka Hortensia, para zakochanych, służba i Hebrajczycy. [...] Pod względem technicznym Vecchi posługuje się dotychczasowymi środkami: deklamacją, imitacjami, wielokrotnymi powtórzeniami tych samych wyrazów. Wyraźne są wzory muzyki tanecznej, szczególnie gagliardy, oraz pieśni onomatopeicznej (akt I, sc. 3; akt III, sc. 3: odgłosy pukania naśladowane za pomocą odpowiednich wyrazów i izolowanych dźwięków „tich, tach, toch”).*¹⁵

Od komedii madrygałowej historia podążyła już prostą drogą do powstania opery. Idea tego gatunku początek swój bierze w środowisku tzw. *Cameraty Florenckiej* – stowarzyszenia powstałego w roku 1575, kiedy to hrabia Giovanni Bardi zebrał w swoim pałacu we Florencji artystów wszelkiej dziedziny – filozofów, muzyków i innych humanistów, których łączyło

¹² Elisabeth Schmierer – *Geschichte der Musik der Renaissance: Die Musik der 16. Jahrhunderts*; Laaber, 2016, s. 479

¹³ M. Kowalska – op. cit, s. 155

¹⁴ Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska – *Wielkie formy wokalne*; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; 1984; s. 116

¹⁵ tamże, s. 116

wspólne rozumienie istoty koegzystencji tekstu i muzyki, podług poglądu Vincenza Galilei, który ideału dopatrywał się w dramacie antycznym i związanej z nim monodii. W traktacie *Dialogo della musica antica e della moderna* z roku 1581 postulował odwrót od polifonii w stronę owej jednogłosowości, co poskutkowało powstaniem monodii akompaniowanej i tzw. *stile recitativo*¹⁶, a zatem typu recytatywnego śpiewania z towarzyszeniem basso continuo, wysuwającego na pierwszy plan tekst.¹⁷ Styl recytatywny (*stile recitativo*) posługiwał się recytatywem w celu „przedstawienia” uczuć¹⁸, a jego bezpośrednim efektem było powstanie *recitativo secco*, zdefiniowanego w *Małej Encyklopedii Muzyki PWM* jako *typ recytatywu z towarzyszeniem basso continuo, odznaczający się supremacją deklamacji nad czynnikami czysto muzycznymi; stąd częste w nim zwroty o charakterze kadencyjnym i struktury oparte na powtarzaniu tych samych dźwięków*.¹⁹

Galilei twierdził, że upragnione *katharsis* człowiek jest w stanie osiągnąć jedynie wsłuchując się w podawany przez muzykę tekst, natomiast polifonia miała skutecznie utrudniać jego rozumienie. Stwierdził on, że *nikt przy zdrowych zmysłach nie jest w stanie zrozumieć sensu i znaczenia słów przedstawionych w tak absurdalny sposób*.²⁰ Brak zrozumienia tekstu nie był jednak jedynym powodem jego oporu wobec polifonii. Wyrażał on sprzeciw wobec pozbawiania linii melodycznej unikatowej spонтaniczności, przejawiającej się w swobodnym jej prowadzeniu. Uważał, że faktura polifoniczna implikuje konieczność dopasowania partii głosu śpiewanego do konkretnych następstw harmoniczych, co powodować ma jej przypadkowość i oddalenie od ideału jednolitej melodii, a zatem umniejszenie roli melodyki na rzecz harmonii.²¹

Poza Galileim, istotnymi członkami Cameraty Florenckiej byli m.in. Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri oraz Jacopo Peri. Tego ostatniego uważa się za twórcę pierwszej opery w dzisiejszym rozumieniu – dzieło pt. *Dafne* powstało około roku 1597 i otworzyło nowy rozdział w historii muzyki. *Dafne* miała stanowić ewidentny przykład praktycznie zastosowanych środków wyrazu dramatu antycznego. Niestety zachowały się jedynie nieliczne fragmenty tej opery. Zarówno to dzieło kompozytora, jak i jego *Euridice* z roku 1600 utrzymane są w *stile recitativo*, który podobnie jak monodia akompaniowana rozwinięta przez

¹⁶ Kronika Opery – op. cit.

¹⁷ Mała encyklopedia muzyki... – op. cit., s. 638

¹⁸ tamże, s. 939

¹⁹ tamże, s. 827

²⁰ por. Vivien Schweitzer – Szalona miłość, wprowadzenie do opery; wyd. Czarna Owca; 2021

²¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume; Zweite, neubearbeitete Ausgabe hgb. von Ludwig Finscher; Sachteil 4 Hamm-Kar; Bärenreiter Kassel; 1996; s. 1251

G. Cacciniego, stawiał sobie za cel doskonalsze muzyczne oddanie uczuć bohaterów względem sytuacji scenicznej.²² *Euridice* Periego uchodzi za typową *favola pastorale*, w której konsekwentnym środkiem wyrazu jest monodia.²³ Caccini był też tym, który po raz pierwszy użył terminu *Camerata florencka* – w dedykacji dla Giovanniego Bardi, umieszczonej w swojej operze *Euridice* (1600), w której pisze on także, jakoby podczas spotkań w domu hrabiego miał nauczyć się więcej niż przez 30 lat lekcji kontrapunktu.²⁴

W istocie członkowie Cameraty nie ograniczali się do snucia filozoficznych rozważań nad wyższością toposów antycznych nad zdobyczami muzyki im współczesnej. Próbowali również słowo wcielać w czyn. Podłoże do dyskusji o najsilniejszym znaczeniu znaleźli w pismach rzymskiego teoretyka Girolamo Mei, który w swoim dziele *De modis musicis antiquorum* (1566-1573) przedłożył swoje rozumienie starogreckiej teorii muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem systemów dźwiękowych. Mei skonfrontował w swoim dziele wszystkie znane wówczas traktaty z czasów antycznych i bizantyjskich. Stwierdził, iż chór w greckiej tragedii antycznej czerpał celność i skuteczność swojego działania właśnie za sprawą śpiewu monodycznego, w którym to poszczególne wysokości śpiewu odpowiadały różnym afektom: wysokie tony wyrażały stany emocjonalnego wzburzenia i podniecenia, niskie tony – mroczne i przytłumione myśli, tony w średnicy – umiarkowane stany uspokojenia. Według Mei, w przypadku polifonii afekty te zostałyby zniwelowane, gdyż wysokie, średnie i niskie dźwięki wybrzmiewają w tym samym czasie. W latach 70. nastąpiła intensywna korespondencja pomiędzy Mei a florenckim środowiskiem związanym z G. Bardim. Obfituje ona w liczne specyfikacje dotyczące wykonawstwa i warsztatu kompozytorskiego pod kątem spójności muzyki z tekstem. Przykładowo, w piśmie adresowanym do Cacciniego – *Discorso mandato a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e'l cantar bene* (1578) zwrócił Mei uwagę na konieczność ograniczenia ornamentacji. Zdobić należało według niego jedynie szóstą i dziesiątą sylabę *Endecasillabo* (jedenastozgłoskowca), aby zachować należytą prozodię tekstu.²⁵

Zdobycze Florentczyków promieniowały na inne włoskie ośrodki, z których istotną rolę dla rozwoju gatunku odegrały przede wszystkim Mantua, Wenecja, Neapol i Rzym. O ile działalność Cameraty Florenckiej miała w istocie znaczenie rewolucyjne – przywróciła prymat monodii, spowodowała powstanie basu cyfrowanego, jak i przede wszystkim, za sprawą idei

²² tamże, s. 1251

²³ Martin Klessinger – *Die Musik der Oper und ihre Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*; agenda Verlag; Münster; 2019; s. 17

²⁴ E. Schmierer – op. cit.; s. 490

²⁵ E. Schmierer – op. cit.; s. 491-492

jak najbliższego zespojenia tekstu dramatycznego z muzyką, zaowocowała powstaniem nowego gatunku (z tego powodu nazywanego *dramma per musica*) – komponowane przez Periego czy Cacciniego dzieła można zaklasyfikować raczej do muzycznie rozwiniętych sztuk pasterskich. Cechując się surowym stylem recytatywnym, skoncentrowanym na wyrażaniu uczuć, jednocześnie unikając wszelkich elementów rozrywkowo-wirtuozowsko-tanecznych, samodzielnie nie doprowadziłyby do rozkwitu gatunku opery, który miał nastąpić już niebawem.

Rozkwit ten był możliwy przede wszystkim za sprawą Claudio Monteverdiego i jego opery „Orfeusz” wg libretta Alessandro Striggio, zaprezentowanej na dworze Gonzagów w Mantui w roku 1607 na wyraźne życzenie księcia Vincenca Gonzagi, który zobaczywszy we Florencji *Euridice* Periego, polecił Monteverdiemu skomponowanie sztuki na ten sam temat.²⁶ Kompozytor bezsprzecznie tchnął ducha artyzmu i życia do jednorodnego modelu kompozytorskiego florentczyków. W *Orfeuszu* wprowadził szereg nowości dramaturgiczno-muzycznych, takich jak otwierająca dzieło toccata, będąca załączkiem uwertury, powiększony zespół instrumentalny (o flety, trąbki i harfę), nowe rozwiązania artykulacyjne w instrumentach smyczkowych (*pizzicato*, *tremolo*).²⁷ *L'Orfeo* składa się z toccaty, prologu i następujących po nim pięciu aktów. Sam fakt, że w prologu historię głównego bohatera opowiada nie – jak dotychczas – spersonifikowana Tragedia, lecz Muzyka, jak również tytuł – imię protagonisty, który swoim śpiewem potrafił wzruszyć zaświaty, wyraźnie świadczy o roli, jaką miała odegrać w sztuce Monteverdiego – w przeciwieństwie do pasterskich opowieści florentczyków – muzyka.²⁸ W „Orfeuszu” pojawia się również po raz pierwszy *recitare cantando* – typ recytatywu balansujący między śpiewem a mową. Obok niego występują wyodrębnione pasaży, które mogą zostać sklasyfikowane jako arie, jak przykładowo „aria” Orfeusza na początku II aktu.²⁹ Za sprawą wyraźnie zagęszczonej harmoniki, Monteverdi doprowadził do powstania *stile rappresentativo*.³⁰

O ile operowa twórczość Monteverdiego miała swoje początki w Mantui, jego trzy ostatnie dzieła powstały w Wenecji, gdzie od 1613 roku piastował stanowisko kapelmistrza przy bazylice św. Marka, przyczyniając się ogromnie do rozkwitu weneckiej szkoły operowej i przypieczętowując ówczesną reformę gatunku.³¹ W ostatnich operach, takich jak *Il ritorno*

²⁶ M. Klessinger – op. cit.; s. 17-18

²⁷ M. Kowalska – op. cit., str. 213

²⁸ M. Klessinger – op. cit.; s. 19

²⁹ tamże, s. 21-22

³⁰ Kronika Opery – op. cit., str. 10

³¹ tamże, str. 16

d'Ulisse in patria (1640) czy *L'inkoronazione di Poppea* (1642-1643) uwidacznia się wyraźne przeciwstawienie sobie arii i recytatywu, jak również wykrystalizowanie się dwóch typów recytatywu: *secco* i *accompagnato*.³² Recytatyw staje się nośnikiem akcji, natomiast aria ukazuje refleksje bohatera i kierujące nim afekty.³³ Jean-Louis Martinoty doszukuje się źródeł różnorodności stylistycznej *Koronacji Poppei* w zgoła innym od pozostałych stylu życia mieszkańców miasta, w którym dzieło powstało: (...) *Bowiem Wenecja pozostaje do szaleństwa arystokratyczna i spogląda na siebie jedynie poprzez zwierciadło, które odbija jej odleglejszą przeszłość militarną i niedawną przeszłość artystyczną. Co tłumaczy z jednej strony niejaka staromodność miasta (gotyk trwa tam aż do końca XVI wieku), z drugiej strony pewien kosmopolityzm związany z ową tradycją przyjmowania inności, równie dobrze na płaszczyźnie estetycznej*.³⁴ Ten sam autor dopatruje się w postaci Poppei, upodobnionej do Wenus, alegorii Wenecji, wskazując na moralizatorską intencję dzieła.³⁵ Powyższe tezy dają podstawę na wysnucie wniosku, że było to wówczas miasto pełne sprzeczności – z jednej strony zakorzenione w tradycji, z drugiej pełne otwartości na wszelkie nowości.

W Wenecji doszło również do ugruntowania się arii da capo, ze znaczącą rolą Pietra Antonia Cesti oraz Francesco Cavallego. Opera wenecka wpisywała się w tradycję wykonawczą *commedii dell'arte*, trwającą w Europie nieprzerwanie w wiekach XVI-XVIII, zrewolucjonizowaną dopiero przez Carlo Goldoniego (1707-1793), czego najjaskrawszym przykładem jest jego sztuka *Il teatro comico* z roku 1751. Inna nazwa *commedii dell'arte* to *commedia mercenaria* (płatna komedia).³⁶ Doskonale ilustruje to merkantylny charakter przedstawień teatralnych, który stał się również motorem przeobrażeń teatru operowego w Wenecji w pierwszej połowie XVII w., mających uczynić go teatrem dla ludu. Anna Szweykowska w pozycji *Wenecki teatr modny* trafnie rozpoznaje to zjawisko: *Pierwszą cechą wyróżniającą wenecki teatr per musica stanie się jego charakter imprezy dochodowej, analogicznej do dotychczasowych imprez kompanii komediantów dell'arte; imprezy organizowanej przez samych wykonawców i na ich rachunek, a w konsekwencji tego – publicznej*.³⁷ I to właśnie w tym mieście powstał w 1637 roku pierwszy na świecie publiczny teatr operowy – *Teatro San Cassiano*, rozpoczynając szybki przyrost kolejnych gmachów z nim konkurujących, takich jak *Teatro SS Giovanni e Paolo* (1639), *Teatro San Moise* (1640), czy

³² M. Kowalska – op. cit., str. 214

³³ M. Klessinger – op. cit.; s. 25

³⁴ Jean-Louis Martinoty – *Podróże do wnętrza opery barokowej, Od Monteverdiego do Mozarta*; wyd. Astraia; Kraków 2016; str. 15

³⁵ tamże; str. 18

³⁶ Monika Surma-Gawłowska – *Komedia dell'arte*; wyd. Universitas; Kraków 2015; str. 11

³⁷ Anna Szweykowska – *Wenecki teatr modny*; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Kraków 1981; str. 13

Teatro Novissimo (1641). Zakłada się, że od powstania pierwszego teatru do roku 1650 wystawiono w Wenecji prawie 50 nowych tytułów³⁸, a do końca stulecia ponad 350³⁹. Mnogość otwieranych w krótkim czasie teatrów wynikała tam z rywalizacji bogatych rodów kupieckich, takich jak rodzina Tronów, Grimanich czy Giustinianich.⁴⁰

W Rzymie opera pozostawała pod nieustannym wpływem muzyki sakralnej, zwłaszcza dramatów liturgicznych, co zaowocowało wyodrębnieniem dwóch osobnych typów – opery świeckiej i kościelnej, które co prawda różniły się poruszaną tematyką, w warstwie muzycznej jednak pozostawały niemal nieodróżnialne. W tych niewielkich dziełach wszystkie partie solowe przybierały postać ciągłego recytatywu, a rola nielicznych używanych instrumentów była niewielka.

Ważniejsi przedstawiciele szkoły rzymskiej to m.in. Filippo Vitali, Michelangelo Rossi, Stefano Landi⁴¹ jak i Luigi Rossi, który – wraz z F. Cavallim w Wenecji – uchodzi za jednego ze współtwórców barokowego włoskiego stylu *bel canto*. Styl ten, ukształtowany w czwartej dekadzie XVII wieku, „reprezentuje reakcję przeciw postulatom Cameraty Florenckiej, czego wyrazem jest rezygnacja z supremacji słowa nad muzyką, której przyznano równorzędne znaczenie w stosunku do tekstu. Ważną zdobyczą barokowego stylu *bel canto* jest zaznaczające się stopniowo zróżnicowanie między arią, recytatywem i ariosem. W ariach kompozytorzy zerwali z wirtuozerią; stosowali bardziej umiarkowane środki wokalne, polegające na wykorzystaniu przenikliwości i siły głosu kastratów. W porównaniu z monodią, arie w stylu *bel canto* odznaczają się spokojniejszą melodyką, nie wykazującą kontrastów motywicznych. Melodykę kształtowała stylizowana rytmika taneczna, najczęściej zbliżona do rytmiki sarabandy i courante. Wątki melodyczne były krótkie, zamykane kadencjami ze stereotypowo stosowaną antycypacją dźwięku finałowego, często oparte na triadzie harmoniczej. Linia melodyczna arii niejednokrotnie oddziaływała na głos basowy; wyrazem tego było m.in. rozpoczynanie arii imitacyjnym antycypowaniem melodii w partii basso continuo. Na gruncie recytatywu rozwijano szybkie parlando, typowe dla recitativo secco. Dla bardziej emocjonalnych fragmentów stworzono nową kategorię wyrazową, a mianowicie *arioso*, będące w rzeczywistości kontynuacją dawnego recytatywu florenckiego. Zróżnicowanie recytatywu, ariosa i arii umożliwiło kompozytorom stylu *bel canto* stosowanie 3 odrębnych stylów dla celów narracyjnych, dramatycznych i lirycznych.”⁴²

³⁸ The Oxford Illustrated History of Opera (ed. Roger Parker); Oxford University Press 1994; str. 21

³⁹ Jacek Marczyński – Gawędy o operze; wyd. PWN; Warszawa 2020; str. 19

⁴⁰ tamże; str. 20

⁴¹ M. Kowalska – op. cit., str. 213

⁴² Mała encyklopedia muzyki... – op. cit., s. 98-99

Olbrzymią rolę w rozwoju wczesnej opery barokowej odegrała szkoła neapolitańska, za której założyciela uważa się Francesco Provenzale (ok. 1627-1704). Napisał on dziewięć oper, do których wprowadził motywy tradycyjnych neapolitańskich pieśni ludowych. Postacią dominującą, której opera neapolitańska zawdzięcza najwięcej, był jednak Alessandro Scarlatti (1660-1725). Napisał 115 oper (m.in. *Griselda*, *Tigrane*, *Il trionfo della Liberta*, *Telemaco*), rozwijając do niespotykanych wcześniej rozmiarów elementy wirtuozerii wokalne, takie jak *aria di bravura* czy *cantabile*.⁴³

W liście z roku 1706 Scarlatti identyfikuje zadanie kompozytora z pragnieniem *poruszania i sterowania emocjami słuchacza do różnorodności uczuć podlegających różnym epizodom dramatu*.⁴⁴ Z kolei w traktacie *Discorso di musica sopra un caso particolare* (1717) podkreśla on istotę wzajemnego oddziaływania dźwięków i słowa jako idealnego sposobu na „sterowanie emocjami”.⁴⁵

W Neapolu właśnie powstała nowa kategoria formalna – wspomniane wyżej *arioso*. Najpopularniejszą formą arii była *aria da capo*, w której część A' służyła do zaprezentowania kreatywności i sprawności wokalne, za sprawą improwizowanej, rozbudowanej ornamentacji, co zaowocowało rozwojem techniki śpiewu koloraturowego. Jednym z najważniejszych osiągnięć szkoły neapolitańskiej, przy największym udziale A. Scarlattiego jest niewątpliwie wprowadzenie trzyczęściowej sinfonii, praformy uwertury, z częściami skrajnymi utrzymanymi w tempach szybkich i z kontrastującą, wolną częścią środkową.⁴⁶⁴⁷ Rozwój szkoły neapolitańskiej miał miejsce najpóźniej - twórczość operowa Alessandro Scarlattiego przypada na ostatnie dziesięciolecie wieku XVII.⁴⁸

W początkowym okresie wieku XVIII szlaki opery włoskiej zaczęli w znacznie większym stopniu wytyczać libreciści tudzież poeci, wśród których prym wiodł Apostolo Zeno, którego znaczenie podkreśla Jacek Marczyński: *nawiązując do wzorów tragedii francuskiej, oczyścił operę z wszelkich elementów komicznych, historię opowiadał w pięciu aktach, stosując naprzemiennie recytatywy, służący rozwojowi akcji, oraz arię, będącą wyrazem uczuć. Jego śladem poszedł potem najslawniejszy librecista wszech czasów – Pietro Metastasio. Tak narodziła się opera seria, a ubocznym, choć niesłychanie istotnym owocem tego procesu, stało się usamodzielnienie opery buffa*.⁴⁹

⁴³ Kronika Opery – op. cit.; s. 10-11

⁴⁴ por. Rodolfo Celletti – *A History of Bel Canto*; Clarendon Press; Oxford; 1996; s. 61

⁴⁵ tamże, s. 61

⁴⁶ Kronika Opery – op. cit.; str. 10-11

⁴⁷ M. Kowalska – op. cit.; str. 215

⁴⁸ J. Marczyński – op. cit.; str. 21-22

⁴⁹ tamże; str.22

Za przykład pierwotnej *opera seria* uchodzi *La clemenza di Tito*, którą Metastasio napisał na imieniny cesarza Karola VI w roku 1734 w Wiedniu, gdzie została wykonana do muzyki Antonio Caldary (libretto to miało następnie zostać użyte przez ponad 30 kompozytorów, spośród których należy wymienić Hassego, Glucka czy Mozarta). Każdy z trzech aktów tej sztuki składa się z 20 scen, których kolejność porządkuje pojawienie się i zejście ze sceny kolejnych postaci. W każdej ze scen zostaje wyraźnie zróżnicowane literacko zaostrezenie sytuacji dramatycznej – wyrażone monologicznym, względnie dialogowo-dyskursywnym recytatywem hendeksylabicznym oraz podsumowanie sytuacji, zazwyczaj wyrażone dwuwersową arią da capo. Jako że ten typ arii dysponuje ze swej natury ograniczonym ładunkiem dramaturgicznym – z uwagi na liczne powtórzenia tego samego wersu – z reguły arie da capo pojawiają się na zakończenie sceny i towarzyszą oddaleniu się postaci. Następstwo arii jest poprowadzone według zasady *chiaroscuro*, co oznacza możliwe największe skonstrastowanie ich afektów – po smutnej arii następuje wesoła, po agresywnej – łagodna itd. Zróżnicowaniu ulegają również inne elementy kolejnych arii – tonacje, tempa, typy rymów, rodzaj głosu i in.

Do cna schematyczna budowa *opera seria* Pietra Metastasia, składająca się z następujących po sobie arii da capo (chóry i ansamble należały do rzadkości) przypieczętowała jej absolutną opozycję do dramaturgicznych ideałów florentczyków – scena operowa została zdominowana przez wirtuozerskie popisy primadonn i kastratów. Libretta Metastasia uznaje się za najbardziej znaczące i najczęściej opracowywane muzycznie w całej historii opery – niektóre z jego 27 utworów zostały umuzycznione ponad 60 razy.⁵⁰

1.2. Oddziaływanie opery włoskiej na Europę

W wieku XVIII zdobycze włoskiej szkoły operowej oddziaływały intensywnie na inne ośrodki europejskie poprzez działalność zagraniczną kompozytorów z tego kraju.

W Polsce czołowym kompozytorem włoskim tamtego okresu był urodzony w Rzymie Marco Scacchi, tworzący w latach 1621-1649 na dworze królewskim w Warszawie. Poza madrygałami i muzyką liturgiczną, komponował on również opery wystawiane w teatrze dworskim Władysława IV Wazy.⁵¹ Pierwszą z nich, a jednocześnie pierwszą operą wystawioną w Polsce, była *Galatea* do libretta Gabrielego Chiabrelli. Na witrynie internetowej Pałacu

⁵⁰ M. Klessinger – op. cit.; s. 42-44

⁵¹ Muzyka. Encyklopedia PWN. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła; Wydawnictwo Naukowe PWN; Warszawa; 2007; s. 698

w Wilanowie możemy przeczytać: 8 marca 1628 roku włoscy dyplomaci donosili, że książę w minionym tygodniu (27 lutego) zorganizował idyllę rybacką o Acysie i Galatei, do czego kazał sprowadzić inżyniera z Mantui (Giovanni Bertazzolo?), a wzbogacone intermediami przedstawienie było niezwykle kosztowne i imponujące. Dzień przed inscenizacją rozdano widzom wydrukowany na zlecenie Władysława program opery, tzw. sumariusz, bazujący na librecie G. Chiabrery. Galatea poruszająca się na wozie ciągniętym przez delfiny, czy „gołębi” zaprzęg Wenery, wreszcie aktualizacyjne triki i aluzyjne sensory (dom Jagiellonów, Krakus, Lech, Jutrzenka zwracająca się wprost do królowej Konstancji itp.) zapowiadały przyszłą kilkunastoletnią praktykę.

Teatralny mecenat Władysława IV wysunął Warszawę nie tylko przed Wiedeń czy Paryż, ale postawił dwór polski w jednym rzędzie z najznakomitszymi scenami Italii. Od 1635 do 1648 roku istniał w Polsce teatr operowy, w którym wystawiono co najmniej 10 oryginalnych drammi per musica, nie licząc kantat dramatycznych, komedii, barier i baletów, czy parateatralnych imprez w typie Wirschaftu. Był to teatr pod wieloma względami awangardowy, wykorzystujący typ sceny alla fiorentina (nie bez wpływu rzymskiej, a potem weneckiej praktyki). Widzom zapierały dech w piersiach nie tyle muzyka i literacka wirtuozeria, co nagle mutacje scen, hydrauliczne, akustyczne i luministyczne efekty, manekiny i systemy transformacji scenografii (machiny podnośnikowe, zapadnie) umożliwiające zaskakujące metamorfozy, ruchome góry, zwierzęta i monstra, piekielne czeluści ziejące ogniem, śmiałe weduty i perspektywy, przekonywujące sceny z takimi zjawiskami przyrody, jak trzęsienie ziemi czy grad, wreszcie szczególnie zapadające w pamięć kostiumy. Złożoną scenotechnikę dopełniała pantomima oraz układy choreograficzne, często nawiązujące do inicjałów królewskich.⁵²

W roku 1658 cesarską koronę Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego przyjął Leopold I Habsburg – uzdolniony muzyk i kompozytor. Od tego czasu Wiedeń stał się miastem na wskroś operowym – tylko za czasów Leopolda I wystawiono tam 400 tytułów.

Cesarz ten sprowadził do Wiednia Pietro Antonio Cestiego – przedstawiciela weneckiej szkoły operowej. Z okazji zaślubin cesarza Leopolda z Małgorzatą Teresą, Cesti skomponował imponujących rozmiarów operę *Il pomo d'oro*, uważną za najbardziej kosztowne i skomplikowane przedstawienie operowe epoki. Lodovico Ottavio Burnacini zbudował w Wiedniu specjalnie do tej inscenizacji drewniany trzypiętrowy teatr, wyłącznie dla zaproszonych gości. Sam utwór dzieli się na pięć aktów z 67 scenami i 23 zmianami dekoracji. W przedstawieniu bierze udział ponad 1000 osób, w tym ponad 50 solistów.⁵³

⁵² https://www.wilanow-palac.pl/print/teatr_wladyslawa_iv.html

⁵³ Kronika Opery... - op. cit.; s. 20

Kolejnym przykładem oddziaływania opery włoskiej na inne ośrodki jest działalność jednego z głównych przedstawicieli szkoły weneckiej – Pietro Antonio Lottiego, który w latach 1717-1719 przebywał na dworze króla polskiego i elektora saskiego Augusta II Mocnego w Dreźnie. Skomponował tam dwie spośród swoich dwudziestu oper: *Li quattro elementi* i *Teofene*.⁵⁴ W drugiej z nich „muzyka jest jeszcze ściśle związana z konserwatywną szkołą wenecką, ale już pobrzmiewają w niej wpływy neapolitańskie.”⁵⁵

Ekspansja włoskiego stylu operowego dotarła nawet za ocean – w roku 1711 w mieście Meksyk odbyła się prapremiera opery Manuela Zumai „Partenope” – opowieści typowo europejskiej, której muzyka niestety zaginęła.⁵⁶

Osiemnastowieczna Francja również nie oparła się wpływom opery włoskiej. W roku 1752 miała miejsce premiera opery *Wiejski filozof* Jeana Jacquesa Rousseau, uchodzącego za jednego z twórców francuskiej opery komicznej. Dzieło to powstało w trzy tygodnie. W cytowanej już *Kronice Opery* czytamy: *Na krótko przed tym Rousseau był na gościnnych występach włoskiej trupy operowej, wystawiającej „La serva padrona” Giovanniego Battisty Pergolesiego i – podobnie jak wielu francuskich przyjaciół muzyki – zachwycił się tym nastrojowym utworem. Pod tym wpływem Rousseau skomponował szybko do własnego tekstu Wiejskiego filozofa w stylu włoskiego intermezzo. Na miejsce recytatywów wstawił teksty mówione, ponieważ jego zdaniem inaczej niż we włoskim akcentowana melodia języka francuskiego nie nadaje się dla śpiewu deklamowanego.*⁵⁷ Rousseau wyraził swój podziw dla opery włoskiej w *Liście do Grimma*⁵⁸ o włoskiej i francuskiej operze: *Włosi doprowadzili muzykę do najwyższego poziomu doskonałości. (...) Pod tym względem można powiedzieć, że wyczerpali piękno tej sztuki; Ucho w równym stopniu zachwyca się różnorodnością i pełną gracji zwinnością głosów, jak i instrumentów, które tę piękność wytwarzają. W każdym razie czerpię od nich każdego dnia z nowym zapalem i nie wierzę, że jest na świecie osoba, która byłaby tak niewrażliwa na piękne dźwięki, że mogłaby słuchać tej wspaniałej muzyki bez przyjemności. (...) Co zrobiliby Niemcy, Hiszpanie i Anglicy bez włoskiej muzyki? Żałosna kocia muzyka w stylach tych narodów byłaby jedyną rzeczą, jaką mogliby zaoferować. Z drugiej strony ładna francuska muzyka – cokolwiek by o niej powiedzieć – jest w stanie bardzo zadowolić nawet obcokrajowców. Cenimy włoską muzykę i pielęgnujemy ją, ponieważ*

⁵⁴ Muzyka. Encyklopedia PWN... - op. cit.; s. 437

⁵⁵ Kronika Opery... - op. cit.; 26

⁵⁶ tamże; s. 26

⁵⁷ tamże; s. 36

⁵⁸ Friedrich Melchior von Grimm (1723-1807) – niemiecki pisarz, przyjaciel J.J. Rousseau

potrafimy rozpoznawać i kochać piękno, bez konieczności brania pod uwagę wpływu klimatu, który je wytwarza.⁵⁹

Włoskich wykonawców ściągali do swoich krajów również kompozytorzy, którzy w owym czasie licznie przybywali do Italii w celu czerpania inspiracji i wiedzy z tamtejszych zdobyczy kompozytorskich. Jednym z nich był Georg Friedrich Händel, który będąc zatrudnionym w teatrze przy Gänsemarkt w Hamburgu, po skomponowaniu dlań czterech oper, został zaproszony w roku 1706 przez księcia Ferdynanda de Medici do Florencji, gdzie powstała jego pierwsza włoska opera – *Rodrigo*. Z Florencji trafił do Rzymu, gdzie z uwagi na papieski zakaz wystawiania oper skupił się na twórczości oratoryjnej. Kolejne dzieło sceniczne – jednoaktowa serenata *Aci, Galatea e Polifemo* powstała w Neapolu. W latach 1709-1710 przebywał w najważniejszym wówczas ośrodku teatru operowego – Wenecji, gdzie zaprezentował swoją *Agrippinę*, która świecąc triumfy, nie schodziła z afisza przez 27 wieczorów z rzędu.⁶⁰

Powróciwszy z Italii, przeniósł Händel zdobycze włoskiej opery na grunt angielski, gdzie spędził większość swojego dalszego życia, poczynając od zwieńczonej sukcesem premiery *Rinalda* w roku 1711. W Londynie założył *Royal Academy of Music*, w której jednym z najbardziej zapamiętanych wydarzeń stała się premiera jego włoskiej opery *Giulio Cesare* w roku 1724. W dziele tym motywy muzyczne są bezpośrednio związane z charakterem konkretnych bohaterów, zespół orkiestrowy został powiększony o trąbki, rogi, flety i harfy.⁶¹ Co ciekawe, „od tego dnia przyjął się zwyczaj oświetlania widowni i zapalania widzom dodatkowych świec, aby mogli czytać tekst w trakcie przedstawienia”.⁶²

Johann Adolf Hasse, niemiecki kompozytor tworzący we Włoszech, do tego stopnia opanował styl włoski, zdobywając uznanie tamtejszych odbiorców, że poczęli oni go nazywać *caro Sassone* (drogi Saksończyk) i *divino Sassone* (boski Saksończyk).⁶³

⁵⁹ Jean Jacques Rousseau – Musik und Sprache, Ausgewählte Schriften; Heinrichshofen's Verlag; Wilhelmshaven; 1984; s. 12-13 (tłum. z j. niem. – K. Wnuk)

⁶⁰ Michael Steen – Wielcy kompozytorzy i ich czasy; Dom Wydawniczy Rebis; Poznań 2014; str. 36-39

⁶¹ Kronika Opery...; op. cit.; str. 26-2

⁶² tamże; str. 27

⁶³ Małgorzata Kowalska; op. cit.; str. 296

1.3. Pergolesi – Vinci – Reforma operowa Glucka

Równie intensywnie opera włoska rozwijała się w pierwszej połowie XVIII w. w swojej ojczyźnie. 28 sierpnia 1733 r. w Neapolu została wystawiona wspomniana wcześniej *La serva padrona* G.P. Pergolesiego. Z założenia komedia ta miała być intermezzem (w znaczeniu krótkiej opery komicznej przeznaczonej zazwyczaj dla dwóch śpiewaków, prezentowanej pomiędzy aktami opery seria) dla jego poważnego dzieła – *Il prigionieri superbo*, które nie spotkało się z uznaniem publiczności, w przeciwieństwie do *La serva padrona*. Wywołane przez rozentuzjasmowaną publiczność kolejne powtórzenia tej krótkiej komedii, jak i jej sukces w całej Italii, zaowocowały usamodzielnieniem się intermezzów, a *La serva padrona* uważana jest za pierwszy przykład *opera buffa*. Składa się ona z 2 intermezzów, w skład których wchodzi 7 numerów – 4 arii i 2 duetów. Elementem typowym opery buffa są w niej technika *parlando* oraz bardzo szybkie podawanie tekstu w recytatywach secco. O ile arie wciąż utrzymane są w formie da capo, to w przeciwieństwie do opery seria, muzyka w nich nie ma zadania ilustrować konkretnego afektu, lecz korespondować bezpośrednio z akcją.

Podczas gdy w operze seria akcja nierzadko rozgrywa się za sceną, zostając następnie opowiedziana w recytatywie, w operze buffa ma ona miejsce na scenie oraz w warstwie muzycznej – zarówno w ariach, jak i ansamblach, które z kolei miały z czasem zacząć odgrywać w operze buffa dużo większą rolę niż w operze seria. Już w *La serva padrona* obydwa duety finałowe cechują się pomysłową i różnorodną formą, która zapewniła kompozytorowi ważne miejsce w historii muzyki. W duetach tych Pergolesi po mistrzowsku ukazuje muzycznie charakterystykę postaci. W pierwszym duecie *Lo conosco* protagonista Uberto z minuty na minutę ulega manipulacji swojej służącej Serpiny, tracąc swoją arystokratyczną tożsamość. Przeobrażenie to widoczne jest w warstwie muzycznej: motywy śpiewane przez Uberta tracą stopniowo swoją samodzielność, dopasowując się do linii melodycznej Serpiny, ostatecznie tworząc jej imitację. Serpina rozpoczyna frazę w tonacji G-dur, Uberto powtarza ją pół taktu później, z innym tekstem, w dominancie – D-dur. Pomimo że od tego momentu linie melodyczne obojga bohaterów są niemal identyczne, z uwagi na różnice tonacji brzmią odmiennie. Napięcie tonalne wzrasta aż do zdumionego pytania Serpiny „Ma perché?”, które zostaje wzmocnione za sprawą kadencji zawieszanej.⁶⁴

W Wenecji do rozwoju opery buffa przyczynił się najbardziej librecista Carlo Goldoni.⁶⁵ Uchodzi on za twórcę podtypu opery buffa o nazwie *dramma giocoso* – gatunku

⁶⁴ M. Klessinger – op. cit.; s. 68-71

⁶⁵ The Oxford Illustrated History of Opera; op. cit.; str. 88-89

łączącego elementy opery seria i opery buffa.⁶⁶ Goldoni postanowił zreformować mało ambitne *libretta oper buffa* mieszając w nich elementy poważne z komicznymi. Wprowadził zatem w *dramma giocoso* obok postaci z opery poważnej (*partie seria*), postaci komiczne (*partie buffa*), a także bohaterów łączących w sobie obydwie cechy (*di mezzo carattere*), później dołączając również w niektórych librettach postaci sentymentalne. Partie te różniły się nie tylko charakterem, ale również poziomem wykonawczym – postaciom poważnym kompozytorzy powierzali najczęściej bardziej wymagające arie. Wśród innych typowych dla tego gatunku cech wymienić należy, zaczerpnięte z opery buffa, sceny zespołowe – w tym *introduzione*, czyli scenę ansamblową następującą tuż po uwerturze i wprowadzającą w treść przedstawienia. Liczba postaci *dramma giocoso* zwykle ograniczała się do siedmiu, wśród których pojawiały się osoby wysoko urodzone (*partie seria*) oraz przedstawiciele niższych warstw (*partie buffa*), a także partie pośrednie (*di mezzo carattere*), przy czym nowy gatunek operowy często szydził z arystokracji, wzywając do przełamywania barier społecznych. Z czasem w *dramma giocoso* pojawiają się również sceny grozy.⁶⁷

Najważniejszy przykład twórczości Goldoniego stanowi trzyaktowe *dramma giocoso* *La buona figliuola* z muzyką Niccolò Picciniego. Prawykonanie dzieła miało miejsce w Rzymie w roku 1760. O jego wyjątkowości świadczy fakt, że sama główna protagonistka – Cecchina – reprezentuje cechy charakterystyczne zarówno dla postaci komicznych, jak i tragicznych. W operze tej uwidocznione zostały ideały estetyczne Goldoniego, zgodnie z którymi opera buffa nie powinna służyć jedynie pustej rozrywce, lecz ma za zadanie pobudzać serca słuchaczy poprzez pochwałę cnót bohaterów.⁶⁸ Najważniejszymi muzycznymi innowacjami dramaturgicznymi w *dramma giocoso* Picciniego są z jednej strony ekspozycja i integracja różnych *caratteri*, a z drugiej z drugiej strony muzyczne zobrazowanie akcji, rozgrywającej się na scenie, a nie za nią, jak przykładowo w ariach Cecchiny i Marszałka. Jedno i drugie sprawdza się w pełnym akcji i urozmaiconym muzycznie finale, który po pewnym czasie, za sprawą Leonarda Vinci, miał się stać nieodłącznym elementem opery buffa.⁶⁹ W przypadku Picciniego finały wynikają z połączenia kilku numerów muzycznych na końcu aktu, tworząc rozbudowane sceny. Dłuższe fragmenty akcji osadzone są w muzyce w sposób umożliwiający wyrażenie nasilającej się intrygi środkami techniki. W *La buona figliuola* finał aktu ma zazwyczaj formę „finału łańcuchowego”, w którym fragmenty śpiewane przez intrygantki

⁶⁶ Mała encyklopedia muzyki... – op. cit., s. 219

⁶⁷ <https://zpe.gov.pl/a/wesoly-dramat---dramma-giocoso/D4uFytpU2>

⁶⁸ M. Klessinger – op. cit.; s. 73

⁶⁹ Małgorzata Kowalska; op. cit.; str. 296

Sandrinę i Paoluccię powracają na zasadzie refrenu, a pozostałe postacie dołączają sukcesywnie do coraz większego ansamblu.⁷⁰

W Wenecji, gdzie owocnie koegzystowały obydwa gatunki (*opera seria* i *opera buffa*), prężnie działał również Antonio Vivaldi, komponując w sumie 40 oper, z czego zachowało się 22.⁷¹

Wydarzeniem istotnym dla rozwoju gatunku była niewątpliwie reforma operowa Christopha Willibalda Glucka (1714-87), kompozytora wyrosłego z neapolitańskiej tradycji operowej. Jej podstawowym założeniem było nawiązanie do ideałów Cameraty Florenckiej, a zatem służebności muzyki wobec słowa, zgodnie z założonym wzorcem antycznym. Realizowane to miało być poprzez powrót do tematyki starożytnej i przedstawienie bohaterów jako archetypów najwznioślejszych cnót, skrócenie arii i ograniczenie w nich ornamentacji oraz elementów popisowych jako wstrzymujących akcję dramaturgiczną, nadanie strukturze dzieła przejrzystości poprzez podział na sceny, ale i odejście od typowego dla barokowej opery *seria* operowania muzycznymi „numerami”. Wzrosła rola ustępów orkiestrowych, a uwertura stała się integralnym elementem opery. Znacząco zwiększyła się rola chóru, który od tej pory pełnił trzy odmienne funkcje, wykonując fragmenty: dramatyczne (współdziałające z akcją), komentujące (często pochwalne) i obrzędowe (rytualne i błagalne).⁷² Język harmoniczny Glucka nawiązuje do stylu klasycznego. *Recitativo secco* zostaje całkowicie zastąpione przez nacechowany silnym dramatyzmem *recitativo accompagnato*.⁷³

Za pierwszą zreformowaną operę Glucka uważa się *Orfeusza i Eurydykę*, wykonaną po raz pierwszy w Wiedniu 5 października 1762, z okazji imienin męża Marii Teresy – Franciszka Stefana.⁷⁴ Tekst, oczyszczony z intryg i podrzędnych wątków metastazjańskiej opery *seria*, przedstawia dramatyczne wydarzenia na prostych i wyraźnych płaszczyznach. Muzyka podkreśla tę nową formę wyrazu dramaturgicznego: recytatywy *secco* zostają wyparte przez dramatyczne *accompagnata* orkiestry, arie tracą formę *da capo*, ich w większości krótka budowa współgra z wewnętrznym tokiem akcji. Chóry i fragmenty baletowe zostają umiejętnie wkomponowane w fabułę, a repetycje chóralnych części stanowią element spajający sceny.⁷⁵ Podejście kompozytora do materiału dramatycznego wciąż ewoluowało, czego reprezentatywny przykład może stanowić druga wersja *Orfeusza i Eurydyki*, zaprezentowana

⁷⁰ M. Klessinger – op. cit.; s. 79

⁷¹ Piotr Kamiński – Tysiąc i jedna Opera; Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA; Kraków; 2015; s. 1682

⁷² M. Kowalska – op. cit.; s. 320

⁷³ Kronika Opery – op. cit.; s. 39

⁷⁴ The Oxford Illustrated History of Opera – op. cit.; s. 72

⁷⁵ M. Klessinger – op. cit.; s. 82

w Paryżu w roku 1774. Martin Klessinger konstatuje: *Rola Orfeusza nie jest już w niej śpiewana przez kastrata, śpiewa ją tenor, co wzmacnia oddziaływanie dramatyczne przez kontrast z dwoma głosami sopranowymi. Od tancerzy, którzy przedstawiają furie i duchy piekieł, Gluck żąda, by w scenie, gdy Orfeusz domaga się wpuszczenia do podziemi, groźnie, wielogłosowo sprzeciwili się głośnym: „nie!”*. Również tutaj ujawnia się nowatorskie odejście Glucka od sztywnych form opery seria i jego zwrócenie się ku bardziej realistycznemu odtwarzaniu na scenie operowej ludzkich uczuć.⁷⁶

Reforma Glucka ostatecznie miała niewielki wpływ na rozwój opery seria we Włoszech (w Wenecji doczekała się nawet parodii w operze Tommasa Traetty pt. *Il cavaliere errante*)⁷⁷, niemniej przygotowała grunt pod działalność Wolfganga Amadeusza Mozarta, który ze zdobyczy włoskich czerpał w znacznym stopniu, doprowadzając istniejące formy – operę seria, operę buffa i śpiewogrę – do doskonałości.

1.4. Mozart – Da Ponte – Salieri – Cimarosa

W *Kronice Opery* (wyd. Kronika, 1993) czytamy, iż *podczas gdy w dziedzinie opery seria [Wolfgang Amadeusz Mozart – przyp. K.W.] pozostawał jeszcze wierny starej formie i bohatersko-historyczującym tematom, aż do anachronicznego późnego utworu Titusa, to w dziedzinie buffa przewycięzał schematyzm barokowych figur operowych na rzecz postaci bardziej realistycznych, pełnych życia. Doskonale połączenie poważnej i pogodnej opery osiągnął Mozart w „Don Giovannim”. W ostatniej scenie, gdy pojawia się Komandor, udało mu się przy użyciu tradycyjnej harmonii i muzyki kościelnej i niemal nowoczesnego składu orkiestry osiągnąć efekty dźwiękowe wykraczające już w daleką przyszłość*.⁷⁸ Opera buffa osiągnęła punkt szczytowy swojego rozwoju w trzech dziełach skomponowanych przez Mozarta do tekstów włoskiego librecisty Lorenza da Ponte (1749-1838) – dworskiego poety cesarza Józefa II. Operami tymi są: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) oraz *Così fan tutte* (1790). Kompozytor skorzystał co prawda z dominujących wówczas elementów kształtowania formy; skomponowane do włoskiego tekstu opery składają się z muzycznych numerów – arii i ansambli – przedzielonych recytatywami secco, niemniej poszczególne numery nierzadko łączą się w dłuższe dramatyczne sceny, wywołując efekt niezaburzonej narracji muzycznej. Przypuszcza się, że Mozart odgrywał dużą rolę również przy powstawaniu

⁷⁶ Kronika Opery – op. cit.; s. 39

⁷⁷ M. Klessinger – op. cit.; s. 85

⁷⁸ Kronika Opery – op. cit.; s. 38

librett zważywszy, że w tych trzech operach Da Ponte spotyka się zdecydowanie większą liczbę ansambli oraz brak statycznych, jednozdaniowych arii, których librecista nie skąpił innym kompozytorom.⁷⁹

Pierwszą wspólną operą duetu Mozart-Da Ponte było *Le nozze di Figaro* na podstawie komedii Pierre’a Augustina Caron de Beaumarchais *La folle journée ou Le Mariage de Figaro* z roku 1778. Prawykonanie miało miejsce w Burgtheater w Wiedniu 1 maja 1786, po złagodzeniu libretta przez Da Ponte, z uwagi na fakt, że Józef II zakazał był wystawiania w Wiedniu komedii Beaumarchais. Dzieło uchodzi za pierwszy przypadek w historii opery, kiedy to służący triumfują nad swoimi panami.

Styl klasyczny dominuje również w *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Opera miała swoją premierę w Pradze 29 października 1787. Wiedeńska premiera (z pewnymi zmianami) odbyła się pół roku później – 7 maja 1788. Temat opery został zaproponowany przez kompozytora – Mozart był pod wrażeniem *Don Juana* Glucka, jak również *Il convitato di Pietra, ossia il dissoluto punito* Vincenza Reghiniego. Da Ponte z ochotą przyjął propozycję. Nie można wykluczyć, jakoby inspirację dla librecisty stanowiły losy Giacomo Casanovy, z którym łączyła go długa – przyjacielska, choć również nad wyraz burzliwa – relacja. Pełen namiętności i niecodziennej śmiałości Casanova nie zawsze zdawał egzamin z przyjaźni, o czym Da Ponte wspomina w swoich *Pamiętnikach*, m.in. przytaczając okoliczność, gdy poprosił był go w sytuacji beznadziejnej o wsparcie finansowe: *W tych opałach postanowiłem zwrócić się do Casanovy, i by mocniej go wzruszyć, napisałem doń wierszem i odmalowałem mu patetycznie swój stan, prosząc o trochę pieniędzy. Ale on nie zatroszczył się o mnie, odpowiedział mi dziwacznie, doskonałą prozą, zaczynając swój list w ten sposób: Gdy Cicero pisał do przyjaciół, nie mówił nigdy o żadnych interesach! Zacząłem tedy opróżniać kuferek z ubraniami i bielizną, ale i on prędko opustoszał.*⁸⁰ W innym miejscu opisuje: „Na krótko przed moim wyjazdem z Wenecji nastawił go do mnie wrogo pewien błahy spór o prozodię łacińską. Ten osobliwy człowiek nie chciał nigdy przyznać się do błędu.”⁸¹ Można przypuszczać, że o ile osobą Casanovy librecista zainspirował się tworząc postać Don Giovanniego, pierwowzór postaci Leporella mógł stanowić sługa i przyjaciel zbrodniarza – Gioacchino Costa, towarzyszący mu w grabieżach i rozbojach. Da Ponte pisze: *Casanova, który ułożył już sprawy tak, by przyniosły spodziewany skutek, ofiarował się dokonać natychmiast upragnionego przeobrażenia. Przystawszy ochoczo na to, głupia kobieta wypila do ostatniej kropli rzekomo*

⁷⁹ M. Klessinger – op. cit.; s. 118

⁸⁰ Lorenzo Da Ponte – Pamiętniki; tłum. Jerzy Popiel; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; 1987; s. 220

⁸¹ tamże, s. 211

*cudowny napój, legła na tej samej sofie, gdzie leżała dziewczyna, a drogi czarodziej rozpoczął wielkie czary; ale że wszystkie soki i wszystkie proszki domieszane do tego wina były tylko sporą szczyptą laudanum, nie omieszkało ono rychło zdziałać zwykłego skutku. Gdy więc usłyszał głośnie chrapanie, poszedł do szafy z bogactwami, ograbił ją do cna, pogasił wszystkie światła i wyszedł obładowany złotem i klejnotami. U bramy tego domu czekał na koniu Gioachino Costa. Był to młodzieniec, który od wielu lat żył u Casanovy jako służący, towarzysz, przyjaciel. Casanova ufał mu wielce, na co on zupełnie nie zasługiwał; powierzył mu teraz ów skarb i polecił, by pojechał do zajazdu oddalonego o dziesięć lub dwanaście mil od Paryża i poczekał tam nań. Powiadają, że i złodzieje mają swój honor w stosunkach między sobą i pewne zasady, którym nie ośmielają się uchybić. Ten sam człowiek, który nie wzdragał się ukraść oszukanej kobiecie całego jej bogactwa, uznał za rzecz nieuczciwą odjechać, nie wynagrodziwszy ladacznicy, która mu w oszustwie pomogła.*⁸²

W stosunku do *Don Giovanniego* Mozart użył w swoim katalogu dzieł określenia *opera buffa*, natomiast pierwsze wydanie libretta precyzuje podtyp tego rodzaju opery jako *dramma giocoso*. Takie zaklasyfikowanie umotywowane jest faktem, że z jednej strony postacie nie wpisują się jednoznacznie w żaden ze schematów typowych dla *opery seria* tudzież *opery buffa*. W wersji wiedeńskiej (1788) dzieło pozbawione zostało szczęśliwego zakończenia – ansamblowego finału – będącego wówczas symptomatyczną składową opery komicznej. Wielopłaszczyznowość i wzajemne przenikanie się partii komicznych i poważnych okazuje się idiomatyczne dla całego dzieła.⁸³

W wieku XVIII nastąpił w teatrze europejskim odwrót od dominacji komedii charakterów na rzecz komedii sytuacyjnej. Ze zmianą tą korespondował pogląd Johanna Gottfrieda Herdera, jakoby charaktery miały być ściśle związane z daną epoką, zmieniając się wraz z nią – sytuacje i intrygi natomiast miały być ponadczasowe.⁸⁴ Owocem tej rewolucji miał się stać rozwój rytmu intrygi, co z kolei – wspólnie z wschodzącym wówczas zainteresowaniem pierwotnymi formami eksperymentalnej psychologii – przyczyniło się do głębszego pochylenia się przez librecistów i kompozytorów nad ewolucją psychologiczną postaci.⁸⁵ Przez ten pryzmat naturę ludzką w rozumieniu oświeceniowym prezentuje trzecia opera duetu Mozart-Da Ponte – *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* KV 588. Libretto, krytykowane przez pierwszych odbiorców jako „absurdalne i cynicznie niemoralne”⁸⁶ jest de facto ilustracją

⁸² tamże, s. 209-210

⁸³ M. Klesinger – op. cit., s. 126

⁸⁴ <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/adrastea/chap035.html>

⁸⁵ Ch. Rosen – op. cit., s. 378

⁸⁶ tamże, s. 380

osiemnastowiecznego rozumienia natury ludzkiej w świetle ówczesnych praw psychologicznych. Dowodem genialnego użycia środków muzycznych w celu zobrazowania przeobrażeń w postrzeganiu świata przez jedną z bohaterek są kolejne arie Fiordiligi oraz jej duet z Ferrandem z 2. aktu *Per gli amplessi*.

Charles Rosen w swojej pozycji *Styl klasyczny* konstatuje: *Dwie sławne arie Fiordiligi uderzająco odzwierciedlają poszczególne momenty psychologiczne: pierwsza, ogłaszająca jej wierność jak skała, jest wspaniale komiczna, z pokazem cnoty, któremu towarzyszą dwie trąbki, i ze skokami wokalnymi równie niezwykłymi i śmiesznymi jak słowa. Niekiedy duma zostaje wydrwiona przez wesołość muzyki, gdy zmusza ona śpiewaczkę do zejścia do niewdzięcznego rejestru. Natomiast w drugiej arii, „Per pietà, ben mio”, Fiordiligi jest głęboko zakłopotana, przekonawszy się, że jej wierność była może nie blagą, ale jednak najkruchszą z budowli. Dwie trąbki zostają zastąpione przez dwa rogi, długie skoki nie są już śmieszne, lecz głęboko ekspresyjne, a frazowanie bardziej złożone. Z punktu widzenia opery, gdy Fiordiligi ulega Ferrandowi (w wielkim duecie w A-dur „Per gli amplessi”), staje się bardziej sobą, a zarazem upodabnia się do innych kobiet: po udawanej wielkości pierwszej arii i prawdziwej wielkości drugiej, muzyka duetu jest odpowiednio bardziej ludzka. (...) Ci, którzy myślą, że Mozart napisał głęboką muzykę do trywialnego libretta, mylą się co do jego osiągnięć równie jaskrawo, jak Wagner, gdy sądził, że w *Così fan tutte* Mozart opatrzył głupi tekst pustą muzyką.*⁸⁷

Należy wspomnieć o jeszcze jednym fenomenie twórczości operowej W.A. Mozarta – kompozytor ten wynosi na piedestał rolę kobiet, biorąc niejako odwet na mężczyznach za wielowiekowe deprecjonowanie znaczenia płci pięknej dla rozwoju ludzkości, będące według prof. dr hab. Iwony Kowalkowskiej efektem *zazdrości płci męskiej o atrybuty kobiecej potencji przejawiającej się w jej naturalnych zdolnościach rodzenia i przewodzenia*⁸⁸. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie, jakoby ujęcie tematyki kobiecej w dziełach tego kompozytora stanowiło swoisty manifest feministyczny, na około sto lat przed początkiem *pierwszej fali feminizmu* w Europie.⁸⁹ Niemal wszystkie postacie kobiece w operach Mozarta posiadają silne cechy osobowościowe, nierzadko wręcz dominujące nad męskimi. Przy wyrazistej sile charakteru zachowują one dużą emocjonalność, empatię, ale i zazwyczaj zdolność do kierowania się logicznym, analitycznym myśleniem. Wszystkie elementy charakterystyczne dla natury kobiecej zostały przez Mozarta bezbłędnie zilustrowane za pomocą zastosowanych

⁸⁷ tamże, s. 381-382

⁸⁸ Iwona Kowalkowska – *Kobieta o kobietach w operach W.A. Mozarta; Prima la musica e poi le parole, szkice o operze*, pod red. Ziemowita Wojtczaka; Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi; Łódź 2012; s. 103

⁸⁹ <https://historiasztuki.com.pl/strony/020-00-01m-ANTYKULTURA-FEMINIZM.html>

środków kompozytorskich. Kowalkowska kontynuuje: „W zasadzie wszystkie mozartowskie kobiece portrety ulepione są z muzycznego tworzywa w sposób dynamiczny, pełen ekspresji i wymowności. Przejawia się to zastosowaniem takich środków wyrazowych jak: gradacja napięć poprzez piana skontrastowane z natychmiastowym forte, silna ekspozycja niskich dźwięków na fortissimo (środek dla uzyskania wyrazu wstrętu czy oburzenia), oddolne appoggiatury (westchnienia), powtórzenia dźwięków (wzmocnienie znaczenia słowa), łukowania (motyw łkania), wysokie dźwięki osiągane pasażowo, stojące lub osiągane skokiem interwałowym o szerokim ambitusie (wyraz determinacji), koloratury (wyraz rozedrgania emocjonalnego), artykulacja: portato, grupetta, dynamika i agogika (np. sforzata), szczególnie sposób frazowania.”⁹⁰

Lorenzo da Ponte zadebiutował w Wiedniu w roku 1784, zaproszony do współpracy przez włoskiego kompozytora, odpowiedzialnego wówczas za operę komiczną w tamtejszym Burgtheater. Kompozytorem tym był Antonio Salieri (1750-1825), a pierwszym owocem tej współpracy stała się opera buffa *Il ricco d'un giorno*. Salieri urodził się we włoskim Legnano, lecz już w roku 1774 znalazł się na wiedeńskim dworze Józefa II. Z cesarskim miastem związał całe swoje życie. W latach 1788-1824 pełnił tam funkcję nadwornego kapelmistrza. Do jego dorobku należą liczne opery buffa (m.in. *Le donne letterate*, 1770; *La scuola de' gelosi*, 1778; *La grotta di Trofonio*, 1785; *Prima la musica*, 1786), święące triumf zwłaszcza po nieudanej próbie stworzenia w Wiedniu stałej opery niemieckiej (*Urowadzenie z Seraju* Mozarta, 1782). Twórczość Salieriego charakteryzuje się typowymi elementami włoskiej tradycji operowej, z widocznymi wpływami stylu kompozytorskiego Floriana Gassmana oraz Ch.W. Glucka.⁹¹

Stanowisko nadwornego kapelmistrza po Salierim objął w 1792 roku Domenico Cimarosa, który rozwinął operę buffa, a jego twórczość miała być bezpośrednim zwiastunem nadejścia nowego stylu w twórczości operowej – *bel canto*.⁹² Urodzony 17 grudnia 1749 roku Cimarosa dorastał w Neapolu, gdzie od roku 1761 kształcił się u Sacchiniego, Picciniego oraz u sławnego kastrata Giuseppe Aprilego. Pierwszą skomponowaną przez niego operą komiczną była *Le stravaganze del conte* (1772), lecz historia zapamiętała go przede wszystkim dzięki jego dziełu *Il matrimonio segreto*, powstałym już w Wiedniu, na dworze Leopolda II, gdzie trafił m.in. po czteroletniej służbie jako nadworny kompozytor Katarzyny II. Z Wiednia wyemigrował równie szybko, wracając do Neapolu, gdzie po niedługim czasie został przez odrestaurowanych Burbonów wtrącony do lochu za skomponowanie hymnu efemerycznej

⁹⁰ I. Kowalkowska – op. cit., s. 102

⁹¹ Piotr Kamiński – Tysiąc i jedna opera, s. 1416-1417

⁹² Kronika Opery; op. cit.; s. 43

Republiki Partenopejskiej (1799). Padół ziemski opuścił w Wenecji w roku 1801.⁹³ *Il matrimonio segreto* w istocie można uznać za jeden z klejnotów włoskiej opery, który do tego stopnia przypadł do gustu Wiedeńczykom i samemu cesarzowi Leopoldowi II, że zażądał on niezwłocznego ponownego wykonania całego dzieła, co natychmiast uczyniono. W ten sposób wydarzenie to stało się najdłuższym *da capo* w historii.⁹⁴

Dzieło swoją stylistyką oraz strukturą formalną wpisuje się w idiom drugiej szkoły neapolitańskiej, reprezentowanej, poza Cimarosą, przez Salieriego czy Paisiella. Składa się z 21 numerów, w tym 9 arii (w tym 2 tzw. *pertichini* – interwencji innych postaci), 2 ansamblowych finałów o rozbudowanej formie, jakże symptomatycznych dla opery buffa. W operze występuje 6 postaci, typowych dla gatunku: para romantycznych kochanków, para semiseria i para buffa. Piotr Kamiński w następujący sposób opisuje język muzyczny tego dzieła: *Trzy wstępne akordy uwertury (w D-dur) przywodzą na myśl... „Czarodziejski flet”, radosne zamieszanie, jakie po nich następuje, kojarzy się jednak bardziej z „Weselem Figara”, choć nie kryje w sobie żadnej tajemnicy. Rozumiemy od razu, że Cimarosa nie będzie olśniewał harmoniczną czy formalną odwagą (...), lecz raczej przejrzystością orkiestrowej faktury, energią motywów, błyskotliwą i potoczystą narracją, świetnym wyczuciem tempa, zwłaszcza w zespółach, które galopują czwórkami, z rzadka rozwodząc się nad stanem ducha bohaterów. Ci zaś nie pozwalają sobie na takie luksusy, skoro najważniejsza jest akcja i zabawa. (...) Romantyczni kochankowie, z ich naturalną skłonnością do introspekcji, mają po 2 numery solowe, w tym najoryginalniejszy z nich - recytatyw *accompagnato* Karoliny z II aktu (*Come tacerlo*); jak zwykle, opera buffa buszuje po spiżarni swej siostry opera seria, by wzbogacić jadłospis. Cimarosa potrafi zderzać charaktery, jak w pierwszym tercecie żeńskim, destylować teatralne nastroje, jak na początku drugiego finału, gdzie rozchwyany akompaniament smyczków i przymgłone światło dętych budują piękny, nocny pejzaż. A choć rzadko różnicuje postaci w zespółach, udaje mu się uchwycić ich zdumienie, zakłopotanie, wahanie, jak tego dowodzi kwartet z I aktu (*Sento in pesto*), w którym hrabia zdaje sobie sprawę z pechowego wyboru narzeczonej, podczas gdy 3 pozostałe rozmówczynie szukają przyczyn jego oziębłości. Ten doskonały skądinąd zespół obnaża różnice między metodą Mozarta a metodą Cimarosy: o ile u salzburgczyka orkiestra obserwuje z ukosa przebieg sytuacji, wyjawiając słuchaczowi sekrety bohaterów, o tyle orkiestra Cimarosy, symetryczna i solidarna, odzwierciedla tylko ich zachowanie. Mozart jest psychologiem nieufnym, subtelnym zdrajcą, Cimarosa pozostaje lojalnym powiernikiem swych postaci, nie próbując nigdy powiedzieć więcej niż one same,*

⁹³ P. Kamiński – op. cit.; s. 257-258

⁹⁴ Kronika Opery; op. cit.; s. 56

bodaj „na stronie” mogłyby wyznać publiczności. Innym jeszcze klejnotem partytury – bisowanym na prapremierze – jest wielce charakterystyczne *duetto buffo di due bassi* (komiczny duet dwóch basów) otwierające akt II, gdzie przeciwnicy zrzekają się indywidualnej tożsamości (śpiewają dokładnie tę samą muzykę), zadowalając się wściekłym pojedyńkiem dwóch rozgdakanych wirtuozerii słownych.⁹⁵

Za sprawą zabiegów kompozytorskich zastosowanych m.in. we wspomnianym duecie, *Il matrimonio segreto* poprzedzało i przygotowywało działalność Gioacchino Rossiniego (1792-1868) – właściwego pioniera *bel canto*.

1.5. *Bel canto* – Rossini – Bellini

Życie muzyczne w Italii na początku XIX wieku toczyło się pod wyraźnym wpływem europejskich wydarzeń geopolitycznych. Zwycięstwo Napoleona w Bitwie pod Marengo 14 czerwca 1800, a następnie ogłoszenie się przez niego królem Włoch zaowocowało m.in. zakończeniem dominacji metastazjańskiej opery seria, wystawianej na dworach rządzących dynastii, jak również znaczącym przyrostem liczby teatrów. Przykładowo w Mediolanie w roku 1800 funkcjonowały jedynie La Scala i Canobbiana, w roku 1815 z kolei scen teatralnych były już prawie dwa tuziny, z czego co najmniej połowa regularnie wystawiała dzieła operowe. Nie było w zwyczaju wystawiać oper starszych niż ćwierć wieku, zatem stałe rosło zapotrzebowanie na dzieła nowe. Należy jednak wspomnieć, że znaczna część repertuaru wykorzystywanego wówczas przez śpiewaków podróżujących z miasta do miasta to tzw. *arie di baule* (dosł. arie z kufra) – wykonywane wielokrotnie, w różnych dziełach, w zależności o doraźnej potrzeby. Nierzadko treść takiej arii nijak korespondowała z librettem danej opery. Nie przeszkadzało to jednak wykonawcom sięgać po nie, prezentując publiczności kunszt swojego głosu.⁹⁶

Około 1800 nastąpiło we Włoszech przeobrażenie dotychczasowego *dramma per musica* w *melodramma*, związane z wyraźną zmianą paradygmatu operowego. Z opery seria, w której recytatywy secco były matrycą do rozwoju akcji, arie natomiast stanowiły nośnik towarzyszących tej akcji afektów, rozwinął się gatunek opery, definiujący włoską operę romantyczną pierwszej połowy XIX wieku.⁹⁷ Gatunkiem tym była opera *bel canto*, a jej główni

⁹⁵ P. Kamiński – op. cit.; s. 261

⁹⁶ The Oxford Illustrated History of Opera; op. cit.; s. 169-171

⁹⁷ M. Klesinger – op. cit.; s.

przedstawiciele to: Gioacchino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835) i Gaetano Donizetti (1797-1848).

XIX-wieczne *bel canto* uchodziło w ówczesnej rzeczywistości za punkt szczytowy 200-letniego rozwoju włoskiej opery, a jego naturalnym następstwem miała stać się opera werystyczna.⁹⁸ Główne założenia stylistyczne *bel canto* to: dominacja śpiewnej melodyki, wirtuozowskie, zazwyczaj koloraturowe popisy śpiewacze, skonsolidowanie elementów opery seria i buffa, przy przeformułowaniu granicy pomiędzy *recitativo accompagnato* a ariami i ansamblami poprzez łączenie je w dłuższe sceny, nierzadko składające się z kilku skonstruowanych części, zakończonych szybką *cabaletta*.⁹⁹ Partie orkiestrowe zostały znacząco poszerzone – zarówno ilościowo, jak i jakościowo. Cechą nieodłączną nowego stylu stała się powtarzalność ostatecznych sekwencji rytmicznych akompaniamentu orkiestrowego, jak i charakterystycznych kadencyjnych zwrotów harmoniczych. Przyjęto za normę obszerną introdukcję, jak i wielkie finały na zakończenie aktów. W operach seria zrezygnowano całkowicie z *recitativo secco* – poczynając od *Medea in Corinto* Simona Mayra (1813), następnie w *Elisabetta, regina d'Inghilterra* Rossiniego (1815), a od *Il Pirata* Belliniego (1827) jedyną stosowaną formą recytatywu pozostał *recitativo accompagnato*. W librettach porzucono całkowicie tematykę mitologiczną, czerpiąc z kolei z dramatów francuskich, literatury angielskiej, jak i rzeczywistych wydarzeń z epoki średniowiecza i renesansu.¹⁰⁰

Wzrastająca tendencja do wyraźniejszego powiązania muzyki z rozwojem dramaturgicznym dzieła zaowocowała powstaniem nowych form, takich jak *aria belcantowa*, wyrosła na gruncie dwuczęściowej arii stosowanej przez Rossiniego. Budowę belcantowej arii można ująć w schemacie:

wstęp – pierwsze tempo arii – łącznik – drugie tempo arii – (coda).

Pierwsze tempo arii jest zazwyczaj oznaczone jako *cantabile* lub *cavatina*. Część ta ma zazwyczaj charakter liryczno-introwertyczny, a jej najczęstsza forma to: a – a' – b – a'' lub a – a' – b – c. Drugie tempo arii ma zazwyczaj formę *cabaletty* – szybkiej i ożywionej konkluzji.¹⁰¹

Występujący między częścią wolną a szybką łącznik najczęściej ma formę recytatywu *accompagnato* lub *ariosa*, nierzadko biorą w nim udział tzw. *pertichini* (chór lub postaci do tej pory nieobecne), a jego oznaczenie agogiczne to *tempo di mezzo*. Podczas tego łącznika zazwyczaj dochodzi do nieoczekiwanego obrotu zdarzeń, w wyniku którego następuje

⁹⁸ <https://blog.myfidelio.at/die-kunst-des-belcanto/musiktheorie/2019/03/26/23/>

⁹⁹ <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century>

¹⁰⁰ M. Klesinger – op. cit.; s. 184

¹⁰¹ <https://www.britannica.com/art/cabaletta>

„eksplozja” w postaci *cabaletty*. Opisana forma często otrzymuje tytuł *Scena ed aria*, przy czym należy podkreślić, że słowo „aria” niekoniecznie oznacza tu fragment wykonywany przez jednego solistę – może przybierać również wszelkie formy zespołowe – od duetu, aż do dużego ansamblu z chórem. Biorąc pod uwagę powyższe analizy, można przyjąć za konwencjonalny następujący schemat wielkiej arii belcantowej:

*Introdukcja – Cavatina lub Cantabile – tempo di mezzo – cabaletta.*¹⁰²

Wykrystalizowanie stylu belcanto miało miejsce na przestrzeni działalności Gioacchino Rossiniego. Urodzony 29 lutego 1792 w Pesaro kompozytor przejawiał ponadprzeciętne zdolności muzyczne już jako młodzieniec – w wieku zaledwie 14 lat został członkiem bolońskiej Accademia Filarmonica. Jego twórczość można podzielić na dwa okresy – w pierwszym kontynuował tradycję klasycznej opery komicznej, wykorzystując i rozwijając zdobycze W.A. Mozarta, w drugim z kolei wkroczył na grunt muzyki romantycznej, czerpiąc ze wzorców muzyki francuskiej, jak i niemieckiej (m.in. C.M. von Webera).¹⁰³ Twórczość operową zapoczątkował jednoaktową farsą *Il cambiale di matrimonio* (1810), momentem przełomowym stały się dla niego jednak dwa późniejsze dzieła: opera seria (a właściwie *melodramma eroico*) *Tancredi* (1813) oraz opera buffa *L'italiana in Algeri* (1813), wystawione w Wenecji.¹⁰⁴ W pierwszej z nich widoczna jest kontynuacja tradycji opery seria, z numerami muzycznymi wyraźnie rozgraniczonymi recytatywami secco. Niemniej osobliwą cechą *Tancredi* jest fakt, że już w tym wczesnym dziele wszystkie z 9 arii opatrzone są oznaczeniem *Cavatina*, a ich charakter udowadnia, że liryzm arii nie stanowi zaprzeczenia prowadzeniu akcji dramatycznej do przodu, co miało się stać jednym z zasadniczych wyznaczników nowego podejścia do relacji słowo-muzyka.¹⁰⁵ Kształtowanie się formy arii belcantowej widać wyraźnie w arii *Di tanti palpiti*. Struktura jej przebiega następująco: *Scena – Cantabile – Tempo di mezzo – Cabaletta*.¹⁰⁶ Finał pierwszego aktu reprezentuje podstawowy typ finału, który później zostanie ochrzczony mianem *finału rossiniowskiego* i który determinuje formalnie wielkie finały pierwszego aktu w większości dwuaktowych oper włoskich pierwszej połowy XIX wieku. Składa się on z trzech kontrastujących części. Charakterystyczną cechą jest część kontemplacyjna – *Largo concertato*, która stoi pomiędzy dwiema częściami szybkimi, z partiami arioso, które mogą być takie same w obu częściach, przy czym akcja w tych częściach jest popychana do przodu za sprawą prostej deklamacji. Finał zwykle rozpoczyna

¹⁰² M. Klesinger – op. cit.; s. 184-185

¹⁰³ Muzyka. Encyklopedia PWN... – op. cit.; s. 666

¹⁰⁴ tamże; s. 665

¹⁰⁵ M. Klesinger – op. cit.; s. 156

¹⁰⁶ tamże; s. 157

scena. Szybka część końcowa ma często formę *cabaletty*, która charakteryzuje się tym, że opiera się na zwięzłym rytmie i chwytliwej melodii, powtórzonej po orkiestrowym ritornelu ze swobodnymi ozdobnikami śpiewaka, często przez chór lub z akompaniamentem *pertichini*. *Cabaletta* zwykle kończy się efektowną *codą*, która ma wzbudzić aplauz.¹⁰⁷

Finał rossiniowski wyraźnie nawiązuje do zróżnicowanej agogicznie klasycznej formy cyklicznej, obecnej m.in. w symfonii.¹⁰⁸ Na przykładzie *Tancredi* i *L'italiana in Algeri* uwidacznia się u Rossiniego wzajemne przenikanie typowych elementów opery buffa i opery seria. Aria *Pensa alla patria* z *L'italiana*... nie znalazłaby się w klasycznej operze buffa, a tendencja ta jest później kontynuowana w *La Cenerentola*.

Podobieństwa między gatunkami są tak samo znaczące, jak ich różnice. Oczywiście w poważnych operach Rossiniego nie ma arii buffo *per se*, jednak takie zabiegi, jak mechaniczne repetycje, gwałtowna deklamacja do granic możliwości, groteskowe stosowanie dużych interwałów czy przesadne kontrasty agogiczne, są częścią techniki buffo. Z drugiej strony, w Rossiniowskich operach komicznych rzadko spotykane są misternie wprowadzane przez orkiestrę recytatywy, które często poprzedzają wielkie arie w jego operach poważnych. Rytmiczna werwa opery buffa, wymagająca szybkiej figuracyjnej orkiestracji jako podstawy quasi-deklamacyjnego prowadzenia głosu, łatwo przechodzi w styl poważny i zapewnia mocniejsze oddziaływanie na numery muzyczne. Orkiestracja w obu gatunkach też się nie różni. Ta sama uwertura mogłaby rozpocząć zarówno operę poważną, jak i komiczną. To mieszanie gatunków, a zwłaszcza przeszczepienie rytmicznej witalności opery buffa do opery seria i odwrotnie, wprowadzenie szlachetniejszych cnót do przypominających lalkowe postaci buffo, ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia muzyki Rossiniego.¹⁰⁹

Najważniejsze dzieło operowe Rossiniego stanowi *Il barbiere di Siviglia* (1816). Michael Steen z nutą gorzkiego humoru opisuje premierowy wieczór i jego następstwa: *Premiera Cyrulika Rossiniego w dniu 20 lutego 1816 roku była porażką. Towarzyszyło jej gwizdanie i tupanie. Don Basilio potknął się o klapę sceniczną zapadniętą i dostał krwotoku z nosa, a na scenę wszedł kot. Następne inscenizacje były bardziej udane, a pod koniec stulecia sam Verdi napisał, że „Cyrulik sewilski z jego bogactwem muzycznych pomysłów, z jego nieodpartym komizmem i precyzją deklamacji jest najpiękniejszą operą buffa, jaka istnieje”*¹¹⁰

¹⁰⁷ tamże; s. 158

¹⁰⁸ Muzyka. Encyklopedia PWN... – op. cit.; s. 666

¹⁰⁹ Philip Gossett, William Ashbrook, Julian Budden, Friedrich Lippmann, Andrew Porter, Mosco Carner – *Meister der italienischen Oper. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini*; wyd. J.B. Metzler; Stuttgart, Weimar 1993; s. 32-33

¹¹⁰ M. Steen – op. cit.; s. 269

W *Il barbiere...* ukonstytuował się stosowany od tego czasu przez Rossiniego permanentnie model uwertury. Składa się ona z wolnego wstępu oraz z szybkiej części zasadniczej, w skład której wchodzi ekspozycja, krótki odcinek modulujący oraz reprzyza. Ekspozycja i reprzyza zawierają dwa skontrastowane tematy, a podczas kadencji zazwyczaj pojawia się rossiniowskie crescendo.¹¹¹ Kompozytor w tym dziele stosuje tzw. *Gerüstsatz* („technika szkieletowa”) – technikę kompozytorską polegającą na szeregowaniu krótkich (jedno- lub dwutaktowych) motywów orkiestrowych o tej samej strukturze na poziomie okresu na zasadzie podobieństwa planu harmonicznego. Motywy te umiejscowione są w prostym schemacie harmonicznym, opartym na budowaniu i rozładowywaniu napięcia. Powstały szkielet stanowi podstawę rytmiczno-harmoniczną dla partii wokalnych.¹¹² Taki zabieg można interpretować jako model rozwoju mikroformy kompozycji oparty na podejściu wariacyjnym do motywu.

Należy wspomnieć, że w *Il barbiere...* utrwaliła się konwencja operowa uwzględniająca opisany wyżej schemat uwertury, wielkiej arii belcantowej, ale również czteroczęściowej budowy duetów i ansambli:

Tempo d'attacco – Largo – tempo di mezzo – stretta.

Innym ważnym przedstawicielem stylu *bel canto* jest Vincenzo Bellini (1801-1835), który z racji krótkiego życia napisał jedynie dziesięć oper. Twórczość jego charakteryzuje wszechobecny liryzm i konsekwentnie zachowywany związek muzyki ze słowem. Wagner powiedział, że *muzyka Belliniego pochodzi prosto z serca i jest w bardzo intymny sposób powiązana z tekstem dla niej przeznaczonym*”, natomiast Verdi stwierdził, że „*tak długich melodii nikt wcześniej nie tworzył*”.¹¹³ Bellini opierał się na wypracowanych przez Rossiniego formach arii i ansambli, jednocześnie stworzył oryginalny, „prostszy” styl, charakteryzujący się dokładniejszą interpretacją tekstu dramatycznego i włączeniem recytatywu accompagnato do formowania wielkich scen muzycznych. Bellini słynie przede wszystkim ze śpiewnych, przestrzennych i pięknych melodii, dramatycznych w wyrazistości i nasyconych namiętym patosem, czego transparentnym przykładem jest, utrzymana w formie wielkiej arii belcantowej *scena ed aria* Normy z opery *Norma – Casta diva*. Rozpoczyna się czterotaktowym okresem, którego melodia porusza się w bardzo wąskich interwałach, w sposób typowy dla Belliniego, i na którą odpowiada również czterotaktowy następnik. Podczas gdy zwykle prowadzi to do

¹¹¹ M. Klesinger – op. cit.; s. 162

¹¹² tamże; s. 163

¹¹³ Max Wade-Matthews, Wendy Thompson – Encyklopedia muzyki. Ilustrowana księga instrumentów muzycznych i wielkich kompozytorów; wyd. Muza; Warszawa 2007; str. 351

konkluzji, tutaj jest zupełnie inaczej: ponieważ wariant tematyczny zaczyna się o pół tonu wyżej, a składowe motywiczne pozostają zasadniczo takie same, odpowiedź nie wydaje się rozstrzygająca, ale raczej wskazuje drogę do przodu, co dodatkowo wzmacnia ostatni akord w postaci tercji. Następujące frazy mają charakter intensywnie dążący do przodu, aż do dźwięku kulminacyjnego b², po czym melodia opada do prymy f¹ w ciągu zaledwie dwóch taktów. Daje to w efekcie niespotykanych dotąd rozmiarów, 14-taktową frazę. Drugi czterowiersz modlitwy posiada tę samą melodię, co pierwszy, w dalszej części włącza się chór, przyćmiony koloraturą Normy, wyróżniającą się na tle koloratury Rossiniego godną podziwu przejrzystością i urzekającą zmysłowością. Chór akompaniuje także dwóm ostatnim linijkom śpiewu Normy. Następuje *cabaletta*, której struktura jest tradycyjna: czterotaktowy okres powtarza się z niewielkimi zmianami, po czym następuje środkowa część składająca się z dwóch taktów, po których następuje powtórzenie czoła tematu części początkowej oraz wielotaktowa coda.¹¹⁴

1.6. Gaetano Donizetti

Gaetano Donizetti (1797-1848) ziemską wędrówkę rozpoczął, jak i zakończył w mieście Arlekina – Bergamo. Urodził się w niemuzycznej, skrajnie ubogiej rodzinie jako piąty z sześciorga dzieci. Jako dziecko uczył się w szkole muzycznej przy bazylice Santa Maria Maggiore prowadzonej przez Johanna Mayra, który był wówczas centralną postacią włoskiej. Donizetti kształcił się następnie w Bolonii, skąd wrócił do Bergamo w roku 1817.

Jego pierwsza opera, *Enrico de Burgogna*, okazała się fiaskiem, jednak sukces nadszedł już niebawem, wraz z zaprezentowaniem w Rzymie opery *Zoraide di Granata*. Kolejne lata to dla kompozytora okres wzlotów i upadków. W latach dwudziestych miejscem jego stałej działalności był Neapol, dokąd sprowadził go impresario Domenico Barbaja. W ciągu dwudziestu lat skomponował tam pięćdziesiąt oper.¹¹⁵ Niestety neapolitańska publiczność nie należała do wytrawnych koneserów sztuki operowej. Hektor Berlioz relacjonował, że gdy przyjechał obejrzeć *Napój miłosny*, teatr był pełen ludzi rozmawiających ze sobą na cały głos i odwróconych plecami do sceny, na której śpiewacy gestykulowali i krzyczeli, ostro ze sobą rywalizując. Tak przynajmniej sądziłem, widząc ich szeroko otwarte usta, ponieważ ludzie robili tyle hałasu, że nie można było usłyszeć ani jednego dźwięku poza wielkim bębniem. W łóżach grano w karty, inni jedli kolację...¹¹⁶

¹¹⁴ M. Klesinger – op. cit.; s. 186-188

¹¹⁵ Michael Steen; op. cit.; str. 323-324

¹¹⁶ tamże; s. 325

1 czerwca 1828 Donizetti ożenił się z Virginią Vasselli, jednak nieustanne zamówienia kompozytorskie bezwzględniego Barbaji uniemożliwiły młodej parze odbycie podróży poślubnej, co okazało się okolicznością pozytywną, jako że zaowocowało powstaniem jeszcze w tym samym roku m.in. jednoaktowej opery *Il Giovedì Grasso ossia Il nuovo Pourceaugnac*,¹¹⁷ będącej przedmiotem tej pracy, a której szczegółowa analiza zostanie przeprowadzona w późniejszej części.

Pierwszym sukcesem międzynarodowym Donizettiego stała się *Anna Bolena* z roku 1830, której premiera rozpoczęła lawinę europejskich triumfów takich dzieł jak *Napój miłosny* czy *Lucrezia Borgia*.

Prawdziwym momentem przełomowym na niwie kompozytorskiej okazała się dla niego premiera *Lucii di Lammermoor*, która odbyła się w Teatro San Carlo 26 września 1835 roku. Dzieło to miało wywrzeć ogromny wpływ na rozwój włoskiej opery romantycznej.¹¹⁸ Libretto, bazujące na powieści Waltera Scotta *The bride of Lammermoor*, zostało napisane przez Salvatore Cammarano, który następnie miał dostarczyć Donizettiemu siedem kolejnych librett, a w późniejszym czasie napisać dla Verdiego, m.in. *Luisa Miller* czy *Il trovatore*.¹¹⁹ *Lucia...* należy do jednych z arcydzieł włoskiej opery romantycznej, a R. Leibowitz stwierdził o niej: *Zawsze uważałem, że prorocstwo Stendhala dotyczące syntezy sztuki operowej owego czasu manifestuje się w pełni w tej operze, gdzie do romantyzmu Webera przylączają się bel canto i kunszt scen zbiorowych Rossiniego*.¹²⁰ Opera podzielona jest na dwie części – pierwsza (*La partenza*) składa się z jednego aktu, druga (*Il contratto nuziale*) z dwóch kolejnych. Całe dzieło zawiera pięć arii, zazwyczaj w formie wielkiej arii belcantowej: dwie części – *Larghetto* (*Cantabile*) i *Cabaletta* – przedzielone sceną zbiorową z dodatkowymi uczestnikami akcji (nieraz z chórem). Poza ariami, w skład *Lucii...* wchodzi trzy duety o podobnej strukturze formalnej, jak i typowy finał rossiniowski (II aktu). Ogromną rolę odgrywa chór, który pojawia się zarówno w Introdukcji, jak i w finałach II i III aktu oraz w wielu ariach.¹²¹ Punkt kulminacyjny stanowi scena szaleństwa Lucii – 2. scena III aktu. Ze swoimi koloraturami i kadencją z fletem (pierwotnie z harmoniką szklaną), autorstwa Teresy Brambilla, stanowi ona absolutny szczyt „arii brawurowych”.¹²²

¹¹⁷ Wiarosław Sandelewski – Donizetti; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Kraków 1982; s. 62-63

¹¹⁸ W. Sandelewski – op. cit.; s. 130-134

¹¹⁹ Charles Osborne – *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*; Amadeus Press; Portland, Oregon; 1994; s. 241

¹²⁰ René Leibowitz – *Storia dell'opera*; Milano 1957; s. 124-125

¹²¹ M. Klesinger – op. cit.; s. 196-197

¹²² M. Klesinger – op. cit.; s. 199

W grudniu kompozytorowi umiera ojciec. Nie może on jednak uczestniczyć w jego pogrzebie z uwagi na próby do *Marii Stuart* w mediolańskiej La Scali. Niedługo potem – 10 lutego 1836, podczas jednej z licznych podróży dochodzi do niego wieść o śmierci matki, następnie o śmierci jego przedwcześnie urodzonej córeczki oraz o chorobie Virginii. Píše on wtedy: *Znajduję się w stanie całkowitego psychicznego rozbicia, z którego jedynie czas będzie mógł mnie wyzwolić, o ile mnie samemu dane będzie jeszcze żyć.*¹²³ W takim stanie emocjonalnym przyjeżdża on do Neapolu, w którym zastaje teatry zamknięte z powodu panującej tam epidemii cholery. *Tutaj teatry są zamknięte i nikt się nie kwapi, aby je otworzyć [...] stąd rozpacz [...] bieda*¹²⁴ I właśnie w tak nieprzychylnych okolicznościach powstaje jednoaktowa opera *Il campanello di notte*. Wiarosław Sandelewski szczegółowo opisuje okoliczności powstania tego dzieła: *Gaetano Donizetti, znalazłszy się w Neapolu, dowiedział się, iż wskutek zamknięcia Teatro Nuovo artyści tego teatru zostali bez pracy. Odwiedził ich więc i rozdał potrzebującym wszystkie pieniądze, jakie w danym momencie posiadał. Jeden z obdarowanych oświadczył wszakże kompozytorowi, iż wszyscy czuliby się znacznie bogatsi, gdyby zechciał napisać dla nich nową operę. Donizetti wziął to sobie do serca. Przypomnił mu się wodewil „La sonette de nuit” (Nocny dzwonek) niejakiego Victora Lherie, widziany kiedyś w Paryżu, i natychmiast zabrał się do pisania opartego na tej sztuce libretta, a potem do komponowania muzyki. W osiem dni później partytura była gotowa, wobec czego można było przystąpić do prób i ponownego otwarcia teatru.*¹²⁵ Opera została gorąco przyjęta przez publiczność i krytykę.

W roku 1837 Virginia umiera po trzecim porodzie, w wyniku czego kompozytor rok później przeprowadza się do Paryża, gdzie sukces odnoszą jego kolejne dzieła, m.in. *La fille du regiment*, *Les martyrs* czy *La favorite*. W roku 1842 trafia do Wiednia, gdzie zostaje kapelmistrzem na cesarskim dworze. Przysługuje mu tam coroczny sześciomiesięczny urlop, w wyniku czego żyje on odtąd po pół roku w Wiedniu i Paryżu. W 1843 powstaje jego ostatnie dzieło – komiczna opera *Don Pasquale*.

Od roku 1844 jego stan psychiczny i fizyczny znacząco się pogarsza, nasilają się bóle głowy, gorączka i głęboka depresja. W ostatnich wiedeńskich dniach jego zachowanie jest „naznaczone intensywnym erotyzmem”. W 1846 trafia do sanatorium dla umysłowo chorych

¹²³ W. Sandelewski – op. cit.; s. 153

¹²⁴ tamże; str. 154

¹²⁵ tamże; str. 154-155

w Irvy pod Paryżem, gdzie powoli traci zmysły, zmieniając się „niemal w roślinę”. Ostatecznie wraca do rodzinnego Bergamo, gdzie 8 kwietnia 1847 umiera w wieku pięćdziesięciu lat.¹²⁶

Gaetano Donizetti uchodzi za niekwestionowanego mistrza włoskiej opery komicznej. Jego twórczość uosabia włoskiego ducha romantyzmu, zdefiniowanego przez tradycję operową, ukształtowaną przez wyraźnie określone formy muzyczne, wirtuozerię wokalną oraz niesamowicie szybkie tempo postawiania kolejnych dzieł, podyktowane oczekiwaniami publiczności i impresariów.

