

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

mgr Liang Yu

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach przewodu doktorskiego
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:
dr hab. Robert Kaczorowski

Gdańsk 2023

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Romanze I (1838) oraz *Romanze II* (1845) Giuseppe Verdiego
jako genialny przykład jedności słowa i muzyki.

Wyzwania związane z interpretacją kameralnej formy wokalne

Seste Romanze I (1838)

- | | |
|---------------------------------|------|
| 1. Non t'accostar all'urna | 4'02 |
| 2. More, Elisa, lo stanco poeta | 2'15 |
| 3. In solitaria stanza | 3'38 |
| 4. Nell'orror di notte oscura | 2'58 |
| 5. Perduta ho la pace | 4'11 |
| 6. Deh, pietoso, oh Addolorata | 4'10 |

Seste Romanze II (1845)

- | | |
|---------------------|------|
| 7. Il tramonto | 2'57 |
| 8. La zingara | 2'37 |
| 9. Ad una stella | 3'21 |
| 10. Lo spazzacamino | 3'02 |
| 11. Il mistero | 4'04 |
| 12. Brindisi | 2'32 |

Wykonawcy:

Liang Yu – baryton

Anna Mikolon – fortepian

Nagrania dokonano w Studio MTS Mariusz Zaczkowski
w dn. 31.03.2023 r.

Realizator nagrania: mgr inż. Mariusz Zaczkowski – Studio MTS

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

***Romanze I* (1838) oraz *Romanze II* (1845) Giuseppe Verdiego
jako genialny przykład jedności słowa i muzyki.**

**Wyzwania związane
z interpretacją kameralnej formy wokalne**

Spis treści

Wprowadzenie	5
I. Giuseppe Verdi i jego twórczość.....	7
1.1. Najważniejsze fakty z życia kompozytora	7
1.2. Stylistyka Verdiowskich romanżów	9
II. Seste Romanze z 1838 r.....	11
2.1. <i>Non t'accostare all'urna</i>	11
2.2. <i>More, Elisa, lo stanco poeta</i>	21
2.3. <i>In solitaria stanza</i>	27
2.4. <i>Nell'orror di notte oscura</i>	34
2.5. <i>Perduta ho la pace</i>	41
2.6. <i>Deh, pietoso, oh Addolorata</i>	49
III. Seste Romanze z 1845 r.	58
3.1. <i>Il tramonto</i>	58
3.2. <i>La zingara</i>	67
3.3. <i>Ad una stella</i>	77
3.4. <i>Lo spazzacamino</i>	84
3.5. <i>Il mistero</i>	92
3.6. <i>Brindisi</i>	103
Zakończenie	115
Bibliografia.....	117
Streszczenie	120

Wprowadzenie

Dla autora niniejszej pracy okres studiów w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku oraz czas po ich zakończeniu był ważnym etapem na drodze artystycznego rozwoju. Był to między innymi ten etap życia, w którym nastąpiła szczególna fascynacja muzyką europejską: odkrywanie piękna pieśni romantycznej oraz opery.

Przygotowując w ramach przewodu doktorskiego dzieło artystyczne, autor musiał dokonać wyboru i zdecydować, jakiego rodzaju muzyką chce się zająć i twórczość którego kompozytora pragnie przedstawić. Nie był to łatwy wybór.

Postanowiono, że kompozytorem tym będzie Giuseppe Verdi (1813–1901) i jego wyjątkowe, choć może pozostające w cieniu wielkich oper, dwanaście romanzów.

Będące dziełem artystycznym romanze zostały wydane w dwóch osobnych zbiorach, przy czym każdy z nich zatytułowany został *Seste Romanze*. Pierwszy z tych zbiorów został wydany w 1838 r., zaś drugi – w 1845 r. Obejmują one następujące kompozycje. *Seste Romanze I: Non t'accostare all'urna, More, Elisa, lo stanco poeta, In solitaria stanza, Nell'orror di notte oscura, Perduta ho la pace, Deh, pietoso, oh Addolorata*. *Seste Romanze II: Il tramonto, La zingara, Ad una stella, Lo spazzacamino, Il mistero, Brindisi*.

Utwory te zajmują ważne miejsce w dorobku kompozytora. Tworząc je, Verdi wywarł istotny wpływ na dalszy rozwój tego gatunku we Włoszech. Dlatego wydaje się, że zasadne jest już w tym miejscu poświęcić kilka słów przybliżeniu samej formy romanzy.

Romanza wpisana jest w artystyczne poszukiwanie pięknego śpiewu, czyli *belcanta*, rozumianego jako wokalna jednorodność we wszystkich rejestrach. W ten sposób śpiew ma stać się odzwierciedleniem naturalnej mowy (wł. *Cantare come parlare*).