Idiom romantyczny w dziełach Donizettiego uwidacznia się w mnogości zastosowanych środków muzycznych oraz w wyjątkowym wyczuciu przebiegu dramaturgicznego w materiale literackim. Gdy kompozytor rozpoczynał swoją karierę operową w roku 1818, muzyka włoska była zmonopolizowana przez Rossiniego. Stąd nie do uniknięcia było naśladownictwo jego stylu, co skuteczniał Donizetti przez cały pierwszy okres swojej twórczości – w blisko 30 pierwszych operach skomponowanych dla Neapolu. Jego opery komiczne z lat dwudziestych (w tym *Il Giovedì Grasso*) wykazują pierwsze cechy krystalizowania się indywidualnego stylu kompozytorskiego, pełnego świeżej i pomysłowej melodyki, delikatnie przyozdabianej chromatycznie. Po 1828 roku, m.in. pod wpływem *Il pirata* Belliniego, styl Donizettiego zyskuje konkretny kształt, w ramach którego *fioritura*¹²⁷ zostaje ograniczona oraz podporządkowana dramaturgicznemu elementowi dzieła. Mimo wszystko, we wspomnianym okresie twórczości wciąż widoczny jest wpływ Rossiniego (choćby w wielkich rozmiarów scenach chóralnych) oraz Belliniego. Melodyka częściowo pozbywa się odziedziczonego po Rossinim pierwiastka deklamacyjnego (jednak nigdy całkowicie z niego nie rezygnuje), zyskuje w jego miejsce, zaczerpnięte od Belliniego fragmenty liryczne i regularne, ale i żywiołowe i bardziej precyzyjne – jako antycypacja twórczości Verdiego. *Canto fiorito* zostaje w głosach męskich albo całkowicie zaprzestane, albo praktykowane jedynie w kadencjach.

Odwrót od Rossiniego następował na początku lat 30. stopniowo. Nawet *Lucia di Lammermoor* stanowi kompilację elementów tradycyjnych i nowych. Jednocześnie w *L'elisir d'amore* (1832) oddala się Donizetti znacząco od rossiniowskiego idiomu, modyfikując dotychczasową konwencję *melodramma* – przykładowo *concertato* i *stretta*, które dotychczas zwykły pojawiać się co najmniej na zakończenie aktów, w *L'elisir...* ograniczone

¹²⁶ Michael Steen; op. cit.; s. 331-332

¹²⁷ fioritura [wł.], muz. rodzaj ozdobnika w muzyce wokalne, zwłaszcza w śpiewie koloraturowym (koloratura); typowy środek wł. belcanta XVIII w., stosowany powszechnie przez śpiewaków; polegała na improwizowanym opłatanu dźwięków melodii sąsiednimi dźwiękami skali; niekiedy fioritura była wypisywana w partii wok. przez kompozytora. (źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fioritura;3901160.html>)

jest do kilkustronicowego zakończenia prologu. Żaden z duetów także nie ma typowo rossiniowskiej, trzyczęściowej formy, której Donizetti trzymał się dotąd konsekwentnie. Od roku 1836 element dramaturgiczny dzieła zaczyna dominować w strukturze większości duetów, a wirtuozeria wokalna stale przybiera na znaczeniu. Coraz częściej stosuje Donizetti tzw. „otwartą melodię” – termin wprowadzony przez F. Lippmanna, oznaczający melodię rozpoczynającą się swobodnie, ornamentowaną, utrzymaną w stylu deklamacyjnym, która w miarę swojego rozwoju nabiera regularnych ram metro-rytmicznych.

Po roku 1839, z uwagi na konieczność zadowolenia – bardziej wymagającej niż neapolitańska – publiczności w Paryżu i Wiedniu, styl Donizettiego staje się jeszcze bardziej wyszukany. Prawie wszystkie utwory pisane dla zagranicy mają regularne uwertury, z których większość jest opracowywana z niezwykłym kunsztem, chociaż tylko trzy z nich (*La fille du régiment*, *Maria di Rohan* i *Don Pasquale*) są powiązane tematycznie z operami, do których należą. Orkiestracja jest pełniejsza, a harmonika bardziej subtelna i zróżnicowana niż wcześniej.

Ukoronowanie ewolucji stylu Donizettiego stanowi ostatnie jego dzieło – opera buffa *Don Pasquale* (1843), która odzyskała dla Włoch klasyczne dziedzictwo Mozarta. Charakteryzuje się unikalną stylistyką recytatywu konwersacyjnego, którego swobodnemu tokowi towarzyszą tylko sporadycznie akordy smyczków, wspierające modulacje. Ostatnie dzieła Donizettiego wskazują kierunek, w jakim poszłaby jego twórczość, gdyby jego kariera się nie skończyła. Tradycyjne rossiniowskie ramy rozplývają się w koegzystencji elementów deklamacyjnych i lirycznych, śpiewności wokalne i orkiestrowej, tworząc unikatową dramatyczną narrację, zwiastującą nastanie działalności Verdiego.¹²⁸

Jak zostało wykazane, opera włoska stanowi fundamentalny budulec europejskiego dziedzictwa kulturowego. W Italii gatunek wziął swój początek, tam też wyodrębniły się jego typy oraz kształtowały się różnorodne stylistyki i konwencje. Zdobywcze Włochów przez wieki oddziaływały na całą Europę, wytyczając szlaki i przygotowując grunt dla oper innych narodowości. Wynikową ewolucji opery włoskiej stał się styl *bel canto*, będący do dziś przykładem mistrzowskiej koegzystencji wirtuozowskiego elementu stricte muzycznego z poszanowaniem przebiegu dramaturgicznego dzieła. Dorobek Gaetana Donizettiego jest kontynuacją dokonań jego poprzedników zarówno w materii opery seria, jak i buffa, wpisując się na wieki w katalog mistrzowskich dokonań kompozytorskich.

¹²⁸ Ph. Gossett – op. cit.; s.122-130

2. Wykonawstwo historycznie poinformowane (HIP) na przestrzeni XX i XXI wieku

Idea wykonawstwa historycznie poinformowanego (*Historically Informed Performance* – skr. *HIP*) bazowała na potrzebie jak najwierniejszego podawania materiału muzycznego, w sposób, w jaki mógł on brzmieć w czasach powstania. Jednak droga od sformułowania idei do jej faktycznej realizacji była kręta i obciążona wieloma przeszkodami. Na przestrzeni wieków zazwyczaj wykonywano muzykę współczesną, pisaną w danym czasie na potrzeby chwili.

Pierwsze przymiarki do wykonywania starszej muzyki niż aktualna miały miejsce już w pierwszej połowie XVIII wieku, kiedy to powstała *Academy of Ancient Music* w Londynie. W latach późniejszych po dzieła wcześniejsze sięgali m.in. Felix Mendelssohn czy Johannes Brahms. W żadnym z tych wypadków nie można jednak mówić o historycznym wykonawstwie sensu stricto, gdyż dzieła dawne były wykonywane przez muzyków w stylistyce epoki, w której żyli i adekwatnie do stanu ich wiedzy. Transparentnym tego dowodem jest fakt, że gdy Mendelssohn rekonstruował Bachowską *Pasję wg św. Mateusza*, zamiast obojów da caccia użył klarnetów, gdyż te pierwsze nie były wówczas znane ani używane. Recytatywy zostały z kolei przez niego zinstrumentowane na trzy wiolonczele, gdyż zanikła praktyka realizacji basso continuo. W XIX wieku, jak również w początkach XX w. (np. w twórczości S. Prokofiewa) popularna była stylizacja, niemniej wszystko to odbywało się we współczesnej manierze.¹²⁹

Pierwszymi zwiastunami i fundamentem, na którym wyrosło wykonawstwo historyczne, początkowo ogniskujące swoje zainteresowanie na muzyce barokowej, była francuska działalność Wandy Landowskiej i Emmy Altberg, na początku wieku XX. Przywróciły one do użytku klawesyn. Należy jednak podkreślić, że klawesyn Wandy Landowskiej był również instrumentem współczesnym, a nie kopią instrumentów dawnych. Kolejnym znaczącym krokiem było założenie przez Paula Sachera w 1933 r. *Scholi Cantorum Basiliensis*, w której kluczowymi postaciami byli: wiolonczelista i gambista August Wenzinger oraz skrzypaczka, flecistka, śpiewaczka i pedagog Ina Lohr.¹³⁰

Jeszcze w latach 50. XX wieku dostępna wiedza na temat praktyk wykonawczych dawnych epok była fragmentaryczna i niejednokrotnie oparta na intuicji lub domyśle. Muzycy odwoływali się wówczas do ograniczonej liczby traktatów – takich jak *Versuch einer gründlichen Violinschule* Leopolda Mozarta (1756), *L'Art de toucher le clavecin* François

¹²⁹ Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, s. 1

¹³⁰ tamże, s. 1

Couperina (1716) czy *Traité de l'harmonie* Jeana-Philippe'a Rameau (1722) – lecz ich interpretacja nie zawsze była trafna, a rekonstrukcje często nosiły piętno współczesnych nawyków. Wykonawstwo muzyki dawnej nasiąkło przez dekady manierą ekspresji romantycznej. Odtwarzano dawną muzykę na współczesnych instrumentach, z pominięciem idiomatycznych technik, właściwych barwie i artykulacji instrumentów historycznych, wynikających choćby z zastosowania strun jelitowych czy barokowych smyczków.¹³¹

Warto przez chwilę pochylić się nad samym idiomem ekspresyjno-romantycznym w kontekście wykonawstwa muzyki dawnych epok i zderzyć go z wykonawstwem historycznie zgodnym, jako że właśnie na fali buntu wobec tak „przeromantyzowanej” estetyki wyrosła sama idea HIP. Bruce Haynes, w swojej książce *The end of early music*, wymienia następujące wyróżniki romantycznego ekspresji: szeroko rozumiane portamento (na instrumentach smyczkowych realizowane jako słyszalne zmiany pozycji), skrajnie legatową frazę, niską precyzję rytmiczną (często nieintencjonalną), zwolnione tempa, brak wyraźnej hierarchii metrycznej (co skutkuje wrażeniem nadmiernej ciężkości), melodyczne, a nie rytmiczne frazowanie, emfatyczną podniosłość, kontrolowane, lecz stałe użycie vibrato, agogiczne akcentowanie oraz szeroko stosowane rubato.¹³² Według Haynesa, wszystkie te elementy budują idiom, który ma na celu maksymalizację ekspresji, często za cenę strukturalnej czy retorycznej przejrzystości dzieła. W tym kontekście portamento jawi się jako najbardziej jednoznaczny znak rozpoznawczy stylu romantycznego. Wykorzystywane zarówno w grze smyczkowej, jak i śpiewie, jego genezę tradycyjnie wiąże się z praktyką wokalną. Już w 1811 roku Salieri określał je jako zjawisko stosunkowo nowe. W nagraniach *Pasji wg św. Mateusza* pod dyktando Furtwänglera portamento pojawia się często jako środek wzmacniający ekspresję i „czułość” frazy. Jednak w latach 30. XX wieku zaczęło być wypierane przez inne idiomy – Sir Adrian Boult, wspominając ten proces, określił go jako „niewypowiedziany”, dokonujący się niejako poza świadomością środowiska. Portamento po prostu „wyszło z mody”, ustępując miejsca czystszej, bardziej „muzycznej” artykulacji, wolnej – jak twierdził Boult – od sentymentalizmu i taniej wzruszeniowości.¹³³

Istotna różnica dotyczy również legata. Już na początku XIX wieku dało się zauważyć wzrost jego znaczenia – jako głównego idiomu artykulacyjnego, ściśle powiązanego z ideą ciągłej linii frazy. Clementi zalecał pianistom domyślne stosowanie legata w przypadku braku

¹³¹ tamże, s. 8-9

¹³² B. Haynes - *The End of Early Music, A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, New York 2007, s. 51-52

¹³³ tamże, s. 52

znaków artykulacyjnych, a staccato jedynie jako środek kontrastujący i ożywiający „wyższe piękności” legata⁶. Takie ujęcie frazy prowadziło do narodzin tzw. frazy długiej, liniowej, której model opiera się na konstrukcji kulminacyjnej: rozpoczęcie piano, stopniowe crescendo ku kulminacji, następnie diminuendo i rozładowanie napięcia. Efekt ten – już przeczuwalny w latach 70. XVIII wieku – stał się dominującą praktyką najpóźniej od lat 40. XIX wieku.¹³⁴ Haynes podkreśla, że w kontekście muzyki barokowej, owe frazy często okazują się nieadekwatne – prowadzą bowiem do nieuzasadnionych crescendo i diminuendo, sprzecznych z retoryczną mikrostrukturą barokowej melodii, zbudowanej z krótkich gestów i figur. Tym samym fraza długiego łuku, w połączeniu z permanentnym legato i vibrato, tworzy ową znaną „patynę” romantyzmu, która pokrywa wiele nagrań Bacha z pierwszej połowy XX wieku – czyniąc je jednocześnie efektownymi i estetycznie odległymi od źródłowej logiki utworu.¹³⁵

Również samo zagadnienie vibrato wymaga osobnej analizy w perspektywie ekspresji romantycznej. Grzegorz Lalek, koncertmistrz Orkiestry Instrumentów Dawnych *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, konstatuje: *W baroku było ono [vibrato – przyp. K.W.] używane świadomie jako środek ozdobny – np. na długich dźwiękach. W traktatach z XVII i XVIII wieku znajdziemy opisy techniki vibrato, choć nazywano je różnie – czasem tremolo, czasem niemieckie Bebung. Porównywano to z efektem rejestru organowego, który lekko faluje. I co ważne – zawsze odwoływano się do głosu ludzkiego jako wzorca pięknego dźwięku. W podręcznikach śpiewu długi dźwięk miał narastać, otwierać się, a potem naturalnie wpadać w lekką wibrację – zupełnie jak naturalne poruszenie wynikające z pracy przepony. To estetyczne wyobrażenie przekładało się na grę instrumentalną. W XVIII wieku zaczęto nawet zapisywać vibrato – np. falka nad nutą, czasem bez oznaczenia tr, co sugeruje, że to nie tryl, ale właśnie efekt wibracyjny. Louis Spohr jako jeden z pierwszych systematycznie opisał użycie vibrato w swojej „Violinschule” z lat 30. XIX wieku.*¹³⁶ W tym samym duchu wypowiada się Haynes, podkreślając, że w praktykach wykonawczych historycznie poinformowanych vibrato stosuje się oszczędnie i intencjonalnie – jako środek ekspresyjnego podkreślenia wybranych dźwięków, szczególnie w kontekstach wymagających silniejszego uwidocznienia afektu, czy też jako uzupełnienie *messa di voce* – dynamicznych falowań ($p < f > p$), opartych na retoryce baroku i klasycyzmu. W takim ujęciu vibrato nie jest elementem ciągłym, lecz retorycznym, zależnym od kontekstu, zróżnicowanym zarówno pod względem tempa, jak i amplitudy. Odwrotnie w stylu romantyzującym, gdzie vibrato staje się integralnym składnikiem brzmienia,

¹³⁴ tamże, s. 52

¹³⁵ tamże, s. 53

¹³⁶ Wywiad z Grzegorzem Lalkiem, s. 5

nakładającym się równomiernie na całość frazy. Jego funkcja nie tyle podkreśla znaczenie dźwięku, ile konstituuje samą barwę, co skutkuje permanentnym „drzeniem” dźwiękowego konturu i wrażeniem nieustannego napięcia czy pobudzenia. Vibrato przestaje być środkiem, a staje się normą – niemal natrętną, mechaniczną tkanką intonacyjną.¹³⁷

Wspomniany sir Adrian Boult, świadek przejścia od gry „prostej” do wibracyjnej, zauważał, że przemiana ta dokonała się niemal niezauważenie. W wywiadzie z 1977 roku Peter Wadland zapytał go, czy faktycznie w pewnym momencie starsi członkowie orkiestr grali jeszcze „prosto”, podczas gdy młodszy preferowali nowoczesne vibrato. Boult odparł: *Tak, przypuszczam, że tak się stało. Ostatecznie wszystko całkiem dobrze się zlało, ale... właściwie nie byłem świadomy, że cokolwiek się zmienia.*¹³⁸ Ten brak świadomości przemiany wydaje się szczególnie znamieny – transformacja stylu wykonawczego nie odbyła się z dnia na dzień, nie miała cezury ani manifestu, postępowała stopniowo i powolnie. I choć dziś ciągle vibrato, podobnie jak równomierna temperacja uchodzą za neutralne tło wykonawcze, dla ucha historycznie wyczulonego jawią się one jako konkretne wybory estetyczne – nie zawsze słuszne, nie zawsze niewinne.

W rozważaniach nad różnicami między tymi dwoma ideałami brzmieniowymi istotna jest również kwestia tempa. Według Haynesa, w wykonaniach romantycznych dominuje zasada „cantabile ponad wszystko”, czego efektem jest wolne, nasycone tempo – szczególnie w tańcach, które w rezultacie tracą swój charakter rytmiczny i przestają być rozpoznawalne jako formy taneczne. Zacieraniu ulega także hierarchia metryczna: choć akcentowane są mocne miary, podkreślane zostają także miary słabe i przedtakty, co prowadzi do wrażenia nieustannej emfazy, braku pulsu i przesytu dynamicznego.¹³⁹

Nie bez znaczenia jest również zagadnienie stroju – dopasowanego do wykonywanego repertuaru. Simon Standage w swoim artykule *HIP in the 21st century* podkreśla, że *muzyk dawnego nurtu wie, że barok gra się na A=415, klasykę na A=430, francuską operę na A=392, a wczesny barok włoski bywa na A=440 lub nawet A=464. W tym kontekście pojęcie „absolutnego słuchu” (perfect pitch) bywa względne – choć zrozumiałe, że osoby grające całe życie tylko przy A=440 mają trudność z przyjęciem innej wysokości.*¹⁴⁰

Wszystko powyższe składa się na obraz stylu, który, choć głęboko zakorzeniony w kulturze pierwszej połowy XX wieku, dziś bywa reinterpretowany albo jako fascynujący

¹³⁷ B. Haynes – op. cit., s. 53

¹³⁸ tamże, s. 55

¹³⁹ tamże, s.

¹⁴⁰ Simon Standage – *HIP in the 21st century* (zał.), s. 3 (tłum. – K.W.)

idiom ekspresji, albo jako przesłona, która oddziela nas od oryginalnej struktury dzieła. Dopiero z rozwojem praktyk historycznych i porównaniem nagrań różnych tradycji wykonawczych można uchwycić ten moment przejścia: od ekspresji ku formie, od patosu ku retoryce, od romantycznej nadwrażliwości ku barokowej elokwencji.¹⁴¹

Standage podkreśla, że dla pierwszych zespołów HIP *główną motywacją była intuicja, że „coś nie gra”*. Problem polegał na tym, że muzykę XVII i XVIII wieku grano na instrumentach przystosowanych do repertuaru XIX-wiecznego, w stylu do niego dostosowanym. Aby zbliżyć się do ducha i sensu muzyki baroku i klasycyzmu, muzycy zaczęli sięgać po wcześniejsze wersje instrumentów. W przypadku instrumentów dętych te historyczne modele znacznie różniły się od współczesnych i wymagały opanowania nowej, trudniejszej techniki. Choć konstrukcja instrumentów smyczkowych nie zmieniła się zasadniczo od pięciu wieków, to jednak wiele drobnych modyfikacji oraz duże różnice w budowie smyczka wymagały zupełnie innego podejścia technicznego i nowego wyobrażenia o barwie. Poza nauką wynikającą z gry na dawnych instrumentach ogromne znaczenie miało też studiowanie traktatów współczesnych wykonywanej muzyce – zarówno w oryginale, jak i w opracowaniach muzykologów czy praktyków. W latach 70. często sięgano po książkę Davida Boydena „*The History of the Violin from its Origins to 1761*” (OUP 1965), która była dla wielu muzyków wchodzących w świat muzyki dawnej podstawowym źródłem wiedzy. Z czasem literatura rosła – pojawiały się kolejne książki, artykuły, opracowania, a wraz z rozwojem internetu dostęp do tych materiałów stał się coraz łatwiejszy.¹⁴²

W XX wieku muzycy poszukujący oryginalnego brzmienia przez długi czas spotykali się z nieprzychylnością środowiska. Nikolaus Harnoncourt następująco opisuje panujące wówczas przekonanie: *Niewinne skądinąd pojęcie autentyczności nabiera odcienia pejoratywnego, a tym, którzy się doń odwołują, zarzuca się brak artystycznego zaangażowania, często także i kompetencji. Ale dlaczego? W idei wierności dziełu nawet przy całej sofistycie nie*

¹⁴¹ Za przykład reprezentatywny mogą posłużyć dwa nagrania opery *Giulio Cesare* G.F. Händla – *Münchener Bach-Orchester* pod dyktando Karla Richtera, wydany w roku 1970 przez *Deutsche Grammophon* (DG 2720 023) oraz *Concerto Köln* pod batutą René Jacobsa z 2018, wydany przez *Harmonia Mundi* (HMM 931385.87). W wersji Richtera utrwalona została estetyka modernistyczno-romantyczna okresu powojennego. Brzmienie orkiestry cechuje się jednorodnością, bogatym vibrato i szerokim rubato, obecnym zwłaszcza w kulminacjach fraz. Strojenie w a = 440 Hz, równomierna temperacja oraz gęsta, legatowa artykulacja instrumentalna skutkują efektem „symfonicznego” Händla, całkowicie odległego od estetyki retorycznej baroku. Soliści posługują się vibrato jako zasadniczym składnikiem barwy, podporządkowując linię melodyczną emocjonalnej intensywności. W kontraście, interpretacja Jacobsa stanowi świadome odwołanie do źródeł i praktyk epoki. Jacobs prowadzi narrację za pomocą środków afektywnych, retorycznych i frazowych, zgodnych z praktyką XVIII wieku. Niższy strój (a = 415 Hz), historyczne instrumentarium oraz afektywna artykulacja i prowadzenie frazy nadają brzmieniu lekkość i przejrzystość, nieosiągalne w wersji Richtera. Partie solowe obsadzone są zgodnie z rejestrem, a aria da capo staje się polem improwizacji ornamentacyjnej, podporządkowanej afektowi, a nie ekspresji romantycznej.

¹⁴² S. Standage – op. cit., s. 1-2 (tłum. – K.W.)

da się odkryć niczego, co zasługiwałoby na potępienie; jeśli zaś określenie to jest często rozumiane błędnie jako wierność nutom – co oznacza, oczywiście, niewierność wobec dzieła – to wina leży nie po stronie tego pojęcia, lecz jego błędnego zastosowania.¹⁴³ Kolejne dziesięciolecia przyniosły całkowitą zmianę spojrzenia na ideę zgodności historycznej, jak i na ocenę działalności jej przedstawicieli.

Intensywny rozkwit HIP rozpoczął się w latach 50./60. XX wieku w kilku ośrodkach europejskich. Pierwszym z nich był ośrodek wiedeński i działalność cytowanego wyżej Nikolausa Harnoncourta (1929-2016), jednego z pionierów HIP, który w roku 1953 założył wraz z żoną Alice zespół *Concentus Musicus Wien*. Jak czytamy na stronie tejże instytucji, *charakteryzująca ten zespół intensywność oraz gruntowna, a zarazem bezpośrednio żywa interpretacja arcydzieł muzycznych opierały się zawsze w dużej mierze na żądaniu Harnoncourta, by każdy z muzyków aktywnie podążał za myślą utworu i osobiście zgłębiał, dlaczego właśnie „tak, a nie inaczej”. Zespół – będący tym samym nie tylko wykonawcą, lecz także partnerem muzycznym przenikniętym duchem dzieła – w ten sposób nieuchronnie wykształcił własny, charakterystyczny język muzyczny, który czyni go tak niepowtarzalnym.*¹⁴⁴



Ryc. 1 Nikolaus Harnoncourt ¹⁴⁵

Od samego początku CMW wykonywał repertuar wyłącznie na instrumentach historycznych lub ich wiernych kopiach, co odróżniało go od wcześniejszych prób „stylizacji” muzyki dawnej z użyciem współczesnego aparatu wykonawczego (np. Landowska). Początkowo zespół skupiał się głównie na repertuarze wczesnobarokowym, a następnie

¹⁴³ Nikolaus Harnoncourt – Muzyka mową dźwięków; Fundacja Ruch Muzyczny; Warszawa 1995; str. 85

¹⁴⁴ <https://www.concentusmusicus.at/concentus>, tłum. K.W.

¹⁴⁵ źródło: <https://www.polskieradio.pl/8/651/artykul/1593929,wszystkie-plyty-nikolausa-harnoncourta>

rozszerzył swoją działalność na twórczość Bacha, Telemanna, Händla, Haydna, Mozarta czy Beethovena. W 1968 r. zyskał sławę pierwszego zespołu, który wykonał i nagrał *Pasję wg św. Mateusza* Bacha z zastosowaniem historycznego podejścia we wszystkich aspektach wykonania.¹⁴⁶

W Brukseli z kolei aktywni byli bracia Kuijken – Wieland (gambista), Sigiswald (skrzypek) i Barthold (flecista), którzy w roku 1972 założyli zespół *La Petite Bande*, który odegrał kluczową rolę w kształtowaniu paradygmatu wykonawstwa historycznie poinformowanego w Europie Zachodniej, ze szczególnym uwzględnieniem nurtu franko-flamandzkiego. Nazwa zespołu – podobnie jak jego kameralny skład – nawiązuje bezpośrednio do dworskiej orkiestry Lully’ego działającej na dworze Ludwika XIV. Od początku w jego skład wchodziły wyłącznie muzycy będący międzynarodowymi autorytetami w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej. Choć pierwotnie *La Petite Bande* nie miała przekształcić się w stały zespół koncertowy, ogromny sukces pierwszych nagrań dla wytwórni *Harmonia Mundi* sprawił, że działalność szybko nabrała regularnego charakteru scenicznego. Repertuar, początkowo skoncentrowany głównie na muzyce francuskiej, z czasem rozszerzył się – obejmując dzieła mistrzów włoskich, a także utwory Bacha, Händla, Glucka, Haydna, Mozarta i wielu innych twórców epoki baroku i klasycyzmu.¹⁴⁷

W Niderlandach najważniejszą postacią był Frans Brüggen, flecista i dyrygent, który w 1981 roku założył *Orkest van de Achttiende Eeuw*, w wyniku potrzeby odzyskania wspólnotowego sensu muzyki, opartego na strukturze kameralnej, wzajemnym słuchaniu i partnerskim modelu prowadzenia zespołu. Ich estetyka opiera się na miękkim, brzmieniu, idiomatycznym dla niderlandzkiego baroku, przy jednoczesnym silnym osadzeniu w źródłach. Brüggen był nie tylko praktykiem, ale i teoretykiem: wykładał w Bazylei i Amsterdamie, a jego podejście kształtowało pokolenia muzyków historycznych. Na uwagę zasługuje fakt, że *Orkest* działa do dziś, w niemal niezmienionym składzie, podtrzymując tradycję długoterminowego budowania wspólnoty brzmieniowej.¹⁴⁸ Orkiestra sukcesywnie poszerzała swój repertuar, wychodząc od dzieł Purcella, Bacha i Rameau, przez Haydna, Mozarta i Beethovena, aż po utwory kompozytorów romantycznych – Schuberta, Mendelssohna czy Brahmsa.¹⁴⁹

Anglia w latach 60. i 70. odegrała fundamentalną rolę w rozwoju HIP, zwłaszcza za sprawą trzech osobistości: Christophera Hogwooda, Trevora Pinnocka i Sir Johna Eliota

¹⁴⁶ https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Concentus_musicus_Wien.xml

¹⁴⁷ <https://lapetitebande.be/en/la-petite-bande>

¹⁴⁸ Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, s. 3

¹⁴⁹ <http://orchestra18c.com/en/history/>

Gardinera, z których każdy reprezentował nieco odmienny model estetyki historycznej. Pierwszy z nich założył w Londynie *Early Music Consort of London* (1967), po czym w roku 1973 – *Academy of Ancient Music*. Hogwood początkowo skupiał się na repertuarze barokowym – często w opracowaniach źródłowych przygotowanych samodzielnie – by z czasem rozszerzyć działalność na grunt symfoniki klasycznej, a także dzieł operowych Händla, Mozarta czy Haydna.¹⁵⁰ Dla Hogwooda „historyczność” była punktem wyjścia do twórczej interpretacji, nie jej celem. Zespół *The English Concert*, prowadzony przez Pinnocka od 1972 roku, słynął z energetycznego brzmienia i wewnętrznej spójności kameralnej. Gardiner reprezentował najbardziej emocjonalny nurt angielskiego HIP-u. Choć bazował na historycznej wiedzy, nigdy nie wyrzekł się twórczego dramatyzmu.¹⁵¹ Sam Gardiner następująco opisuje swój pierwotny bunt wobec zastanej estetyki: *W pewnym sensie Chór Monteverdiego rozpoczął swoją karierę jako antychór, stworzony w opozycji do dobrze wychowanych, hołdujących stopliwej eufonii zespołów, takiego jak wychwalany chór King's College za moich czasów, którego mantrą było: „Never louder than lovely” („Raczej ślicznie niż głośno”). Esencją takiego stylu był dla mnie występ tego zespołu na uroczystościach pogrzebowych Borisa Orda: śpiewano wówczas Jesu, meine Freude, najdłuższy i najbardziej wymagający z Bachowskich motetów, w angielskim przekładzie z taką afektacją i uładzeniem: „Jezu... [brzmiące Dżiiz-ju] – tutaj pauza i dramatyczne zaczerpnięcie oddechu – ...priceless treasure [tre-żju-her]”. Gotowało się we mnie z oburzenia. Jak można było tę ekstatycznie radosną muzykę, jaką pamiętałem od najmłodszych lat, wykonywać z tak nieznośną, ugrzecznioną manierą, tak rozwodnioną i wyblakłą? Czyż nie było to jak nakładanie kolejnej warstwy pudru i doklejanie „muszek” na starym, posępnym portrecie Kantora?*¹⁵² Bunt ten miał po latach (1978) zaowocować powstaniem *English Baroque Soloists*, co Gardiner wspomina słowami: *Aż nagle natrafiliśmy na mur nie do przebycia. Nie było to winą ani moją, ani orkiestry, lecz instrumentów, których używaliśmy – tych samych, których wszyscy inni używali od stu pięćdziesięciu lat. Nieważne jak stylowo na nich graliśmy – nie byliśmy w stanie ukryć faktu, że zostały zaprojektowane z myślą o zupełnie innej wrażliwości dźwiękowej, tej związananej ze stylem ekspresji schyłku XIX i początku XX stulecia, a więc anachronicznej. Instrumenty z metalowymi lub owijanymi metalem strunami brzmiały po prostu zbyt potężnie, a przecież granie ciszej, powściągnięcie ekspresji było jak najdalsze od tego, czego domagała się muzyka*

¹⁵⁰ Grove Music Online, Hogwood, Christopher
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13183>

¹⁵¹ Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, op. cit., s. 3

¹⁵² J.E. Gardiner – *Muzyka w zamku niebios. Portret J.S. Bacha*; w przekładzie K. Matwiejczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 5

barokowa ze swoją rozkwitającą bujnie skalą ekspresji. Odkodowanie języka muzycznego mistrzów barokowych, zasypywanie przepaści pomiędzy ich światem a naszym, odpłombowanie studni ich twórczej wyobraźni oznaczało potrzebę pielęgnowania zupełnie innego rodzaju brzmienia. Mieliśmy tylko jedno wyjście: zacząć od nowa przy użyciu instrumentów barokowych lub ich kopii. Było to jak nauka języka obcego albo próba nauczania się gry na nowym instrumencie – bez żadnego nauczyciela. Trudno wyobrazić sobie, ile przysparzało to ekscytacji, rozczarowań i awantur. Niektórzy uznali to za straszliwą zdradę, inni – w tym wielu śpiewaków Chóru Monteverdiego – za krok wstecz. Ale kilka odważnych dusz postanowiło wypłynąć ze mną na nieznane wody: kupili, wyblągali lub pożyczili barokowe instrumenty – i tak staliśmy się Angielskimi Solistami Barokowymi [English Baroque Soloists].¹⁵³

Simon Standage z kolei zauważa, że impuls do rozwoju brytyjskich zespołów muzyki dawnej w 1973 roku dało m.in. wsparcie wytwórni nagraniowych, takich jak Decca czy Archiv/Deutsche Grammophon, a wkrótce także rozwój technologii cyfrowych i płyt CD – oraz, rzecz jasna, ogromna praca interpretacyjna Hogwooda i Pinnocka.¹⁵⁴

Każda ze szkół, w zależności od regionu geograficznego, reprezentuje inną percepcję muzyki, a co za tym idzie, kładzie zróżnicowany nacisk na poszczególne elementy wykonawcze. Dr Jakub Kościukiewicz, wiolonczelista i gambista, konstatuje: *Holendrzy są aptekarscy, oszczędni, precyzyjni. Anglicy – bardziej nastawieni na kolor i afekty. Perfekcja schodzi na drugi plan. Różnice widać w podejściu do każdego elementu muzyki – nawet przy wspólnych zasadach jak brak vibrato czy użycie pustych strun.*¹⁵⁵

Krajem od zawsze odpornym na wpływy zewnątrz była Francja. Wiele lat traktowano tam HIP jako domenę „protestancką” – z racji jego silnych korzeni w muzyce niemieckiej i niderlandzkiej. Paradoksalnie to właśnie Francja wydała bardzo świadomych stylowo interpretatorów baroku, takich jak Jordi Savall oraz Marc Minkowski.

W Niemczech w latach siedemdziesiątych powstawały takie zespoły jak m.in. *Musica Antiqua Köln*, założona w roku 1973 przez Reinharda Goebela. Ich styl cechował się rygorystyczną precyzją rytmiczną, ekstremalną dbałością o artykulację i jednocześnie, co istotne, wyczuleniem na kontrapunktyczną strukturę dzieła.

¹⁵³ tamże, s. 9

¹⁵⁴ S. Standage – op. cit., s. 2 (tłum. – K.W.)

¹⁵⁵ Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, s. 3

Innym istotnym ośrodkiem, w którym poszczególne style się niejako spotykały ze sobą, wzajemnie na siebie wpływając była Bazylea, ponieważ z uwagi na swoje położenie geograficzne.¹⁵⁶

Pionierów HIP w Polsce, na łamach *Raportu o stanie muzyki polskiej* (IMiT, 2011) wymienia prof. Agata Sapiecha: *W Polsce ten właściwy dla zagadnienia sposób pojmowania i interpretacji muzyki dawnej (od najstarszej do romantycznej) zapoczątkowali: Zdzisław Szulc (założyciel Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu), jego uczeń i następca Włodzimierz Kamiński, Wanda Landowska, Stefan Sutkowski (Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, 1957), Stanisław Gałoński (Capella Bydgosiensis, 1962; Capella Cracoviensis, 1970), Kazimierz Piwkowski (Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses, 1964), Katarzyna Zachwatowicz, Zdzisław Skwara (Canor Anticus, 1970 – prowadzony obecnie przez Marcina Zalewskiego jako zespół viol da gamba), a w dziedzinie zespołów wokalnych: Edmund Kajdasz (Cantores Minores Wratislavienses, 1966), Zofia Urbanyi-Świrski (I Musici Cantanti, 1966), Maciej Jaśkiewicz (Ars Antiqua, 1973).*¹⁵⁷ Również cytowana prof. Sapiecha należy do grona kluczowych postaci polskiego ruchu HIP, jako założycielka zespołu *Il Tempo* (1990), inicjatorka i współorganizatorka festiwali, kursów mistrzowskich i projektów edukacyjnych, a także twórczyni Zakładu Muzyki Dawnej w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie przez lata wychowała liczne grono specjalistów w dziedzinie HIP.¹⁵⁸ Ponadto należy wymienić m.in. *Concerto Polacco*, założone przez Marka Toporowskiego w roku 1991, czy *Dolnośląską Orkiestrę Barokową*, *OH! Orkiestrę Historyczną*, *Wrocławską Orkiestrę Barokową*, *Capellę Regia Polonia* i in. Działalność powyższych instytucji rozpoczęła trwający do dziś przyrost liczby zespołów specjalizujących się w wykonawstwie historycznym.¹⁵⁹

Charakterystyczną cechą większości europejskich ośrodków wykonawstwa historycznego było początkowe skupienie się na repertuarze barokowym – zarówno ze względu na jego estetyczne zakorzenienie w retoryce i afektacji, jak i stosunkowo dobrze zachowaną dokumentację źródłową. Jednak z biegiem lat wiele zespołów, pierwotnie wyspecjalizowanych w muzyce XVII i XVIII wieku, zaczęło systematycznie przekraczać chronologiczne granice stylów: od klasycyzmu aż po wiek XIX, owocując dziesiątkami nagrań z tego okresu, takimi jak np. *Ein deutsches Requiem* Brahmsa w wykonaniu *Monteverdi Choir & Orchestre Révolutionnaire et Romantique* pod batutą Johna Eliota Gardinera (SDG 2008)¹⁶⁰, *Symfonie*

¹⁵⁶ tamże, s. 5

¹⁵⁷ Raport o stanie muzyki polskiej, Instytut Muzyki i Tańca 2011, s. 181

¹⁵⁸ <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/s/sapiecha-agata>

¹⁵⁹ Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, op. cit., s. 5

¹⁶⁰ <https://www.prestomusic.com/classical/products/8005416--brahms-ein-deutsches-requiem#related>

smyczkowe Mendelssohna w wykonaniu *Concerto Köln* (Warner Classics 2016)¹⁶¹, *Wolny Strzelec* C.M. von Webera w wykonaniu *Freiburger Barockorchester* pod dyrekcją René Jacobsa (Harmonia Mundi 2022)¹⁶², *I Symfonia „Tytan”* Mahlera w wykonaniu *Les Siècles* pod batutą François-Xaviera Rotha (Harmonia Mundi 2019)¹⁶³ i wiele innych.

Jak widać, wzmożone zainteresowanie wykonawców HIP repertuarem romantycznym przypada już na wiek XXI. Nie inaczej jest z dziełami kompozytorów włoskiego *bel canto* – w tym kontekście szczególne znaczenie przypisać należy działalności *The Orchestra of the Age of Enlightenment*. Orkiestra ta, założona w 1986 roku w Londynie jako formacja niezależna i demokratyczna w strukturze, od początku charakteryzowała się śmiałością programową i elastycznością stylistyczną.¹⁶⁴ Choć w repertuarze zespołu odnaleźć można zarówno Bacha, Haendla i Mozarta, jak i Mahlera, to właśnie jego interpretacje włoskiego *bel canto* – w ujęciu świadomym historycznie – stanowią niebagatelne osiągnięcie HIP w zakresie muzyki XIX wieku, szczególnie istotne dla przedmiotu niniejszej pracy.

Dzięki współpracy z wytwórnią *Opera Rara* powstały m.in. nagrania trzech oper Donizettiego w interpretacji *The Orchestra of the Age of Enlightenment* pod kierunkiem Marka Eldera, które nie tylko przywracają historyczną instrumentację i praktykę wykonawczą, ale także redefiniują sposób myślenia o stylistyce *bel canto*. Chronologicznie należą do nich:

- *Imelda de' Lambertazzi* – ORC 36 (2008)
- *Maria di Rohan* – ORC 44 (2011)
- *Les Martyrs* – ORC 352 (2016)¹⁶⁵

Dzięki tym nagraniom orkiestra sygnalizuje, że ideał *bel canto* nie polega na stylizacji opery romantycznej, lecz na szczerym, historycznie osadzonym odczytaniu wszystkich elementów dzieła muzycznego w perspektywie retoryki muzycznej. Są one dziś punktem odniesienia dla wykonawców i badaczy dążących do brzmieniowej wiarygodności i głębokiego zrozumienia dzieł tego okresu.

Jedyna istniejąca do tej pory rejestracja opery *Il giovedì grasso* została dokonana przez *Orchestra Radiotelevisione Svizzera Italiana* pod dyrekcją Edwina Loehrera w roku 1961.¹⁶⁶ Zderzenie estetyki tego nagrania z rejestracjami Eldera unaocznia szerszy spór pomiędzy

¹⁶¹ <https://www.prestomusic.com/classical/products/8158293--mendelssohn-the-5-symphonies-the-13-string-symphonies>

¹⁶² <https://www.prestomusic.com/classical/products/9315474--weber-der-freischutz>

¹⁶³ <https://www.prestomusic.com/classical/products/8613800--mahler-titan>

¹⁶⁴ <https://oae.co.uk/mission/our-story/>

¹⁶⁵ https://www.prestomusic.com/classical/search?search_query=Mark%20Elder%20Donizetti%20Orchestra%20of%20the%20Age&sort=date

¹⁶⁶ <https://www.discogs.com/release/26603981-Gaetano-Donizetti-Edwin-Loehrer-Bruna-Rizzoli-Juan-Oncina-Nestore-Catalani-Maria-Minetto-James-Loomi>

modernistycznym idiomem wykonawczym XX wieku a podejściem historycznie poinformowanym, które w latach 60. dopiero rozpoczynało swój intensywny rozwój.

Interpretacja Loehrera (na współczesnych instrumentach) opiera się na estetyce dużej, gęstej masy orkiestrowej, szeroko zakrojonego legata i homogenicznego dynamicznie brzmienia – charakterystycznego dla pokolenia, które *bel canto* interpretowało przez pryzmat wielkiej symfoniki późnoromantycznej. W kontrze do tego modelu, nagrania Marka Eldera, z historycznymi instrumentami, w niższym stroju i z podejściem do ekspresji opartym na źródłach, jawią się jako świadoma próba powrotu do pierwotnego idiomu brzmieniowego *bel canto*. Tam, gdzie Loehrer kładł nacisk na szerokość frazy i symfoniczną monumentalność, Elder poszukuje przezroczystości faktury, elastyczności tempa, miękkości artykulacyjnej i swobody ornamentacji, które wydobywają z dzieła Donizettiego jego pierwotną dramaturgię.

Zainspirowany tą właśnie koncepcją – idiomem *bel canto* odczytanym w duchu historycznej świadomości, a nie stylistycznej rekonstrukcji – zdecydowałem się podążać tą drogą podczas przygotowania polskiej premiery *Il giovedì grasso* w Warszawskiej Operze Kameralnej. Wierząc, że tylko dialog między źródłami, historycznym brzmieniem i współczesną wrażliwością wykonawczą może nadać operze Donizettiego żywą tożsamość, postawiłem na model, który nie tyle odtwarza, co ożywia zapomnianą estetykę, jak również odwołuje się do konkretnych toposów *bel canto* par excellence (patrz: Rozdział 4.).

3. Ewolucja instrumentarium użytego przez G. Donizettiego w partyturze opery *Il giovedì grasso*

Analiza ewolucji historycznego instrumentarium użytego w operze *Il giovedì grasso* ukazuje, w jaki sposób zastosowanie instrumentów dawnych determinuje autentyczność brzmienia i interpretacji dzieł z repertuaru XIX-wiecznego *bel canto*. Aspekty te, w moim przekonaniu, pomagają zrozumieć głębię stylistyczną i dramaturgiczną przedmiotowego dzieła, wpisując się w szeroki kontekst tejże rozprawy w zakresie wykonawstwa muzyki okresu dominacji *bel canto*. Celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie kompleksowej historii ewolucji instrumentów użytych w przedmiotowej operze, od ich początków do połowy XIX wieku – zarówno pod względem formy, konstrukcji, jak i funkcji w życiu muzycznym.

Należy zaznaczyć, że przez cały wiek XVIII składy orkiestr operowych we Włoszech – zarówno tych towarzyszących operze seria w dużych teatrach, jak i zespołów wykonujących operę buffa czy grających w mniejszych ośrodkach – systematycznie się rozrastały. W początkowej fazie powiększenie to dotyczyło przede wszystkim sekcji skrzypiec, z czasem jednak coraz większy nacisk zaczęto kłaść na instrumenty dęte. W efekcie brzmienie orkiestr operowych wraz z nastaniem wieku XIX stało się nie tylko donośniejsze, lecz także wyraźnie zdominowane przez rejestry wysokie – w przeciwieństwie do bardziej zrównoważonej barwy z początków XVIII w. Orkiestra zaczęła być coraz silniej włączana w tkankę dramatyczną dzieła: uczestniczyła w większej liczbie scen, pełniła bardziej zróżnicowane funkcje i stopniowo zyskiwała centralną rolę w strukturze opery.¹⁶⁷

3.1. Instrumenty smyczkowe

Jako że niniejsza praca traktuje o repertuarze włoskim, szczególną uwagę poświęciłem działalności tamtejszych szkół lutniczych, które w okresie od XVI do XVIII wieku wyznaczały standardy zarówno brzmieniowe, jak i estetyczne, a których dziedzictwo pozostaje żywe po dziś dzień. Istnieje bowiem największe prawdopodobieństwo, że właśnie z ich dorobku korzystała orkiestra Teatro del Fondo w Neapolu podczas premiery przedmiotowego dzieła w roku 1829.

Geneza instrumentów smyczkowych sięga starożytnych i średniowiecznych chordefonów znanych w Azji i na Bliskim Wschodzie. Jednym z najstarszych instrumentów,

¹⁶⁷ J. Spitzer, N. Zaslav – *The Birth of the Orchestra. History of an institution, 1650-1815*; Oxford University Press 2005, s. 154

który można uznać za przodka skrzypiec, były perskie kamanche – trzystrunowy chordingon z okrągłym pudłem rezonansowym, grany przy pomocy łuku już w IX wieku n.e.¹⁶⁸



Ryc. 2 Kobieta grająca na kamanchezach, obraz ścienny z pałacu Hasht Behesht w Isfahanie, Iran 1669¹⁶⁹

Z Azji Środkowej i Bliskiego Wschodu instrumenty te przybyły do Europy dwoma głównymi szlakami: przez Bizancjum i Półwysep Apeniński (na południu) oraz przez Ruś, kraje bałtyckie i Skandynawię (na północy). W efekcie, na terenie Europy od XI-XII wieku zaczęły funkcjonować różnorodne lokalne odmiany instrumentów smyczkowych: fidel, rebek, lira da braccio, a także gęśle spotykane w kulturze polskiej i słowackiej.¹⁷⁰ Przełomem w dalszej ewolucji była zmiana sposobu trzymania instrumentu – z pozycji pionowej na poziomą, na ramieniu lub obojczyku, co umożliwiło swobodniejsze operowanie smyczkiem i lepszą kontrolę artykulacji. Fidel bizantyjska, lira da braccio i inne formy dworskie zyskiwały znaczenie w muzyce sakralnej i świeckiej późnego średniowiecza, a ich konstrukcje stawały się coraz bardziej złożone.¹⁷¹

W XVI wieku, w miastach takich jak Brescia i Cremona, wykształciła się ostateczna forma skrzypiec jako instrumentu czterostrunowego o pudle rezonansowym, zakrzywionym korpusie oraz funkcjonalnym systemie podstrunnicy, gryfu i główki z kołkami. W dziejach lutnictwa europejskiego żadna szkoła nie odegrała tak fundamentalnej roli jak szkoła kremońska. To właśnie w Cremonie, ukształtowały się najważniejsze tradycje budowy instrumentów smyczkowych, które zdefiniowały zarówno ich kanon brzmieniowy, jak i estetyczny. Właśnie w tym małym mieście w Lombardii działał Andrea Amati (ok. 1505–

¹⁶⁸ J. Kusiak – Skrzypce od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 145

¹⁶⁹ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/2013/03/08/the-masters-of-kamanche/>

¹⁷⁰ J. Kusiak – op. cit., s. 148-151

¹⁷¹ tamże, s. 153-155

1577), uważany za pierwszego lutnika, który zbudował skrzypce w ich nowoczesnym rozumieniu. Na zamówienie króla Karola IX stworzył on komplet 38 instrumentów – skrzypiec, altówek i wiolonczel, które miały stanowić jednolitą rodzinę instrumentów dla dworskiej kapeli królewskiej. Cechą charakterystyczną jego instrumentów było eleganckie, zrównoważone sklepienie płyty wierzchniej i spodniej, harmonijnie zakrzywione kontury korpusu oraz bogaty lakier w odcieniach złocisto-brązowych. Skrzypce Amatiego miały około 35,5 cm długości, krótką podstrunnicę, struny jelitowe oraz niewielki podstawek. Brzmienie tych instrumentów cechowała miękka i ciepła barwa.^{172 173}

Synowie Andrei Amatiego, Antonio i Girolamo, kontynuowali rodzinne tradycje, wprowadzając drobne modyfikacje w proporcjach i estetyce wykończenia. Prawdziwy przełom nastąpił jednak wraz z wnukiem Andrei – Nicolą Amatim (1596–1684). Zwiększył on rozmiary korpusu instrumentu, poszerzył łuki, zmodyfikował wysokość i profil sklepień oraz udoskonalił lakier, co pozwoliło uzyskać potężniejsze, bardziej nośne brzmienie, zachowując przy tym elegancję formy. Jego instrumenty były znane z wyjątkowej precyzji wykonania, perfekcyjnie rzeźbionych ślimaków i ciepłego dźwięku.¹⁷⁴ Nicola był również znakomitym pedagogiem – z jego warsztatu wyszło wielu późniejszych mistrzów, w tym Andrea Guarneri, Francesco Ruggieri, a także Antonio Stradivari (1644–1737).¹⁷⁵ Ten ostatni, w ciągu ponad 70 lat działalności zbudował on około 1100 instrumentów, z których zachowało się około 650, w tym ponad 500 skrzypiec, kilkadziesiąt wiolonczel i altówek, a także rzadkie instrumenty eksperymentalne. Stradivari był nie tylko genialnym rzemieślnikiem, ale również nieustannie poszukującym innowatorem. Wprowadził szereg zmian konstrukcyjnych, takich jak precyzyjnie profilowane sklepienie (zróznicowane grubości płyty), dłuższe efy, pozwalające na silniejszą emisję akustyczną, starannie dobrane drewno (świerk z Val di Fiemme, klon tyrolski), własne receptury lakierów (na bazie olejów roślinnych, bursztynu i pigmentów mineralnych). Skrzypce z jego „złotego okresu” (ok. 1700–1720), takie jak *Messiah*, *Lady Blunt* czy *Soil*, uważane są za ideał równowagi brzmieniowej: jasne, ale ciepłe, nośne, ale nie ostre, z naturalną projekcją w przestrzeni sali koncertowej. Również jego wiolonczele (model *forma B*) miały ogromny wpływ na dalszy rozwój instrumentów basowych.^{176 177}

¹⁷² tamże, s. 190-191

¹⁷³ Curt Sachs – Historia Instrumentów Muzycznych, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 336

¹⁷⁴ J. Kusiak – op.cit., s. 192-194

¹⁷⁵ C. Sachs, op. cit., s. 336

¹⁷⁶ J. Kusiak, op. cit., str. 198-205

¹⁷⁷ C. Sachs, op. cit., str. 336-337



Ryc. 3 Antonio Stradivari, *Messiah*, 1716, Ashmolean Museum, Oxford ¹⁷⁸

Bartolomeo Giuseppe Guarneri (1698–1744), znany jako Guarneri „del Gesù”, był wnukiem Andrei Guarneriego. Choć zbudował znacznie mniej instrumentów niż Stradivari, jego skrzypce zdobyły uwielbienie największych wirtuozów, z Niccolò Paganinim na czele. Instrument *Il Cannone*, na którym Paganini grywał do końca życia, to właśnie dzieło del Gesù. Skrzypce Guarneriego charakteryzują się grubszyimi płytami, nieco asymetryczną budową, głębszym, surowym lakierem, efami o bardziej pionowym kształcie. Brzmienie tych instrumentów jest często opisywane jako „ciemniejsze”, bardziej surowe, z potężną dynamiką i agresywną nośnością. Choć mniej eleganckie wizualnie niż instrumenty Stradivariego, uchodzą za ideał ekspresyjności i „dzikości” barwy.¹⁷⁹

Po śmierci Stradivariego i Guarneriego szkoła kremońska zaczęła podupadać. Brak uczniów o równie wysokim poziomie oraz zmiana gustów estetycznych sprawiły, że lutnictwo Cremony w XVIII wieku stopniowo traciło pozycję lidera.¹⁸⁰ Renesans zainteresowania tym dziedzictwem nastąpił dopiero w XIX wieku, kiedy to paryscy lutnicy (przede wszystkim Jean-Baptiste Vuillaume) zaczęli skupować, kopiować i badać instrumenty Stradivariego i Guarneriego. Vuillaume wyprodukował setki kopii i jako pierwszy zastosował mikroskopową analizę lakierów.¹⁸¹

¹⁷⁸ <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-350547>

¹⁷⁹ J. Kusiak – op. cit., s. 194-198

¹⁸⁰ tamże, s. 207

¹⁸¹ tamże, s.227

Choć to Cremona ustanowiła piastowała w lutnictwie pozycję lidera, inne miasta włoskie skutecznie jej wtórowały, wykształcając swoje własne szkoły i tradycje. Szkoły te różniły się zarówno pod względem techniki, materiałów i brzmienia, jak i wpływów kulturowych wynikających z lokalnego zapotrzebowania.

W Brescii wśród lutników prym wiodł Gasparo da Salò (ok. 1540–1609). Budował on instrumenty w nieco innych proporcjach, bardziej masywne, często z nieco szerszymi efami i mniej starannym wykończeniem.¹⁸² Wprowadził on również innowacje techniczne, takie jak dłuższa dusza i masywniejsza belka basowa, które miały kluczowe znaczenie dla późniejszej ewolucji konstrukcyjnej instrumentów smyczkowych.¹⁸³

Również Wenecja odegrała znaczącą rolę w rozwoju lutnictwa w Europie XVII i XVIII wieku. Zapotrzebowanie na potężne brzmienie w przestrzeniach oper i bazylik (np. San Marco) wymusiło powstanie instrumentów o wyjątkowej sile projekcji, które charakteryzowały się grubszymi płytami rezonansowymi, ciemnymi lakierami, a także wyrazistym, nieco szorstkim, ale bardzo donośnym dźwiękiem. Najbardziej znanym lutnikiem tej szkoły był Matteo Goffriller (1659–1742), uznawany za ojca weneckiego lutnictwa. Budował przede wszystkim wiolonczele – duże, głęboko rezonujące, o wyraźnym, ciemnym dźwięku, który doskonale niósł się w dużych wnętrzach sakralnych i operowych. Jego następcy to m.in. Domenico Montagnana – twórca potężnych wiolonczel o szerokich bokach – oraz Carlo Tononi, który przeniósł tradycje bolońskie do Wenecji.¹⁸⁴

W Neapolu w wieku XVIII prężnie rozwijała się opera. Również tam wykształciła się zatem szkoła lutnicza. W odróżnieniu od weneckiej, charakteryzowała się ona większą delikatnością wykonania i subtelniejszym brzmieniem. Instrumenty neapolitańskie charakteryzowały się cieńszymi, płaskimi sklepieniami, jasnym, miodowym lub bursztynowym lakierem, precyzyjnie ciętymi ślimakami, a także elastycznym, ciepłym dźwiękiem z dobrą responsywnością. Za twórcę szkoły uważa się Alessandra Gagliano (ok. 1695–1735), który (według przekazów) uczył się u Amatiego lub jego uczniów w Cremonie. Jego instrumenty miały konstrukcję bardziej klasyczną, ale z lokalnymi modyfikacjami – lżejsze korpusy, nieco płytsze pudła, a także uproszczone wcięcia boczne. Tradycję rodzinną kontynuowali jego potomkowie, m.in. Nicola, Gennaro i Giuseppe Gagliano. Instrumenty szkoły neapolitańskiej były często wykorzystywane w orkiestrach operowych i przez solistów południowych Włoch,

¹⁸² tamże, s. 186-187

¹⁸³ C. Sachs – op. cit., s. 336

¹⁸⁴ J. Kusiak – op. cit., s. 208-209

a dziś uchodzą za bardzo wartościowe, choć mniej znane niż ich odpowiedniki z Cremony czy Wenecji.¹⁸⁵

Akademicka Bolonia wytworzyła własny, konserwatywny i klasycyzujący styl lutniczy. Szkoła ta rozwinęła się w XVII wieku, czerpiąc z tradycji Amatic, ale wprowadzając większy rygor konstrukcyjny. Instrumenty tej szkoły cechowały się bardzo dokładnym rzeźbieniem ślimaków, umiarkowanie wypukłymi sklepieniami, a także półmatowym, zbliżonym do kremońskiego, lakierem. Za najważniejszą postać uznaje się Giovanniego Tononiego, którego syn Carlo Tononi przeniósł się później do Wenecji. Instrumenty szkoły bolońskiej były cenione za czystość intonacyjną i „okrągłe”, dobrze zrównoważone brzmienie, idealne do muzyki kameralnej.¹⁸⁶¹⁸⁷

Ważne miejsce w historii włoskiego lutnictwa zajmowała również Mantua. Była miastem, w którym sztuka muzyczna kwitła szczególnie od czasów Claudio Monteverdiego. Zapotrzebowanie na instrumenty wysokiej jakości, szczególnie w zespołach dworskich i kościelnych, stworzyło lokalny rynek dla lutników. Najważniejszą postacią mantuńskiego lutnictwa był Pietro Giovanni Guarneri (1655–1720), syn Andrei Guarneriego z Cremony. Pietro przeniósł się do Mantui około 1679 roku, gdzie został muzykiem kapeli książęcej Gonzagów i równocześnie prowadził warsztat lutniczy.¹⁸⁸ Jego instrumenty miały często cieńsze boki i gładze kontury. Ich brzmienie było czyste i wyrównane, o nieco mniejszym wolumenie niż instrumentów kremońskich. Pietro Giovanni Guarneri był ostatnim przedstawicielem rodziny Guarnerich, który łączył profesjonalne muzykowanie z budową instrumentów. Fakt ten pozwala przypuszczać, że jego konstrukcje były idealnie dopasowane do praktycznych potrzeb wykonawcy.¹⁸⁹

Będący stolicą Kościoła Katolickiego i siedzibą wielu wpływowych rodów arystokratycznych Rzym stanowił naturalny ośrodek zatrudniający muzyków i lutników na potrzeby kapel kościelnych i dworskich. Instrumenty budowane w Rzymie musiały odpowiadać na konkretne potrzeby praktyczne: były trwałe, precyzyjnie stroiły w zmiennych warunkach i dobrze współbrzmiały w większych obsadach. Najważniejszą postacią tej szkoły był David Tecchler (1666–1748) – pochodzący z Niemiec lutnik, który osiadł w Rzymie

¹⁸⁵ tamże, s. 215-219

¹⁸⁶ tamże, s. 210

¹⁸⁷ Grove Music Online, Tononi; Ch. Beare, 2001

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028137?rskey=kU1Mic&result=1>

¹⁸⁸ J. Kusiak – op. cit, s. 212

¹⁸⁹ Grove Music Online, Guarneri, Pietro Giovanni; Ch. Beare, 2001

<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380279>

w końcu XVII wieku. Jego instrumenty, szczególnie wiolonczele, należą dziś do najbardziej poszukiwanych przez wiolonczelistów klasycznych i barokowych. Cechują się one wyjątkowo stabilną konstrukcją, wyrazistym i zrównoważonym dźwiękiem, zwłaszcza w dolnym rejestrze oraz dokładnie profilowanymi ślimakami.¹⁹⁰ Szkoła rzymska nie wykształciła wielu uczniów ani stylistycznej linii rozwojowej. Była raczej ośrodkiem pojedynczych indywidualności, które działały na potrzeby konkretnego mecenatu. Jednak jej znaczenie, zwłaszcza w kontekście rozwoju instrumentów basowych, pozostaje nie do przecenienia.

Rozwój muzyki instrumentalnej, wzrost wielkości sal koncertowych, rosnące wymagania repertuarowe i ekspansja wirtuozerii sprawiły, że instrumenty smyczkowe musiały dostosować się do zmieniających się warunków. W efekcie od końca XVII wieku do połowy XIX wieku niemal każdy element konstrukcyjny skrzypiec, altówek i wiolonczeli przeszedł jakiegoś rodzaju ewolucję.

Podstrunnica w XVII wieku była stosunkowo krótka i płaska, często kończyła się w okolicy trzeciej lub czwartej pozycji. Miało to związek z repertuarem barokowym, który rzadko przekraczał zakres piątej pozycji. Wraz z rozwojem techniki solistycznej w XVIII i XIX wieku podstrunnice stopniowo wydłużano, aż osiągnęły współczesną długość. Zmienił się także ich profil na bardziej zaokrąglony, co poprawiało ergonomię dla palców lewej ręki, zwłaszcza przy szybkich pasażach i pracy w wysokich pozycjach.¹⁹¹

Gryf z kolei we wcześniejszych instrumentach był montowany prosto, niemal równolegle względem pudła. Dopiero w XVIII wieku wprowadzono pochylony gryf, który pozwalał uzyskać większy nacisk strun na podstawku, a tym samym mocniejszą projekcję dźwięku. Zmieniono także sposób osadzania gryfu – z dawnych, klinowanych połączeń przeszło się na montaż „na jaskółczy ogon”, co poprawiało stabilność konstrukcji i umożliwiało łatwiejszą modyfikację podczas późniejszych napraw lub modernizacji.¹⁹²

Dusze i belki basowe w baroku były stosunkowo cienkie, często asymetryczne i dopasowane „na ucho”. Od XVIII wieku zaczęto je powiększać – belkę basową wydłużano i pogrubiano, co zwiększało objętość rezonansową instrumentu i stabilizowało dźwięk w rejestrze dolnym.^{193 194 195}

¹⁹⁰ Grove Music Online, Tecchler [Dechler, Decler, Teccler, Techler, Teckler, Tekler], David; Ch. Beare, 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27610>

¹⁹¹ Grove Music Online, Fingerboard (i); D.D. Boyden, 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51819>

¹⁹² Wywiad z Grzegorzem Lalkiem, s. 3

¹⁹³ tamże, s. 5

¹⁹⁴ Grove Music Online, Soundpost; J. Dilworth, J. Woodhouse, 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26293>

¹⁹⁵ Grove Music Online, Bass-bar; J. Dilworth, 2001

Kształt płyty wierzchniej i spodniej miał ogromny wpływ na jakość dźwięku. W XVII wieku dominowały sklepienia wysokie i smukłe, w stylu Amatiego. Stradivari i Guarneri zaczęli modyfikować grubość drewna w różnych punktach, co poprawiło selektywność barwy i równowagę dynamiczną. W XIX wieku profilowanie płyt stało się bardziej funkcjonalne, np. pogrubiano miejsca pod podstawkiem i efami, zmniejszając rezonans w rejestrach niepożądanych. Te praktyki były szczególnie popularne wśród lutników francuskich, modernizujących włoskie instrumenty.¹⁹⁶¹⁹⁷

Efy były początkowo krótkie i szeroko rozstawione. Stradivari ustandaryzował ich długość do ok. 70 mm i nadał im charakterystyczny, wydłużony kształt, z wyraźnymi oczkami i symetrycznym łukiem.¹⁹⁸ Z kolei w XIX wieku wprowadzono nieco większe rozwarście i lekkie przesunięcie efów, co poprawiało dostęp do duszy i zwiększało objętość rezonansową.¹⁹⁹

Podstawek w baroku był znacznie niższy i cieńszy. Zmiany w napięciu strun i kącie gryfu spowodowały konieczność jego podniesienia – zwiększono więc wysokość i masę podstawka, co wpływało na projekcję i przenoszenie drgań. Ostatecznie ukształtował się tzw. model francuski, który obowiązuje do dziś.²⁰⁰

Estetyka ślimaka – choć pozornie marginalna – była znakiem rozpoznawczym szkoły lutniczej. Amati stosował klasyczne, symetryczne rzeźbienia. Guarneri często rzeźbił ślimaki nieregularne, z silnie zarysowanymi zwojami. W XIX wieku ślimak stał się elementem ozdobnym – pojawiały się rzeźby głów ludzi, aniołów czy zwierząt, zwłaszcza w altówkach i instrumentach basowych.²⁰¹

Osobne, jakże obszerne zagadnienie stanowiła kwestia strun, które przez długi czas były w pełni jelitowe – zarówno gładkie, jak i skręcane. Encyklopedia *Grove Music Online* podaje za XIV-wiecznym *Secretum philosophorum* technologię przygotowania takich strun: *Jelita baranie należało moczyć przez 12 godzin w wodzie lub ługu, aż odseparuje się błona mięśniowa od włókien. Oczyszczone jelita moczo no następnie przez dwa dni w ługu lub czerwonym winie, suszono w lnianej szmatce, a potem skręcano wilgotne jeszcze odcinki jelit w struny*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02233>

¹⁹⁶ Wywiad z Grzegorzem Lalkiem, s. 4

¹⁹⁷ J. Kusiak – op. cit., s. 238-242

¹⁹⁸ Grove Music Online, Stradivari, Antonio; Ch. Beare, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278259>

¹⁹⁹ Grove Music Online, Soundhole; D.D. Boyden, P. Cooke, G. Weinreich, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26292>

²⁰⁰ Grove Music Online, Bridge (i); D.D. Boyden, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03976>

²⁰¹ Grove Music Online, Violin, op. cit.

o odpowiedniej grubości. Autor ostrzegał, by nie przechowywać strun w zbyt wilgotnym lub suchym miejscu – groziło to ich zerwaniem.²⁰² Również Diderot w *Encyclopédie* (1754) podał podobne instrukcje, zaznaczając, że średnica struny zależy od liczby użytych jelit – od 2 dla mandoliny po 120 dla kontrabas. W jego czasach najlepsze struny pochodziły z Włoch, ale ich produkcja szybko się rozpowszechniała wraz z popularnością instrumentów smyczkowych.²⁰³ Prawdziwym przełomem było wynalezienie w połowie XVII w. strun owijanych metalem, prawdopodobnie w Bolonii, by zwiększyć ich trwałość i stabilność intonacyjną. Umożliwiło to produkcję krótszych strun basowych o większej masie i intensyfikację rozwoju wiolonczeli jako mniejszej wersji violone. W XIX wieku pojawiły się pierwsze stalowe struny E – cieńsze, głośniejsze, ale bardziej metaliczne w brzmieniu.²⁰⁴

Również smyczek przechodził znaczącą ewolucję przez wieki, zanim osiągnął zbliżoną do obecnej formę, którą z entuzjazmem wychwalał Józef Reiss: *Czymże by jednak były najidealniej zbudowane skrzypce, gdyby zabrakło tego narzędzia, które je budzi do życia i wydobywa z nich właściwy ton? Narzędziem tym jest smyczek, w swej dzisiejszej postaci arcydzieło kunsztownej formy, genialnością konstrukcji odpowiadający godnie genialnej budowie skrzypiec.*²⁰⁵

Smyczek trafił do Europy przez muzułmańską Hiszpanię i Bizancjum w XI wieku. Najstarsze jego przedstawienia pochodzą z miniatur północnohiszpańskich i katalońskich. Jedenastowieczne znalezisko z Dublina zawiera fragment drewnianego smyczka o długości 57 cm, zakrzywionego ku końcowi. W okresie do ok. 1600 roku smyczki wykazywały dużą różnorodność form – od niemal półkolistych po płaskie, z różnymi długościami włosia, często bez żabki i bez mechanizmu regulacji napięcia. Smyczek trzymano zaciśniętą pięścią, co zapewniało mocniejszy nacisk, ale ograniczało elastyczność smyczkowania. Od XIII wieku pojawiały się prymitywne żabki (np. rozwidlenia drewna, drewniane kliny) służące do rozdzielania włosia i pręta. Od ok. 1625 roku muzycy potrzebowali cięższych smyczków do silniejszej artykulacji. Zaczęto powszechnie stosować drewna egzotyczne, przede wszystkim *piratinera guianensis*. Włosie mocowano metodą wczepianą w zagłębieniu na końcu smyczka. Smyczki miały nadal lekko wypukły łuk. W latach 20. XVIII wieku, pod wpływem Tartiniego, powstały tzw. długie smyczki (69-72 cm), ważące 45-56 g. Zmieniono profil główki oraz

²⁰² Grove Music Online, String; G. Weinreich, J. Woodhouse, F. Hubbard, D. Wraight, S. Bonta, R. Partridge, (tłum. własne)

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984>

²⁰³ tamże

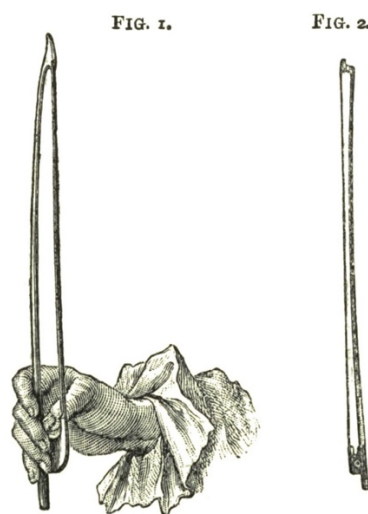
²⁰⁴ tamże

²⁰⁵ J. Kusiak – op. cit., s. 67

poprawiono giętkość przez podgrzewanie i gięcie pręta. Wprowadzano również smyczki żłobione, by zmniejszyć masę bez utraty wytrzymałości. Do połowy XVIII w. popularna była jeszcze żabka wczepiana, choć od ok. 1740 zaczęto stosować śrubę regulującą napięcie włosów.²⁰⁶²⁰⁷

Rewolucję w konstrukcji smyczka przeprowadził François Tourte (1747-1835), który ustandaryzował jego długość (ok. 74-75 cm), wprowadził zakrzywienie pręta w dół oraz śrubę napinającą włosie. Smyczek zaczął być traktowany nie tylko jako nośnik dźwięku, lecz także narzędzie kształtowania artykulacji, dynamiki i frazowania. Smyczek ten stał się wzorcem dla nowoczesnej konstrukcji. Tourte stosował drewno *pernambuco*, które giął termicznie, osiągając idealne proporcje gięcia i sprężystości. Główka była cięższa niż poprzednie, co równoważono dodatkowymi elementami metalowymi przy żabce. Włosie (150–200 włosów końskich) rozciągano na szerokość ok. 1 cm i rozplaszczano przy pomocy ferruli (według sugestii Viottiego).²⁰⁸

Tourte nie oznaczał swoich smyczków sygnaturą, ale nierzadko wklejał metkę z nazwiskiem i datą. Jego prace wpłynęły bezpośrednio na lutników francuskich i angielskich, m.in. Dominique'a Peccatte'a, Voirina, Maire'a i Doddów. Jedyną istotną innowacją po Tourte'cie było dodanie metalowej prowadnicy na spodzie żabki, którą przypisuje się Françoisowi Lupotowi.²⁰⁹



Ryc. 4 Porównanie kształtu smyczka zilustrowanego w pierwszym wydaniu "*Versuch einer gründlichen Violinschule*" Leopolda Mozarta z roku 1756 (fig. 1) z modelem François Tourte'a (fig. 2) ²¹⁰

²⁰⁶ Grove Music Online, History of the Bow; W. Bachmann, E.E. Seletsky, D.D. Boyden
<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382022>

²⁰⁷ C. Sachs – op. cit, s. 346-347

²⁰⁸ Grove Music Online, History of the Bow; op. cit.

²⁰⁹ tamże

²¹⁰ źródło: https://en.m.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Tourte,_Fran%C3%A7ois

W XVIII i XIX wieku zacieśniła się relacja pomiędzy twórcami, budowniczymi instrumentów i solistami. Kompozytorzy pisali utwory z myślą o konkretnych technikach lub instrumentach, lutnicy reagowali na potrzeby muzyków, ci z kolei proponowali nowe rozwiązania techniczne. Tym sposobem wykonawstwo, lutnictwo i kompozycja wzajemnie się napędzały, dzięki czemu rozwój techniki gry i instrumentu szedł ręką w rękę.²¹¹

3.2. Instrumenty dęte drewniane

Choć historia europejskiej muzyki instrumentalnej ukształtowała się wokół idiomu smyczkowego, to jednak niemożliwym byłoby pominięcie roli instrumentów dętych – tych, które niczym głos ludzki potrafiły rezonować z największą czułością na muzyczne imponderabilia.

3.2.1. Flet i flet piccolo

Już w paleolicie spotykano pierwotne formy fletu wytwarzane m.in. ze szczęk niedźwiedzi.²¹² Rzeczywisty rozwój fletu jako instrumentu o określonej funkcji artystycznej dokonał się dopiero w renesansie, kiedy to pojawiły się pierwsze próby systematyzacji rodziny fletów poprzecznych. Inwentarze kapel dworskich z końca XVI wieku zawierały całe zestawy instrumentów poprzecznych, zróżnicowanych pod względem rozmiaru i wysokości. Jednak flety te, wykonywane z jednego kawałka drewna, nie pozwalały na regulację stroju, co skutkowało ich dużą liczbą w celu dostosowania się do różnych warunków wykonawczych.²¹³ W tym samym okresie zaczęły się pojawiać także pisemne wzmianki o koncepcjach wykonawczych, w których flet był już traktowany jako pełnoprawny głos, zdolny do realizowania zarówno partii melodycznych, jak i ozdobników retorycznych. Była to zapowiedź przemian, które dokonały się w pełni dopiero w epoce baroku. Wczesnobarokowy flet traverso odznaczał się cechami, które dla dzisiejszego odbiorcy mogą wydawać się ograniczeniem, a dla ówczesnego muzyka stanowiły źródło ekspresji i tożsamości. Instrument miał sześć otworów palcowych i jedną klapę (na dźwięk *dis*), kanał o profilu konicznym oraz niskie strojenie. Co istotne, otwory nie były rozmieszczone równomiernie, co skutkowało brzmieniem nieregularnym, ale przez to emocjonalnie bogatym. Dźwięki miały zróżnicowaną barwę

²¹¹ Wywiad z Grzegorzem Lalkiem, s. 7-8

²¹² E. Towarnicki, J. Kusiak, J. Mroczek, L. Lic, J. Kozłowski – Flet od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977, s. 10

²¹³ tamże, s. 21-22

w zależności od ich wysokości i kombinacji chwytów. Jest to cecha, którą dzisiejsi wykonawcy historyczni świadomie pielęgnują jako narzędzie retoryki muzycznej.²¹⁴

Za ojca traverso uważa się Jacques'a Hotteterre'a Le Romain – francuskiego flecistę i budowniczego instrumentów, który w roku 1707 opublikował traktat *Principes de la flûte traversière* – jeden z pierwszych podręczników metodyki gry.²¹⁵ Instrumenty jego autorstwa wyróżniały się eleganckim kształtem, subtelnym profilowaniem i precyzyjnie dobranym materiałem – najczęściej sezonowanym bukszpanem lub egzotycznym drewnem z Indii. Z czasem konstrukcja traverso zaczęła się komplikować – dodawano kolejne klapy, a piszczałkę dzielono na trzy, a potem cztery części, co ułatwiało transport i pozwalało na delikatne modyfikacje długości, a tym samym stroju.

Wielką zasługą niemieckiego flecisty i pedagoga Johanna Joachima Quantza było ukonstytuowanie idiomu wykonawczego dla tego instrumentu. Jego monumentalny traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752) nie tylko kodował podstawy gry technicznej, lecz także, a może przede wszystkim, formułował zasady dobrego smaku, ornamentacji, artykulacji i frazowania.²¹⁶ Traverso był zatem nie tylko instrumentem – był wehikułem retoryki.

Wraz z nadejściem klasycyzmu i wzrostem złożoności faktury orkiestrowej, tradycyjne traverso przestawało odpowiadać potrzebom kompozytorów i wykonawców. Do sześciu otworów i jednej klapy zaczęto stopniowo dodawać kolejne – najpierw w celu ułatwienia wydobywania niektórych dźwięków (jak gis lub b), potem – by zmechanizować strojenie i zniwelować brzmieniowe nierówności. Mozart pisał swoje partie fletowe z myślą o flecie czteroklapkowym, wyraźnie ograniczonym technicznie.²¹⁷ Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że w czasach Donizettiego używano jeszcze fletów z tzw. systemem prostym – najczęściej sześcioklapkowych, z kanałem konicznym i niewielkimi otworami, wciąż dalekich od późniejszego modelu Böhma. Włoscy fleciści, jak wskazują źródła, preferowali cieplejsze, łagodniejsze brzmienie i mniej metaliczne flety, często wykonywane z drewna różanego lub hebanu. Możliwe, że w orkiestrze Teatro del Fondo (gdzie odbyła się premiera przedmiotowego dzieła) grał muzyk posługujący się fletem zbudowanym w Neapolu, Rzymie lub Florencji, choć nie można wykluczyć importu z Francji – ośrodka, który dominował wówczas także na gruncie edukacji instrumentalnej. Warto podkreślić, że Donizetti – jako kompozytor mający praktykę

²¹⁴ Wywiad z Pawłem Książkiewiczem, str. 1

²¹⁵ C. Sachs – op. cit., str. 358

²¹⁶ tamże, s. 358

²¹⁷ Wywiad z Pawłem Książkiewiczem, s. 1

w zakresie gry instrumentalnej – pisał partie fletowe z ogromną świadomością ograniczeń instrumentu. Trzykreślne a było dla flecistów górną granicą rejestru, tonacje nieprzyjazne były omijane, a ornamentacja oszczędna, co tylko potwierdza, że pisanie dla fletu wymagało praktycznej znajomości idiomu.²¹⁸ Dopiero kolejne pokolenia wymagały od flecistów pełnej mobilności technicznej, co wymusiło dalszy rozwój konstrukcji.

Lata 30. i 40. XIX wieku to czas, w którym flet – po dwóch stuleciach stopniowej ewolucji – przeszedł rewolucję konstrukcyjną. Architektem tej przemiany był niemiecki flecista, kompozytor i konstruktor Theobald Böhm (1794–1881), który jako jeden z pierwszych potraktował budowę instrumentu nie tyle w kategoriach rzemieślniczych, co akustyczno-matematycznych. Böhm, niezadowolony z niedokładności intonacyjnej ówczesnych fletów, przeprowadził serię eksperymentów dotyczących długości piszczałki, lokalizacji otworów i materiału rezonansowego. Ostatecznie w 1847 roku przedstawił światu flet o cylindrycznym kanale, dużych i precyzyjnie rozmieszczonych otworach, metalowej konstrukcji i rewolucyjnym systemie klap otwieranych sprężynowo i sterowanych za pomocą specjalnych pierścieni i dźwigni. Ten system, nazywany dziś systemem Böhma, uczynił z fletu instrument wysoce zmechanizowany – precyzyjny, mocniejszy w brzmieniu, odporny na warunki akustyczne i dynamiczne. Otworzyło to nowy rozdział nie tylko w historii tego aerofonu, ale i w historii wykonawstwa, umożliwiając rozwój XIX-wiecznej wirtuozerii, nieosiągalnej na dawnych fletach.²¹⁹

Początkowo flet Böhma budził kontrowersje – jego brzmienie było inne, bardziej jaskrawe, „metaliczne”. Jednak już w połowie stulecia instrument ten stał się standardem, najpierw w krajach niemieckojęzycznych, następnie we Francji i Anglii, by ostatecznie zdominować szkoły europejskie i światowe. Warto jednak zaznaczyć, że flet Böhma nie był końcem ewolucji, a raczej początkiem nowego rozdziału – do dziś jest udoskonalany, choć jego fundamentalne założenia pozostały niezmienione. Nie należy jednak zakładać, że przemiana była natychmiastowa. Jeszcze w połowie XIX wieku w wielu orkiestrach funkcjonowały równolegle flety sześcioklapkowe i nowoczesne instrumenty Böhma. Były też regiony, jak Francja czy Włochy, w których przez długi czas utrzymywano narodowe odmiany systemów klapowych.²²⁰

²¹⁸ tamże, s. 2

²¹⁹ Grove Music Online, Flute; J. Montagu, H.M. Brown, J. Frank, A. Powell, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569>

²²⁰ tamże

Równolegle z ewolucją fletu poprzecznego toczyła się historia jego mniejszego krewniaka – fletu piccolo. Ten niewielki instrument, brzmiący o oktawę wyżej niż zwykły flet, pierwotnie używany był sporadycznie – jako środek kolorystyczny w muzyce tanecznej, wojskowej lub scenicznej. Już u Händla pojawia się jako *flautino* – często utożsamiany z francuskim flažoletem.²²¹²²²

W XVIII wieku piccolo wykonywano zazwyczaj z kości słoniowej lub bukszpanu, miało ono kilka otworów i jedną lub dwie kłapy.²²³ Ostre i przenikliwe brzmienie czyniło je instrumentem efektowym, a nie lirycznym. W operze pojawiało się najczęściej w kontekście scen wojennych, pieśni ludowych lub imitacji przyrody. W XIX wieku piccolo zyskało większą popularność, szczególnie w muzyce militarnej i operowej. W operze włoskiej tego okresu piccolo bywało stosowane jako narzędzie dramatycznej ekspresji – ostra barwa mogła sygnalizować napięcie, chaos, ironię lub egzotykę. Co ważne, piccolo nie przeszło rewolucji Böhma – jego konstrukcja oparta jest najczęściej na uproszczonym systemie sześciokłapkowym, zachowując surowość i ekspresyjną ostrość wcześniejszych modeli.²²⁴

Ewolucja fletu poprzecznego aż po pierwszą połowę XIX wieku obejmuje nie tylko kwestie konstrukcyjne, ale w dużej mierze również zmianę myślenia o idiomie fletowym jako instrumencie na wskroś ludzkim, mającym stanowić przedłużenie oddechu i eksplorować niekiedy bardzo intymne zakamarki ludzkiej duszy. Dziedzictwo to kontynuowane jest zarówno przez wykonawców historycznych, jak i współczesnych flecistów, którzy sięgają do korzeni tego idiomu, by nadać swojej grze wymiar kulturowy, a nie jedynie formalny.

3.2.2. Obój

Genealogia oboju sięga głębokiego średniowiecza – jego przodkinie, czyli szałamaje (z arab. *zurnah*), były instrumentami o donośnym, przenikliwym brzmieniu, przeznaczonymi do gry na świeżym powietrzu, w kontekście militarnym, procesyjnym i tanecznym. Zwykle wykonane z drewna, zakończone dzwonowatą czarą i wyposażone w podwójny stroik, charakteryzowały się ograniczoną kontrolą intonacyjną i brakiem subtelnej artykulacji.²²⁵²²⁶

Wraz z rosnącym zapotrzebowaniem na instrumenty bardziej elastyczne, zdolne do wyrażania afektów i retoryki muzycznej, zaczęto modyfikować konstrukcję szałamaj.

²²¹ tamże

²²² E. Towarnicki, J. Kusiak, J. Mroczek, L. Lic, J. Kozłowski – op. cit., s. 24-27

²²³ Grove Music Online, Flute; op. cit.

²²⁴ tamże

²²⁵ Wywiad z dr. Markiem Niewiedzialem, s. 1

²²⁶ Philip Bate – Obój od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 49-53

Kulminacja tych przemian przypada na krąg francuski drugiej połowy XVII wieku, gdzie na dworze Ludwika XIV rodziny Hotteterre i Philidor dokonały przełomu: stworzyły obój barokowy – *hautbois* (fr. wysokie drzewo) – instrument z wyprofilowanym kanałem, cieńszymi ściankami, dwoma otworami bocznymi i jedną klapą. Brzmienie stało się cieplejsze i bardziej plastyczne. Właśnie w tej estetyce narodził się liryczno-afektywny idiom obojowy.²²⁷ Obój barokowy mówił językiem duszy – i to w czasie, gdy inne instrumenty jeszcze krzyczały.

Obój rozkwitł w pełnej krasie w wieku XVIII. Był niemal wszechobecny: w kapelach dworskich, kościołach, operach, zespołach kameralnych i orkiestrach symfonicznych. Instrument ten stał się nieodłączną częścią retoryki muzycznej – partnerem głosu ludzkiego, tłumaczem afektów, komentatorem narracji. W Niemczech, u Bacha, Graupnera i Telemanna, obój często prowadził równoległą linię melodyczną wobec głosu solowego. W kantatach i pasjach stawał się wręcz teologicznym medium: głosem duszy, wyznaniem wiary lub rozpacz.²²⁸

Oboje XVIII-wieczne miały przeważnie 2–3 klapy, kanał koniczny, oraz korpus trójdzielny. W tym okresie budowniczowie preferowali drewno bukszpanowe (z czasem niestabilne w zmiennej wilgotności) oraz miękkie metale do klap (mosiądz, srebro). Nie istniał jeszcze zunifikowany system klapowy – każdy budowniczy oferował własną wersję ergonomii. Ten etap charakteryzował się instrumentami o ciemnym, aksamitnym brzmieniu, wciąż silnie osadzonymi w estetyce barokowej. Skala instrumentu była ograniczona (sięgała maksymalnie do c³), a gra w tonacjach z wieloma znakami była możliwa jedynie przy użyciu alternatywnej, często niewygodnej aplikatury.²²⁹

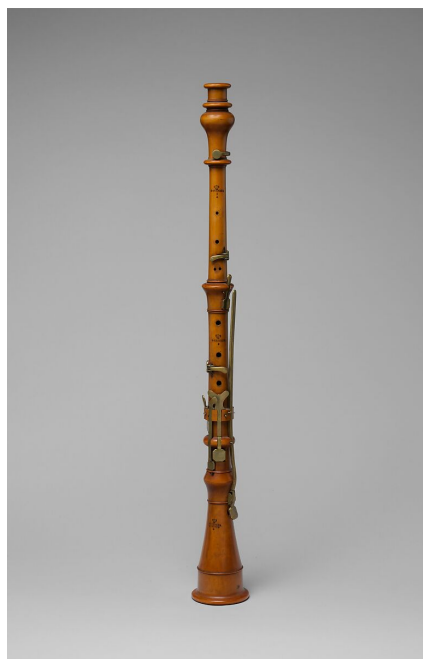
Około 1770 roku świat muzyki zaczął domagać się od instrumentów większej precyzji. Klasycyzm przyniósł nową estetykę, a obój musiał się do niej dostosować. Budowniczowie, zwłaszcza niemieccy i austriaccy, zaczęli systematycznie rozwijać mechanikę klapową. W instrumentach rodziny Grenser pojawiały się 4, potem 6 i więcej klap. System palcowania stawał się bardziej ergonomiczny.²³⁰

²²⁷ Wywiad z dr. Markiem Niewiedzialem, s. 1

²²⁸ por. C. Sachs – op. cit., s. 359-360

²²⁹ Philip Bate – op. cit., s. 83-85

²³⁰ Grove Music Online, Oboe; J.K. Page, G. Burgess, B. Haynes, M. Finkelman, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40450>



Ryc. 5 Obój autorstwa Johanna Heinricha Grensera z ok. 1806-13 r. w The Metropolitan Museum, The Met Fifth Avenue ²³¹

W latach 1800–1830 nastąpił gwałtowny wzrost liczby klap – do nawet 12. Instrumenty z tego okresu łączyły cechy modeli klasycznych z nowymi klapami bocznymi, dźwigniami i mechanizmami przestawnymi. Najważniejsze z tych klap umożliwiały m.in. wygodną grę tryłów (np. e–fis, g–a), alternatywne palcowanie dźwięków trudnych intonacyjnie, a także bardziej płynne przejścia pomiędzy rejestrami. Obój staje się bardziej przewidywalny, choć – jak wspominają współcześni – nieco traci na osobowości. Dr Marek Niewiedział komentuje te zmiany następująco: (...) *możliwe stało się rozszerzenie skali instrumentu, choćby tylko o kilka dźwięków. Można było zejść niżej do h czy b małego, wejść w g trzykreślne, a nawet wyżej. Ale najważniejsza zmiana dotyczyła jakości dźwięku. Na instrumentach bez klap – czyli barokowych – tzw. chwytów widelkowych powodowały nierówności. Jedne dźwięki były silniejsze, inne słabsze, niektóre głuche, inne bardziej nośne. Instrument brzmiał nierówno – co dla jednych było zaletą, a dla innych wadą. System klap i pełna chromatyka pozwalały to wyrównać.*²³²

Wraz z początkiem XIX wieku zaczęto też używać nowych gatunków drewna, jak grenadilla i heban, które, oprócz trwałości, dawały bardziej skupione i nośne brzmienie. To okres, w którym instrument przestał być tylko estetycznym nośnikiem afektu, a zaczął odpowiadać na potrzeby nowej, intensywniejszej narracji symfonicznej i operowej. Wśród

²³¹ źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500533>

²³² Wywiad z dr. Markiem Niewiedziałem, s. 3

nazwisk wpisanych w dzieje ewolucji oboju na początku XIX wieku, jedno jawi się jako punkt zwrotny – Jean-Louis Triebert. Budowniczy ten, działający w Paryżu w pierwszej połowie XIX wieku, nie tyle stworzył „nowy” obój, co uporządkował dziedzictwo dziesiątek eksperymentów lutniczych, rozsianych po całej Europie. Jego największą zasługą było wprowadzenie myślenia systemowego, czyli postrzegania mechaniki instrumentu jako spójnej, logicznie zorganizowanej struktury, a nie luźnego zbioru dodatków i poprawek.²³³

Do lat 20. XIX wieku większość obojów miała konstrukcję improwizowaną: kłapy dodawano ad hoc, ich ułożenie zależało od przyzwyczajień oboisty, a kanały wewnętrzne różniły się znacząco nie tylko między państwami, ale nierzadko między egzemplarzami jednego warsztatu (Ch.W. Gluck stanowi przykład kompozytora, który, świadomy tych różnic, pisał dwie wersje jednej opery – dla Wiednia i dla Paryża).²³⁴ Triebert jako pierwszy próbował to zunifikować. Opracował trzy kolejne systemy mechaniczne, które – choć wciąż oparte na aplikaturze z epoki klasycyzmu – wprowadzały nowe zasady ergonomii i logiki palcowania. Oboje Trieberta miały brzmienie nieco jaśniejsze niż modele klasyczne – bardziej nośne, ale mniej aksamitne.²³⁵²³⁶

Włochy i Niemcy – dwa główne bieguny operowej praktyki XIX wieku – prezentowały odmienne podejścia do roli i charakteru oboju. W Niemczech, pod wpływem klasycyzmu i wczesnego romantyzmu, obój pełnił funkcję partnera smyczków i harmonicznego składowej pionów instrumentów dętych. We Włoszech idiom obojowy najpełniej objawiał się w kontekście dramaturgicznym. W operach Rossiniego, Donizettiego, Belliniego obój często pełnił funkcję afektywnego, nierzadko kantylenowego wprowadzenia – podawał temat arii i rysował nastrój. Oboiści włoscy byli zatem raczej retorami niż wirtuozami. Z kolei włoscy budowniczowie pierwszej połowy XIX w., tacy jak Maino i Piana z Mediolanu, uprawiali w dużej mierze naśladownictwo modeli francuskich.²³⁷ Oznacza to, że oboiści grający w premierze *Il giovedì grasso* mogli mieć do dyspozycji instrument z około ośmioma kłapami, z klasycznym palcowaniem, ale już z usprawnieniami tryłowymi i alternatywnymi chwytami dla tonacji pobocznych. Zatem, choć trudno dziś wskazać konkretny egzemplarz instrumentu, można z pewnym przekonaniem powiedzieć: w Neapolu 1829 roku obój był jeszcze istotą klasycyzmu, ale już otwierał ucho na romantyzm.

²³³ Grove Music Online, Oboe; op. cit.

²³⁴ Wywiad z dr. Markiem Niewiedzialem, s. 2

²³⁵ Grove Music Online, Oboe; op. cit.

²³⁶ Philip Bate – op. cit., s. 101-106

²³⁷ tamże, s. 128-129

Konstrukcja oboju do połowy XIX wieku była polem ścierania się dwóch światów: tego, który chciał mówić jak człowiek – z westchnieniem i zawahaniem – oraz tego, który dążył do czystości, klarowności i standaryzacji. Zanim obój zyskał pełną unifikację mechaniki, był instrumentem ludzkim, a więc i niepewnym – być może właśnie w tej niepewności kryła się jego największa siła.

3.2.3. Klarnet

W dziejach klarnetu do połowy XIX wieku spotykamy z jednej strony pulsującą niestabilność konstrukcji i funkcji, z drugiej – zadziwiającą konsekwencję ewolucji w stronę idiomu coraz bardziej wirtuozowskiego i autonomicznego. Klarnet był z jednej strony nowym bytem zrodzonym z fuzji technologii i gustu, z drugiej zaś artystyczną odpowiedzią na przemiany języka muzyki instrumentalnej końca baroku i wczesnego klasycyzmu. Robert Michalski, klarnecista historyczny, zauważa, że *proces ewolucji* [klarnetu – przyp. K.W.] *był długotrwały, ale bardzo dynamiczny*, co spowodowało nie tylko rozrost wersji i systemów, ale też głęboką nieciągłość idiomu wykonawczego.²³⁸

U korzeni instrumentu znajduje się chalumeau – prosty, jednoklapowy instrument o cylindrycznym korpusie, wywodzący się najprawdopodobniej z tradycji ludowej Europy Środkowej. Chalumeau posiadało niewielką skalę (decyma), a jego dźwięk – ciemny, nosowy – wybrzmiewał głównie w muzyce o charakterze pastoralnym i dydaktycznym. Jak podkreśla Robert Michalski, *Chalumeau wykorzystywano okazjonalnie w muzyce operowej i oratoryjnej baroku, głównie do konkretnych arii, np. w „Juditha Triumphans” Vivaldiego. Instrumentalista – często oboista lub flecista – brał go tylko do jednego numeru.*²³⁹ Istotne jest, że ten pierwowzór nie był w stanie przekroczyć granicy oktawy: jego budowa nie pozwalała na wykorzystanie wyższej tessitury, przez co rejestr był ograniczony, a funkcjonalność – marginalna. Prawdziwa rewolucja nastąpiła dopiero około roku 1700, gdy Johann Christoph Denner, norymberski budowniczy, wprowadził dwie zasadnicze innowacje: zastosowanie kłapy rejestrowej oraz zredukowanie czary głosowej, co nadało instrumentowi bardziej zwarte brzmienie i większą projekcję. To właśnie w tym momencie klarnet zyskał swoją nazwę – od włoskiego *clarino* (określenia stosowanego dla trąbki o wysokim brzmieniu), co wskazuje zarówno na jego przenikliwą barwę, wysoki rejestr, jak i sygnalizacyjną funkcję.²⁴⁰

²³⁸ Wywiad z Robertem Michalskim, s. 1

²³⁹ tamże, s. 1

²⁴⁰ Anton Eberst – Klarnet od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971, s. 12-13

W pierwszych dekadach XVIII stulecia pojawiła się konstrukcja pięcioklapowa, a następnie sześć- i siedmioklapowa – każda z dodatkowych kłapek usprawniała jednocześnie problematyczne przejścia między rejestrami. System palcowania był jednak nadal niejednolity i lokalny: inne klarnety funkcjonowały w Dreźnie, inne w Mannheim, jeszcze inne w Paryżu. To właśnie rozczłonkowanie praktyki konstrukcyjnej sprawiło, że klarnet tej epoki był instrumentem o ogromnej różnorodności, lecz ograniczonej dostępności, co jednak nie przeszkodziło mu stopniowo zyskiwać uznania. W operach Jommelliego i Hassego instrument pojawia się jako partner dla głosu, często imitując liryczne frazy wokalne, z kolei w muzyce orkiestrowej Mannheim staje się nośnikiem efektu *Sturm und Drang*. Dla Mozarta klarnet – zwłaszcza w rękach Antona Stadlera – staje się wręcz osobowością muzyczną, „instrumentem duszy”. Nieprzypadkowo kompozytor powierzał mu partie o najbardziej introspekcyjnym charakterze.²⁴¹ Rozwój instrumentu nie był jednak liniowy. Współistnienie różnych systemów prowadziło do sytuacji, w której jeden klarncista musiał dysponować kilkoma instrumentami – każdym o nieco innej konstrukcji, emisji i trudności technicznej.²⁴² Klarnet nie miał jeszcze tożsamości – miał za to wiele masek.

Początek XIX wieku rozpoczyna dla klarnetu proces, który można określić mianem powolnej mechanizacji. To czas, gdy liczba kłap nie tylko rośnie (sięgając niekiedy aż czternastu) – również ich funkcje zaczynają być systematyzowane. Choć jeszcze do lat 30. nie mówi się o „systemach” w dzisiejszym sensie, da się zauważyć narodziny dwóch głównych nurtów: niemieckiego (konserwatywnego, osadzonego w praktyce Bärmanna) oraz francuskiego (bardziej eksperymentalnego, kierującego się w stronę jednolitej mechaniki). Na tym etapie większość instrumentów posiada już kłapy boczne, przegubowe, wspólne dla kilku dźwięków oraz dodatkowe otwory odpowietrzające, poprawiające intonację dźwięków przejściowych. Pojawiają się kłapy trylowe i quasi fletowe, umożliwiające szybką artykulację w pasażach chromatycznych, a także kłapy oktawowo, znane z oboju i fagotu, adaptowane tu z myślą o ułatwieniu kontroli nad rejestrem altowym.²⁴³

Wzrost liczby kłap był odpowiedzią nie tylko na potrzeby techniczne, ale i estetyczne oczekiwania epoki. Kompozytorzy romantyczni – Weber, Spohr, Wagner – zaczęli traktować klarnet jako pełnoprawnego bohatera dramatycznego.²⁴⁴ Tymczasem konstruktorzy instrumentów musieli zmierzyć się z paradoksem: jak zwiększyć możliwości instrumentu bez

²⁴¹ Grove Music Online, Clarinet; J.K. Page, K.A. Gurlay, R. Blench, N. Shackleton, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52768>

²⁴² Wywiad z Robertem Michalskim, s. 2

²⁴³ Grove Music Online, Clarinet – op. cit.

²⁴⁴ A. Eberst – op. cit., s. 44-46

utruty jego barwowej tożsamości? To pytanie powraca wielokrotnie w ówczesnych tekstach i znajduje różne odpowiedzi. Jak zauważa Sachs, już około 1815 roku niektóre modele niemieckie posiadały dziewięć klap i zaczynały przypominać dzisiejsze instrumenty nie tylko wizualnie, ale i pod względem mechaniki – układ klap zaczyna ulegać racjonalizacji, choć różnice regionalne pozostają głębokie. Mimo to do około 1830 roku wciąż nie można mówić o jednym klarncie – istniały raczej rodziny instrumentów o różnorodnej specyfice.²⁴⁵

Z przemianą konstrukcyjną nierozzerwalnie związana była zmiana estetyki gry. Klarncista początku XIX wieku przestaje być wyłącznie członkiem grupy dętej – staje się solistą, a jego repertuar ekspresyjnym nośnikiem napięć i nastrojów. Przestrzeń dźwiękowa rozciąga się od szeptu niskiego rejestru po heroiczną emisję wysokiego c³. Dźwięk ma odtąd opowiadać, komentować, uwodzić. Najlepszym przykładem tej przemiany jest twórczość Carla Marii von Webera, który w *Konercie f-moll* i *Concertino op. 26* nie tylko eksploruje skrajne rejestry instrumentu, ale i wprowadza zjawiska nowe, takie jak tryle w altissimo, tremola czy dialogi z rożkiem angielskim i altówką. Aby sprostać tym wyzwaniom, potrzebny był klarnet nie tylko sprawny technicznie, ale i ergonomicznie dopasowany do dłoni grającego. Tu też wyłania się figura klarncisty-kompozytora: Heinrich Bärmann, Iwan Müller, Joseph Beer – wszyscy oni nie tylko pisali dla klarnetu, ale też współtworzyli jego kształt fizyczny.²⁴⁶

Jak zostało wspomniane, w pierwszej połowie XIX wieku powstały dwie dominujące szkoły konstrukcyjne. Pierwszą z nich była szkoła niemiecka, której centralną postacią był Heinrich Bärmann, promujący instrument o ciemnym brzmieniu, z preferencją dla palcowania otwartego. Jego model, ewoluujący od wersji 9-klapowej do 11-klapowej, był oparty na równowadze między funkcjonalnością a barwą. Drugą ze szkół była szkoła francuska, której przedstawicielem stał się Iwan Müller – klarncista i konstruktor urodzony w Rydze, działający w Paryżu. Müller był zarazem wirtuozem, jak i przede wszystkim reformatorem praktyki gry, czego świadectwem jest jego przełomowy model z 13 klapami z 1812 roku, umożliwiający pełną chromatykę bez alternatywnych chwytów. Mimo początkowego sceptycyzmu, zdobył on uznanie m.in. w orkiestrach paryskich i w konserwatoriach.

²⁴⁵ Grove Music Online, Clarinet – op. cit.

²⁴⁶ A. Eberst – op. cit., s. 14-15



Ryc. 6 Klarnet z systemem Iwana Müllera (1812) ²⁴⁷

System Müllera – choć z dzisiejszej perspektywy niedoskonały – był pierwszym projektem rzeczywiście spójnym i ustandaryzowanym, pozwalającym na pełną skalę chromatyczną bez konieczności zmiany instrumentu.²⁴⁸ W tym czasie klarnet osiągał pełnię swojego potencjału funkcjonalnego i wyrazowego w orkiestrze. Stał się on (obok fletu) najczęściej podwajanym instrumentem drewnianym, a jego obecność wpisywała się w muzykę zarówno symfoniczną, jak i operową. Jego funkcja była dwojaka: z jednej strony kolorystyczna, z drugiej narracyjna. 11- i 13-klapowy instrument pozwalał już na swobodną grę w każdej tonacji, z pełną gamą efektów dynamicznych i artykulacyjnych. Klarnet stał się nośnikiem nie tylko melodii, lecz także napięcia i ironii – szczególnie w repertuarze francuskim i włoskim, gdzie operował na granicy realizmu i stylizacji. Choć najwcześniejsze wzmianki o systemie Müllera w południowych Włoszech pojawiają się dopiero w latach 30., możliwe jest, że instrumenty 11- i 13-klapowe już nieco wcześniej dotarły do Neapolu, zwłaszcza że w pierwszych dekadach XIX wieku był to ośrodek muzyczny o silnych wpływach francuskich i niemieckich.²⁴⁹ Można więc przypuszczać, że podczas premiery *Il giovedì grasso* w 1829 roku w Teatro del Fondo brzmiał klarnet 11-klapowy, oparty na układzie palcowania półotwartego, z miękką intonacją, strojony około 430 Hz.

²⁴⁷ źródło: <https://tuningcharts.com/blog/origin-and-development-of-the-clarinet-with-german-system>

²⁴⁸ tamże, s. 16

²⁴⁹ Wywiad z Robertem Michalskim, s. 2

Na początku XIX wieku każdy klarnet (C, B, A, D, Es czy F) miał swoją barwę i funkcję. Klarnet C, choć często krytykowany za jaskrawą barwę, był szczególnie popularny w partiach marszowych i rozrywkowych, a także w operach buffa. Klarnet A był zaś faworytem w partiach kantylenowych i lirycznych. Dziś trudno jednoznacznie określić, kiedy i w jakim kraju który model dominował – praktyka strojenia i transpozycji była płynna, nieformalna, zależna od miasta, a niekiedy od konkretnego zespołu. To sprawia, że każda analiza historyczna wymaga szczególnej ostrożności – nie ma jednego „historycznego klarnetu”, lecz sieć współistniejących wersji, które rozwiązywały lokalne problemy wykonawcze.²⁵⁰ Kolejnym zagadnieniem był strój: odmienności między miastami sięgały kilku herców, a korekta długości baryłki nie zawsze wystarczała.²⁵¹²⁵² W orkiestrze stosowano często zestawienie dwóch klarnetów – w B i A – by ułatwić czytanie partii transponowanych. Gdy w połowie XIX wieku Theobald Böhm zaprezentował swój rewolucyjny system mechaniczny dla fletu, wielu konstruktorów klarnetu zrozumiało, że pewna epoka dobiega końca. Jednak zanim reformy Böhma (zaadaptowane na grunt klarnetowy przez Kloségo i Buffeta) zaczęły zmieniać pejzaż dźwiękowy Europy, klarnet osiągnął punkt kulminacyjny swojej idiomatycznej różnorodności. Instrument ten, będąc rezultatem nierównomiernej ewolucji technologicznej, był wciąż bardziej mozaiką niż systemem – jego konstrukcja zależała od kraju, kompozytora, rodzaju zespołu i preferencji wykonawcy. Liczba klap oscylowała między 9 a 13, ale nie istniał jeden powszechnie uznany układ – dominowały lokalne tradycje, przekazy ustne, a czasem improwizowane rozwiązania techniczne.²⁵³

W czasach Donizettiego klarnet nie był jeszcze zunifikowany, ale był już emocjonalnie i artystycznie nieodzowny. I to właśnie ten moment historyczny, punkt tuż przed rewolucją, pozostaje szczególnie interesujący dla wykonawcy historycznego. Jest to granica między tradycją a nowoczesnością, między retoryką baroku a ekspresją romantyzmu.

3.2.4. Fagot

Historia fagotu to historia kontrastów: między powagą a groteską, między fundamentem basowym a niespodziewanym liryzmem. Jego brzmienie – ciemne, przenikliwe, a czasem figlarne – bywało wykorzystywane zarówno do ilustrowania majestatu, jak i komizmu, a techniczne ograniczenia długo stanowiły przeszkodę w jego emancypacji jako instrumentu

²⁵⁰ Wywiad z Robertem Michalskim, s. 2-3

²⁵¹ tamże, s. 2

²⁵² Grove Music Online, Clarinet – op. cit.

²⁵³ tamże

solowego. Na przestrzeni XVIII i XIX wieku fagot przechodzi jednak stopniową, głęboką przemianę z instrumentu towarzyszącego do pełnoprawnego uczestnika dialogu orkiestrowego. Ta droga, prowadząca od barokowych dulcjanów do skomplikowanych systemów wieloklapowych, odbywała się na przecięciu kilku kultur warsztatowych – francuskiej, niemieckiej i włoskiej, jak i w ścisłej relacji z oczekiwaniami kompozytorów i rozwijającą się wirtuozerią instrumentalną. Fagot był, mówiąc metaforycznie, jak figura cienia w orkiestralnym fresku: zawsze obecny, lecz często niedookreślony. Dopiero pierwsza połowa XIX wieku przyniosła mu nową tożsamość.

Bezpośrednim przodkiem fagotu był dulcjan – instrument basowy o konstrukcji jednoczęściowej, mający swe początki w średniowieczu, a stosowany szeroko w muzyce XVI wieku, zwłaszcza w ansamblach sakralnych i świeckich. W angielskim inwentarzu z roku 1574 pojawiła się wzmianka o tego typu instrumencie, figurującym pod nazwą *curtal*. Miał on charakterystyczną konstrukcję: podwójny kanał wiercony w jednym kawałku drewna, zakończony zagiętym dzwonem. Choć pozwalał na sporą elastyczność brzmieniową, jego ograniczona skala, niestabilna intonacja i niejednolita aplikatura wyznaczały granice jego użyteczności.²⁵⁴

Przejsie od dulcjanu do fagotu barokowego wiązało się z potrzebą zwiększenia skali i precyzji, dlatego fagot zyskał konstrukcję czteroczęściową: skrzydło, rurę basową, stopę i czarę głosową. Pierwsze wzmianki o takim instrumencie pochodzą z połowy XVII wieku, m.in. z Francji, gdzie rozwijano fagot w kontekście zespołów dworskich, ale także z Niemiec i Włoch.²⁵⁵ Wersja barokowa miała zazwyczaj tylko 2–3 kłapy i wymagała licznych kombinowanych chwytów krzyżowych. Wciąż jednak stanowiła postęp w stosunku do dulcjanu: miała bardziej zwartą emisję, głębszy rezonans i lepsze możliwości intonacyjne. W praktyce wykonawczej pojawiła się też potrzeba oddzielnego prowadzenia głosu fagotu – nie tylko jako wzmocnienia continuo, ale jako niezależnej linii melodycznej.²⁵⁶

W XVIII wieku fagot wszedł w fazę względnej standaryzacji, przynajmniej w obrębie szkoły niemieckiej i francuskiej. Powszechnie stosowano instrumenty czteroczęściowe z trzema lub czterema klapami, pozwalające na wygodne poruszanie się w rejestrze F–g¹. Technika gry wciąż opierała się na chwycie krzyżowym, ale nowe rozwiązania, takie jak kłapa e-fis, umożliwiały wykonywanie prostych pasaży w wyższych tonacjach. Instrumenty te,

²⁵⁴ C. Sachs – op. cit., s. 293

²⁵⁵ Grove Music Online, Bassoon, W. Waterhous, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02276>

²⁵⁶ tamże

zwłaszcza budowane przez budowniczych z Drezna, Berlina i Paryża, charakteryzowały się ciepłym, szlachetnym brzmieniem i stosunkowo małym ciężarem. Warto podkreślić, że w drugiej połowie XVIII wieku fagot był z reguły dopasowywany do dłoni konkretnego muzyka. Nie istniał żaden system uniwersalny. Tak jak w przypadku klarnetu, aplikatura i rozkład klap różniły się nie tylko między krajami, ale nawet między poszczególnymi egzemplarzami.²⁵⁷

Pierwsza połowa XIX wieku przyniosła istotne przemiany konstrukcyjne fagotu, choć nie w formie jednej wielkiej reformy, lecz raczej jako wieloogniskowy proces eksperymentów rozwijanych niezależnie w różnych ośrodkach Europy. Głównym celem było usprawnienie intonacji, poprawa ergonomii oraz ułatwienie gry w trudniejszych tonacjach – a wszystko to bez utraty charakterystycznego idiomu brzmieniowego. Budowniczowie stopniowo zwiększali liczbę klap – z czterech do sześciu, potem ośmiu, dziesięciu, a nawet dwunastu. Szczególnie istotne było wprowadzenie dodatkowych klap do obsługi rejestru środkowego oraz chromatyki w dolnym zakresie. Zmieniały się też proporcje elementów: wydłużano kanał, regulowano średnice otworów palcowych, a czarę głosową często profilowano w szerszy sposób, co wpływało na rezonans brzmienia. Rozwijały się wówczas równoległe tradycje budowy fagotów. W Niemczech dominowały instrumenty cięższe, bardziej „rezonujące”, z szerokim kanałem i wyraźnie ciemniejszą barwą dźwięku. We Francji tworzone modele lżejsze, z węższym wierceniem, preferujące klarowność artykulacyjną i łatwość w rejestrze górnym. W Anglii zaś podejmowano próby ustandaryzowania mechanizmu, ale przy zachowaniu „barokowej” okrągłości dźwięku.²⁵⁸

Przechodząc do rozważań nad obecnością konkretnego modelu fagotu podczas prapremiery przedmiotowej opery, także tym razem trudno jest cokolwiek orzec definitywnie. Tak jak w przypadku klarnetu, nie można wykluczyć obecności modeli niemieckich, jako że Neapol, mimo silnej lokalnej tradycji, był podatny na wpływy z północy. Fagot, który wówczas zabrzmiał w orkiestronie, prawdopodobnie posiadał już klapy Cis, F, As i może D – ale jeszcze bez pełnego systemu automatycznego. Brzmienie było cieplejsze i ciemniejsze niż we współczesnych instrumentach.

Wraz z rosnącymi wymaganiami repertuarowymi i rozwojem szkół narodowych, fagot w czasach Donizettiego zbliżał się do punktu przełomowego. Ale ten, inspirowany już systemem Böhma, dopiero miał nadejść...

²⁵⁷ tamże

²⁵⁸ tamże

3.3. Instrumenty dęte blaszane

Trąbki, rogi i puzony wywodzą się z najstarszych funkcji muzyki europejskiej – ceremonialnej, wojskowej, sygnalizacyjnej. Ich idiom brzmieniowy, zbudowany na fundamencie naturalnego szeregu alikwotów, niósł w sobie pierwotną siłę i klarowność – głos tryumfu, groźby lub rozpacz. Zanim jeszcze pojawiła się możliwość zmiany wysokości dźwięku przez jakikolwiek mechanizm, instrumenty posiadały znaczenie retoryczne par excellence, wydobywając afekty porównywalne z ludzkim krzykiem lub fanfarą niebios.

W całej rodzinie instrumentów dętych blaszanych dominowała zasada naturalnego stroju – dźwięki wydobywano jedynie przez zmianę napięcia warg. Dopiero później, przez manipulację ręką w czarze głosowej (róg), przez suwak (puzon), a wreszcie przez zastosowanie wentyli, instrumenty te zaczęły poszerzać swój zakres melodyczno-harmoniczny.

Choć w wiekach XVI-XVIII instrumenty te były powszechnie używane również w repertuarze operowym, przełom nastąpił w pierwszych dekadach XIX stulecia, gdy rewolucja wentylowa, rozpoczęta przez Stölzela i Blühmela około 1815 roku, dała początek prawdziwemu procesowi ich nowożytnej modernizacji.

3.3.1. Róg

Najwcześniejsze formy rogu w Europie były z założenia instrumentami sygnałowymi – prostymi, jednoznacznymi, mającymi funkcję użytkową. Od czasów średniowiecza, przez renesans, aż po XVII wiek dominowały instrumenty naturalne, o konstrukcji pozwalającej na wydobywanie wyłącznie alikwotów danego tonu podstawowego. Wersje te – często wykonane z metalu, czasem z rogu zwierzęcego – miały charakter ceremonialny lub myśliwski, a nie muzyczny sensu stricto. Józef Pawłowski pisze: *Krótkie rogi myśliwskie umożliwiały wydobywanie jednego, najwyżej dwu dźwięków. Brzmiały grubo i tępo. Dłuższe, o mniejszej menzurze, pozwalały osiągnąć dwa lub trzy stopnie skali naturalnej. Proces wydłużania rurki instrumentu, który osiągnął niegdyś swoje apogeum w cornu i buccinie rzymskich legionów, rozpoczął się od nowa i przebiegał stosunkowo wolno. Hamowała go słabo rozwinięta technologia obróbki metali oraz brak umiejętności zaginania rurek. Dopiero postęp w tej dziedzinie umożliwił wydłużanie i formowanie instrumentu w coraz bardziej ściśnione zwoje.*²⁵⁹

²⁵⁹ Józef Pawłowski – Róg od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 30

Postęp, o którym wspomina Pawłowski nastąpił w baroku, kiedy to, wobec potrzeby usystematyzowania długości rury i przekształcenia rogu w instrument orkiestrowy, powstawały m.in. francuskie modele *cor de chasse*. Około połowy XVI wieku Jacques de Fouilloux, autor traktatu *La vénerie* (Poitiers, 1561), ukazał róg o pojedynczym zwoju jako instrument myśliwski, używając wobec niego określenia *trompe*. W drugiej połowie XVII wieku, między 1650 a 1680 rokiem, we Francji rozpoczęto eksperymenty z wydłużaniem rurki tego typu rogów do długości około 12 stóp (czyli ok. 3780 mm), co odpowiada strojowi F. Instrumenty te, o wąskiej rurze i stożkowatym, ale słabo rozchodzącym się kanale, cechowały się konstrukcją złożoną zazwyczaj z dwóch lub dwóch i pół zwoju, w przeciwieństwie do dawnych form spiralnych. Jednocześnie rosła średnica dźwięcznika, osiągając wartość 220–230 mm. Ustnik, najczęściej w kształcie lejka (rzadziej kociołka), oraz sposób trzymania instrumentu w prawej ręce dopełniały jego charakterystyki. Instrument ten, znany jako *trompe de chasse* lub właśnie *cor de chasse*, rozpowszechnił się we Francji około roku 1660. Używany wciąż w kontekście polowań, ale także w operach Lully’ego i Charpentiera, wykazywał już potencjał melodyczny, choć wciąż ograniczony do szeregu naturalnego.²⁶⁰

Na początku XVIII wieku do konstrukcji rogu zaczęto wprowadzać dodatkową, spiralnie zwiniętą rurkę – tzw. krąglik. Rozwiązanie to polegało na umieszczeniu ustnika w jednym końcu krąglika, zaś drugi jego koniec wsuwano bezpośrednio do wlotu właściwego instrumentu. Już około roku 1718 w Wiedniu produkowano zestawy takich krąglików – zazwyczaj w liczbie sześciu – umożliwiające grę w różnych strojach, począwszy od C w dół. Użycie jednego, dwóch lub nawet trzech krąglików naraz pozwalało uzyskać niemal pełną gamę transpozycji. Tak skonstruowane rogi dawały dostęp do szesnastu stopni skali naturalnej, a w najwyższym rejestrze umożliwiały realizację gam diatonicznych. Zwiększenie średnicy czary oraz bardziej proporcjonalny, stożkowy profil rurki znacząco poprawiły jakość brzmienia tych instrumentów. W udoskonalonej wersji róg myśliwski zyskał nowy wymiar – jego donośny ton nie tylko nadawał rytm łowom, lecz również potrafił inicjować akcję, relacjonować jej przebieg, „pobudzać psy i ożywiać konie”.²⁶¹

Prawdziwą rewolucją okazała się jednak tzw. technika dźwięków zatkanych (fr. *technique du bouché*), rozwinięta we Francji w latach 30. XVIII wieku. Polegała ona na umieszczaniu dłoni w czarze głosowej w celu modyfikacji wysokości i barwy dźwięku. Ta technika, poza możliwością realizacji półtonów, wpłynęła też na powstanie zupełnie nowego idiomu – bardziej miękkiego, zamglonego, zniuansowanego brzmieniowo. Wprowadziła nowy

²⁶⁰ tamże, s. 31

²⁶¹ tamże, s. 34

sposób frazowania i umożliwiła rozwinięcie bogatego repertuaru solowego, m.in. u Haydna czy Mozarta. Nieprzypadkowo klasyczne koncerty na róg – zwłaszcza te pisane przez Mozarta dla Josepha Leutgeb'a – opierają się na idiomie rogu naturalnego, wzbogaconego o technikę bouché. Sam instrument był wówczas wyłącznie cylindryczny, spiralnie zawinięty, z wymiennymi krąglikami i często wykonywany z posrebrzanego mosiądzu lub stopu niklowego.²⁶²

Ośrodkami najważniejszymi dla rozwoju konstrukcji i techniki gry na rogu w XVIII i początkach XIX wieku były: Wiedeń, Drezno, Paryż, a później także Monachium. To tam działali najważniejsi budowniczy i pedagodzy, którzy kształtowali zarówno sam instrument, jak i technikę jego użycia. W Wiedniu budowano rogi o szlachetniejszej, mniej metalicznej barwie, preferując brzmienie głębokie i nośne – odpowiadające tradycji klasycznej. Równocześnie w Dreźnie preferowano modele o większej rozpiętości dynamicznej i bardziej otwartej emisji. W tym kontekście szczególnie istotni są wytwórcy tacy jak: Courtois, Raoux, Périnet, a nieco później – Halari i Müller. Ich działania wpłynęły na stabilizację formy rogu jako instrumentu długiego, spiralnego, z coraz bardziej zaawansowanym systemem krąglików i rosnącą liczbą modyfikacji barwy i intonacji.

Poszukiwania alternatywnych sposobów uzyskania pełnej skali chromatycznej na rogu trwały nieprzerwanie, doprowadzając do powstania rogu klapkowego. W 1760 roku w Petersburgu czeski waltornista nadworny, Ferdinand Kölbel, zaproponował nowatorskie rozwiązanie: wywiercił w bocznej ścianie instrumentu kilka otworów i wyposażył je w klapki. Początkowo były ich dwie – naciskane palcami podczas gry, otwierały otwory, skracając długość drgającej kolumny powietrza. Tak powstały instrument nosił nazwę *Amorschall*. Niezależnie od tej koncepcji, w 1810 roku J. Halliday z Dublina zgłosił patent na podobny róg wyposażony już w pięć kłapek, a z czasem ich liczba wzrosła nawet do siedmiu.²⁶³

Przełom nastąpił około 1815 roku, gdy Heinrich Stölzel i Friedrich Blühmel opatentowali pierwszy system wentylowy, oparty na dwóch tłokach przerywających kolumnę powietrza i kierujących ją przez dodatkowe odcinki rury. Cytowany już Józef Pawłowski w pozycji *Róg od A do Z* opisuje szczegółowo działanie tego mechanizmu: *Mechanizm Blühmela ma formę prostokątnego pudełka. Stąd jego niemieckie nazwy Kastenventil lub Büchsernventil, francuska – piston a boite carree, i angielska – box-valve. W dwie pary okienek tego pudełka, znajdujących się na tym samym poziomie i naprzeciw siebie, są wlutowane cztery zakończenia rurek. Dwa z nich pochodzą z przeciętej rurki głównej, a pozostałe stanowią*

²⁶² Grove Music Online, Horn, R. Meucci, G. Rocchetti, 2001

²⁶³ J. Pawłowski – *Róg od A do Z*, op. cit., s. 38

wejście do kolanka rurki dodatkowej. (...) jedno z zakończeń kolanka znajduje się na wprost jednej, a drugie na wprost drugiej części rurki głównej. Wewnątrz pudełka znajduje się przylegający ściśle do jego bocznych ścianek, czworokątny, ruchomy zawór z kanalikami, łączącymi powyższe rurki. W dolnej części zaworu znajduje się skośny kanalik, łączący zakończenia przeciętej rurki głównej, a w górnej dwa kanaliki proste, z których jeden łączy część rurki głównej z wejściem do kolanka, a drugi – zakończenie tego kolanka z pozostałą częścią rurki głównej. Dolna część zaworu spoczywa na spiralnej sprężynie. W górnej znajduje się metalowy, wystający z pudełka i zakończony guziczkiem, trzpień. W stanie spoczynku zaworu kanalik dolny łączy zakończenia rurki głównej. Nacisk palca na guziczek powoduje obniżenie się zaworu do położenia, w którym kanaliki proste dołączają do rurki głównej kolanko rurki dodatkowej, wydłużając w ten sposób słup powietrza i obniżając, odpowiednio do długości rurki dodatkowej, wysokość brzmienia. Powrót zaworu do stanu spoczynku następuje wskutek działania sprężyny (po ustaniu nacisku palca).²⁶⁴

Choć na początku nowy system wywoływał kontrowersje – zarzucano mu metaliczne brzmienie, zbytnią suchość, a także zdradę tradycji rogu naturalnego – w kolejnych dekadach zaczął się upowszechniać.²⁶⁵

Przechodząc do dywagacji o instrumentach możliwie użytych podczas prapremiery *Il giovedì grasso* w Neapolu w roku 1829, ponownie trzeba stwierdzić, że nie posiadamy precyzyjnych danych ikonograficznych czy źródłowych o składzie orkiestry, aby czegokolwiek dowieść definitywnie. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, ponownie z uwagi na duże wpływy niemieckie i francuskie, że użyto wówczas rogów naturalnych z pełnym zestawem krąglików – prawdopodobnie właśnie francuskich lub niemieckich, być może o konstrukcji drezdeńskiej lub wiedeńskiej.

3.3.2. Trąbka

Trąbka przez wieki stanowiła symbol królewskiego porządku, majestatu i triumfu. Tak jak i róg, od średniowiecza do baroku była instrumentem naturalnym, ograniczonym do naturalnych alikwotów. Jej droga ku emancypacji melodycznej była długa i niespieszna, jakby sam instrument wzdrygał się przed rezygnacją z majestatycznej surowości.

Już w VIII wieku pojawia się w miniaturach irlandzkich prosta, metalowa trąba bez dźwięcznika – zapewne zainspirowana formą rzymskiej tuby. Po roku 1000 jej konstrukcja

²⁶⁴ tamże, s. 42

²⁶⁵ Grove Music Online, Horn – op. cit.

ulega stopniowemu wydłużeniu i wzbogaceniu o czarę głosową, co przypisać należy wpływom arabskich instrumentów dętych, z którymi Europa zetknęła się na szlakach militarnych i krucjatowych w Hiszpanii, Italii i Ziemi Świętej. Adaptowano nie tylko formę, ale i nazewnictwo: *anafil* w Hiszpanii wywodzi się bezpośrednio z arabskiego *al-naḥḥr*, zaś francuska *buisine* to echo łacińskiej *buccina*. Budowana zazwyczaj z jednej lub dwóch rur złączonych w kształt litery „S”, z czarą głosową o szerokim rozwarciu, służyła głównie w funkcjach fanfarnych, sygnałowych i rytualnych. W feudalnym porządku prawo do gry na trąbce zarezerwowane było dla elit – trębacz stawał się nie tyle muzykiem, co symbolicznym reprezentantem władzy. Z trąbki zwieszało się proporzec z herbem, a sama obecność instrumentu miała charakter ceremonialny.²⁶⁶

W baroku prym w grze na trąbce wiodła *Wiedeńska Kapela Cesarska*, posiadająca zespoły czterech trębaczy: dwóch wysokich *clarini* i dwóch niższych *trombe*. W święta najwyższej rangi do orkiestry smyczkowej dołączał cały chór trąbek. W Bolonii z kolei, pod sklepieniem bazyliki św. Petroniusza, od lat 60. XVII wieku rozbrzmiewały sinfonie, sonaty i koncerty trąbkowe, począwszy od op. 35 Maurizia Cazzatiego. Kompozytorzy tacy jak Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli czy Giuseppe Torelli posługiwali się partiami sięgającymi nawet 16. alikwotu, co świadczy przede wszystkim o wirtuozerii wykonawców, wśród których wyróżniał się Giovanni Pellegrino Brandi. Pod koniec XVII wieku trąbka zadomowiła się także w operze weneckiej, wzbogacając sceny militarno-triumfalne.²⁶⁷

Pierwsze próby obejścia ograniczeń trąbki naturalnej podejmowano już w XVIII wieku. Najbardziej znanym rozwiązaniem były trąbki klapowe. Korpus tej trąbki, zwykle z dwoma podwójnymi łukami, prowadzony był w jednej płaszczyźnie poziomej. W wersji opracowanej przez austriackiego trębacza Antona Weidingera (1766–1852) wszystkie kłapy zgrupowano po jednej stronie, tak by można je było obsługiwać jedną ręką – drugą zaś jedynie podtrzymując instrument. W egzemplarzach austriackich palcowanie wykonywano lewą ręką, we włoskich – prawą. Każda z klap zakrywała osobny otwór dźwiękowy. Po jej otwarciu wysokość dźwięku podnosiła się – najbliższa czary głosowej o półtonu, kolejne o ton, półtora itd. Spotyka się instrumenty z czterema lub sześcioma kłapami, choć najczęściej stosowano układ pięcioklapowy. To na takim instrumencie Weidinger wykonał słynne koncerty Haydna i Hummela, uważane dziś za kamienie milowe w historii trąbki jako instrumentu melodycznego.

²⁶⁶ C. Sachs – op. cit., s.258-259

²⁶⁷ Grove Music Online, Trumpet, M. Sarkissian, E.H. Tarr, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49912>

Pierwsze trąbki klapowe były strojone w D i Es. Około 1820 roku pojawiły się także instrumenty w strojach G, A lub As, wyposażone w krąglik pozwalający na uzyskanie niższych strojów. Jednakże przy stałym położeniu otworów dźwiękowych skutkowało to zmienną intonacją i odmiennym układem palcowania w zależności od użytego krąglika. We Włoszech budowano trąbki klapowe całymi rodzinami – w różnych rozmiarach i zakresach, dostosowanych do potrzeb zespołów i orkiestr wojskowych. Brzmienie trąbki klapowej różniło się znacząco od barwy jej naturalnych poprzedniczek – było łagodniejsze i mniej przenikliwe. Instrument miał jednak ograniczoną nośność i problemy intonacyjne. Kłapy zakłócały przepływ powietrza, a dźwięki uzyskiwane spoza alikwotów często brzmiały matowo i nierówno. Mimo historycznego znaczenia, trąbka klapowa okazała się ślepą uliczką – mostem do czegoś nowego, ale nie celem samym w sobie.²⁶⁸



Ryc. 7 Trąbka klapowa²⁶⁹

Tak jak w przypadku rogu, rewolucją okazał się mechanizm wentylowy wprowadzony przez Blühmela i Stötzela. Dzięki temu trąbka mogła zyskać pełną gamę chromatyczną. Curt Sachs w swojej *Historii instrumentów muzycznych* wyjaśnia mechanikę działania wentyli: *W ich instrumentach [Stötzela i Blühmela – przyp. K.W.] dodatkowe odcinki rury odchodziły od głównego przewodu i powracały do niego; te dodatkowe odcinki, których wloty i wyloty leżały tuż obok siebie, były automatycznie włączane w obwód instrumentu za pomocą wciskania sprężynowych wentyli. Zwolnienie wentyla powodowało automatyczne ich wyłączenie. Działanie mechanizmu było więc tak pewne i szybkie jak klawiatury.*²⁷⁰

Początkowo nowy system przyjmował się z trudem – konserwatywne środowiska, zwłaszcza we Francji, podważały jego brzmieniową czystość i estetykę. Jednak już w latach 20. i 30. XIX wieku instrumenty wentylowe zdobyły popularność w Austrii, Bawarii i części

²⁶⁸ Grove Music Online, Keyed trumpet, R. Dahlqvist, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14950>

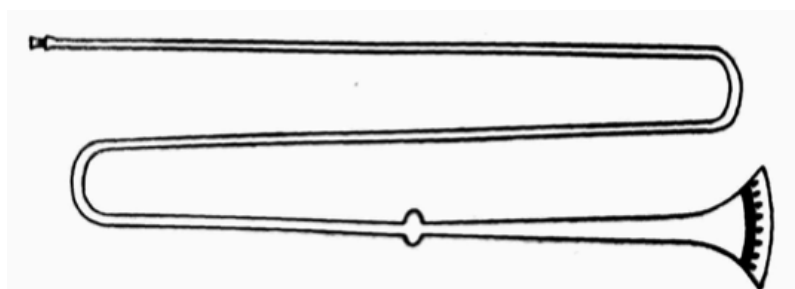
²⁶⁹ źródło: <https://ijm.education/winds/brass/trumpet/the-trumpet-evolution/>

²⁷⁰ C. Sachs – op. cit., s. 402

Włoch, gdzie już wkrótce Raniero Cacciamani i Domizio Zanichelli mieli komponować utwory na trąbkę wentylową z towarzyszeniem fortepianu, oparte o popularne motywy z włoskich oper.²⁷¹ Z uwagi na wyraźne austriacko-bawarskie wpływy, nie można zatem wykluczyć, że w czasach prapremiery *Il giovedì grasso*, obok klasycznych modeli naturalnych pojawiły się w Neapolu także instrumenty eksperymentalne: trąbki z 2 lub 3 wentylami (system Stölzla lub Blühmela), które umożliwiały grę w tonacjach bardziej odległych niż dotychczasowe i dawały muzykom większą elastyczność. Jednak na podstawie zachowanych partytur Donizettiego z lat 1820-1830 można przypuszczać, że preferował on jeszcze brzmienie tradycyjne, oparte na klarownej barwie i ograniczonym zakresie dźwięków.

3.3.3. Puzon

Pierwotne formy puzonu wyrastają z tych samych korzeni, co trąbka, a zatem z tradycji Orientu, zaadaptowanej w Hiszpanii, Włoszech i Ziemi Świętej około roku 1000 (patrz: rozdział 3.3.2. Trąbka).²⁷² W XIII wieku, w trosce o większą poręczność trąb o pokaźnych rozmiarach, zaczęto ich długie rurki formować w charakterystyczne, łagodne załamania w jednej płaszczyźnie, przypominające kształt dużej litery S. Tak powstała tzw. trąbka esowata. Instrumenty te szybko zyskały uznanie i, u boku szałamai, pomortów, dawnych kornetów i in., weszły na stałe do zespołów muzyki dworskiej, stając się ich integralną częścią.²⁷³



Ryc. 8 Trąbka esowata²⁷⁴

Na początku wieku XIV w Niemczech pojawiają się trąbki suwakowe. Ich wynalezienie Józef Pawłowski komentuje następująco: *Milowym krokiem na drodze powstawania puzonu było odcięcie początkowej części rurki ustnikowej i takie zmniejszenie jej zewnętrznej średnicy,*

²⁷¹ Grove Music Online, Trumpet – op. cit.

²⁷² Józef Pawłowski – Puzon od A do Z, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 11

²⁷³ tamże, s. 12

²⁷⁴ źródło: tamże, s. 12

by można ją było wsunąć do dalszej części rurki. To teleskopowe, szczelne połączenie rurek umożliwiało przesuwanie ich, a tym samym zmiany długości przewodu głosowego. Wydłużanie lub skracanie słupa powietrza pozwalało osiągać nie jedną – jak dotąd – lecz wiele skal naturalnych. W praktyce przesuwanie to zmieniało owe skale w granicach do trzech, a nawet czterech półtonów. Ten prosty, a zarazem genialny pomysł do pewnego stopnia rozwiązał więc problem skali chromatycznej instrumentów dętych blaszanych. Tak uformowany instrument stanowi trąbkę suwakową. Podczas gry na niej palce lewej ręki podtrzymują odcinek rurki ustnikowej z ustnikiem, zaś prawa ręka przesuwa pozostałą część instrumentu. Podtrzymywana nieruchoma część rurki tworzy jakby prowadnicę, a przesuwana po niej reszta instrumentu – rodzaj suwaka.²⁷⁵ W terminologii angielskiej instrument określany zostaje jako *sackbut* – nazwą wywodzącą się od starofrancuskiego *saquer* („ciągnąć”) i *bouter* („pchąć”), co bezpośrednio odnosi się do ruchomego suwaka. W języku niemieckim z czasem ugruntowuje się termin *posaune*, zaś we Włoszech *trombone* – augmentatyw słowa *tromba*, który sugeruje większy, poważniejszy rejestr brzmieniowy.²⁷⁶

W instrumentarium końca XV wieku pojawiają się wyraźne wzmianki o puzonie jako osobnym typie konstrukcyjnym, nie tylko większej trąbce. Niestety, nazwisko konstruktora, jak również konkretna data i miejsce narodzin pierwszego puzonu pozostają dla nas tajemnicą. Możliwe, że instrument ten nie był dziełem jednego wynalazcy, lecz rezultatem zbiorowego doświadczenia kilku budowniczych trąbek suwakowych, pracujących wspólnie nad udoskonaleniem znanej formy. Na szczęście zachowane źródła – zarówno pisane dokumenty, jak i tabulatury dawnych kompozytorów – pozwalają z dużym prawdopodobieństwem umiejscowić genezę tego instrumentu w burgundzkich warsztatach między rokiem 1434 a 1468.²⁷⁷

Pierwsze puzony renesansowe, budowane jeszcze bez jednolitych proporcji, charakteryzowały się nieco mniejszą czarą głosową niż późniejsze instrumenty barokowe, a ich suwaki miały znacznie mniejszy zakres, umożliwiając rozszerzenie skali naturalnej zaledwie o kilka półtonów. Instrumenty te odgrywały istotną rolę w praktyce muzyki sakralnej – ich kantylenowe, czyste intonacyjnie brzmienie znakomicie wspierało chóry kościelne.²⁷⁸ Rosnące zapotrzebowanie na instrumenty dęte w kościelnych i dworskich zespołach uruchomiło lawinowy rozwój warsztatów rzemieślniczych, które nie tylko zwiększyły skalę produkcji, ale

²⁷⁵ tamże, s. 13

²⁷⁶ Grove Music Online, Trombone, A.C. Baines, A. Myers, T. Herbert, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40576>

²⁷⁷ J. Pawłowski – Puzon od A do Z, op.cit., s. 17

²⁷⁸ Grove Music Online, Trombone, op.cit.

również podniosły jej jakość. Wprowadzano nowe rozwiązania konstrukcyjne i korzystano z coraz bardziej wyrafinowanych technik obróbki metalu, napędzanych osiągnięciami ówczesnej metalurgii. Ta kumulacja wiedzy i technologii sprawiła, że budownictwo puzonowe weszło w złoty wiek. Niekwestionowanym centrum tego rozkwitu była XVI-wieczna Norymberga. Produkowane tam puzony uchodziły za arcydzieła rzemiosła: ich twórcy opanowali do perfekcji sztukę formowania cienkościennych rurek – zarówno cylindrycznych, jak i stożkowych, z pojedynczych kawałków metalu. Co więcej, potrafili oni giąć owe rurki z zadziwiającą precyzją, zachowując nienaruszony profil, co w tamtym czasie stanowiło nie lada wyzwanie technologiczne. Dobrze wyposażone warsztaty wspierały ten kunszt i czyniły produkcję nie tylko bardziej wydajną, ale i konsekwentnie wysokiej jakości.²⁷⁹

Na przestrzeni XVII wieku konstrukcja puzonu zmieniała się konsekwentnie. Powiększano rozmiary czary głosowej, co wpływało na szlachetniejsze i ciemniejsze brzmienie. Równolegle pogłębiało się rozróżnienie między poszczególnymi typami puzonów: altowym, tenorowym, basowym, a lokalnie nawet kontrabasowym. W warsztatach niemieckich i niderlandzkich utrwaliła się praktyka wykonywania suwaka z dwóch odrębnych rur (zewnątrznej i wewnętrznej), a niekiedy wzmacnianie ich elementami mosiężnymi dla zwiększenia trwałości i szczelności. W praktyce orkiestrowej i operowej puzonowi rzadko powierzano jednak rolę solową. W Anglii, Niemczech i Austrii pojawia się wiele zachowanych partii puzonu, lecz najczęściej mają one charakter *colla parte*, wspierający bas wokalny lub instrumentalny.²⁸⁰

W praktyce XVII-wiecznej wykorzystywano jedynie cztery główne pozycje: pierwsza odpowiadała dzisiejszej drugiej, druga – czwartej, trzecia – szóstej, a czwarta była tożsama z dzisiejszą siódmą. Taki układ pozwalał na wykonanie pełnej skali diatonicznej, co w zupełności wystarczało do realizacji repertuaru tamtych czasów. W baroku, a następnie klasycyzmie puzon zaczyna zyskiwać funkcję symboliczną w muzyce orkiestrowej, wyrażając nierzadko tragizm i transcendencję. Pojawia się zazwyczaj jako mocny głos z zaświatów w momentach szczególnego napięcia lub grozy, np. w *Don Giovannim* Mozarta, a niekiedy, jak w *Requiem* tegoż kompozytora, towarzyszy śpiewakom solistycznym kontrapunktem. Do końca XVIII wieku puzony bazowały na ręcznie kontrolowanej długości rury za pomocą suwaka, bez wentyli. W instrumentach austriackich i południowoniemieckich dominowały krótkie, szerokie suwaki, sprzyjające intonacyjnej precyzji w ciasnych przestrzeniach

²⁷⁹ J. Pawłowski – Puzon od A do Z, op.cit., s. 22

²⁸⁰ Grove Music Online, Trombone, op. cit.

kościelnych.²⁸¹ W kręgu wiedeńskim i drezdeńskim działało wielu budowniczych puzonów, którzy utrwalili formę „klasyczną” tego instrumentu: z wyraźnym podziałem na część suwaka i długą, profilowaną czarę głosową. Suwak stawał się coraz bardziej precyzyjny – poprawiano szczelność, długość pozycji oraz ergonomię. Nie bez znaczenia pozostaje też kwestia ustnika, którego kształt zaczęto różnicować w zależności od rejestru i funkcji instrumentu – od szerokich, płtykich form altowych po głębokie i masywne ustniki basowe.²⁸²

Podobnie jak róg i trąbka, również i puzon nie uniknął eksperymentowania z wentylami u początku wieku XIX. Pierwsze puzony wyposażone w wentyle pojawiły się około 1830 roku w Austrii, skąd stosunkowo szybko trafiły do Włoch, gdzie przez cały XIX wiek cieszyły się dużą popularnością zarówno w orkiestrach symfonicznych, jak i operowych. Instrumenty te przyjmowały zróżnicowane formy: od konstrukcji przypominającej klasyczny puzon basowy, po modele o sylwetce zbliżonej do tuby. Szczególnie ta druga forma okazała się niezwykle funkcjonalna w kontekście orkiestr dętych, zwłaszcza wojskowych formacji marszowych i paradnych.²⁸³ Jako że prapremiera przedmiotowej opery odbyła się w roku 1829, można przypuszczać, że wykorzystano wówczas puzony klasyczne, z suwakiem o pełnym zakresie sześciu pozycji, o dość wąskich czarach głosowych i ustnikach dostosowanych do idiomu brzmieniowego orkiestry Teatro del Fondo. Na podstawie tessitury partii zawartych w manuskrypcie partytury, można stwierdzić, że były to puzony: altowy, tenorowy i basowy.²⁸⁴

3.4. Kotły

Historia kotłów wywodzi się z kręgu kultur wschodnich, takich jak Mezopotamia, Persja czy Bizancjum. Instrument został zaadaptowany do świata zachodniego nie w wyniku stopniowej ewolucji, lecz na skutek gwałtownych, kulturowych impulsów: krucjat, ekspansji islamu i związanych z nimi kontaktów militarnych i dyplomatycznych. Pierwsze europejskie wzmianki o bębnach przypominających kotły pojawiają się w XII i XIII wieku – najpierw w kontekście jeździeckich instrumentów wojskowych, a następnie jako elementy ceremonialnych orszaków, w których pełniły funkcję symboliczną i reprezentacyjną. Kotły nie

²⁸¹ Grove Music Online, Trombone, op. cit.

²⁸² tamże

²⁸³ J. Pawłowski – Puzon od A do Z, op.cit., s. 60

²⁸⁴ por. G. Donizetti – Il Giovedì Grasso, Manuskrypt (1829), Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/3/ITICCU0085118?item%3A8006%3ATitolo_uniforme%3A%40frase%40=CMP0237452

były zatem w tym czasie instrumentami czysto muzycznymi, ale raczej znakiem siły i obecności władzy.²⁸⁵

W wiekach XIV i XV pojawił się w Europie typ kotła, który dał początek formie znanej dziś, z półkolistym korpusem, wykonanym z metalu (najczęściej mosiądzu lub miedzi) i naciągniętą nań naturalną membraną, pierwotnie przytwierdzoną za pomocą skórzanych wiązań. Te średniowieczne i renesansowe kotły miały zazwyczaj średnicę od 35 do 60 cm i były noszone lub umieszczane na specjalnych stelażach – ich zastosowanie było jednak wciąż niemal wyłącznie ceremonialne.²⁸⁶ Curt Sachs opisuje wyprawę posłów króla czeskiego i węgierskiego Władysława V Pogrobowca z prośbą o rękę córki francuskiego króla Karola VII w 1457 r. Wyprawie tej towarzyszyli kotliści, wzbudzając zadziwienie francuzów – ojciec Benoit miał wówczas napisać: *nigdy przedtem nie widziano bębnów podobnych do wielkich kotłów, przenoszonych na grzbiecie końskim*.²⁸⁷

Z biegiem czasu, przede wszystkim za sprawą kapel dworskich i rozwoju muzyki instrumentalnej w XVI wieku, kotły zaczęły pełnić funkcję bardziej artystyczną. W repertuarze ceremonialnym rodu Habsburgów oraz w niemieckich i francuskich kapelach miejskich zyskiwały one nowe znaczenie, a ich rola wykraczała poza wojskowy rytuał. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pojawiają się wzmianki o ich strojeniu w konkretnych interwałach – najczęściej oktawy, kwarty lub kwinty – co świadczy o początkach myślenia o kotłach jako o instrumentach harmonicznym, a nie jedynie rytmicznych.²⁸⁸

Tradycja azjatycka, z charakterystycznym osznurowaniem służącym do naciągania membrany, pozostawała długo żywa w Europie Wschodniej. Jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku, w 1636 roku, Marin Mersenne przywołuje taki właśnie model kotła „polskiego”. Tymczasem na obszarze Niemiec, już w czasach Sebastiana Virdunga, doszło do zasadniczej przemiany konstrukcyjnej: archaiczne sznurowanie zostało wyparte przez system metalowych śrub umieszczonych wokół górnej części czaszy, które – unosząc lub opuszczając stalową obręcz – pozwalały na precyzyjne napinanie skóry. Niemcy szybko wykształcili własną tradycję gry na tym instrumencie, jeszcze zanim rozpowszechniły się w Europie jego większe formy. Już w 1384 roku Filip Śmiały, książę Burgundii, miał posłać jednego ze swoich bębnistów do Niemiec celem nauki gry na kotłach, co tylko potwierdza rangę tego regionu jako wczesnego ośrodka perkusyjnej sztuki kotłowej. Z biegiem czasu instrument ten zyskał zresztą

²⁸⁵ Grove Music Online, Timpani, J. Blades, 2001
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27985>

²⁸⁶ tamże

²⁸⁷ C. Sachs – op. cit., s. 306

²⁸⁸ Grove Music Online, Timpani, op. cit.

w Europie renomę typowo „niemieckiego”, zarówno w kontekście jego konstrukcji, jak i charakterystycznej praktyki wykonawczej.²⁸⁹

W wieku XVIII kotły w Europie Zachodniej pozbawione zostały archaicznych sznurowań na rzecz mechanizmu śrubowego. Obręcz opasująca krawędź naczynia została połączona z mechanizmem podnośników, który pozwalał na względnie dokładne naciąganie membrany przy pomocy metalowych śrub rozmieszczonych równomiernie wokół krawędzi kotła. Technika strojenia nadal jednak była problematyczna. Strojenie przez pokręcanie śrubami, choć znacznie skuteczniejsze niż dawne sznurowanie, pozostawało czasochłonne, zwłaszcza w sytuacjach, które wymagały szybkiej zmiany wysokości dźwięku. Kompozytorzy wciąż musieli ograniczać się do użycia tylko dwóch dźwięków, najczęściej prymy toniki i dominanty, które można było nastroić na dwóch kotłach. Takie ograniczenie determinowało nie tylko fakturę partii kotłów, ale też wpływało na charakter całych ustępów orkiestrowych. Warto zauważyć, że sama misa instrumentu zaczęła przybierać coraz bardziej ustandaryzowane kształty. Wykonana z miedzi, rzadziej z brązu lub stopów mieszanych, była wykuwana ręcznie, niekiedy młotkowana dla poprawienia rezonansu. Powierzchnię polerowano, a gładkość wnętrza miała bezpośredni wpływ na charakter brzmienia, czyniąc je cieplejszym i bardziej miękkim.²⁹⁰

Osobny wątek stanowiła membrana. W XVIII wieku najczęściej stosowano błonę wykonaną ze starannie wyprawionej skóry cielęcej. Wybór i przygotowanie tejże skóry było rytuałem – musiała być idealnie gładka, o równomiernej grubości i odpowiedniej elastyczności, ponieważ wszelkie niedoskonałości natychmiast rzutowały na intonację i artykulację. Nawilżenie błony przed koncertem miało kluczowe znaczenie: zbyt sucha traciła sprężystość i stawała się niestrojna, zbyt wilgotna natomiast stawała się „gąbczasta” i traciła rezonans.²⁹¹

W XIX wieku w niemal każdym kraju wynalazcy intensywnie poszukiwali rozwiązań umożliwiających szybkie i precyzyjne przestrojenie kotła. Tak powstały tzw. kotły mechaniczne. Najbardziej udane konstrukcje opierały się na systemie centralnej śruby głównej lub dźwigni, obracaniu całej misy bądź manipulacji przekładnią zębatą za pomocą stopy – często poprzez specjalny pedał. Przełomową innowację w tym zakresie stanowił wynalazek Gerharda Cramera, kotlisty dworu monachijskiego, który już w 1812 roku opracował urządzenie strojące oparte na dźwigni i kołach koronowych. Ruch dźwigni przekazywany był

²⁸⁹ C. Sachs – op. cit., s. 307

²⁹⁰ Grove Music Online, Timpani, op. cit.

²⁹¹ tamże

przez oś i mechanizm zębaty do śruby centralnej, która podnosiła lub opuszczała obręcz napinającą membranę za pomocą metalowego jarzma.



Ryc. 9 Szkic pierwszego tzw. kotła mechanicznego, autorstwa G. Cramera²⁹²

Równolegle Johann Stumpff z Amsterdamu skonstruował i opatentował w 1821 roku kocioł z systemem rotacyjnym: naprężenie błony zmieniało się poprzez obrót całej misy. Jednak największe znaczenie miały modele, w których mechanizm opierał się na korbie ręcznej, połączonej z ramieniem kołyski. Ta z kolei była powiązana z obręczą kontrującą za pośrednictwem systemu prętów, co pozwalało regulować napięcie membrany w sposób szybki i stosunkowo precyzyjny.²⁹³

Dywagując nad kotłami zastosowanymi podczas prapremiery przedmiotowego dzieła, można przypuszczać, że instrumenty stosowane wówczas w Teatro del Fondo były tradycyjnymi kotłami śrubowymi, wyposażonymi w klasyczne systemy napinania naciągu przy pomocy śrub rozmieszczonych wokół obręczy misy. Trudno zakładać, by kotły maszynowe, czy tym bardziej pedałowe (które dopiero się rodziły w ośrodkach niemieckojęzycznych), zdążyły przedostać się na południe Półwyspu Apenińskiego i zostać tam wdrożone do praktyki orkiestrowej już w 1829 roku. Takie instrumenty miały zdominować sceny operowe dopiero w późniejszych dekadach. W świetle powyższego, a także manuskryptu partytury, najprawdopodobniejszym kandydatem do wykonania partii kotłów podczas prapremiery *Il giovedì grasso* były dwa instrumenty różnej wielkości, o czasach mosiężnych, z naciągiem cielecym, strojonym śrubowo do konkretnych funkcji harmoniczych.

²⁹² źródło: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/baxter_jillian_d_201505_dma.pdf

²⁹³ Grove Music Online, Timpani – op. cit.

4. Analiza formalno-stylistyczna opery G. Donizettiego *Il giovedì grasso*

O dobrej przyswajalności opery we Włoszech w pierwszej połowie XIX wieku decydowało powszechne przestrzeganie przez kompozytora szeregu konwencji muzycznych. Również i Donizetti posługiwał się w zróżnicowanym stopniu pewnymi konwencjami – zastałymi oraz samodzielnie wypracowanymi. W latach swojej działalności kompozytor ten zyskał większą swobodę i zręczność w traktowaniu tych konwencji, ale nigdy nie doszedł do punktu całkowitego zerwania z nimi. Można nawet stwierdzić, że miarą oryginalności Donizettiego jest jego adaptacyjność w posługiwaniu się konwencjami i umiejętność sposoby ich modyfikowania.

Twórcami, którzy mieli największy wpływ na wczesny język kompozytorski Donizettiego byli J.S. Mayr i G. Rossini. W przedmiotowej operze uwidacznia się wciąż oddziaływanie tych kompozytorów, jednak nie brak elementów wskazujących na indywidualizowanie się własnego stylu kompozytorskiego twórcy z Bergamo. Opera *Il Giovedì Grasso* powstała w roku 1829 dla neapolitańskiej publiczności i nie brak jej elementów wspólnych z innymi dziełami tego kompozytora napisanymi w tamtym okresie, takimi jak *Gianni di Calais* lub *I pazzi per progetto*. Podobieństwa te uwidaczniają się w szczególności w zakresie budowy formalnej – zarówno na poziomie makroformy, jak i struktury konkretnych numerów muzycznych.

Opera *Il Giovedì Grasso* rozpoczyna się krótkim preludium. W całej swojej twórczości Donizetti wyraźnie różnicuje uwerturę (*sinfonię*) od preludium. Sinfonie Donizettiego naśladują ogólny schemat rossiniowski – otwierają się charakterystycznym powolnym wstępem, ustanawiającym tonikę, po którym następuje szybka część zasadnicza z dwoma kontrastującymi ze sobą tematami lub grupami tematycznymi. Jednak przeważająca liczba oper Donizettiego (41) – w tym przedmiotowe dzieło – w miejscu sinfonii, zawiera krótkie preludium. Większość preludiów Donizettiego plasuje się pomiędzy krótką sekwencją akordową a nieco bardziej rozbudowanymi formami. Przedmiotowe preludium utrzymane jest w jednym tempie, w którym idee rytmiczne i melodyczne występują w zrównoważonych grupach.²⁹⁴

Melodyka w przedmiotowej operze jest typowa dla czasu i regionu powstania, a zatem wyrasta wprost z tradycji rossiniowskiej. Niemniej daje się zauważyć typowe dla Donizettiego stosowanie pełnych gracji, wręcz zmysłowych chromatycznych nut przejściowych w toku

²⁹⁴ William Ashbrook – Donizetti and his Operas; Cambridge University Press 1982; s. 240-241

prosty melodi diatonicznych, jego upodobanie do kadencji i półkadencji od piątego do trzeciego stopnia gamy, stylistycznych nawiązań ludowych, jak również stosowanie lirycznych melodii w metrum 6/8, co prowadzi do charakterystycznej mazurkowej stylizacji wszechobecnego ósmiozgłoskowca. Najbardziej godna uwagi jest zdolność Donizettiego do budowania długich i przekonujących ustępów z rozwinięcia prostego i często przewidywalnego pojedynczego pomysłu rytmicznego.²⁹⁵

Dzieło przeznaczone jest na 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, kotły i pełną obsadę kwintetu smyczkowego. Donizetti stosuje kreatywne operowanie barwami instrumentów dętych jako uzupełnieniem kolorystycznym partii smyczków. Przy powtórzeniach melodii nierzadko dubluje ją jeden solowy instrument dęty – flet, klarnet lub trąbka. Modulacje bywają zaznaczone za pomocą długo trzymany akordów orkiestrowych. Tutti są zazwyczaj głośne i pełne brzmieniowo, a akompaniament lirycznych pasażów tworzą miarowe motywy rytmiczne, w nieco bardziej ludowym wariacie manieri Rossiniego.²⁹⁶

4.1. Il Giovedì Grasso – treść opery

Prapremiera dzieła odbyła się w Teatro del Fondo w Neapolu, 26 lutego 1829. Libretto, na podstawie *Il nouveau Pourceaugnac* Scribe’a i Delestre-Poirsona, napisał Domenico Gilardoni.²⁹⁷ Dzieło przeznaczone jest na ośmioro solistów i orkiestrę. Akcja rozgrywa się w wieku XVII, w wiosce nieopodal Paryża.

Dwoje ukochanych – Nina (sopran) i Teodoro (tenor), ubolewają nad faktem, że ojciec Niny – Pułkownik (bas buffo), obiecał ją prostemu wieśniakowi – Ernesto (tenor). Sigismondo (baryton), potwornie zazdrosny o swoją żonę Camillę (mezzosopran), postanawia pomóc młodym kochankom rozwiązać tę problematyczną sytuację. Jako że uważa Ernesta za osobę o bardzo ograniczonym intelekcie, knuje intrygę, w którą angażuje wszystkich mieszkańców. Wiedząc, kiedy Ernesto ma się zjawić, proponuje wszystkim, aby przebrali się jak w Tłusty Czwartek i doprowadzili delikwenta do całkowitej dezorientacji w otaczającej go sytuacji. Sigismondo podaje się za jego dawnego przyjaciela – Monsieur Piquet’a, Camilla będzie dawną kochanką Ernesta (Madama Piquet), którą ten miał porzucić przed laty. Całą skrzętnie zaplanowaną intrygę psuje służąca Stefanina (sopran), która nie zna Ernesta osobiście

²⁹⁵ Ph. Gosset – op. cit.; s. 128

²⁹⁶ Tamże; s. 135

²⁹⁷ Piotr Kamiński – Tysiąc i jedna opera; Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Kraków 2008; str. 331-332

i otworzywszy mu drzwi, zdradza mu szczegółowo zamiary spiskowców. Ernesto postanawia zabawić się ich kosztem, podejmując grę – do Sigismonda zwraca się faktycznie jak do starego kamrata, natomiast Camillę zaczyna przeproszać za swą niewierność, co tylko wzmaga podejrzenia zazdrosnego męża. Ponadto wysyła do pułkownika list z prośbą o rychły powrót do domu. Gdy ten się zjawia, Ernesto odkrywa karty, przyznając się do oszukania pozostałych, jednak widząc miłość Niny i Teodora, osobiście aprobeuje ich związek, wycofując się z własnych zamiarów. Decyzję tę błogosławi pułkownik i cała historia kończy się szczęśliwie.²⁹⁸

4.2. Il Giovedì Grasso – analiza formalno-stylistyczna

Dzieło składa się z siedmiu numerów muzycznych:

1. Preludium
2. Introdukcja
3. Aria (Ernesto)
4. Aria (Il Colonello)
5. Tercet (Camilla, Ernesto, Sigismondo)
6. Duet (Nina, Ernesto)
7. Aria (Sigismondo)

8. Finał (Nina, Stefanina, Camilla, Ernesto, Teodoro, Sigismondo, Il Colonello, Cola), poprzedzielanych recytatywami secco. Partia continuo zrealizowana została na pianoforte, natomiast oryginalne recytatywy w języku włoskim, na potrzeby przedmiotowej warszawskiej premiery, zostały przetłumaczone na język polski przez Joannę Crosetto.

4.2.1. Preludium

Tonacja: C-dur

Metrum: 3/4

Agogika:

Majestatyczne *Preludium* otwierające dzieło utrzymane jest w powolnym tempie *Larghetto*, zinterpretowanym przeze mnie jako ♩ = 54.

²⁹⁸ na podstawie: Gaetano Donizetti – *Il Giovedì Grasso*; Revisione V. Frazzi; Edizioni Musicali OTOS, Lucca; n. 2073. (wyciąg fortepianowy)

Obsada wykonawcza:

Preludium przeznaczone jest na pełną obsadę instrumentalną orkiestry:

3/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako prostą i diagonalną.

Harmonika:

Z punktu widzenia harmonicznego *Preludium* oscyluje wokół dwóch funkcji – toniki i dominanty. Schemat harmoniczny wygląda następująco:

Takty: Funkcja harmoniczna:

1-2	T
3-4	TVI
5-7	$(D_{4+}^{9>})D$ $4<$
8-11	$D - (D_{5+}^{9>})D - D$ 4
12-14	D

Preludium zawiera jedną kulminację – akord septymowy zmniejszony $fi s7>$ (dominantę nonową z noną małą bez prymy wtrąconą do dominanty), osiągnięty w takcie 5 w wyniku sekwencji harmonicznego widocznej powyżej. Na podstawie tego spostrzeżenia można uprościć schemat harmoniczny do określenia struktury kadencyjnej:

Takt:	1	–	5	–	8
Funkcja harm.:	T		$(D_{4+}^{9>})D$ $4<$		D

Makroforma:

Preludium składa się jedynie z 14 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w nim wyodrębnić trzy fazy:

Faza: **Takty:**

A	1-6
B	8-11
C	12-14

FAZA A

Zasada kształtowania:

Faza A jest kształtowana na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego fraz w kierunku zstępującym. Składa się z trzech dwutaktowych, różnorodnych motywicznie fraz powstałych przez szeregowanie motywów, opartych kolejno na tonice, tonice szóstego stopnia oraz dominancie nonowej z noną małą, wtrąconej do dominanty. Dwie pierwsze frazy posiadają identyczną strukturę melodyczno-rytmiczną – składają się z dwóch jednotaktowych motywów. Trzecia fraza, w miejscu motywu drugiego, zawiera pauzę generalną, utrzymującą napięcie osiągniętego za sprawą sekwencji harmonicznego akordu septymowego zmniejszonego.

Melodyka i rytmika:

Pierwszy motyw każdej z trzech fraz zdania A zbudowany jest na rytmie punktowanym, wznosząca linia melodyczna opiera się na kolejnych stopniach akordu, poczynając od jego prymy. Jest to motyw niepełny – zawiera tylko dwie fazy rozplanowania napięć melodyczno-rytmicznych – narastanie i kulminację, osiągniętą na pierwszej mierze następnego taktu. Pierwszy motyw zaprezentowany zostaje każdorazowo przez grupę basową instrumentów smyczkowych – wiolonczele i kontrabasy, unisono z puzonami, których zastosowanie stanowi uzupełnienie kolorystyczne oraz wzmocnienie dynamiczne. Wszystkie pozostałe instrumenty towarzyszą pierwszemu motywowi trzymanym przez cały takt akordem. Drugi motyw wybrzmiewa jedynie w pierwszych dwóch frazach. Składa się na niego figurowany rytmicznie (triola szesnastkowa) akord (t. 2. – C-dur, t. 3. – a-moll) powtórzony trzykrotnie, kolejno przez klarnet, obój oraz flet piccolo.

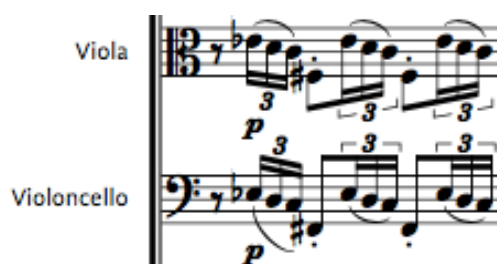


Przykl. 1. Preludium, t. 1-6

Dynamika:

Cała pierwsza faza utrzymana jest w dynamice forte (wg partytury).

Takt 7. ma charakter łącznikowy. Pierwszy raz pojawia się w nim dynamika piano. Wykorzystuje on materiał rytmiczny drugiego motywu pierwszej frazy. Motyw ten polega na trzykrotnym powtórzeniu figury triolowej – tym razem przez altówki i wiolonczele, z charakterystycznym skokiem o kwintę zmniejszoną c-Fis, co służy utrzymaniu napięcia harmonicznego dominanty nonowej z noną małą wtrąconej do dominanty, której rozwiązanie następuje w kolejnym takcie.



Przykł. 2. Preludium, t. 7

FAZA B

Zasada kształtowania:

Czterotaktowa faza B stanowi homofoniczną frazę kształtowaną na zasadzie szeregowania motywów. Jest to fraza jednorodna motywicznie, obejmująca wariacyjne powtórzenie motywu.

Melodyka i rytmika:

Pierwsza część fazy B (takty 8-9) jest motywem pełnym, narastającym w pierwszym takcie (falista linia melodyczna), osiągającym kulminację na pierwszej mierze taktu drugiego (dźwięk opóźniający 9-8), następnie rozwiązującym napięcie (takt 9) w kierunku opadającym. W taktach 10-11 materiał muzyczny zostaje powtórzony identycznie do taktów 8-9. Linia melodyczna tej frazy posiada wąski ambitus – seksty małej.



Przykł. 3. Preludium, t. 8-9

Orkiestracja:

Materiał tematyczny powierzony jest pierwszym skrzypcom. Drugie skrzypce i altówki realizują kontrapunkt, natomiast sekcja basowa trzyma quasi nutę pedalową, prymę dominanty – G. W taktach 10-11 w ramach uzupełnienia kolorystycznego dołączają subtelnie rogi, fagoty i flety. Tym ostatnim zostaje powierzony materiał tematu, który wykonują z pierwszymi skrzypcami w interwale oktawy.

Dynamika:

Rozplanowanie napięć melodyczno-rytmicznych wewnątrz motywu spotęgowane jest prostym zabiegiem dynamicznym – crescendo od *piano* w takcie 8 i diminuendo w takcie 9, powtórzone na tej samej zasadzie w taktach 10-11.

FAZA C

Faza B kończy się diminuendem, prowadzącym do rozpoczynającej się w *piano* fazy C, kształtowanej na zasadzie prostego powtórzenia motywicznego.

Dwa motywy – w taktach 11. i 12. są niemal identyczne – różnią się jedynie pozycją akordu dominantowego forte, na pierwszej mierze kolejnego taktu. Altówki i wiolonczele wykorzystują, w dynamice *piano*, materiał łącznika z taktu 7, tym razem opierając się na dominancie. Na pierwszą miarę taktu 12. i 13. wybrzmiewa *tutti* – poprzedzony przedtakterem szesnastkowym – akord G-dur.



Przykl. 4. *Preludium*, t. 11-13

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Z punktu widzenia dyrygenckiego *Preludium* nie wykazuje znaczących problemów wykonawczych. Istotnym zagadnieniem podczas przedmiotowej premiery stało się dla mnie rozplanowanie balansu dynamicznego w taktach: 1, 3 i 5, tak aby mocne brzmienie trzymanego akordu *tutti* nie przykryło materiału melodycznego. W taktach 2 i 5, pomimo wykonywania motywu kolejno przez różnych instrumentalistów (polifonia orkiestrowa), należało zadbać

o ciągłość narracji muzycznej – myślenie linearne. W fazie B całe cztery takty zostały wykonane jako jedna, nieprzerwana fraza. Gest dyrygencki musiał wobec tego zasugerować ciągłość narracji, legato „nadrzędnej” frazy, niezależnie od łukowania pojedynczych motywów, które również zostało zrealizowane, zgodnie z tekstem muzycznym.

W taktach 12 i 13 płynny i subtelny gest powinien zapobiegać zbędnemu, nadmiernemu akcentowaniu przez altówki i wiolonczele ósemek wypadających na miarę natychmiast po łukowanej trioli. W opozycji do wspomnianego materiału, utrzymanego w dynamice piano, auftakt do pierwszej miary następujących taktów winien być zdecydowany i ostry, aby ułatwić muzykom wspólne i zgodne z triumfalnym charakterem wykonanie akordów forte, a zwłaszcza poprzedzających ich – nieprzepunktowanych – szesnastek.

Preludium kończy się – jak większość preludiów Donizettiego – akordem dominantowym, po którym bezpośrednio powinna następować Introdukcja, której pierwszy akord stanowi rozwiązanie dominanty w postaci toniki. Na potrzeby przedmiotowej premiery, z uwagi na reżyserię, natychmiast po wolnym Preludium dodana została instrumentalna część szybka, bazująca wyłącznie na materiale muzycznym numeru 3. – arii Ernesta. W niniejszym ustępie instrumentalnym melodia tenora została powierzona pierwszemu skrzypcom, w dopasowanym do ich możliwości wykonawczych rejestrze (oktawę wyżej).

4.2.2. Introdukcja

Mechanizm formy:

Introdukcja składa się z 215 taktów, numerowanych w partyturze od taktu 15 – jako kontynuacja *Preludium*. Mechanizmem formy *Introdukcji* jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w niej wyodrębnić trzy fazy:

Faza:	Takty:
A	15-53
B	54-111
C	112-229

Obsada wykonawcza:

Nina, Stefanina, Camilla, Teodoro, Sigismondo
orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

FAZA A

Tłumaczenie tekstu:

NINA e TEODORO E sia vero, amato bene, ch'oggi perderti degg'io? Ah, per noi, bell'idol mio, par che speme più non v'è. SIGISMONDO (Sì...) STEFANINA Deh, mirate com'è afflitta la mia cara padroncina... SIGISMONDO No... STEFANINA ...derelitta, poverina, quasi piangere mi fa. SIGISMONDO Questa... TEODORO e NINA E sia ver... CAMILLA Zitto... Che fa?... Mio marito, nol vedete? Concertato, egli avrà di già pensato ciò che far si converrà. STEFANINA Deh, mirate come afflitta... SIGISMONDO E poi... Che dice?... Certo... STEFANINA ...derelitta, poverina, fa pietà.	NINA i TEODORO Czyż to prawda, moja miłości, że muszę cię dziś stracić? Ach, wydaje się, boska piękności, że nie ma już dla nas nadziei. SIGISMONDO (Tak...) STEFANINA Ach, popatrzcie, jakże strapiona jest moja droga panienka... SIGISMONDO Nie... STEFANINA ...opuszczona, biedna, niemal doprowadza mnie do łez. SIGISMONDO Ta... TEODORO i NINA Czyż to prawda... CAMILLA Cicho... Cóż to?... Nie widzicie mojego męża? Na pewno już obmyślił, co należy zrobić. STEFANINA Ach, popatrzcie, jakże strapiona... SIGISMONDO A potem... Co takiego?... Rzecz jasna... STEFANINA ...opuszczona, biedna, jak mi jej żal.
---	--

Tonacja: C-dur – G-dur

Metrum: 6/8

Agogika:

Faza A utrzymana jest w tempie Larghetto, zinterpretowanym przeze mnie jako ♩ = 108.

Zasada kształtowania:

Faza A kształtowane jest na zasadzie szeregowania na poziomie mikroformy – zarówno poprzez powtarzanie, jak i zestawianie fraz i zdań muzycznych.

Wewnątrz fazy A można wyodrębnić następujące ogniwa:

Ogniwo:	Takty:	Material:	Obsada:
a	15-28	Temat 1	orkiestra
a ¹	28-38	Temat 1	+ Nina, Teodoro
b	38-45	Temat 2	+ Stefanina, Sigismondo
	42-45	Temat 2	+ Camilla, Teodoro
c	46-49	Temat 3	jw.
d	50-54	coda	jw.

Ogniwo a:

Harmonika:

takty:	Funkcja harmoniczna:
15-17	T
18-19	S – D – T
20-23	T – (D ⁷) S – D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ – T
23-25	D – T – D – T
25-28	D – T – D – T

Jak widać powyżej, harmonika wstępu nie jest rozbudowana, zawiera dwa momenty nagromadzenia napięcia harmonicznego – dominanta septymowa wtrącona do subdominanty w takcie 21 wraz z jej rozwiązaniem oraz początek drugiego zdania muzycznego (takt 23) i jego powtórzenie w takcie 25. W związku z tym schemat harmoniczny instrumentalnego wstępu *Introdukcji* (ogniwa a) można uprościć do następującej struktury kadencyjnej:

Takt:	15	21	23	27
Funkcja harm.:	T	(D ⁷) S – T	D	T

Dynamika:

Całe ogniwo a utrzymane jest w dynamice piano. Należy uwzględnić jednak naturalne zmiany dynamiczne wynikające z frazowania do i od wymienionych punktów kulminacyjnych.

Zasada kształtowania:

Ogniwo a kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz. Składają się na nie dwa zdania muzyczne. Pierwsze z nich obejmuje takty 15-23 i zawiera w sobie dwie czterotaktowe frazy o podobnym materiale melodyczno-rytmicznym, zestawione ze sobą na zasadzie poprzednika i następnika. Drugie zdanie (takty 23-28) ma charakter łącznikowy i zawiera w sobie dwie jednakowe, dwutaktowe frazy oraz motyw zakończeniowy, oparty na tonice, przez co utrwalający w tonacji (takty 27-28).

Melodyka i rytmika:

Pierwsze zdanie muzyczne ogniwa a (takty 15-23) bazuje na kantylenowym temacie I o szerokim ambitusie (oktawa). Melodia tematu I ma kształt falisty, rytmicznie opiera się na wynikającym z metrum 6/8 rytmie trójkowym, podkreślanym akompaniamentem akordowym smyczków pizzicato na 1., 3., 4. i 6. miarę taktu. Tercja toniki (e^2) zostaje początkowo umiejętnie opisywana chromatycznie przez dźwięk dis^2 , po czym melodia wznosi się ruchem szesnastkowym ku g dwukreślnemu, wieńcząc poprzednik, aby następnie, po sekwencyjnym ruchu szesnastkowym (dwukrotnie powtórzony motyw rytmiczny: ósemka i cztery, grupowane po dwie, szesnastki), spocząć na wyczekiwanej prymie toniki.



Przykł. 5. Introdukcja, t. 15-23

Obydwie frazy drugiego zdania składają się z trzech różnorodnych motywów. Pierwszy z nich bazuje na grupach trzydziestodwójkowych w kierunku wstępującym, po których następuje ruch sekundowy po kolejnych stopniach gamy w jakby „uciętych”, łukowanych grupach rytmicznych: szesnastka, trzydziestodwójka i pauza trzydziestodwójkowa. Pierwsza fraza – poprzednik – zwieńczona jest grupą trzydziestodwójkową ze skokiem o kwintę w górę: c^2 - g^2 . Następnik zakończony jest prymą toniki.



Przykł. 6. Introdukcja, t. 23-27

Orkiestracja:

Temat I zostaje początkowo zaprezentowany przez dwa klarnety in C w odległości seksty, a przy powtórzeniu w taktach 19-23 zostaje wzbogacony kolorystycznie przez flety, oboje i fagoty. Pierwszemu zdaniu towarzyszy prosty akordowy akompaniament kwintetu pizzicato, wzbogacony barwowo od taktu 19 przez rogi in F. Materiał tematyczny drugiego zdania zostaje powierzony pierwszym skrzypcom, od taktu 24 wespół z obojem i fletem. Kontrapunkt jest realizowany przez wiolonczele.



Przykł. 7. Introdukcja, t. 25-27

Ogniwo a¹

Tonacja:

C-dur – G-dur

Zasada kształtowania:

Ogniwo a¹ stanowi jedno zdanie muzyczne ukształtowane na zasadzie szeregowania fraz typu: poprzednik (t. 28-32) i następnik (32-38). Niesymetryczna budowa wynika ze wzbogacenia następnika o kadencję wokalną.

Harmonika:

Ogniwo a¹ bazuje na niemal identycznym materiale muzycznym, co pierwsze zdanie ogniwa a, jednak z pewnymi zmianami natury kadencyjnej. W takcie 35. występuje wyrzutnia. Ogniwo b kończy się odcinkiem modulującym do tonacji G-dur. Schemat harmoniczny tego ogniwa rysuje się zatem następująco:

takty: funkcja harmoniczna:

29-30 T

31-32 D – T

33-38 T – TVI – (D₄⁶) [D]

C-dur: (D₄^{9>})₃ TIII – (D)₇ SVI – (D₄₋₃⁶⁻⁷) D

G-dur: T

Uproszczona struktura kadencyjna ogniwa b wygląda następująco:

Takt: 29 34 37

Funkcja harm.: C-dur: T TVI (D₄₋₃⁶⁻⁷) D

G-dur: T

Orkiestracja:

W ogniwie a¹ temat I podejmują głosy śpiewacze – Nina i Teodoro. Zostaje on zaprezentowany w przewrocie: zamiast w sekście – w tercji. Uzupełnienie kolorystyczne wykonują instrumenty dęte – klarnety i rogi (takt 32) oraz fagoty (od taktu 34), oboje i flety (od taktu 35). W taktach 37-38, podczas zakończenia kadencji śpiewaczej, rozbrzmiewa pełne brzmienie orkiestry tutti, z wyjątkiem fletu piccolo.

Melodyka i rytmika:

Materiał melodyczno-rytmiczny ogniwa a¹ jest tożsamy z materiałem pierwszego zdania ogniwa a. Wzbogacony został o kadencję wykonywaną przez solistów-śpiewaków. Ta dwutaktowa kadencja opiera się na ruchu sekstowym w kierunku wstępującym, po którym następuje koloraturowa figura sopranu po dźwiękach gamy (od g² do d¹) oraz motyw zakończyeniowy, ponownie w odległości seksty, w kierunku zstępującym. Kadencja ta zwiększa ambitus melodii do undecymy.



Przykl. 8. Introdukcja, t. 36-38

Dynamika:

Dominująca część ogniwa a¹ utrzymana jest w dynamice piano. Jedynie zakończenie kadencji śpiewaków (takt 37) odbywa się z towarzyszeniem brzmienia tutti dominanty wtrąconej podwójnie opóźnionej wraz z jej rozwiązaniem, w dynamice forte.

Ogniwo b:

Tonacja: G-dur

Harmonika:

Na ogniwo to składają się dwa identyczne pod kątem harmoniki zdania muzyczne – t. 38-41 oraz 42-45.

Takty: Funkcja harmoniczna:

38-41 T SII D⁷

42-45 T SII D⁷

Zasada kształtowania:

Zasadą kształtowania ogniwa b jest szeregowanie na poziomie mikroformy na zasadzie wariacyjnego powtórzenia zdań muzycznych. Zawiera dwa czterotaktowe zdania o identycznej harmonice i podobnym materiale melodycznym, rozplanowanym jednak wariacyjnie – polifonicznie, przy drugim powtórzeniu. W skład każdego zdania wchodzi dwie dwutaktowe, różnorodne motywicznie frazy – poprzednik i następnik.

Melodyka i rytmika:

Materiał tematu II stanowi rezolutna melodia o szerokim ambitusie, utrzymana w rytmie punktowanym, w artykulacji staccato. Kierunek melodii jest falisty. Melodii towarzyszy jednorodny akompaniament akordowy na 1., 2., 4. i 5. miarę.



Przykł. 9. Introdukcja, t. 38-41

Orkiestracja:

1. zdanie muzyczne (takty 38-42):

Pierwszy plan dźwiękowy (materiał tematyczny) powierzony został pierwszym skrzypcom i Stefaninie (w odległości oktawy). Kontrapunkt, składający się z pojedynczych ósemek wykonuje Sigismondo, natomiast akompaniament jest realizowany przez drugie skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy.

2. zdanie muzyczne (takty 42-46):

Materiał tematyczny podejmuje Nina i Teodoro w interwale seksty, kontynuują go również pierwsze skrzypce. Kontrapunkt wykonuje Camilla i Sigismondo. Akompaniament zostaje wzbogacony kolorystycznie poprzez włączenie się fagotów i rogów, unisono ze smyczkami.

Przykl. 10. Introdukcja, t. 38-41

Dynamika:

Całe ogniwo b utrzymane jest w dynamice piano.

Ogniwo c:

Tonacja: G-dur

Harmonika:

takty: funkcja harmoniczna:

46-48 S – T – S – T

48-49 D⁷ – T

Każdorazowa subdominanta w taktach 46 i 47 buduje napięcie, które zostaje natychmiast rozładowane wraz z nastaniem toniki. Punktem kulminacyjnym całego odcinka jest druga połowa taktu 48 (dominanta septymowa), które wespół z sekwencją melodyczną w kierunku zstępującym znajduje swoje rozładowanie w tonice na pierwszej mierze taktu 50.

Zasada kształtowania:

Ogniwo c jest zdaniem muzycznym kształtowanym na zasadzie szeregowania fraz. Składa się z dwóch dwutaktowych fraz – t. 46-48 oraz t. 48-50. Zasadą kształtowania pierwszej frazy jest szeregowanie jednorodnych motywów na zasadzie prostego powtórzenia.

Melodyka i rytmika:

Materiał tematyczny powierzony Ninie i Teodorowi (jak i instrumentom dętym drewnianym) zawiera kantylenową linię melodyczną o szerokim ambitusie (septyma mała), wykonywaną w interwale seksty. Rytmika jest jednorodna, bazująca w pierwszej frazie na pochodach ósemkowych przy melodii opartej o kolejne stopnie gamy w kierunku wznoszącym oraz grupie: ćwierćnuta i ósemka przy opadaniu melodii o tercję. Druga fraza stanowi melodyczną sekwencję opadającą zakończoną rozwiązaniem dźwięku prowadzącego na prymę toniki. Rytmika każdego z trzech motywów tej frazy składa się z trzech ósemek – jednej samodzielnej i dwóch zalegowanych (w trzecim motywie jest to ćwierćnuta). Ogniwo c posiada trzy materiały kontrapunktyczne. Kontrapunkt pierwszy realizuje Stefanina – jest to figurowana melodia o wąskim ambitusie kwinty zmniejszonej, w drobnych wartościach rytmicznych (trzydziestodwójki), pojawiająca się każdorazowo w pierwszej połowie taktu. W szerszych wartościach (szesnastki) wykonują ją też wiolonczele. Kontrapunkt drugi realizowany przez Camillę opiera się na rytmie punktowanym na jednym dźwięku. Kontrapunkt trzeci należy do partii Sigismonda, który „dopowiada” pojedyncze wyrażenia w grupach – najpierw po trzy ósemki na dźwięku g, następnie po dwie ósemki – pryma dominanty (d) i powrót na prymę toniki.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 45-48, and the second system contains measures 49-52. The voices are N (Nina), S (Stefanina), C (Camilla), T (Teodoro), and Sig (Sigismondo). The lyrics are in Italian. The music features a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

System 1 (Measures 45-48):

- N: v'è, oh, per noi, bell' i - dol
- S: Oh, mi - ra - te, deh, mi - ra - te co - me af - flit - ta la mia ca - ra, la mia ca - ra pa - dron - ci - na,
- C: - ta - - to, e - gli a - vrà di già pen - sa - to ciò che far si con - ver -
- T: v'è, oh, per noi, bell' i - dol
- Sig: e no - i

System 2 (Measures 49-52):

- N: mi - - - o, par che spe - - me più non v'è,
- S: de - re - lit - ta, de - re - lit - ta, po - ve - ri - na, de - re - lit - ta, po - ve - ri - na fa pie - tà,
- C: rà, e - gli a - vrà di già pen - sa - - to ciò che far si con - ver - rà,
- T: mi - - - o, par che spe - - me più non v'è,
- Sig: di - ce?... Cer - to... Oh! - bô!

Przykl. 11. Introdukcja, t. 45-49

Dynamika:

Ogniwo c utrzymane jest w dynamice piano. Jednocześnie należy zadbać o, zgodne z frazowaniem, budowanie dynamiczne końcówek taktów pierwszej frazy, opartych na subdominancie, z ukoronowaniem tego dążenia na pierwszej mierze taktu kolejnego.

Orkiestracja:

Materiał tematyczny wykonuje Nina i Teodoro z kolorystycznym uzupełnieniem klarnetów (od taktu 46.), obojów (od taktu 47.) oraz jednego fletu (od taktu 49.).

Kontrapunkt I realizuje Stefanina z wiolonczelami. Kontrapunkt II – Camilla. Kontrapunkt III – Sigismondo. Akompaniament akordowy realizowany jest przez skrzypce, altówki i kontrabasy. Włączają się w niego również rogi (w taktach 46-48 z nutą pedałową, od t. 48 podejmują ósemkową motorykę) oraz fagoty.

Ogniwo d:

Tonacja: G-dur

Harmonika:

Ogniwo to posiada charakter zakończeniowy – coda. Bazuje zatem na trzykrotnie powtórzonej kadencji małej doskonałej – D⁷ – T.

takty: funkcja harmoniczna:

50-54 D⁷ T D⁷ T D⁷ T

Zasada kształtowania:

Coda jest kształtowana na zasadzie szeregowania fraz różnorodnych motywicznie poprzez ich proste powtórzenie. Składa się z trzech fraz – dwie pierwsze zajmują po jednym takcie i powstają z szeregowania dwóch motywów. Trzecia fraza zajmuje dwa takty. W miejscu drugiego motywu pojawia się kadencja wokalna.

Melodyka i rytmika:

Pierwszy motyw każdej frazy opiera się na ruchu trzydziestodwójkowym po dźwiękach gamy G-dur w kierunku wznoszącym (szeroki ambitus – oktawa). Drugi motyw pierwszej i drugiej frazy w warstwie melodycznej zawiera dźwięki akordu dominanty septymowej (wąski ambitus – w zależności od rejestru sekunda wielka lub tercja mała), rytmicznie opiera się na rytmie

punktowanym. W takcie 53. śpiewacza kadencja składa się początkowo z pochodu szesnastkowego po dźwiękach gamy, następnie na chromatycznym pochodzie w kierunku opadającym w rytmie: ósemka i trzy szesnastki, wykonane jednak ad libitum. Ambitus kadencji jest szeroki – septyma mała fis^1-e^2 .

Przykł. 12. Introdukcja, t. 51-54

Orkiestracja:

Pierwszy, diatoniczny pochód sekundowy w takcie 50 wykonuje Stefanina, drugie skrzypce i altówki, w takcie 51 wtórują im klarnety i Camilla, natomiast w takcie 52 smyczki grają tylko pierwszą nutę tego motywu, a jego materiał podejmują flety i fagoty (razem z klarnetami, Stefaniną i Camillą). Drugi motyw – rytm punktowany w drugiej połowie taktu 50 i 51 wykonują: Nina, Stefanina, Camilla, flety, oboje i klarnety. Towarzyszy im ósemkowy akompaniament akordowy realizowany przez fagoty, rogi, trąbki, puzony, Teodoro oraz cały kwintet smyczkowy. Podczas kadencji w takcie 53 (z przedtaktem) orkiestra milczy, śpiewają początkowo Nina i Camilla, po czym dołączają się kolejno Teodoro i Stefanina.

Dynamika:

Motyw pierwszy w taktach 50 i 51 utrzymany jest w dynamice piano, po czym każdorazowo rozbrzmiewa forte subito. Od drugiej połowy taktu 51 forte utrzymane pozostaje do końca fazy A.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO Ohibò!... L'ho trovata, l'ho trovata! Oh, per Bacco, è una pensata che di meglio non si può. NINA Dimmi, dimmi, quale idea nel pensier ti si destò. SIGISMONDO Semplicissima, bizzarra che l'eguale aver non può. Vostro padre in breve istante a Parigi fa ritorno: egli parte e qui frattanto giunge appunto in questo giorno quel l'Ernesto che lui stesso in consorte avea promesso quando al campo se n'andò e a mia moglie v'affidò. TUTTE LE DONNE e TEODORO Questo fatto è conosciuto, m'è pur noto, già lo so. SIGISMONDO Voi per caso non vedeste di Molière il Pourcegnac? TUTTI Certo! SIGISMONDO Ebben: quella commedia riprodurre in oggi io vo'! Nato Ernesto in un villaggio, rozzamente inesperto, esser deve certamente un tartufo, un babbuino: tutti adunque immantinente scenderemo nel giardino travestiti, prenderemoun carattere novello, con le burle gli faremo tutto perdere il cervello; sino là donde sen venne ritornare lo farò;	SIGISMONDO A niech mnie!... Już mam, już mam! O nieba, to jest pomysł, któremu nic nie dorówna. NINA Powiedz nam, powiedz, co wykoncypowałeś. SIGISMONDO Jest to myśl bardzo prosta, lecz także osobliwa. Twój ojciec niebawem wraca do Paryża: on odjedzie, a tymczasem tego samego dnia przyjedzie tu ów Ernesto, któremu ojciec cię obiecał za żonę, gdy wyruszał na wojnę i oddał cię pod pieczę mej żony. WSZYSTKIE KOBIETY i TEODORO Ten fakt jest wszystkim znany, już o tym wiemy. SIGISMONDO Widzieliście może „Pana de Pourcegnac” Moliera? WSZYSCY Oczywiście! SIGISMONDO Świetnie: spróbujemy odegrać tutaj tę komedię! Ernesto pochodzi ze wsi, musi być więc nieokrzesany i z pewnością jest prostakiem i osłem: zejdźmy zatem wszyscy natychmiast do ogrodu, przebierzmy się i przyjmijmy nowe role, a naszymi figłami tak mu namieszamy w głowie, że w te pędy wróci tam, skąd przybył;
--	---

e voi due che sì v'amate, sposi alfine vi vedrò.	a wtedy was dwoje, zakochanych, zobaczę w końcu na ślubnym kobiercu.
TUTTI Un abbraccio!	WSZYSCY Uściśnijmy się!
TEODORO Un bacio!	TEODORO Ucałujmy!
STEFANINA Evviva!	STEFANINA Wiwat!
SIGISMONDO Piano, piano cari miei.	SIGISMONDO Spokojnie, moi drodzy.
TUTTI Evviva, bel pensier in verità!	WSZYSCY Brawo, naprawdę świetny pomysł!
SIGISMONDO Piano, piano: del vestito un po' pietà.	SIGISMONDO Spokojnie, nie rozszarpcie mnie tylko.

Tonacja: G-dur – C-dur – Es-dur – G-dur – C-dur

Metrum: 12/8

Agogika:

Faza B utrzymana jest w tempie Allegro, zinterpretowanym przeze mnie jako ♩. = 124.

Rytmika:

Faza B utrzymana jest w rytmie taranteli.

Zasada kształtowania:

Faza B kształtowane jest na zasadzie szeregowania na poziomie mikroformy – zarówno poprzez powtarzanie, jak i zestawianie fraz i zdań muzycznych.

Wewnątrz fazy B można wyodrębnić następujące ogniwa:

Ogniwo:	Takty:	Materiał:	Obsada:
a	54-61	łącznik	orkiestra, Sigismondo, Nina, Teodoro
b	62-74	Temat I	orkiestra, Sigismondo
c	74-81	łącznik	tutti
b ¹	81-97	Temat I	orkiestra, Sigismondo
d	97-101	łącznik	orkiestra, Sigismondo
e	101-111	coda	tutti

Ogniwo a

Harmonika:

takty: funkcja harmoniczna:

54-56 G-dur: T

57-61 (D⁷) S

C-dur: D⁷ T

Zasada kształtowania:

Ogniwo a posiada charakter łącznikowy. Kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i motywów. W taktach 54-55 występują dwa motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego. Następnie, w taktach 56-61 wybrzmiewają trzy dwutaktowe frazy szeregowane sekwencyjnie na zasadzie podobieństwa.

Melodyka i rytmika:

Pierwsze dwa takty zawierają dwukrotnie powtórzony motyw Sigismonda, opartym rytmicznie o rytm trójdzielny, wykorzystujący naprzemiennie ćwierćnutę i ósemkę. Melodyka o wąskim ambitusie opiera się na stopniach diatonicznych. Każdorazowemu pokazowi motywu towarzyszy odpowiedź orkiestry tutti zawierająca ten sam materiał melodyczny, oparty o jedną funkcję harmoniczną – tonikę.

Przykł. 13. Introdukcja, t. 54-55

Następująca w kolejnych taktach sekwencja melodyczna spełnia funkcję modulującą. Składa się z homofonicznej linii melodycznej o kierunku falistym (pochód tercjowy), powtórzonej trzykrotnie na zasadzie wariacyjności, każdorazowo coraz niżej. Procesowi modulującemu

sprzyjają zastosowane ruchy chromatyczne na początku każdej frazy. Z punktu widzenia rytmiki kolejne dźwięki wybrzmiewają na kolejnych miarach taktu – w warstwie orkiestrowej poprzedzielane są pauzami ósemkowymi. Głosy śpiewacze prowadzą natomiast melodię legato.

N. *Dim-mi, dim-mi qua-lej-de. a nel pen-sier ti si de.*

T. *Dim-mi, dim-mi qua-lej-de. a nel pen-sier ti si de.*

S. *Oh, per-bac-coù-na pen-sa. fa che di me-glio non si può.*

p

N. *sto.*

T. *sto.*

S. *Sem-pli-cis-si-ma, biz-zar-ra che l'e-goa-le aver non può.*

Przykl. 14. Introdukcja, t. 56-61

Dynamika:

Pierwsze dwa takty utrzymane są w dynamice forte. Od połowy trzeciego taktu dominuje dynamika piano, przy czym od taktu 58 wprowadziłem akcenty na drugą miarę – chromatyczny dźwięk wyprzedzający, rozpoczynający każdą kolejną frazę i przerywający sekwencję melodyczną (pochód tercjowy).

Orkiestracja:

Pierwsze dwa motywy (t. 54-56) odpowiadające motywom Sigismonda wykonuje orkiestra tutti (poza fletem piccolo), cały następny odcinek odbywa się przy akompaniamencie kwintetu

smyczkowego. Spośród śpiewaków realizują go naprzemiennie Sigismondo i Nina unisono z Teodorem.

Ogniwo b

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
62-66	C-dur: T D T
66-70	T D T
71-72	TVI (D^7) TVI (D^7) TVI
72-74	$(D_6 - \overset{7}{5})_{4-3}$ DIII (D^7) $(D_6 - \overset{7}{5})_{4-3}$ D 3
	G-dur: $D_6 - \overset{7}{5}_{4-3}$ T
74-76	D T D T

Zasada kształtowania:

Ogniwo b kształtowane jest na zasadzie szeregowania zdań, fraz i motywów. Pierwsze dwa zdania (t. 62-66 i 66-70) zostają uszeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego – mają identyczną strukturę melodyczno-rytmiczną, w drugim zostaje natomiast powiększona obsada wykonawcza. Każde z tych zdań składa się z dwóch dwutaktowych fraz, a zakończone jest kadencją małą doskonałą. Zdanie trzecie w tonacji a-moll składa się z dwóch fraz – w skład pierwszej wchodzi dwa identyczne jednotaktowe motywy, drugiej – dwa motywy powtarzane sekwencyjnie. Zdanie to kończy się kadencją modulującą do tonacji G-dur, w której utrzymana jest ostatnia fraza ukształtowanie na zasadzie podobieństwa prostego.

Melodyka i rytmika:

Ogniwo b, jak i cała faza B, utrzymane jest w rytmie taranteli. Materiał tematyczny stanowi skoczna melodia o szerokim ambitusie nony wielkiej, opierająca się na grupach ósemkowych i ósemkowo-szesnastkowych. Większość motywów rozpoczyna się figurowanym trójdźwiękiem, po czym kontynuowana zostaje po dźwiękach diatonicznych odpowiedniej tonacji.



Przykl. 15. Introdukcja, t. 62-66

Ostatnia fraza ogniwa b zbudowana jest z dwóch motywów pełnych o wąskim ambitusie (kwinta). Materiał melodyczny tego odcinka stanowią jedynie składniki akordu G-dur, a punktem kulminacyjnym – każdorazowy górny dźwięk d na trzecią miarę.

Przykl. 16. Introdukcja, t. 74-76

Orkiestracja:

Pierwszy temat zostaje zaprezentowany początkowo przez pierwsze skrzypce (t. 62-66), a następnie wiernie powtórzony (t. 66-70) przy kolorystycznym uzupełnieniu instrumentów dętych drewnianych w unisonie – najpierw fletów (t. 66-67), następnie obojów (68-70). Trzecie zdanie – wariacyjne powtórzenie tematu w tonacji a-moll (t. 70-74) realizowane jest na tej samej zasadzie przez skrzypce i flety. Od taktu 66 obecny jest śpiew Sigismonda – początkowo oparty o jedną nutę – quasi burdonową (t. 66-69), następnie (od t. 70) w unisonie (momentami w innych konsonansowych interwałach) z pierwszymi skrzypcami. Na całym odcinku – w taktach 62-74 – akordowy, ostateczny akompaniament ósemkowy realizują drugie skrzypce i altówki, momentami uzupełniane kolorystycznie pojedynczymi pionami w wykonaniu rogów (t. 69-70) tudzież klarnetów (t. 72-73). Wiolonczele i kontrabasy, pojedynczymi ćwierćnutami

na miarę, realizowanymi pizzicato, utrwalają poczucie tonalne poszczególnych odcinków formalnych. Ostatnie dwa takty ogniwa b (74-75) realizuje orkiestra tutti (bez piccolo) oraz wszyscy śpiewacy (oprócz Sigismonda).

Dynamika:

Całe ogniwo b utrzymane jest w dynamice piano (leggero e staccato), niemniej ostatnie dwa takty, z uwagi na obsadę orkiestry, a także wydzźwięk dramatyczny tekstu, zostały wykonane forte.

FAZA C

Tłumaczenie tekstu:

NINA Risorgi dalle pene, respira, amato bene, il cor già mi predice che Nina tua sarà...	NINA Zapomnij o bólu, odetchnij, ukochany, już mi serce przepowiada, że Nina będzie twoja...
TEODORO Risorgo dalle pene, respiro amato bene, il core già mi predice che Nina mia sarà...	TEODORO Zapomnę o bólu, odetchnę, ukochana, już mi serce przepowiada, że Nina będzie moja...
SIGISMONDO Che piano, che progetto, che bel disegno è questo! Ernesto poveretto...	SIGISMONDO Co za plan, co za pomysł, pięknie to wymyśliłem! Biedny Ernesto...
STEFANINA e CAMILLA Se giri tutto il mondo...	STEFANINA i CAMILLA Nawet jeśli zjeździsz świat cały...
SIGISMONDO ...smarrito, sbalordito, in tanto intrigo, imbroglio avvillupparlo voglio...	SIGISMONDO ...zagubiony i osłupiały, chcę go omotać, zwieść moimi intrygami...
STEFANINA e CAMILLA ...un pensator profondo maggior di suo marito...	STEFANINA i CAMILLA ...myśliciela, który by przewyższył wnikliwością jej męża...
SIGISMONDO ...che a un tratto, come un matto, perduto l'intelletto...	SIGISMONDO ...by potem, jak szaleniec, postradał zmysły...
STEFANINA e CAMILLA ...trovar non si potrà.	STEFANINA i CAMILLA ...nie znajdziesz nigdzie.

SIGISMONDO ...e col pensier sconvolto, nella mia rete avvolto sciogliendosi e fuggendo a casa tornerà. NINA Un abbraccio... TEODORO Un bacio... STEFANINA e CAMILLA Evviva... TUTTI Bel pensiero... SIGISMONDO Piano, cari, del vestito un po' pietà... Che piano, che progetto, che bel disegno è questo!... ...col pensier sconvolto, nella mia rete avvolto, sciogliendosi e fuggendo a casa tornerà.	SIGISMONDO ...i cały roztrzęsiony, w moją sieć uwikłany, chciał tylko się uwolnić, i wrócić tam, skąd przybył. NINA Uściśnijmy się... TEODORO Ucałujmy... STEFANINA i CAMILLA Wiwat... WSZYSCY Świetny pomysł... SIGISMONDO Spokojnie, nie rozszarpicie mnie tylko... Co za plan, co za pomysł, pięknie to wymyśliłem!... ...by cały roztrzęsiony, w moją sieć uwikłany, chciał tylko się uwolnić, i wrócić tam, skąd przybył.
--	--

Tonacja: C-dur

Metrum: 4/4

Agogika:

Faza C utrzymana jest w tempie *Allegro*, zinterpretowanym przeze mnie jako $\text{♩} = 92$.

Zasada kształtowania:

Zasadą kształtowania fazy C jest szeregowanie na poziomie mikroformy – poprzez powtarzanie i zestawianie fraz i zdań muzycznych. W fazie tej można w niej wyodrębnić następujące ogniwa:

Ogniwo:	Takty:	Materiał:
a	112-128	Temat 1
b	128-156	Refren
c	156-176	Temat 2
d	176-186	Łącznik
b	186-214	Refren
e	214-229	Coda

Ogniwo a

Zasada kształtowania:

Ogniwo a kształtowane jest na zasadzie szeregowania zdań muzycznych. Składa się z dwóch ośmiotaktowych zdań (poprzednik i następnik) szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego. Każde ze zdań zawiera dwie czterotaktowe frazy. Ogniwo kończy się zboczeniem modulacyjnym do tonacji dominanty (G-dur).

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

112-118 T

119-120 $(D_4^6)[D]$
 $(D_3^9 > \frac{7}{4})[TIII]$
 $(D)[TVI]$
 D

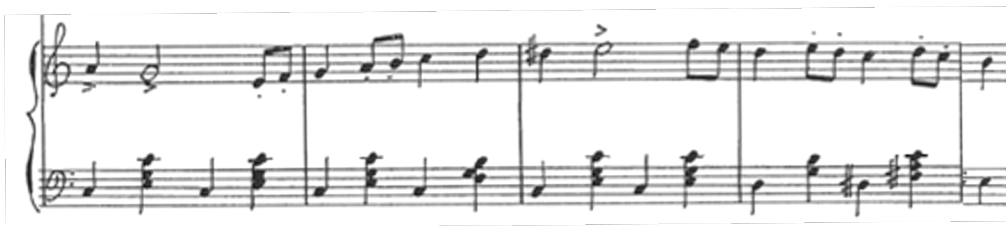
121-125 T

126-128 T $(D_1^7 < \frac{7}{4})$ $(D_{4-3}^6 - \frac{7}{5})$ D
 3

Melodyka i rytmika:

Temat 1 opiera się w całości na ruchu sekundowym, wykorzystując dźwięki diatoniczne oraz obce – wyprzedzający dźwięk dis^2 oraz dźwięk przejściowy fis^2 . Melodia o szerokim ambitusie (nony wielkiej) przez dwa takty porusza się w ruchu wznoszącym, osiągając punkt kulminacyjny frazy, po czym zmierza ruchem opadającym ku odprężeniu. Rytmika jest oparta na złożonym schemacie widocznym poniżej. Charakterystycznym elementem jest synkopa opatrzona dodatkowym akcentem. Temat 1 artykułowany jest *leggiero*, a we wskazanych momentach również *staccato*.





Przykł. 17. Introdukcja, t. 112-120

Orkiestracja:

Temat zostaje zaprezentowany najpierw przez Ninę (t. 112-120), a następnie przez Teodora (t. 120-128). Przy drugim pokazie, unisono z Teodoretem temat prezentują flety i oboje (t. 120-124), a następnie flety i klarnety (t. 124-128). Całości towarzyszy skoczny, akordowy akompaniament smyczków.

Dynamika:

Ogniwo a utrzymane jest w dynamice piano, niemniej frazowanie wymaga delikatnego wzmocnienia dynamicznego z wraz z osiągnięciem punktu kulminacyjnego każdej frazy, jak i wycofania w miarę rozładowywania napięcia po osiągnięciu tego punktu. Ponadto takt 112 podczas przedmiotowej premiery, zgodnie z tradycją wykonawczą typową dla stylu *bel canto*, został rozpoczęty w dynamice forte, po czym nastąpiło natychmiastowe diminuendo do piana.

Ogniwo b

Zasada kształtowania:

Ogniwo b, pełniące funkcję refrenu, kształtowane jest na zasadzie szeregowania zdań, fraz i motywów. Pierwsze zdanie muzyczne (t. 129-132) składa się z dwóch fraz rozwijanych z motywu, uszeregowanych na zasadzie: poprzednik-następnik. Zdanie to zostaje identycznie powtórzone w taktach 133-136. Po nim następują 3 czterotaktowe frazy wykorzystujące ten sam materiał melodyczny oraz odcinek zakończeniowy (t. 148-156), składający się z dwóch różnorodnych fraz. W pierwszej z nich przeprowadzona zostaje sekwencja harmoniczna prowadząca ostatecznie do dominanty podwójnie opóźnionej i jej rozwiązania.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

128	D
129-132	D T D ⁷ T 7 3 5
133-136	D T D ⁷ T 7 3 5
137-140	(D ⁷) S (D ⁷) S 3 3
141-144	(D ⁷) SII (D ⁷) SII °S 3 3 5
145-148	D ⁷ T D ⁷ T 3 3
149-151	S ^{6-6<} D ⁶ ₄ (D) S ⁷ ₁ - 6 1 - 1< 7 3 - 1 3>
152-156	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T

Melodyka i rytmika:

W ogniwie b można wyróżnić materiał tematyczny zaprezentowany w początkowych 8 taktach, po czym kontynuowany sekwencyjnie. Melodyka tematu opiera się na kolejnych stopniach gamy (z jednym chromatycznym dźwiękiem wyprzedzającym cis²) – w pierwszym takcie w kierunku wstępującym, następnie zstępującym. Rytmika bazuje zasadniczo na grupie: półnuta i cztery zalegowane ósemki, niemniej w przypadku pokazów tematu przez głosy śpiewacze, zarówno rytm, jak i melodia zostają poddane technice wariacyjnej – zamiast półnuty pojawia się rytm punktowany, dodatkowo każda fraza zostaje poprzedzona auftaktem ćwierćnutowym, skutkującym skokiem interwałowym – o kwintę lub sekundę w poprzedniku, o septymę w następniku.

N
T

Ri - sor - - gi dal - le___ pe - - ne,
Ri - -sor - - go dal - le___ pe - - ne,

Przykł. 18. Introdukcja, t. 129-132

W omawianym odcinku występują również dwa materiały kontrapunkcyjne. Kontrapunkt 1 ma charakter kantylenowy, opadający kierunek melodii i korzysta z długich wartości rytmicznych oraz rytmu punktowanego w trzecim takcie zdania, zespalając się rytmicznie z następnikiem i uzupełniając go kolorystycznie konsonansowymi interwałami. Kontrapunkt 2 służy podtrzymaniu motoryki odcinka – bazuje na ostinatowym rytmie ósemkowym. Melodyka

ograniczona jest do dwóch dźwięków – g (dominującego przez większość czasu) i a (pojawiającego się jednorazowo w każdym takcie, jako element urozmaicenia melodycznego). W taktach 137-148 materiał tematyczny pozostaje obecny (w instrumentach dętych), tak jak i kontrapunkt 2. Pojawiają się natomiast nowe elementy kontrapunktyczne. Kontrapunkt 3 prowadzony przez dwoje śpiewaków (Ninę i Teodora) w odległości seksty i tercji opiera się na długich wartościach, obejmuje cztery takty i ma charakter kantylenowy. Pełni również funkcję kolorystyczną. Kontrapunkt 4 rozgospodarowany pomiędzy dwa głosy śpiewacze (Stefaninę i Camillę) na zasadzie korespondencji motywicznej składa się z dwumotywicznych fraz opartych na rytmie ósemkowym i melice diatonicznej o szerokim ambitusie.

The musical score is presented in two systems, each containing five staves. The first system includes vocal parts for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment for the same measures.

System 1:

- N. (Soprano):** il cor già mi pre-di-ce
- S. (Soprano):** mag-gior di suo ma-ri-to tro-var non si po-trà,
- C. (Contralto):** mag-gior di suo ma-ri-to tro-var non si po-
- T. (Tenor):** il cor già mi pre-di-ce
- B. (Bass):** mol-to per-du-to l'in-fel-let-to, e col pen-sier scon-vol-to nel-la mia re-fo-vo-l-to, scio-gliendo-si e fug-

System 2:

- N. (Soprano):** -che Ni-na tua sa-rà,
- S. (Soprano):** se gi-ri tut-to il mon-do tro-var non si po-trà,
- C. (Contralto):** trà, se gi-ri tut-to il mon-do un pen-sa-to per pro
- T. (Tenor):** -che Ni-na mia sa-rà,
- B. (Bass):** -gen-do a ca-sa tor-ne-rà, a un tra-to co-me quel-to, per-du-to l'in-fel-let-to e col pen-sier scon

Przykl. 19. Introdukcja, t. 137-144

Od taktu 148 odcinek nabiera charakteru kadencyjnego. Camilla podejmuje długie wartości (półnuty), wspomagając tworzenie pionów akordowych. Ostatnie 4 takty (152-155) zawierają cztery identyczne motywy rytmiczne, melodyka wpisuje się w rozwiązanie dominanty podwójnie opóźnionej.

The image shows a musical score for measures 148-155. It includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (Sg.), as well as a Piano (P.) part. The lyrics are in Italian. A rehearsal mark '14' is present above the first measure. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Przykł. 20. Introdukcja, t. 152-156

Orkiestracja:

Takty 129-136:

Temat prezentują Teodoro, Nina oraz instrumenty dęte drewniane w ramach wypełnienia kolorystycznego. Są to kolejno: klarnet, obój i flet. Kontrapunkt 1 wykonuje Stefanina, kontrapunkt 2 Sigismondo. Camilla włącza się każdorazowo w następnik, wykonując jego sfigurowaną wersję. Kwintet smyczkowy i rogi prowadzą jednolity rytmicznie (ćwierćnotowy) akompaniament akordowy. Wypełnienie harmoniczne realizują fagoty.

Takty 137-147:

Temat jest kontynuowany przez dwa flety i jeden obój. Kontrapunkt 3 podejmują Nina i Teodoro wspólnie z klarnetami, kontrapunkt 4 – Stefanina i Camilla. Sigismondo kontynuuje kontrapunkt 2. Smyczki, rogi i fagoty kontynuują akompaniament. W takcie 148 dołączają kotły tremolo, które wspierają doprowadzenie frazy do kulminacji na pierwszą miarę taktu 152.

Takty 152-155:

Trzy flety, dwa oboje i dwa klarnety wspólnie z kolejno: Stefaniną, Niną i Teodoreem wykonują czterokrotnie motyw zakończeniowy. Przy towarzyszeniu pozostałych wykonawców zgodnie z dotychczasową fakturą.

Dynamika:

Instrumenty wykonujące temat operują w dynamice mezzoforte, dodatkowo realizując crescendo przy narastaniu motywu w kierunku kulminacji i diminuendo przy jego rozwiązaniu. Instrumenty smyczkowe wykonują cały akompaniament w dynamice piano, rogi – pianissimo. Dla wzmocnienia efektu zakończeniowego i dążenia do dominanty podwójnie opóźnionej dodałem crescendo w taktach 150-151, dążące do pierwszej miary taktu 152.

Ogniwo c

Zasada kształtowania:

Ogniwo c kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Składa się z dwóch zdań szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego (takty 156-164 oraz 164-172). Każde ze zdań zawiera dwie czterotaktowe frazy, zestawione na zasadzie: poprzednik-następnik. Frazy te są kształtowane poprzez szeregowanie jednotaktowych motywów poddanych technice imitacyjnej. W taktach 172-176 mieści się kadencyjny odcinek zakończeniowy.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
156-159	T
160-163	D ⁷ 3 - 1
164-167	T
168-171	D ⁷ 3 - 1
172-176	T S T S T S T S T

Strukturę kadencyjną obydwu zdań muzycznych można sprowadzić do kadencji małej doskonałej D⁷-T, ostatniej frazy natomiast – do kadencji plagalnej S-T.

Melodyka i rytmika:

Motyw poddany imitacji w taktach 156-172 składa się jedynie z trzech ćwierćnut (względnie dwóch ósemek i dwóch ćwierćnut). Jego melodyka opiera się o duży skok interwałowy (po składnikach konkretnych akordów) i powrót na dźwięk początkowy.

Un ab - brac - cio, un ab - brac - cio,
trà. Ev - vi - va,
trà. Ev - vi - va,
rà. Un ba - cio,
rà. Pia - no... pia - no...

Przykł. 21. Introdukcja, t. 156-160

W odcinku tym występuje również kontrapunkt oparty na ósemkach grupowanych po dwie. Kierunek melodii większości z jednotaktowych motywów kontrapunktu jest opadający, a ambitus szeroki (seksta wielka).

Przykł. 22. Introdukcja, t. 156-159

W kadencyjnym odcinku zakończeniowym (t. 172-176) ambitus melodii pierwszego głosu to sekunda mała, a rytmika opiera się na rytmie podwójnie punktowanym. Melodyka służy tutaj budowaniu pionów harmoniczych. Kontrapunkt stanowią figurowane trójdźwięki – toniczny (w kierunku wznoszącym) i subdominantowy (w kierunku opadającym, poprzedzony opóźnieniem $4 < -5$).

bel pen - sie - ro, bel pen - sier in ve - ri - tà, in ve - ri - tà.
bel pen - sie - ro, bel pen - sier in ve - ri - tà, in ve - ri - tà.
bel pen - sie - ro, bel pen - sier in ve - ri - tà, in ve - ri - tà.
bel pen - sie - ro, bel pen - sier in ve - ri - tà, in ve - ri - tà.
fà, pie - fà, pia - no, pia - no, pia - no!

Przykł. 23. Introdukcja, t. 172-176

Orkiestracja:

W pierwszych dwóch zdaniach temat powierzony jest śpiewakom – naprzemiennie. Kontrapunkt ósemkowy realizują pierwsze skrzypce. Akordowy akompaniament realizują pozostałe instrumenty smyczkowe wspólnie z rogami, następnie fagotami i trąbkami. W czwartym takcie każdej frazy dołączają się oboje, klarnety, trąbki i kotły, a od frazy trzeciej również flety i puzony. W końcowym odcinku kadencyjnym (t. 172-176) rozbrzmiewa orkiestra tutti, przy czym ósemkowy kontrapunkt realizują: 2. flet, 1. skrzypce, wiolonczele i kontrabasy. Pozostali budują pion harmonicznych.

Dynamika:

Pierwsze dwa zdania utrzymane są w dynamice piano, jednak każdy czwarty takt frazy staje się głośniejszy poprzez włączenie się kolejnych instrumentów w dynamice mezzopiano lub mezzoforte. Końcowy odcinek, z uwagi na udział całej orkiestry i swoją funkcję kadencyjną, rozpoczyna się dynamiką forte, podbudowaną dodatkowo crescendo w przedostatnim takcie.

Ogniwo d

Zasada kształtowania:

Odcinek ten ma charakter łącznikowy. Zasadą kształtowania jest szeregowanie fraz składających się z dwóch fraz zestawionych na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego.

Tonacja: c-moll

Harmonika:

Podczas tego łącznika dochodzi do zboczenia modulacyjnego do tonacji paralelnej Es-dur. Kończy się on jednak powrotem do tonacji zasadniczej.

Takty:	Funkcja harmoniczna:
176-177	~
178-182	$\text{°TIII (D}^7\text{)} \text{ °TIII } \text{D}_4^9 > \text{ °T}$ 5 5 3 4
183-186	$(\text{D}_4^9 >) \text{ D}_4^6 \text{ [D]}$ 5 > 4
	$(\text{D}_3^9 >) \text{ D}$ 3 4

Melodyka i rytmika:

Większość głosów wykonuje melodię opartą o ruch sekundowy, w długich wartościach rytmicznych, determinującą zmiany harmoniczne. Pojawia się jednak materiał melodyczno-rytmiczny Tematu 1 oraz Kontrapunktu 2.

Przykł. 24. Introdukcja, t. 179-181

Orkiestracja:

Motywy tematu 1. wykonują instrumenty dęte drewniane. Sigismondo realizuje kontrapunkt 2. Kwintet smyczkowy i pozostałe głosy śpiewacze pełnią funkcję akompaniującą pionami akordowymi w długich wartościach.

Ogniwo b

Po ogniwie d następuje dwukrotne, wierne powtórzenie refrenu.

Ogniwo e

Zasada kształtowania:

Pełni funkcję zakończeniową – CODA. Kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz. Pierwszą, czterotaktową frazę tworzą dwa motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia

sekwencyjnego. Druga fraza liczy 6 taktów i jest rozwijana z motywu. Odcinek końcowy stanowi ośmiokrotne powtórzenie tego samego motywu zwieńczone trzykrotnym wybrzmieniem akordu tonicznego.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
214-215	T
216-217	TVI
218-220	S (D ⁷) (D ⁷) (D ⁷) D ₈₋₇ T S ₃
221-222	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃
223-229	T

Schemat harmoniczny cody można sprowadzić do struktury kadencyjnej:

Takty:	214	–	221	–	223
Funkcja harm.:	T		D ⁶⁻⁵ ₄₋₃		T

Melodyka i rytmika:

Motywy na pierwszym planie dźwiękowym – wykonywane przez Ninę i Teodora w odległości seksty – operują melodyką w ambitusie tercji. Motyw ten zostaje poddany dyminucji i powtórzony na zasadzie imitacji w kolejnym takcie.

Rytmika nie jest rozbudowana, bazuje na następujących po sobie półnutach i ćwierćnutach. Obecny jest wciąż ósemkowy kontrapunkt oraz zagęszczony akompaniament akordowy operujący rytmem ósemkowym ostinato.

W takcie 218 ma miejsce pochod ósemkowy po kolejnych stopniach gamy aż do osiągnięcia kulminacji na pierwszej mierze taktu 219. Od tego momentu przez dwa takty melodia bazuje na gęstej chromatyce, po czym – w taktach 221-223 – wtapia się w pion harmonicznych dominanty podwójnie opóźnionej i jej rozwiązania.

Powtórzony ośmiokrotnie w taktach 223-226 motyw końcowy opiera się na trójdźwięku tonicznym i regularnym rytmie ósemkowym. Jednocześnie z nim rozbrzmiewa ten sam akord w rytmie punktowanym.

N. *-rà; sì, Ni - na tua sa - rà, sì, Ni - na tu - a sa - rà, sì, sì,*

S. *-trà; in - van tro - var, no, tro -*

C. *-trà; in - van tro - var, no, tro -*

T. *-rà; sì, Ni - na mia sa - rà, sì, Ni - na mi - a sa - rà, sì, sì,*

Sig. *-rà: a un frat - to co - me un ma - to, per - du - to l'in - fel - let - to, e col pen - sier scon - vol - to nel - la mia re - leg - gi - on - to scio - glien - do - a - gi - fug -*

N. *Ni - na tua sa - rà.*

S. *-var non sì po - trà.*

C. *-var non sì po - trà.*

T. *Ni - na, Ni - na mia sa - rà.*

Sig. *-gen - do a ca - sa tor - ne - rà, sì, tor - ne - rà.*

Przykł. 25. Introdukcja, t. 214-229

Orkiestracja:

W codzie biorą udział wszyscy śpiewacy oraz orkiestra tutti. Materiał melodyczny pierwszego planu dźwiękowego wykonuje Nina i Teodoro w interwale seksty. Pozostali śpiewacy (poza Sigismondem) pełnią funkcję uzupełnienia harmonicznego. Imitacyjne powtórzenie dyminuowanego motywu ma miejsce w partii pierwszych skrzypiec, wiolonczel, kontrabasów oraz wszystkich instrumentów dętych blaszanych. Pozostałe instrumenty w ostinatowym rytmie ósemkowym realizują przebieg harmoniczny. Pochód gamowy w takcie 218, wraz z Niną i Teodorem, wykonują instrumenty dęte drewniane. W taktach 223-226 współistnieją trzy materiały motywiczne – rytm punktowany instrumentów dętych, sfigurowany trójdźwięk toniczny pierwszych skrzypiec, wiolonczel i kontrabasów oraz grupa trzech szesnastek i ćwierćnuty zbudowana na kolejnych dźwiękach gamy od g do c. Ten ostatni materiał wykonują drugie skrzypce i altówki.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Instrumentalny wstęp *Introdukcji* wymagał poprowadzenia linearnej frazy instrumentów dętych na przestrzeni całych pierwszych 8 taktów, zgodnie z historycznym topicznym rozumieniem frazowania w stylu *bel canto* – elastycznego i łagodnie modulowanego w obrębie mikrostruktur. Należało zadbać o wspólną realizację pizzicato.

Z uwagi na dalekie umiejscowienie solistów na scenie WOK, bardzo istotne było zagwarantowanie gestem dyrygenckim wspólnego rozpoczęcia pierwszej frazy przez Ninę i Teodora w takcie 28. W tym kontekście rola dyrygenta jawiła się jako strażnika toposów interakcyjnych, takich jak zharmonizowany atak dźwięku oraz subtelna synchronizacja agogiczna między linią wokalną a towarzyszeniem orkiestrowym.

Śpiewacy uczestniczący w przedmiotowej premierze przejawiali tendencję do przedłużania punktowanych ósemek przed pasażem szesnastkowym w takcie 32 i analogicznych miejscach, w związku z tym zadaniem dyrygenta było przeciwdziałanie temu przez szczególnie czytelny gest. Akcenty instrumentów dętych drewnianych w taktach 34 i 35 powinny być miękkie, wyzbyte agresywnego brzmienia, co wpisuje się w topos brzmieniowy stylu *bel canto*, a zarazem podkreślający różnice barwowe historycznych klarnetów i fagotów.

Takt 37 – kadencja śpiewacza – wymaga kontaktu wzrokowego ze śpiewakiem, tak aby rozwiązanie kadencji wypadło we właściwym czasie. Jest to typowy przykład realizacji toposu rubatowej kadencji wokalne, w której śpiewak otrzymuje przestrzeń ekspresyjną, ale pozostaje w dialogu z zespołem i dyrygentem jako partnerem formy.

W taktach 38-45 należało zadbać o bardzo precyzyjne wykonanie punktowań pierwszych skrzypiec i śpiewaków, przy jednoczesnym utrzymaniu charakteru *leggiero* i dynamiki *piano* na całym odcinku. Jest to fragment wymagający świadomości toposu śpiewnej, zrównoważonej artykulacji smyczkowej – realizowanej na jelitowych strunach, z pełną kontrolą ciężaru smyczka, a jednocześnie osadzonej w idiomie klasycznej proporcji frazy i dyskretnej ekspresji.

W taktach 51-52 partia Stefaniny i Camilli wymaga precyzyjnego wspólnego wypowiedzenia licznych sylab w szybkim tempie, zachowawszy spójność rytmiczną (trzydziestodwójki) z instrumentami dętymi drewnianymi, gdyż instrumentalisci i śpiewacy w przestrzeni teatru Warszawskiej Opery Operalnej nie słyszą się wzajemnie.

Kadencja śpiewacza w takcie 53 wymagała uwzględnienia idiomatycznego kształtu agogicznego pochodzenia szesnastkowego oraz dbałości o wspólne początki nut, co stanowiło kolejny przejaw toposu wokalne improwizacyjności ujętej w ramy kontrolowanej ekspresji. Jednocześnie konieczne było uwzględnienie fizjologicznych ograniczeń śpiewaków (topos

oddechu), które również należą do praktycznej świadomości dyrygenta. Niezwykle istotnym elementem interpretacyjnym są wzajemne relacje temp *Introdukcji*.

W takcie 54 Sigismondo, umiejscowiony przez reżysera w znacznej odległości od orkiestronu, musi od razu podjąć nowe tempo *Allegro* zgodnie z wolą dyrygenta. W taktach 56-61 wykonawcy wykazywali instynktowną tendencję do przyspieszenia – w przypadku śpiewaków skłonność ta objawiała się każdorazowym skróceniem ćwierćnuty, u instrumentalistów – skracaniem pauz ósemkowych. Moją rolą było zapobieganie tej tendencji.

Odpowiedzi orkiestry tutti w taktach 54-56 powinny zostać wykonane z jednakowym natężeniem, bez „wybicia” ostatniego dźwięku. W takcie 66 rozpoczął się monolog Sigismonda, który postanowiłem poprowadzić z zachowaniem linearności frazy, unikając akcentowania każdej miary – pomimo rytmicznie prowokującego, tarantelowego akompaniamentu. Jest to przykład realizacji toposu *legato cantabile* – retoryki płynnej deklamacji wokalne w opozycji do metrycznego rozbijania struktury frazy.

Pojawiający się niespodziewanie w takcie 78 akord B-dur septymowy jawił się jako wyzwanie intonacyjne dla śpiewaków i wymagał precyzyjnego wystrojenia w fazie przygotowania dzieła.

W taktach 105-111 istotnym zagadnieniem stała się proporcja dynamiczna, która nie powinna być zachwiana, pomimo uczestniczenia w tym ustępie orkiestry tutti – śpiewacy powinni być wyraźnie na pierwszym planie.

Następujące w takcie 112 nowe tempo *Allegro*, dyrygowane na dwa, wymagało koncentracji muzyków, jako że akordowy akompaniament instrumentów smyczkowych obejmuje odpowiedzi drugich skrzypiec i altówek na drugą i czwartą ćwierćnutę. Sytuacja była o tyle komfortowa, że w partyturze nowe tempo jest poprzedzone fermatą na pauzie. Pierwszy takt nowego tempa (112) podczas przedmiotowej premiery został, zgodnie z belcantową tradycją wykonawczą, rozpoczęty w dynamice forte, po czym nastąpiło natychmiastowe diminuendo do piana. Taka dynamiczna realizacja stanowiła ukłon w stronę XIX-wiecznego toposu dramatycznego kontrastu dynamicznego, opartego na retorycznym zaskoczeniu i natychmiastowym powrocie do delikatnej barwy.

Intrygującym dla mnie zjawiskiem w partyturze są akcenty, umieszczone w partii śpiewaczkiej (od taktu 115) wbrew prozodii tekstu. Wysnułem wniosek, iż w zamyśle kompozytora zapis ten mógł służyć wyrażeniu woli nie tyle dynamicznego akcentowania słabych części taktu, co ich niewyciszania. W tym duchu został zatem wykonany niniejszy ustęp.

W taktach 129-155 oraz w bliźniaczych taktach 187-213 kluczową rolę odegrał właściwy balans dynamiczny – starałem się, aby melodia tematu wykonywanego przez Ninę i Teodora wspólnie z pojedynczymi instrumentami dętymi wychodziła na pierwszy plan. Drugi pod względem ważności w mojej opinii jest materiał kontrapunktyczny pozostałych śpiewaków. Na trzecim planie dynamicznym powinien wybrzmiewać akompaniament smyczków, fagotów (później z klarnetami) i rogów. Od strony rytmicznej należało wyegzekwować punktualne wejścia Stefaniny i Camilli z kontrapunktem ósemkowym po pauzach.

Pragnąłem również zadbać o zgodne z tekstem wykonanie podwójnego punktowania w taktach 171-175 – uniknąć zbyt wczesnego pojawienia się szesnastki w którymkolwiek z głosów, za pomocą wyostrzonego gestu dyrygenckiego każdorazowo po drugiej mierze.

Zboczenie modulacyjne w taktach 178-186 postawiło wyzwanie bezbłędnego wystrojenia przez solistów dominanty wtrąconej – akordu B-dur septymowego, pojawiającego się w taktach 179.

W codzie największy nacisk starałem się położyć na kulturę dźwięku w dynamice forte oraz na wspólne zdejmowanie współbrzmień, w tym ostatniego akordu partii wokalne, który – zgodnie z tradycją wykonawczą – został przedłużony do całych dwóch taktów.

W ostatnich taktach (223-226) rytm punktowany instrumentów dętych powinien zostać wykonany zgodnie z tekstem muzycznym – należało zapobiegać przepunktowywaniu ósemek przez instrumentalistów.

4.2.3. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”

Tonacja:

C-dur

Metrum: 4/4

Agogika:

Aria utrzymana jest w tempie *Moderato*, różnorodnie interpretowanym w kolejnych jej fazach.

Obsada wykonawcza:

Ernesto

orch.: 2/2/2/2 2/0/0/0, archi.

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu.

Makroforma:

Aria składa się ze 122 taktów. Stanowi ona przykład dwuczęściowej arii belcantowej z częściowo swobodną częścią recytatywną/arioso oraz szybką cabalettą. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w nim wyodrębnić dwie fazy:

Faza: Takty:

A 1-59

B 59-122

FAZA A

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO Servi, gente, non v'è alcuno? Che silenzio! Che deserto! Qui si fermi il passo incerto: inoltrarmi più non vo'! Nina accesa d'altro foco mi ordisce qualche inganno, ma ogni trama, ogni gioco, saria nullo, saria vano, perché serbo un talismano pieno d'ottica virtù. Aspettarla qui non giova, ad un riso, un solo occhietto, scorgerò se il mio sospetto falso o vero appien si fa, e se Nina nutre amore per ignoto mio rivale, onde avere dal suo cuore quell'affetto ed io la mano: sappia ch'io ho un talismano di profetica virtù. Or mi rischio e passo avanti. No, non v'è della prudenza, sempre flemma e sofferenza, e vai pure nel Perú. Nina, Nina...	ERNESTO Słudzy, ludzie, nikogo tu nie ma? Jaka cisza! Jaka pustka! Zatrzymam się tu w niepewności: moja noga dalej nie postanie! W Ninie płonie inny ogień, wyszykuje mi jakiś podstęp, lecz każdy wybieg, każda intryga, będą daremne, zdadzą się na nic, gdyż to ja posiadam talizman pełen magicznej mocy. Czekanie tu nie przyniesie pożytku, jeden uśmiech, jedno tylko spojrzenie wystarczy, bym wiedział czy moje podejrzenia są fałszywe czy też słuszne; a jeśli Nina żywi miłość wobec nieznanego mi rywala, i to on otrzyma jej serca uczucie, a ja jedynie rękę: niech wie, że mam ów niezwykle talizman. A teraz zaryzykuję i pójdę dalej... Nie! Nigdy dość ostrożności, trzeba być zawsze czujnym i opanowanym, tylko tak można odnieść sukces. Nino, Nino...
--	---

Zasada kształtowania:

Faza A kształtowana jest na zasadzie szeregowania na poziomie mikroformy. Można w niej wyodrębnić następujące ogniwa:

Ogniwo:	Takty:	Materiał:
a	1-20	recitativo
b	21-33	arioso
c	33-37	recitativo
b'	37-49	arioso
c'	49-58	recitativo

Ogniwo a

Zasada kształtowania:

Ogniwo a kształtowane jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Pierwsze 8 taktów stanowi wstęp instrumentalny składający się początkowo z dwóch dwutaktowych fraz szeregowanych na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego oraz jednej frazy czterotaktowej. Następnie (t. 9-12) śpiewak a capella imituje materiał muzyczny pierwszych czterech taktów. W taktach 13-15 pojawiają się trzy motywy jednotaktowe szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego, po czym następuje pięciotaktowa fraza. W taktach 21-26 wybrzmiewają trzy frazy, również szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego. Każda z nich składa się z dwóch jednotaktowych motywów szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego. Takty 27-30 zawierają dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnie trzy takty ogniwa a (31-33) stanowią odcinek kadencyjny i mają charakter zakończeniowy.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
1-4	T
5-8	$T (D^7)_{3>} SII (D^7)_5 SII D^{6-5}_{4-3} T$
9-12	T
13-15	$TVI D^7_4 T$
16-21	$S^{6-6<}_1 T : S^{1-1<}_3 D^{6-5}_{4-3} T$ $1-1< 5-5< 3-3>$

Melodyka i rytmika:

W pierwszych czterech taktach wybrzmiewają cztery motywy o jednorodnej motywice. Opierają się na półnutach legowanych z ćwierćnutami. Klarnety z fagotami wykonują w taktach 1 (w odległości seksty) i 3 (w odległości tercji) skok o tercję w dół, każdorazowo zgodnie z budową akordu tonicznego. Wtórują im w imitacji prostej rogi w taktach 2 i 4.

Clarinetto in C 1.2

Fagotto 1.2

Corno in F 1.2

p

p

p

pp eco

pp

chiuso

chiuso

Przykł. 26. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 1-4

Kolejne takty (5-8) zawierają pizzicata o falistym kierunku melodii, z punktem kulminacyjnym w połowie taktu 6 (subdominanta drugiego stopnia), po których następuje półnuta tutti – zaakcentowany dźwięk c w różnych rejestrach oraz fermata nad pauzą.

Przykł. 27. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 5-8

Takty 9-12 zawierają swobodny, recytatywny śpiew Ernesta a capella, o prostej rytmice opartej o grupy ćwierćnutowo-półnutowe na składnikach akordu tonicznego.

Przykł. 28. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 9-12

Po fermacie następuje sekwencja melodyczno-harmoniczna o kierunku wznoszącym – początkowo (t. 13-15) realizowana pizzicato na pierwszych trzech miarach taktu, następnie (t. 16-19) w postaci tremola smyczków przy towarzyszeniu kolejno włączających się długich nut instrumentów dętych. Partia Ernesta składa się z dwóch motywów prostych – pierwszego punktowanego, drugiego ósemkowego, w warstwie melodycznej opierających się na ruchu kwartowym (t. 13-15). Następnie solista realizuje, nieprzedzielone pauzami, motywy punktowane o materiale melodycznym opartym na chromatyce w kierunku wstępującym od c^2 do g^2 .

Ostatnie pełne dwa takty ogniwa a (t. 19-20) stanowią element zakończeniowy – kadencja solisty a capella po dźwiękach gamy C-dur oraz punktowane motywy zbudowane na kadencji małej doskonałej realizowanej przez akcentowane ćwierćnuty smyczków na pierwszą i trzecią miarę taktu 20.

The image shows a musical score for Ernest's Aria, measures 13-21. The score is in E major and 2/4 time. It features a vocal line for Ernest and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The piano part includes dynamic markings like 'pp', 'P', 'cresc.', and 'mf'. The vocal line has lyrics: 'Che si. len-zio! Che de. ser-to! Qui si', 'fer-mil pas. so-in-cer-to: i- nol. trar-mi più non', and 'vo', no, no, no, no, non vo', i- nol. trar-mi più non vo'". Measure 25 is marked with a box.

Przykł. 29. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 13-21

Orkiestracja:

Pierwsze cztery takty ogniwa a realizowane są przez klarnety brzmiące wspólnie z fagotami oraz odpowiadające im rogi. W taktach 5-7 wybrzmiewają same smyczki pizzicato, następnie w takcie 8 półnutę forte wykonuje orkiestra tutti. Pierwszy, recytatywny fragment Ernesta wykonuje on a capella. Następnie (t. 13-15) towarzyszą mu instrumenty smyczkowe pizzicato, po czym kolejno włączają się instrumenty dęte – w takcie 15 jeden klarnet, w takcie 17 dwa fagoty i w takcie 18 jeden flet. Od ostatniej miary taktu 15 artykulacja smyczków zmienia się na arco. Ostatnie dwa akordy (t. 20) wykonuje sam kwintet.

Dynamika:

Dominującą dynamiką w ogniwie a jest piano. W taktach 2 i 4 odpowiedzi rogów realizowane są na zasadzie echa – pianissimo. Ogniwo a zawiera dwa punkty kulminacyjne – półnutę forte w takcie 8 oraz pierwszą miarę taktu 18, poprzedzoną dwutaktowym crescendo. Dynamika forte pozostaje do końca taktu 20.

Ogniwo b

Zasada kształtowania:

Ogniwo b kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Pierwsze zdanie obejmuje takty 21-25 i zawiera dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego według modelu poprzednik-następnik. W taktach 25-26 wybrzmiewa jedna fraza o charakterze łącznikowym, składająca się z dwóch motywów szeregowanych na zasadzie powtórzenia protego, po których następuje kolejne zdanie muzyczne (t. 27-30), w skład którego wchodzi dwie dwutaktowe frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnie trzy takty ogniwa b (31-33) to kadencyjny odcinek zakończeniowy.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
21-24	$T D^7_3$
25-26	$T S T S_{5 \quad 5}$
27-28	$T SII D^{6-5}_{4-3}_{3>}$
29-30	$T SII D^{6-5}_{4-3}_{3>}$
31-33	$T S D^{6-5}_{4-3}_3 T$

Melodyka i rytmika:

W pierwszym zdaniu muzycznym ogniwa b współistnieją ze sobą: temat solisty – dwie frazy oparte o rytm szesnastkowy o falistej linii melodycznej o szerokim ambitusie (oktawa) oraz kontrapunkt pierwszych skrzypiec – powtarzane grupy rytmiczne: zalegowana triola szesnastkowa opisująca dźwięk zasadniczy (kwintę toniki, następnie prymę dominanty) i następująca po niej ósemka staccato, oddalona odpowiednio o kwartę, sekstę, kwintę i septymę – zgodnie z budową akordu tonicznego i dominanty septymowej.



Przykl. 30. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 22-23

Powyższym równorzędnym materiałem muzycznym towarzyszy ościnowy akompaniament akordowy pozostałych instrumentów smyczkowych oparty o rytm punktowany.

Faktura nie zmienia się w kolejnych dwóch taktach (25-26), kiedy to Ernesto powtarza jednorodny motyw muzyczny o wąskim ambitusie (kwarta).

Drugie zdanie muzyczne składa się z dwóch identycznych fraz – Ernesto kontynuuje na sposób ciągły ruch szesnastkowy o szerokim ambitusie (undecyma), akordowy akompaniament przybiera formę: ćwierćnuta w grupie basowej na pierwszą i trzecią miarę oraz trzy „odpowiadające” ósemki drugich skrzypiec i altówek.



Przykl. 31. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 27

W kadencyjnym odcinku zakończeniowym (t. 31-33) Ernesto prezentuje początkowo pochod po dźwiękach gamy C-dur (półnuta i dwie grupy po cztery szesnastki), następnie rozłożoną dominantę podwójnie opóźnioną wraz z rozwiązaniem, opartą o rytm punktowany. Materiałowi temu towarzyszą w takcie 31 półnuty (przez instrumenty dęte trzymane, w kwintecie – tremolo), a w taktach 32-33 rytm punktowany orkiestry tutti, zakończony ćwierćnutą.



Przykl. 32. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 31-33

Orkiestracja:

Pierwsze zdanie muzyczne realizowane jest przez Ernesta z towarzyszeniem kwintetu. W takcie 25 dołączają się rogi z długą, utrzymaną przez dwa takty nutą c w odległości oktawy oraz klarnety z zalegowanymi półnutami, stanowiącymi wypełnienie kolorystyczne. Od taktu 27 rogi nabierają motoryki, podejmując wraz z drugimi skrzypcami i altówkami „odpowiadający” rytm ósemkowy, natomiast pierwsze skrzypce wykonują partię Ernesta w odległości oktawy, w artykulacji *leggiero*. W takcie 29 dołącza do nich pierwszy klarnet z tym samym materiałem muzycznym. Od taktu 31 wybrzmiewa orkiestra tutti.

Dynamika:

Aż do końca taktu 30 cały odcinek utrzymany jest w dynamice *piano*, z naturalnymi oparciami dynamicznymi na punktach kulminacyjnych poszczególnych fraz i motywów, wynikającymi z kierunku linii melodycznej i przebiegu harmonicznego, w szczególności zaś na chromatycznych dźwiękach opóźniających na mocnej części taktu (t. 23 i 25). Odcinek zakończeniowy jest realizowany przez śpiewaka w dynamice *forte*, natomiast orkiestra w takcie 32 uwypukla pierwszą i trzecią miarę, natychmiast po nich się wycofując (*fp*), takty 33 i 34 zawierają crescendo (zainicjowane przeze mnie) od *mezzoforte* do *forte*.

Ogniwo c

Zasada kształtowania:

Ogniwo c kształtowane jest przez szeregowanie motywów na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Składa się z czterech jednotaktowych motywów solisty, przy czym po trzech z nich następuje akordowa odpowiedź orkiestry tutti, czwarty z kolei płynnie kończy się na pierwszej mierze kolejnego ogniwa.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

33-34 T (D)

35 D

36-37 C-dur: (D⁷) D

G-dur: D⁷ T

Wewnątrz ogniwa c dokonuje się proces modulacyjny do tonacji dominanty.

Melodyka i rytmika:

Każdy z czterech motywów Ernesta zawiera się w jednakowej grupie rytmicznej – 6 szesnastek po pauzie ósemkowej i dwie ósemki. Zmienia się natomiast melodyka, oparta jednak każdorazowo o diatoniczne stopnie gamy (t. 33-35 C-dur, t. 35-37 G-dur). W taktach 34-36 motywom Ernesta odpowiadają punktowane motywy orkiestry tutti.



Przykl. 33. Aria Ernesta „*Servi, gente, non v'è alcuno?*”, t. 33-35

Orkiestracja:

W ogniwie c uczestniczy pełna obsada wykonawcza. Motywy melodyczne powierzone zostały soliście, punktowane motywy odpowiadające – orkiestrze tutti.

Dynamika:

Całe ogniwo utrzymane jest w dynamice mezzoforte.

Ogniwo b'

Zasada kształtowania:

Ogniwo b' kształtowane jest identycznie do ogniwa b, na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Różni się jedynie tonacją oraz materiałem melodycznym, w szczególności ostatniego zdania muzycznego (t. 43-46) oraz odcinka kadencyjnego (t. 47-49). Pierwsze zdanie obejmuje takty 37-40 i zawiera dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego według modelu poprzednik-następnik. W taktach 25-26 wybrzmiewa jedna fraza o charakterze łącznikowym, składająca się z dwóch motywów szeregowanych na zasadzie powtórzenia protego, po których następuje kolejne zdanie muzyczne (t. 43-46), w skład którego wchodzi dwie dwutaktowe frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnie trzy takty ogniwa b' (47-49) to kadencyjny odcinek zakończeniowy.

Tonacja:

G-dur

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
37-40	T D ⁷ ₃
41-42	T S T S 5 5
43-44	T (D ^{9>}) SII D ⁷ ₆₋₅ 3 1-3> 4-3
45-46	T (D ^{9>}) SII D ⁷ ₆₋₅ 3 1-3> 4-3
47-49	T SII D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T SII D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T 3 3> 3 3>

Melodyka i rytmika:

W pierwszym zdaniu muzycznym ogniwa b' (t. 37-40), podobnie jak w ogniwie b, współistnieją ze sobą dwa równorzędne materiały tematyczne: temat solisty o falistej linii melodycznej o szerokim ambitusie (septymy) oparty o grupy szesnastkowe, jak i kontrapunkt pierwszych skrzypiec i fletu o identycznej strukturze melodyczno-rytmicznej, jak w ogniwie b

– zalegowana triola szesnastkowa opisująca dźwięk zasadniczy (kwintę toniki, następnie prymę dominanty) i następująca po niej ósemka staccato, oddalona odpowiednio o kwartę, sekstę, kwintę i septymę – zgodnie z budową akordu tonicznego i dominanty septymowej. Również akordowy akompaniament pozostałych instrumentów smyczkowych posiada tę samą strukturę, opartą o rytm punktowany. Również kolejna fraza (t. 41-42) pozostaje analogiczna do ogniwa b. Kolejne zdanie muzyczne (t. 43-45) składa się z dwóch identycznych fraz, opierających się o dźwięki gamy G-dur wraz z chromatycznymi dźwiękami obcymi, antycypującymi dźwięk zasadniczy. Każdorazowo w pierwszym z dwóch taktów melodia ma kierunek zstępujący, w drugim zaś – falisty, po tercjach, zgodnie z budową akordów: subdominanty drugiego stopnia i dominanty septymowej podwójnie opóźnionej z rozwiązaniem. Rytmika całego zdania muzycznego opiera się na szesnastkach w głosie solisty i ósemkach staccato w smyczkach.

Przykl. 34. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 43-44

Odcinek zakończeniowy zawiera melodię solisty o szerokim ambitusie (nona mała), korzystającą z dźwięków akordów wchodzących w skład kadencji wielkiej doskonałej, opartą o rytm punktowany. Soliście towarzyszy akordowy akompaniament orkiestry – ćwierćnuty dętych i tremolo smyczków. W takcie 49 orkiestra pozostaje sama, realizując konkluzję – rozwiązanie na tonikę w rytmie punktowanym.

Orkiestracja:

Pierwsze zdanie muzyczne realizowane jest przez Ernesta z towarzyszeniem kwintetu. W takcie 41 dołączają rogi z długą, trzymaną przez dwa takty nutą g w odległości oktawy oraz klarnety z zalegowanymi półnutami, stanowiącymi wypełnienie kolorystyczne. W taktach 37 i 39 kontrapunkt, wraz z pierwszymi skrzypcami, realizuje jeden flet. Od taktu 43 solista pozostaje jedynie z towarzyszeniem kwintetu, przy czym wiolonczele i kontrabasy włączają się

każdorazowo w drugim takcie frazy (t. 44 i 46). W ostatnich trzech taktach (47-49) wybrzmiewa orkiestra tutti.

Dynamika:

Takty 37-42 realizowane są w dynamice piano, artykulacja leggero. Obydwie frazy w taktach 43-46 opatrzone są oznaczeniem dynamicznym mezzoforte, jednak z uwagi na kierunek frazy, zdecydowałem się na akcent na pierwszą nutę (ósemka po pierwszej mierze), następnie diminuendo, delikatne oparcie na trzeciej mierze drugiego taktu (dominanta podwójnie opóźniona) i ponowne wycofanie dynamiczne aż do pierwszej miary kolejnego taktu. Zakończenie (t. 47-49) opiera się o dynamikę forte, z dodatkowym crescendo, doprowadzającym do pierwszej miary taktu 49.

Ogniwo c'

Zasada kształtowania:

Ogniwo c' kształtowane jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. W taktach 49-52 szeregowane są jednotaktowe motywy na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Analogicznie do ogniwa c, po trzech z czterech szesnastkowych motywów solisty następuje akordowa odpowiedź orkiestry tutti, czwarty z kolei płynnie kończy się na pierwszej mierze dwutaktowej frazy (t. 53-54), która wraz z ostatnim motywem orkiestrowym (t. 55-56) stanowi codę Fazy A. W taktach 56-58 występują dwa dwudźwiękowe motywy Ernesta a capella, nawiązujące w warstwie retorycznej do figury „motywów westchnień” (niem. „Seufzermotive”).

Tonacja: c-moll

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
49-50	D ⁷
51	°T
52-54	(D ^{9>}) _{5>} D °T D °T
55-56	D
57-58	D ⁷

Melodyka i rytmika:

Motywy szesnastkowe Ernesta w kolejnych czterech taktach (49-52) opierają się na falistej melodii o wąskim ambitusie (kwinta zmniejszona). Po każdym z nich następuje akordowa odpowiedź orkiestry tutti, oparta o rytm punktowany.



Przykl. 35. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 49-51

W taktach 53-54 Ernesto wykonuje ósemkową melodię o kierunku początkowo falistym, następnie opadającym, opartą o składniki dominanty i moll toniki. W warstwie orkiestrowej pojawia się kontrapunkt – ostateczne motywy trzydziestodwójkowe, legowane co ósemkę, każdorazowo zaakcentowane. Opierają się o kolejne trzy stopnie diatoniczne w kierunku wstępującym (altówki) i zstępującym (pierwsze skrzypce i drugi flet) jednocześnie.



Przykl. 36. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 53-54

W takcie 55 rozbrzmiewa akord toniczny rytm punktowanym orkiestry tutti, zwieńczonym ćwierćnutą na pierwszej mierze taktu 56.

Dwa motywy Ernesta w taktach 56-58 opierają się na dwóch zalegowanych nutach – półnucie i ćwierćnucie. Każdy z motywów opiera się o dźwięki dominanty septymowej w kierunku opadającym wewnątrz motywu, niemniej motywy wobec siebie są umiejscowione wznosząco.



Przykl. 37. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 56-58

Orkiestracja:

W całym odcinku gra orkiestra tutti. W taktach 53-54 kontrapunkt realizują: drugi flet, pierwsze skrzypce i altówki, pozostałe instrumenty wykonują akompaniament ósemkowy. W taktach 56-58 Ernesto śpiewa a capella.

Dynamika:

Takty 49-52 utrzymane są w dynamice forte. Następuje piano subito w takcie 53, utrzymane do końca taktu 54, niemniej z uwagi na forte od początku taktu 55, postanowiłem zrealizować niezapisane crescendo na ostatnich dwóch miarach taktu 54. Westchnienia Ernesta wykonane zostały rzewnie i namiętnie, acz w umiarkowanej dynamice mezzoforte.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

Nina, insomma, se tu m'ami e tacerlo a me tu credi, quel che fuggi e quel che brami, chi vuoi teco e chi lontano, me'l dirà quel talismano d'ogni magica virtù.	Nino, a zatem jeśli skrycie mnie kochasz i myślisz, że ukryjesz przede mną to przed kim uciekasz i kogo pragniesz, kogo chcesz blisko, a kogo daleko, to wiedz, że mój magiczny talizman wyjawi mi to wszystko.
---	---

Zasada kształtowania:

Faza B stanowi utrzymaną w umiarkowanie szybkim tempie cabalettę, kształtowaną na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Można w niej wyróżnić następujące ogniwa:

Ogniwo:	Takty:	Materiał:
a	58-66	wstęp
a'	66-82	temat
b	82-90	łącznik
a'	90-106	temat
c	106-122	coda

Tonacja: C-dur

Agogika:

Faza B utrzymana jest w tempie Moderato, zinterpretowanym przeze mnie jako ♩ = 108.

Ogniwo a

Zasada kształtowania:

Ogniwo a kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz. Tworzy je jedno ośmiotaktowe zdanie muzyczne, składające się z dwóch czterotaktowych fraz uszeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Ogniwo to ma charakter wstępu i korzysta z materiału tematycznego części zasadniczej (ogniwa a').

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

59-62 D⁷ T D⁷ T

63-66 D⁷ T D⁷ T D

Odcinek kończy się rozłożonym akordem tonicznym unisono, zakończonym kwintą tego akordu, zinterpretowaną przeze mnie jako pryma dominanty, po której następuje część zasadnicza.



Przykl. 38. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 65-66

Melodyka i rytmika:

Ogniwo a utrzymane jest w żywiołowym, tanecznym charakterze. Taka też jest melodia zaprezentowanego tematu – rozpoczyna się przedtaktem dwóch ósemek, po którym konsekwentnie dominuje rytm synkopowany – synkopa po pierwszej mierze, następnie trzy ósemki (względnie sześć szesnastek) quasi łącznikowych – przeprowadzających do kolejnego taktu. Dominuje artykulacja staccato i leggiero, a synkopy ćwierćnutowe zostały dodatkowo zaopatrzone w oznaczenie akcentu. Ambitus tematu jest szeroki i wynosi interwał decymy. Zaprezentowanej melodii towarzyszy ośmiotaktowy, ósemkowy akompaniament smyczków.



Przykl. 39. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 59-62

Orkiestracja:

Temat prezentują pierwsze skrzypce, a od taktu 62 dołącza się do nich drugi flet unisono, w ramach uzupełnienia kolorystycznego. Akompaniament realizują pozostałe smyczki – sekcja basowa każdorazowo ćwierćnuty na pierwszą miarę taktu, drugie skrzypce i altówki ósemki ostinato od drugiej ósemki każdego taktu. Ostatnie dwa dźwięki wykonuje orkiestra tutti.

Dynamika:

Prawie cały odcinek utrzymany jest w dynamice piano. Jedynie dwa ostatnie dźwięki wybrzmiewają forte subito.

Ogniwo a'

Zasada kształtowania:

Ogniwo a' kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Zdanie muzyczne w taktach 66-74 składa się z dwóch czterotaktowych fraz uszeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Kolejno wybrzmiewają dwie czterotaktowe frazy – pierwsza w taktach 74-78, druga w taktach 78-82.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
66-74	D ⁷ T D ⁷ T D ⁷ T D ⁷ T
75-78	(D ⁷) TVI (D ⁷) TVI (D ⁷) TVI (D ⁷) [TVI]
79-82	D ⁷ T D ⁷ T

Melodyka i rytmika:

Materiał tematyczny wykonywany przez Ernesta stanowi wierne odwzorowanie i rozwinięcie tematu zaprezentowanego w ogniwie a przez pierwsze skrzypce. Opiera się zatem na potocznej melodii o falistym kierunku i szerokim ambitusie decymy. Tak jak we wstępie, temat rozpoczyna się przedtaktem dwóch ósemek, po którym konsekwentnie dominuje rytm synkopowany – synkopa po pierwszej mierze, następnie trzy ósemki (względnie sześć szesnastek) quasi łącznikowych – przeprowadzających do kolejnego taktu. Przeważa artykulacja staccato i leggiero, a synkopy ćwierćnotowe zostały dodatkowo zaopatrzone w oznaczenie akcentu. Tematowi towarzyszy ostinaty ósemkowy akompaniament smyczków oraz, pełniące rolę uzupełnienia kolorystycznego, „dopowiedzenia” innych instrumentów, unisono z solistą.

Orkiestracja:

Temat realizuje Ernesto, akordowy akompaniament – kwintet, z wyjątkiem pierwszych skrzypiec, które włączają się pojedynczymi dźwiękami tudzież grupami dźwiękowymi w prowadzenie melodii solisty. W takcie 75, w ramach wypełnienia kolorystycznego, dołącza się również drugi flet i pierwszy klarnet.

Dynamika:

Ogniwo a' utrzymane jest w całości w dynamice piano, wewnątrz której przeprowadzane zostają naturalne cieniowania dynamiczne, wynikające z kierunku frazy oraz zapisanych akcentów.

Ogniwo b

Zasada kształtowania:

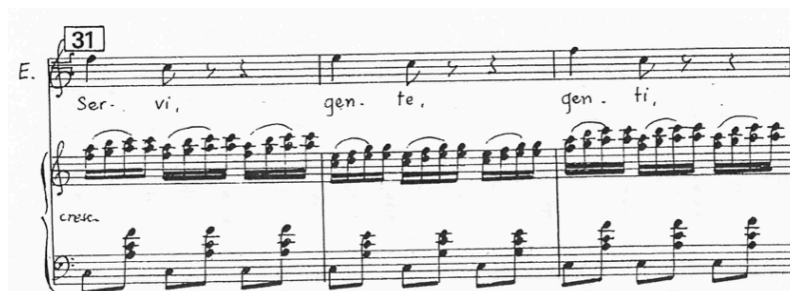
Ogniwo b kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i motywów. W taktach 82-86 wybrzmiewa fraza, w skład której wchodzi dwa motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego oraz jeden motyw powtórzony wariacyjnie. Po frazie tej następują dwa dwutaktowe motywy – w taktach 87-88 i 89-90.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
82-85	T S T S 5 5
86-90	T (D ⁷) D (D ⁷) D 5 5

Melodyka i rytmika:

Ernesto wykonuje początkowo cztery dwudźwiękowe motywy o opadającym kierunku melodii, zgodnie z budową akordu – każdorazowo o interwał tercji lub kwarty, oparte o taki sam schemat rytmiczny – ćwierćnuta i ósemka. Motywom solisty, w taktach 82-86, towarzyszy akompaniament orkiestry tutti składający się z wybrzmiewających wspólnie akordów w postaci ósemki na każdą miarę taktu, jak i figuracyjnych, „podbitych” grup szesnastkowych – każdorazowo dwie szesnastki legato i dwie szesnastki staccato o wznoszącym kierunku melodii, wykonywanych przez pozostałe instrumenty.



Przykl. 40. Aria Ernesta „*Servi, gente, non v'è alcuno?*”, t. 83-85

Następne dwa motywy Ernesta (t. 87-88 i 89-90) są nieco bardziej złożone – składają się z czoła i cody motywu. Towarzyszy im akordowy akompaniament orkiestry tutti, w taktach 87, 89 i 90 ograniczający się do akordu na pierwszą miarę taktu, w takcie 88 natomiast opierający się na rytmie punktowanym.

Orkiestracja:

Odcinek ten realizowany jest przez Ernesta oraz pełną obsadę orkiestry tutti.

Dynamika:

Ogniwo b rozpoczyna się w dynamice mezzoforte, rozwijanej od taktu 85 za pomocą crescendo do forte, osiągniętego w takcie 87 na pierwszą miarę.

Po ogniwie b, na zasadzie refrenu powtórzone zostaje ogniwo a', w formie identycznej jak uprzednio. Po nim wybrzmiewa CODA – ogniwo c.

Ogniwo c

Zasada kształtowania:

Ogniwo c kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Pierwsze dwa zdania muzyczne (t. 106-109 i 110-113) szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego i składają się każdorazowo z dwóch fraz uszeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Po nich następuje czterotaktowa fraza (t. 114-117) powstała poprzez uszeregowanie na zasadzie powtórzenia prostego dwóch motywów złożonych (składających się z czoła, ewolucji i cody). Ostatnie 5 taktów stanowi opartą na tonice frazę zakończeniową – dwa takty zawierające sześciokrotne powtórzenie charakterystycznego motywu szesnastkowego (t. 118-119) oraz trzy takty z akordem tonicznym na pierwszej mierze każdego z nich (t. 120-122).

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

106-109 T TVI S⁶ D

110-113 T TVI S⁶ D

114-115 T S⁶ D⁶⁻⁵₄₋₃

116-117 T S⁶ D⁶⁻⁵₄₋₃

118-122 T

Melodyka i rytmika:

W taktach 106-113 nieprzerwanie obecne są figuracyjne motywy szesnastkowe prezentowane każdorazowo naprzemiennie przez orkiestrę i Ernesta na zasadzie powtórzenia wariacyjnego – o ile kierunek melodii motywów orkiestrowych jest za każdym razem wznoszący, u Ernesta jest on falisty. Na całym wspomnianym odcinku realizowany jest również ostinatowy akompaniament akordowy, przy czym schemat potraktowany jest dwutaktowo – pierwszy takt zawiera pojedyncze ósemki na każdą miarę taktu, drugi takt – ósemki na miarę grupy basowej oraz odpowiedzi pozostałych smyczków pomiędzy miarami taktu. Każdorazowy pokaz materiału muzycznego Ernesta poprzedzony jest punktowanym przedtaktem.

The image shows a musical score for a vocal part (Ernesta) and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics: "tu. me'l di-ra quel fa-li-sma-no d'o-gni me-gi-ca vir-tù". The piano accompaniment is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics markings include *f*, *p*, *f*, and *ff*. A box labeled "34" is positioned above the vocal line.

Przykl. 41. Aria Ernesta „*Servi, gente, non v'è alcuno?*”, t. 110-114

W taktach 114-115 i 116-117 wybrzmiewają dwa identyczne motywy Ernesta. Są to motywy złożone – składają się z półnuty g² (czoło motywu), pochodzącego szesnastkowego po dźwiękach diatonicznych w kierunku zstępującym, grupowanego po dwie szesnastki (ewolucja) oraz dwóch grup punktowanych – ćwierćnotowej i ósemkowej – opartej o dźwięki trójdźwięku tonicznego i dominantowego w ruchu falistym (coda). Motywom tym towarzyszy akompaniament akordowy orkiestry tutti. Zmiany akordów zostały tym bardziej podkreślone przez kompozytora poprzez oznaczenia akcentu w partii instrumentów dętych nad każdym nowym akordem (na pierwszej i trzeciej mierze – półnuta i ćwierćnuta).



Przykl. 42. Aria Ernesta „*Servi, gente, non v'è alcuno?*”, t. 114-118

W skład odcinka zakończeniowego wchodzi początkowo (t. 118-119) szesnastkowe grupy oparte o dźwięki diatoniczne gamy C-dur w kierunku wstępującym, kontrapunkt grupy basowej – rozłożony akord toniczny oparty o rytm ósemkowy, oraz ciągły trzymany akord C-dur pozostałych instrumentów. W ostatnich trzech taktach wybrzmiewa trzykrotnie akord C-dur – każdorazowo na pierwszą miarę – dwukrotnie w wartości ćwierćnuty, ostatni raz jako półnuta.

Orkiestracja:

Pierwsze dwa zdania muzyczne ogniwa c (t. 106-113) prowadzone są na zasadzie dialogu – naprzemiennie wybrzmiewa po jednym takcie orkiestra tutti i Ernesto z towarzyszeniem samych smyczków. Motywy szesnastkowe powierzone zostały fletom, klarnetom i altówkom. W taktach 114-117 Ernestowi towarzyszy orkiestra tutti realizująca akompaniament akordowy: instrumenty dęte – leżące dźwięki, skrzypce i altówki – szesnastki ostinato, wiolonczele i kontrabasy – ósemki ostinato. W taktach 118-119 motywy szesnastkowe prezentowane są przez drugi flet i pierwsze skrzypce, kontrapunkt – rozłożony akord toniczny – przez wiolonczele i kontrabasy. Pozostałe instrumenty trzymają akord C-dur – dęte na sposób ciągły, drugie skrzypce i altówki – jako ostinatywne szesnastki.

Dynamika:

W taktach 106-113 dynamika zmienia się co takt, zgodnie ze zmianą obsady wykonawczej. Takty realizowane przez orkiestrę tutti utrzymane są w dynamice mezzoforte, pozostałe (Ernesto z towarzyszeniem smyczków) – piano. Kolejna fraza (t. 114-117) zaopatrzona jest w akcenty instrumentów dętych oraz forte-piano na początku każdego taktu instrumentów smyczkowych. Ostatnie 5 taktów wybrzmiewa w pełnej krasie forte.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

W pierwszych czterech taktach zwróciłem szczególną uwagę na precyzję wspólnego rozpoczęcia dźwięku oraz intonację klarnetów, fagotów i zwłaszcza rogów, które w celu spotęgowania wrażenia odpowiadającego echa (zgodnie z sytuacją dramatyczną) umieszczone zostały na górnej galerii nad sceną. Z uwagi na ten fakt niezwykle istotny był konkretny gest dyrygencki, zapobiegający niepunktualnemu wejściu rogów.

Pierwsze dźwięki pizzicato zostały wykonane bez akcentu, aby umożliwić miękkie doprowadzenie frazy do trzeciej miary taktu 6, a następnie wyciszenie na tyle duże, aby forte subito w takcie 8 miało wyraźnie kontrastujący charakter. Takie zestawienie odpowiada klasycznemu toposowi dynamicznego przeciwstawienia (*piano – forte subito*), stosowanemu przez Donizettiego w funkcji ekspresyjnej.

Wykonując a capella poddany technice wariacyjnej trójdźwięk toniczny w taktach 9-12, solista musiał całkiem świadomie zapobiegać detonacji, szczególnie prawdopodobnej na opadających skokach interwałowych kończących każdy dwudźwiękowy motyw.

Auftakt do taktu 13 musiał być na tyle precyzyjny, aby nowe, nastające po swobodnej części recytatywnej tempo, zostało podjęte wspólnie przez wszystkie instrumenty smyczkowe. To samo dotyczyło punktualnych zmian akordów tremolo w taktach 16-18. Na tym samym odcinku solista powinien był baczyć, aby podwójnych punktowań nie wykonywać zbyt ostro, tj. jeszcze bardziej przedłużając podwójnie punktowane ćwierćnuty, niż jest to zapisane w tekście muzycznym. Auftakt do taktu 21 musiał być z kolei na tyle łagodny, aby po brzmiącym w poprzednim takcie bohaterskim, akcentowanym forte, od pierwszej miary nastąpiła dynamika piano i charakter nieco salonowy. Zmiana ta mieści się w typowej dla *bel canta* figurze topicznej przejścia od namiętności do intymności – ekspresji poprzez kontrast, ale zawsze z zachowaniem szlachetności brzmienia.

W następującym odcinku (od taktu 22) należało zadbać o precyzję agogiczno-rytmiczną solisty, zwłaszcza gdy melodia jego zmierza ku górze, do oktawy razkreślnej, aby, pomimo wyższego rejestru, utrzymał się on w ryzach agogicznych narzuconych przez kompozytora. Nie bez znaczenia była też kwestia balansu – partia klarnetów i rogów w taktach 25-26 służy jedynie jako wypełnienie kolorystyczne i nie powinna dominować wolumenem nad pozostałymi. Powyższe dotyczy również analogicznego miejsca w taktach 37-42. Z kolei klarnet grający w taktach 29-30 unisono z pierwszymi skrzypcami i solistą musiał być wyraźnie słyszalny – jako że klarnety znajdują się bardzo głęboko w kanale orkiestrowym teatru WOK, ustęp ten został wykonany mezzoforte, zamiast zgodnie z zapisem – w dynamice piano. Kluczowe było tu zachowanie toposu lekkości artykulacyjnej instrumentów historycznych, przy jednoczesnym

czytelny kontraście względem szerszej artykulacji wokalnej, której celem było uwydatnienie prozodii tekstu.

Punktowania orkiestry tutti w taktach 32-33, jak i kolejne w taktach 34-36, nie powinny brzmieć zbyt masywnie – należało zatem zadbać o lekkość brzmienia, charakter *leggiero* pomimo gęstszej faktury. Dwie ósemki na zakończenie każdego motywu solisty w taktach 34-36 nie powinny zostać rozciągnięte w czasie trwania, lecz pierwsza z nich powinna naturalnie ciążyć do tempa odpowiedzi orkiestrowych. Powyższe dotyczy również analogicznego miejsca w taktach 49-52.

Materiał muzyczny w taktach 43-44 oraz 45-46 został, moją decyzją, rozpoczęty w dynamice *forte subito* od drugiej ósemki, po czym nastąpiło dwutaktowe *diminuendo*, z delikatnym podkreśleniem dynamicznym trzeciej miary drugiego taktu frazy z uwagi na dominantę podwójnie opóźnioną. Realizacja ta ponownie odpowiada klasycznemu toposowi dynamiki ekspresyjnej – nagłego przeciwstawienia *forte – piano*.

W taktach 53-54 istotna była precyzja rytmiczna figur trzydziestodwójkowych drugiego fletu, pierwszych skrzypiec i altówek. W takcie 55 musiałem zapobiec ciężkiemu brzmieniu pomimo gęstej faktury. Druga z dwudźwiękowych figur łącznikowych a capella została wzbogacona o krótką kadencję wokalną, co mieści się w topice swobody śpiewaka do ornamentowania końcówek fraz w stylu *bel canto*, szczególnie przy powtórzeniach i punktach zawieszenia.

Część zasadnicza – cabaletta od taktu 59 nie prezentuje znaczących trudności wykonawczych. Ważne okazały się moje starania, aby podczas powracającego stale akompaniamentu ósemkowego smyczków (rozpoczętego w takcie 68) nie były skracane pauzy ósemkowe, co mogłoby powodować permanentne przyspieszanie. W taktach 82-86 należało zadbać o balans dynamiczny i przejrzystość brzmienia, zrealizowaną wewnątrz dynamiki *mezzoforte*. Półnuty instrumentów dętych w taktach 114-117 zostały zaakcentowane i natychmiast po tym odpuszczone, a nie trzymane ze stałą intensywnością. Na trzeciej mierze taktu 117, zgodnie z tradycją wykonawczą, zrealizowana została fermata, natomiast śpiewakowi pozostawiona została swoboda odnośnie do realizacji ostatniej nuty, którą mógł wykonać zgodnie z zapisem (c¹) lub oktawę wyżej (c²).

4.2.4. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”

Tłumaczenie tekstu:

COLONNELLO Taci! Lo voglio ed io comando: sei d'Ernesto già la sposa! Non mi far la capricciosa, obbedisci al mio voler. Che se farai saltarmi il grillo, provar dovrai il mio furor: saprò punirti, al mio ritorno, farò pentirti d'un tanto error.	PULKOWNIK Milcz! Tego chcę i taki jest mój rozkaz: wyjdiesz za Ernesto! Nie grymasz mi tutaj i bądź posłuszna mojej woli. A jeśli dasz mi do tego powód, zakosztujesz mojej wściekłości: ukarzę cię, kiedy powrócę, pożałujesz wtedy swojego obłądu.
--	--

Tonacja: Es-dur

Metrum: 4/4

Agogika:

Aria opatrzona jest oznaczeniem *Maestoso*. Tempo przyjęte przeze mnie oscyluje wokół ♩ = 69, niemniej jest ono zmienne na przestrzeni rozwoju arii.

Obsada wykonawcza:

Il Colonello

orch.: 2/2/2/2 2/2/0/0, archi

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu.

Makroforma:

Aria składa się z 74 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w niej wyodrębnić 4 fazy:

Faza: **Takty:**

A	1-20
B	21-40
C	40-59
D	59-74

Początkowe takty faz A, B i C zawierają każdorazowo podobne motywy rytmiczne oparte na tekście „Taci, lo voglio”, powtarzanym quasi na zasadzie refrenu. Faza D to typowa coda, bazująca na strukturach kadencyjnych.

FAZA A

Zasada kształtowania:

Faza A kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Rozpoczynają ją cztery jednotaktowe motywy w taktach 1-5. Po nich następuje trzytaktowa, rozpoczęta przedtaktem fraza obejmująca takty 7-9. W taktach 10-12 występują trzy jednotaktowe frazy – dwie pierwsze szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego, trzecia – na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Takty 13-17 obejmują dwie dwutaktowe frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnie takty (17-20) to kadencyjny odcinek zakończeniowy.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

1-4	T
5-6	$D^7_{5-3} \quad T_{3-1}$
7-9	$(D^7_{6-5})_{4-3} D$
10-12	D^7
13-16	$T_3 \quad S \quad D^7_{6-5}_{4-3} \quad T_3 \quad S \quad D^7_{6-5}_{4-3}$
17-20	$T_{3-1} (D^7_{1-3})_{3-1} [D]$ $D^{6-5}_{4-3} T$

Melodyka i rytmika:

Faza A charakteryzuje się falistą melodyką o szerokim ambitusie duodecymy. Pierwsze dwa motywy oparte są o składniki trójdźwięku tonicznego w kierunku opadającym. Są one nieskomplikowane rytmicznie – składają się z półnuty i ćwierćnuty. Drugi z nich poprzedzony jest przedtaktem szesnastkowym. Kolejne dwa motywy (t. 4-6) stanowią wznoszącą sekwencję melodyczną. Składają się z czoła w rytmie punktowanym o falistym kierunku melodii po stopniach diatonicznych oraz cody – dwóch ćwierćnut w kierunku wznoszącym na składnikach akordów: dominantowego i tonicznego. Poprzedzona

punktowanym przedtaktem fraza w taktach 7-9 obejmuje długie wartości (półnuty z kropką) – kolejno na prymie i tercji dominanty wtrąconej do dominanty, obiegnikową figurację szesnastkową na czwartej mierze obu taktów oraz konkluzję – skok oktawowy b-B (półnuta i ćwierćnuta).

Przykl. 43. Aria Pulkownika „Taci! Lo voglio”, t. 1-10

Kolejna fraza (t. 10-11) składa się z dwóch identycznych motywów opartych na dźwiękach diatonicznych gamy w kierunku wstępującym w rytmie szesnastkowym. Każdorazowo powtórzona zostaje przez instrumenty smyczkowe (z wyjątkiem altówek). Faza w takcie 12 ma podobną budowę do poprzedniej, niemniej kierunek melodii jest falisty. Takty 13-14 zawierają frazę składającą się z czterech motywów opartych o dźwięki diatoniczne gamy Es-dur. Każdy motyw rozpoczyna się ćwierćnutą połączoną ligaturą z pierwszą nutą następującego po niej szesnastkowego rytmu punktowanego. W taktach 15-16 ma miejsce wierne powtórzenie poprzedniej frazy. W taktach 17-19 wybrzmiewa kadencja wielka doskonała – melodia porusza się początkowo po dźwiękach triady harmoniczej, by następnie, po fermacie na dźwięku d, podążyć po kolejnych dźwiękach gamy w kierunku zstępującym aż do dźwięku es. W akompaniamencie orkiestry tutti początkowo rozbrzmiewają dwie półnuty (tremolo w smyczkach), następnie rytm punktowany.

Przykl. 44. Aria Pulkownika „Taci! Lo voglio”, t. 17-20

Orkiestracja

W taktach 1-7 śpiewakowi towarzyszy orkiestra tutti, początkowo wykonując akord otwierający (półnuta poprzedzona przedtaktem szesnastkowym), następnie pojedyncze krótkie akordy (ósemki poprzedzane pauzami – takty 6,7). Od taktu 7 gra sam kwintet smyczkowy – w taktach 7-9 homofonicznie akompaniując soliście długimi leżącymi akordami, następnie (t. 10 i 11) imitując jego melodię. W takcie 12 włączają się oboje i klarnet unisono ze śpiewakiem (każdy w swoim rejestrze). Od taktu 13 wybrzmiewa orkiestra tutti.

Dynamika:

Faza A rozpoczyna się w dynamice forte. W takcie 7, wraz ze zmianą charakteru linii melodycznej na kantylenowy, dynamika wycofuje się do piana, niemniej na przestrzeni dwóch taktów fraza delikatnie otwiera się dynamicznie, zgodnie z przebiegiem harmonicznym. Diatoniczne motywy w taktach 10-12 prowadzone są przez solistę wciąż w dynamice piano, niemniej ich imitacje w orkiestrowym pizzicato – forte. Kolejne takty to ciąg naprzemiennych forte i piano subito – takt 13 oraz 15 rozpoczynają się forte, po czym natychmiast następuje wycofanie dynamiczne.



Przykl. 45. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 13-16

Odcinek kadencyjny rozpoczyna się od dwóch sforzato co pół taktu, by następnie, w takcie 19 wprowadzić crescendo, które znajduje swoje ukoronowanie na pierwszej mierze taktu 20.

FAZA B

Zasada kształtowania:

Faza B kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W taktach 21-22 wybrzmiewają dwa jednotaktowe motywy, nawiązujące swoją budową do początkowych taktów, jednak umieszczone w innym kontekście melodyczno-harmonicznym. Struktura rytmiczna partii wokalne pozostaje jednak niezmienna, czego nie można powiedzieć o warstwie orkiestrowej. W kolejnych dwóch taktach wybrzmiewają trzy kolejne motywy, zwieńczone fermatą w takcie 25. Tamże rozpoczyna się fraza obojów i klarnetu, składająca się z dwóch taktów, antycypująca melodyczno-rytmicznie zdanie muzyczne partii wokalne. Wspomniane zdanie wybrzmiewa na przestrzeni taktów 27-32 i składa się z dwóch fraz ułożonych na zasadzie poprzednik-następnik. Dokładnie tak samo ukształtowane jest kolejne zdanie w taktach 32-36. Po nim następuje sekwencja harmoniczna, korzystająca z tej samej motywiki, zakończona kadencją wielką doskonałą z dominantą podwójnie opóźnioną (takty 36-40).

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
21-25	$(D^7) \text{ TVI } (D^7) (D^7) [\text{TVI}]$ $5> - 1$
26-32	$D^7 \text{ T } D^7 \text{ T } (D_{4-3}^{6-5}) \text{ D } (D_7^{9-8}) \text{ D } (D_7^{9-8}) \text{ D}$
33-36	$(D^{9>})_{3-1} \text{ SII}^{4-3>} \text{ D}_{5-3}^{9>} \text{ T}$
37-40	$S_{3> 5}^6 (D^7) \text{ S } D_{3-1}^{6-5} \text{ T}$

Melodyka i rytmika

Melodyka w fazie B jest falista, o szerokim ambitusie duodecymy. Pierwsze dwa motywy są tożsame rytmicznie z początkowymi dwoma motywami arii, opierają się jednak kolejno na składnikach dominanty septymowej wtrąconej do toniki szóstego stopnia i tejże funkcji (akordy G^7 oraz c-moll). W przeciwieństwie do początku arii, śpiewak nie wykonuje tych dwóch motywów a capella – towarzyszy mu orkiestra – smyczki wykonują figury trzydziestodwójkowe po dźwiękach doryckiej odmiany gamy c-moll, natomiast partia instrumentów dętych stanowi wypełnienie harmoniczne oparte o rytm punktowany. W takcie 23 smyczki trzymają całą nutę (śpiewak nieco bardziej liryczny rytm punktowany,

z charakterystycznym skokiem o kwintę zmniejszoną c^1 -fis) – dominantę septymową wtrąconą do dominanty, a jej rozwiązanie w takcie 24 objawia się w rytmie punktowanym orkiestry – niektóre instrumenty dęte, zamiast auftaktowej szesnastki, wykonują dwie trzydziestodwójki.

42

C. Ta-ci... lo vo-glio! Sei d'Er

-ne-sto già la spo-sa, lo vo-glio, lo vo-glio!

p dolce

Przykł. 46. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 21-25

Po fermacie w połowie taktu melodyka przybiera bardziej kantylenowy charakter (pomimo rytmu punktowanego), a ambitus początkowej frazy obojów i klarnetu, powtórzonej przez śpiewaka staje się wąski (kwinta zmniejszona). Wspomniana fraza opiera się na ruchach sekundowych o falistym kierunku melodii, quasi obiegnikowym. Towarzyszą im pizzicata orkiestry o charakterystycznym rytmie: , który pozostaje obecny niemal do końca fazy B. Istotnym elementem partii wokalne w fazie B są dysonujące skoki w kierunku zstępującym – septymy zmniejszone: des^1 -e w takcie 33 oraz ces^1 -d w takcie 35, potęgujące wydźwięk słów traktujących o ukaraniu i pożałowaniu. Jest to zabieg retoryczny o nazwie *saltus duriusculus*, polegający na skoku o interwał dysonujący dla wzmocnienia wydźwięku wykonywanego tekstu – pełnych grozy słów „puniirti” i „pentirti”.



Przykl. 47. Aria Pulkownika „Taci! Lo voglio”, t. 32-36

W ostatnim takcie fazy B, melodia śpiewaka opiera się na składnikach dominanty podwójnie opóźnionej i jej rozwiązania z dodaną septymą, każdorazowo w kierunku opadającym, w rytmie punktowanym – ćwierćnuta z kropką i dwie szesnastki.

Orkiestracja:

W pierwszych dwóch taktach fazy B pierwszy obój oraz klarnet antycypują melodię solisty, która rozpoczyna się w takcie 27. Soliście towarzyszą smyczki pizzicato. W taktach 32-35, w ramach uzupełnienia kolorystycznego i spotęgowania wydźwięku interwałów dysonujących, do solisty dołączają się flet i klarnet, wykonując wraz z nim jego partię (każdy w odpowiednim rejestrze). Następnie soliście towarzyszą tylko smyczki pizzicato aż do ostatniego taktu fazy B (t. 39), w którym dołączają się rogi z dwiema zalegowanymi półnutami, podkreślającymi kontekst harmoniczny – dominantę podwójnie opóźnioną wraz z jej rozwiązaniem.

Dynamika:

Faza B oscyluje wokół dynamiki piano – mezzopiano. Każdorazowy motyw ósemkowy smyczków pizzicato realizowany jest z decrescendem aż do ostatniego dźwięku. W takcie 35 rozpoczyna się crescendo, które znajduje swoje ukoronowanie w takcie 39 w dynamice mezzoforte.

FAZA C

Zasada kształtowania:

Faza C kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W warstwie formalnej faza C jest bardzo zbliżona do fazy B – różni się od niej jedynie początkowym ogniwem (t. 40-46). W taktach tych przodują na zmianę instrumenty dęte drewniane i smyczki, wymieniając się co jeden takt motywami szesnastkowymi. W taktach

40-46 znajduje się zatem 5 motywów jednotaktowych oraz dwutaktowy motyw zakończeniowy. Takty 46-59 posiadają identyczną strukturę formalną jak opisane wcześniej takty 27-40.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
40-46	T D ⁷ T D ⁷ T (D ⁷) D ₅
47-51	(D ^{9>}) ₃ SVI ^{4-3>} (D ⁶⁻⁵) ₄₋₃ D (D ⁷) ⁶⁻⁵ D (D ⁷) ⁶⁻⁵ D
52-55	(D ^{9>}) ₃ SII ^{4-3>} D ^{9>} ₄ T ₅
56-59	S ⁶ (D ⁷) S D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T

Melodyka i rytmika:

Melodyka w fazie C jest falista, o szerokim ambitusie oktawy. W sześciu pierwszych taktach tej fazy głos solowy prowadzi linię melodyczną opartą kolejno o składniki akordu dominantowego (poczynając od taktu 41), następnie tonicznego, aby pod koniec tego fragmentu (t. 45-46) rozwiązać tercję dominanty wtrąconej do dominanty na prymę tejże dominanty (a-es). Struktura rytmiczna głosu solowego jest prosta – kolejne motywy rozpoczynają się od półnuty i następujących po niej mniejszych wartościach.

W akompaniamencie orkiestry ma miejsce korespondencja motywiczna, choć jednotaktowe motywy instrumentów dętych różnią się od tych w kwintecie. Grupa dęta prezentuje trzy dwutaktowe motywy, składające się z pochodz szesnastkowego w równoległych tercjach i sekstach, przeprowadzanego w ruchu sekundowym opartym o diatoniczne stopnie gamy Es-dur, a następnie B-dur (z uwagi na zboczenie modulacyjne w taktach 45-46) oraz całotaktowego rytmu synkopowanego (ćwierćnuta – półnuta – ćwierćnuta).

Podczas pochodów szesnastkowych instrumentów dętych, kwintet smyczkowy realizuje motoryczny akompaniament ósemkowy na konkretnych akordach, natomiast podczas synkop grupy dętej smyczki odpowiadają unisono ostatecznym rytmicznym ósemkowo-szesnastkowym, wyprowadzającym chromatyczny przebieg b-ces-c-d-es. W takcie 46 cała orkiestra wykonuje krótki akcentowany akord B-dur na drugiej mierze.

The image displays a page from a musical score, specifically Example 48, which is an aria from the opera 'Taci! Lo voglio'. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments shown are Flute 1, Oboe 1, Horns 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Clarinet, Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *fp*. A rehearsal mark '44' is present. The lyrics are in Italian: '-tir - ti d'un tan - to er - rar. Ta - - cli Lo vo - gliò e tu ub - bi - di - sci al mio vo - ler.'

Przykl. 48. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 39-46

Następnie (t. 46-59) powraca znany już drugi, liryczny temat, w warstwie fakturalnej, instrumentacyjnej oraz melodycznej analogiczny do taktów 27-40. Inna jest jedynie harmonia. Brakuje również instrumentalnej antycypacji tematu, obecnej w fazie B. Również w fazie C (t. 52 i 54) mamy do czynienia z *saltus duriusculus* (septyma zmniejszona) w odniesieniu do słów „punirti” i „pentirti”, dla wzmocnienia ich pełnego grozy wydźwięku.

Orkiestracja:

Orkiestracja fazy C jest identyczna jak orkiestracja fazy B.

Dynamika:

W taktach 40-46 orkiestra porusza się w zróżnicowanych zakresach dynamicznych (piano, mezzopiano, mezzoforte, forte). Istotnym zabiegiem dynamicznym jest decrescendo rogów na synkopowanej półnucie w taktach 41 i 43. Solista natomiast realizuje swoją partię na całym

odcinku w dynamice forte, z uwagi na rozkazujący charakter tekstu. W taktach 47-58, ze względu na liryczny charakter linii melodycznej, dominuje dynamika piano, z wyjątkami 52 i 54, kiedy akompaniament pizzicato smyczków realizowany jest kolejno w dynamice forte i mezzoforte, dla uwidocznienia retorycznego wydźwięku podawanych przez solistę słów. Tym razem kantylenowy fragment nie kończy się crescendo, lecz pozostaje w piano. Crescendo i kulminacja napięcia mają dopiero niebawem nastąpić...

FAZA D

Zasada kształtowania:

Faza D to coda, kształtowana na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Dwie pierwsze frazy (t. 59-63 oraz 63-67) szeregowane są na zasadzie identyczności. Są to trzyczęściowe frazy złożone, składającą się z czoła, kulminacji i cody. W taktach 67 i 68 występują dwa jednotaktowe motywy proste. Następują po nich dwie dwutaktowe frazy powtórzone na zasadzie identyczności (t. 69-70 i 71-72). Ostatnie dwa takty tworzą motyw prosty polegający na powtórzeniu akordu tonicznego kolejno w różnych pozycjach.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
59-63	T D T S D_{4-3}^{6-5} T 3
63-67	T D T S D_{4-3}^{6-5} T 3
68-69	T S D_{4-3}^{6-5} T S D_{4-3}^{6-5}
69-74	T D T D T

Melodyka i rytmika:

Podczas całej fazy D dominuje falisty kierunek melodii o szerokim ambitusie oktawy. Pierwsza fraza głosu solowego (t.59-63) obejmuje początkowo rytm punktowany oparty o dwa dźwięki oddalone o sekundę wielką – b i c¹. Po nich następuje skok o kwartę na prymę toniki es¹ i następnie sfigurowany, szesnastkowy pochód w kierunku zstępującym, oparty o diatoniczne dźwięki gamy Es-dur. Ostatni takt tej frazy zawiera figury ósemkowe w kierunku opadającym, okraszone akcentem na pierwszej i trzeciej mierze taktu. Akompaniament smyczków w dużej mierze opiera się na ostinatach szesnastkowych. W instrumentach dętych początkowo są to motywy ósemkowe – grupowane po dwie zalegowane ósemki (quasi *Seufzermotive*),

a następnie półnuty uwypuklające kadencję wielką doskonałą. Kolejna fraza (t. 63-67) jest identyczna – różni się jedynie ostatnią nutą – w takcie 63 solista kończy frazę na dźwięku es, w takcie 67 z kolei na dźwięku es¹.

Przykł. 49. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 58-62

Takty 67-68 zawierają kadencję wielką doskonałą z dominantą podwójnie opóźnioną. Rytm całej orkiestry oparty jest o ćwierćnuty, przy czym kwintet realizuje je jako rozdrobnione grupy po cztery szesnastki. Coda w ostatnich taktach 69-72 to wierne powtórzenie taktów 40-43, z wyjątkiem głosu solowego, który zakończył swoją prezentację na dźwięku es¹ (półnuta z kropką) w takcie 69. Ostatnie dwa takty zawierają akord toniczny orkiestry tutti – są to kolejno dwie ćwierćnuty poprzedzielane pauzami ćwierćnutowymi i cała nuta.

Orkiestracja:

Fazę D rozpoczynają smyczki z wyjątkiem wiolonczel i kontrabasów oraz instrumenty dęte z wyjątkiem fletów, fagotów i trąbek. Trąbki dołączają podczas crescendo w takcie 60, wykonując dźwięk b, co wzmacnia wyraz harmoniczny dominanty (B-dur). Od taktu 61, a następnie – przy powtórzeniu frazy – od taktu 65 wybrzmiewa orkiestra tutti i stan ten utrzymuje się aż do ostatniego akordu.

Dynamika:

W obu pierwszych frazach, początkowe dwa takty obejmują crescendo od *piano* do *forte*, po czym kadencja wielka doskonała wybrzmiewa w pełnym blasku *forte* przez kolejne dwa takty. Podczas przedmiotowej premiery takt 67 został wykonany *piano*, aby każde jego powtórzenie narastało dynamicznie (tak 68 został powtórzony, zgodnie z tradycją wykonawczą). Ostatnie takty zyskały na mocy jeszcze bardziej, jako że synkopa instrumentów dętych w taktach 70 i 72 została wykonana *fortissimo*, z wyraźnym akcentem na nucie synkopowanej.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Po pierwszej, ostrej przedtaktowej szesnastce postanowiłem najpierw dać wybrzmieć półnucie orkiestry w takcie drugim, a dopiero po niej rozpocząć śpiew solisty *a capella*. Decyzja ta wpisywała się w idiomatyczny topos ekspozycji frazy wokalne w izolacji, w duchu praktyki historycznej, w której brzmienie głosu rozbrzmiewało w pełnej autonomii względem tła orkiestrowego. Podczas prezentowanej przez śpiewaka frazy, opartej o składniki akordu tonicznego, należało zatroszczyć się o intonację, gdyż pierwotnie ujawniała się naturalna skłonność do detonacji w tego rodzaju figurach melodycznych.

Następnym ważnym zagadnieniem był rytm punktowany śpiewaka, stale powracający podczas tej arii, który powinien zostać wykonany zgodnie z zapisem, bez niepotrzebnego zmiękczania w kierunku trioli – zarówno w początkowych taktach (4-6), jak i podczas prezentacji drugiego tematu (od taktu 27), pomimo jego lirycznego charakteru, w myśl toposu rytmicznej elegancji w stylu *bel canto*, który zakłada precyzyjne zdefiniowanie punktowania jako środka wyrazowego, nie zaś jego relatywizację.

Ósemki orkiestry tutti w taktach 5 i 6 powinny być krótkie i zdecydowane. Z uwagi na akcent słowny (*comando*), zdecydowałem się nie realizować wpisanego akcentu na drugiej mierze obu tych taktów – druga miara była wręcz odpuszczona dynamicznie w stosunku do pierwszej. Tego rodzaju działanie wykonawcze było zgodne z topiczną zasadą podporządkowania muzyki semantyce tekstu – retorycznego prymatu słowa nad frazą.

Bardzo istotne od strony dyrygenckiej było dopilnowanie realizowania licznych pauz – zarówno podczas wspólnej prezentacji śpiewaka i orkiestry, jak i – choć w nieco mniejszym stopniu – podczas fragmentów *a capella*. W taktach 7 i 8 należało zadbać o dotrzymanie półnuty z kropką aż do czwartej miary.

W taktach 10 i 11 śpiewak zrealizował crescendo do najwyższej nuty, podobnie rzecz się miała w imitacji smyczków. Była to realizacja toposu dynamicznego wzrostu frazy, znanego z konwencji *crescenda rossiniowskiego*, nawet jeśli nie występuje tu w swojej repetycyjnej formie. Ten wzrost dynamiczny podkreślał kulminację emocjonalną i jednocześnie wpisywał się w narracyjny porządek frazy jako struktury kulminacyjnej.

W taktach 13-16 niezwykle istotna była wspólna realizacja rytmu punktowanego przez solistę i instrumenty dęte. Realizując grupy szesnastkowe ostinato (t. 13, 15, a także od t. 59), musiałem zatroszczyć się o lekką, sprężystą artykulację kwintetu smyczkowego, zapobiegając nadmiernemu *détaché*.

W taktach 59, 60, 63 i 64 ósemki instrumentów dętych zostały zrealizowane, zgodnie z zapisem, w grupach po dwie, z wyraźnie odpuszczoną dynamicznie drugą nutą w grupie, zgodnie z toposem *Seufzermotiv* (motywu westchnienia), znanym z idiomu barokowego i przeniesionym na grunt wczesnoromantycznej opery włoskiej. Jednocześnie, poprzez skrócenie dźwięku, zachodziło ryzyko skrócenia całej miary, czemu należało zapobiec, tak aby pozostać w założonym pulsie, nie przyspieszając niepotrzebnie, do czego mogłoby prowokować również wpisane w te odcinki crescendo.

Półnuty orkiestry w taktach 66 i 67 zdecydowałem się delikatnie zaznaczyć i natychmiast odpuścić, aby spotęgować charakter triumfalny, jednocześnie nie przykrywając partii solisty nadmiernym masywem dźwiękowym orkiestry tutti. Takt 68, zgodnie z tradycją wykonawczą, został podczas przedmiotowej premiery powtórzony. Wprowadzenie tej repetycji mieści się w topice żywej ornamentacji i swobody kształtowania formy, charakterystycznej dla stylu *bel canto*, w którym powtórzenie bywało okazją do subtelного zróżnicowania frazy, niekoniecznie zapisanego w partyturze.

Takty 40-62 oraz 71-72 zostały zwidowane – decyzja ta wynikała z konieczności zachowania dramaturgicznego tempa narracji scenicznej, jednak również w duchu toposu praktycznej adaptacji: uznania prymatu działania scenicznego.

4.2.5. Tercet „Piano! Piano!”

Tonacja: D-dur

Metrum: 4/4

Agogika:

Tercet dzieli się na kilka odcinków, opatrzonych kolejno oznaczeniami: *Allegro – Maestoso* (od t. 85) – *Allegro*. Wewnątrz odcinków wyznaczonych przez oznaczenia agogiczne, tempo również ulega zmianie i balansuje pomiędzy ♩=60 a ♩=128.

Obsada wykonawcza:

Camilla, Ernesto, Sigismondo

orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu z elementami polifonizującymi.

Makroforma:

Tercet składa się z 216 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w niej wyodrębnić następujące elementy:

Takty:

Wstęp	1-10
Faza A	11-51
Faza B	51-69
Łącznik I	69-93
Faza C	93-117
Faza B'	118-141
Łącznik II	141-150
Faza D	151-200
Coda (stretta)	200-216

Zarówno wstęp, jak i obydwie łączniki mają charakter recytatywny, ujęty jednak w dość ścisłe ramy rytmiczne.

WSTĘP

SIGISMONDO Piano, piano. E come mai potrei la mia lingua porre a freno, se riveggon gli occhi miei, se ritorna a questo seno il mio caro Roussignacco, l'esemplar dell'amistà, il più fido mio compagno della prima verde età. ERNESTO Ma s'è permesso...	SIGISMONDO Powoli, powoli. Lecz jakże mógłbym powściągać mój język, skoro moje oczy znów widzą powracającego między swoich mego drogiego Roussignacco, wzór szlachetnej przyjaźni, najwierniejszego mojego kompana z dziecięcych lat. ERNESTO Ale jeśli można...
---	--

Zasada kształtowania:

Wstęp kształtowany jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Rozpoczynają go dwa motywy jednotaktowe. Po nich następuje dwutaktowa fraza (t. 3-4), na którą składają się dwa jednotaktowe motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. W kolejnych dwóch taktach (t. 5-6) mamy do czynienia z dwoma jednotaktowymi frazami uszeregowanymi na zasadzie poprzednik-następnik. Obydwie frazy składają się z dwóch motywów szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego. W taktach 7-8 mieści się fraza ukształtowana z czterech półtaktowych motywów, uszeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnia fraza wstępu (t. 9-10) składa się z 6 motywów, z czego pierwsze 4 uszeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego, dwa kolejne natomiast na zasadzie zestawiania.

Harmonika:

Wstęp rozpoczyna się w tonacji głównej tercetu – D-dur, niemniej już w taktach 6-7 następuje modulacja do tonacji A-dur, w której rozpocznie się faza A.

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
1-2	D-dur:	D ⁷ T
3-5		SII ⁶ (D ⁷) TVI SII ⁶ (D ⁷) TVI
5-7		(D ⁷) TVI (D ⁷) TVI (D ⁷) D (D⁷) D
	A-dur:	D⁷ T
7-9		S T S T S T S T 5 5 5 5
9-10		S T S T S T S T 5 5 5 5

Melodyka i rytmika:

Głos solowy we wstępie prezentuje melodię o szerokim ambitusie oktawy, w kierunku falistym. Początkowe dwa motywy zawierają rytmiczną augmentację – dwie ósemki oparte na tercji dominanty w takcie pierwszym rozwiązują się półnutę i ćwierćnutę, oparte na prymie toniki (skok o oktawę d¹-d). Obydwu motywom towarzyszą punktowane odpowiedzi orkiestry tutti – ćwierćnuta poprzedzona szesnastką – kolejno na dominancie septymowej, następnie na tonice. Od taktu 3 dominuje ruch szesnastkowy solisty, któremu smyczki towarzyszą krótkimi akordami, początkowo na 3, 4 i 1 mierze taktu, natomiast od taktu 5 dołączają kolejno instrumenty dęte, odpowiadając na zasadzie tzw. „odbitki” – ósemka (poprzedzona krótkimi przednutkami, zastosowanymi w ramach zabarwienia kolorystycznego) na słabszą część 1. i 3. miary oraz ćwierćnuta na miarę 2. i 4. W takcie 9. rytm akompaniamentu orkiestry staje się jednorodny – jest to osiem ósemek w ruchu sekundowym, które osiągają swoje ukoronowanie na pierwszej mierze taktu 10. Ostatni motyw wstępu w takcie 10 zostaje zaprezentowany przez Ernesto. Posiada on opadający kierunek melodii w ruchu szesnastkowo-sekundowym, jednak potraktowanym dość swobodnie, zważywszy na recytatywny charakter tego ustępu i fakt, że motyw ten przeznaczony jest do wykonania a capella.

Sig. *Pia-no. pia-no. E co-me mai po-*

(orch) *f*

S. *trai la ui-a lin-gua por-reg fre-mo se ri-vag-gi oc-chi-mie-i, se ri-to-r-na que-sto*

S. *se-no il mio ca-ro Rou-si-gnac-co l'e-sem-plar del-l'a-mi.*

S. *-sta, il mio ca-ro Rou-si-gnac-co l'e-sem-plar del-l'a-mi.*

En. *Ma s'e per-mes-so...*

S. *-ta, del-la pri-ma ver-dee-ta.*

Przykł. 50. Tercet „Piano! Piano!”, t. 1-11

Orkiestracja:

W pierwszych dwóch taktach soliście odpowiada orkiestra tutti. Następnie faktura się stopniowo zagęszcza – w takcie 3 rozpoczyna sam kwintet smyczkowy, do którego dołączają najpierw flet i klarnet (t. 5-6), a następnie wszystkie pozostałe instrumenty od taktu 7.

Dynamika:

Tercet rozpoczyna się w dynamice forte, co wydawać się może ironiczne z uwagi na tekst „piano”. Piano następuje jednak już w takcie trzecim, utrzymując się do taktu 7. Należy jednak wspomnieć, że poprzez stopniowe włączanie się kolejnych instrumentów, dynamika narasta na sposób rejestrowy. W takcie 8 wpisane w partyturę zostało crescendo. Takt 9 to zaskakujące piano subito i crescendo prowadzące do forte na pierwszą miarę taktu 10.

FAZA A

Faza A posiada trzyczęściową formę a-b-a¹.

Agogika:

Cała faza A utrzymana jest w agogice *Allegro*, zinterpretowanej przeze mnie jako ♩ = 96.

Ogniwo a

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO Oh, piacere inaspettato, me felice, me beato: no, maggior felicità il mio cor bramar non sa. Me felice, me beato, che piacer! Come, come mai potrei la mia lingua porre a freno, se riveggo Roussignacco, l'esemplar dell'amistà.	SIGISMONDO Ach, co za piękna niespodzianka, jakżem wesół i szczęśliwy: nie, większej radości moje serce nie mogłoby pragnąć. Jakżem wesół i szczęśliwy, co za rozkosz! I jak, ach jakże mógłbym powściągać mój język, skoro widzę Roussignacco, wzór szlachetnej przyjaźni.
--	---

Zasada kształtowania:

Ogniwo a kształtowane jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W taktach 11-16 mamy do czynienia z homofonicznym zdaniem muzycznym powstałym przez wariacyjne szeregowanie motywów. Takty 16-17 to fraza jednotaktowa kształtowana na zasadzie powtórzenia prostego motywów. W taktach 18-22 mieści się zdanie muzyczne

powstałe przez sekwencyjne powtórzenie jednotaktowych motywów w opadającym kierunku melodii. Następuje po nich dwutaktowa fraza (t. 22-24) kształtowana na zasadzie szeregowania motywów, jednorodna motywicznie, oparta na prostym powtórzeniu jednotaktowego motywu.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

11-16 T D⁷ T D⁷ T

16-18 S T S T S T
5 5 5

18-21 T SII D⁷ T D⁷
3> 5

22-24 T S D⁶⁻⁵₄₋₃ T S D⁶⁻⁵₄₋₃ T
3 3

Melodyka i rytmika:

Głosu solowy wykonuje melodię o szerokim ambitusie oktawy i kierunku falistym. Zasadniczo początkowe i końcowe dźwięki poszczególnych fraz i motywów opierają się o składniki akordów triady, a wszystko, co dzieje się pomiędzy nimi (dźwięki przejściowe), w jakiś sposób do nich zmierza. Charakterystyczne dla ogniwa a są zakończenia fraz zawierające chromatyczne opóźnienia.

Przykł. 51. Tercet „Piano! Piano!”, t. 11-14

W taktach 16-17 w partii solisty pojawiają się akcenty na najwyższym dźwięku każdego motywu, umiejscowionym za każdym razem na słabych miarach taktu. W kolejnych taktach następuje sekwencyjne powtórzenie dwuczęściowego motywu składającego się z czoła w postaci grupy czterech szesnastek opisujących chromatycznie dźwięk zasadniczy oraz cody w postaci trzech punktowanych grup w kierunku opadającym po skoku o kwartę w górę. Ostatnie takty 22-24 zawierają dwa identyczne motywy o opadającym kierunku melodii, składające się z 12 szesnastek grupowanych po dwie i ćwierćnuty na prymie toniki. We wspomnianej figurze szesnastkowej występują liczne dźwięki pomocnicze, oddalone o sekundę lub tercję od dźwięku zasadniczego.



Przykl. 52. Tercet „Piano! Piano!”, t. 23-24

Orkiestracja:

W pierwszych trzech taktach soliście towarzyszy kwintet smyczkowy – pierwsze skrzypce powielają melodię śpiewaka, podczas gdy drugie skrzypce i altówki realizują wypełnienie harmoniczne w motorycznym rytmie szesnastkowym. W kolejnych taktach dołączają się instrumenty dęte – od taktu 14 grupa drewniana powtarza frazę śpiewaka, jednak już od taktu 16 realizują kontrapunkt opierający się o korespondencję motywiczną na zasadzie imitacji prostej. Rytm rogów zdominowany jest przez długie wartości, wypełniające odcinek harmonicznym. W taktach 22-23 włączają się instrumenty dęte blaszane, podkreślając akcentowaną pierwszą miarę taktu. W ostatnim takcie 24 orkiestra tutti wykonuje rytm punktowany na akordzie tonicznym jako zwieńczenie kadencji wielkiej doskonałej.

Dynamika:

Ogniwo a utrzymane jest w dynamice piano, poza ostatnimi trzema taktami. Zarówno w takcie 22, jak i 23 pojawia się forte subito na pierwszej mierze (na dodatek okraszone akcentem), po czym natychmiast piano subito. Ostatni tak wybrzmiewa forte, jednak z delikatnym decrescendem od pierwszej miary. Na przestrzeni pierwszych motywów, każdorazowo następuje dynamiczne doprowadzenie do chromatycznego opóźnienia na pierwszej mierze taktów 12 i 15. W taktach 18-21 lekka kulminacja dynamiczna ma miejsce każdorazowo na mierze trzeciej.

Ogniwo b

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO S'è permesso... Una parola...	ERNESTO Jeśli można... Jedno słówko...
SIGISMONDO Parla, parla...	SIGISMONDO Mów, mów...
ERNESTO Il suo nome...	ERNESTO Twoje nazwisko?...
SIGISMONDO Come, come, il mio nome non conosco più in me! Il dottor Roussien Piquet.	SIGISMONDO No jak to, jak to, nie poznajesz mnie? Doktor Roussien Piquet.
ERNESTO Roussien Piquet! (Egli è desso! Ah, ci siamo!)	ERNESTO Roussien Piquet! (To on! Ach, no to jedziemy!)
SIGISMONDO (Ah, che vero babbione!)	SIGISMONDO (Ach, to rzeczywiście głupiec!)

Zasada kształtowania:

Ogniwo b posiada charakter łącznikowy i kształtowane jest na zasadzie szeregowania fraz i motywów. W taktach 24-28 występuje 6 jednoczęściowych motywów prostych, szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego oraz wariacyjnego. Po nich następuje trzytaktowa fraza (t. 28-31), następnie cztery motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Takty 32-34 obejmują dwutaktową frazę jednorodną motywicznie, ukształtowaną na zasadzie szeregowania sekwencyjnego dwóch motywów.

Harmonika:

W tym, jakże krótkim odcinku zachodzi jedna modulacja i jedno zboczenie modulacyjne. Już w drugim takcie (t. 25), figura rytmiczna imitująca wprost zakończenie ogniwa a (t. 24) oparta jest o dominantę septymową wtrąconą do dominanty – i oto cały krótki proces modulacyjny, który prowadzi nas wprost do tonacji A-dur. Nie pozostajemy w niej jednak długo, gdyż już w takcie 28 następuje zboczenie modulacyjne do tonacji jednoimiennej a-moll. Tonacja A-dur wraca w takcie 33.

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
24-26	D-dur:	T (D ⁷) D ₃
	A-dur:	D ⁷ T ₃
26-28		T D ⁷ T D ⁷ _{3 3}
28-31	a-moll:	°T °SVI (D) D
31-34		°T D °T D S ⁹⁻⁸
	A-dur	S ⁹⁻⁸ D ⁷ T

Melodyka i rytmika:

Ambitus prostych motywów Ernesta w taktach 24-28 jest wąski (kwarta zwiększona), kierunek melodii zaś falisty, operujący maksymalnie skokami o tercję wielką. Motywy te składają się przeważająco z grup ósemkowych. Podobnie odpowiedzi Sigismonda w taktach 26-28 ukształtowane na zasadzie imitacji. Ambitus tych dwóch motywów jest już nieco szerszy (seksta wielka). Z ósemkowych motywów Ernesta, opartych zgodnie z przebiegiem harmonicznym na skokach o tercję i kwintę, rozwinięta zostaje fraza w kolejnych taktach. Struktura rytmiczna tej frazy jest również prosta (ósemki), a kształt falistej melodii zdeterminowany jest również przebiegiem harmonicznym. Unisono z nim poruszają się smyczki, wzbogacając linię melodyczną o przednutki w pierwszym takcie tej frazy.

Przykł. 53. Tercet „Piano! Piano!”, t. 28-31

Kolejne cztery motywy (t. 31-32) cechują rozdrobnione wartości rytmiczne i zubożenie melodyczne – opierają się one na jednym dźwięku (e¹ w przypadku Ernesta, e w przypadku Sigismonda). Orkiestra koresponduje z tymi motywami na zasadzie „odbitki” – rytmem

punktowanym (ósemka i ćwierćnuta staccato), zgodnie z kwintowymi zależnościami harmonicznymi. Elementem dodającym temu taktowi frywolności z pewnością jest skok o oktawę pierwszego fletu i klarnetów.

Przykł. 54. Tercet „Piano! Piano!”, t. 31-32

Kierunek melodii ostatniej frazy ogniwa b jest opadający, a składają się na nią dwa motywy oparte o ósemkowy ruch sekundowy, prezentowane kolejno przez Ernesta i Sigismunda. Motywowom tym towarzyszą szeroko artykułowane akordy sekcji smyczkowej, początkowo w wartościach ćwierćnut, następnie półnuty opatrzonej akcentem dla wzmocnienia harmonicznego napięcia wyrażonego w dominancie septymowej.

Orkiestracja:

Ogniwo b rozpoczyna orkiestra tutti, niejako kontynuując myśl zakończeniową ogniwa a. Trwa to jednak tylko jeden takt, gdyż już w takcie 26 soliście towarzyszy sama sekcja smyczkowa. Stan ten nie zmienia się aż do taktu 31, kiedy to dołączają instrumenty dęte. Nie pozostają one jednak aktywne na długo, gdyż w ostatnich taktach ogniwa b (t. 32-34) soliście ponownie towarzyszy sam kwintet.

Dynamika:

Po uspokojeniu dynamicznej burzy, jaką stanowiło zamknięcie ogniwa a i zrealizowany na decrescendzie pierwszy takt ogniwa b, następują dwa takty w konspiracyjnej dynamice piano i krótkiej artykulacji, w których to Ernestowi udaje się w końcu zadać pytanie o tożsamość jego interlokutora. Ten reaguje oburzeniem, co zilustrowane jest złowieszczym forte i zmianą trybu

na mollowy. Oburzenie jednak prędko zostaje ostudzone przez zdrowy rozsądek, który niesie ze sobą powrót dynamiki piano w takcie 29. Z kolei w takcie 31 obydwaj protagoniści powtarzają wspólnie nazwisko dawno niewidzianego przyjaciela – jeden niedowierza, drugi stara się go przekonać, co wzmocnione zostaje za sprawą crescendo. Ogniwko b kończy się w dynamice piano.

Ogniwko a¹

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO Vieni, amico sviscerato... SIGISMONDO (Che babbione, che babbione!) ERNESTO ...il tuo viso un po' compito mi faceva dubitar. Via, mi torna ad abbracciar, vieni, amico sospirato; il tuo viso è un po' cambiato, mi faceva dubitar. SIGISMONDO (Ah, che ridere mi fa, no, maggior felicità il mio cor bramar non sa.)	ERNESTO Chodź tu, najdroższy przyjacielu... SIGISMONDO (Co za głupiec, co za głupiec!) ERNESTO ...twoja twarz nieco spoważniała sprawiła, że cię nie poznałem. Chodź, niech cię obejmę, wytęskniony przyjacielu; twoja twarz jest nieco zmieniona, sprawiła, że cię nie poznałem. SIGISMONDO (Ach, ale ubaw, nie, większej radości moje serce nie mogłoby pragnąć.)
---	---

Zasada kształtowania:

Ogniwko a¹ kształtowanie jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. Takty 34-39 tworzą zdanie muzyczne powstałe przez wariacyjne szeregowanie motywów. Następuje po nich zdanie muzyczne złożone dwóch fraz kształtowane na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów w kierunku opadającym na zasadzie poprzednik-następnik (t. 41-45). Identycznej budowy zdanie, o nieco innej strukturze rytmicznej, zostaje powtórzone w taktach 45-49. Odcinek kończy się dwoma motywami szeregowanymi na zasadzie powtórzenia wariacyjnego.

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
34-39	A-dur:	$T \cdot \cdot SII^7 D T \cdot \cdot SII^7 D T$ 3 3
39-41		$T S T S T S T$ 5 5 5
41-45		$T SII S D_{4-3}^{6-5} T$ 3>
45-49		$T SII S D_{4-3}^{6-5} T$ 3> 3
49-51		$T S D_{4-3}^{6-5} T S D_{4-3}^{6-5} T$ 3

Melodyka i rytmika:

Materiał melodyczno-rytmiczny ogniwa a¹ nawiązuje bezpośrednio do ogniwa a. Pierwsze zdanie muzyczne (t. 34-39) stanowi identyczne odzwierciedlenie pierwszego zdania początkowego ogniwa, tym razem jednak w tonacji A-dur. Melodii Ernesta w tym wypadku towarzyszy również szesnastkowy kontrapunkt Sigismonda, nieobecny w ogniwie a.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is for Ernesta and the bottom for Sigismonda. The key signature has one sharp (F#). The top staff has lyrics: "vie - - ni_a - mi - co_ svi - sce - ra - - to il tuo vi - so_un po' com - pi - to". The bottom staff has lyrics: "(Che bab - bio - ne, che bab - bio - nel)". A red box highlights a sixteenth-note rhythmic pattern in the bottom staff.

Przykł. 55. Tercet „Piano! Piano!”, t. 35-38

W kolejnej frazie zostaje czterokrotnie powtórzony motyw prosty opierający się na składnikach akordu tonicznego i subdominantowego i rytmie punktowanym w przypadku Ernesta oraz ciągu szesnastek w przypadku Sigismonda.

Następnie, w taktach 41-45, Ernesto wykonuje frazy na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego w kierunku zstępującym – o sekundę diatoniczną co takt. Frazy te oparte są o diatoniczne stopnie gamy A-dur, przy czym początkowy dźwięk jest opisany obiegami chromatycznym ujętym w ramy rytmiczne – dwie legowane grupy po dwie szesnastki. Po nich następuje skok o kwartę (czystą lub zwiększoną), a następnie pochod szesnastkowy po dźwiękach diatonicznych w kierunku zstępującym. Sigismondo w tym czasie wykonuje kontrapunkt, w którym można wyróżnić dwie dominanty – rytm punktowany i liczne pauzy.

Przykł. 56. Tercet „Piano! Piano!”, t. 41-42

W taktach 45-49 frazy te zostają powtórzone na sposób wariacyjny – zamiast ciągu szesnastek pojawia się rytm punktowany, a Sigismondo porzuca kontrapunkt, wykonując równoważną partię do Ernesta – rytmicznie identyczną, w przeważającym stopniu w odległości tercji.

Przykł. 57. Tercet „Piano! Piano!”, t. 45-49

Solistom wtórują smyczki realizujące dokładnie te same figury melodyczno-rytmiczne, natomiast instrumenty dęte, o ile melodycznie pozostają spójne z wyżej wymienionymi, rytmicznie ograniczają się do ósemek.

Ostatnie dwa motywy wpisują się w model kadencyjny (kadencja wielka doskonała z dominantą podwójnie opóźnioną). W pierwszym z nich (t. 49-50) soliści realizują rytm punktowany, w drugim figury szesnastkowe grupowane po dwie szesnastki. Orkiestra w tym czasie realizuje akompaniament akordowy na zasadzie mocnej thesis i słabej arsis.

Orkiestracja:

Ogniwo a¹ rozpoczyna się z towarzyszeniem smyczków, jednak już w takcie 35 dołącza klarnet, wykonując unisono z pierwszymi skrzypcami motyw Ernesta. W takcie 36 włączają się flety i oboje, realizując początkowo wspólnie z wiolonczelami ósemkowy kontrapunkt, by już w kolejnym takcie przejąć pałeczkę od klarnetu, jednocząc się z pierwszymi skrzypcami w realizacji partii solisty. Następnie powraca wiodąca rola klarnetu, tym razem z towarzyszeniem fagotów grających razem z altówkami długie dźwięki w ramach uzupełnienia harmonicznego-kolorystycznego. W takcie 40 mieści się szesnastkowy kontrapunkt obojów i pierwszych skrzypiec realizowany na zasadzie korespondencji motywicznej.

Przykł. 58. Tercet „Piano! Piano!”, t. 40

W takcie 40 przyłączają się klarnety i rogi, z kolei w takcie 45 flety. Instrumenty te wykonują melodię solisty wraz z uzupełnieniem harmonicznym – smyczki w ramach figur szesnastkowych, instrumenty dęte – ósemkowych.

W ostatnich taktach (49-51) orkiestra tutti realizuje akompaniament akordowy bazujący na strukturach: ósemka – pauza ósemkowa, stosowanych wymiennie pomiędzy grupami instrumentalnymi.

Dynamika:

Całe ogniwo a¹ jest utrzymane w dynamice piano, aczkolwiek dużą rolę odgrywa w nim dynamika wynikająca z budowy frazy. I tak w początkowych frazach oparcie dynamiczne zostaje podyktowane przez chromatyczne dźwięki opóźniające na pierwszej mierze każdego drugiego taktu frazy, natomiast w taktach 41-48 najbardziej uwidoczniiony zostaje początek pochodzenia w kierunku zstępującym, a zatem trzecia miara każdego taktu.

W taktach 49 i 50 pojawia się forte na pierwszej mierze i następujące po nim bezpośrednio piano subito. Od taktu 45 ma miejsce pewne niezapisane narastanie dynamiczne wynikające z nieuchronnie zbliżającej się kadencji, a także zagęszczenia faktury.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO Già son certo che tu ancora guardi e serbi il celibato.	ERNESTO Jestem pewien, że trwasz ciągle w kawalerskim stanie.
SIGISMONDO Certamente! Che son matto? Non ha pace un ammogliato!	SIGISMONDO Oczywiście! Czyżbym zwariował? Żonaty mężczyzna nie zazna spokoju!
ERNESTO Specialmente se il marito della moglie è un po' geloso.	ERNESTO Zwłaszcza jeśli mąż jest nieco zazdrosny o żonę.
SIGISMONDO Oh, in quel caso poi, mi credi, non ha un'ora di riposo.	SIGISMONDO Och, w takim wypadku, wierz mi, nie ma ani chwili spokoju.
ERNESTO Eppur, vedi, ho già deciso, oggi Nina d'impalmar.	ERNESTO Ale widzisz, mimo to postanowiłem, że ożenię się z Niną.
SIGISMONDO Ti compiangio, caro amico. (Quanto tarda ad arrivar!)	SIGISMONDO Żal mi ciebie, drogi przyjacielu. (Co tak długo nie przychodzi!)

Tonacja:

Pomimo braku zmiany znaków przykluczowych, cała faza B utrzymana jest w tonacji A-dur.

Agogika:

Pomimo zmiany oznaczenia agogicznego, zdecydowałem się na szybsze tempo w stosunku do fazy A, co motywuje zmianą charakteru muzyki oraz sytuacji dramatycznej na nieco bardziej niecierpliwą. Z tego powodu tempo tej fazy zostało zinterpretowane jako ♩ = 124.

Zasada kształtowania:

Faza B kształtowana jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. W taktach 51-55 mieści się zdanie muzyczne składające się z dwóch fraz szeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Każda z tych fraz kształtowana jest z kolei na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów. Zdanie muzyczne o identycznej budowie mieści się w kolejnych taktach – 55-59. Następują kolejno po nim dwie dwutaktowe frazy szeregowane na zasadzie

powtórzenia prostego (t. 59-63), jedna fraza figuracyjna kształtowana na zasadzie sekwencyjnego szeregowania i zmienności motywu cząstkowego, a następnie dwie frazy jednorodne kształtowane na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów. W stosunku do siebie nawzajem frazy te są szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
51-55	T .. S D ⁷ T 3
55-59	T .. S D ⁷ T 3
59-63	T S T S T 5 5
63-69	T TVI SII (D ^{9>}) D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T (D ^{9>}) D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T 3> - 3 3

Melodyka i rytmika:

W fazie B prym wiedzie orkiestra, a partie solistów zawierają się w jednolitym, ósemkowym kontrapunkcie, opartym o stopnie następujących po sobie funkcji harmoniczych. Melodia kolejnych fraz prowadzona jest przez pierwsze skrzypce z uzupełnieniem kolorystycznym instrumentów dętych drewnianych – obojów, fletu i fletu piccolo. Jest to melodia o szerokim ambitusie oktawy i kierunku falistym. Rytmika w całej fazie B opiera się na jednotaktowych motywach, zaczynanych każdorazowo ćwierćnutą z kropką i dwiema zalegowanymi szesnastkami. W początkowych taktach (51-59) melodyka bazuje na ruchach sekundowych oraz skoku o większy interwał – tercję, kwartę, kwintę tudzież septymę.



Przykl. 59. Tercet „Piano! Piano!”, t. 51-55

Kolejne dwie frazy (t. 59-63) bazują na podobnym modelu rytmicznym, kierunek melodii jednak pozostaje wznoszący, w taktach 63-65 falisty, zaś w końcowych taktach 65-69 – opadający.

Orkiestracja:

Fazę B rozpoczyna kwintet. Pierwsze skrzypce prowadzą melodię, reszta instrumentów smyczkowych – ósemkowo-ćwierćnotowy akompaniament ósemkowy ostinato. Od taktu 53 skrzypcom w prowadzeniu melodii wtóruje obój, a flet i klarnet upiększają jej zakończenie zgrabnym szesnastkowym pasażem tonicznym staccato w kierunku zstępującym w takcie 55. W kolejnych taktach historia się powtarza, ale w takcie 59 pojawia się niespodzianka – miast frywolnego zakończenia fletu i klarnetu, włączają się rogi, które przez cztery takty podtrzymują motorykę narracji muzycznej wykonując akompaniament ósemkowy, a mianowicie po wielokroć figurę: pauza ósemkowa i trzy ósemki. Od taktu 61 muzyczny dialog oparty na motywie tematu prowadzi pierwszy flet z fletem piccolo, by w kolejnych taktach, jakby zazdrosne o należne im miejsce, włączyły się kolejno fagoty, klarnety i pierwszy róg.

Dynamika:

Choć faza B rozpoczyna się w dynamice piano, stopniowo „pęcznieje”, dochodząc do mezzoforte od taktu 59. Ale wbrew pozorom rozwój dynamiczny na tym się nie kończy, gdyż przez sukcesywne zagęszczanie faktury, a także coraz wyższą tessiturę, wrażenie stopniowego dochodzenia do dynamicznej kulminacji pozostaje obecne, znajdując swoje ukoronowanie w ostatnich czterech taktach. Zdecydowałem się powtórzoną wariacyjnie ostatnią frazę w taktach 67-69 wykonać jeszcze donośniej od poprzedzającej ją frazy bliźniaczej, jednak z zachowaniem zapisanego przez kompozytora diminuendo do ostatniej nuty tej fazy.

ŁĄCZNIK I

Tłumaczenie tekstu:

CAMILLA Quel briccon che m'ha tradito...	CAMILLA Ten łajdak, co mnie zdradził...
ERNESTO e SIGISMONDO Chi sarà?	ERNESTO i SIGISMONDO Kto taki?
CAMILLA Dove mai si cela?	CAMILLA Gdzie się ukrywa?
ERNESTO (È sua moglie! È fatto.)	ERNESTO (To jego żona! Do dzieła.)
SIGISMONDO (È mia moglie! È fatto.)	SIGISMONDO (To moja żona! Do dzieła.)

ERNESTO e SIGISMONDO (Divertirmi voglio affè!) CAMILLA Ti trovo alfine, ingrato! Fuggirmi or non potrai! (Va bene?) SIGISMONDO (Ma brava!) CAMILLA Ingrato! (Dico giusto?) SIGISMONDO (Va ben...) CAMILLA Scellerato! (Va bene?) SIGISMONDO (Evviva! A meraviglia!) Ma via, non fate chiasso! (Un pianto sulle ciglia!)	ERNESTO i SIGISMONDO (No to się zabawimy!) CAMILLA W końcu cię znalazłam, niewdzięczniku! Teraz już mi nie uciekniesz! (Tak dobrze?) SIGISMONDO (Świetnie!) CAMILLA Niewdzięczny! (Dobrze mówię?) SIGISMONDO (W porządku...) CAMILLA Nikczemny! (Dobrze?) SIGISMONDO (Brawo! Fenomenalnie!) Dajcie spokój, nie róbcie awantury! (Uroń łezkę albo dwie!)
--	--

Tonacja:

Łącznik I rozpoczyna się w tonacji a-moll, po czym następuje modulacja do C-dur, a następnie pochod chromatyczny zakończony dominantą septymową w tonacji F-dur, w której to kontynuowana jest dalsza narracja.

Agogika:

Łącznik I posiada formę recitativo accompagnato, ujętego jednak w ścisłe ramy agogiczno-rytmiczne. Rozpoczyna się nastalym nagle wolniejszym tempem $\text{♩}=92$, podyktowanym pojawieniem się Camilli i zmianą nastroju z frywolnego podniecenia na rozżalenie i podenerwowanie z uwagi na niewierność dawnego kochanka. W taktach 78-81 podniecenie protagonistów ponownie wzrasta, co kompozytor zobrazował pochodem chromatycznym, ja natomiast postanowiłem podkreślić accelerandem do tempa $\text{♩}=140$.

Zasada kształtowania:

Łącznik I kształtowany jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Rozpoczyna się motywem pełnym ze wszystkimi trzema fazami tego typu motywu: narastaniem, kulminacją

i rozładowaniem (t.69-70). W taktach 70-71 zostaje on powtórzony wariacyjnie przez grupę smyczkową. Następują dwa motywy niepełne w taktach 71-72. Następnie cały powyższy model zostaje powtórzony wariacyjnie w taktach 72-74 z tą różnicą, że dwa motywy niepełne wybrzmiewają już w trakcie powtórzenia wariacyjnego pierwszego motywu pełnego. W taktach 74-78 mieszczą się dwie jednorodne frazy, szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Następuje po nich niejednorodna fraza rozwijana z motywu w taktach 78-84. Po niej wybrzmiewa fraza figuracyjna kształtowana na zasadzie szeregowania i zmienności motywu cząstkowego (t. 83-88). Na poziomie mikroformy motywika tej frazy w przypadku głosu solowego reprezentuje budowę ABB'A', zaś w przypadku akompaniamentu orkiestry – ABA'B'. Następują po niej cztery motywy proste szeregowane sekwencyjnie (t. 89-92) a także jeden kadencyjny motyw niepełny, składający się z kulminacji i rozładowania (t. 92-93).

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
69-74	a-moll	$\begin{array}{c} 6-5 \\ \circ T \circ TIII \text{ (D}^4\text{)} \text{ } \circ TIII \\ \text{3} \\ \downarrow \\ 8-7 - 1 \end{array}$
69-74	C-dur	$\begin{array}{c} 6-5 \\ \text{D}^4\text{)} \text{ } T \\ \text{3} \\ \downarrow \\ 8-7 - 1 \end{array}$
74-78		T TVI S D T TVI S D T
78-82		pochód chromatyczny c-g dis-b
82-85		(D ⁷) S
	F-dur	D ⁷ T
85-88		$\begin{array}{ccc} T & D^7 & \dots T \\ 3-1 & 5-3 & 3 \end{array}$
89-93		$\begin{array}{ccccccc} S & T & S^6 & (D^7) & D^{4-3} & \dots \overset{7-6-5}{5-4-3} & T \\ 3-5-1 & -3 & -1 & & & & \end{array}$

Modulacja z tonacji a-moll do C-dur w taktach 73-74 przeprowadzona została za pomocą emergencji dominanty septymowej bez prymy i tercji wtrąconej do moll-toniki trzeciego stopnia, polegającej na opóźnieniu wszystkich składników tejże dominanty, z nieprawidłowym z punktu widzenia harmoniki funkcyjnej rozwiązaniem septymy dominanty na prymę toniki, dzięki czemu kompozytor uniknął niekorzystnego brzmieniowo zdwojenia tercji toniki nowej tonacji.



Przykł. 60. Tercet „Piano! Piano!”, t. 73-74

Melodyka i rytmika:

W łączniku I po raz pierwszy pojawia się Camilla i od razu czyni to z impetem. Jako że udaje ona wzburzenie rzekomą niewiernością dawnego kochanka, taki też wydźwięk ma muzyka w tym ustępie. Po radosnym majorze wieńczącym fazę B, nastaje subito minor – energetyczny, acz majestatyczny zarazem rytm punktowany wiedzie melodię o falistym kierunku i wąskim ambitusie kwarty zwiększonej. W kolejnym taktie grupa smyczkowa powtarza ten motyw, jednak już w rytmie szesnastek grupowanych po cztery. Dwaj męscy protagoniści, zaskoczeni nagłym pojawieniem się heroiny, zdolni są wykrzesać z siebie nieśmiałe pytanie „Kto to jest?” w postaci pojedynczych punktowanych motywów w kierunku wstępującym. Towarzyszą im smyczki, nieśmiało krótkimi akordami na pierwszą miarę, jakby również niedowierzając. Historia się powtarza w kolejnych taktach o tercję wyżej i w nieco bardziej syntetycznej formie, gdyż odpowiedzi mężczyzn wybrzmiewają na tle szesnastek smyczków, odpowiadających na zasadzie powtórzenia wariacyjnego motywowi Camilli.

Przykł. 61. Tercet „Piano! Piano!”, t. 69-72

Od taktu 74 muzyka przybiera charakter wręcz biesiadny, zdeterminowany przez instrumenty basowe (wiolonczele, kontrabasy i fagot), które wykonują po dwakroć figurowaną kadencję wielką doskonałą, w ósemkowych grupach rytmicznych staccato. Partię śpiewaków należy określić jako ósemkowy kontrapunkt, natomiast całości towarzyszy następstwo akordów wykonywanych na sposób ciągły szesnastkami przez pozostałe instrumenty smyczkowe.

Example 62. Tercet „Piano! Piano!”, t. 74-78

Gdy panowie uświadamiają sobie, kim jest tajemnicza nieznajoma, konstatują, że oto przyszedł czas na wcielenie ich niecných planów w życie. Radosne uniesienie zobrazowane jest chromatycznym pochodem ćwierćnutowym, wykonywanym unisono przez śpiewaków oraz grupę smyczkową i dętą drewnianą. Towarzyszy mu crescendo i accelerando, a zwieńczenie swoje znajduje ów pochód na trwającej dwa takty dominancie septymowej i jej septymie (dźwięku b) wykonywanej przez solistów jako dwukrotność całej nuty. Zadowolona z odnalezienia lowelasa, Camilla rozpoczyna wyrzuty w jego kierunku w postaci rozbudowanej frazy o charakterze recytatywnym, falistym kierunku melodii i szerokim ambitusie oktawy. Każdy z czterech motywów frazy spotyka się z typową dla recitativo accompagnato, punktowaną odpowiedzią orkiestry (na zmianę – smyczki i orkiestra tutti). Charakterystyczne są figuracyjne przebiegi (wpisane w ramy rytmiczne quasi przednutki) po dźwiękach diatonicznych gamy F-dur w drugim i czwartym motywie. Pierwszy z nich zawiera figurę retoryczną *tritonus diabolus*, a więc kwintę zmniejszoną w kierunku opadającym dla wzmocnienia pejoratywnego wydźwięku słowa „ingrato” (niewdzięcznik).



Przykł. 63. Tercet „Piano! Piano!”, t. 84-88

Następuje czterotaktowa fraza, w której skład wchodzi ósemkowe motywy Camilli w opadającym kierunku melodii, poprzedzielane licznymi pauzami. Sigismondo odpowiada również krótkimi motywami, natomiast w takcie 92 przejmuje inicjatywę, wypełniając cały takt swoim śpiewem w kierunku opadającym po diatonicznych stopniach gamy F-dur, o wąskim ambitusie kwinty i w rytmie szesnastkowym. Towarzyszą mu akordy smyczków pizzicato na thesis każdej miary.

Orkiestracja:

Łącznik rozpoczyna się z towarzyszeniem smyczków. O taktu 74 włącza się pierwszy fagot, wykonując unisono z wiolonczelami i kontrabasami podstawę basową kadencji wielkiej doskonałej w ósemkowym rytmie staccato. Do pochodu chromatycznego w taktach 78-81 dołączają pozostałe instrumenty dęte drewniane (piccolo od taktu 80), natomiast podczas jego ukoronowania w taktach 82-84 wybrzmiewa orkiestra tutti w pełnej krasie (prócz kotłów). Recytatywne odpowiedzi orkiestry w taktach 85-88 realizowane są naprzemiennie przez grupę smyczkową i orkiestrę tutti. W kolejnych dwóch taktach ma miejsce krótki i niezbyt okazały kontrapunkt klarnetu, natomiast w taktach 90-91 altówkom i wiolonczelom wtóruje fagot, wraz z nimi długimi wartościami, głównie krokami chromatycznymi, doprowadzając do konkluzji – prymy dominanty na pierwszej mierze taktu 92.

Dynamika:

Łącznik I rozpoczyna się od zachowawczego, misteryjnego pianissimo, po czym stopniowo pęcznieje dynamicznie – od piana w takcie 78 zaczyna się crescendo, którego kulminacją jest forte w taktach 82-84. Następujący po nich odcinek utrzymany jest wymiennie w dynamice mezzoforte – forte. Punktowne motywy orkiestry w taktach 85 i 87 opatrzone są decrescendem, natomiast w takcie 91 ma miejsce crescendo, po czym piano subito w ostatnim takcie łącznika, połączone z delikatnym zwolnieniem na ostatniej mierze, prowadzącym do kolejnej fazy.

FAZA C

Tłumaczenie tekstu:

CAMILLA Ah, tal mercede!... SIGISMONDO Ma via, non fate chiasso! (Confuso il babbuino non sa che cosa far!) ERNESTO Il fallo mio confessi!... CAMILLA ...ingrato, all'amor mio, tu doni! (Ti piace?) ERNESTO ...la colpa, il tradimento!... SIGISMONDO Ma se per te piangesse non v'ha chi le somiglia: son rare, prelibate, son tutte da stampar. CAMILLA Ma al tuo piede ingrato tu mi vedrai spirar... ERNESTO ...a te, all'amico istesso, ch'è tutto ad ascoltar, quel pianto, deh, raffrena... SIGISMONDO (Benone graziamente confuso il babbuino, non sa cosa far...) CAMILLA ...e teco accanto com'ombra m'avrai. ERNESTO ...ch'io già mancar mi sento... E posso appena appena gli accenti articolare.	CAMILLA Ach, tak mi odpłacasz!... SIGISMONDO Dajcie spokój, nie róbcie awantury! (Zmieszał się łajdak, już nie wie co robić!) ERNESTO Przyznaję się do błędu!... CAMILLA ...niewdzięczny, za moją miłość! (Podoba ci się?) ERNESTO ...do winy, do zdrady!... SIGISMONDO Patrzcie, jak zalewa się łzami, jej uczucie nie ma sobie równych: jej łzy drogocenne, zniewalające, trzeba by je wszystkie pozbierać. CAMILLA U twoich stóp, niewdzięczniku, wydam ostatnie tchnienie... ERNESTO ...przed tobą i tym tu oto przyjacielem, który wszystko słyszy; ale błagam, przestań płakać... SIGISMONDO (Nieźle, całe szczęście zmieszał się łajdak, nie wie co ma robić...) CAMILLA ...i będziesz mnie miał przy sobie niczym cień. ERNESTO ...bo aż mnie robi się słabo. I ledwo mogę wydusić z siebie te słowa.
---	--

CAMILLA Ahi, che m'opprime il pianto, ah, non posso più parlar. ERNESTO Dinanzi a lui prometto con cento amplessi, e cento, renderti questo affetto, che seppe altra involar. CAMILLA Ah, non reggo al singhiozzar. SIGISMONDO ...son tutte da stampar.	CAMILLA Ach, jak ten płacz mnie wycieńcza, ach, nie mogę dłużej mówić. ERNESTO W jego obecności obiecuję po stokroć, z całą żarliwością, że oddam ci to uczucie, które niegdyś skradła inna. CAMILLA Ach, nie mogę już dłużej łkać. SIGISMONDO ...trzeba by je wszystkie pozbierać.
---	---

Tonacja:

Cała faza C utrzymana jest w tonacji F-dur.

Agogika:

Faza C jest jednolita agogicznie, utrzymana w nieco szybszym tempie niż ostatnie ogniwo łącznika I – $\text{♩} = 88$. W ostatnich dwóch taktach (116-117) podczas przedmiotowego wykonania zostało zrealizowane ritardando.

Zasada kształtowania:

Faza C kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W taktach 93-97 znajduje się zdanie muzyczne ukształtowane z dwóch dwutaktowych fraz szeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Zdanie to zostaje powtórzone wariacyjnie w taktach 97-101 – zasada szeregowania fraz nie ulega zmianie (poprzednik-następnik). Następuje po nim fraza kształtowana na zasadzie szeregowania motywów. Dwa motywy pełne (składające się z rozwinięcia, kulminacji i rozładowania) uszeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego (t. 101-103). W taktach 103-107 znajdują się dwie dwutaktowe frazy różnorodne motywicznie, szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Każda z nich składa się z dwóch motywów – pierwszego pełnego, zawierającego rozwinięcie, kulminację i rozładowanie, drugiego niepełnego – składającego się jedynie z kulminacji i rozładowania.

ah, non pos - so, non pos - so più par - lar.
 pos - so ap - pe - na ap - pe - na gli ac - cen - ti ar - ti - co - lar.
 - ba - te, son tut - te da stam - par, son ra - re, pre - li - ba - te, son tut - te da stam - par,

Przykł. 64. Tercet „Piano! Piano!”, t. 103-105

Podobna sytuacja ma miejsce w taktach 107-111. Tam również mieszczą się dwie frazy, szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Są to jednak frazy jednorodnie motywiczne, kształtowane na zasadzie rozwijania z motywu. W taktach 111-115 mieszczą się dwie dwutaktowe frazy różnorodnie motywicznie, szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Każda z nich składa się z dwóch motywów niepełnych – pierwszy obejmuje rozwinięcie i kulminację, drugi – kulminację i rozładowanie.

al sin - ghioz - zar.
 al - tra in - vo - lar.
 - si son tut - te pre - li - ba - te, si, son tut - te da stam - par, da stam - par,

Przykł. 65. Tercet „Piano! Piano!”, t. 113-115

Ostatnie takty (115-117) obejmują dwa motywy niepełne, szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

93-102 T D⁷ T D⁷ T

101-103 S T S T
5 5

103-107 D⁷ T⁶⁻⁵₄₋₃ D⁷ T D⁷ T⁶⁻⁵₄₋₃ D⁷ T
3 5-3 3 5-3

107-111 TVI SII D⁶⁻⁵₄₋₃ T TVI SII D⁶⁻⁵₄₋₃ T

111-117 T D⁶⁻⁵₄₋₃ T D⁶⁻⁵₄₋₃ T

Melodyka i rytmika:

Faza C posiada wyraźnie polifonizującą fakturę muzyczną. Wiodącą partią śpiewaczą jest partia Sigismonda, który to przez większość czasu prowadzi falistą melodię typu sylabicznego w grupach szesnastkowych. Wtórują mu pierwsze skrzypce i altówki. Camilla i Ernesto prowadzą niezależne linie melodyczne o falistym kierunku i szerokim ambitusie septymy. Początkowo uzupełniają się oni naprzemiennie na zasadzie korespondencji motywicznej. Od taktu 103 ich partie zespalają się i aż do końca fazy C pozostają prowadzone w konsonansowych interwałach (głównie tercje i seksty), w fakturze homorytmicznej, z drobnymi wyjątkami podyktowanymi prozodią tekstu poszczególnych bohaterów. Od tegoż taktu 103 Camilii i Ernestowi wtórują pierwsze i drugie skrzypce wraz z instrumentami dętymi drewnianymi. Ich linie melodyczne posiadają falisty kierunek i szeroki ambitus seksty. Rytm jest różnorodny, oparty o punktowania, ćwierćnuty oraz grupy szesnastkowe.

(Singhiozzando) Ernesto
C. Ah! tal mer-ce - del' Il
S. ci-glia) Ma via, non fa-fe chias-so ma via non fa-fe chias-so (con-fu-sqil ba-bu-
p e sfaccato
C. in-gra-to al-l'a-mor
E. fal-lo mio con-fes-si,
S. i-no non sa che co-sa fur) Ma via, non fa-fe chias-so, ma via, non fa-fe

Przykł. 66. Tercet „Piano! Piano!”, t. 93-95

W taktach 111 oraz 113 Sigismondo, wciąż w oparciu o szesnastki wykonuje kolejne stopnie akordu tonicznego w kierunku opadającym, każdorazowo poprzedzone chromatycznym dźwiękiem wyprzedzającym. Zakończenie fazy C należy również do Sigismonda i realizowanych przez niego krótkich motywów szesnastkowych (uwieńczonych kolejno ćwierćnutą i półnutą) recto tono – no jednym dźwięku f, podczas gdy wiolonczele i kontrabasy grają kolejne składniki akordu tonicznego F-dur w kierunku opadającym, natomiast skrzypce i altówki okraszają to zakończenie, wykonując wypełnienie harmoniczne tego akordu w grupach: pauza szesnastkowa – trzy szesnastki.

Przykł. 67. Tercet „Piano! Piano!”, t. 115-117

Orkiestracja:

Już od początku fazy C motorykę jej uwypukla różnorodność struktury rytmicznej. Pierwsze skrzypce z altówkami prowadzą figuracyjną melodię Sigismonda opartą o rytm szesnastkowy, Pozostałe smyczki wykonują szesnastki na arsis i thesis każdej miary, poprzedzielane pauzami szesnastkowymi, natomiast oboje, fagoty i rogi dopowiadają im za każdym razem ósemkami na słabej części miary – arsis. W takcie 97 do tego modelu rytmicznego dołączają fagoty, które w taktach 101-102 poczynają grać długie, zalegowane półnuty, które wraz z zalegowanymi dwoma całymi nutami rogów są zwiastunem nadchodzącej zmiany faktury, która ostatecznie następuje w takcie 103. Tam do głosu dochodzą również flety, które wspólnie z obojami, klarnetami oraz skrzypcami wspierają Camillę i Ernesta w prowadzeniu ich melodii aż do taktu 111, w którym to Sigismondo realizuje swoją partię jedynie z towarzyszeniem unisono pierwszych i drugich skrzypiec, w takcie 112 wybrzmiewa orkiestra tutti, lecz jednak już po chwili jej brzmienie pozostaje jedynie wspomnieniem, gdyż faza C kończy się z towarzyszeniem samych smyczków.

Dynamika:

Przebiegłość i przekonanie o świetności planu każdego z protagonistów zobrazowane zostaje przez złowieszcze pianissimo, którym rozpoczyna się faza C. W miarę zagęszczania faktury pęcznieje również dynamika – od taktu 103 jest to już piano, jednak zdecydowana większość całej fazy powinna zostać wykonana w sposób powściągliwy z punktu widzenia dynamicznego, w myśl zasady „mniej znaczy więcej”. Pierwsze transparentne forte wybrzmiewa u schyłku całej fazy – w takcie 112, lecz nie na długo – już w kolejnym takcie Sigismondo śpiewa a capella, a od taktu 114 towarzyszą mu smyczki w dynamice piano, wzbogaconej do tego diminuendem w takcie 116.

FAZA B’

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO È questa or ch'io bacio, rinuncio alla mia sposa, al nodo, ad ogni cosa, e tutto io torno a te.	ERNESTO I w tej chwili pocałuję cię, zrzeknę się mojej narzeczonej, małżeństwa, wszystkiego, i cały do ciebie powrócę.
SIGISMONDO (L'amico va palpando!)	SIGISMONDO (Nasz przyjaciel oszalał!)
ERNESTO Cara...	ERNESTO Kochana...
SIGISMONDO (Oh, Dio, che brutto gioco!)	SIGISMONDO (O Boże, co za okropny żart!)
CAMILLA (L'affare prende fuoco... Oh, che imbarazzo, ahimè!)	CAMILLA (Sprawa się zaognia... Och, co za niezręczna sytuacja!)
ERNESTO Cara... cara...	ERNESTO Kochana... kochana...
SIGISMONDO Vo' pensando... Oh, Dio!	SIGISMONDO Myślę jednak... Och, Boże!

Tonacja:

Faza B’ utrzymana jest w tonacji A-dur, pod koniec modulując do tonacji D-dur.

Agogika:

Faza B' opatrzona została oznaczeniem agogicznym Allegro, zinterpretowanym przeze mnie jako $\bullet = 134$. Pomimo zbieżnego z fazą B materiału melodycznego, faza B' została wykonana w nieco szybszym tempie z uwagi na coraz bardziej napiętą sytuację dramatyczną.

Zasada kształtowania:

Faza B' kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W pierwszym jej takcie rozbrzmiewa unisono cała nuta a. W taktach 119-123 mieści się zdanie muzyczne kształtowane na zasadzie szeregowania fraz. Obydwie frazy kształtowane są na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów niepełnych (motywy pierwszej frazy składają się z kulminacji i rozładowania, motywy frazy drugiej – jedynie z kulminacji). Druga z nich, a zarazem całe zdanie, zakończona jest kadencją wielką doskonałą. Powyższe zdanie zostaje powtórzone na sposób prosty w taktach 123-127. W taktach 127-135 mieszczą się cztery frazy szeregowane sekwencyjnie. Każda z nich zawiera rozwinięcie, kulminację w połowie frazy oraz rozładowanie. W taktach 135-138 mieszczą się cztery motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Ostatnie takty fazy B' (139-141) obejmują dwa motywy zakończeniowe szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego.

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
118-127	A-dur	T .. SII D ⁷ T .. SII D ⁷ T 3 3
127-135		T D ⁷ T (D ⁷) S 4 5
135-141	A-dur	T⁷
	D-dur	D⁷

Melodyka i harmonika:

Pierwszy takt fazy B' zawiera całą nutę orkiestry tutti na dźwięku a, wprowadzając na sposób dość brutalny nową tonację A-dur. Jest to o tyle uzasadnione, że w tym momencie zmienia się sytuacja dramatyczna – inicjatywę przejmuje Ernesto, który już w kolejnych taktach (122-127) prowadzi melodię o kierunku falistym i budowie ABA (w ujęciu motywicznym). Opiera się ona całkowicie na składnikach kolejnych funkcji harmoniczych. Pierwszy i trzeci motyw są identyczne i oparte zostały o rytm punktowany i szeroki ambitus seksty. Środkowy odcinek posiada wąski ambitus i składa się z dwóch motywów szeregowanych sekwencyjnie – drugi

powtórzony jest o tercję wyżej. W odcinku tym dominuje rytm ósemkowy. Pokazowi tematu Ernesta towarzyszy niezależna, równoważna, znana z fazy B melodia pierwszych skrzypiec, wzbogacona kolorystycznie kolejno przez klarnet i obój. Bazuje ona na punktowanych motywach rytmicznych – zazwyczaj ćwierćnuta i dwie szesnastki. Posiada szeroki ambitus decymy.

The image shows a musical score for the Tercet "Piano! Piano!" by Giuseppe Verdi, measures 118-127. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three vocal parts (E. for Ernesto, F. for Camilla and Sigismondo) and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro". Dynamics include "f" (forte) and "p" (piano). The lyrics are in Italian: "E' que- sta or ch'io ba- cio, ri-nun- ciò- la mia spo- sa, al no- do- do- gni co- sa, e tut- to jo- tor- no a te." The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Przykł. 68. Tercet „Piano! Piano!”, t. 118-127

Od taktu 127 wiodąca melodia pozostawiona zostaje pierwszym skrzypcom, natomiast śpiewacy wykonują kontrapunkt – Camilla i Sigismondo ósemkowy, Ernesto – ćwierćnutowy. Kontrapunkt ten stanowią pojedyncze motywy poprzedzielane licznymi pauzami.

Ostatnie sześć taktów fazy B' opiera się na akordzie A⁷, modulującym do mającej zaraz nastąpić tonacji D-dur. Jedyńą nieco bardziej rozbudowaną linię melodyczną prowadzą wiolonczele i kontrabasy, wykonując w rytmie ósemkowym od słabej części drugiej miary taktu kolejne składniki akordu A-dur w kierunku zstępującym. Reszta instrumentów trzyma akord A⁷ – smyczki jako ostatowe szesnastki, natomiast dęte z wyjątkiem puzonów – jako półnutę i cztery ósemki. Puzony natomiast wychodzą na pierwszy plan, wykonując każdorazowo w pierwszej połowie taktu półnutę poprzedzoną przedtaktem szesnastkowym. Rytm ten podejmują pozostałe dęte (z wyjątkiem fagotów) w ostatnich dwóch taktach fazy B'.

W taktach 135-140 partie śpiewaków mają w zasadzie charakter kontrapunktujący, niemniej pewne cechy wiodące posiada partia Ernesta, który przez cały ten odcinek eksponuje septymę akordu na słowie „cara” (droga).

The image shows a musical score for measures 136-142 of the Tercet "Piano! Piano!". The score is written for a large ensemble, including Oboe (Ob), Flute (Fl), Clarinet in C (Cl in C), Bassoon (Fag), Cor Anglais (Cor in F), Trumpets in A (Tr in A 1, 2), Trombones (Tbn), Timpani (Timp), and various string instruments (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) are also shown with lyrics in Polish. A red box highlights the vocal parts in measures 136-142.

Przykł. 69. Tercet „Piano! Piano!”, t. 136-142

Orkiestracja:

Fazę B', podobnie jak fazę B, rozpoczyna kwintet. Pierwsze skrzypce prowadzą melodię, reszta instrumentów smyczkowych – ósemkowo-ćwierćnutowy akompaniament ósemkowy ostinato. W taktach 123-125 pierwszym skrzypcom, w ramach urozmaicenia kolorystycznego wtóruje klarnet, natomiast w taktach 125-127 obój. W kolejnych taktach kolejno dołącza flet i flet piccolo. Długimi nutami rozciągniętymi na przestrzeni taktów 127-134 uzupełniają całość

harmonicznie klarnety, fagoty i rogi. Od taktu 127 rozbrzmiewa podskórne, złowieszcze tremolo kotłów na dźwięku a, potęgując atmosferę coraz większego zdziwienia i roztrzęsienia protagonistów. Tremolo to znajduje swoje ukoronowanie na pierwszej mierze taktu 139. Od momentu wejścia trąbek i puzonów w takcie 135 aż do końca fazy B' wybrzmiewa orkiestra tutti.

Dynamika:

Faza B' rozpoczyna się z impetem – jako że następuje gwałtowna zmiana sytuacji dramatycznej, kiedy to Ernesto z ofiary intrygi przeistacza się w głównego intryganta, zobrażowana ona zostaje za pomocą forte orkiestry tutti w takcie 118. Dźwięk ten, przetrzymany przeze mnie nieco dłużej niż w zapisie, zwieńczony został decrescendem, by następnie, po minimalnej cezurze, wprowadzić temat pierwszych skrzypiec w dynamice piano. Dynamika na przestrzeni fazy B' potęgowana jest na sposób rejestrowy, przez włączanie się kolejnych instrumentów. Choć każdy wykonawca zaczyna w dynamice piano lub pianissimo, brzmienie orkiestry pęcznieje za sprawą stopniowego zagęszczania faktury. Puzony, które wchodzi jako ostatek, zaczynają swój pokaz w takcie 135 od razu w dynamice forte, wysuwając na jeden z wiodących planów odmienną od wszystkich pozostałych grup instrumentalnych, fanfarną strukturę rytmiczną. Smyczki od tego taktu również grają forte, natomiast w takcie 138 wszystkie dęte rozpoczynają crescendo prowadzące do ukoronowania przebiegu muzycznego fazy w taktach 139-141.

ŁĄCZNIK II

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO ...tutto, tutto torno a te. E come nel passato, venivi ognor con me, noi passerem di nuovo nel chiuso cabriolet. Ci fermeremo un poco al solito caffè, e dal teatro a casa ritorneremo a piè.	ERNESTO ...cały, cały do ciebie powrócę. I tak jak kiedyś zawsze jeździliśmy razem, tak teraz na nowo wybierzemy się na przejażdżkę kabrioletem. Zatrzymamy się na chwilę w tej samej kawiarni, a z teatru do domu wrócimy spacerem.
---	--

Tonacja: D-dur

Agogika:

Łącznik II posiada charakter recytatywny, przez co utrzymany jest w umiarkowanej agogice, bardzo zmiennej, swobodnie kreowanej przez solistę – Ernesta.

Zasada kształtowania:

Łącznik II kształtowany jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. W taktach 141-142 wybrzmiewa motyw niepełny, stanowiący swoisty most między wzburzeniem zakończenia fazy B' a bardziej lirycznym, deklamacyjnym charakterem łącznika II. Motyw, w kierunku zstępującym, składa się z kulminacji i rozładowania. Następują po nim cztery dwutaktowe frazy kształtowane na zasadzie szeregowania motywów. Frazy te obejmują rozwinięcie, kulminację i rozładowanie.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
141-142	D ⁷
143-144	T S 3
145-146	SII D 3
147-148	DIII TVI 3
149-150	S D 3 – 3

Melodyka i rytmika:

Materiał melodyczno-rytmiczny jest jednolity na przestrzeni całego łącznika II. Wszystkie motywy zawierają ruch ósemkowy, rozpoczęty na słabej części drugiej miary, zakończony na pierwszej mierze kolejnego taktu – zazwyczaj ćwierćnutą, poza ostatnim motywem, kiedy to w takcie 150 wybrzmiewa cała nuta z fermatą. Początkowy motyw frazy podąża w kierunku opadającym od septymy dominanty do jej prymy. Kolejne frazy mają identyczną względem siebie strukturę melodyczną i szeregowane są na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego co sekundę. Pierwszy motyw każdej frazy rozpoczyna się krokiem chromatycznym w kierunku opadającym, następnie pochodem w kierunku wstępującym do pierwszej miary kolejnego taktu. Drugi motyw rozpoczyna się tercją diatoniczną, a następnie pochodem w kierunku opadającym.

Orkiestracja:

Podczas całego łącznika II Ernestowi towarzyszy jedynie kwintet smyczkowy na zasadzie recitativo accompagnato, wykonując ćwierćnutowe, umiarkowanie szeroko artykułowane akordy na pierwszej mierze każdego taktu.

te. E co - me nel pas - sa - to, ve - ni - vi o - gnor con me, noi pas - se - rem di nuo - vo nel chiu - so ca - brio - let. Ci fer - me - re - mo un po - co al so - li - to caf - fè, e dal te - a - tro a ca - sa ri - tor - ne - re - mo a pié.

Ah, ah!...

Przykł. 70. Tercet „Piano! Piano!”, t. 142-150

Dynamika:

Łącznik II utrzymany jest w dynamice piano, niemniej oszczędny akompaniament orkiestry podąża za tekstem oraz napięciami wynikającymi z harmoniki, podkreślając dynamicznie pierwszy motyw każdej frazy.

FAZA D

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO Ah, non sia vero che m'abbandoni.	ERNESTO Ach, to nie może być prawda, że mogłabyś mnie teraz porzucić.
CAMILLA Ah! non è vero, no!	CAMILLA Ach, nie, to nieprawda!
ERNESTO Che brami imponi: ma no, per te, ma no, no... non sia ver, non m'abbandoni, no no...	ERNESTO Żądaj, czego pragniesz, ale nie, dla ciebie, ale nie, nie... to nie może być prawda, że mogłabyś mnie teraz porzucić...
CAMILLA Brutto malnato! Se l'è inventato; deh, credi a me. Ah, non è vero...	CAMILLA Paskudny kłamca! Zmyślił to wszystko; błagam, uwierz mnie. Ach, to nieprawda...

SIGISMONDO È vero, è vero, e lo negavi, che te ne andavi, al cabriolet. CAMILLA Ah, maledetto un'altra volta! Deh, senti, ascolta e credi a me! SIGISMONDO Va, va, ritorna, seco a braccetto, va nel palchetto, torna al caffè! ERNESTO Ah, non sia vero che m'abbandoni, che brami imponi, morrò per te.	SIGISMONDO To prawda, to prawda, a ty zaprzeczałaś, mówiłaś, że nie jeździłaś nigdy kabrioletem. \ CAMILLA Ach, przeklęty po stokroć! Błagam, usłysz, posłuchaj i uwierz mnie! SIGISMONDO No dalej, dalej, ruszaj z nim pod rękę, idźcie do teatru, wracaj do kawiarni! ERNESTO Ach, nie możesz mnie teraz porzucić, żądaj, czego pragniesz, umarłbym dla ciebie.
---	--

Tonacja:

Faza D utrzymana jest w tonacji D-dur.

Agogika:

Atmosfera ogólnej podniety – z jednej strony powodowanej niedowierzaniem i wzburzeniem, z drugiej zaś rozkoszowaniem się realizacją złowieszczonego planu, podkreślona została odpowiednio żywym tempem, opatrzonym przez kompozytora oznaczeniem *piu mosso*, które zinterpretowałem jako $\text{♩} = 92$. Co więcej, zgodnie z tradycją wykonawczą, w ostatnich czterech taktach zostało zrealizowane znaczne *accelerando* prowadzące wprost do tempa *stretto* ($\text{♩} = 128$).

Zasada kształtowania:

Faza D stanowi najbardziej złożony konstrukcyjnie odcinek całego tercetu. Kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. Rozpoczyna się dwiema dwutaktowymi frazami szeregowanymi na zasadzie powtórzenia prostego (t. 151-154). Następuje po nich jedna fraza kształtowana na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów niepełnych w kierunku wznoszącym (t. 154-157). Takty 158-162 mieszczą w sobie zdanie muzyczne powstałe z sekwencyjnego szeregowania fraz na zasadzie poprzednik-następnik. Zdanie to zostaje powtórzone na sposób wariacyjny w taktach 162-165, przy czym wariacyjność ta obejmuje jedynie warstwę instrumentacyjną. Następnie wybrzmiewają dwa zdania muzyczne (t. 166-174 oraz 174-182) szeregowane na sposób wariacyjny. Każde z nich kształtowane jest na zasadzie sekwencyjnego szeregowania dwóch dwutaktowych fraz,

natomiast każda z nich składa się z trzech motywów, z czego pierwsze dwa szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego, trzeci zaś powtórzony jest wariacyjnie, stanowiąc podsumowanie dwóch poprzednich. Na tej samej zasadzie kształtowana jest fraza, która następuje w taktach 182-186. Po niej kolejno po sobie następuje pięć fraz o identycznej względem siebie motywie (t. 186-188, 188-190, 190-192, 192-194, 194-196). Faza pierwsza i druga oraz trzecia i czwarta szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego. Faza piąta to wariacyjne powtórzenie frazy ją poprzedzającej. Ostatnia fraza fazy D (t. 196-200) szeregowana jest na zasadzie zmienności motywu cząstkowego i składa się z trzech motywów – dwóch jednotaktowych i jednego dwutaktowego.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
151-158	$(D_4^{9>})$ TVI $(D_4^{9>})$ TVI D_{3-4-5}^{5-6-7} T ₃
158-162	T (D^7) SII D^7 T _{3 3 3}
162-166	T (D^7) SII D^7 T _{3 3 3}
166-174	T D^7 T
174-182	T D^7 T
182-186	T $S^{6<}$ T $S^{6<}$ T $S^{6<}$ T $S^{6<}$ T _{5 5 5 5}
186-190	T D T D T _{7-3 7-3}
190-194	(D^7) S (D^7) S
195-200	(D^7) SII D^7 T S D_{4-3}^{6-5} T

Faza D zakończona jest kadencją wielką doskonałą prowadzącą do strettę w nowym tempie.

Melodyka i rytmika:

Początkowy odcinek fazy D, aż do taktu 166, zdominowany jest przez Ernesta, prowadzącego żywiołową melodię o szerokim ambitusie oktawy. Kierunek melodii Ernesta w ujęciu całości jest falisty, niemniej konkretne frazy i motywy przebiegają zazwyczaj w kierunku opadającym, rozpoczynając się naprzemiennie od g^1 lub a^1 . Wyjątek stanowi fraza w taktach 154-157 – trzy motywy wchodzące w jej skład szeregowane sekwencyjnie – każdy o sekundę wyżej w stosunku do poprzedniego. Dwie początkowe frazy (t. 151-152 i 153-154) są względem siebie identyczne – rozpoczęty noną dominanty bez prymy wtrąconej do subdominanty drugiego stopnia pochod w kierunku zstępującym zawiera się w różnorodnej warstwie rytmicznej – obejmującej kolejno: półnutę, cztery ósemki grupowane po dwie, rytm

punktowany i ćwierćnutę. Po frazach tych następują wspomniane trzy motywy o tej samej strukturze rytmicznej – przedtakt ósemkowy, półnuta i ćwierćnuta, początkowo obejmująca interwał kwinty, następnie dwukrotnie tercji. Każde z kolejnych dwóch zdań muzycznym zawiera po dwie frazy uszeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego, w odległości sekundy diatonicznej. Opierają się one o pochod ósemkowy w kierunku opadającym (częściowo chromatyczny, a częściowo diatoniczny) oraz ćwierćnut na jednym dźwięku. W całym opisanym odcinku partii Camilli i Sigismunda ograniczają się do kontrapunktu złożonego z pojedynczych motywów (w przypadku Camilli) i dźwięków (Sigismundo).

The musical score shows a Tercet from 'Piano! Piano!'. It includes vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), and a piano accompaniment. The Soprano part has a melodic line with lyrics: 'Ah, non sia ve-ro che m'ab-ban-'. The Alto and Tenor parts also have lyrics. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The tempo is marked 'Più mosso'.

Przykł. 71. Tercet „Piano! Piano!”, t. 151-156

W taktach 166-180 ma miejsce sytuacja, kiedy to trzy głosy wokalne wymieniają się motywiką. Za każdym razem dwa spośród nich prowadzą linie melodyczne w spójnej wobec siebie rytmice opartej przede wszystkim o grupy: ćwierćnuta, dwie ósemki (niekiedy rytm punktowany) i dwie ćwierćnuty, których przebieg harmoniczny uwydatniony zostaje poprzez naprzemienne stosowanie interwałów konsonujących i dysonujących (zawsze zwieńczonych konsonansowym rozwiązaniem). Trzeci z głosów realizuje jeden kontrapunkt utworzony przez motywy powtarzane na sposób wariacyjny pod kątem melodycznym: początkowo są to trzy ósemki na dźwięku a, następnie skok o kwartę w górę oraz powrót na dźwięk początkowy. Następnie (t. 174-177), zamiast powtórnego dźwięku, kompozytor przewidział pochod po dźwiękach diatonicznych od d¹ w kierunku opadającym. Trzecia wariacja kontrapunktu (t. 178-180)

zakłada początkowy skok o tercję, a następnie pochod diatoniczny, również w kierunku opadającym.

C. me, ah, non è ve-ro, brut-to mal-na-to! ei l'hain-ven-ta-to, del cre-dia me
 E. più. ah, non sia ve-ro che m'ab-ban-do-ni; che bra-mi im-po-ni; mor-rò per te:
 S. E' ve-ro è ve-ro, e lo ne-ga-vi, che te ne an-da-vi al ca-brio-lè

Przykł. 72. Tercet „Piano! Piano!”, t. 166-170

Od taktu 182 rytmika głosów wokalnych opiera się na większych wartościach i zostaje bardziej urozmaicona, choć należy wspomnieć o półnutowych synkopach Sigismonda. O ile orkiestra do tej pory wtórowała solistom, ubogacając kolorystycznie ich partie oraz prowadząc figurowany akompaniament akordowy, w taktach 182-185 jej rola się zmienia. Następuje korespondencja motywiczna orkiestry tutti obejmująca krótkie motywy oparte naprzemiennie o triole ósemkowe i rytm punktowany.

Następujące w kolejnych taktach (186-196) pięć fraz ma identyczną względem siebie strukturę melodyczno-rytmiczną. Każda z nich zawiera kolejno dwa motywy, z których pierwszy zbudowany jest z pochodzącego ósemkowego w kierunku opadającym (ponownie: początkowo chromatycznego, następnie diatonicznego), drugi zaś, rozpoczynający się na drugiej mierze drugiego taktu frazy, z trzech grup po dwie zalegowane ósemki i ostatniej nuty na pierwszej mierze taktu kolejnego. Motywy te na przestrzeni całego odcinka zostają prezentowane przez protagonistów wymiennie. Trzeci bohater każdorazowo realizuje kontrapunkt ćwierćnutowo-ósemkowy o wąskim ambitusie (pryma lub sekunda mała).

C. Ah, ma-le-det-to, un'al-tra vol-ta!
 E. no, no, no, no, no, non sia ver. Ab-ban-do-nar-mi tu non puoi,
 Sig. È ve-ro, è ve-ro. Tor-na al caf-fè! Va, va, va, va, va, ri-

Przykl. 73. Tercet „Piano! Piano!”, t. 186-195

Ostatnie cztery takty fazy D (196-199) prowadzą bezpośrednio do następującej po nich strettiny. Motywika korzysta częściowo z dotychczasowych grup rytmicznych (zwłaszcza w partii Sigismonda), choć w dużej mierze opiera się o rytm ćwierćnotowy. W ostatnim takcie kompozytor zaprzestał techniki kontrapunktu, jednocząc wszystkie partie w spójnym rytmie: półnuta, ćwierćnuta z kropką i ósemka. Melodia poszczególnych bohaterów opiera się o składniki kolejnych funkcji harmoniczych, obejmujących wieńczącą fazę kadencję wielką doskonałą. Najszerszy ambitus posiada partia Camilli, która wykonuje na sposób figuracyjny melodię opartą o składniki poszczególnych akordów w kierunku opadającym.

Orkiestracja:

W pierwszych siedmiu taktach fazy D solistom towarzyszą same smyczki jednolitym akordowym akompaniamentem ćwierćnotowym ostinato. Od taktu 159 pierwsze skrzypce wtórują Ernestowi, wykonując wraz z nim drugi motyw każdej frazy (pierwszy motyw solista śpiewa a capella), jednak na sposób wariacyjny – każdej ćwierćnucie Ernesta odpowiadają dwie ósemki pierwszych skrzypiec w ruchu sekundowym. Pozostałe instrumenty smyczkowe realizują akompaniament krótko artykułowanymi ósemkami poprzedzianymi pauzami ósemkowymi. W taktach 162-165 do Ernesta przyłączają się flety, oboje i klarnety, realizując wraz z nim pochod ósemkowy w kierunku opadającym. W taktach 166-186 drugie skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy realizują figurowany rytmicznie akompaniament akordowy, natomiast pozostałe instrumenty zazwyczaj dublują poszczególne głosy śpiewacze. Są to początkowo pierwsze skrzypce, klarnety, fagoty i rogi (od taktu 166), natomiast od taktu 174 wybrzmiewa orkiestra tutti w pełnej krasie. Flety, klarnety, trąbki, kotły i pierwsze skrzypce wykonują od tego miejsca, pojawiający się po raz pierwszy, triumfalny przedtakt na drugiej mierze każdego taktu, oparty o triolę ósemkową. Od taktu 186 faktura ulega ponownemu przerzedzeniu – solistom towarzyszą smyczki, opisanym wyżej akompaniamentem

ósemkowym. Dwukrotnie pojawiają się także oboje, klarnety – w taktach 189-190 wraz z fagotami wtórując smyczkom, natomiast w taktach 194-195 pokonując wraz z Camillą chromatyczną drogę od h do dis. W ostatnich czterech taktach rozbrzmiewa orkiestra tutti, realizując akompaniament akordowy na długich wartościach – całych nut w przypadku instrumentów dętych (z wyjątkiem trąbek, które grają półnuty), skrzypce i altówki – ósemki ostinato, natomiast wiolonczele i kontrabasy najpierw figurowany skok o oktawę (przedzielony triolą ósemkową na zabarwionej quasi mordentem chromatycznym kwincie), a następnie również ósemki ostinato.

Dynamika:

W fazie D dynamika jest bardzo bujna, podążająca za tekstem i nastrojem każdego z bohaterów. Ernesto rozpoczyna legato, ale forte, wyrażając tym swoją determinację w pragnieniu odzyskania Camilli. Orkiestra wtóruje mu pizzicato z zabiegiem dynamicznym typowym dla stylu *bel canto*, a mianowicie rozpoczyna akcentowanym forte, po czym natychmiast następuje wyciszenie do piano – ma to miejsce dwukrotnie (t. 151 i 153), po czym po dwóch taktach rozpoczyna się crescendo prowadzące do ponownego forte. I właśnie w tej dynamice rozpoczynają się kolejne frazy, każdorazowo bardzo delikatnie wyciszane wraz z przebiegiem ósemkowym w kierunku opadającym. W miarę dołączania się kolejnych instrumentów dętych, zagęszcza się faktura, a zatem i dynamika nieco rośnie na sposób rejestrowy. Od taktu 166 orkiestra pozostaje przez 8 taktów w dynamice pianissimo, choć motoryka poszczególnych motywów wyraźnie nadaje temu fragmentowi charakteru wzburzonego, a pianissimo paradoksalnie wzburzenie to potęguje. W takcie 174, gdy dołączają kolejne instrumenty, czynią to w wyższym stopniu dynamicznym – trąbki i kotły w piano, pozostali mezzopiano lub mezzoforte. Pełne forte nastaje przy podsumowaniu tego odcinka – od taktu 182.

Wraz z drastycznym przerzedzeniem faktury od taktu 186, obniża się również stopień dynamiczny – Ernestowi towarzyszą smyczki w dynamice mezzoforte, a następnie piano, jednak w żadnym stopniu nie zwiastuje to uspokojenia sytuacji. Wręcz przeciwnie – w takcie 194 obój i klarnet wykonują diminuendo w jednym konkretnym celu – aby wzmocnić wydzźwięk crescenda smyczków w kolejnym takcie. To jednak nie koniec spektakularnego wzrostu dynamicznego. Podczas gdy smyczki pozostają w dynamice forte już od taktu 196, dęte rozpoczynają ten takt niepozornie, w dynamice piano, aby dwa takty później zrealizować crescendo dopełniające dzieła budowania kulminacji i prowadzące wprost do stretty stanowiącej ukoronowanie całego tercetu – zarówno pod względem agogicznym, jak i dynamicznym.

CODA

Tłumaczenie tekstu:

CAMILLA Mente! Mente! Brutto malnato! Se l'è inventato!	CAMILLA Kłamie! Kłamie! Paskudny kłamca! Zmyślił to wszystko!
ERNESTO Mia cara lo giuro, morro per te, lo giuro ai bei rai, ai tuoi bei rai da me avrai l'amor, la fé.	ERNESTO Kochana, przysięgam, umarłbym dla ciebie, przysięgam na twoje piękne oczy, na twe piękne oczy, że będę cię kochał wiernie.
CAMILLA Ah, maledetto... Deh, credi a me.	CAMILLA Ach, przeklęty... Błagam, uwierz mnie.
SIGISMONDO ...torna al caffè.	SIGISMONDO ...wracaj do kawiarni.

Tonacja: D-dur

Agogika:

Po zrealizowanym *accelerando* w taktach 196-199, tempo cody pozostaje szybsze od wcześniejszego odcinka, co jest symptomatyczne dla typowej belcantowej *stretta*, wynosząc $\text{♩} = 128$. Zdecydowałem się na ten zabieg pomimo braku nowego oznaczenia agogicznego w tym miejscu partytury. Decyzję tę motywuję tradycją wykonawczą typową dla podobnych miejsc w repertuarze włoskiego *bel canto* pierwszej połowy XIX wieku.

Zasada kształtowania:

Coda kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. Składa się z trzech fraz. Pierwsza z nich, obejmująca takty 200-206, kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów. Pierwsze trzy motywy szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego, czwarty poddany jest augmentacji w drugiej swojej części. Fraza druga (t. 206-210) obejmuje kadencję wielką doskonałą i składa się z trzech motywów – pierwsze dwa zostają szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego, trzeci z nich również poddany jest augmentacji, jak również technice wariacyjnej w warstwie melodycznej. Ostatnia fraza obejmuje orkiestrowy nachspiel, kształtowany na zasadzie szeregowania motywów. Są to niepełne motywy o charakterze zakończeniowym, oparte o kadencję małą doskonałą.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
200-206	T D $\frac{6-5}{4-3}$ T
206-210	T S D $\frac{6-5}{4-3}$ T S D $\frac{6-5}{4-3}$ T S D $\frac{6-5}{4-3}$ T
210-216	T D T D T

Melodyka i rytmika:

Camilla i Ernesto prowadzą równoległe pod względem rytmiki linie melodyczne o falistym kierunku melodii i szerokim ambitusie seksty w przypadku Camilli oraz wąskim ambitusie kwarty w przypadku Ernesta. Partie tych dwojga protagonistów poruszają się w konsonujących interwałach – tercjach lub sekstach. Rytmika początkowych motywów (t. 200-203) opiera się o grupy ósemkowe i ćwierćnuty. W tym samym czasie Sigismondo realizuje kontrapunkt, utworzony poprzez pochod chromatyczny w kierunku zstępującym od dźwięku d¹ do dźwięku A. Rytmika w tym wypadku opiera się o ósemki poprzedzielane pauzami ósemkowymi.

me, ah.ma.le. del.to, brut.to mal.na.to, se l'è in ven-
fe (2^a v.)
te, lo giù - rogi bei ra - i, ai tuoi bei ra - i da me a -
fe (2^a v.)
-fè, vè, vè, ri. tor. na se - cò abbrac. cet. to, vè nel pel-
Presto
ta - to, deh. cre. diò me, deh, cre - diò
vra - i l'a. mor, la fè, l'a. mor, la
-chet. to, tor. na al caf. fè, si, tor. na al caf.

Przykl. 74. Tercet „Piano! Piano!”, t. 200-205

Od taktu 206 wszystkie trzy głosy zespalają się rytmicznie, wykonując piony akordowe początkowo w ruchu ćwierćnutowym (dwa pierwsze motywy w taktach 206 i 207), a następnie w augmentacji – półnutami. Ambitus poszczególnych partii jest wąski, z wyjątkiem ostatniego dźwięku Sigismonda, który skacząc o kwintę z dźwięku a na dźwięk D, doprowadza do poszerzenia ambitusu swojej partii do oktawy.

Orkiestracja:

W całej codzie bierze udział orkiestra tutti. W początkowych taktach (200-203) oboje i klarnety wtórują partiom Camilli i Ernesta, uzupełniając je kolorystycznie. Fagoty, wiolonczele i kontrabasy czynią podobnie z partią Sigismonda. Drugie skrzypce i altówki realizują akompaniament ósemkami ostinato na tercji d¹-fis¹. Rogi również wykonują ten dwudźwięk na sposób ciągły, zalegowany przez wszystkie cztery takty. Pozostałe instrumenty (flety i pierwsze skrzypce) urozmaicają ten fragment triolą ósemkową na prymie toniki na drugiej mierze każdego taktu. W taktach 204-205 dęte drewniane trzymają całe nuty, dęte blaszane półnuty i przedtakt (w postaci trzech ósemek lub ćwierćnuty), skrzypce i altówki grają ósemki ostinato, natomiast wiolonczele i kontrabasy wykonują sfigurowany pasaż po składnikach dominanty podwójnie opóźnionej i jej rozwiązania. W takcie 204 pojawiają się również kotły, inicjując tremolo dźwięk A jako prymę dominanty, rozwiązując ją na prymę toniki w takcie 206. Od taktu 206 prawie cała orkiestra porusza się ćwierćnutami tudzież półnutami, zgodnie z rytmem partii wokalnych. Wyjątek stanowią kotły, rozpoczynające w takcie 210 czterotaktowe tremolo, jak i skrzypce z altówkami, które sfigurowane składniki kolejnych akordów wykonują w ramach trioli ósemkowych. Całość kończy się typową zakończeniową figurą rytmiczną opartą na ćwierćnutach, pauzach ćwierćnutowych i całej nucie opatrzonej fermatą.

Dynamika:

Jak na codę przystało, stanowi ona najdonośniejszy i najbardziej triumfalny fragment całego tercetu. Rozpoczyna się w dynamice fortissimo. Takt 203 kotły rozpoczynają mezzoforte, które zdecydowałem się zwieńczyć crescendo w takcie 204. A wszystko po to, by jeszcze bardziej podkreślić to, co dzieje się na pierwszej mierze kolejnego taktu, a mianowicie forte i piano subito (powyższe dotyczy dętych i kotłów – smyczki pozostają w dynamice fortissimo, jedynie delikatnie ją różnicując zgodnie z frazowaniem). Od taktu 208 ma miejsce ostateczna kulminacja – zaczyna się crescendo kotłów, które podejmują już w kolejnym takcie instrumenty dęte. Orkiestrowy nachspiel rozpoczęty w takcie 210 wybrzmiewa aż do samego końca w dynamice fortissimo.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Z uwagi na dużą złożoność warstwy agogicznej tercetu, bardzo istotne dla mnie jako dyrygenta były czytelne aufтакты do nowych temp, zwłaszcza tych następujących attacca (t. 51, 69, 93, 119). Podczas przedmiotowej premiery w takcie 69 została pozostawiona śpiewaczce doza swobody odnośnie do agogiki motywu wykonywanego a capella. Tego rodzaju gest interpretacyjny mieści się w ramach toposu indywidualnej ekspresji wokalne. Cała nuta w takcie 118 została zaś wykonana z fermatą, a zdjęcie tego dźwięku stanowiło jednocześnie auftakt do nowego tempa, następującego w takcie 119, co implikowało dodatkową ćwierćnutową cezurę.

W zakresie agogiki ważne zagadnienie stanowiło również accelerando w taktach 196-199 – było ono znaczne, należało jednak baczyć na możliwości wykonawcze skrzypków pod kątem selektywnego zagrania następujących w końcowym tempie triol ósemkowych. Tu realizował się topos świadomej równowagi między ekspresją a wykonalnością, nieodłącznie wpisanej w rolę dyrygenta.

Jako że tercet rozpoczyna się motywem solisty a capella, należało niejako odebrać od niego tempo i zadbać o czytelne aufтакты do punktowanych odpowiedzi orkiestry w pierwszych taktach, tak aby szesnastka zabrzmiała spójnie – w tym wypadku zdecydowałem się na wykonanie szesnastki zgodnie z zapisem (nie przepunktowując, do czego legitymizowałyby mnie tradycja wykonawcza). Wejście Sigismonda w trzecim takcie – odbitkę od pierwszej miary – należało pokazać tak czytelnie, aby orkiestra była w stanie bez obaw odebrać tempo od solisty i wspólnie wejść na trzeciej mierze. Szczególną uwagę poświęciłem frazowaniu solisty w taktach 3-9, wymagając od niego frazowania dwutaktowego, a nie co takt, co wpisuje się w topos logicznego porządku struktury muzycznej, mającego swoje korzenie w klasycznym idiomie frazowania wokálne. Jednocześnie jednak konieczne okazało się zapobieganie gestem dyrygenckim przyspieszaniu solisty, do czego skłaniała go mnogość drobnych wartości rytmicznych i sylab.

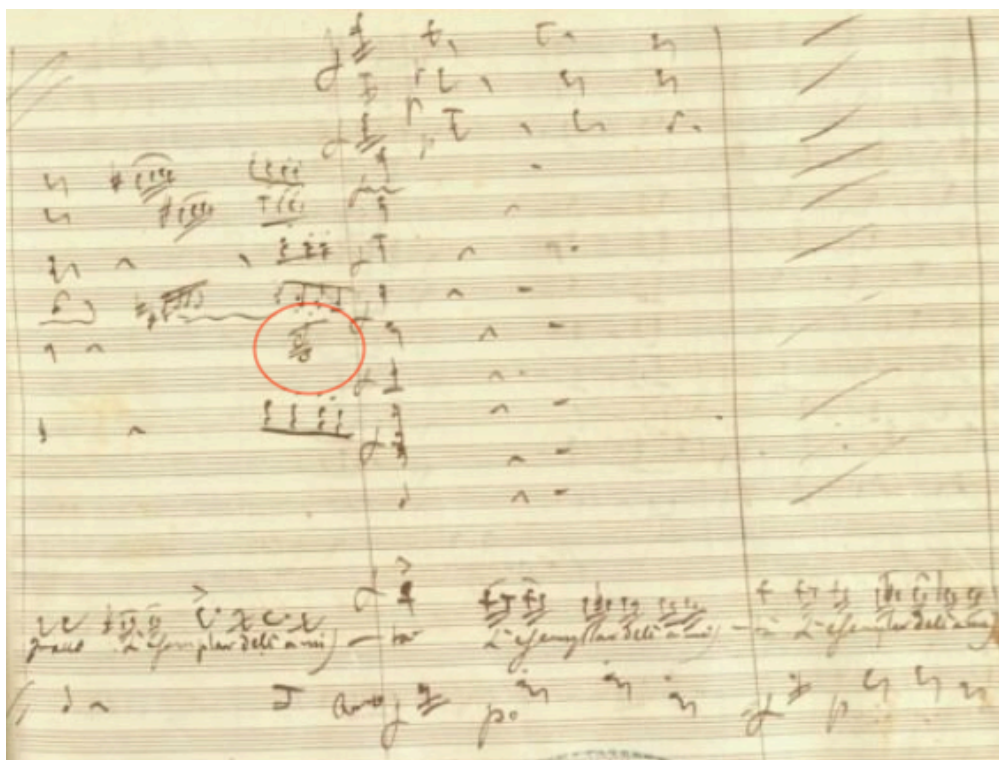
Odpowiedzi dętych od taktu 5 powinny być wykonane leggiero, z finezją i wdziękiem, do czego również musiałem sprowokować muzyków swoim gestem. Niebezpiecznym miejscem jest pierwsza ósemka taktu 9, po której następuje piano subito. Nie mogła ona być wykonana zbyt ciężko, aby uniknąć nieczytelności drugiej, cichej nuty. Motyw Sigismonda w takcie 11 miał przerwać wypowiedź Ernesta, należało więc swoim gestem ośmielić do tego śpiewaka, a także instrumentalistów, którzy instynktownie chcieliby zaczekać na zakończenie motywu poprzedniego. Stanowiło to klasyczny przypadek toposu *intervento drammatico*.

W kolejnym fragmencie (t. 11-21) zwróciłem szczególną uwagę na zgodność artykulacji z łukowaniami zawartymi w tekście muzycznym, zwłaszcza w przypadku grupowań po dwie lub cztery szesnastki. Należało zapobiegać zaganianiu szesnastek w instrumentach dętych w taktach 16 i 17, jako że burzyłoby logikę toposu rytmicznej równości.

Tak jak w całym tercecie, tak i w tym fragmencie niezwykle ważna jest przejrzystość i selektywność artykulacyjna. W takcie 21 zdecydowałem się wykonać partię drugiego rogu o oktawę wyżej niż w partyturze wydanej przez Warszawską Operę Kameralną, niemniej zgodnie z rękopisem kompozytora. Działanie to, oparte na źródłowej weryfikacji, było przykładem zastosowania topiki pierwotnej, a zatem powrotu do intencji twórcy w duchu historycznej wiarygodności.



Przykl. 75. Tercet „Piano, piano”, partia rogów, wyd. WOK 2022, t. 21-22



Przykl. 76. Tercet „Piano, piano”, Manuskrypt (1829), t. 21-23 ²⁹⁹

²⁹⁹ Źródło: Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale
<https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/3/ITICUMSM0085118?monocampo=Donizetti+Giovedi+grasso>

W taktach 22 i 23 należało zadbać, aby piano subito nastąpiło na drugiej mierze, od razu po grupie czterech szesnastek na mierze pierwszej, a także o czytelne grupowanie szesnastek (po dwie) przez śpiewaka, zgodnie z sylabizacją tekstu i retoryką kontrastu dynamicznego. Recytacyjny fragment w taktach 26-33 stawiał przed wykonawcami dwa zasadnicze wymagania – spójnego wykonania przednutek, a także jednolitej artykulacji ósemek i ćwierćnut. Oba te elementy były zgodne z toposem koherencji rytmicznej w służbie tekstu.

W kolejnym ogniwie (a¹) pojawiły się zagadnienia tożsame ze wspomnianymi przy okazji ogniwa a. Istotne było również zagadnienie balansu – instrumenty dęte drewniane powinny pozostawać w dynamice pianissimo (względnie piano), jedynie uwypuklając momenty kulminacyjne frazy, zgodnie z zapisem – rolą dyrygenta było przypilnowanie tej powściągliwości dynamicznej. Miejscem wymagającym szczególnej czujności okazały się takty 44-50, kiedy to Ernesto i Sigismondo prowadzą równoległe rytmicznie motywy – oczekiwana jest spójność artykulacyjna między nimi, zwłaszcza w przypadku punktowanych ósemek, gdzie odmienny tekst obydwu solistów skłaniałby ich do odmiennej długości dźwięku. Była to realizacja toposu *unità nella diversità* – zgodności pomimo odrębności, w służbie wspólnego idiomu wykonawczego.

W takcie 50 odpowiedzi dętych na słabej części każdej miary powinny zostać wykonane subtelnie i krótko. W takcie 51 następuje subito nowe tempo, co wymagało bardzo czytelnego aufaktu, zwłaszcza że ostatnia miara poprzedniego taktu powinna być utrzymana wciąż w starym tempie. Dlatego też aufakt do tego taktu wymagał większego gestu, zapowiadającego nowe tempo, niemniej nieskracającego wspomnianej czwartej miary. Jednocześnie to nowe tempo zostało wielokrotnie przećwiczone z orkiestrą podczas prób, aby zmiana ta – chyba najtrudniejsza w całym tercecie – przebiegła instynktownie i organicznie.

W fazie B należało zatroszczyć się o właściwe frazowanie – w mojej interpretacji przebiegło ono na takiej zasadzie, że druga fraza stanowiła podsumowanie dwóch motywów wchodzących w skład frazy pierwszej, co odpowiada topice logicznego zamykania konstrukcji poprzez frazę syntezującą wcześniejszy materiał. Wymagająca intonacyjnie okazała partia oboju w taktach 53-55 i 57-59 – instrumentalista musiał bezbłędnie wykonać szybkie skoki o septymę. Ósemki w rogach w taktach 59-62 wykonano staccato z wyraźnym kierunkiem do przodu – należało zapobiegać hamowaniu przebiegu muzycznego przez waltornistów, którzy w przypadku teatru Warszawskiej Opery Kameralnej usadowieni zostali w kanale bardzo głęboko, co nie sprzyjało utrzymywaniu tempa. Frazowanie śpiewaków też nie było bez znaczenia i z reguły przebiegało w kierunku punktu kulminacyjnego pod koniec frazy.

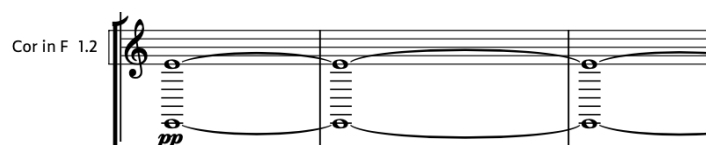
Nagle pojawienie się Camilli i nadchodzący wraz z nim minor zwiastuje nowy charakter muzyki w tym odcinku. Solistka wykonała punktowania w taktach 69 i 72 ostro, zapobiegając triolom, jednocześnie zachowując legato. Artykulacja smyczków w taktach 70 i 73 winna zaś być wyraźnie przewietrzona, lekka, lecz uzewnętrzniająca nieskrywaną dozę niepokoju. Jednak już od kolejnego taktu (74) charakter zmienia się na figlarny, wręcz biesiadny, czemu sprzyja prawidłowe wykonanie szesnastek na zasadzie *leggiero*, w kierunku *spiccato*, natomiast ósemek fagotu, wiolonczel i kontrabasów *staccato*, z wyraźnym kierunkiem frazy.

Accelerando w taktach 78-81 stawiało przed wykonawcami wymaganie perfekcyjnie wspólnych zmian dźwięków, w czym pomagał im nad wyraz czytelny gest dyrygencki, poparty szczerym wewnętrznym pragnieniem przyspieszenia tempa. Nie mniej istotne było wspólne zdjęcie długiej nuty na początku taktu 84. Następujący dalej kolejny odcinek recytatywny obligował śpiewaków (zwłaszcza Camillę) do frazowania „ponad pauzami”, tak aby zachować ciągłość narracji, pomimo wyodrębnionych w zapisie pojedynczych motywów. To samo tyczy się odpowiadającej orkiestry. Ostatnia miara taktu 92 została nieco rozszerzona agogicznie, co implikowało czujność i punktualny *aufтакт*, tak aby kolejny takt rozpocząć wspólnie. Było to świadome użycie toposu kontrolowanego opóźnienia dla wytworzenia napięcia. W następującym tam fragmencie musiałem zatroszczyć się o spójność pomiędzy Sigismondem a pierwszymi skrzypcami, a także motywować rogi do zachowania tempa – nieprzedłużania pauz ósemkowych. Niebezpieczne pod względem punktualności były też wejścia Camilli i Ernesta od taktu 94, gdyż nieobca im była skłonność do przedłużania pauz, a zatem rozpoczynania swojego motywu nieco za późno.

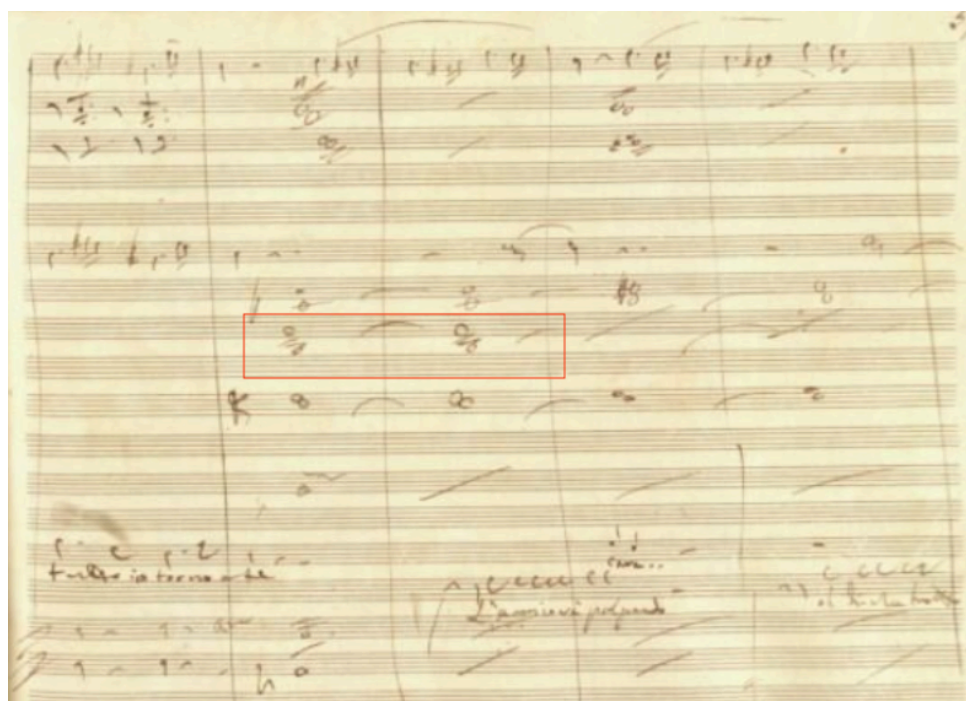
Wraz z zagęszczaniem faktury, zwłaszcza od taktu 102 trzeba było zadbać o balans dynamiczny i pozostanie całej orkiestry w dynamice *piano*. Akcentowane szesnastki skrzypiec w takcie 111 powinny zostać wykonane *staccato*, ze szczególną uwagą, aby nie skracać dźwięków realizowanych smyczkiem w górę. Zadbać należało o perfekcyjną intonację i balans pomiędzy śpiewakami w takcie 114, a także o ich śmiałe wejście *piano* od początku pierwszej nuty. W taktach 115 i 116 zdecydowałem się na akcent na drugiej mierze i stopniowe *decrescendo* w partii wiolonczeli i kontrabasów, z uwagi na kierunek ich melodii i ładunek harmoniczny.

W takcie 118 zrezygnowałem z wpisanego *diminuendo* i opatrzyłem całą nutę fermatą, w celu wzmocnienia dramaturgii momentu, w którym następuje całkowity zwrot akcji. Przy zdjęciu fermaty najistotniejszy był bardzo wyraźny *aufтакт*, aby nikt nie miał wątpliwości co do nowego tempa (zwłaszcza drugie skrzypce i altówki) i momentu wykonania pierwszej nuty w kolejnym takcie (wiolonczele i kontrabasy).

W fazie B' miały miejsce zagadnienia opisane uprzednio przy okazji fazy B. Niezwykle ważne było wymuszenie na orkiestrze, poprzez zachowawczy gest dyrygencki, pozostania w dynamice pianissimo (topos napięcia w ciszy) od taktu 127 aż do taktu 134 (poza pojedynczymi instrumentami dętymi, które mają wpisaną wyższą dynamikę) i równomierne przeprowadzenie następującego dalej crescendo. Poskramianie zapędów dynamicznych dotyczyło w tym miejscu zwłaszcza rogów i smyczków. Również w tych taktach zdecydowałem się wykonać partię drugiego rogu o oktawę wyżej niż w partyturze wydanej przez Warszawską Operę Kameralną, zgodnie jednak z rękopisem kompozytora.



Przykl. 77. Tercet „Piano, piano”, partia rogów, wyd. WOK 2022, t. 127-129



Przykl. 78. Tercet „Piano, piano”, Manuskrypt (1829) t. 126-130 ³⁰⁰

Każdy z czterech taktów 135-138 został podczas przedmiotowej premiery zakończony crescendo do pierwszej miary taktu kolejnego. W łączniku (t. 141-150) konieczna była wzmożona czujność dyrygenta z uwagi na recytatywny charakter tego łącznika i swobodę agogiczną solisty. Z tego powodu należało zatroszczyć się o punktualny auftakt i wspólne

³⁰⁰ tamże

rozpoczęcia i zakończenia akordów na pierwszej mierze każdego taktu. W takcie 151 rozpoczyna się nowe, szybsze tempo, dyrygowane *alla breve*, a zatem potrzebny był konkretny, półnutowy auftakt w dynamice *forte*, która zaraz po pierwszej nucie *pizzicato* wycofuje się do *piana*. Trzeba było pilnować, aby solista nie przedłużał półnut w taktach 151 i 153.

Z uwagi na selektywność rytmiczną soliście została zwrócona uwaga, aby oddechu nie dobierał w taktach 158, 160, 162 po pierwszej ósemce z pochodu, lecz na pauzie przed drugą miarą każdego kolejnego taktu. W ten sposób uniknięto przesunięcia rytmicznego, które miało miejsce w początkowej fazie prób. Ta sama uwaga dotyczyła wszystkich późniejszych analogicznych momentów. To praktyczne zastosowanie toposu oddechu podporządkowanego logice frazy, nie zaś potrzebie fizjologicznej.



Przykł. 79. Tercet „Piano, piano”, t. 160-161

W taktach 166-186 zwracałem szczególną uwagę na realizację zgodnej z tekstem muzycznym dynamiki – zwłaszcza w początkowym odcinku dyrygent powinien studiować zapędy muzyków do wyjścia spoza dynamiki *pianissimo*, a następnie *piano*, do czego mogłaby ich skłaniać gęsta faktura. Pierwsze realne *forte* pojawia się dopiero w takcie 182. Powinno się również baczyc na punktualne wejścia kontrapunktu poszczególnych solistów po pauzie ósemkowej w taktach 166-180. W omawianym odcinku ważna stała się również warstwa artykulacyjna – triole fletu, klarnetu, trąbek, kotłów i pierwszych skrzypiec, jak i akompaniujące ósemki ostinato drugich skrzypiec, altówek i wiolonczel musiały być zagrane staccato w celu uzyskania optymalnej przejrzystości brzmienia w gęstej fakturze. W taktach 186-195 soliści powinni zachować szczególną czujność pod kątem intonacyjnym, jako że w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza znajdują się oni na scenie dość głęboko, blisko horyzontu, a z dala od kanału, co utrudniało usłyszenie subtelного akompaniamentu orkiestry.

Accelerando w taktach 196-199 zostało omówione wyżej. W takcie 200, wraz z nastaniem nowego tempa, Camilla i Ernesto powinni uniknąć przedłużenia pauzy ósemkowej na drugiej mierze, a przez to wejść punktualnie na przedtakt do miary trzeciej. Z uwagi na tradycję wykonawczą, odcinek obejmujący takty 200-205 został powtórzony dwukrotnie.

W końcowym odcinku szczególną uwagę poświęciłem pilnowaniu tempa, aby uniknąć dalszego przyspieszania ćwierćnut w taktach 206-207, zwłaszcza przez śpiewaków. Ostatnia nuta solistów została przedłużona, zgodnie ze stylistyką *bel canto*, do dwóch pełnych taktów.

4.2.6. Duet „Che intesi... quali accenti?”

Tonacja: As-dur – Des-dur – F-dur

Metrum: 2/4 – 4/4

Agogika:

Duet dzieli się na trzy fazy, opatrzone kolejno oznaczeniami: *Andante* – *Allegro* – *Moderato*.

Tempo balansuje pomiędzy ♩ = 62 a ♩ = 72.

Obsada wykonawcza:

Nina, Stefanina, Ernesto

orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu z elementami polifonizującymi.

Makroforma:

Duet składa się ze 158 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w nim wyodrębnić następujące elementy:

Takty:

Faza A 1-38

Faza B 38-80

Faza C 80-148

Coda (stretta) 149-158

FAZA A

Tłumaczenie tekstu:

NINA (Che intesi... quali accenti?... Ahi, quale scena è questa? S'io sogno ovver son desta, più dove sia non so.)	NINA (Co ja słyszę... Cóż to za słowa? Co to wszystko znaczy? Już sama nie wiem, czy to sen, czy to jawa.)
--	--

ERNESTO (A un tratto come in lei un semplice mio detto il desiato affetto a cagionar bastò!)	ERNEST (Jak niewiele starczyło powiedzieć, by wzbudzić w niej natychmiast pożądany efekt!)
NINA È tanto l'avventura avvolta nel mistero, che incerto il mio pensiero il ver più non trovò.	NINA Cała ta sytuacja jest bardzo zagadkowa, sama już nie wiem, co tu jest prawdą.
ERNESTO È tanto l'avventura sconvolse il suo pensiero che il facile mistero finor non penetrò.	ERNESTO Cała ta sytuacja tak ją zmieszała, że jeszcze jej się nie udało rozwikłać tej prostej zagadki.

Tonacja:

As-dur

Agogika:

Początkowa faza duetu ma charakter wyjątkowo liryczny, czemu sprzyja umiarkowane tempo *Andante*, dyrygowane ósemkami. Agogika wewnątrz fazy A ulega delikatnym zmianom wskutek podążania za frazą i harmonią, oscylując pomiędzy ♩ = 62 a ♩ = 68.

Zasada kształtowania:

Faza A kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. Rozpoczyna się dwoma dwutaktowymi frazami. W skład każdej z nich wchodzi dwa motywy niepełne. Następuje po nich jeden motyw pełny w taktach 7-8. Zaraz po nim rozpościera się długa fraza kształtowana na zasadzie szeregowania dwóch motywów na sposób wariacyjny. W taktach 10-12 mieści się motyw pełny. Takty 12-16 zawierają również jednorodną motywicznie frazę, w skład której wchodzi cztery motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Faza o podobnej budowie znajduje się w taktach 16-20.

W taktach 20-24 mieszczą się dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. Każda z nich jest frazą typu figuracyjnego, w której zasadą kształtowania jest rozwijanie z motywu. Następuje po nich fraza kształtowana na zasadzie wariacyjnego szeregowania motywów (t. 24-26), a po niej dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego (t. 26-28 i 28-30), jednak wariacyjność dotyczy jedynie warstwy instrumentacyjnej oraz ostatniej nuty głosów solowych. Po nich następują również dwie frazy szeregowane na zasadzie

powtórzenia wariacyjnego. Wariacyjność drugiej z nich polega m.in. na rozbudowaniu jej o kadencję obydwójga solistów.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
1-6	$T \dots D^7 \dots \dots T$ $\quad \quad \quad 3-5-1-3-1$
7-8	$(D_{4-3}^{6-5})^7 TVI$
9-12	$SII T D_{4-3}^{6-5} TVI$ $\quad \quad \quad 3> \quad 5$
13-16	$TVI SII^6 (D^7) TVI$ $\quad \quad \quad 3>$
17-20	$TVI SII D^7 T$
20-24	$T S T D^7 T S T D^7 T$
24-26	$T (D^7) TVI (D^7) TVI$ $\quad \quad \quad \quad \quad 3$
26-30	$TVI SII D_{4-3}^{6-5} T TVI SII D_{4-3}^{6-5} T$ $\quad \quad \quad 3> \quad \quad \quad 3>$
31-38	$D_{4-3}^{6-5} T D T$

Melodyka i rytmika:

Melodyka w fazie A posiada wyraźnie liryczny, kantylenowy charakter. Kierunek melodii jest falisty, jej ambitus szeroki i wynosi interwał nony. Rozpoczyna Nina, prowadząc początkowe frazy samodzielnie (t. 1-12). W pierwszym motywie porusza się po składnikach kolejno akordu tonicznego i dominantowego. Następnie dominują ruchy sekundowe i tercjowe, opisujące czasem składniki akordów na zasadzie antycypacji tudzież opóźnienia. Rytmika tego odcinka jest nad wyraz zróżnicowana – jako że puls wyznaczają ósemki, wartości rytmiczne są dość drobne – od ósemki do trzydziestodwójki, pojawia się rytm punktowany i triole szesnastkowe.

Przykl. 80. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 9-12

W takcie 12 inicjatywę przejmuje Ernesto, który pozostaje sam aż do początku taktu 16. Rytmika jego opiera się o grupy szesnastkowe, a melodyka o ruchy sekundowe. W tym fragmencie kompozytor stosuje wymiennie skalę minorową dorycką i eolską.

Od taktu 16 dotychczasową pod względem rytmicznym motywikę Ernesta przejmuje Nina, na sposób figuracyjny przyozdabiając ostatni motyw za pomocą dźwięków opóźniających kolejne stopnie diatoniczne gamy As-dur w kierunku zstępującym. Ernesto w tym czasie odpowiada jej pojedynczymi motywami niepełnymi (szesnastka i ósemka) opartymi o kwarty i kwinty w kierunku wznoszącym. W takcie 20 partie obydwójga solistów zespajają się, prowadząc aż do taktu 32 rzewną i tęskną melodię w konsonujących interwałach, o wspólnym przebiegu rytmicznym, z drobnym wyjątkiem na przełomie taktów 24 i 25, gdzie ma miejsce krótka korespondencja motywiczna. Momentem o szczególnym ładunku napięciowym jest połowa taktu 26 i 28, a wyjątkowości tej nadaje z jednej strony ukośne brzmienie półtonu, z drugiej zaś, następujące bezpośrednio po nim, opóźnienie tercji i kwinty subdominanty drugiego stopnia.

Przykl. 81. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 26-28

W takcie 30 następuje imitacja w szesnastkowym rytmie punktowanym. Pierwszy motyw, oparty o trójdźwięk toniczny wykonuje Ernesto, następnie Nina – obydwie w kierunku wstępującym. Następujące dalej takty 31 i 32 zawierają dużo szerszą figurę – ćwierćnutę z kropką i ósemkę, niemniej podczas przedmiotowej premiery wykonane one zostały, zgodnie z tradycją wykonawczą – w dwa razy szybszym tempie, jako ósemka z kropką i szesnastka. W efekcie tego z dwóch napisanych taktów powstał jeden takt brzmiący. W takcie 33 powtarza się sytuacja z punktowanymi imitacjami, również rozpoczęta przez Ernesta (tym razem o falistym kierunku melodii, opartej o składniki akordu tonicznego), następnie podjęta przez Ninę (kierunek opadający). W kolejnym takcie rozpoczyna się kadencja dwojga solistów, rozpoczęta kanonem od drugiego stopnia gamy aż do kwinty toniki. Od tego momentu cała melodia przeprowadzana jest w odległościach diatonicznych decym. Zakończona zostaje, zgodnie ze stylistyką *bel canto*, portamentem przed finalnym akordem tonicznym.

Przykl. 82. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 33-38

Orkiestracja:

Duet rozpoczyna się wzniosłym akordem tonicznym orkiestry tutti, poprzedzonym przedtaktem trzydziestodwójkowym. Podobny akord, oparty na dominancie wybrzmiewa po pierwszej frazie solistki – na pierwszą miarę taktu czwartego. Wiodącą rolę podczas całej fazy A z punktu widzenia akompaniamentu odgrywają smyczki, które w pierwszych taktach lawirują pomiędzy akompaniamentem akordowym, nota contra notam, czy też odpowiadających od słabej części taktu ósemek. Wspomniany fragment z punktu widzenia orkiestry przypomina nieco recitativo accompagnato. Swoista jednorodność i konsekwencja rytmiczna konstytuują się podczas kadencji zwodniczej w taktach 11-12. Przeprowadzona ona bowiem zostaje w motorycznym rytmie szesnastkowym i ta motoryka pozostaje obecna w smyczkach aż do taktu 33, niemniej w różnych wariantach. Początkowo są to trzy szesnastki na początku każdego taktu (z wyjątkiem pierwszych skrzypiec, które na sposób figuracyjny wykonują tę figurę w grupach trzydziestodwójkowych), następnie faktura ulega zagęszczeniu i figura ta od taktu 20 pojawia się również w połowie taktu. W takcie 16 do smyczków dołączają klarnety i rogi, ubogacając przebieg muzyczny kolorystycznie. W taktach 22-23 flety i oboje uzupełniają kolorystycznie partie solistów, podobnie jak oboje i klarnety w taktach 28-30. Orkiestra tutti rozbrzmiewa pierwszy raz o dłuższego czasu na pierwszej mierze taktu 28, a następnie przez pełne dwa takty 31 i 32.

Dynamika:

Pierwsze akordy orkiestry tutti wybrzmiewają w triumfalnej dynamice forte, w niejkiej opozycji dla intymnej linii melodycznej solistki, którą utrzymuje ona w umiarkowanej dynamice mezzopiano/mezzoforte. Obydwoje solistów pozostaje w tym przedziale dynamicznym do końca fazy A, różnicując stopień dynamiczny w zależności od kierunku frazy jak i faktury instrumentalnej. Kadencja wykonana jest przez nich w tęsknej dynamice piano, z sentymentem nastającej jesieni i delikatnością babiego lata. Jedyne prawdziwe forte orkiestry, poza pierwszymi akordami, to dwa takty tutti – 31 i 32.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

STEFANINA Venite, signorina... Che?... Ah, come mai vi siete svisato e contraffatto?... NINA Ma... voi vi conoscete?... STEFANINA Certo: ma vedete che ognun di là vi brama. ERNESTO Verrà, verrà, con me. Intanto quest'invito spedisci al Colonnello: ma subito! STEFANINA Ho capito! NINA Che intrigo!... STEFANINA Ma dov'è, dov'è lo sposo? È curioso... ERNESTO Sì, ma vanne!... STEFANINA Andrò. NINA ...lo sposo...e voi?... Oh, Dio!... ERNESTO Il tutto or dirò: ma se Teodoro amate l'arcano a ognun celate... NINA Già vel promisi, e basta: l'arcano serberò.	STEFANINA Chodźcie, panienko... Ach, cóż to? Jak to się stało, że znowu się przebraliście? NINA To... wy się znacie?... STEFANINA Oczywiście; ale patrzcie, że wszyscy tam na panienkę czekają. ERNESTO Przyjdzie, przyjdzie ze mną. A tymczasem wyślij do pułkownika to zaproszenie: ale migiem! STEFANINA Zrozumiałam! NINA Co tu się dzieje!... STEFANINA Ale gdzie, gdzie jest pan młody? To dziwne... ERNESTO Tak, ale idź już!... STEFANINA Idę. NINA ...pan młody... a wy?... O Boże!... ERNESTO Powie ci wszystko co wiem: ale jeśli kochacie Teodora, zachowajcie waszą tajemnicę... NINA Już wystarczy, dałam słowo: zachowam tajemnicę.
--	--

Tonacja:

Des-dur – C-dur – F-dur

Agogika:

Faza A posiada oznaczenie agogiczne *Allegro*, dyrygowane alla breve, półnutami równymi 72 BPM.

Zasada kształtowania:

Faza B kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W taktach 38-46 mieści się zdanie muzyczne, składające się z dwóch fraz szeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Każda z nich składa się z trzech motywów pełnych – dwóch jednotaktowych i jednego dwutaktowego, szeregowanych na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. W taktach 47-55 poprzednie zdanie zostaje powtórzone na sposób prosty. Następuje po nim czterotaktowa fraza (t. 56-59), w kształtowana na zasadzie szeregowania motywów – pierwsze dwa zostają powtórzone na sposób prosty, a następnie poddane technice dyminucji. Kolejne dwa takty (60-61) zawierają frazę jednorodną, kształtowaną na zasadzie sekwencyjnego powtórzenia motywów niepełnych. Następna jednorodna fraza, mieszcząca się w taktach 62-66 składa się z trzech pełnych motywów szeregowanych na zasadzie ABA. Następuje po niej czterotaktowa fraza jednorodna (t. 66-69), kształtowana na zasadzie sekwencyjnego szeregowania motywów niepełnych. W taktach 70-71 mieści się fraza mieszcząca dwa motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia prostego. W takcie 72 rozpoczyna się odcinek recytatywny, trwający aż do końca fazy B w takcie 80. Mieści on dwie frazy różnorodne motywiczenie – w taktach 72-76 oraz 76-80. Względem siebie są one uszeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego.

Harmonika:

Faza B zawiera materiał harmoniczny oparty zasadniczo o dwie tonacje – kolejno: Des-dur i F-dur, jednak w taktach 62-67 ma miejsce zboczenie modulacyjne. Ponadto w fazie tej kompozytor umieścił trzy wyrzutnie – w taktach 43, 52 oraz 60.

Takty: Tonacja: Funkcja harmoniczna:

38-46	Des-dur	T D ⁷ ₃ TVI SII (D) _{3>} [TVI] _{3>} SII _{3>} T (D ⁷) ₃ D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T ₇
-------	---------	---

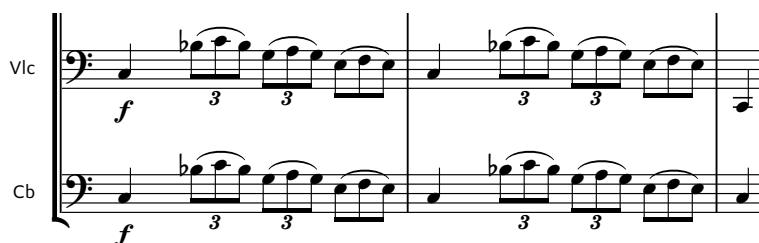
47-55		$T \underset{3}{D^7} TVI SII (D) [TVI]$ $SII \underset{3>}{T} (D^7) \underset{3}{D} \overset{7}{4-3} T$
56-62	Des-dur	$(D^7) \underset{3-4-3-4-3-4-3}{[D]}$ $T (D) SII (D^7) (D) [TIII]$ $\underset{6>}{6} \underset{3>}{3} \underset{5>}{5}$
	C-dur	$D^7 \underset{5>}{T}$
62-73		$T \underset{4}{D^7} T \underset{4}{D^7} T \underset{4}{D^7} T \overset{7}{5-6-5} \underset{3}{S}$ $D \overset{7}{5-6-5} \underset{3}{T}$
	F-dur	$D \overset{7}{5-6-5} \underset{3}{T}$
73-80		$T \underset{3}{S} \underset{3}{D^7} T \dots S D T$

Melodyka i rytmika:

Wiodącą rolę w całej fazie B odgrywają pierwsze skrzypce, prezentując przez jej większość rezolutny materiał melodyczny o falistym kierunku i szerokim ambitusie oktawy. Pod względem rytmicznym melodia ta opiera się w znacznej mierze na triolach ósemkowych, motywika jest umiarkowanie jednorodna. Każdorazowy pokaz tematu rozpoczęty jest przedtaktem – triolą na czwartej mierze taktu. Pierwsza miara zazwyczaj rozpoczęta jest skokiem kolejno o tercję, kwartę i kwintę w kierunku zstępującym, po którym następują albo ósemki ostinato, albo kolejne grupy: triola, ósemka i pauza ósemkowa. Zakończenie zdań muzycznych w taktach 46 i 55 charakteryzuje się synkopą – akcentowaną ćwierćnutą na drugiej mierze. Kolejną cechą tej linii melodycznej są dźwięki wyprzedzające na początkach motywów – albo o chromatyczną sekundę małą w kierunku wstępującym, albo o diatoniczną tercję małą w kierunku opadającym.

Przykł. 83. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 46-55

Powyższą motywikę (w różnych wariantach melodycznych, zdeterminowanych częściowo przez harmonię) pierwsze skrzypce realizują aż do taktu 70, z wyjątkiem taktów 60-61, gdy wraz z pozostałymi smyczkami wykonują ósemki ostinato oparte o pochod chromatyczny as^2-c^2 . W taktach 70-71 pierwsze skrzypce pozostają co prawda w rytmie triolowym (w opozycji to ósemek drugich skrzypiec i altówek), wykonują go jednak na jednym dźwięku b^2 , podczas gdy inicjatywę przejmują wiolonczele i kontrabasy, podejmując figury triolowe oparte o kolejne stopnie dominanty septymowej w kierunku opadającym.



Przykl. 84. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 70-72

Aż do tego momentu głosy śpiewacze nie zawierają materiału tematycznego, a ich partie można określić jako kontrapunkt o melodyce opartej w znacznej mierze o ruchy sekundowe i pojedyncze skoki. Jest to jedyny fragment duetu, w którym pojawia się trzecia postać – Stefanina, której partia jednak również pozostaje podrzędna względem melodii pierwszych skrzypiec. Kontrapunkt ten stoi w wyraźnej opozycji rytmicznej do wiodącej melodii skrzypiec, jako że zbudowany został na rytmie ósemkowo-ćwierćnotowym, ze sporadycznymi punktowaniami.

Ostatni odcinek fazy B (t. 72-80) utrzymany jest w modelu recitativo accompagnato. Pierwszą frazę, o całkiem bohaterskim i dostojnym wydźwięku, prezentuje Ernesto. Jest ona zróżnicowana rytmicznie. Pierwszy motyw opiera się o ruch sekundowy. Rozpoczyna go pochod ósemkowy w kierunku wznoszącym, po którym następuje kulminacja – półnuta f^1 , pochod szesnastkowy w kierunku opadającym po diatonicznych stopniach gamy F-dur, oraz konkluzję – skok o sekstę na półnutę d^1 , a po niej ósemkę b . Drugi motyw frazy opiera się o rytm punktowany i melodię o szerokim ambitusie septymy, opartą o stopnie dominanty septymowej, a następnie toniki.

Ostatnie zdanie należy jednak do Niny, która powtarza motyw Ernesta na sposób wariacyjny. Wariacyjność ta obejmuje przede wszystkim warstwę rytmiczną, która ulega uproszczeniu – zaniechany zostaje choćby figuracyjny pochod szesnastkowy z pierwszej frazy. To uproszczenie rytmiki, a jednocześnie jednakową intensywność brzmienia w dynamice forte,

artykulacji legato, lecz deciso, można odczytywać również w wymiarze retorycznym, tak jakby Nina również przez warstwę muzyczną chciała zakomunikować Ernestowi, żeby „nie mydlił jej oczu”, lecz natychmiast wyznał prawdę.

Warto zwrócić uwagę na akompaniament orkiestry – Ernestowi towarzyszą krótkie, zdecydowane ćwierćnuty na pierwszej mierze, podczas gdy w przypadku Niny są to półnuty na dwóch podstawowych funkcjach harmonicznym, podkreślające z jednej strony czystość jej intencji, lecz również zaskakującą pewność siebie przedstawicielki „słabej płci”.

The image shows a musical score for a duet. The vocal parts are for N (Nina) and S (Ernest). The piano accompaniment includes staves for VI I, VI II, VIa, VIc, and Cb. The lyrics for N are: "Già vel pro - mi - si, e ba - sta: l'ar - ca - no ser - be - rò." The lyrics for S are: "ma se Teo - do - ro - a - ma - te l'ar - ca - no a - og - nun - ce - - la - te...". The piano accompaniment features dynamic markings like f, mf, p, and piz.

Przykł. 85. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 72-80

Orkiestracja:

Faza B rozpoczyna się instrumentalną prezentacją tematu przez pierwsze skrzypce z akompaniamentem pozostałych smyczków, opartym o pionowy akordowy – ćwierćnotowy lub ósemkowy, przez większość czasu (aż do taktu 56) rozpoczynane od drugiej miary taktu. W taktach 56-59 smyczki wykonują synkopy na dominancie wtrąconej do dominanty, w ramach których altówki dokonują kilkukrotnego opóźnienia tercji akordu przez kwartę. Zakończenia zdań muzycznych w taktach 46 i 55 realizowane są przez orkiestrę tutti – akcentowana ćwierćnuta na drugą miarę, poprzedzona jednotaktową obecnością klarnetów, fagotów i rogów. Od połowy taktu 55 ponownie śpiewakom towarzyszy sam kwintet, niemniej nie na długo, gdyż już od ostatniej miary taktu 57 włączają się kolejne instrumenty dęte, które ostatecznie pochodem ósemkowym w takcie 59 doprowadzają do konkluzji tego ustępu w taktach 60 i 61, kiedy to wybrzmiewają półnuty wszystkich instrumentów dęty i ósemki

grupowane po cztery smyczków. Wraz ze zmianą tonacji wzrasta intensywność brzmienia poprzez zagęszczenie faktury w stosunku do tej z początku fazy. Od taktu 61 drugie skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy wykonują akompaniament „marszowy” – ósemki na każdej mierze poprzedzielane pauzami ósemkowymi. Wtórują im fagoty i rogi, natomiast melodię pierwszych skrzypiec kolorystycznie ubogaca flet piccolo (od t. 64). Od taktu 66 rogi trzymają przez cztery takty nutę c w oktawie, natomiast kolejne dęte drewniane dołączają się z całymi nutami, stopniowo zagęszczając fakturę i dynamikę na sposób rejestrowy. Smyczki w tym czasie (poza pierwszymi skrzypcami) wykonują ósemki ostinato, co również przyczynia się do intensyfikacji brzmienia. Kulminacją tego ustępu są ponad dwa takty orkiestry tutti (70-72), w której po raz pierwszy wybrzmiewa również tremolo kotłów. Ostatni, recytatywny odcinek ma miejsce jedynie z towarzyszeniem smyczków, z wyjątkiem dwóch półnut obojów i fagotów w taktach 77 i 78.

Dynamika:

Faza B rozpoczyna się niepozornie – *leggiero* i w dynamice *piano*. Niewinnie, tak jak niewinna i niczego nieświadoma zdaje się być Stefanina, pojawiająca się w takcie 46. Dynamika *piano* utrzymana zostaje aż do taktu 60, z wyjątkami pojedynczych ćwierćnut *forte* orkiestry tutti w taktach 46 i 55, poprzedzonymi „dopowiedzeniami” drewna – za pierwszym razem w *mezzoforte*, za drugim z powrotem w *piano*. W taktach 60-61 smyczki realizują *crescendo* od *forte*, osiągniętego *subito*, jedynie poprzez rejestrowe dodawanie kolejnych głosów w taktach poprzedzających. Dęte natomiast grają cztery półnuty, każdą na zasadzie *forte-piano*. Kulminacja trwa nieco ponad dwa takty, ale już na drugą miarę taktu 62 wraca naiwne *piano*. Poczynając od taktu 66 dynamika również zaczyna rosnąć na sposób rejestrowy, doprowadzając do *forte* w taktach 70-72. Akompaniament smyczków recytatywnemu fragmentowi Ernesta w taktach 73-76 ulega dynamicznemu stopniowaniu – każda kolejna ćwierćnuta wybrzmiewa w niższym stopniu dynamicznym (*ff-f-mf-p*). Retoryka tego fragmentu mogłaby wskazywać na stopniowe zanikanie pewności siebie Ernesta i uleganie urokowi Niny. Ta jednak odpowiada mu z impetem – w dynamice *forte* podjętej przez towarzyszącą jej orkiestrę, niemniej po fermacie w takcie 78 również i ona pokornieje, kończąc frazę w nieco mniejszej dynamice *mezzoforte*.

FAZA C

Tłumaczenie tekstu:

NINA Un raggio in quel detto sfavilla, risplende, che avviva, che accende la fiamma d'amor!... Ah, come di speme a un solo baleno già brilla nel seno mi palpita il cor. ERNESTO Mi creda il nemico sconfitto ed estinto, ma trovi nel vinto il suo vincitor... Oh, come il trionfo è caro e più degno se vince l'ingegno, la forza, il valor.	NINA Już widzę ten promyk, który błyszczy, rozświetla, i zapala, i rozpala wielki płomień miłości!... Ach, jakaż nadzieja w tym jednym błysku, już świeci w mej piersi, drży moje serce. ERNESTO Moi wrogowie wierzą, że to ja jestem pokonany, lecz w zwyciężonym znajdą prawdziwego zwycięzcę... Och, jakże jest cenne i bardziej chwalebne zwycięstwo odniesione dzięki sprytowi, sile i cnocie.
--	---

Tonacja:

F-dur

Agogika:

Faza C utrzymana jest w umiarkowanym tempie *Moderato*, dyrygowanym *alla breve* i zinterpretowanym jako $\text{♩} = 66$.

Zasada kształtowania:

Faza C kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. W taktach 81-85 mieści się fraza różnorodna motywicznie powstająca z dwóch motywów pełnych. Zostaje ona powtórzona na sposób wariacyjny w taktach 85-89, przy czym wariacyjność dotyczy tylko drugiego motywu. W taktach 89-93 wybrzmiewa fraza rozwijana z motywu, która zostaje powtórzona na sposób prosty w kolejnych taktach (93-97). Następują po niej dwie dwutaktowe frazy, szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego (t. 97-99 oraz 99-101), a każda z nich składa się z dwóch motywów szeregowanych na zasadzie powtórzenia prostego. W taktach 101-105 wybrzmiewa fraza różnorodna motywicznie, w której jednak dwa pierwsze motywy są szeregowane na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego, ostatni zawiera nowy

materiał muzyczny. Opisana wyżej forma (t. 81-101), zostaje powtórzona na sposób wariacyjny w taktach 105-125. Wariacyjność ta dotyczy jedynie tonacji i obsady wykonawczej.

W taktach 125-130 wybrzmiewają trzy motywy niepełne – jeden jednoczęściowy (sama kulminacja), dwa dwuczęściowe (rozwinięcie i kulminacja), szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Następuje po nim łącznikowy motyw niepełny w taktach 130-132, po czym powraca motywika z początku fazy C, ubrana w podobne ramy formalne, tym razem zakończona jednak kadencją dwojga solistów w takcie 148.

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
80-89	F-dur	$T \cdot D^7 T \cdot (D_{4-3}^{6>-5}) TVI$ 3
90-97		$D^7 T D^7 T D^7 T D^7 T$ 5 5
98-101		$(D^7) TVI (D^7) TVI D^7 T D^7 T$ 3 3 3 3
102-106	F-dur	$SII D_{4-3}^{6-5} T (D_7^{1<-2-3}) S$ 3>
	B-dur	$D_7^{1<-2-3} T$
106-113		$T \cdot D^7 T \cdot (D_{4-3}^{6>-5}) TIII$ 3
114-121		$D^7 T D^7 T D^7 T D^7 T$
122-125	B-dur	$(D^7) TVI (D^7) TVI (D^7) D (D^7) D$ 3 3 3 3
	F-dur	$D^7 T D^7 T$ 3 3
126-132		$TVI DIII (D) [D]$ 3> 3
		$(D^{9>}) (D) TVI (D) TVI (D) [TVI]$ 5> 5 5
		$D^7 T$
80-89		$T \cdot D^7 T \cdot (D_{4-3}^{6>-5}) TVI$ 3
140-149		$D^7 T D^7 T D^7 T D^7 D_{4-3}^{6-5} T$ 5 5

W fazie C mają miejsce dwie modulacje, jedno wychylenie modulacyjne, jak również dwie wyrzutnie.

Melodyka i rytmika

Podczas całej fazy C wybrzmiewa trzykrotnie ten sam temat, za każdym razem poddany innej wariacji. W taktach 81-105 prezentuje go Nina w tonacji F-dur, następnie w taktach 105-125 Ernesto w tonacji B-dur, modulując pod koniec z powrotem do F-dur. Ostatni pokaz tematu rozpoczyna Nina w takcie 131, a dziewięć taktów później (t. 140) dołącza do niej Ernesto i śpiewają wspólnie, w równoległej rytmice i konsonujących interwałach, aż do końca fazy C. Materiał tematyczny mieści w sobie całą paletę środków wyrazowych, zwłaszcza pod kątem rytmicznym i artykulacyjnym. Falista melodia o szerokim ambitusie decyduje zarówno na dużych skokach interwałowych, jak i na pochodach sekundowych. Swoistą dominantą jej przebiegu jest sekwencyjność melodyczna obecna w kilku momentach tematu. Cztery początkowe frazy (t. 81-97, 105-121, 131-147) rozpoczynają się przedtaktem ćwierćnutowym, po którym następuje ćwierćnuta z kropką i dwie szesnastki, a po nich skok o kwartę lub kwintę. Istotnym elementem rytmicznym tego fragmentu są synkopy na drugiej mierze taktu, w postaci albo półnut po ćwierćnucie staccato, albo oddalonej od niej o sekstę ćwierćnuty zalegowanej z figuracyjnym pochodem triol ósemkowych w kierunku opadającym. Melodia w tym odcinku artykułowana jest nad wyraz lekko i krótko – poza triolowymi pochodami legato, dominuje artykulacja staccato.

N. *- rō. Un rag. gien quel* **85** *tr*

N. *- mor!... Ah, co - me di spe. me a un* **86** *tr*

N. *det. to sva - vil. la. ri. splen. de, chev.*

N. *So. lo ba. le - no già bril. la nel* *tr*

N. *- vi. va, che ec - cen. de la fiam. ma d'a.* *tr*

N. *So. no mi pal. pi - fa il cor: ch,* *oppure*

Przykl. 86. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 80-97

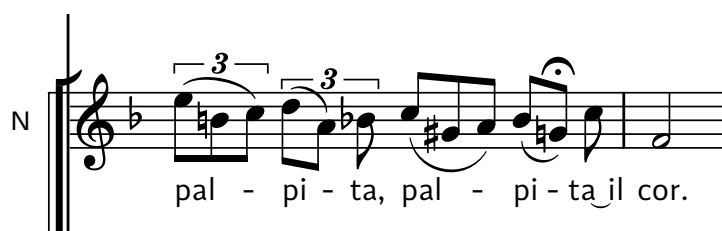
Druga część tematu (t. 97-105, 121-125) posiada charakter bardziej liryczny, węższy ambitus i większą jednolitość rytmiczną. Dominuje rytm punktowany i pochody tudzież skoki o małe interwały. Pierwszy pokaz tematu jest dłuższy od kolejnych i jako jedyny posiada codę tej frazy (t. 102-105) i tylko w niej mieści się skok o interwał większy niż tercja – jest to mianowicie znany już z poprzedniego fragmentu synkopowany skok o sekstę.



Przykł. 87. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 97-103

Zakończenie pierwszego pokazu tematu przez Ninę ma charakter kadencyjny. Rytmicznie bazuje na triolach ósemkowych a capella, których melodia opiera się głównie na tercjach diatonicznych w kierunku opadającym oraz chromatycznym opóźnieniu niższego dźwięku. Ostatni skok o kwintę w kierunku opadającym zwyczajowo wykonany został z portamentem. Aby umożliwić swobodne wykonanie tego portamento, podczas przedmiotowej premiery fermatą został opatrzony ostatni dźwięk taktu 104.

O ile w wydaniu Warszawskiej Opery Kameralnej fermata ta figuruje nad dźwiękiem przedostatnim, kompozytor w manuskrypcie umieścił ją nad całym taktem, co przekonało mnie do takiego rozwiązania, które wydaje się być bardziej organiczne zarówno pod kątem stylu, jak również wygody wokalne solistki.



Przykł. 88. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia Niny, wyd. WOK 2022, t. 104



Przykł. 89. Duet „Che intesi... quali accenti?”, Manuskrypt (1829), t. 103-107 ³⁰¹

Pomiędzy kolejnymi pokazami tematu dwukrotnie znajduje się materiał łącznikowy. Za pierwszym razem jest to tylko jeden takt (105), oparty o triole ósemkowe instrumentów dętych, które za pomocą pochodu chromatycznego stanowiącego kolejne dźwięki opóźniające tercję dominanty septymowej do subdominanty, modulują z tonacji F-dur do B-dur, w której temat następnie prezentuje Ernesto.

³⁰¹ tamże

Przykł. 90. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 105-106

Drugi odcinek łącznikowy (t. 126-131) również opiera się o triole ósemkowe, obecne tym razem w grupie smyczkowej – przez pierwsze dwa takty jako ostinato na składnikach kolejnych akordów, dopełnianych kolorystycznie i dynamicznie przez półnuty instrumentów dętych, następnie jako rozłożone pasaże. W odcinku tym zawiera się zboczenie modulacyjne do tonacji d-moll, zakończone synkopą – ćwierćnutą tutti na drugą miarę taktu 130 (akord C⁷ modulujący z powrotem do tonacji F-dur) i punktowanym pochodem Ernesta po dźwiękach diatonicznych w kierunku opadającym, zawierającym w każdej grupie dźwięk antycypujący.

Przykł. 91. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 130-132

Faza C kończy się kadencją dwojga solistów opartą o rytm ósemkowy i wąski ambitus sekundy. Po fermacie na przedostatnim dźwięku taktu 148, następuje przedtakt szesnastkowy już w nowym tempie strettu.

Orkiestracja:

Kolejnym pokazom tematu przez solistów towarzyszy kwintet smyczkowy (bez pierwszych skrzypiec) ciągłym, marszowym akompaniamentem ćwierćnutowym pizzicato. Sporadycznie pojawiają się pojedyncze odpowiadające motywy instrumentów dętych – klarnetu lub trąbki.



Przykl. 92. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia klarnetu, t. 93-94



Przykl. 93. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia trąbki, t. 121

Pierwsze skrzypce pełnią podwójną funkcję – czasami dublują głos solisty, czasami zaś odpowiedzi klarnetów i trąbek. Od taktu 90, jak i w analogicznym miejscu od taktu 140, marszowemu rytmowi smyczków wtórują waltornie, wykonując ćwierćnuty staccato na słabe miary taktu. Od taktu 98 dołączają kolejno fagoty, flet i obój, natomiast materiał muzyczny łącznika w takcie 105 realizowany jest przez całą grupę dętą drewnianą i rogi.

Drugi pokaz tematu ulega technice wariacyjnej nie tylko pod kątem identyfikacji tonalnej, lecz również, w małym, acz istotnym stopniu, w warstwie instrumentacyjnej. I tak, w taktach 110-111 soliście, poza pierwszymi skrzypcami, wtóruje flet piccolo ósemkami staccato, przymnażając temu motywowi filigranowego charakteru, który już w kolejnym takcie zostaje jednak przyciemniony – po pierwsze wychyleniem modulacyjnym do minoru, jak również długimi nutami klarnetów, fagotu i waltorni. Od taktu 122 pierwszy klarnet dubluje partię solisty i pierwszych skrzypiec, fagoty natomiast wykonują ćwierćnuty staccato na arsis każdego taktu. W łączniku w taktach 126-130 wybrzmiewa orkiestra tutti w pełnej krasie, a wraz z powrotem tematu w takcie 132 powtarza się model instrumentacyjny z pierwszego pokazu. Ustępy kadencyjne w taktach 104, 131 oraz 148 realizowane są a capella.

Dynamika:

Faza C rozpoczyna się w pełnym napięcia piano. Dynamika stopniowo narasta, najpierw od taktu 90 wraz z dołączaniem kolejnych instrumentów oraz zmianą tessitury solisty. Jako że frazy w taktach 97-101 szeregowane są sekwencyjnie, również tutaj dynamika rośnie, znajdując swoje ukoronowanie w następnej frazie (t. 102-105). Należy podkreślić, że powyższe zmiany dynamiczne są subtelne i zachodzą wewnątrz oznaczenia dynamicznego piano. Pierwszy znamieny zabieg dynamiczny, wpisany oryginalnie przez kompozytora, ma miejsce w takcie 105, kiedy to instrumenty dęte realizują crescendo od piano, wzmacniające wydźwięk procesu modulacyjnego, a znajdujące swoje ukoronowanie na pierwszej mierze taktu 106, w którym to po pierwszej nucie forte, natychmiast wraca piano. Historia się powtarza, natomiast w taktach 126-127 następuje subito forte-piano na pierwszej i trzeciej mierze, następnie względne piano orkiestry tutti utrzymuje się przez dwa takty, aby w takcie 130 zaakcentować synkopę forte-piano na drugiej mierze. Następnie, aż do końca fazy C utrzymana zostaje dynamika piano, choć nie brak wyraźnego napięcia emocjonalnego, wynikającego zwłaszcza z wyrazistej artykulacji.

CODA (STRETTA)

Tłumaczenie tekstu:

W codzie zostają powtórzone końcówki ostatnich zdań obojga protagonistów z fazy C.

Tonacja:

F-dur

Agogika:

Pomimo braku zmiany oznaczenia agogicznego, stretta została wykonana, zgodnie ze stylistyką *bel canto*, szybciej niż dotychczasowy przebieg muzyczny – mianowicie w tempie $\text{♩} = 86$.

Zasada kształtowania:

Coda kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów. W taktach 149-153 mieszczą się cztery motywy niepełne (rozwiniecie i kulminacja) szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego, a wariacyjność ta dotyczy warstwy melodycznej, dopasowanej do przebiegu harmonicznego. Następuje po nich jeden motyw pełny w taktach 153-156, po którym

wybrzmiewają trzy akordy orkiestry tutti. Takty 149-154 podczas przedmiotowej premiery zostały wykonane dwukrotnie.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

149-158 T TVI SII $D_{4-3}^{6-5} T$
3>-1

Melodyka i rytmika:

Cztery początkowe motywy, wykonywane naprzemiennie przez Ninę i Ernesta, bazują na melodyce w kierunku wznoszącym (poza ostatnią nutą dwóch pierwszych motywów) i rytmie ósemkowym. Ostatni motyw solistów (t. 153-156) to falista melodia o szerokim ambitusie seksty (przy repetycji tego fragmentu ambitus zwiększa się do nony, jako że obydwójce solistów jako przedostatni dźwięk wykonują wysokie c. Rytmika tego motywu opiera się o wartości większe niż uprzednio – ćwierćnuty, półnuty i całą nutę przedłużoną moją decyzją do dwóch taktów. Przy drugim powtórzeniu, takt 154 został wykonany w dwukrotnie wolniejszym tempie, z fermatą nad drugą połową taktu.

Przykł. 94. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 148-158

Orkiestracja:

Podczas całej cody solistom towarzyszy orkiestra tutti. W pierwszych czterech taktach oboje, klarnety, pierwszy fagot i rogi wykonują staccato rytm ósemkowy (z pierwszą grupą: ósemka i dwie szesnastki). Pierwsze skrzypce korespondują z altówkami i wiolonczelami krótkimi, drapieżnymi motywami ósemkowo-szesnastkowymi, okraszonymi akcentem na pierwszej nucie. Pozostałe instrumenty akcentują ćwierćnutę na pierwszej mierze pierwszego i trzeciego taktu. W taktach 153-154 cała orkiestra gra akordy zmieniane co półnutę – dęte grają faktycznie półnuty, smyczki szesnastki lub ósemki ostinato, natomiast kotły trzymają w takcie 154 całą nutę tremolo. W taktach 155-156 orkiestra tutti wykonuje akord toniczny – dęte z wyjątkiem puzonów oraz soliści na sposób ciągły (puzony jako półnuty), drugie skrzypce i altówki jako szesnastki ostinato, natomiast pierwsze skrzypce, wiolonczele i kontrabasy rozłożywszy go melodycznie – pierwsze skrzypce w postaci szesnastek, wiolonczele i kontrabasy jako ósemki. Duet kończy się trzema akordami tonicznymi – dwiema ćwierćnutami i całą nutą z fermatą.

Dynamika:

Coda jest utrzymana w wysokiej dynamice, ale zachodzą w niej zabiegi wynikające z kierunku frazy i napięcia harmonicznego, jak również z zapisu. O ile smyczki przez cały czas grają w dynamice forte, oboje, klarnety, pierwszy fagot i rogi zaczynają forte-piano, realizując za każdym delikatne crescendo do pierwszej miary kolejnego taktu. Takt 153 wszystkie dęte rozpoczynają forte-piano, a w kolejnym takcie wykonują crescendo prowadzące do kulminacji na pierwszej mierze taktu 155. Od tego momentu do samego końca wszyscy pozostają w dynamice forte.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Cała pierwsza faza duetu powinna zostać wykonana nad wyraz intymnie, w duchu belcantowego toposu powściągniętego uczucia, wyrażanego nie przez patos, lecz przez subtelność barwy, miękkość frazy i kontrolowaną ekspresję. Nawet pierwsze akordy forte zostały utrzymane w miękkim, miłosnym i nieco tęsknym brzmieniu. W związku z tym przedtakt trzydziestodwójkowy, o ile punktualny, nie powinien cechować się nadmierną ostrością. W dużym stopniu zależało to odpowiedniego gestu dyrygenckiego – bardzo aktywnego, ale nie za ostrego aufaktu. Należało zadbać o linearne prowadzenie długich fraz przez solistów, niejako „ponad pauzami”, co odpowiada toposowi frazy nieprzerwanej. Styl *bel canto* zakłada w tym zakresie idiomatyczną kontynuację frazy mimo pauz, dzięki czemu zachowana zostaje emocjonalna spójność wypowiedzi.

Zmiany barwy dźwięku w taktach 7–8 winny być podkreślone przez wykonawcę poprzez subtelne różnicowanie emisji i artykulacji, zgodnie z toposem transformacji barwowej. Cała pierwsza faza duetu stanowi paletę licznych nastrojów i afektów, które powinny być zostać odpowiednio zobrażowane, poza elementami wpisanymi w partyturę (melodyka, rytmika i harmonika), frazowaniem i kolorystyką. Jednocześnie zadbać należało, aby soliści pozostawali w ramach agogicznych, pomimo lirycznej frazy, skłaniającej ich niekiedy do rozciągania tempa. W przypadku akompaniamentu orkiestrowego istotne było dla mnie zapobieganie jednolitemu, pozbawionemu kierunku frazowego wykonywaniu szesnastek ostinato smyczków. Zarówno słowem, jak i gestem dyrygenckim zachęcałem zatem muzyków, aby nie ulegali pokusie bezwiednego odgrywania nut, a raczej dążyli do punktów harmonicznego kulminacji.

Grupy trzydziestodwójkowe pierwszych skrzypiec od taktu 13 powinny były zostać wykonane *leggiero*, ale nie *scherzando* – należało zatem odnaleźć złoty środek pomiędzy tymi dwoma sposobami artykułowania. Miejscem niezwykle istotnym okazały się takty 28-30, w których oboje i klarnety powinny perfekcyjnie wspólnie z solistami frazować, oddając afekt żalu i tęsknoty, zachowując artykulację *legato*, a nie zmiękczać jednocześnie rytmu punktowanego. Kadencja wokalna w taktach 34-38 stanowiła początkowo wyzwanie na polu rytmicznym, a także wspólnego dobierania oddechów. Aby temu zaradzić, przez dłuższy okres prób dyrygowałem również ten ustęp *a capella*, co zaowocowało większą pewnością rytmiczną solistów podczas premiery. W fazie B należało zadbać lekkie artykułowanie triol ósemkowych pierwszych skrzypiec, jak i o frazowanie większymi całościami (zdaniami muzycznymi, na zasadzie poprzednik-następnik), a także o polirytmię pomiędzy partią Stefaniny (ósemki) i pierwszych skrzypiec (triole ósemkowe) od taktu 46.

Wzmoczonej czujności od dyrygenta wymagał epizod recytacyjny w taktach 72-80, wykonywany przez solistów w nieco bardziej swobodnej agogice. Faza C nie wykazała znaczących problemów wykonawczych. Miejscem, które zostało przećwiczone po wielokroć było z kolei przejście na *stretto* (t. 148-149), tak aby instrumenty dęte od razu podjęły nowe, szybsze tempo, a także sprężysto realizowały rytm ósemkowo-szesnastkowy, dofrazowując jednocześnie każdorazowo do pierwszej miary kolejnych taktów.

4.2.7. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”

Tonacja: Es-dur

Metrum: 6/8 – 3/4

Agogika:

Każda faza arii utrzymana jest w innym tempie. Pomimo oznaczenia agogicznego *Allegretto* już na początku, wstęp posiada charakter recytatywu *accompagnato* i rozpoczyna się w umiarkowanym tempie (♩ = 82, po czym od taktu 13 stopniowo przyspiesza aż do rozpoczęcia fazy A w takcie 17. Tam rozpoczyna się właściwe *Allegretto*, dyrygowane ćwierćnutami z kropką równymi 112 BPM i trwa do taktu 110, niemniej z dwiema modyfikacjami – fermata w takcie 63 przygotowana zostaje agogicznie poprzez delikatne zwolnienie w takcie poprzednim. Również odcinek z Colą w taktach 100-103 utrzymany jest w dużo wolniejszym tempie (♩ = 72), po czym następuje powrót do motoryki i tempa początkowego. Faza A to przykład tradycyjnej neapolitańskiej taranteli. Faza B od taktu 111 z przedtaktem dyrygowana jest całymi taktami (♩ = 64), a jedyne wyjście poza tempo następuje w taktach 145-146 – z jednej strony ostatnie dwie ćwierćnuty przed fermatą zostają wyhamowane, natomiast przedtakt do taktu 147 zostaje stopniowo rozpędzany. Wraz ze *stretta* od taktu 162, zgodnie ze stylem i tradycją wykonawczą, rozpoczyna się *accelerando*, które trwa aż do końca arii.

Obsada wykonawcza:

Sigismondo, Cola; orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu.

Mechanizm formy:

Aria składa się ze 172 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w nim wyodrębnić następujące elementy:

Takty:

Wstęp	1-63
Faza A	63-109
Faza B	110-161
Coda (<i>stretta</i>)	162-172

WSTĘP

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO Mo' che discoperto avimmo, a quatt'uocchie e'nfra de nuje, m'aje da dì, pe' llo ro duje tutto chello che'nce sta.	SIGISMONDO Sprawa wyszła na jaw, więc musisz mi powiedzieć w cztery oczy o wszystkim, co jest między tym dwojgiem.
--	--

Zasada kształtowania:

Wstęp kształtowany jest na zasadzie szeregowania motywów. Dwa pierwsze motywy (t. 2-5 i 6-9) szeregowane są na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego w odległości sekundy w kierunku wznoszącym. Następują po nich dwa motywy niepełne w taktach 10-11 oraz 12-13, po nich natomiast motyw pełny w taktach 14-17.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

1-10 T SII (D⁷) S
 7

11-17 D T S D⁶⁻⁵₄₋₃ T
 7 3

Melodyka i rytmika:

Podczas wstępu Sigismondo prezentuje liryczną linię melodyczną o szerokim ambitusie seksty. Dwa pierwsze motywy rozpoczynają się skokiem po składnikach odpowiedniej funkcji harmonicznego, następne zaś korzystają z ruchu sekundowego. Kierunek ich melodii jest falisty. Rytmika całego wstępu opiera się na dwudzielnym pulsie w metrum 6/8, korzysta natomiast z długich wartości rytmicznych poprzedzielanych ósemkami o wyraźnym przedtaktowym charakterze. Poprzedzielane pauzami dwa krótkie motywy niepełne w taktach 10-13 posiadają kolejno opadający i wznoszący kierunek melodii, natomiast ostatni motyw w taktach 14-17 stanowi podsumowanie całego wstępu, porusza się ruchem sekundowym w kierunku opadającym, natomiast w warstwie rytmicznej bazuje wyłącznie na grupach: ćwierćnuta i ósemka, wprowadzając w organiczny sposób motorykę obecną w fazie A.

Przykl. 95. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 1-18

Orkiestracja:

Pierwszy akord wykonuje orkiestra tutti. Następnie soliście towarzyszą jedynie smyczki – początkowo długimi, zalegowanymi akordami, z dwoma pojedynczymi motywami pierwszych skrzypiec, odpowiadającymi śpiewakowi w taktach 5 i 9. Następnie, od taktu 10 warstwa rytmiczna orkiestry ulega przerzedzeniu – kwintet realizuje krótko artykułowane ćwierćnuty poprzedzielane pauzami. W taktach 15-17 włączają się również rogi z długimi wartościami w konsonujących interwałach tercji wielkiej, kwinty i seksty wielkiej.

Dynamika:

Fanfara orkiestry tutti rozbrzmiewa w dynamice forte. Następnie kompozytor przewidział dynamikę pianissimo od taktu 3, a następnie piano od taktu 11, jednak zdecydowałem się przeprowadzić większe stopniowanie dynamiczne, polegające na rozpoczęciu bardzo zachowawczą dynamiką, zwiększaną z każdym kolejnym motywem aż do kulminacji na ostatnim motywie – pomimo, że wykonanym piano, jednak dużo bardziej intensywnym dźwiękiem od motywów poprzednich.

FAZA A

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO Cola, Co', non fà zi'meo, non te j'ncampanianno ca 'nterzetto e contrabanno te si fatto scommeglià Cola, Co'...	SIGISMONDO Cola, Cola, nie udawaj głupiego, nie ociągaj się, gdyż potajemnie i nieuczciwie knułeś i dałeś się ujawnić. Cola, Cola...
---	---

m'aje da di mo' che nce sta. Viene ccà, vamme dicenno che boleva, chil l'amico da quant'à ca chisto 'ntrico se spassava a concertà. Cola, Co', va ca si sferro, simme vota lo cerviello da sta pelle no sigillo, io ne faccio addoventà, Cola, Co'... 'Nfra moglièrema... e Monzù che 'nce passa lo saje tu? COLA Io... gnernò SIGISMONDO Oje, Cola, Co'... non me fà sberteccellà, che sta lettera pecchè isso dette mmano a te? COLA Isso?... Ojebbo! Quacche sbaglio 'ne sta ccà, 'nce sbaglio, 'nce sbaglio!	musisz mi teraz wszystko powiedzieć. Chodź tu i powiedz, co chciał ten jegomość, od kiedy, jak i co to za intryga, którą knuliście. Cola, Cola, jeśli mnie rozjuszysz to niechybnie stracę głowę, i na twojej skórze pozostawię trwałe znaki. Cola, Cola... Co jest między moją żoną... i tym jegomościem, ty to wiesz? COLA Ja... Panie, nie. SIGISMONDO Oj, Cola, Cola, nie przeciągaj struny, dlaczego on przekazał tobie ten liścik? COLA On?... Ojej! To przecież omyłka, omyłka, omyłka!
--	--

Zasada kształtowania:

Faza A posiada formę aba'b' i kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. Ogniwo a (t. 17-42) rozpoczyna się zdaniem muzycznym kształtowanym na zasadzie wariacyjnego szeregowania dwóch czterotaktowych fraz (t. 17-21 i 21-25). Zdanie to zostaje powtórzone na sposób wariacyjny w taktach 25-33, przy czym wariacyjność ta obejmuje zarówno warstwę melodyczną, jak i obsadę wykonawczą – w przypadku pierwszego zdania melodię prezentują jedynie pierwsze skrzypce, podczas gdy w drugim zdaniu wtórują im solista i flet piccolo. W taktach 33-37 mieszczą się trzy motywy niepełne, z czego dwa pierwsze szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego. Następują po nich dwa dłuższe, jednak wciąż niepełne motywy (t. 37-39 i 39-41), szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. W takcie 43 rozpoczyna się ogniwo b, trwające do taktu 63. Jest ono kształtowane w zgoła odmienny sposób od ogniwa a. Przez pierwsze 12 taktów ma miejsce korespondencja motywiczna pomiędzy grupą basową i klarnetami a Sigismondem wraz z pierwszymi skrzypcami, obejmująca pojedyncze motywy niepełne. Następnie, w taktach 54-59 i 59-63 mieszczą się dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego.

Począwszy od taktu 63 powraca motywika ogniwa a. W taktach 63-71 mieści się analogiczne zdanie muzyczne, składające się z dwóch fraz, szeregowanych tym razem na zasadzie poprzednik-następnik. W kolejnych taktach (71-75) znajduje się fraza kształtowana na zasadzie szeregowania motywów na sposób powtórzenia prostego. Po niej następuje łącznik (t. 75-78) obejmujący czterotaktową frazę jednorodną motywicznie. Od taktu 79 rozpoczyna się ogniwo b' i powraca, znana z ogniwa b, korespondencja motywiczna, niemniej od taktu 87 następstwo motywów ulega znacznemu zagęszczeniu. W taktach 92-95 mieści się fraza jednorodna motywicznie, natomiast w taktach 95-97 i 97-99 dwie frazy szeregowane względem siebie na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Każda z nich kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów na sposób powtórzenia prostego. Następują po nich dwa motywy niepełne w taktach 100-101 oraz 101-103, a następnie trzy motywy pełne, z których dwa ostatnie (t. 105-107 i 107-109) szeregowane są na zasadzie powtórzenia prostego, stanowią z kolei wariację motywu pierwszego (t. 103-105).

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
17-25	Es-dur	T .. D T SVI ⁶ (D ₄₋₃ ⁶⁻⁵) TIII 3
26-33		T .. D T SII D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ 3 3 3>
33-42		T D T D T TVI SII ⁶ D T SII ⁶ D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T SII ⁶ D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T 3 3 3> 3> 3>
43-63	B-dur	T .. S D T (D ⁷) TVI S SII ⁶ (D ⁷) TVI 3
64-70	Es-dur	T .. D T SII D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ 3 3 3>
71-75		T SII D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T SII D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T 3> 3>
75-79		T (D ⁹) S
	As-dur	D ⁹ T
79-87		T .. SII D ⁷ T 3 3>
88-100		(D ⁷) S (D ⁷) D (D ⁷) TVI (D ⁷) TVI (D ^{9>}) (D ₄₋₃ ^{6>-5}) (D) [TIII] 3 3 3 3 3
		D ⁷
100-109		D ⁷ T (D ⁷) (D) (D ₇ ^{9>}) (D) S 5>
	Es-dur	D T

W fazie A znajduje się zboczenie modulacyjne do tonacji B-dur w taktach 43-63, niepoprzedzone procesem modulacyjnym, drugie, bardzo krótkie wychylenie modulacyjne do tonacji c-moll w taktach 94-99, a także modulacja do tonacji As-dur w taktach 79-104. Faza ta zawiera również wyrzutnię w taktach 99-100.

Melodyka i rytmika:

Akcja opery dzieje się w Neapolu, a zatem faza A przedmiotowej arii utrzymana jest w rytmie tradycyjnej neapolitańskiej taranteli. Potoczna, rezolutna linia melodyczna o szerokim ambitusie i falistym kierunku cechuje się tanecznym charakterem opartym o artykułowane leggiero ósemki, ćwierćnuty i ćwierćnuty z kropką. Kolejne motywy tudzież frazy rozpoczynają się przedtakterem złożonym z dwóch ósemek, po którym następuje kilkakrotna repetycja dźwięku, a następnie ruch sekundowy lub większy skok na akcentowany, wykonany tenuto, punkt kulminacyjny, który wypada na pierwszą miarę drugiego taktu każdego motywu. Za pomocą owych dwutaktów spotęgowany zostaje taneczny charakter tego ustępu. Główny temat ogniwa a zostaje zaprezentowany najpierw przez pierwsze skrzypce, a następnie podjęty wraz z nimi przez Sigismonda (t. 17-33).

The musical score shows measures 98 and 99 of the Aria Sigismonda. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal part (Sig) has lyrics in Italian. The score is in B-flat major and 3/4 time. Measures 98 and 99 are marked with box numbers.

Przykl. 96. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo", t. 17-32

W taktach 37-41 należy zwrócić uwagę na powtarzane – najpierw sekwencyjnie, a następnie wariacyjnie w kierunku zstępującym – figury rytmiczne po trzy ósemki, z których dwie pierwsze są zalegowane, ostatnia natomiast oderwana. Zabieg ten stanowi emblematyczną egzemplifikację motoryki taranteli.



Przykl. 97, *Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”*, t. 37-41

Ogniwo b od taktu 43 korzysta z podobnej rytmiki, niemniej korespondencja motywuiczna posługuje motywami niepełnymi, dużo krótszymi w stosunku do ogniwa a. Elementem symptomatycznym dla tego odcinka jest kontrast artykulacyjny. Początkowo prezentowane motywy po trzy ósemki i ćwierćnuta (jak i warianty tego wzorca) orkiestra artykułuje staccato, natomiast solista – legato. Opierają się one w dominującym stopniu na składnikach następujących po sobie akordów.

Przykl. 98, *Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”*, t. 43-52

Ogniwo b kończy się liryczną frazą Sigismonda opartą o repetycyjne skoki tercjowe na grupach rytmicznych: ćwierćnuta i ósemka. Kwintet smyczkowy towarzyszy soliście trzymanymi przez całe takty akordami.

Od taktu 63 powraca materiał muzyczny ogniwa a, zakończony łącznikiem w taktach 75-78. Oparty jest on w całości na akordzie Es⁷, modulującym do tonacji As-dur. Łącznik, w którym grają jedynie pierwsze skrzypce z altówkami w odległości oktawy, kształtowany jest przez trójkowe motywy – dwa takty w kierunku wznoszącym po kolejnych składnikach akordu poprzedzielanych chromatycznym dźwiękiem przejściowym, następnie w kierunku opadającym z diatonicznymi dźwiękami przejściowymi.

Przykl. 99. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 75-79

Od taktu 79 powraca materiał muzyczny ogniwa b, tym razem jednak w tonacji As-dur. W takcie 87 po raz pierwszy odzywa się Cola, imitując na sposób wariacyjny motyw Sigismonda, co w efekcie kształtuje pochod sekundowy zwieńczony skokiem o septymę zmniejszoną es¹-fis, doprowadzając do wychylenia modulacyjnego do medianty górnej (t. 94-99).

105

S. *fu? Oje, Co - la, Co'... Oje, Co - la,*

Cola *Io... gner-nò. io... gner-nò.*

S. *Co'... Co - la, Co', Co - la, Co', non me fa' sber-tac - cel-*

C. *ma gner-nò, ma gner-nò.*

S. *-la', che sta let - te - ra pec - ché is - so del - te - mma - noa - te?*

C.

Przykl. 100. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 87-99

W takcie 100 następuje chwilowe zwolnienie tempa, z uwagi na niepewne motywy zakłopotanego Coli, które na podobnej zasadzie jak przedtem układają się z motywami Sigismonda w pochod sekundowy prowadzącego do kadencji małej doskonałej w tonacji dominanty w taktach 105-109, wieńczącej fazę A. Zmiany akordów w tych taktach realizowane są przez orkiestrę tutti, Sigismondo wykonuje w tym czasie na sposób repetycyjny motywy oparte na jednym dźwięku b.

S. *ccà, quac. che sba - glio 'nce sta cca', quac. che sba - glio 'nce sta cca',*

Przykl. 101. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 105-109

Orkiestracja:

Rolę wiodącą w towarzyszeniu soliście w fazie A wiede kwintet smyczkowy. Przez większość czasu pierwsze skrzypce prezentują materiał tematyczny, w ogniwach a i a' współbrzmiały z solistą w odległości jednej lub dwóch oktaw, w ogniwach b i b' realizują motywikę wspólnie z solistą w konsonujących interwałach. Drugie skrzypce i altówki przez całą fazę A realizują akordowy akompaniament w różnych wariantach – zazwyczaj w postaci ósemek ostinato. Wiolonczele i kontrabasy w ogniwach a i a' zaznaczają mocne miary taktu, natomiast w ogniwach b i b' prowadzą korespondencję motywiczną na zasadzie odpowiedzi motywom solisty, rozpoczynanej na nieakcentowanej połowie taktu. Spośród instrumentów dętych, permanentną rolę melodyczną pełni jedynie flet piccolo, od czasu do czasu wtórując soliście i pierwszemu skrzypcom. W ramach uzupełnienia kolorystycznego dołączają niekiedy pozostałe instrumenty dęte drewniane i rogi. W epizodach kadencyjnych w taktach 37-42, 93-99, 105-109 wybrzmiewa orkiestra tutti, potęgując zobrazowanie determinacji Sigismonda do wyjawienia prawdy związanej z listem. Łącznik w taktach 75-78 realizowany jest w odległości oktawy przez pierwsze skrzypce i altówki.

Dynamika:

Faza A cechuje się bogactwem środków dynamicznych i artykulacyjnych, każdorazowo wprost korespondujących z wyrażanym przez protagonistę afektem. Rozpoczyna się ona w filigranowej dynamice piano brillante, artykułowanej krótko, „perliście”, choć jednocześnie ze szczyptą drapieżności, charakterystyczną dla taranteli. Punkt ciężkości poszczególnych motywów kładziony jest na realizowaną tenuto pierwszą nutę każdego drugiego taktu. W takcie 37, gdy po raz pierwszy wybrzmiewa orkiestra tutti, czyni to ona zaznaczając dynamiką forte-piano każdą miarę dwudzielnego taktu 6/8, z wyjątkiem ostatnich dwóch akordów tego epizodu (t. 41-42), realizowanych forte. Wraz z początkiem ogniwa b powraca piano, niemniej auftaktowe motywy solisty, klarnetów, pierwszych skrzypiec, wiolonczel i kontrabasów każdorazowo dążą dynamicznie do pierwszej miary kolejnego taktu. Czterotakt 59-62 realizowany jest, zgodnie z zasadami wynikającymi z przebiegu harmonicznego, na sposób crescendo-decrescendo. Podobna zasada przyjęta została w łączniku w taktach 75-78, gdzie pierwsza miara taktu 77 stanowi kulminację melodyczno-harmoniczną przebiegu. Przed owym łącznikiem, przez dwa takty rozbrzmiewa dynamika mezzoforte, przygotowująca jego nastanie. Osiągnięta ona zostaje zarówno przez wzmocnienie wolumenu smyczków, jak i rejestrowo – poprzez włączenie się obojów, klarnetów, fagotów i rogów. Ogniwo b', pomimo oznaczenia dynamicznego piano, wybrzmiewa nieco głośniej od analogicznego ogniwa b, z racji

wariacyjności objawiającej się przez dodanie partii fagotów, nieobecnej w pierwszym przypadku. Od taktu 93 Sigismondo wykazuje już wyraźne poirytowanie i zniecierpliwienie, co uwypuklone zostało przez kompozytora za sprawą obecności orkiestry tutti w dynamice forte. Ostatnie niepewne apelacje Coli od taktu 100 wybrzmiewają ponownie w nieśmiałej dynamice piano, jednak nie trwa ona długo, gdyż począwszy od taktu 104 gniew Sigismonda dominuje nad desperackim szlochem Coli, co przejawia się ponownie w dynamice forte orkiestry tutti, wieńczącej fazę A.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO Ah, brutta smorfia, faccia d'arpia, brutta cestunia de massaria, co' chesta mutria lo bo' negà. Ma co' li paccare, li sordelline, ma co' li punie dint'a li rine m'avraje da dicere la verità. COLA Signò, ncocenzia sbaglio 'nce cca! SIGISMONDO Ah, brutta smorfia, faccia d'arpia, brutta cestunia de massaria, ma co' li punie dint'a li rine m'avraje da dicere la verità, e pena vegeta pe no carlino, te fa Martino addeventà.	SIGISMONDO Ach, podły łotrze z diabelską twarzą, szpetny, leniwy staruchu, z takim wzrokiem chcesz się wypierać? Już ja ci dołożę, dam ci w twarz, przetrzępię skórę, podzielę po nerkach, aż będziesz musiał powiedzieć mi prawdę. COLA Panie, ja niewinny, to omyłka! SIGISMONDO Ach, podły łotrze z diabelską twarzą, szpetny, leniwy staruchu Już ja ci dołożę, podzielę po nerkach, aż będziesz musiał powiedzieć mi prawdę, albo zostawię cię na pastwę losu, w nędzy i niedostatku.
--	--

Zasada kształtowania:

Faza B kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. W taktach 110-126 mieszczą się dwa zdania muzyczne uszeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Wariacyjność obejmuje jedynie warstwę melodyczno-harmoniczną ostatniego taktu. Każde z tych zdań kształtowane jest na zasadzie sekwencyjnego szeregowania fraz,

a zasadą kształtowania każdej z nich jest szeregowanie motywów na zasadzie powtórzenia motywu prostego oraz rozwijania z motywu. W taktach 126-134 znajdują się dwie frazy szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Wariacyjność ta obejmuje jedynie warstwę orkiestracyjną. Obie frazy kształtowane są na zasadzie szeregowania motywów niepełnych. Wybrzmiewa po nich 7 motywów niepełnych w taktach 135-146. Następnie, w taktach 146-154, zostaje wiernie powtórzone pierwsze zdanie muzyczne fazy B, wieńczące tę fazę i prowadzące wprost do cody.

Harmonika:

Takty:	Funkcja harmoniczna:
111-118	$\overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7}{(D_4^{6-5})} D \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7}{(D_4^{6-5})} TIII$
119-126	$\overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7}{(D_4^{6-5})} D \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7}{D_4^{6-5}} T$
126-134	$(\overset{5}{D_4^{6-7}}) \overset{5}{S} \overset{5}{D_4^{6-5}} \overset{5}{T} (\overset{5}{D_4^{6-7}}) \overset{5}{S} \overset{5}{D_4^{6-5}} \overset{5}{T}$
135-146	$(\overset{5>}{D_4^{9>}}) D (\overset{5>}{D_4^{9>}}) D (\overset{5>}{D_4^{9>}}) D (\overset{5}{D_4^{9>}}) D$
147-154	$\overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{T_4^{6>-5}} \overset{7}{(D_4^{6-5})} D \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7<-8}{D_4^{6>-5}} \overset{7}{D_4^{6-5}} T$

Melodyka i rytmika:

Melodia prezentowana przez Sigismonda w fazie B opiera się w przeważającej mierze o ruch sekundowy w szerokim ambitusie nony. Kolejne motywy rozpoczynają się trzema przedtaktowymi ósemkami w kierunku zstępującym, po czym następuje ćwierćnuta na thesis taktu. Ćwierćnuta ta stanowi chromatyczne opóźnienie kolejnego dźwięku, zgodnie z przedstawionym wyżej przebiegiem harmonicznym.



Przykl. 102. Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 110-114

Sigismondo realizuje swój materiał muzyczny w artykulacji marcato, w przeciwieństwie do Coli, który swoje odpowiedzi od taktu 126 wykonuje legato, jakby błagając o litość. Rytmika Coli jest szersza – korzysta głównie z grup półnutowo-ćwierćnutowych. Ambitus materiału melodycznego Coli jest wąski – zamyka się w sekcście małej.

Orkiestracja:

W fazie B kwintet smyczkowy konsekwentnie podąża za frazą śpiewaka, realizując akcenty wynikające z przebiegu harmonicznego – zaakcentowana zostaje pierwsza miara dwóch początkowych motywów każdej frazy, z uwagi na akcent słowny i dysonujące opóźnienie trzech składników akordu tonicznego. Podczas trzeciego motywu każdej frazy Sigismonda smyczki ograniczają się do artykułowanego staccatu akompaniamentu akordowego, podczas gdy pierwszy flet wraz z klarnetem dublują melodię solisty. Faktura orkiestrowa nieco się zagęszcza wraz z poprzedzonym długą nutą trąbek w oktawie wejściem Coli w takcie 126. Od tego momentu drugie skrzypce i altówki akompaniują ósemkami ostinato, unisono z fagotami grającymi legato. Pierwsze skrzypce natomiast wykonują na zasadzie wariacyjności sfigurowaną linię melodyczną Coli.

Przykl. 103. *Aria Sigismonda „Mo' che discoperto avimmo”, t. 126-130*

Od taktu 130 przyłącza się do nich pierwszy obój, powtarzając tę frazę oktawę wyżej. Fraza ta kończy się w takcie 134 akordem secco orkiestry tutti. Następnie faktura ulega przerzedzeniu – od taktu 135 solistom towarzyszą same smyczki na zasadzie quasi recitativo accopagnato. W takcie 146 powraca pierwszy temat Sigismonda o jednakowej obsadzie wykonawczej.

Dynamika:

W fazie B widoczne są dwa plany dynamiczne, korespondujące z afektem prezentowanym przez poszczególnych bohaterów. Wzburzony i zniecierpliwiony Sigismondo prezentuje swój materiał w dynamice forte. Poszczególne motywy zostały jednocześnie zróżnicowane dynamicznie w zamyśle kompozytora. Każdorazowo trzeci motyw, wybrzmiewający z towarzyszeniem fletu i klarnetu staccato, opatrzony zostaje nieco mniejszą dynamiką, wciąż jednak oscylującą wokół mezzoforte. Inaczej rzecz się ma z odpowiedziami Coli – uniżony i zdezorientowany sługa, jakby błagalnie i nieśmiało zwraca się do swojego mocodawcy w dużo subtelniejszej dynamice – nie wychodzącej poza zakres piano.

CODA

Tłumaczenie tekstu:

SIGISMONDO ...e pena vegeta pe no carlino, te fa Martino addeventà.	SIGISMONDO ...albo zostawię cię na pastwę losu, w nędzy i niedostatku.
---	--

Zasada kształtowania:

Coda kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. W taktach 154-158 mieści się fraza składająca się z czterech motywów uszeregowanych na zasadzie powtórzenia sekwencyjnego. Takty 159-162 obejmują motyw pełny, składający się z czoła, kulminacji i rozwiązania. Cały dotychczas opisany odcinek zostaje powtórzony zgodnie z partyturą. Następnie w taktach 162-166 znajdują się dwa motywy szeregowane na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. W końcowych taktach 166-172 mieści się jedna jednorodna motywicznie fraza orkiestry tutti, obejmująca dwa powtórzenia sekwencyjne motywów prostych.

Harmonika:

Takty: Funkcja harmoniczna:

154-161	$T \dots SVI T (D^7) D_{4-3}^{6-5}$ $8-7< \quad \quad 5 \quad 3$
162-172	$T S D_{4-3}^{6-5} T S D_{4-3}^{6-5} T$ $3 \quad \quad 3$

Melodyka i rytmika:

Materiał muzyczny Sigismonda na początku cody zawiera repetycje ósemkowych motywów w ambitusie seksty wielkiej, opartych o składniki kolejno akordu tonicznego i dominanty wtrąconej do dominanty. Od taktu 159 dominuje ruch sekundy w szerszych wartościach

rytmicznych – ćwierćnutach i półnutach, artykułowanych legato. Ambitus całej cody jest szeroki – wynosi jedną oktawę – ostatni motyw i fraza zostają bowiem zrealizowana przez solistę w oktawie razkreślnej i górnym przedziale oktawy małej, co służy podkreśleniu zakończeniowego charakteru tego ustępu.

Orkiestracja:

Całą codę wykonuje orkiestra tutti oprócz kotłów. W początkowym epizodzie (t. 154-158) poszczególne grupy instrumentów pełnią jednak zróżnicowane funkcje. Skrzypce wraz z altówkami realizują ósemkowy akompaniament ostinato. Wiolonczele, kontrabasy, fagoty i puzony wykonują pochód chromatyczny od es do A, ćwierćnutami na pierwszą i trzecią miarę taktu. Flet piccolo powtarza czterokrotnie quasi kontrapunktyczne motywy szczątkowe, rozpoczynane od drugiej miary taktu. Pozostałe instrumenty dęte wykonują rytm punktowany – pauzę ósemkową z kropką na pierwszej miarę, szesnastkę i półnutę. Od taktu 162 faktura staje się wyraźnie homofoniczna. Orkiestra tutti wykonuje akompaniament akordowy – smyczki rozdrobnionymi, ósemkowymi wartościami – dęte wartościami szerszymi.

Dynamika:

Coda rozpoczyna się w dynamice forte – jedynie półnuty na drugą miarę instrumentów dętych opatrzone zostały oznaczeniem dynamicznym forte-piano. W takcie 162 na trzeciej mierze następuje piano subito i natychmiastowe crescendo, prowadzące do fortissimo w ostatnich trzech taktach. Finałowemu epizodowi (t. 162-172) towarzyszy accelerando – niezapisane w partyturze, podyktowane jednak stylem muzycznym i tradycją wykonawczą.

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Jednym z zasadniczych wyzwań wykonawczych tej arii jest fonetyka. Tekst arii napisany został w dialekcie neapolitańskim, przez co musiałem zwracać szczególną uwagę na prawidłową wymowę śpiewaków. W pierwszych 10 taktach arii bardzo istotna była dla mnie koherencja rytmiczna. Z uwagi na długie, legowane akordy smyczków, śpiewak powinien wyjątkowo skrupulatnie podążać za dyrygentem, na co starałem się go wyczulić podczas przedmiotowej premiery. Pomimo że tempo zasadnicze osiągnięte zostaje dopiero w takcie 17, już od początku rytmika solisty powinna przywoływać triolowy charakter taranteli. Była to realizacja toposu antycypacji, w którym afekt muzyczny uprzedza metryczną formalizację.

W fazie A szczególną uwagę należało poświęcić przejrzystości brzmienia smyczków – drugich skrzypiec i altówek. Ósemki nie powinny być artykułowane zbyt szeroko. Podczas

przedmiotowego wykonania muzycy przejawiali powszechną tendencję do przedłużania pauzy ósemkowej na pierwszej mierze taktów 33-36, której starałem się zapobiegać impulsywnym gestem dyrygenckim, tzw. „odbitką”. Wzmoczona czujność na auftakt wymagana była przeze mnie w takcie 64, jako że śpiewak z uwagi na reżyserię znajdował się daleko w głębi sceny, a przedtakt musiał zostać zrealizowany przez niego wspólnie z fletem piccolo i pierwszymi skrzypcami. W takcie 100 Cola został gwałtownie rzucony na podłogę przez Sigismonda, a jednocześnie musiał rozpocząć śpiew z początkiem taktu w nowym, wolniejszym tempie nastalym subito. Z tego powodu konieczny był bardzo czytelny auftakt, który z jednej strony miał spowodować punktualne rozpoczęcie Coli na pierwszą miarę, z drugiej czytelność nowego tempa dla smyczków, rozpoczynających figurę ósemkową odbitką po pierwszej mierze.

W fazie B szczególną uwagę otoczyłem instrumenty dęte drewniane w celu uniknięcia spóźnionego wejścia każdorazowo po drugiej mierze taktu, które zagrażało realizacji toposu proporcjonalności pulsu wewnątrz taktu. Tempo fazy B zostało przemyślane również pod względem możliwości oddechowych śpiewaka – poleciłem mu dobierać oddech po większych odcinkach, z reguły czterotaktowych. Zbyt szybkie tempo spowodowałoby skrócenie czasu na wzięcie oddechu. Pewnym wyzwaniem podczas przygotowań stały się pojedyncze ćwierćnuty smyczków w taktach 142-145, akompaniujące swobodnemu agogiczno-rytmicznie śpiewowi. Podczas premiery problem ten został skutecznie zażegnany. Bezpośrednio po tym odcinku następuje przedtakt solisty – rozpędzany z zawieszenia, wymagający zatem kontaktu wzrokowego i wzmoczonej czujności solisty.

W codzie zwracałem uwagę na punktowanie przed drugą miarą instrumentów dętych, które początkowo przejawiały skłonność do opóźniania szesnastki i zbyt ciężkiego jej brzmienia. W takcie 162 należało gestem dyrygenckim wymusić piano subito, a następnie wspólne crescendo i accelerando aż do końcowych taktów.

4.2.8. Finał

Tonacja: As-dur – Es-dur – As-dur – Es-dur

Metrum: 4/4

Mechanizm formy:

Finał składa się ze 115 taktów. Mechanizmem formy jest szeregowanie na poziomie makroformy – można w nim wyodrębnić następujące elementy:

Takty:

Faza A	1-20
Faza B	21-83
Coda	83-115

Faza A stanowi liryczną ariettę Niny, faza B wraz z Codą to typowy dla belcantowych oper buffa finał ansamblowy.

Faktura:

Fakturę muzyczną, pod kątem skoordynowania planów brzmieniowych należy określić jako homofoniczną o zmiennym zagęszczeniu. W fazie B i codzie uwidaczniają się elementy polifonizujące.

FAZA A

Tłumaczenie tekstu:

NINA Or che l'amor dà l'Imene, sperar più che potrei? Son paghi i voti miei, felice appien sarò.	NINA Och, teraz gdy połączył nas Hymen, czegoż więcej mogłabym chcieć? Moje pragnienia się ziszcily, będę szczęśliwa w całej pełni.
--	---

Zasada kształtowania:

Faza A kształtowana jest na zasadzie szeregowania fraz i zdań muzycznych. Rozpoczyna ją czterotaktowy wstęp instrumentalny, składający się z dwóch dwutaktowych fraz uszeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Obydwie frazy składają się z trzech motywów, z których pierwsze dwa uszeregowane zostały na zasadzie powtórzenia

sekwencyjnego. W taktach 5-12 mieści się zdanie muzyczne składające się z dwóch fraz szeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Każda z tych fraz kształtowana jest na zasadzie rozwijania z motywu. W taktach 12-16 mieści się fraza różnorodna motywicznie, kształtowana na zasadzie szeregowania motywów. Takty 16-18 mieszczą dwutaktową frazę składającą się z jednego motywu prostego oraz figuracyjnej kadencji wokalne. W taktach 18-20 znajduje się kolejna kadencja wokalna.

Obsada wykonawcza:

Nina

orch.: *picc/2/2/2/2 2/2/3/0*, timp., archi

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
1-4	As-dur	T D TVI (D ⁷) D T 3 3
5-8		T D ⁷ T .. D .. ⁷ 3
9-12		T D ⁷ T TVI (D ⁶⁻⁵ ₄₋₃) D ⁷
	Es-dur	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T ⁷
13-20		T SII T D T .. S D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ T 3> 5 7 3-1

Melodyka i rytmika:

Faza A stanowi liryczną ariettę szczęśliwej Niny, której troski minęły, a nastała radość z możliwości poślubienia Teodora. Błogość ta oddana została już w krótkim, czterotaktowym wstępie, kiedy to pierwsze skrzypce wraz z fletami prowadzą liryczną melodię o kierunku falistym. Liryzmu tej melodii nie zaburzają nawet drobne wartości rytmiczne (trzydziestodwójki), które służą jedynie jako diatoniczny most (z jednym dźwiękiem chromatycznym) pomiędzy kolejnymi ćwierćnutami z kropką, brzmiącymi coraz wyżej, na prymie i kwincie kolejnych akordów. W ten sposób rysuje się pierwszy i trzeci motyw tego odcinka. Drugi zawiera sekundowy ruch ósemkowy w kierunku zstępującym po dźwiękach diatonicznych, czwarty zaś punktowane ukoronowanie tych dwóch niby westchnień miłosnych do łaskawego Hymena.

został dźwiękami przejściowymi niższymi o sekundę diatoniczną od dźwięku zasadniczego, a cały ten pochód ujęty został w punktowane ramy rytmiczne. Zabieg ten posiada niebagatelne znaczenie retoryczne – ilustruje bowiem coraz bardziej rosnące podniecenie emocjonalne bohaterki, tym bardziej że zwieńczony zostaje akurat kwintą – składnikiem akordu o szczególnym retorycznym wydźwięku. Od połowy taktu następuje ruch sekundowy w kierunku opadającym aż do tercji subdominanty, po której wybrzmiewają kolejne dwie kadencje wokalne oparte o grupy trzydziestodwójkowe, rozdzielone i zakończone punktowanymi fanfarami orkiestry tutti.

Przykl. 106. Final, t. 15-20

Agogika:

Faza A została opatrzona przez kompozytora oznaczeniem *Maestoso*, które zinterpretowałem jako $\bullet = 52$. Kadencje wokalne w taktach 11, 17 i 19 zostały wykonane ze swobodą agogiczno-rytmiczną, w pewnej mierze pozostawioną solistce.

Dynamika i orkiestracja:

Fazę A otwiera miękkie i ciepłe forte orkiestry tutti. Ważnym zauważeniem jest fakt zanotowania w drugim takcie, nad pochodem sekundowym pierwszych skrzypiec (grających wówczas jedynie z pierwszym fletem), crescendo dążącego do prymy dominanty wtrąconej na pierwszej mierze trzeciego taktu, w którym to dołączają pozostałe instrumenty smyczkowe, a cały wstęp zwieńczony jest punktowaną fanfara orkiestry tutti w takcie 4. Pierwszy takt śpiewu Niny odbywa się jedynie z towarzyszeniem dwóch waltorni, jednak już od taktu kolejnego (6) akompaniują jej smyczki – pierwsze i drugie skrzypce rozłożonymi akordami (1vn ósemkami, 2vn szesnastkami), zaś altówki, wiolonczele i kontrabasy głównie pionami akordowymi. Od taktu 12 zmienia się faktura – dołączają oboje, klarnety, fagoty i rogi, wykonując wraz z drugimi skrzypcami, altówkami, wiolonczelami i kontrabasami ósemki staccato na każdej mierze taktu. Pierwsze skrzypce prezentują wówczas nową motywikę, opartą o tryl, trzydziestodwójki i skoki na kolejne składniki akordu.



Przykł. 107. Final, partia I. skrzypiec, t. 13-14

W takcie 15 motywikę tę przejmuje pierwszy flet z pierwszym klarnetem, drugie skrzypce natomiast powracają do szesnastkowej motywiki, realizując wraz z grupą basową figurę w typie basu Albertiego.



Przykł. 108, Final, t. 15

Niemal cała arietta (od taktu 5 do 16) wybrzmiewa w dynamice piano. Rozwój dynamiczny został osiągnięty rejestrowo poprzez stopniowe zagęszczanie faktury instrumentalnej. Na końcu fazy A (t. 16-20) ćwierćnotę i punktowane figury pomiędzy kadencjami wokalnymi realizuje orkiestra tutti w dynamice forte.

FAZA B

Tłumaczenie tekstu:

NINA Scaglia, amore, un dardo al cuore, lo ferisce e vi scolpisce quell'oggetto ch'ogni affetto discacciare più non può. Gli è tra pene già che ottiene che gl'impresse quello strale: viva sempre il provinciale che mi tolse dal penar. TUTTI Viva, viva il Carnevale che la tolse dal penar. SIGISMONDO Ogni sposo ch'è geloso nel morale ha un certo male che la cura se trascura dal tacere e simular. Rimbambisce, instupidisce, va dei matti all'ospedale. Mille grazie all'ufficiale che mi seppe risanar. TUTTI Viva, viva il Carnevale che lo seppe risanar. ERNESTO Lo zerbino cittadino che presume aver gran lume con le spese del borghese divertirsi e trastullar, e in inganno ed a suo danno spesso ride il provinciale. Viva, viva il Carnevale che mi vuole corbellar. TUTTI Viva, viva il Carnevale che ci seppe corbellar.	NINA Amor posyla swą strzałę, przebija nią serce i rzeźbi w nim podobiznę obiektu uczuć, którego nie da się zastąpić innym. I to serce cierpi, dopóki nie zdobędzie go dla siebie: niech żyje prosty człowiek, który uwolnił mnie od cierpienia. WSZYSCY Niech żyje karnawał, który uwolnił ją od cierpienia. SIGISMONDO Každy mąż zazdrosny o żonę kryje w swej duszy bolączkę, którą mógłby uleczyć, gdyby przestał fantazjować, nic nie mówiąc żonie. Zaślepiiony, ogłupiony kończy w szpitalu dla wariatów. Wielkie dzięki dla oficera, który zdołał mnie uleczyć. WSZYSCY Niech żyje karnawał, który zdołał go uleczyć. ERNESTO Pewien jegomość, dżentelmen, cieszący się mieszczańskim majątkiem i za światłego się uważający, postanowił się zabawić, lecz sam dał się zwieść i ostatecznie to prosty wieśniak się z niego śmieje. Niech żyje karnawał, który dał mi zażartować. WSZYSCY Niech żyje karnawał, który z nas zażartował.
---	--

Zasada kształtowania:

Faza B posiada budowę zwrotkową aa'a''. Każda kolejna zwrotka zostaje poddana technice wariacyjnej. Wariacyjność ta przejawia się w warstwie tonalnej, melodycznej i instrumentacyjnej. Każda zwrotka kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów, fraz i zdań muzycznych. Składa się z jednego zdania muzycznego składającego się z dwóch czterotaktowych fraz szeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik, jednej frazy kształtowanej przez szeregowanie motywów na zasadzie powtórzenia prostego oraz ostatniej czterotaktowej frazy kształtowanej na zasadzie rozwijania z motywu. Ostatnia fraza zostaje każdorazowo powtórzona przez wszystkich śpiewaków w fakturze homorytmicznej na zasadzie refrenu. Ostatni refren, poprzez zastosowany przebieg harmoniczny stanowi organiczny łącznik prowadzący do cody.

Obsada wykonawcza:

Nina, Stefanina, Camilla, Ernesto, Teodoro, Sigismondo, Colonello, Cola
orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Harmonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
21-33	As-dur	$T_{2<-3}^{4<-5\ 6-5} D T SVI^6 (D_4^{6>-5\ 7}) TIII D^7$
33-41		$T S D_{4-3}^{6-5} T \cdot S D_{4-3}^{6-5} T$
41-49	Es-dur	$T_{2<-3}^{4<-5\ 6-5} D T SVI^6 (D_4^{6>-5\ 7}) TIII D^7$
49-62		$T S D_{4-3}^{6-5} T \cdot S D_{4-3}^{6-5} T (D^7) S$
	As-dur	$D^7 T$
62-74		$T_{2<-3}^{4<-5\ 6-5} D T SVI^6 (D_4^{6>-5\ 7}) TIII D^7$
74-78		$T S D_{4-3}^{6-5} T$
78-83		$T D_{3-2<-3-1}^{5-4<-5} \cdot T TVI (D_{4-3}^{6-5}) D$
	Es-dur	$SII D_{4-3}^{6-5} T$

Melodyka i rytmika:

Melodyka wszystkich zwrotek opiera się w zdecydowanym stopniu o ruchy sekundowe i pojedyncze skoki o większe interwały, zazwyczaj pod koniec każdego motywu. Ambitus melodii jest szeroki, kierunek zaś falisty. Warstwa rytmiczna fazy B bazuje wyłącznie ósemkach.

N. *p e leggero*
121
Sca-glia, a-mo-re, un dar-do al cuo-re, lo fe-ri-sce e vi scol-
-pi-sce quel-l'og-get-to ch'o-gna af-fet-to disca-c-ciare più non

Przykl. 109. Final, t. 21-28

O ile kompozytor przewidział permanentną artykulację *leggiero* wszystkich solistycznych pokazów tematu, opatrując w dodatku każdą ósemkę kropką, postanowiłem środkową frazę, opartą na dominancie septymowej, wykonać podczas przedmiotowej premiery artykulacją nieco szerszą, dla uzyskania kontrastu. Co więcej, fermata pod koniec tej frazy, zamiast na ostatniej nucie, została wykonana na nucie przedostatniej, pozostawiwszy śpiewakowi dozę swobody w zakresie zrealizowania tu krótkiej kadencji wokalne ad libitum.

N.
può Glie fra po-ne già cheot-tie-ne chi g'llim. pres-se quel-lo stra-le:

Przykl. 110. Final, t. 29-33

Podczas zespołowych powtórek ostatniej frazy każdej zwrotki, głosy żeńskie i tenorowe prowadzą melodię w diatonicznych tercjach lub sekstach, barytony i bas realizują zaś podstawę harmoniczną.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It includes staves for Soprano (S), Alto (E), Tenor (T), Bass (Sig), and Chorus (Col/Cola). The lyrics are: "Vi - va, vi - va il Car - ne - va - le che la tol - se dal pe - nar." The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The vocal parts are written in treble clef, while the bass and chorus parts are in bass clef. The lyrics are written below the corresponding staves.

Przykl. 111. Final, t. 37-41

Agogika:

Faza B opatrzona została przez kompozytora oznaczeniem *Allegro e spigliato*. Wobec takiego zapisu za tempo zasadnicze przyjąłem $\bullet = 112$, realizując jednocześnie liczne delikatne zmiany agogiczne (rubato), podyktowane przebiegiem melodyczno-harmonicznym.

Dynamika i orkiestracja:

Każda zwrotka opiera się o ten sam schemat dynamiczny. Prezentacja śpiewaczki lub śpiewaka solo (są to kolejno: Nina, Sigismondo i Ernesto) odbywa się w dynamice piano, natomiast odpowiedzi całego zgromadzenia z orkiestrą tutti w dynamice forte. Fragmentom solistycznym towarzyszy sekcja smyczkowa akompaniamentem akordowym pizzicato – wysokie smyczki na arsis, niskie zaś na thesis taktu. W trzeciej zwrotce instrumentacja wzbogacona jest o pojedyncze instrumenty dęte, wspierające kolorystycznie linię melodyczną Sigismonda. Faktura się stopniowo zagęszcza, doprowadzając na zasadzie rejestrowej do kulminacji w postaci ostatniej frazy wykonanej tutti. W każdym z tych refrenów instrumenty dęte realizują materiał melodyczny colla parte ze śpiewakami, natomiast skrzypce i altówki wykonują arco figurację rytmiczną – triole szesnastkowe o materiale melodycznym tożsamym z resztą obsady.

Przykl. 112. Final, t. 57-61

CODA

Tłumaczenie tekstu:

ERNESTO, TEODORO e COLONNELLO Siede amor in ogni core NINA, STEFANINA e CAMILLA Il suo foco in ogni loco TUTTI Ciego ha il guardo, eppure il dardo dove vuole fa vibrar. Il fanciullo vezzosetto ha un impero universale contrastar con lui non vale. Viva, viva il Carnevale che l'amore fa brillar.	ERNESTO, TEODORO i COLONNELLO Niech miłość zapanuje w każdym sercu NINA, STEFANINA i CAMILLA Niech miłość zapłonie w każdym miejscu WSZYSCY I choć jest ślepa, posyła swoją strzałę tam, gdzie sama chce. Słodki Amor rządzi całym światem, nie ma sensu się z nim spierać. Niech żyje karnawał, który pozwala rozbłysnąć miłości.
--	---

Zasada kształtowania:

Coda kształtowana jest na zasadzie szeregowania motywów i fraz. W taktach 83-87 mieści się fraza ukształtowana z dwóch motywów uszeregowanych na zasadzie poprzednik-następnik. Zostaje ona powtórzona na sposób wariacyjny w taktach 87-91. Wariacyjność obejmuje obsadę wykonawczą. Takty 91-95 mieszczą frazę jednorodną motywicznie, kształtowaną poprzez szeregowanie motywów na zasadzie powtórzenia prostego. Następuje po niej czterotaktowa fraza kształtowana na zasadzie rozwijania z motywu (t.95-99), a po niej kolejna czterotaktowa fraza jednorodna motywicznie, której podstawą kształtowania jest szeregowanie motywów

pełnych na zasadzie powtórzenia prostego (t. 99-103). Ostatnia fraza cody, a zarazem ostatnia fraza całej opery mieści się w taktach 103-109, a kształtowana jest poprzez szeregowanie motywów pełnych na zasadzie powtórzenia wariacyjnego. Wariacyjność obejmuje warstwę melodyczną oraz rytmiczną – augmentacji ulega kulminacja drugiego motywu. Ostatnie 6 taktów opery obejmuje powtórzony sześciokrotnie akord toniczny.

Obsada wykonawcza:

Nina, Stefanina, Camilla, Ernesto, Teodoro, Sigismondo, Colonello, Cola
orch.: picc/2/2/2/2 2/2/3/0, timp., archi

Hamonika:

Takty:	Tonacja:	Funkcja harmoniczna:
83-91	Es-dur	T D ⁷ .. T .. D ⁷ .. T
92-99		S T S T S D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T 5 5
99-115		S ⁶ D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T S ⁶ D ₄₋₃ ⁶⁻⁵ T D T D T

Melodyka i rytmika:

W początkowych taktach (83-99) wszyscy soliści poza Sigismondem prowadzą swoje linie melodyczne we wspólnym rytmie ósemkowym – początkowo prowadząc korespondencję motywiczną głosów męskich z żeńskimi, następnie zaś łącząc się w jeden zgodny śpiew. Melodia zasadnicza, którą prezentuje Ernesto na zmianę z Niną, opiera się o ruch sekundowy, początkowo o ambitusie septymy i falistym kierunku. Każdy z motywów zwieńczony jest skokiem o kwintę lub o kwartę w kierunku opadającym. Camilla, Colonello i Cola prowadzą melodię w odległości seksty od pierwszego głosu, Stefanina i Teodoro realizują wypełnienie harmoniczne w tych samych wartościach rytmicznych. Jedynym głosem śpiewaczym wyróżniającym się rytmicznie od pozostałych jest Sigismondo, który (podobnie jak w Introdukcji) realizuje kontrapunkt szesnastkowy, w przeważającej mierze na zasadzie recto tono na kwincie danej funkcji harmoniczej, z pojedynczymi skokami o oktawę.

Przykl. 113. Final, t. 83-87

Od taktu 99 zmienia się struktura rytmiczna – soliści realizują dwa identyczne motywy oparte o rytm punktowany i ruch sekundowy o wąskim ambitusie. Homorytmia zostaje zachowana aż do końca finału – co więcej, czoło dwóch ostatnich motywów (t. 103 i 105) realizowane jest unisono w oparciu o składniki trójdźwięku tonicznego, prowadzące do następującej po nich dominanty, a w warstwie melodycznej – do górnego b w głosach wiodących (Nina b², Teodoro b¹). Ostatni akord solistów został przeze mnie przedłużony do dwóch całych taktów, aby podkreślić euforię zgromadzenia w związku ze szczęśliwym zakończeniem intrygi.

Agogika:

Warstwa agogiczna nie różni się od fazy B. Jedynie samo zakończenie finału i całej opery postanowiłem podczas przedmiotowej premiery (t. 108-114) wzbogacić o *accelerando* wynikające z tradycji wykonawczych i stylu *bel canto*.

Dynamika:

Coda rozpoczyna się od *piano subito*. Dynamika stopniowo wzrasta – zarówno na sposób bezpośredni wynikający z oznaczeń dynamicznych i osiągnięty przez stopniowe zwiększanie wolumenu, jak i rejestrowy – w takcie 87 dołączają flety oraz kotły, realizujące *crescendo* od *piano*, zaś w takcie 91 dołączają puzony – od tego momentu wybrzmiewa orkiestra *tutti*, wciąż jednak w dynamice *mezzoforte*. W takcie 104 instrumenty dęte realizują dynamikę *forte-piano* (poza trąbkami, grające małą fanfarę w dynamice *mezzoforte*), następnie zaś, na ostatniej dominancie w taktach 106-107 wszyscy wykonują *crescendo*, znajdujące swoje ukoronowanie w ostatnim *forte* trwającym od taktu 108 do ostatniego akordu Es-dur na fermacie, wieńczącego operę w taktach 114-115.

Orkiestracja:

Od początku cody wykonuje ją orkiestra tutti z wyjątkiem fletów, kotłów (dołączają od taktu 87) i puzonów, które włączają się w takcie 91. Pod względem faktury wyraźnie rysuje się kilka planów: Instrumenty dęte drewniane wykonują partie colla parte ze śpiewakami. Waltornie wraz z niskimi smyczkami realizują podstawę harmoniczną, trąbki realizują różnego rodzaju fanfary oparte o rytm punktowany, triole lub trzydziestodwójki o charakterze wyraźnie przedtaktowym.



Przykl. 114. Final, partia trąbek, t. 85-88



Przykl. 115. Final, partia trąbek, t. 97-99



Przykl. 116. Final, partia trąbek, t. 104-105

Pierwsze i drugie skrzypce początkowo realizują kontrapunkt oparty o triole trzydziestodwójkowe w odległości oktawy.



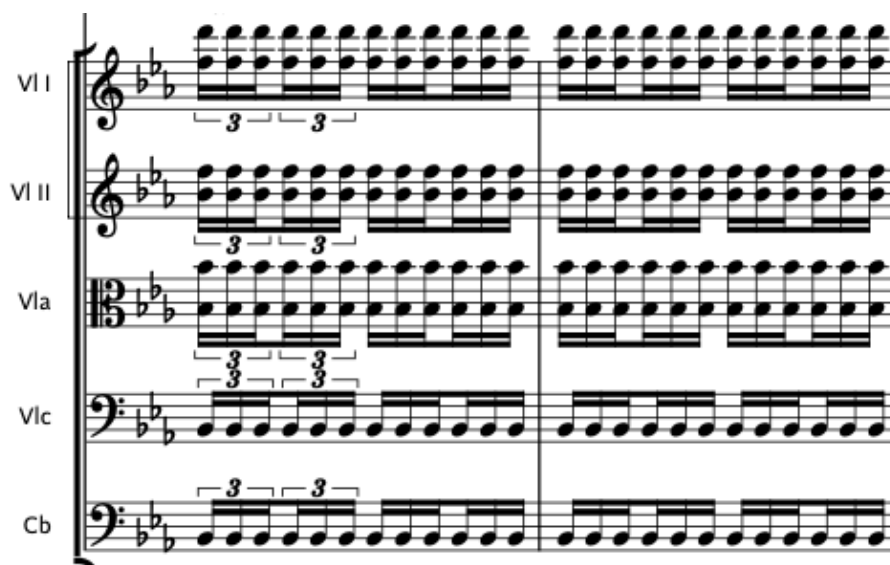
Przykl. 117. Final, partia skrzypiec, t. 85-88

Od taktu 91 struktura rytmiczna w partii skrzypiec się nie zmienia, natomiast materiał melodyczny jest tożsamy z wiodącym głosem śpiewaczym (vn1) i jego tercją lub sekstą diatoniczną (vn2). Od tego momentu również altówki podejmują te triolowe grupy rytmiczne, które w warstwie melodycznej ograniczają się do wypełnienia harmonicznego.

The musical score for measures 93-96 of the Final. The vocal parts (N, S, C, E, T) have lyrics in Italian. The instrumental parts (Vl I, Vl II, Vla, Vlc, Cb) show a consistent rhythmic pattern for the violins and violas, with the violas playing a more complex rhythmic figure. The violoncello and double bass parts are simpler, providing a harmonic foundation.

Przykl. 118. Final, t. 93-96

W taktach 106-107, będących ostatnią w tej operze kulminacją harmoniczną, śpiewacy wraz ze wszystkimi instrumentami dętymi (poza puzonami, realizującymi w takcie 107 crescendo ósemkami) trzymają jeden akord przez oba takty, natomiast wszystkie smyczki realizują, znane już z wcześniejszej prezentacji skrzypiec i altówek, triole szesnastkowe, wzmacniając piony harmoniczne.



Przykł. 119. Final, t.106-107

ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Pierwszym wyzwaniem w finale jest balans podczas krótkiego wstępu orkiestrowego. Podczas wykonania starałem się wyczulić muzyków, aby półnutowe akordy nie przykryły dynamicznie melodii prezentowanej jedynie przez pierwsze skrzypce z towarzyszeniem fletu i fletu piccolo. W taktach 4, 18 i 20 zapobiegać należało zbyt ciężkości rytmu punktowanego. Te fanfary orkiestrowe powinny zostać wykonane *leggiero*, aczkolwiek z należyłą precyzją rytmiczno-artykulacyjną, zgodnie z toposami *bel canto* zakładającymi lekkość i przezroczystość faktury w motywach fanfarowych, zwłaszcza w partiach dętych.

Pierwszemu wejściu solistki w takcie 5 towarzyszą jedynie dwa rogi w interwałach konsonujących (seksta mała i kwinta czysta) – w związku z tym należało zadbać o zgodność intonacyjną i bezbłędny atak pierwszego dźwięku przez instrumentalistów.

W taktach 6-10, jak i 12-16 ważne było linearne (pomimo drobniejszych grup rytmicznych) towarzyszenie frazom solistki przez pierwsze i drugie skrzypce – starałem się zapobiegać zaznaczania każdej lub co drugiej miary przez instrumentalistów, bardziej wskazując (również gestem dyrygenckim) na punkty kulminacyjne i momenty oparcia w dłuższym przebiegu muzycznym, co wpisywało się w topos ciągłości frazowania bez nadmiernej segmentacji rytmicznej.

Jako że kadencje wokalne oparte o gamy w takcie 11 wykonane zostały w pewnym stopniu *rubato*, bardzo ważny był kontakt wzrokowy i czytelny auftakt do pierwszej miary kolejnego taktu, w którym to po raz pierwszy od wielu taktów włączają się instrumenty dęte

drewniane i rogi. Pewne wyzwanie intonacyjne stanowiły skoki pierwszych skrzypiec na każdą ósemkę w taktach 12-14. W takcie 16 należało uczulić instrumentalistów na oddech solistki po pierwszej ósemce, jak i na emfazę na trzeciej mierze taktu.

Od taktu 21, gdy rozpoczyna się szybka część ansamblowa, zasadniczym zagadnieniem wykonawczym była swoboda agogiczna i wspólne frazowanie rubato podczas zwrotek prezentowanych przez kolejnych solistów.

Podczas refrenów w taktach 37-41, 57-61 oraz 78-83 szczególną uwagę zwróciłem na wspólne frazowanie do pierwszej miary trzeciego taktu, stanowiącego melodyczno-harmoniczną kulminację frazy. We wspomnianych miejscach istotne było również zapobieganie zbytniego artykułowania *détaché* w triolach pierwszych i drugich skrzypiec, a także sprężysty i krótko artykułowany, triolowy przedtakt waltorni i trąbek.

Od taktu 83, gdy faktura zmienia się na polifonizującą, położyłem nacisk na odpowiedni balans dynamiczny, wysuwając na pierwszy plan partie prowadzące główną melodię (Ernesto z Pułkownikiem i Colą naprzemiennie z Niną i Camillą, każdorazowo w diatonicznych sekstach). W takcie 103 należało zapobiec podłączenia punktowanej szesnastki do poprzedzającej ją ósemki w instrumentach dętych.

Ostatnim zagadnieniem wykonawczym przedmiotowej opery było dla mnie wspólne i naturalne przeprowadzenie *accelerando* pod koniec cody – od taktu 108, zgodnie ze stylistyką *bel canto*.

Zakończenie

Podjęty w niniejszej rozprawie temat – topos włoskiego *bel canto* w kontekście wykonawstwa na instrumentach historycznych – miał na celu nie tylko zbadanie i odtworzenie konkretnych praktyk wykonawczych charakterystycznych dla pierwszej połowy XIX wieku, lecz również szerszą refleksję nad pojęciem prawdy wykonawczej oraz rolą dyrygenta jako ogniwa łączącego świat badań źródłowych z żywą rzeczywistością teatralną.

Zrealizowane w kolejnych rozdziałach cele badawcze – identyfikacja toposów wykonawczych stylu *bel canto*, analiza historycznego idiomu brzmieniowego, porównanie go ze współczesną praktyką wykonawczą oraz praktyczne zastosowanie tych ustaleń podczas premiery *Il giovedì grasso* – zostały osiągnięte w sposób spójny i komplementarny. Przedstawiona rekonstrukcja oparta była na źródłach historycznych: manuskrypcie partytury, traktatach teoretycznych, literaturze specjalistycznej, przekazach praktycznych oraz edycji przygotowanej na potrzeby premiery przez Warszawską Operę Kameralną. Odwołanie się do koncepcji toposu jako kulturowo ugruntowanego schematu interpretacyjnego pozwoliło uchwycić złożoność procesu wykonawczego, który oscyluje pomiędzy rekonstrukcją a reinterpretacją.

Zastosowana metodologia oparta na trzech filarach – analizie źródłowej, analizie porównawczej oraz refleksji wykonawczej z perspektywy dyrygenta – okazała się w pełni adekwatna do charakteru tematu. Pozwoliła ona nie tylko zrekonstruować idiom historyczny, lecz również odnieść się do jego współczesnej recepcji. Co istotne, metodologia ta łączy w sobie perspektywę naukową i artystyczną, traktując dyrygenta jako aktywnego badacza, który nie tylko analizuje treść, lecz także ją ucieleśnia – poprzez gest, sposób prowadzenia prób, decyzje obsadowe i pracę nad detalem brzmieniowym.

Przeprowadzona analiza pokazała, że *Il giovedì grasso*, mimo że dotychczas marginalizowane w repertuarze Donizettiego, stanowi niezwykle interesujący przykład belcantowej opery buffa, w której wciąż obecne są idiomatyczne cechy stylu rossiniowskiego, ale już przefiltrowane przez indywidualną poetykę młodego Donizettiego. Jej cechy stylistyczne i formalne, a także bogactwo figur retorycznych czyni z tej opery doskonały materiał do analizy stylu wykonawczego, a zarazem idealne pole dla rekonstrukcji historycznych praktyk.

Z perspektywy osobistej, przygotowanie polskiej premiery *Il giovedì grasso* pod kątem muzycznym i wykonawczym było doświadczeniem głęboko formującym. Nie chodziło wyłącznie o powołanie do życia zapomnianego dzieła, lecz o akt artystycznego zaufania wobec przeszłości – zaufania, że muzyka odzyskuje swój sens nie wtedy, gdy się ją bezkrytycznie odtwarza, ale gdy pozwala się jej przemówić poprzez filtr świadomego, osadzonego w badaniach i intuicji wykonania. Każdy gest dyrygencki, każda decyzja artystyczna stanowiła element większej układanki, mającej na celu przywrócenie dziełu możliwie najpełniejszej spójności z kontekstem, w jakim powstało. W tym sensie *Il giovedì grasso* nie było dla mnie jedynie „utworem do zrealizowania”, ale partnerem wymagającym pokory, precyzji i wyobraźni.

Wybór orkiestry *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* i wykorzystanie instrumentów historycznych wynikał z przesłanek do cna merytorycznych. Każdy z zastosowanych środków służył celowi rekonstrukcji idiomu, w którym Donizetti realnie myślał i słyszał. Efekt końcowy – jak pokazała reakcja publiczności – okazał się nie tylko interesującym eksperymentem historycznym, ale również artystycznie przekonującym doświadczeniem scenicznym.

Mam nadzieję, że niniejsza praca oraz towarzysząca jej premiera okażą się nie tylko przyczynkiem do szerszego zainteresowania operą *Il giovedì grasso*, ale również impulsem do głębszej refleksji nad sposobem wykonywania *bel canto* jako takiego. Repertuar ten, przez dziesięciolecia wykonywany według wzorców postweryzmu i późnoromantycznego monumentalizmu, domaga się dziś odtworzenia jego idiomatycznych barw, technik i struktur emocjonalnych. Styl Donizettiego, podobnie jak styl Rossiniego i Belliniego, wymaga delikatności, elastyczności, świadomości retorycznej i wokalne odwagi, a także zaufania do tradycji, która przez długi czas pozostawała w cieniu, marginalizowana przez gusta i uwarunkowania akustyczne nowoczesnych teatrów.

Wierzę, że integracja praktyki HIP z repertuarem *bel canto* ma przed sobą długą i twórczą przyszłość. Zderzenie śpiewu stylowego z autentycznym instrumentarium, ożywienie zapomnianych środków techniki wyrazowej, jak również powrót do logiki gestu scenicznego i frazy – wszystko to może stać się zaczynem nowej jakości wykonawczej, która nie tylko rekonstruuje przeszłość, ale i wzbogaca teraźniejszość. Moim pragnieniem jako dyrygenta, badacza i realizatora tej premiery jest, aby ten kierunek działań znalazł kontynuację zarówno w dalszych badaniach, jak i w praktyce repertuarowej instytucji operowych, festiwali i środowisk wykonawczych.

Rekonstrukcja stylu nie jest bowiem celem samym w sobie. Jest narzędziem zbliżania się do sensu muzyki, teatru i historycznego kontekstu. W tej perspektywie, praca nad *Il giovedì grasso* była dla mnie próbą nie tylko rekonstrukcji partytury, ale także przywrócenia głosu pewnej epoce, która choć miniona, może przemówić do nas dziś z wyjątkową aktualnością. Jeśli niniejsza rozprawa się do tego przyczyni – spełni swój cel.

Tradycja to nie czczenie popiołów, lecz przekazywanie ognia

Gustav Mahler

Bibliografia

Literatura książkowa i słownikowa

1. Ashbrook, William – *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
2. Bate, Philip – *Obój od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
3. Bletschacher, Richard – *Essays zu Musik und Musiktheater*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2008.
4. Celletti, Rodolfo – *A History of Bel Canto*, Clarendon Press, Oxford 1996.
5. Chomiński, Józef; Wilkowska-Chomińska, Krystyna – *Wielkie formy wokalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
6. Dziębowska, Elżbieta (red.) – *Encyklopedia Muzyczna PWM, t. CD*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
7. Eberst, Anton – *Klarnet od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971
8. Gardiner, John Eliot – *Muzyka w zamku niebios. Portret J.S. Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.
9. Gossett, Ph., Ashbrook, W. et al. – *Meister der italienischen Oper. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini*; J.B. Metzler; Stuttgart, Weimar 1993.
10. Haynes, Bruce – *The End of Early Music*, Oxford University Press, New York 2007.
11. Harnoncourt, Nikolaus – *Muzyka mową dźwięków*; Fundacja Ruch Muzyczny; Warszawa 1995.
12. Kamiński, Piotr – *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
13. Klessinger, Martin – *Die Musik der Oper und ihre Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Agenda Verlag, Münster 2019.
14. Kowalska, Małgorzata – *ABC Historii Muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
15. Kusiak, Jerzy – *Skrzypce od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
16. Leibowitz, René – *Storia dell'opera*, Milano 1957.
17. Marczyński, Jacek – *Gawędy o operze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020.
18. Martinoty, Jean-Louis – *Podróże do wnętrza opery barokowej*, Astraia, Kraków 2016.
19. Michalik, Marian (ed.) – *Kronika Opery*, Wydawnictwo Kronika, Warszawa 1993.

20. Osborne, Charles – *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Amadeus Press, Portland 1994.
21. Parker, Roger (ed.) – *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press 1994
22. Pawłowski, Józef – *Puzon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
23. Pawłowski, Józef – *Róg od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972.
24. Rosen, Charles – *Styl klasyczny*, PWM, Kraków 2002.
25. Sachs, Curt – *Historia instrumentów muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.
26. Sandelewski, Wiarosław – *Donizetti*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.
27. Schmierer, Elisabeth – *Geschichte der Musik der Renaissance*, Laaber-Verlag, Laaber 2016.
28. Schweitzer, Vivien – *Szalona miłość, wprowadzenie do opery*, Czarna Owca; 2021.
29. Steen, Michael – *Wielcy kompozytorzy i ich czasy*, Rebis, Poznań 2014.
30. Surma-Gawłowska, Monika – *Commedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
31. Szweykowska, Anna – *Wenecki teatr modny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.
32. Thompson, Wendy; Wade-Matthews, Max – *Encyklopedia muzyki*, Muza, Warszawa 2007.
33. Towarnicki, E.; Kusiak, J. et al. – *Flet od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
34. Wojtczak, Ziemowit – *Prima la musica e poi le parole, szkice o operze*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi; Łódź 2012

Traktaty i źródła historyczne

1. Couperin, François – *L'Art de toucher le clavecin*, 1716.
2. Fouilloux, Jacques de – *La vénerie*, 1561.
3. Grimm, Friedrich Melchior von – *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 1753–1790.
4. Herder, Johann Gottfried – *Adrastea*, Projekt Gutenberg DE.
5. Hotteterre Le Romain, Jacques – *Principes de la flûte traversière*, 1707.
6. Mozart, Leopold – *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

7. Quantz, Johann Joachim – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.
8. Rameau, Jean-Philippe *Traité de l'harmonie*, 1722.
9. Rousseau, Jean-Jacques – *Musik und Sprache*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984.
10. Spohr, Louis – *Violinschule*, Wien 1831.

Hasła encyklopedyczne i słownikowe

1. *Encyklopedia Muzyczna PWM, cz. biograficzna, CD*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
2. *Grove Music Online*, Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com>
3. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hgb. F. Blume, Zweite Ausgabe. L. Finscher, Sachteil 4 Hamm-Kar, Bärenreiter, Kassel 1996.
4. *Mała Encyklopedia Muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
5. *Muzyka. Encyklopedia PWN*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2007.
6. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1988.

Materiały źródłowe i nutowe

1. Donizetti, Gaetano – *Il giovedì grasso*, partytura – manuskrypt, 1829, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, Neapol.
2. Donizetti, Gaetano – *Il giovedì grasso*, wyciąg fortepianowy, ed. Vincenzo Frazzi, OTOS, Lucca, nr kat. 2073.
3. Donizetti, Gaetano – *Il giovedì grasso*, partytura, red. Maciej Łukaszuk, Warszawska Opera Kameralna, Warszawa 2022.

Nagrania CD i rejestracje fonograficzne

1. Donizetti – *Il giovedì grasso*, dyr. Edwin Loehrer, Orchestra Radiotelevisione Svizzera Italiana, Nuova Era, 1993 (remaster nagrania z 1961 r.)
2. Donizetti – *Imelda de' Lambertazzi*, dyr. Mark Elder, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Opera Rara, 2008.
3. Donizetti – *Maria di Rohan*, dyr. Mark Elder, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Opera Rara, 2011.

4. Donizetti – *Les Martyrs*, dyr. Mark Elder, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Opera Rara, 2016.
5. Brahms – *Ein deutsches Requiem*, dir. John Eliot Gardiner, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, SDG, 2008.
6. Weber – *Der Freischütz*, dyr. René Jacobs, Freiburger Barockorchester, Harmonia Mundi, 2022.
7. Mendelssohn – *String Symphonies*, Concerto Köln, Warner Classics, 2016.
8. Mahler – *Symphony No. 1*, dyr. François-Xavier Roth, Les Siècles, Harmonia Mundi, 2019.
9. Händel – *Giulio Cesare*, dyr. Karl Richter, Münchener Bach-Orchester, Deutsche Grammophon, 1970.
10. Händel – *Giulio Cesare*, dyr. René Jacobs, Concerto Köln, Harmonia Mundi, 2018.

Źródła internetowe

1. Ashmolean Museum – <https://www.ashmolean.org>
2. Britannica – <https://britannica.com>
3. Concentus Musicus Wien – <https://concentusmusicus.at>
4. Discogs – katalogi płytowe – <https://www.discogs.com>
5. Dziennik Teatralny – <https://www.dziennikteatralny.pl>
6. Folkways – ewolucja trąbki naturalnej – <https://saxonianfolkways.wordpress.com>
7. Gutenberg Projekt – <https://www.projekt-gutenberg.org>
8. Historia sztuki – wprowadzenie do kultury muzycznej Europy – <https://historiasztuki.com.pl>
9. IJM (Institute for Jazz and Music) – <https://ijm.education>
10. La Petite Bande – <https://lapetitebande.be>
11. Musiklexikon Austria – <https://musiklexikon.ac.at>
12. MyFidelio – blog o HIP – <https://blog.myfidelio.at>
13. Orchestra of the Age of Enlightenment – <https://oae.co.uk>
14. Oxford Music Online – <https://www.oxfordmusiconline.com>
15. Polska Biblioteka Internetowa ZPE – <https://zpe.gov.pl>
16. Portal Polskiego Radia SA - <https://www.polskieradio.pl>
17. Presto Music – katalog nagrań HIP – <https://www.prestomusic.com>
18. SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale) – <https://opac.sbn.it>

19. The Met – instrumentarium historyczne – <https://www.metmuseum.org>
20. Tuning Charts (temperacja) – <https://tuningcharts.com>
21. UGA Library – dysertacje dot. HIP – <https://getd.libs.uga.edu>

Materiały własne

1. Wywiad z Grzegorzem Lalkiem (zał. 1)
2. Wywiad z Marcinem Stefaniukiem (zał. 2)
3. Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem (zał. 3)
4. Wywiad z Pawłem Książkiewiczem (zał. 4)
5. Wywiad z dr. Markiem Niewiedzialem (zał. 5)
6. Wywiad z Robertem Michalskim (zał. 6)
7. Standage, Simon – *HIP in the 21st century* (zał. 7)

Spis ilustracji

Ryc. 1 Nicolaus Harnoncourt	46
Ryc. 2 Kobieta grająca na kemanczach, obraz ścienny z pałacu Hasht Behesht w Isfahanie, Iran 1669	54
Ryc. 3 Antonio Stradivari, Messiah, 1716, Ashmolean Museum, Oxford	56
Ryc. 4 Porównanie kształtu smyczka zilustrowanego w pierwszym wydaniu "Versuch einer gründlichen Violinschule" Leopolda Mozarta z roku 1756 (fig. 1) z modelem François Tourte'a (fig. 2)	62
Ryc. 5 Obój autorstwa Johanna Heinricha Grensera z ok. 1806-13 r. w The Metropolitan Museum, The Met Fifth Avenue	68
Ryc. 6 Klarinet z systemem Iwana Müllera (1812)	73
Ryc. 7 Trąbka klapowa	82
Ryc. 8 Trąbka esowata	83
Ryc. 9 Szkic pierwszego tzw. kotła mechanicznego, autorstwa G. Cramera	89

Spis przykładów nutowych

Przykł. 1. Preludium, t. 1-6	94
Przykł. 2. Preludium, t. 7.....	95

Przykł. 3. Preludium, t. 8-9	95
Przykł. 4. Preludium, t. 11-13	96
Przykł. 5. Introdukcja, t. 15-23.....	100
Przykł. 6. Introdukcja, t. 23-27.....	101
Przykł. 7. Introdukcja, t. 25-27.....	101
Przykł. 8. Introdukcja, t. 36-38.....	103
Przykł. 9. Introdukcja, t. 38-41.....	104
Przykł. 10. Introdukcja, t. 38-41.....	105
Przykł. 11. Introdukcja, t. 45-49.....	106
Przykł. 12. Introdukcja, t. 51-54.....	108
Przykł. 13. Introdukcja, t. 54-55.....	111
Przykł. 14. Introdukcja, t. 56-61.....	112
Przykł. 15. Introdukcja, t. 62-66.....	114
Przykł. 16. Introdukcja, t. 74-76.....	114
Przykł. 17. Introdukcja, t. 112-120.....	118
Przykł. 18. Introdukcja, t. 129-132.....	119
Przykł. 19. Introdukcja, t. 137-144.....	120
Przykł. 20. Introdukcja, t. 152-156.....	121
Przykł. 21. Introdukcja, t. 156-160.....	123
Przykł. 22. Introdukcja, t. 156-159.....	123
Przykł. 23. Introdukcja, t. 172-176.....	123
Przykł. 24. Introdukcja, t. 179-181.....	125
Przykł. 25. Introdukcja, t. 214-229.....	127
Przykł. 26. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 1-4	133
Przykł. 27. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 5-8	133
Przykł. 28. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 9-12	133
Przykł. 29. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 13-21	134
Przykł. 30. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 22-23	136
Przykł. 31. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 27.....	136
Przykł. 32. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 31-33	137
Przykł. 33. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 33-35	138
Przykł. 34. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 43-44	140
Przykł. 35. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 49-51	142
Przykł. 36. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?“, t. 53-54	142

Przykł. 37. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 56-58	142
Przykł. 38. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 65-66	144
Przykł. 39. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 59-62	144
Przykł. 40. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 83-85	147
Przykł. 41. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 110-114	148
Przykł. 42. Aria Ernesta „Servi, gente, non v'è alcuno?”, t. 114-118	149
Przykł. 43. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 1-10	154
Przykł. 44. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 17-20	154
Przykł. 45. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 13-16	155
Przykł. 46. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 21-25	157
Przykł. 47. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 32-36	158
Przykł. 48. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 39-46	160
Przykł. 49. Aria Pułkownika „Taci! Lo voglio”, t. 58-62	162
Przykł. 50. Tercet „Piano! Piano!”, t. 1-11	167
Przykł. 51. Tercet „Piano! Piano!”, t. 11-14	169
Przykł. 52. Tercet „Piano! Piano!”, t. 23-24	170
Przykł. 53. Tercet „Piano! Piano!”, t. 28-31	172
Przykł. 54. Tercet „Piano! Piano!”, t. 31-32	173
Przykł. 55. Tercet „Piano! Piano!”, t. 35-38	175
Przykł. 56. Tercet „Piano! Piano!”, t. 41-42	176
Przykł. 57. Tercet „Piano! Piano!”, t. 45-49	176
Przykł. 58. Tercet „Piano! Piano!”, t. 40.....	177
Przykł. 59. Tercet „Piano! Piano!”, t. 51-55	179
Przykł. 60. Tercet „Piano! Piano!”, t. 73-74	183
Przykł. 61. Tercet „Piano! Piano!”, t. 69-72	183
Przykł. 62. Tercet „Piano! Piano!”, t. 74-78	184
Przykł. 63. Tercet „Piano! Piano!”, t. 84-88	185
Przykł. 64. Tercet „Piano! Piano!”, t. 103-105	188
Przykł. 65. Tercet „Piano! Piano!”, t. 113-115	188
Przykł. 66. Tercet „Piano! Piano!”, t. 93-95	189
Przykł. 67. Tercet „Piano! Piano!”, t. 115-117	190
Przykł. 68. Tercet „Piano! Piano!”, t. 118-127	193
Przykł. 69. Tercet „Piano! Piano!”, t. 136-142	194
Przykł. 70. Tercet „Piano! Piano!”, t. 142-150	197

Przykł. 71. Tercet „Piano! Piano!”, t. 151-156	200
Przykł. 72. Tercet „Piano! Piano!”, t. 166-170	201
Przykł. 73. Tercet „Piano! Piano!”, t. 186-195	202
Przykł. 74. Tercet „Piano! Piano!”, t. 200-205	205
Przykł. 75. Tercet „Piano, piano”, partia rogów, wyd. WOK 2022, t. 21-22	208
Przykł. 76. Tercet „Piano, piano”, Manuskrypt (1829), t. 21-23	208
Przykł. 77. Tercet „Piano, piano”, partia rogów, wyd. WOK 2022, t. 127-129	211
Przykł. 78. Tercet „Piano, piano”, Manuskrypt (1829) t. 126-130	211
Przykł. 79. Tercet „Piano, piano”, t. 160-161	212
Przykł. 80. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 9-12	216
Przykł. 81. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 26-28	217
Przykł. 82. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 33-38	217
Przykł. 83. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 46-55	221
Przykł. 84. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 70-72	222
Przykł. 85. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 72-80	223
Przykł. 86. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 80-97	227
Przykł. 87. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 97-103	228
Przykł. 88. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia Niny, wyd. WOK 2022, t. 104	228
Przykł. 89. Duet „Che intesi... quali accenti?”, Manuskrypt (1829), t. 103-107	229
Przykł. 90. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 105-106	230
Przykł. 91. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 130-132	230
Przykł. 92. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia klarnetu, t. 93-94	231
Przykł. 93. Duet „Che intesi... quali accenti?”, partia trąbki, t. 121	231
Przykł. 94. Duet „Che intesi... quali accenti?”, t. 148-158	233
Przykł. 95. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 1-18	238
Przykł. 96. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 17-32	241
Przykł. 97. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 37-41	242
Przykł. 98. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 43-52	242
Przykł. 99. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 75-79	243
Przykł. 100. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 87-99	244
Przykł. 101. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 105-109	244
Przykł. 102. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 110-114	247
Przykł. 103. Aria Sigismonda „Mo’ che discoperto avimmo”, t. 126-130	248
Przykł. 104. Finał, t. 1-4.....	254

Przykł. 105. Finał, partia Niny, t. 10-12.....	254
Przykł. 106. Finał, t. 15-20.....	255
Przykł. 107. Finał, partia 1. skrzypiec, t. 13-14	256
Przykł. 108, Finał, t. 15	256
Przykł. 109. Finał, t. 21-28.....	259
Przykł. 110. Finał, t. 29-33.....	259
Przykł. 111. Finał, t. 37-41	260
Przykł. 112. Finał, t. 57-61	261
Przykł. 113. Finał, t. 83-87.....	263
Przykł. 114. Finał, partia trąbek, t. 85-88.....	264
Przykł. 115. Finał, partia trąbek, t. 97-99.....	264
Przykł. 116. Finał, partia trąbek, t. 104-105.....	264
Przykł. 117. Finał, partia skrzypiec, t. 85-88	264
Przykł. 118. Finał, t. 93-96.....	265
Przykł. 119. Finał, t.106-107.....	266

Załączniki

(Wszystkie wywiady zostały autoryzowane przez rozmówców)

Załącznik 1: Wywiad z Grzegorzem Lalkiem, skrzypkiem, koncertmistrzem Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV

Kuba Wnuk:

Chciałbym dziś porozmawiać o skrzypcach, ale w trzech głównych zakresach tematycznych. Po pierwsze: historia instrumentu – od jego początków aż do czasów Donizettiego. Po drugie: historia wykonawstwa historycznie poinformowanego, ze szczególnym uwzględnieniem instrumentów smyczkowych. I po trzecie: konkretne wyzwania związane z operami Donizettiego, które będziecie wykonywać – „Campanello di notte” i „Il giovedì grasso”.

Grzegorz Lalek:

Zacznijmy zatem od początku – czyli od samych skrzypiec.

Kuba Wnuk:

Dobrze. Wiadomo, że początki sięgają jeszcze XVI wieku, ale skupmy się na okresie od początku XVII do połowy XIX wieku – bo to najbardziej nas interesuje w kontekście Donizettiego.

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Warto tu wspomnieć o ogromnym wpływie, jaki miało powojenne podejście do muzyki dawnej, zapoczątkowane m.in. przez Nikołausa Harnoncourta w latach 50. XX wieku. To on w dużej mierze przyczynił się do rozwoju idei grania na dawnych instrumentach, a także refleksji nad tym, jak naprawdę wyglądały instrumenty w przeszłości.

Powstała wręcz „moda” na pytanie: czy skrzypce sprzed wieków to te same skrzypce, na których gramy dziś? I okazuje się, że nie. Mimo że skrzypce używane przez sławnych wirtuozów, takich jak Paganini czy Wieniawski, były często zbudowane przez barokowych lutników (Amati, Stradivari, Guarneri), stan techniczny dzisiejszych instrumentów jest daleki od oryginału.

Kuba Wnuk:

Czyli mamy instrumenty „barokowe”, ale tak naprawdę są one często zmodernizowane?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Współczesne skrzypce, nawet te historyczne, są zazwyczaj dostosowane do dzisiejszych wymagań – mają inny gryf, inny naciąg strun, inny strunnik. Kluczową zmianą była rezygnacja ze strun jelitowych. Do lat 30. XX wieku w niektórych orkiestrach w Niemczech jeszcze ich używano, ale z czasem całkowicie je zastąpiono strunami stalowymi lub owiniętymi metalem.

Wielu dawnych mistrzów – jak Sarasate, Ysaÿe czy Joachim – grało jeszcze na jelitowych strunach D i A, a tylko E była stalowa. Powód? Struna E była najcieńsza i najbardziej kapryśna – często się zrywała, źle reagowała na zmiany temperatury. Wynalazek struny stalowej rozwiązał te problemy, więc muzycy szybko się do niej przekonali.

Kuba Wnuk:

A jak ta zmiana wpłynęła na technikę gry?

Grzegorz Lalek:

Bardzo znacząco. Gra na strunach jelitowych wymaga innego podejścia do pracy prawej ręki. W strunę się trzeba „zagłębić”, jak to mówią muzycy, czyli pobudzić ją w inny sposób niż stalową. To nie kwestia siły, lecz jakości kontaktu ze struną. Są to bardzo subtelne różnice, ale wyczuwalne dla każdego, kto grał na obu typach instrumentów.

Dodatkowo, używa się też innego języka opisu dźwięku – mówi się o dźwięku jako „okrągłym”, „głębokim”, „ciemnym” – to są pojęcia abstrakcyjne, ale bardzo znaczące dla muzyków.

Kuba Wnuk:

To brzmi jak zupełnie inna filozofia grania.

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Nawet jeśli weźmiemy współczesny smyczek i spróbujemy grać na barokowych skrzypcach ze strunami jelitowymi, to i tak okazuje się, że wszystko działa inaczej. Odpowiedź instrumentu, reakcja na nacisk – to wszystko się zmienia.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała ewolucja samego instrumentu?

Grzegorz Lalek:

Pierwsze próby tworzenia skrzypiec pojawiły się pod koniec XVI wieku – w warsztatach takich lutników jak Amati we Włoszech, czy Groblicz w Polsce. W XVII wieku instrument zyskał ogromną popularność. Rozpoczął się rozwój muzyki instrumentalnej – canzony, a później sonaty – i pojawiła się potrzeba instrumentów, które byłyby w stanie sprostać większym wymaganiom technicznym i brzmieniowym.

To napędzało rozwój szkół lutniczych, takich jak Cremona we Włoszech czy właśnie Groblicze w Krakowie. Muzycy potrzebowali lepszych instrumentów, więc lutnicy je doskonalili, a to z kolei inspirowało kompozytorów.

Kuba Wnuk:

Czyli istniała taka symbioza między wykonawcami, lutnikami i kompozytorami?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. I warto pamiętać, że skrzypce nie od razu były instrumentem solowym. Na początku służyły raczej do dublowania głosów, akompaniowania, tworzenia tkanki orkiestrowej. Dopiero z czasem wybiły się na niepodległość – na równi z modnymi wówczas instrumentami, jak flet prosty, cynk czy kornet.

Kuba Wnuk:

A szkoła polska? Grobliczowie?

Grzegorz Lalek:

Tak, szkoła grobliczowska to naprawdę chlubny rozdział naszej historii lutniczej. W XVII wieku instrumenty Groblicza były znakomitej jakości. Co więcej, do dziś niektóre z nich są w użyciu i cenione przez muzyków za doskonałe brzmienie. Oczywiście, włoska tradycja była najważniejsza, ale w Polsce również istniał wysoki poziom.

Kuba Wnuk:

No i nastał wiek XVII...

Grzegorz Lalek:

Tak, i budownictwo skrzypiec zaczęło się intensywnie rozwijać. Włoska muzyka zdominowała całą Europę – zarówno pod względem stylu, jak i wykonawców. Włoscy muzycy krążyli po

całym kontynencie, pracując od dworu do dworu. Do tego stopnia, że w Polsce, gdy mówiono „muzyk”, często chodziło po prostu o Włocha. Muzyk i Włoch – to było jedno i to samo. W każdej porządnej kapeli dworskiej musiał być przynajmniej jeden Włoch. A ci z kolei uczyli Polaków – i tak się ta wiedza i styl rozprzestrzeniały.

Kuba Wnuk:

Wspomnieliśmy wcześniej o ekspansji skrzypiec. Czy ona powodowała jakieś znaczące różnice w budownictwie w różnych regionach Europy?

Grzegorz Lalek:

Nie bardzo. Oczywiście były drobne różnice – np. lutnicy z Niemiec czy Tyrolu mieli swój indywidualny styl, dopasowany do lokalnych potrzeb. Ale materiał i podstawowe zasady konstrukcji pozostawały takie same. Drewno na skrzypce musiało być doskonałej jakości – na górną płytę stosowano dobrze sezonowany świerk górski, który rósł wolno, co najmniej 100 lat, i potem leżał przez kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt sezonów.

Boczne ścianki i spód budowano z jaworu – odmiany klonu – często z tzw. klonu oczkowego, który miał bardzo efektowny rysunek słojów. Do dziś w Polsce lutnicy używają właśnie jaworu. Ślimak – czyli ta zawinięta część szyjki – również zwykle robiony był z jaworu. Ten zestaw materiałów – świerk na górę, jawor na dół i boczki – jest standardem od XVI wieku i do dziś stosuje się go w szkołach lutniczych.

Kuba Wnuk:

A co z charakterystycznymi wycięciami w kształcie litery „f”?

Grzegorz Lalek:

To też się ustaliło już w baroku i właściwie nie uległo zmianie. Te tzw. „efy” pełnią funkcję rezonansową – to nie dekoracja, tylko konkretna technologia. Otwory te są tak skonstruowane, by jak najlepiej wydobywać dźwięk z pudła rezonansowego.

Kuba Wnuk:

Wspomniałeś wcześniej o zmianach konstrukcyjnych – czy możesz je przybliżyć?

Grzegorz Lalek:

Oczywiście. Kluczowa zmiana dotyczyła sposobu montowania szyjki. W baroku szyjka była wklejana do pudła rezonansowego pod kątem prostym – „na płasko”. Żeby jednak uzyskać potrzebne nachylenie podstrunnicy, wklejano pod nią mały klin, który tworzył lekki kąt w stosunku do pudła. To dawało coś w rodzaju prostokątnego układu między podstawkiem a podstrunnicą. Ale od początku XIX wieku zaczęto montować szyjkę pod kątem, który od razu zapewniał odpowiednie nachylenie. Ten sposób stosuje się do dziś. Dzięki temu uzyskuje się większe napięcie strun i mocniejsze, bardziej projekcyjne brzmienie.

Kuba Wnuk:

Czyli to była odpowiedź na potrzeby nowego repertuaru?

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Chodziło o większy wolumen dźwięku – bo muzykę zaczęto grać nie tylko na dworach, ale i w coraz większych salach koncertowych. Powstały duże teatry operowe, a muzyka zaczęła być kierowana do szerszego grona słuchaczy – nie tylko do arystokracji. Wraz z tym zmieniła się estetyka – oczekiwano silniejszego, bardziej nośnego dźwięku, więc skrzypce musiały za tym nadążyć.

Kuba Wnuk:

Ale chyba nie zawsze te przebudowy wychodziły skrzypcom na dobre?

Grzegorz Lalek:

No właśnie. Te „modernizacje” były niekiedy bardzo inwazyjne. Wiele instrumentów zniszczono – zwłaszcza tych barokowych, które miały unikalne cechy. Ale z drugiej strony – sporo udało się uratować. Dziś mamy np. XVII-wieczne instrumenty, które przeszły XIX-wieczną przebudowę i nadal brzmią znakomicie.

Warto też pamiętać, że przez te zmiany zmienił się sam sposób gry. Nowa szyjka, inne napięcie strun – to wszystko wpłynęło na technikę i postawę grającego.

Kuba Wnuk:

Gdy mówimy o operze jako instytucji publicznej, pierwszy publiczny teatr operowy powstał w 1637 roku w Wenecji. Jak wyglądało obsadzanie zespołów orkiestrowych w tym okresie?

Grzegorz Lalek:

Ale trzeba pamiętać, że to wszystko były hybrydy. W zależności od potrzeb tworzone różne zespoły. Jeśli spektakl odbywał się w wielkim wnętrzu opery, zatrudniano odpowiednio liczny skład muzyków.

Często pokutuje dziś mīt, że orkiestry barokowe to kameralne zespoły – 25 osób, pojedyncze smyczki, klawesyn. To nieprawda. Marzeniem kompozytorów było brzmienie potężnych zespołów. Występy Haendla czy Corellego są tego świetnym przykładem. Orkiestry liczyły czasem po 150 muzyków! Chodziło o splendor, o efekt. Jeśli papież chciał urządzać widowisko na Boże Narodzenie – spektakularne kantaty czy oratoria – to miał na to środki.

Kuba Wnuk:

Jak sobie wtedy radzono z intonacją w takich wielkich składach? Często słyszy się teorię, że vibrato powstało po to, by maskować niedoskonałości intonacyjne.

Grzegorz Lalek:

To błędna teza – całkowicie się z nią nie zgadzam. Funkcjonuje ona głównie w środowiskach niezwiązanych z wykonawstwem historycznym. Vibrato w baroku nie miało funkcji maskującej. To był element ekspresji – środek wyrazu, ozdoba, coś, co podkreślało emocjonalność dźwięku.

Dopiero XIX wiek, wraz z pojawieniem się powszechnego szkolnictwa muzycznego i podręczników, przyniósł inne spojrzenie na vibrato i technikę gry. Wcześniej wszystko przekazywano ustnie, w relacji mistrz–uczeń. Ale potem pojawiły się szkoły: włoska, franko-belgijska, rosyjsko-polska. I zaczęto systematyzować technikę.

Kuba Wnuk:

Czyli przełom XIX-wieczny to także przełom mentalny?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Harnoncourt świetnie to opisał. Rewolucja francuska była impulsem, ale zmiana mentalna ogarnęła całą Europę. To był moment nieodwracalny – zmieniło się myślenie o muzyce, edukacji, społeczeństwie.

Chcę tu jasno powiedzieć: nie zgadzam się z traktowaniem historii instrumentów jako "historii rozwoju", gdzie wszystko dąży do czegoś "lepszego". Każdy instrument był dopasowany do

swojej epoki. Owszem, technika się zmieniała, ale nie zawsze na „lepsze” w sensie estetycznym.

Jeśli przyjmimy ewolucyjny model, to szczytem tej ewolucji są dziś skrzypce elektryczne czy cyfrowe fortepiany, które się nie rozstrajają i potrafią odtworzyć wszystkie artykulacje z sampli najlepszych orkiestr. Ale czy to jest rozwój? To przemiana – niekoniecznie wartościowa.

Kuba Wnuk:

Czyli także przemiany technik gry, środków wyrazu?

Grzegorz Lalek:

Tak, i właśnie tu wraca temat vibrata. W baroku było ono używane świadomie jako środek ozdobny – np. na długich dźwiękach. W traktatach z XVII i XVIII wieku znajdziemy opisy techniki vibrata, choć nazywano je różnie – czasem *tremolo*, czasem niemieckie *Bebung*. Porównywano to z efektem rejestru organowego, który lekko faluje.

I co ważne – zawsze odwoływano się do głosu ludzkiego jako wzorca pięknego dźwięku. W podręcznikach śpiewu długi dźwięk miał narastać, otwierać się, a potem naturalnie wpadać w lekką wibrację – zupełnie jak naturalne poruszenie wynikające z pracy przepony. To estetyczne wyobrażenie przekładało się na grę instrumentalną.

W XVIII wieku zaczęto nawet zapisywać vibrato – np. falka nad nutą, czasem bez oznaczenia *tr*, co sugeruje, że to nie tryl, ale właśnie efekt wibracyjny. Louis Spohr jako jeden z pierwszych systematycznie opisał użycie vibrata w swojej *Violinschule* z lat 30. XIX wieku.

Kuba Wnuk:

Czy ta falka to ta sama, jaką oznaczano mordent w baroku?

Grzegorz Lalek:

Wizualnie tak, ale znaczenie inne. Mordent był bardziej ozdobnikiem rytmicznym, a tutaj chodziło o wyraźny efekt barwowy – czyli wskazanie miejsca, gdzie można użyć vibrata. Spohr wyznaczał też konkretne sposoby łamania akordów – w parach, nie po kolei. To świadczy o zmianie praktyki.

Kuba Wnuk:

A jak to wyglądało w praktyce koncertowej?

Grzegorz Lalek:

W zeszłym roku zagrałem *Koncert Mendelssohna e-moll* na dawnych instrumentach. Wspaniałe doświadczenie. Zbadałem wszystkie źródła, pierwsze edycje, komentarze, konsultacje z epoki. Mendelssohn bardzo dokładnie pracował z koncertmistrzem Gewandhausu, nie z Joachimem, jak się często sądzi. Poprawki, frazowanie, efekty śpiewności – wszystko było dogadywane w praktyce.

Kuba Wnuk:

Współczesne podejście do oznaczeń w partyturze, takich jak *dolce*, *espressivo* – jak się ma do wykonawstwa historycznego?

Grzegorz Lalek:

Dziś te słowa mają bardzo konkretne znaczenie dla muzyka wykształconego według współczesnych standardów. To są konkretne środki techniczne – wiemy, co trzeba zrobić, jak je zagrać. Kojarzy się to trochę z rosyjskim, żeby nie powiedzieć radzieckim, stylem myślenia – który, nawiasem mówiąc, bardzo lubię. Uwielbiam grać muzykę XX wieku – Prokofiew, Strawiński, Berg. Ekspresjonizm jest mi bardzo bliski.

Kuba Wnuk:

Czyli chodzi o to, że można by to zagrać na historycznych instrumentach?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Na przykład suitę liryczną Berga można grać na instrumentach z epoki. Nie sądzę, by muzycy tamtych czasów od razu poddawali się modzie i zmieniali wszystko. Heifetz, jeszcze w latach 50., używał nieowijanej, jelitowej struny A, bo brzmiała najpiękniej na jego Stradivariusie.

Kuba Wnuk:

Przejdźmy zatem do kwestii konstrukcyjnych. Co zmieniało się w samych instrumentach?

Grzegorz Lalek:

To było brutalne. Wymieniano belki basowe, czyli tę deseczkę wzmacniającą płytę rezonansową wewnątrz pudła skrzypiec, przyklejoną pod górną płytą rezonansową. Można ją zobaczyć przez otwór efa, najlepiej przy pomocy lusterka. Ona wzmacnia konstrukcję,

podobnie jak wewnętrzne wzmocnienia w gitarze czy fortepianie. Barokowe belki były mniejsze, bo struny dawały mniejsze napięcie. W XIX wieku, przy większym napięciu, trzeba było zmieniać całą konstrukcję – inaczej pudło nie wytrzymałoby sił naciągu.

Kuba Wnuk:

Dlaczego ta zmiana okazała się niezbędna?

Grzegorz Lalek:

Bo konstrukcja barokowa nie wytrzymała nowego napięcia – mówimy tu o 30 kilogramach napięcia strun. Pudło rezonansowe musiało zostać wzmocnione. Zmiana objętości i struktury rezonatora wpływała oczywiście na barwę dźwięku. Niektóre pudła po prostu pękały.

Dochodziła też zmiana kształtu podstawki. Panuje mit, że barokowe podstawki były bardziej płaskie – ale to nieprawda. Różniły się między sobą, ale nie mogły być zbyt płaskie, bo utrudniałoby to artykulację i klarowność gry w szybkich partiach, np. *gigue*’ach.

Kuba Wnuk:

Skąd wziął się ten mit?

Grzegorz Lalek:

Pod koniec XIX wieku niektórzy uważali, że wtedy łatwiej było grać czterodźwiękowe akordy – jak na organach. A w baroku nikt nie grał takich akordów na raz, bo to po prostu źle brzmi. Nawet na organach stosowano *arpeggio*, a tym bardziej na smyczkach.

Kuba Wnuk:

A więc łamanie akordów?

Grzegorz Lalek:

Tak, łamanie po kolei albo parami – to naturalne. Dziś wszyscy uczą się łamać akordy w stylu: interwał + interwał. Na przykład w sonacie *g-moll* początek gra się właśnie w ten sposób. Takie łamanie promował Louis Spohr w swojej szkole skrzypcowej – on pierwszy to dokładnie zdefiniował.

Kuba Wnuk:

Czyli to, że musiał to zapisać, oznacza, że wcześniej robiono to inaczej?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Skoro Spohr musiał to zdefiniować, to znaczy, że wcześniej ludzie grali inaczej. Może niektórzy łamali akordy po kolei, ale dominował inny sposób.

Kuba Wnuk:

Czy to podejście ma konsekwencje do dziś?

Grzegorz Lalek:

Oczywiście. To widać nawet na konkursach – jurorzy nie wiedzą, jak oceniać takie wykonania. Czy brać pod uwagę interpretację historyczną, czy nie? Nadal to budzi emocje.

Kuba Wnuk:

Czyli lutnicy dostosowywali wszystko do lokalnego stylu?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie tak. Współczesny typ wykroju podstawka z ażurami powstał pod koniec XVIII wieku i obowiązuje do dziś. Ale wcześniej, w baroku, każdy lutnik stosował własne rozwiązania – zależnie od szkoły, kraju, rodzaju muzyki. Włosi budowali pod włoską muzykę, Francuzi pod francuską, Niemcy i Anglicy również mieli swoje podejścia. Świat był mniej zglobalizowany – skrzypek z dworu Ludwika XIV nie odnalazłby się grając operę Vivaldiego. To jak wsiąść do auta w Wielkiej Brytanii, będąc przyzwyczajonym do jazdy po prawej stronie.

Kuba Wnuk:

Widać to też w repertuarze.

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Literatura pokazuje, jak bardzo różne były podejścia. Z czasem, na przełomie XVII i XVIII wieku, zaczęto się otwierać. Kompozytorzy zaczęli podróżować – Telemann, Händel, Bach – wszyscy byli zafascynowani zarówno Włochami, jak i Francją. Stąd powstał styl mieszany.

Kuba Wnuk:

Chciałbym zrobić drobną dygresję – czy rzeczywiście w *Suitach francuskich* Bacha widać wyraźnie wpływ idiomu francuskiego?

Grzegorz Lalek:

Myślę, że tak. Choć trzeba pamiętać, że to nie jest tylko dosłowne naśladownictwo. To raczej świadome czerpanie z francuskiego stylu. Bach był bardzo świadomy tego, co robi – inspirował się stylem francuskim, ale przetwarzał go po swojemu.

Kuba Wnuk:

A co z tzw. *Suitami angielskimi*? Czy tam też obecny jest ten idiom?

Grzegorz Lalek:

Tak, choć w trochę innym sensie. Styl angielski, o którym mówimy, to właściwie wariacja na temat stylu francuskiego. Trzeba pamiętać o kontekście historycznym – styl angielski pojawił się właśnie z fascynacji stylem francuskim.

Król Anglii podczas emigracji w czasie rządów Cromwella przebywał we Francji. Tam zetknął się z kulturą dworską Ludwików, był pod wrażeniem tej oprawy, ale też muzyki.

Kuba Wnuk:

Chodzi o słynną orkiestrę *Vingt-quatre violons du Roi*?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. To była orkiestra złożona wyłącznie z instrumentów z rodziny skrzypiec – żadnych violi da gamba, czyli instrumentów strojonych kwartami. Mieli tam skrzypce, altówki, wiolonczele, ale też instrumenty pośrednie. Lully, który pisał dla tego zespołu, komponował zwykle sześciogłosowo: dwie linie basowe – niższą i wyższą, dwie partie tenorowe, jedną altową i jedną sopranową. Całość była idealnie zrównoważona, bardzo precyzyjna, pełna głębi brzmienia.

Kuba Wnuk:

Czyli po restauracji monarchii ten model został przeniesiony do Anglii?

Grzegorz Lalek:

Tak. Po powrocie na tron król wprowadził ten francuski model orkiestry na dworze angielskim. Sprowadził też muzyków z Francji, co tylko spotęgowało wpływ stylu francuskiego.

Stąd w Anglii zaczęło dominować francuskie myślenie o artykulacji, zwłaszcza w zakresie słynnego grania *inégal*.

Kuba Wnuk:

Właśnie, granie *inégal* – czyli nierówne. Ale to przecież w ogóle nie występuje w muzyce włoskiej, prawda?

Grzegorz Lalek:

Zgadza się. *Inégal* to zupełnie nie włoski sposób myślenia. We Francji i pod jej wpływem – np. w Anglii – grało się z wyraźnym rytmicznym zróżnicowaniem: dwie ósemki nie są grane równo, tylko z pewnym przesunięciem, „punktowaniem”.

Kuba Wnuk:

Ale samo *inégal* też ma różne formy?

Grzegorz Lalek:

Oczywiście. To nie jest jednoznaczna technika. *Inégal* to raczej ogólna zasada: „nie graj równo”. Zespołowo to wymaga ogromnej precyzji, bo wszyscy muszą zagrać to samo nierówno – razem. W grze solowej jest łatwiej – mamy większą swobodę. Ale są też konkretne style: albo „punktowanie”, czyli pierwsza nuta dłuższa, druga krótsza, albo coś w rodzaju trioli. Różnicowanie między punktowaniem a triolą to już wyższy poziom świadomości wykonawczej. Warto też dodać, że rytmy przepunktowane (*overdotted* – choć to niefortunne słowo) były zwykle zapisywane, a nie tylko grane „intuicyjnie”.

Kuba Wnuk:

Czyli nie było zapisu z podwójnymi kropkami?

Grzegorz Lalek:

Nie, nigdy nie stosowano podwójnych kropek. Jeżeli punktowano, to po prostu to zapisywano – rytmem punktowanym. Jeżeli nie było punktacji, to grano *inégal* „z wyczucia”, na podstawie stylu, frazy i kontekstu.

Kuba Wnuk:

Czyli w tamtych czasach bardzo dużo zależało od wykonawcy?

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie tak. Ale trzeba pamiętać, że to nie była dowolność – to była decyzja wykonawcza osadzona w konkretnym kontekście. Bo przecież Händel siedział przy klawesynie, Corelli był w pierwszym pulpicie, Lully walił batutą w podłogę – oni nadzorowali wykonania i przekazywali swoje intencje bezpośrednio.

Kuba Wnuk:

Czyli podpowiadali wykonawcom, że np. wariacja ma być bardziej miękka, a inna ostrzejsza?

Grzegorz Lalek:

Tak, dokładnie. Na przykład w chaconie albo passacaglii – jedna wariacja mogła być bardziej wyrazista, inna delikatniejsza. Czasem było to związane z harmonią, czasem z emocją, z retoryką. My dzisiaj uczymy się tego wszystkiego, odczytując znaki z manuskryptów, analizując kontekst, styl. To trochę jak odkrywanie tajemnic.

Kuba Wnuk:

Czyli przepunktowanie – np. w uwerturze francuskiej – nie zawsze musi być oczywiste?

Grzegorz Lalek:

Zgadza się. W przypadku typowo francuskiego repertuaru, jak u Lully’ego – tam jest to norma. Ale już np. u późniejszych Francuzów, jak Rameau, to nie jest tak jednoznaczne. A jeśli mamy Niemców inspirowanych Francją? No cóż, wtedy niekoniecznie.

Kuba Wnuk:

Czyli trzeba uważać, żeby nie stosować schematów automatycznie.

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Czasem zespoły pytają: „A jakby to zagrali Francuzi?” Ale przecież trzeba spojrzeć na skład orkiestry. Na przykład przy premierze *Alciny* Händla – grali sami Włosi. Händel im mówił: „To jest uwertura w stylu francuskim”, więc pisał rytm punktowany, żeby nie było wątpliwości.

Kuba Wnuk:

Czyli to była świadoma stylizacja dla włoskich muzyków?

Grzegorz Lalek:

Tak. Händel pisał to w Anglii, ale wykonawcy byli Włochami. Śpiewacy też – cała śmietanka włoskiej sceny. Więc powstawał pewien stylowy miks. A z drugiej strony, kiedy Händel był we Włoszech i komponował swoje bardzo wczesne oratorium – *La Resurrezione* – to sytuacja wyglądała zupełnie inaczej.

Kuba Wnuk:

To to oratorium, które pisał w Rzymie?

Grzegorz Lalek:

Tak, właśnie to. To było religijne dzieło, wystawiane w Rzymie dla całej elity – papież, kardynałowie, arystokracja. Händel napisał do tego uwerturę w stylu francuskim, a orkiestrę prowadził sam Arcangelo Corelli.

Kuba Wnuk:

Corelli? I co – nie poradził sobie z tą uwerturą?

Grzegorz Lalek:

Nie bardzo. On nie rozumiał tej francuskiej rytmiki – punktowań, szybkich ozdobników, specyficznej artykulacji. Händel, wtedy jeszcze młody, bardzo ambitny, był sfrustrowany. Więc co zrobił? Przerobił uwerturę na włoską.

Bez punktowanych rytmów, bez „tirat”, żadnych francuskich ornamentów. Wyszedł z tego spokojny, klasyczny włoski styl – sicilianowy klimat, przejrzystość. I to się sprawdziło. Do dziś tę uwerturę gra się właśnie w tej wersji.

Kuba Wnuk:

Czyli różnice między stylami narodowymi były kolosalne.

Grzegorz Lalek:

Ogromne. Corelli był królem stylu włoskiego – człowiekiem, którego wszyscy podziwiali. Całe pokolenia skrzypków uczyły się na jego utworach. Kompozytorzy kłaniali mu się niemal dosłownie. Dzięki niemu rozprzestrzenił się styl dur-moll w XVIII wieku. Wcześniej dominowała modalność. To Corelli zaczął stosować kadencje, modulacje, progresje – myślenie tonalne w cyklicznych formach: wolna-szybka-wolna-szybka.

I choć sam nie pisał oper, to jego wpływ na język harmoniczny był ogromny. Händel, synowie Bacha, Mozart – wszyscy korzystali z tej harmonii, z tych przejść, które zawdzięczamy Corellemu.

Kuba Wnuk:

Czyli można powiedzieć, że Corelli stworzył fundament tonalności, z której korzystamy do dziś?

Grzegorz Lalek:

Absolutnie tak. Jego podejście do harmonii i formy było przełomowe. Dzięki niemu mamy to bogactwo modulacji, przemieszczania się po tonacjach, które dla nas dzisiaj są czymś zupełnie naturalnym.

Kuba Wnuk:

W porządku, czyli mieliśmy Corellego, styl włoski, styl francuski – wszystko jasne. Ale wróćmy do tych przemian konstrukcyjnych – o co dokładnie chodziło?

Grzegorz Lalek:

Właśnie te zmiany w muzyce i w podejściu do gry doprowadziły do przebudowy samego instrumentu. Jedną z kluczowych innowacji był podbródek – taka mała listewka, którą zaczęto dodawać na początku XIX wieku.

Na początku to był naprawdę skromny kawałek drewna, szeroki na 2–3 cm, mocowany zazwyczaj po lewej stronie strunnika – tak jak znamy to dzisiaj. Ale niektórzy montowali go po drugiej stronie, w miejscu, gdzie trzymano instrument wcześniej, jeszcze przed ustandaryzowaniem tego rozwiązania.

Kuba Wnuk:

Czyli zmienił się sposób trzymania instrumentu?

Grzegorz Lalek:

Tak. A co za tym idzie – zmieniła się fizjonomia gry. Jeśli ktoś był uczniem np. Ludwiga Spohra w XIX wieku, to uczono go już nowego stylu trzymania – z podbródkiem po lewej stronie. To było związane z tym, czego wymagał nowy repertuar – niekoniecznie lepszy, ale inny, jedyny grany wówczas.

Warto też pamiętać, jak pisze Harnoncourt – w XIX wieku grano wyłącznie muzykę współczesną. My dzisiaj jesteśmy postmoderniści, sięgamy po wszystko, rekonstruujemy style – ale oni grali tylko to, co wtedy powstawało.

Kuba Wnuk:

Czyli nie było takiego kultu muzyki dawnej?

Grzegorz Lalek:

Nie, absolutnie nie. Oczywiście wiadomo, że Mozart znał fugi Bacha, zapewne miał kontakt z *Das Wohltemperierte Klavier* – i nawet podobno coś z tego przekomponował. Ale generalnie był to wyjątek. Dopiero Mendelssohn, wykonując *Pasję wg św. Mateusza*, stworzył pewnego rodzaju hybrydę. Tyle że to też nie było wierne odtwórstwo – on przecież ją zorkiestrował na nowo, dostosował do współczesnych sobie realiów. To tak, jakby dzisiaj Penderecki czy Lutosławski odkryli zapomnianą *Pasję wg św. Marka* Bacha i dopisali do niej fragmenty w swoim stylu – dodając brzmienia, keyboardy, elektronikę, bo „tak teraz się gra”. Z dzisiejszej perspektywy to się w głowie nie mieści. Ale wtedy nikomu to nie przeszkadzało. Przecież nikt nie miał problemu, żeby do gotyckiego kościoła wrzucić barokowego amorka. Dziś nawet się tym zachwycamy.

Kuba Wnuk:

Świat się zmienił – teraz odtwarzamy przeszłość.

Grzegorz Lalek:

Tak, żyjemy w czasach rekonstrukcji. Ale niestety, wciąż dominuje przekonanie, że istnieje jeden właściwy sposób gry. I to jest problem – od edukacji dziecięcej, przez licea, aż po uczelnie wyższe. Nadal się mówi: „jedyne poprawne dźwięki to dźwięki pełne, jędrne, z permanentnym vibratem”. No, Mozarta gra się trochę lżej, Bacha – każdy jak chce, a barok? Cóż, to tylko *Cztery pory roku* Vivaldiego – utwór do popisu i zabawy, bo „przykład dał Nigel Kennedy”.

Kuba Wnuk:

Czyli edukacja nie nadąża za współczesną świadomością wykonawczą?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Mówię to z doświadczenia – moja córka kończy liceum muzyczne na wiolonczeli. Rok 2025, XXI wiek – a i tak wciąż funkcjonują te same schematy. Przecież nie mogę powiedzieć: „Słuchaj, zagramy suitę Bacha po swojemu”. Bo są konkursy, egzaminy, wymagania.

Ale widzę, że świat się powoli zmienia. Jeszcze jak ja studiowałem, to samo posiadanie barokowego smyczka w futerale wywoływało ataki nerwowe u profesorów. To było wręcz skandaliczne. A teraz? Pojawiają się otwarci pedagodzy, jak np. Jakub Jakowicz – świetni muzycy, którzy rozumieją, że estetyka się zmienia, i że to dobrze.

Kuba Wnuk:

Wracając do tematu podbródka – na czym polegała ta „rewolucja”?

Grzegorz Lalek:

Prosta rzecz – uwolnienie lewej ręki. Dzięki podbródkowi instrument trzymała broda, a nie ręka. To pozwalało na swobodne przemieszczanie się po gryfie. A repertuar stawał się coraz bardziej pasażowy – wymagał szybkich zmian pozycji, często w tercjach, kwartach, oktawach.

Kuba Wnuk:

Czyli mówimy o Mendelssohnie, Wieniawskim...?

Grzegorz Lalek:

Tak, Mendelssohn, Wieniawski, cała ta szkoła. Paganini to inna sprawa – on miał osobliwy sposób trzymania skrzypiec, bardzo nietypową technikę. Są ryciny, które pokazują, że to, co robił, było wręcz niemożliwe do powtórzenia.

Kuba Wnuk:

A jeśli chodzi o fizjologię gry – czy barokowy sposób trzymania skrzypiec był mniej ergonomiczny?

Grzegorz Lalek:

To zależy. W tamtych czasach skrzypce opierano często bez użycia brody, albo broda była oparta z prawej strony strunnika – tak pisał Leopold Mozart w swoim traktacie z 1756 roku.

Współczesne trzymanie – z brodą z lewej strony i przestrzenią pod instrumentem – generuje napięcia. Dlatego wynaleziono żeberka (podpórki pod skrzypce), ale one pojawiły się dopiero po podbródku.

Kuba Wnuk:

Czyli wcześniej opierano skrzypce bezpośrednio na obojczyku?

Grzegorz Lalek:

Tak. Strój, żaboty, falbany – wszystko to pomagało ustabilizować instrument. Skrzypce kładło się na obojczyk, nieco wciskało i już można było grać. Zmiany pozycji odbywały się zupełnie inaczej – np. najpierw przesuwano się kciuk, potem reszta palców. Nie było tej „szkoły pozycyjnej”, że palce idą po kolei od pierwszego do czwartego. Paganini np. potrafił trzymać kciuk z tyłu, a grał palcami tuż przy podstawku – i kiedy schodził z pozycji, to tylko palce się przesuwały. Miał taką rękę, że funkcjonowała jak osobny mechanizm.

Kuba Wnuk

Pamiętam, że w szkole zarzucano mi, że ten kciuk zostaje, że powinien iść równolegle – wiadomo, klasyczne uwagi.

Grzegorz Lalek:

Tak, ale kiedy się przejrzy barokowe kompozycje, zawsze znajdzie się jakaś „pusta” struna, którą można było wykorzystać. Dziś już się tego praktycznie nie gra, bo wszystko jest dokładnie przemyślane, ale kiedyś taka pusta struna pozwalała szybko zejść niżej, bez konieczności podnoszenia ręki – to było bardzo praktyczne.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądało trzymanie instrumentu w tamtych czasach?

Grzegorz Lalek:

Leopold Mozart już wtedy zachęcał, żeby skrzypce trzymać bardziej na środku, niekoniecznie opierając brodę. My dziś właśnie tak gramy. I to nie jest bardziej wyczerpujące – to po prostu kwestia przyzwyczajenia się do nowej konwencji. Nie wszystko od razu wychodzi, zwłaszcza komuś, kto chce złapać instrument i od razu grać.

Kuba Wnuk:

Czyli nie każdy od razu odnajdzie się w tej technice?

Grzegorz Lalek:

Dokładnie. Współczesny skrzypek przyjdzie i powie: „co za problem?”. A potem – pierwsze problemy: strojenie kołkami, bo ma zawsze jakąś maszynkę, i samo trzymanie instrumentu. Każdy ma swoją działkę, swoje ciało, swoją fizjologię pracy. I to, jak trzyma się instrument, naprawdę wpływa na technikę gry.

Kuba Wnuk:

Jakie znaczenie ma smyczek w tym kontekście?

Grzegorz Lalek:

Ogromne. Artykulacja – i w ogóle brzmienie – bierze się z konstrukcji smyczka. Moim zdaniem to właśnie smyczek tworzy brzmienie. Ważny jest zarówno sposób jego trzymania, jak i to, jak jest zbudowany.

Kuba Wnuk:

Czym różniły się smyczki barokowe?

Grzegorz Lalek:

Smyczki barokowe miały odległość drzewca od włosia najwyższą przy żabce, która potem się stopniowo obniżała. Mówię tu oczywiście o smyczkach skrzypcowych. Jeszcze wcześniejsze, do rebeków czy fideli, przypominały łuk – stąd zresztą w angielskim „bow”. Ten kształt powodował, że dźwięk naturalnie wygasał – mocny początek, słaby koniec. I to było idealne do muzyki aż do mniej więcej lat 60. XVIII wieku – czyli wczesny Haydn, późny Carl Philipp Emanuel Bach.

Kuba Wnuk:

Czyli kształt smyczka wpływał na frazowanie?

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Nie da się barokowym smyczkiem zagrać frazy o równej dynamice – od początku do końca. To jest niemożliwe z fizycznego punktu widzenia.

Kuba Wnuk:

Harnoncourt też się tym zajmował, prawda?

Grzegorz Lalek:

Tak. Pisał on o podziale taktu według wartości nut, miejsca w takcie i funkcji harmonicznej. Główne akcenty wynikają z miary taktu, harmonii – czyli np. dysonansów – i synkopy. Ale nie można być fanatykiem – synkopy i hemiola zaburzają ten porządek, ale mają swoje funkcje.

Kuba Wnuk:

Możesz podać przykład z praktyki kompozytorskiej?

Grzegorz Lalek:

Oczywiście. Na przykład Corelli – kiedy pisał koncerty, np. ten bożonarodzeniowy – zaczynał adagiem z długimi nutami i mnóstwem dysonansów. To tworzyło napięcia. Żeby muzycy nie improwizowali, jak zwykle przy „adagio”, pisał „come sta” – czyli „graj jak napisane”.

Kuba Wnuk:

To samo dotyczyło Couperina?

Grzegorz Lalek:

Tak. W *Koncertach Królewskich* Couperin pisał czasem „mesuré” – czyli: graj równo. Francuzi byli przyzwyczajeni do grania *inégal*. Pisał też takie charakterystyczne kreseczki – ale dla Francuza to znaczyło: „graj równo”, a nie staccato jak u Włocha. To pokazuje, jak bardzo trzeba znać kontekst kulturowy i praktykę wykonawczą danej epoki.

Kuba Wnuk:

A co z ewolucją smyczka – jak to się dalej potoczyło?

Grzegorz Lalek:

Kiedy kompozytorzy zaczęli wymagać od muzyków innych efektów, a barokowy smyczek już ich nie zapewniał, zaczęto szukać nowej konstrukcji. I tak powstały pierwsze smyczki klasyczne – np. kopia z 1760 roku autorstwa Edwarda Dodda. Widać tam, że główka zaczęła się przekształcać, drzewiec był już delikatnie wgięty, co zwiększało nacisk na końcu smyczka.

Kuba Wnuk:

Jakie drewno było używane?

Grzegorz Lalek:

Używano np. ironwood – drzewo żelazne – bardzo cenione, sprowadzane z Azji czy Afryki. Profilowanie i dociążenie główki pozwalało na uzyskanie dźwięku o bardziej jednolitej dynamice. Taki smyczek niejako sam „niósł” dźwięk.

Kuba Wnuk:

A współczesny smyczek?

Grzegorz Lalek:

Mam oryginalny smyczek z XIX wieku – około 1850 roku. W zasadzie to już jest konstrukcja, jaką znamy współcześnie. Można nim zagrać wszystko – ale barokowych fraz już nie. Współczesnym smyczkiem nie da się dobrze zagrać baroku. Trudno uzyskać odpowiednią artykulację, miękkość, elastyczność.

Kuba Wnuk:

Czyli jednak warto mieć dwa smyczki?

Grzegorz Lalek:

Zdecydowanie. Są zespoły, które próbują grać „barokowo” współczesnymi smyczkami – i to po prostu nie działa. Warto mieć dwa smyczki: jeden do Händla, drugi do Mozarta.

Kuba Wnuk:

A jak to wygląda z instrumentami?

Grzegorz Lalek:

Gram na dwóch instrumentach – barokowym, niemieckim, XVIII-wiecznym i klasyczno-romantycznym, przebudowanym w XIX wieku. Mam też trzecie skrzypce, do stroju 440 Hz. Na przykład jeden z moich kolegów gra Mozarta na barokowym instrumencie. Ja wolę mieć stabilność i nie przestraszać za często.

Kuba Wnuk:

I na koniec – co właściwie wymusiło te wszystkie zmiany?

Grzegorz Lalek:

Zmieniające się potrzeby kompozytorów. To nie wykonawcy wymyślili te zmiany z jakiegoś „widzi mi się”. Powstawały nowe dzieła, nowe style – i instrumenty oraz smyczki musiały się do tego dostosować. I trzeba pamiętać – granie baroku współczesnym smyczkiem to naprawdę trudna sprawa.

Załącznik 2: Wywiad z Marcinem Stefaniukiem, altowiolistą Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV

Kuba Wnuk:

Jesteśmy po naszej premierze oper jednoaktowych G. Donizettiego: *Il Giovedì Grasso* oraz *Il campanello di notte*. Jak wygląda realizacja partii altówki w tych dziełach? Czy są one technicznie wymagające?

Marcin Stefaniuk:

Realizacja partii altówki w tych utworach nie jest szczególnie wymagająca. Altówka pełni przede wszystkim funkcję akompaniamentu rytmiczno-harmonicznego – stanowi wypełnienie akordowego środka faktury. W przeciwieństwie do Mozarta, gdzie każda partia ma swoją autonomię i znaczenie, tutaj nasza rola jest podporządkowana konstrukcji harmoniczej.

Kuba Wnuk:

Czyli można powiedzieć, że altówka tworzy tło?

Marcin Stefaniuk:

Często tak. To głównie warstwa harmoniczna i rytmiczna, czasem powielająca głosy innych instrumentów. Zdarzają się też wstawki *colla parte* z pierwszymi skrzypcami czy fagotami, ale to raczej wyjątki. Rola altówki nie ma charakteru reprezentacyjnego. Technicznie partia nie stwarza większych trudności, choć zdarzają się fragmenty wymagające – jak zmiany pozycji, różnice artykulacyjne czy nietypowe smyczkowanie, zwłaszcza tam, gdzie gramy unisono z pierwszym głosem.

Kuba Wnuk:

Czy możesz podać jakiś przykład takiego momentu?

Marcin Stefaniuk:

Tak, na przykład fragment ze skrzypcami ze strony 118 partytury. W tym motorycznym *bel canto* altówka pełni funkcję podstawy, uzupełnia kolorystycznie brzmienie i jednocześnie gra *colla parte* z wyższym głosem. Skrzypce dodają naturalny alikwot, który rozjaśnia ten fragment. Myślę, że kompozytorowi chodziło właśnie o stworzenie bardziej dźwięcznego tła.

Kuba Wnuk:

A inne ciekawe momenty?

Marcin Stefaniuk:

Interesujący jest początek *Il Giovedì Grasso*, gdzie altówki i wiolonczele grają triolowe odzywki. To jedyny fragment, w którym jesteśmy sami z wiolonczelami. Nie jest to najwygodniejsze technicznie, ale wydaje się, że chodziło o wprowadzenie napięcia – pewnego rodzaju oczekiwania. Poza tymi wyjątkami nasza rola, jak wspomniałem, to głównie wypełnienie harmoniczne i rytmiczne.

Kuba Wnuk:

Chciałbym zapytać jeszcze o zagadnienie wibracji. W waszym wykonaniu prawie jej nie było. Czy to była świadoma decyzja?

Marcin Stefaniuk:

Tak. Szczególnie zastanawiałem się nad tym przy Mozarcie. Nawet w baroku wibracja była używana inaczej niż dziś. Nie chodziło o automatyczne „drżenie” każdej nuty, jak to bywa uczone obecnie, ale o retoryczny środek wyrazu, który miał zwiększyć rezonans dźwięku. Wibracja powinna być świadoma – uruchamiamy ją, gdy czujemy, że dźwięk już trwa i chcemy go rozwinąć, dodać mu aurę.

Kuba Wnuk:

Czyli to trochę jak z wrzuceniem kamienia do wody – fala się roznosi?

Marcin Stefaniuk:

Dokładnie. Świadome vibrato działa jak fala. Podczas koncertu uświadomiłem sobie, że jeśli chcemy, by dźwięk trwał i rozniósł się w przestrzeni, trzeba go „wywibrować”. Vibrato nadaje mu zasięg, nie pozwala mu zgasnąć. To szczególnie ważne w śpiewnych momentach, zwłaszcza gdy altówka gra *colla parte* ze skrzypcami czy głosem wokalnym. Samo pociągnięcie smyczka już wywołuje drgania, ale vibrato wzmacnia ten efekt i wypełnia przestrzeń. Dlatego uważam, że w tych dziełach wibracja jest uzasadniona, ale musi być stosowana świadomie.

Kuba Wnuk:

Wspomniałeś, że współczesne rozumienie wibracji różni się od dawnego?

Marcin Stefaniuk:

Tak. Dziś często jest to automatyzm, a przecież powinna to być decyzja artystyczna – świadome narzędzie wyrazu. Muzycy specjalizujący się w wykonawstwie historycznym mają inne podejście – bardziej retoryczne i oparte na kontekście historycznym. Dla nas zapis nutowy nie jest celem samym w sobie, lecz drogowskazem. To kluczowa różnica.

Kuba Wnuk:

To przypomina to, co pisał Harnoncourt – że sama wierność nutom nie wystarczy?

Marcin Stefaniuk:

Dokładnie. Nuty to nie wszystko. Weźmy choćby *Święto wiosny* Strawińskiego – pierwotna wersja była niemal niewykonalna. Dopiero zmiana metryki przez jego przyjaciela umożliwiła jej wykonanie. Nuty to jedynie zapis. Aby oddać zamysł kompozytora, trzeba mieć wiedzę historyczną i świadomość, że wykonanie to zawsze interpretacja.

Kuba Wnuk:

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Załącznik 3: Wywiad z dr. Jakubem Kościukiewiczem, wiolonczelistą, koncertmistrzem Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV, użykiem Wrocławskiej Orkiestry Barokowej NFM, założycielem i kierownikiem Altberg Ensemble, wykładowcą klasy wiolonczeli barokowej na Akademii Muzycznej w Łodzi

Kuba Wnuk:

Chcielibyśmy porozmawiać o wykonawstwie historycznym. Skąd w ogóle wzięła się ta idea, dlaczego ktokolwiek się za to zabrał, kto na to wpadł i jak to się rozwijało?

Jakub Kościukiewicz:

W dawnych czasach, do wieku XX grano przede wszystkim muzykę współczesną – czyli tę, która była pisana w danym czasie. Poza kilkoma wyjątkami o których za chwilę, nie sięgano do starszego repertuaru, bo muzyka miała charakter użytkowy. Była tworzona na potrzeby chwili – a potem zapominana, odkładana na półkę.

Pierwsze próby wykonywania starszej muzyki niż aktualna pojawiły się w XVIII wieku. Przykładem jest Academy of Ancient Music w Londynie – organizacja, instytucja, która studiowała i przywracała słuchaczom muzykę starszą. Oczywiście, nie było to jeszcze wykonawstwo historyczne. Podobnie przykłady opracowań Haendla przez Mozarta, czy Bacha przez Mendessohna

Kuba Wnuk:

Czyli to było jeszcze grane w ówczesnej manierze?

Jakub Kościukiewicz:

Dokładnie. Mozart przedstawiał Haendla w manierze klasycystycznej, Mendelssohn Bacha w. romantycznej, zamiast obojów da caccia użył klarnetów, bo tych instrumentów już nie znano. Recytatywy były rozpisane na trzy wiolonczele, grające akordami, bo praktyka basso continuo zanikła.

Kuba Wnuk:

Ale w innych miejscach to jeszcze funkcjonowało, prawda?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, choćby Rossini – był klawesynistą i grał recytatywy w operze. Różna była świadomość wykonawcza w zależności od regionu. W XIX wieku było mnóstwo stylizacji – u Brahmsa, czy w neoklasycyzmie XX wieku, jak u Prokofiewa – ale to wszystko grano we współczesnej ówczesnie manierze.

Kuba Wnuk:

Kiedy więc narodził się prawdziwy ruch wykonawstwa historycznego?

Jakub Kościukiewicz:

Początki to np. działalność takich postaci, naszych rodaczek jak Wanda Landowska czy Emma Altberg. Przywróciły klawesyn, choć ich instrumenty były bardziej współczesne niż historyczne. To był impuls. Bardzo ważnym krokiem było powstanie *Schola Cantorum Basiliensis* – ośrodka naukowego badającego muzykę dawną. Działał już przed II wojną światową. A prawdziwy rozkwit nastąpił w latach 60. i 70. XX wieku.

Kuba Wnuk:

Czyli wtedy pojawia się Harnoncourt?

Jakub Kościukiewicz:

Tak – Nikolaus Harnoncourt, jeden z filarów muzyki dawnej i wykonawstwa historycznego. Mamy jego dwie książki – to nasza „Biblia”: *Dialog Muzyczny* i *Muzyka Mową Dźwięków*. Pozycje absolutnie konieczne dla każdego muzyka, a zwłaszcza „barokowca”. Choć to bardziej eseje niż naukowe prace, są bardzo wpływowe. Opisuje m.in. orkiestrę do 1815 roku – czyli taką, jaką zastał Donizetti.

Kuba Wnuk:

Jakie są inne ważne źródła?

Jakub Kościukiewicz:

Na pewno książka autorstwa brytyjki Judy Tarling – *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. To kompendium zasad z traktatów XVII–XVIII wieku – zebrane w jednym miejscu. Bardzo przydatne, bo nie trzeba szukać pojedynczych zdań w dziesiątkach dzieł.

Kuba Wnuk:

Traktaty czasami sobie przeczą. Co wtedy?

Jakub Kościukiewicz:

To zależy od kontekstu. Przykład: traktaty Quantza i C.P.E. Bacha – często się wykluczają. Aby mieć własne zdanie, trzeba czerpać z wielu źródeł, znać je, porównywać, analizować, szukać kontekstu, praktykować.

Kuba Wnuk:

A Geminiani?

Jakub Kościukiewicz:

Bardzo ciekawa i niestereotypowa postać. Dzięki niemu wiemy, że istniały różne praktyki. Np. sposób trzymania skrzypiec pod brodą, a nie tradycyjnie barokowo, na barku. Pisał też o guście w muzyce, o ozdobnikach. To był Włoch działający w Anglii, jeżdżący po całej Europie. Traktaty dają nam świadomość: było i tak, i tak. I to zależało od regionu.

Kuba Wnuk:

Czyli nigdy nie dowiemy się, jak to naprawdę brzmiało?

Jakub Kościukiewicz:

Nigdy w 100 procentach. Ale możemy w dużym stopniu to rekonstruować, dostosowując do współczesności. Przyzwyczailiśmy się do głośnych sal, idealnych nagrań, perfekcyjnego stroju. A wtedy, w XVII, XVIII wieku, już mniej w XIX, panowała większa cisza, muzyka była ulotna, czasem coś nie stroiło – i nikomu to nie przeszkadzało. Dlatego można było pisać nową kantatę co tydzień, robić jedną próbę i grać.

Poza tym ludzie nie „kontemplowali” muzyki. Po prostu jej słuchali. Lepsza, gorsza – szli dalej. Nawet Bach przegrał z Telemannem konkurs na stanowisko. Telemann był modny, bardzo płodny – zostawił kilka tysięcy utworów.

Kuba Wnuk:

Wróćmy do ruchu wykonawstwa historycznego. Co po Harnoncourcie?

Jakub Kościukiewicz:

Bardzo ważna była działalność braci Kuijken – Wielanda, Sigiswalda i Bartholta. Założyli słynny Le Petit Band w Brukseli. To też lata 60.–70. Potem Frans Brüggen i jego Orkiestra XVIII wieku. To była generalnie odpowiedź na bardzo konkretną potrzebę: odzyskania wspólnotowego sensu muzyki. Chodziło o granie kameralne, wzajemne słuchanie się nawzajem i prowadzenie orkiestry w duchu partnerstwa, a nie autorytarnego modelu dyrygent-wykonawcy. Estetyka, którą zespół wypracował, jest bardzo charakterystyczna: miękkie, ciepłe brzmienie, idiomatyczne dla niderlandzkiego baroku, ale przy tym bardzo wierne źródłom i historycznym praktykom. On zmarł niedawno, ale zespół nadal gra, prawie w niezmienionym składzie – dziś to już 70-latkowie, ale z niesamowitą energią.

Kuba Wnuk:

Widać też różnice między szkołami?

Jakub Kościukiewicz:

Tak – szkoła holenderska, austriacka, angielska. W Anglii działali m.in. John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock. Gardiner to perfekcjonista, ale bardzo dramatyczny, ekspresyjny. Hogwood napisał świetną książkę o Haendlu. Są przecież wspaniałe zespoły francuskie skupione wokół M. Minkovskiego, S. Sempe, V. Dumestre i wielu innych czy zespoły J. Savalla.

Kuba Wnuk:

A różnice praktyczne?

Jakub Kościukiewicz:

Holendrzy są aptekarscy, oszczędni, precyzyjni. Anglicy – bardziej nastawieni na kolor i afekty. Temperamenty też mają inne. Różnice widać w podejściu do każdego elementu muzyki – nawet przy wspólnych zasadach jak brak vibrato czy użycie pustych strun.

Hogwood stawiał na precyzję i historyczne źródła, ale zawsze z myślą o twórczej interpretacji – styl był dla niego punktem wyjścia, nie celem. Pinnock z kolei szedł w stronę czytelnego brzmienia i energii zespołu kameralnego. A Gardiner? To już zupełnie inna emocjonalność – intensywna, retoryczna, pełna dramatyzmu. Dla niego muzyka barokowa to nie eksponat, tylko żywa opowieść – coś, co trzeba na nowo ucieleśnić. Inaczej od lat grają też Włosi, Czesi czy Francuzi i Hiszpanie.

Kuba Wnuk:

Jeżeli już wspomnieliśmy o afektach, to warto zauważyć, że teoria afektów była bardzo różnie formułowana przez różnych muzyków.

Jakub Kościukiewicz:

Tak, różnie opisuje się też dane afekty. Ja to widzę wielopłaszczyznowo – afekty to nie tylko figury retoryczne, ale też konkretne układy metryczno-rytmiczne, które odzwierciedlają radość, smutek, krzyż... Retoryka w muzyce to przecież mowa dźwięków – zagranie dwóch nut w odpowiednim rytmie i z odpowiednią akcentacją może oddać piękną wypowiedź retoryczną.

Kuba Wnuk:

Tutaj przydaje się też znajomość języków, prawda? Grając muzykę włoską, niemiecką, francuską czy angielską, powinniśmy mieć świadomość językową.

Jakub Kościukiewicz:

Zdecydowanie. Zwłaszcza kwestie prozodii języka, jego twardości lub miękkości, akcentowania, dawnej wymowy. A jeśli mówimy o szkołach narodowych, to warto wspomnieć, że Francja była bardzo hermetyczna muzycznie. Inna zupełnie niż Włochy, Niemcy czy Anglia. Widać podobieństwa między włoskim, niemieckim, angielskim barokiem, czy nawet austriackim i polskim. W Polsce też było ciekawie – Gdańsk, Wrocław czy Ryga były pod wpływem niemieckim, natomiast Warszawa, Wilno, Kraków – to wpływ Włoch, głównie dzięki Wazom. Z kolei żona Jana III Sobieskiego kultywowała tradycje francuskie. Sasi zaszczepili wpływy saksońskie i niemieckie w Warszawie.

W miastach niemieckich – Gdańsk, Wrocław, Szczecin – dominował protestantyzm i muzyka niemiecka. Ale w południowych Niemczech, była muzyka katolicka i silne wpływy włoskie – podobnie Wiedeń, Neapol, Hiszpania.

Kuba Wnuk:

A Francja? Została zamknięta na wpływy?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, uważali włoską muzykę za zbyt łatwą, lekką i przyjemną. A jednak to Włoch – Jean-Baptiste Lully (wł. Giovanni Battista Lulli) – stał się ojcem narodowej opery francuskiej.

Kuba Wnuk:

W końcu nastał Rameau.

Jakub Kościukiewicz:

Tak, choć po drodze byli przecież jeszcze Campra, Montéclair i inni. Rameau zaczął komponować dość późno – był wcześniej teoretykiem i organistą. Ale przejął i rozwinął francuską linię Lully’ego.

Kuba Wnuk:

Wpływy włoskie pojawiły się także we Francji przez instytucje, jak *Concert Spirituel*?

Jakub Kościukiewicz:

Oczywiście, ściągano tam włoskich muzyków, zwłaszcza za panowania Ludwika XV – czyli w pierwszej połowie XVIII wieku. We Francji klasycyzm się nigdy w pełni się nie rozwinął. Boismortier, Corrette, Barriere czy Leclair to jednak późny barok i ewentualnie elementy rokoko, stylu galant. Za twórcę stylu przedklasycznego może uchodzić tak Gluck, ale on był Niemcem.

Kuba Wnuk:

A szkoła mannheimska w Niemczech?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, tam też rodził się klasycyzm. No i wszyscy synowie Bacha! Bardzo przyczynili się do formowania stylu klasycznego.

Kuba Wnuk:

A współcześnie kto np. przywraca zapomnianą muzykę francuską?

Jakub Kościukiewicz:

Marc Minkowski, Jordi Savall – choć bardziej hiszpańsko-francuski – mają ogromne zasługi dla muzyki francuskiej.

Kuba Wnuk:

Händel – twarda, królewska muzyka. Francuska też królewska, ale inna.

Jakub Kościukiewicz:

Dokładnie. Wielu francuskich muzyków jest obok Paryża czy Lyonu wykształconych w Bazylei – to takie centrum, gdzie krzyżują się wpływy włoskie, niemieckie i francuskie.

Kuba Wnuk:

Ensemble 415, Chiara Banchini – to lata 80., 90. Teraz są nowe zespoły.

Jakub Kościukiewicz:

Tak, funkcjonuje ich kilkaset, w Europie zachodniej, również Stanach czy Kanadzie, ale także i u nas w Polsce.

Kuba Wnuk:

Wykonawstwo historyczne przeżywa dziś wiosnę?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, zdecydowanie. Zinstytucjonalizowało się. Dawniej to były działania bardziej „partyzanckie”, dziś mamy stałe zespoły. W samej stolicy dwie orkiestry etatowe, większa i starsza *MACV* przy Warszawskiej Operze Kameralnej, młodsza i mniejsza *Capella Regia Polonia*, fenomenalna *Wrocławska Orkiestra Barokowa*, obsypany nagrodami *Wroclaw Baroque Ensemble*, *Capella Cracoviensis*, *Orkiestra Historyczna*, *Royal Baroque Ensemble*, czy nasz ukochany *Altberg Ensemble*... Zespoły działają też w Poznaniu, skąd jest *Arte Dei Suonatori*, w Bydgoszczy, Gdańsku, Białymstoku, Szczecinie i innych ośrodkach, np. ostatnio w Gnieźnie.

Kuba Wnuk:

A instrumenty? Jak ma się to wykonawstwo do budownictwa instrumentów?

Jakub Kościukiewicz:

Większość dzisiejszych instrumentów powstała właśnie epoce baroku. To wtedy skrzypce i wiolonczela uzyskały swój status, choć istniały już w renesansie. Też w renesansie były flety, ale barok przyniósł flety z klapami. Oboje w orkiestrze pojawiły się w baroku. Trąbki i puzony – one niemal się nie zmieniły od renesansu do czasów Beethovena. Dziś mamy sporo instrumentów kontynuujących tradycję barokową – skrzypce, wiolonczela, obój, flet... Jest parę instrumentów, które zanikły, takich jak klawesyn, viola da gamba, dulcjan, kornet, czy lirone...

W latach 60. i 70. zaczęto poszukiwać jak najwierniejszego odtwarzania muzyki barokowej – tak, jak to mogło brzmieć za czasów jej powstania. Ci pionierzy mieli wtedy kilka podstawowych informacji z traktatów i próbować instrumentów z muzeów. Wiedzieli, że struny były jelitowe, ale nie było jasności, jak to dokładnie wykonywać. Paradoksalnie, u górali czy w muzyce ludowej takie struny jelitowe jeszcze funkcjonowały – podobno w Rosji, aż do lat 50. czy 60. XX wieku. Metalowe struny były drogie, w Europie pojawiły się na dobre dopiero pod koniec XIX wieku.

Kuba Wnuk:

A te jelitowe struny były owijane metalem?

Jakub Kościukiewicz:

To zależy od osprzętu, ale rdzeń zawsze jest z kilku splecionych włókien jelitowych. Najgrubsze struny były nieowijane, bardzo grube, a pod koniec XVII wieku wymyślono owijkę srebrną lub miedzianą, co pozwalało zmniejszyć grubość struny i poprawić jej właściwości fizyczne.

Kuba Wnuk:

Jelitowa struna ma stałą grubość?

Jakub Kościukiewicz:

Nie do końca – kilka włókien jelita się skręca i suszy, wytrawia w kwasie, tworząc właśnie taką strunę. Potem się to szlifuje. To jest bardzo pracochłonne i trudne do zrobienia, a granie na takich strunach wymaga dużej techniki.

Kuba Wnuk:

No to ciekawe, że się udało w XVII wieku coś takiego wymyślić.

Jakub Kościukiewicz:

Wymyślono owijkę, żeby struna była cieńsza i dało się ją szybciej i stabilniej stroić. Najniższa struna wiolonczeli to było właśnie takie rozwiązanie, pod koniec XVII wieku w Bolonii – około 1680 roku. Więc był układ trzech jelitowych strun nieowiniętych i jednej owiniętej. Taki układ strun utrzymał się mniej więcej do 1760 roku, czyli przez całe czasy Bacha. Wcześniej, w renesansie i wczesnym baroku były cztery struny nieowijane.

Kuba Wnuk:

A co z trwałością i intonacją strun? Te jelitowe są stabilne?

Jakub Kościukiewicz:

Struny jelitowe są podatne na temperaturę i wilgoć, ale dla wprawnego muzyka znającego ich właściwości, są do ujarznienia. Tzw „stały naciąg”, daje bardzo stabilną intonację – jak dźwięk już „odpali”, to jest stabilny. W przypadku strun owiniętych metalem intonacja bywa bardziej zmienna, bo metal kurczy się i rozszerza pod wpływem wilgotności i temperatury.

Kuba Wnuk:

To ciekawe, bo myślałem, że owinięte są bardziej stabilne.

Jakub Kościukiewicz:

Nie do końca – metal reaguje na warunki atmosferyczne bardziej niż jelito, więc może podnosić lub obniżać strojenie.

Kuba Wnuk:

A jak z rozmiarami poszczególnych instrumentów?

Jakub Kościukiewicz:

Barokowe instrumenty są większe, i gra się na nich inaczej. Wymiary standardowe ustaliły się około 1730 roku i do dzisiaj większość gra według nich – Stradivari też miał na to duży wpływ. Z daleka instrumenty wyglądają podobnie, ale proporcje są inne, np. boki skrzypiec.

Kuba Wnuk:

Czyli można grać różny repertuar na tych samych instrumentach?

Jakub Kościukiewicz:

Nie do końca. To kwestia stroju. Wiem, że wiele osób przestrasza i gra na tym samym instrumencie różny repertuar, ja staram się grać np. Mozarta na instrumentach klasycznych, a barok na barokowych.

Kuba Wnuk:

Bo na barokowych instrumentach nie da się wszystkiego zagrać?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, szczególnie wysokie pozycje są trudne, więc klasyczne są bardziej uniwersalne.

Kuba Wnuk:

Porozmawiajmy chwilę o ewolucji wiolonczel na przestrzeni wieków.

Jakub Kościukiewicz:

Jeśli chodzi o rozwój instrumentów – one rozwijały się przede wszystkim w baroku i klasycyzmie. Największą cezurą była Rewolucja Francuska, która zmieniła nie tylko percepcję muzyki – muzyka miała być dostępna dla wszystkich, nie tylko na dworze czy w kościele, ale związane to było też z ewolucją samych instrumentów., bardziej odpowiednich dla nowych realiów i wymagań. Powstały instytucje koncertowe i konserwatoria. Muzyka stała się bardziej przyswajalna i miała większe składy, a instrumenty zaczęły być coraz głośniejsze i bardziej ruchliwe – bo sale koncertowe rosły, a publiczność zwiększała się.

Kuba Wnuk:

I jak to wpłynęło na wykonawstwo?

Jakub Kościukiewicz:

Zaczęto np. grać w temperacjach bardziej równomiernych ze względu na inne podejście do harmonii. Zaczęto stosować wibrację bardziej permanentną, nie jako ozdobnik jak w XVIII wieku. W XX wieku późnoromantyczna praktyka wykonawcza zaczęła być stosowana także do muzyki barokowej. Dla wielu było to wykrzywianie tej muzyki, przedstawianie jej w fałszywym, wykrzywionym, jakimś takim nienaturalnym, kostycznym, monumentalnym wydaniu. Młodzi buntownicy lat 60. stwierdzili, że coś jest nie tak i zaczęli szukać, czytać, eksperymentować.

Jeśli chodzi o historyczne wykonawstwo, to zaczęło się od baroku. Ja sam wszedłem w ten temat, bo muzyka baroku interesuje mnie najbardziej, uważam ją za najwyższą formę muzyki nowożytnej. Później jednak stwierdzono, że skoro gramy barok historycznie, to dlaczego nie grać Mozarta? I tak to się rozwijało dalej. Doszliśmy w tej chwili do romantyzmu. Co nawiasem mówiąc jest bardzo odkrywcze i ciekawe.

Kuba Wnuk:

Harnoncourt pisze, że każda muzyka powstała przed czasem, w którym żyjemy, jest muzyką dawną. Przecież fortepian Steinwaya z początku XX wieku jest zupełnie inny niż dzisiejszy, prawda?

Jakub Kościukiewicz:

Tak. Chociaż teoretycznie żyją jeszcze ludzie czy dzieci ludzi, którzy mogli słyszeć ten instrument, są nagrania z początku wieku... Estetyka, ideał piękna, który mamy obecnie, jest inny niż 100 lat temu.

Kuba Wnuk:

Oczywiście.

Jakub Kościukiewicz:

A 100 lat temu był inny niż 200 lat temu, ale do tego nie dojdziemy, bo nie mamy nagrań. Mamy jednak dużo elementów układanki. Puste miejsca możemy próbować zrekonstruować metodą dedukcji, logiki czy muzykalności – jeśli to jest tak, to powinno być tak. Jak puzzle. Mamy instrumenty, traktaty, struny...

Kuba Wnuk:

Tak więc właśnie na początku, w latach 60., w czasie pierwszego dużego rozkwitu historycznego wykonawstwa, ludzie zastanawiali się, skąd brać wiedzę – czy traktaty w jakiś sposób to wyjaśniają?

Jakub Kościukiewicz:

Tak, generalnie traktaty były znane, ale nikt wcześniej nie przykładał do nich aż takiej uwagi, bo nie było takiej potrzeby. W tamtym czasie muzycy mieli dostęp do zaledwie kilku kluczowych i dostępnych źródeł, takich jak *Violinschule* Leopolda Mozarta, *L'Art de toucher le clavecin* Couperina czy *Traité de l'harmonie* Rameau. To były ważne źródła, bez wątpienia, ale trzeba pamiętać, że ich interpretacja nie zawsze była trafna. Często czytano je przez pryzmat współczesnych nawyków – i to zarówno estetycznych, jak i czysto wykonawczych. W efekcie wiele prób rekonstrukcji stylu z tamtego okresu nosiło ślady właśnie tych późniejszych, romantycznych czy modernistycznych przyzwyczajień. A teraz, gdy chcemy grać dawną

muzykę tak, jak się grało kiedyś, zaczęliśmy je studiować. To się nawzajem napędzało – ktoś coś znalazł, ktoś coś innego i konfrontowano to ze sobą.

Kuba Wnuk:

Z drugiej strony, mając świadomość, że percepcja i ideał piękna słuchacza się zmienia, nawet w ciągu ostatnich 100 lat, to jak wrócić do wykonawstwa baroku, mając świadomość, że dzisiejszy słuchacz nie jest do tego przyzwyczajony i jego ideał piękna jest bliższy współczesnemu wykonawstwu?

Jakub Kościukiewicz:

Dokładnie. My jesteśmy przekonani, że takie wykonawstwo brzmi prawdziwiej i próbujemy tę naszą wiarę przekazać słuchaczowi. Ale to już słuchacz decyduje, czy to się przyjmie.

Kuba Wnuk:

Tak, i skoro się przyjęło – są festiwale, płyty – to stało się już standardem, choć ciągle jest sporo osób, które uważają, że to nie ma sensu.

Jakub Kościukiewicz:

No i chyba tak już będzie zawsze. Sami muszą sobie chyba na to pytanie odpowiedzieć. My, „dawniacy” uważamy całkiem odwrotnie. Że przedstawianie w manierze współczesnej czegoś, co powstało w innych realiach nie ma sensu, bo traci się autentyzm. A poszukiwania i pokora ten autentyzm przynajmniej w jakimś stopniu mogą przywrócić.

Kuba Wnuk:

Słyszałem też zabawne opinie, że późniejsze rozwinięcia tego stylu wykonawczego miały wszystko „ulepszyć”. Ale czy to naprawdę lepsze? Skrzypce barokowe były najlepsze dla swojej epoki i wystarczały.

Jakub Kościukiewicz:

Tak, każda epoka ma swoje najlepsze możliwości. Ewolucja pojawia się, gdy pojawiają się nowe wymagania, ale nie można powiedzieć, że instrumenty wcześniejsze były gorsze czy prymitywne. Na przykład instrumenty barokowe mają dużo więcej alikwotów niż współczesne. I były właśnie najlepsze, najdoskonalsze do grania muzyki barokowej. Podobnie jest z gitarami

elektrycznymi, wzmacniaczami, efektami właściwymi dla danego czasu czy stylu muzyki rockowej.

Kuba Wnuk:

No i też kwestia temperacji.

Jakub Kościukiewicz:

Tak. Nie ma jednej „dobrej” temperacji dla konkretnego kompozytora, to ciągle poszukiwania, także zależne od tonacji. Trzeba jednak uważać, by nie wpaść w muzealizm czy teoretyzowanie – muzyka musi brzmieć.

Kuba Wnuk:

I tym stwierdzeniem zakończmy dzisiejsze dywagacje. Bardzo dziękuję za rozmowę.

Załącznik 4: Wywiad z Pawłem Książkiewiczem, flecistą Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV

Kuba Wnuk:

Zacznijmy od początku. Skąd właściwie wziął się flet i jak wyglądała jego ewolucja?

Paweł Książkiewicz:

Flet należy do najstarszych instrumentów muzycznych, znany był już w antyku. Ale jeśli mówimy o jego nowożytnych formach, a szczególnie o flecie poprzecznym, to jego historia na dobre rozpoczyna się w baroku, na przełomie XVII i XVIII wieku. Wtedy pojawił się tzw. flet traverso, który miał sześć otworów i jedną klapkę. Na początku dominowali budowniczowie francuscy, jak Jacques Hotteterre, który zaprojektował instrumenty charakterystyczne dla francuskiego barokowego stylu. Stopniowo ten instrument został zaadaptowany przez Niemców i Włochów, ale z lokalnymi modyfikacjami.

Traverso to flet poprzeczny – inny niż prosty, nazywany również flauto dolce. W odróżnieniu od niego ma piszczałkę wargową – to znaczy, że dźwięk powstaje poprzez kierowanie powietrza na krawędź otworu, co przypomina zasadę działania piszczałki organowej. Dźwięk był bardziej zróżnicowany kolorystycznie, zależny od chwytów i tonacji. Nazewnictwo było różne – Anglicy mówili "transverse flute", Francuzi "flûte d'Allemagne".

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała budowa traverso i jego ograniczenia?

Paweł Książkiewicz:

Traverso miał sześć otworów zakrywanych palcami i jedną klapkę – tzw. klapkę D#. Instrument był strojony niżej niż współczesny flet – np. w stroju starofrancuskim 392 Hz. Ułatwiało to grę w określonych tonacjach – D-dur, G-dur, h-moll – ale inne tonacje były bardzo trudne lub niemożliwe. Otwory miały różną wielkość i były rozmieszczone nieregularnie, co wpływało na nierówność barwową. To właśnie nadawało temu instrumentowi wyjątkowy, ekspresyjny charakter.

Kuba Wnuk:

Jak wyglądała dalsza ewolucja tego instrumentu?

Paweł Książkiewicz:

Z czasem zaczęto dodawać kolejne klapki – najpierw na potrzeby konkretnych dźwięków jak F czy G#. Flety cztero-, sześcioklapkowe były odpowiedzią na potrzeby repertuaru klasycznego. Kompozytorzy, tacy jak Mozart, pisali z uwzględnieniem technicznych możliwości instrumentu. Prawdziwy przełom nastąpił jednak dopiero w 1847 roku, kiedy Theobald Böhm skonstruował nowy flet – z cylindrycznym kanałem, dużymi otworami i skomplikowanym systemem klap, który umożliwiał równomierne brzmienie i grę we wszystkich tonacjach bez zmiany ułożenia palców. To był rewolucyjny krok w historii instrumentu.

Kuba Wnuk:

Co zmienił system Böhma?

Paweł Książkiewicz:

Po pierwsze – otwory były większe i rozmieszczone w sposób logiczny akustycznie, ale za pomocą systemu pierścieni i kłapek można je było wygodnie zakrywać. Po drugie – instrument miał kanał cylindryczny, a nie koniczny jak wcześniej. Dzięki temu uzyskano znacznie silniejszy dźwięk, bardziej wyrównany w całym rejestrze. I po trzecie – cały układ palcowania został zmechanizowany – zamiast kombinacji dziurek i chwytów widelkowych, grano bardziej ergonomicznie. System ten obowiązuje do dziś, choć materiały i detale się zmieniły.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała praktyka wykonawcza np. w operach Donizettiego?

Paweł Książkiewicz:

Donizetti pisał partie fletowe z dużą świadomością możliwości instrumentu. Widać, że miał kontakt z muzykami i znał ich ograniczenia – np. *a* trzykreślne było graniczną wysokością. Nie stosował zawilych tonacji ani zbyt trudnych pasaży. Czasami trzeba było przenieść fragment o oktawę niżej. Widzimy też rozagę w instrumentacji – tam, gdzie grały flety, często oboje milknęły, co może sugerować, że ten sam muzyk grał na obu instrumentach.

Kuba Wnuk:

Jak wyglądała sytuacja z piccolo?

Paweł Książkiewicz:

Piccolo było obecne już w baroku, również jako instrument jednoklapkowy. W romantyzmie i klasycyzmie pełniło funkcję koloryzującą, służyło do uzyskania jasnych, przenikliwych efektów brzmieniowych. Często było używane w wysokim rejestrze, ale musiało mieć dobrze dobrany repertuar – inaczej jego barwa mogła być nieprzyjemna.

Kuba Wnuk:

Co z temperacją i strojeniem orkiestr?

Paweł Książkiewicz:

W baroku mieliśmy ogromną różnorodność stroju – zależną od regionu, epoki, a nawet konkretnego miasta. Wymienne części fletu umożliwiały dostrojenie do lokalnych warunków. W XIX wieku zaczęto dążyć do standaryzacji – ustalono strój 440 Hz, który dziś w wielu miejscach podnoszony jest nawet do 442 lub 444 Hz. Zbyt wysoki strój może jednak stanowić problem dla flecistów, bo flet ma fizyczne ograniczenia – nie można już bardziej wsunąć główki, by dostroić instrument.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądał rozwój edukacji muzycznej w tym kontekście?

Paweł Książkiewicz:

Po rewolucji francuskiej powstały pierwsze szkoły muzyczne z prawdziwego zdarzenia, które kształciły instrumentalistów na wysokim poziomie. Francuzi przodowali w pisaniu podręczników – fletowych traktatów technicznych, ćwiczeń i etiud. Wcześniej edukacja była niesystematyczna – uczeń uczył się od mistrza, bez pisemnych materiałów. Traktaty Quantza i Richtera wniosły ogromny wkład w rozwój metodyki gry.

Kuba Wnuk:

Jak wygląda wykonawstwo historyczne w Polsce?

Paweł Książkiewicz:

W Polsce początki wykonawstwa historycznego były trudne. W latach 80. i 90. brakowało instrumentów, materiałów źródłowych i specjalistów. Z czasem powstały pierwsze zespoły, które zaczęły grać na kopiach dawnych instrumentów – jednym z pionierów byłem ja

i Małgosia [Wojciechowska – KW]. Problem z fletami polegał na tym, że oryginalne instrumenty często były niestrojące i niegrywalne – budowniczowie musieli je rekonstruować niemal od zera, bazując na zachowanych egzemplarzach i traktatach.

Kuba Wnuk:

Czy dziś produkuje się jeszcze flety drewniane?

Paweł Książkiewicz:

Tak. Współczesne firmy – szczególnie japońskie – produkują flety drewniane z metalową mechaniką. Brzmia ciepłej i bardziej miękko niż metalowe, ale są też droższe. Ich produkcja wymaga sezonowanego drewna i ogromnej precyzji. Obecnie są coraz częściej wykorzystywane.

Kuba Wnuk:

Czyli świadomość wykonawcza wzrasta?

Paweł Książkiewicz:

Zdecydowanie. Coraz więcej współczesnych flecistów – nawet grających na instrumentach nowoczesnych – stara się oddać charakter muzyki dawnej. Inaczej grają tryle, używają bardziej subtelnej artykulacji, uwzględniają historyczne konteksty. To bardzo pozytywna tendencja.

Kuba Wnuk:

Dziękuję bardzo za rozmowę.

Załącznik 5: Wywiad z dr. Markiem Niewiedzialem – oboistą Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV

Kuba Wnuk:

Czy moglibyśmy zacząć od historii oboju? W skrócie – skąd się wziął ten instrument, jak zmieniała się jego budowa, sposób wydobywania dźwięku i jakie pojawiały się trudności wraz z rozwojem repertuaru?

Marek Niewiedzial:

Oczywiście. Historia tego instrumentu sięga średniowiecza. Obój wywodzi się z szałamai – bardzo głośnego instrumentu o podwójnym stroiku, używanego głównie do muzyki tanecznej i procesyjnej na zewnątrz. Stroik był osadzony w tzw. piruecie, przez co muzyk miał ograniczoną kontrolę nad barwą i intonacją.

Pod koniec XVII wieku, za czasów Ludwika XIV i Jeana-Baptiste’a Lully’ego, zmieniło się zapotrzebowanie na instrumenty dęte w orkiestrze. Aby lepiej współbrzmieć z zespołami smyczkowymi, trzeba było przeprojektować instrumenty dęte. Tym zajęli się m.in. ród Hotteterów i Philidorów, budowniczowie zatrudnieni na dworze Ludwika XIV.

W wyniku ich pracy powstał tzw. obój barokowy – różnił się od szałamai cieńszymi ściankami, dzielił się na trzy części, umożliwiał pełną chromatykę i miał stroik w pełnej kontroli grającego. Ciekawostką jest, że we Francji nie wprowadzono nowej nazwy – zarówno szałamaja, jak i nowy obój nazywano „hautbois”, czyli „wysokie drzewo”. W źródłach pojawiały się rozróżnienia typu „stare oboje” i „nowe oboje”.

W XVIII wieku obój szybko rozprzestrzenił się po Europie – do Anglii, Niemiec, Hiszpanii. To był tzw. złoty wiek oboju. Instrument konstrukcyjnie nie zmieniał się drastycznie, choć oczywiście istniały lokalne warianty.

Przełom nastąpił w XIX wieku. W epoce Mozarta obój miał jeszcze tylko dwie klapki, ale już wtedy widać było zapotrzebowanie na wyższe tessitury – Mozart w swoich dziełach ewidentnie eksploatował górne rejestry instrumentu. Nadal jednak nie było potrzeby dodawania wielu klap – to zaczęło się od czasów Beethovena.

W latach 1820–1830 obój przeszedł poważną transformację – zaczęto dodawać kolejne klapki, zmieniać grubość ścianek. Powstały różne modele: wiedeński, francuski, z których francuski system Triebert stał się bardzo popularny. Dyskutowano o tym intensywnie w prasie i literaturze muzycznej – jedni byli za modernizacją, inni ją krytykowali.

Kuba Wnuk:

I jak rozumiem – ci pierwsi mówili o lepszych możliwościach technicznych, a drudzy bronili walorów brzmieniowych?

Marek Niewiedzial:

Dokładnie tak. Zwolennicy nowinek technicznych podkreślali możliwość gry wirtuozowskiej, w odległych tonacjach, łatwość tryłów, równomierność brzmienia. Przeciwnicy wskazywali na utratę charakterystycznego brzmienia i duszy instrumentu. Dodawanie klap wiązało się też z problemami – większe ryzyko nieszczelności, cięższy mechanizm, czasem grało się trudniej niż na prostszych instrumentach.

Kuba Wnuk:

Czyli biorąc pod uwagę to wszystko, nie można mówić o jednym „oboju wczesnoromantycznym”?

Marek Niewiedzial:

Nie, zdecydowanie nie. Wszystko zależy od regionalizacji – od tego, gdzie i w jakich warunkach dany utwór był wykonywany. Inny instrument był używany w Wiedniu, inny w Paryżu. To ma znaczenie, jeśli analizujemy konkretne utwory – trzeba badać kontekst wykonawczy, orkiestrę, instrumentarium. To może być żmudny proces, ale daje lepsze zrozumienie repertuaru. Przykładowo, Moniuszko pisał inaczej w Wilnie, gdzie miał do dyspozycji słabszych muzyków i instrumenty, a inaczej w Warszawie, gdzie poziom był wyższy. Gluck też jest dobrym przykładem – pisał różne wersje tej samej opery, dostosowując je do innych orkiestr: inną wersję do Wiednia, inną do Paryża.

Kuba Wnuk:

Czyli przygotowując się do wykonania dzieła z tego okresu, warto najpierw sprawdzić jego kontekst wykonawczy i instrumentarium?

Marek Niewiedzial:

Zdecydowanie tak. Odtworzenie realiów historycznych to klucz do świadomej interpretacji.

Kuba Wnuk:

Czy planujecie wykonać to dzieło zarówno na instrumentach klasycznych, jak i wczesnoromantycznych?

Marek Niewiedzial:

Zespół, z którym chcemy to zrobić – czyli MACV – gra głównie muzykę barokową i klasyczną, używając dwóch standardów stroju: 415 Hz i 430 Hz. Poza to raczej nie chcą wychodzić.

To oczywiście kompromis – zwłaszcza gdy sięgamy po repertuar późniejszy, romantyczny. Kwestia strojów to temat na osobną książkę. Stroje 415, 430 czy nawet 440 Hz to uproszczenia. W rzeczywistości, zwłaszcza w XIX wieku, istniała ogromna różnorodność strojów – było ich bardzo, bardzo dużo.

My staramy się nie wychodzić poza 430, choć nie wykluczamy zastosowania instrumentarium bliższego epoce. Posiadam obój późnoklasyczny, wczesnoromantyczny, dostrojony do 430 – ma osiem klap i gram na nim m.in. Mendelssohna czy Schuberta. Donizetti też byłby możliwy do wykonania na tym instrumencie. To zawsze jakiś kompromis – pełnej autentyczności nigdy się nie osiągnie. Warto jednak sprawdzić, jakim instrumentarium dysponowano we Włoszech, gdzie dokładnie i kiedy.

Kuba Wnuk:

Czy wraz z różnorodnością strojów w XIX wieku nie pojawiało się jednocześnie dążenie do ujednolicenia temperacji?

Marek Niewiedzial:

Rzeczywiście – obserwujemy proces krystalizowania się systemu stroju równomiernie temperowanego. Nie da się jednak wskazać jednej daty, od której to się zaczęło. To był stopniowy proces, który w pewnym sensie biegł równolegle ze zmianami w budowie instrumentów. Ale utwory z lat 1820–1830, o których mówimy, są jeszcze w fazie przejściowej. Nie powiedziałbym, że system równomiernie temperowany był już wtedy ustabilizowany. To temat na osobną analizę. Wydaje się, że Donizettiego można jeszcze odczytywać w języku klasyczno-romantycznym, a nie stricte romantycznym.

Kuba Wnuk:

Skoro wcześniej mówiliśmy o wadach związanych z udoskonalaniem oboju, to spójrzmy teraz z drugiej strony: co zyskały instrumenty dzięki tej ewolucji?

Marek Niewiedzial:

To bardzo dobre pytanie. Przede wszystkim – możliwe stało się rozszerzenie skali instrumentu, choćby tylko o kilka dźwięków. Można było zejść niżej do h czy b małego, wejść w g trzykreślne, a nawet wyżej. Ale najważniejsza zmiana dotyczyła jakości dźwięku. Na instrumentach bez klap – czyli barokowych – tzw. chwytów widełkowych powodowały nierówności. Jedne dźwięki były silniejsze, inne słabsze, niektóre głuche, inne bardziej nośne. Instrument brzmiał nierówno – co dla jednych było zaletą, a dla innych wadą. System klap i pełna chromatyzacja pozwalały to wyrównać.

Kuba Wnuk:

Czyli na przykład wykonując Mozarta na klasycznym oboju bez wielu klap, to naturalne nierówności dynamiczne wynikają z konstrukcji instrumentu?

Marek Niewiedzial:

Tak, dokładnie. Choć oczywiście wiele zależy od grającego. W grę wchodzi też kwestie artykulacyjne – późniejsze instrumenty oferują bardziej wyrównaną, ale też bardziej monotonną artykulację. Natomiast te wcześniejsze, z szerszym stroikiem, oferują większą różnorodność artykulacyjną.

Wraz z nadejściem romantyzmu i belcanta, zaczęto pisać długie frazy legato, z dużymi skokami. Na obojach bez klap są one fizycznie trudne, jeśli nie niemożliwe do perfekcyjnego wykonania. Nowoczesne systemy klap pozwalają na ich realizację – umożliwiają płynne granie nawet w trudnych tonacjach. To kluczowy parametr w romantycznej muzyce.

Kuba Wnuk:

Czyli instrumenty, które planujecie użyć do wykonania Donizettiego, są najlepszym możliwym kompromisem?

Marek Niewiedzial:

Myślę, że tak. Ale każdy wybór to kompromis. Zanim odpowiem jednoznacznie, muszę przyrzeć się partyturze i warunkom, w jakich ten utwór był wykonywany. Może instrument, który posiadam – klasyczno-romantyczny – okaże się wystarczający. A może przydałby się trzynastokłapowy obój z połowy XIX wieku – taki też mam.

W praktyce często wybiera się instrument nieco późniejszy niż datowanie utworu, bo lepiej sprawdza się w wykonaniu. Jednak nie można mieszać zbyt różnych modeli w jednej orkiestrze

– bo jeśli jeden oboista ma instrument z epoki Mahlera, a drugi z czasów wiedeńskiego klasycyzmu, to one po prostu ze sobą nie współgrają.

Kuba Wnuk:

Dziękuję. Na tym zakończmy dzisiejszą rozmowę.

Załącznik 6: Wywiad z Robertem Michalskim, klawecistą Orkiestry Instrumentów Dawnych MACV

Kuba Wnuk:

Panie Robercie, chciałbym zacząć od samego początku. Jakie są najwcześniejsze źródła dotyczące historii klawetu i jego genezy?

Robert Michalski:

Początki klawetu sięgają kultury niemieckojęzycznej, przede wszystkim terenów Norymbergi. Jedną z kluczowych postaci był Jakob Denner – budowniczy instrumentów, który eksperymentował z różnymi formami konstrukcyjnymi. Często mówi się, że klawet powstał jako rozwinięcie instrumentu zwanego chalumeau. Ten instrument miał ograniczony ambitus – grało się w nim w zakresie jednej oktawy z niewielkim dodatkiem. Chalumeau wykorzystywano okazjonalnie w muzyce operowej i oratoryjnej baroku, głównie do konkretnych arii, np. w „Juditha Triumphans” Vivaldiego. Instrumentalista – często oboista lub flecista – brał go tylko do jednego numeru.

Kuba Wnuk:

Czyli chalumeau był raczej dodatkiem niż odrębnym instrumentem?

Robert Michalski:

Dokładnie. W tamtym czasie nie istniał jeszcze zawód klawecisty. To był instrument używany doraźnie – trochę jak dziś kornet czy róg naturalny w niektórych utworach. Chalumeau nie posiadało przedęcia, więc jego skala była ograniczona. Dodanie ustnika z pojedynczym stroikiem oraz pierwszych klap umożliwiło poszerzenie skali i dało początek klawetowi. Ten proces ewolucji był długotrwały, ale bardzo dynamiczny. Na przełomie XVIII i XIX wieku klawet miał już pięć kłapek i był uznawany za pełnoprawny instrument orkiestrowy.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała technika gry? Czy zmieniała się wraz z rozwojem instrumentu?

Robert Michalski:

Oczywiście. W początkowych fazach technika gry była trudna – brak wystandaryzowanej aplikatury, różne stroje lokalne, brak rozwiniętej pedagogiki. Klawet był instrumentem

trudnym w intonacji i niestabilnym. Dopiero rozwój dwóch systemów konstrukcyjnych – niemieckiego i francuskiego – pozwolił na większą precyzję wykonawczą. W Niemczech i Austrii dominował system niemiecki, bardziej zwarty brzmieniowo i technicznie wymagający. System francuski, opracowany przez Karla Böhma, zyskał popularność we Francji, a po II wojnie światowej również w Polsce, głównie za sprawą profesora Ludwika Kurkiewicza, który studiował we Francji.

Kuba Wnuk:

Jak te systemy wpływają na brzmienie i styl wykonawczy?

Robert Michalski:

Różnice są znaczące. System niemiecki daje ciemniejsze, bardziej spoiste brzmienie – szczególnie dobrze sprawdza się w grupie instrumentów drewnianych. Francuski system brzmi jaśniej, bardziej „otwarcie” i jest technicznie łatwiejszy, co czyni go atrakcyjnym dla uczniów i amatorów. Różnice sięgają nawet konstrukcji ustników i stroików. Niemcy pozostali wierni swojemu systemowi – Wiedeńczycy do dziś grają na niemieckich klarnetach i trąbkach. To część ich tradycji kulturowej.

Kuba Wnuk:

A co z problemami wynikającymi z różnic stroju w przeszłości?

Robert Michalski:

To była spora komplikacja. Jeszcze w XIX wieku instrumenty miały różne stroje w zależności od regionu, a nawet miasta. Zdarzało się, że klarnet z jednego miasta był strojony na ponad 450 Hz – i to nie była pomyłka. Był po prostu dostosowany do organów dominujących w danym ośrodku. Dziś mamy znormalizowany strój 440 lub 430 Hz w muzyce dawnej, ale wtedy każdy instrument musiał być dostosowany lokalnie. Nawet w jednym utworze Donizetti potrafił używać trzech różnych klarnetów: in C, in A i in B – w zależności od tonacji. Ułatwiało to grę i poprawiało intonację.

Kuba Wnuk:

Czy Donizetti pisał świadomie, znając instrument?

Robert Michalski:

Moim zdaniem tak. Czasem widać fragmenty, które są idealnie dostosowane pod dany strój – np. skomplikowany pasaż pojawia się tylko na klarnecie A, bo gra się wtedy jak w F-dur, a nie np. w D-dur, co byłoby trudniejsze. Były też momenty, które trudno zrozumieć – np. zmiana instrumentu bez technicznej potrzeby. Możliwe, że to wynik korekty nut przez kopistów. Spotykamy się z tym do dziś – czasem zapis nie uwzględnia fizycznych ograniczeń instrumentu.

Kuba Wnuk:

A czy jesteśmy w stanie przypuszczać, na jakim instrumencie została wykonana premiera w 1829 roku?

Robert Michalski:

Trudno to stwierdzić z całą pewnością. Oficjalnie pierwsze wzmianki o klarnecie Müllera w południowych Włoszech pojawiają się dopiero gdzieś w latach 30., ale bardzo możliwe, że instrumenty z 11 czy 13 klapami trafiły do Neapolu już wcześniej. To był przecież ważny ośrodek, z silnymi wpływami zarówno z Francji, jak i z Niemiec. Różne nowinki techniczne docierały tam często zanim ktoś to zdążył opisać.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała praktyka koncertowa i wykonawcza w XIX wieku?

Robert Michalski:

Bardzo zróżnicowanie. Były regionalne style gry, odmienne podejścia do artykulacji, a nawet inne ustawienie ustnika – np. we Włoszech do początku XX wieku grało się ze stroikiem na górze, co wymagało podwijania górnej wargi. To zmieniało aparat artykulacyjny i sposób zadęcia. Dziś już takich praktyk się nie stosuje, ale warto o nich pamiętać.

Kuba Wnuk:

A jak wyglądała rola klarnetu w muzyce klasycznej i romantycznej?

Robert Michalski:

W klasycyzmie klarnet zyskał ogromne znaczenie. Mozart pisał partie dedykowane konkretnym muzykom, jak Stadler – np. koncert A-dur na klarnet basetowy. Ten instrument

miał rozszerzony zakres w dole – aż do C. Dziś nie gra się już na takich instrumentach standardowo, więc fragmenty są łamane – tzn. gra się je wyżej. W operach Mozart również używał rożka basetowego – instrumentu niższego, o specyficznym, szlachetnym brzmieniu, często wykorzystywanego w utworach o charakterze masońskim, np. w „Requiem” czy „Czarodziejskim flecie”.

Kuba Wnuk:

Jak wygląda kwestia budowy instrumentu historycznego i jego strojenia?

Robert Michalski:

Instrumenty historyczne – zwłaszcza kopie – są budowane pod konkretny strój. Można je minimalnie rozciągać lub skracać, ale tylko w granicach ćwierćtonu. Zbyt duże rozciągnięcie rozstraja falę akustyczną i zaburza jakość dźwięku. W praktyce oznacza to, że instrument musi być zbudowany od początku do końca z myślą o 430 Hz lub innym konkretnym stroju. Oczywiście flecista czy klarncista może „zniżyć” dźwięk ustami, ale podwyższyć już się nie da.

Kuba Wnuk:

Jakie są różnice w grze na instrumencie współczesnym i historycznym?

Robert Michalski:

Fundamentalne. Przede wszystkim inna jest aplikatura – chwytty są zupełnie inne. Ja sam musiałem uczyć się gry na instrumentach historycznych od podstaw. Kiedy grałem równolegle na obu typach instrumentów, miałem problem z przestawieniem się – musiałem dosłownie przemyśleć każdy dźwięk. Dziś gram wyłącznie na historycznych kopiach, więc to już nie problem.

Kuba Wnuk:

Czy we współczesnym repertuarze operowym widać nadal różnice stylu narodowego?

Robert Michalski:

Jak najbardziej. Styl włoski, zwłaszcza w wykonaniu rodzimych muzyków, jest nie do podrobienia. Pamiętam włoskiego klarncistę, który z nami grał – jego interpretacja Rossiniego była zupełnie inna niż nasza. Styl narodowy, sposób frazowania, artykulacja – wszystko inne.

To samo zresztą dotyczy Austriaków grających Mozarta – ich tradycja wykonawcza ma setki lat.

Kuba Wnuk:

Wspomniał Pan o problemach wykonawczych wynikających z zapisu – może Pan podać przykłady?

Robert Michalski:

Oczywiście. Czasem zapis legato nie może być wykonany jako płynny – bo chwyt nie pozwala na płynne przejście. Takie rzeczy zmuszały nas do kreatywności. Czasem zmieniamy instrument, czasem modyfikujemy nuty – by zachować sens muzyczny.

Kuba Wnuk:

Czyli partytury trzeba adaptować?

Robert Michalski:

Tak. Zawsze trzeba zrozumieć intencję kompozytora – czy ten zapis miał być technicznie możliwy, czy to był efekt sonorystyczny. W jednym z prawykonń pod dyktando Maestro Pendereckiego graliśmy fragment niemożliwy do zagrania. Nikt nie odważył się go skrytykować – ale wszyscy wiedzieli, że trzeba zmienić jeden dźwięk, żeby było wykonalne. To pokazuje, że wykonawca musi mieć świadomość możliwości swojego instrumentu.

Kuba Wnuk:

Dziękuję serdecznie za tę rozmowę.

Załącznik 7: Simon Standage - HIP in the 21st century

[Materiał otrzymany drogą mailową od autora]

Recently I was at a concert given by the London Philharmonic Orchestra. We were together with two American friends and the program was of music by Samuel Barber, Hector Berlioz and Beethoven – his Eroica symphony.

It was all very enjoyable and benefited from the clear acoustic of the Royal Festival Hall. Afterwards our American friends, one a horn player, the other a cellist, made comments on the playing of the orchestra which throw some light on the effect in Britain of the so-called Early Music movement and Historically Informed performance on the broader musical world.

The cellist said she thought the string players were using less vibrato than she would expect, something which had not struck me, and the horn player found that the natural trumpets, which were used for the Beethoven Eroica symphony, obscured the (modern) horn section on account of the sharper timbre of the “old” instruments, something which I had noticed but which had disturbed me less as I am not a horn player. The observation about string vibrato gives some idea of how public taste and expectation of tonal colour can change over the years; and the use of natural trumpets (and timpani) in a modern orchestra, not at all uncommon here today, is part of that change.

Also recently, I attended a string quartet concert, where the playing, although very accomplished, showed little or no evidence of awareness of historical practice. One feature of the playing which, for me, made the performance sound old-fashioned and lacking in sense or impact, was the application of an almost constant and uniformly fast vibrato. This added a gloss to every note but, in making all notes equally intense, reduced their speaking quality and so the intelligibility of the whole phrase.

In 1973 when several Early Music groups started up in Britain, including the English Concert and the Academy of Early Music, the principal driving force behind them was, I think, that there was something not quite right. The trouble was that we were playing music of the eighteenth and seventeenth centuries on instruments designed or adapted for playing music of the nineteenth century and playing them in a style suited to that later music.

So, to try to get closer to the spirit and meaning of the music of the Baroque and Classical periods, musicians sought out and played on the earlier versions of their instruments. For the wind players the older models of their instrument were markedly different and required them to master a new and challenging technique. For the string players the basic design of their instruments has remained practically unchanged for five centuries but the many small adjustments of the instrument itself and major changes in the design of the bow also required another technique and a new conception of tone quality.

In addition to what we could learn from playing the older-style instruments and getting their feed-back we could also learn by reading the treatises contemporary with the music we were playing, either directly (and in the original language) or from secondary sources written by musicologists or players. In the 1970s David Boyden's "The History of the Violin from its origins to 1761" (OUP 1965) was a much-consulted book for players who were new to the Early Music business and as the movement gathered pace so the books, articles and academic papers multiplied; and, with the spread of the internet, access to all this information is increasingly and more easily available.

This experience of playing the earlier versions of the standard orchestral instruments, and in a manner informed by greater historical awareness, did produce new and unfamiliar tone colours. A large part of the listening public at first reviled them then accepted them and finally preferred them, as playing standards on the "old" instruments gradually rose to a level comparable with those on "modern" instruments. But it was not just the new tonal colours which were accepted; it was the entire performance practice which came with them.

This included several topics such as:

The number of players and their positioning on the stage, and choice of instrumentation,
Tempi, with increased attention to contemporary writings (and later to metronome markings),
The choice of pitch,
Fingering (particularly for string players) and the shaping of notes.

Not that interest in these subjects was entirely new, but when considered from the perspective of the "old" instruments they took on a greater importance.

Although 1973 was a significant year for British Early Music, Britain could be seen as arriving rather late on the scene. Twenty years earlier, in 1953, Nikolaus Harnoncourt in Vienna had founded his *Concentus Musicus* and from 1959 the Kuijken brothers had been active in Brussels, first in the *Alarius Ensemble* and then the *Kuijken Early Music Group*; and in Germany in 1964 *Collegium Aureum*, a small orchestral group, was the first to record early Classical music on old and authentic instruments.

What gave the English ensembles a boost in 1973 was the backing of recording companies, notably Decca and Archiv/Deutsche Grammophon, and not so long afterwards the arrival of new recording techniques and products including the CD; and of course, the performances and research of Christopher Hogwood and Trevor Pinnock in particular.

However, all of these events should be seen as points on a continually changing path of interest in early music and its performance practice.

One of the steps on this path to a new approach to earlier music was the reduction in the numbers of players, down from the large symphony orchestra of the nineteenth century to the smaller ensemble of Classical proportions or even of strings only. One of the first of these smaller groups was the *Boyd Neel Orchestra*, formed in 1933 in London, which played Bach concertos with reduced numbers of players instead of a full symphony orchestra. Even earlier, in 1926, Paul Sacher, the Swiss conductor, had started the *Basel Chamber Orchestra* specifically to play pre-Classical (and contemporary) music and in the years which immediately followed the end of the Second World War all over Europe chamber orchestras were springing up. In England the *English Chamber Orchestra* (founded 1948) and the *London Mozart Players* (1949) are still thriving as is the *Academy of St Martin in the Fields* (1958). However, these orchestras, apart from their reduced size, do remain largely unaltered in performance style.

Paul Sacher's interest in older music also led him to found, in 1933, the *Schola Cantorum Basiliensis* devoted to research in Early Music and its performance practice but it was quite a while before other European music institutions set up their Early Music Departments, the *Conservatoire in Den Haag* being among the first. Today in England, however, almost all of them do offer courses in Historical Performance. In the choice of tempi and style of string-playing, including fingering and portamento, historical references have certainly been evident in modern orchestras, as in the *London Philharmonic Orchestra* concert, which I mentioned at

the beginning. Respect for Beethoven's metronome markings for instance in his symphonies and string quartets has been accepted for some time. Regarding pitch, although standard modern pitch varies a little from one country to another, the extent to which players of Early Music play at completely different pitches, according to the nature and origin of the music, is simply impractical for programs with the wide-ranging repertoire of a modern symphony orchestra. The British Early musician expects to play baroque music at A=415 and classical music at A=430; also French opera at A=392 and Italian early baroque at modern pitch (A=440) or even higher at A=464 and various subtly different pitches in between. This makes the use of the term "Perfect Pitch" questionable although players who have never before played at any other pitch than A=440 (or thereabouts) do, understandably, have difficulty at first in accepting any other.

When the British Early Music players of the 1970s made their first public appearances on stage and on recordings they had some loyal support from like-minded listeners but also a considerably larger resistance from sceptical or disapproving audiences and players. The audiences and critics drew attention to the deficiencies in performance standards and disliked the sounds made by players who were still coming to terms with instruments new to them. The players of conventional instruments, in addition to noting the shortcomings in the playing, also resented what they saw as the players' presumptuousness in presenting an alternative and supposedly more authentic interpretation of music that they considered to be their particular line of business. These attitudes carried over into the teaching profession, in which many teachers forbade their pupils to have anything to do with the baroque instruments as this would spoil their modern playing. Although today this attitude is less common in teachers of the modern instruments there does still remain a certain resentment by some of them against what they see as an implied criticism of their teaching by Early musicians, as they are seemingly challenging their position by playing "old" instruments.

On May 21st this year the English Concert marked fifty years of its existence and celebrated this with a musical gathering in St. George's Church in Hanover Square in London. This was Handel's church and it is near the house where he lived for thirty-six years so it was appropriate that we ended our music that night with a performance of the fifth of his twelve Grand Concertos, a piece that the English Concert had played many times in the years that I was its leader. It was of course nostalgic to play it once more and it brought back memories for me of some of the places where we had performed it, although most of the players that night in May were the much younger members of the current formation of the ensemble. It was good to see

that there is still a lively interest in this music and this way of playing it. It is also good to know that many musicians, both professional and amateur, and many music students and much of the general concert-attending public have also been drawn into this enthusiasm for what was, fifty and more years ago, a new kind of music-making, which has since become a natural part of our shared musical life.

Simon Standage 2024