Początków romanzy należy szukać w XVI-wiecznej Hiszpanii, gdzie wykonywano ją z towarzyszeniem lutni, a następnie we Francji, gdzie traktowana była jako śpiewany poemat; miała narracyjny charakter, zaś w warstwie literackiej wykorzystywała między innymi rycerskie legendy. W drugiej połowie XVIII wieku właśnie we Francji zwano ją *mélodies*. Wyróżniała się elegancką formą ekspresji, zaś z czasem coraz bardziej nabierała cech muzyki romantycznej. W takim duchu utwory tego gatunku tworzyli np. Hector

Berlioz, Gabriel Fauré czy Charles Gounod¹.

We Włoszech tę kameralną formę wokalną nazywano *romanza da camera*, *romanza da salotto* (aria salonowa), a następnie *romanza italiana da camera*.

Romanza stała się więc typem arii kameralnej. Pierwszym kompozytorem, który we Włoszech pisał takie arie był Gioacchino Rossini. To za jego przyczyną stały się one odrębnym gatunkiem, zwanym *ariami da camera*, które w żaden sposób nie chciały przybliżać się i naśladować wirtuozerii arii operowych².

Z kolei przełom XIX i XX wieku oznacza czas kulminacji w rozwoju włoskiej *arii da camera* ze swym najwybitniejszym przedstawicielem w osobie Francesco Paolo Tostiego (1846–1916). Jego *romanze da camera* dla Giuseppe Verdiego stały się najdoskonalszym przykładem tego gatunku³.

Niniejszy opis zbudowany jest z trzech rozdziałów. W rozdziale pierwszym naszkicowany zostanie portret biograficzny Giuseppe Verdiego oraz opisana stylistyka dwunastu romanów.

Kolejne dwa rozdziały poświęcone zostaną przybliżeniu tychże. Rozdział drugi traktować będzie o romanach wydanych w 1838 r., zaś rozdział trzeci – o romanach wydanych w 1845 r. W każdym z nich zostanie omówiony tekst literacki utworu, jego budowa, niektóre zjawiska harmoniczne, relacje zachodzące między głosem wokalnym a partią fortepianu, wyzwania związane ze współpracą z pianistą oraz niektóre wyzwania interpretacyjne.

Niniejszy opis zostanie zwieńczony zakończeniem, w którym zawarte zostaną najważniejsze wnioski, oraz bibliografią.

¹ Du Xiang, *Estetyka pieśni artystycznej w Niemczech i Francji. Porównanie*, Wydawnictwo Shoudu Shifan Daxue, 2002. 杜乡. 十九世纪德法艺术歌曲审美及比较. [D]首都师范大学. 2002; Hu Yuqing, *Historia sztuki wokalne w Chinach i na Zachodzie*, Wydawnictwo Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing, 2007. 胡郁青著. 中外声乐发展史. [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007.

² Wang Dayan, *O pieśni artystycznej*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2009. 王大燕著. 艺术歌曲概论. [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2009; Zheng Maoping, *Fonetyka w sztuce wokalne*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, Shanghai, 2007. 郑茂平著. 声乐语音学. [M]上海: 上海音乐出版, 2007.

³ Guan Qinyi, *Historia sztuki muzycznej na Zachodzie*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005. 管谨义著. 西方声乐艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005; Li Xiujun, *Analiza i krytyczna interpretacja muzyki zachodniego romantyzmu*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2008. 李秀军著. 西方浪漫主义音乐分析与鉴赏. [M]上海: 上海音乐出版, 2008; *Zwięzły słownik muzyki*, Wydawnictwo Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin, 1991. 牛津简明音乐词典 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991.

I. Giuseppe Verdi i jego twórczość

1.1. Najważniejsze fakty z życia kompozytora⁴

Giuseppe Verdi urodził się 10 października 1813 r. w małej północnowłoskiej miejscowości Le Roncole. Był to ostatni rok panowania napoleońskiej Francji nad Włochami⁵. Z uwagi na długoletnie wojny, grabieże oraz inne konsekwencje francuskich rządów, Włochy doznały znaczących strat pod względem politycznym, ekonomicznym i kulturalnym, a życie ludu włoskiego pełne było trudów i wyrzeczeń⁶. Rodzice Verdiego prowadzili tawernę, który przynosiła im skromny dochód. Pojawiali się w niej goście z całego kraju. Często odbywały się tam pokazy ludowych tańców i pieśni. To w ten właśnie sposób młody Verdi po raz pierwszy zetknął się z muzyką⁷. Verdi okazjonalnie również słuchał grywanej w miejscowych kościołach muzyki organowej. To był początek jego długiej i nieprostej edukacji muzycznej. W wieku dziewięciu lat rozpoczął naukę gry na organach pod kierunkiem Pietro Baistrocchiego. Dzięki ponadprzeciętnemu zapalowi do nauki, już po trzech latach przewyższył swojego nauczyciela pod względem poziomu wykonawczego. W wieku dziesięciu lat kontynuował naukę poza rodzinną miejscowością. Ojciec wysłał go do Busseto, gdzie poznał się z Antonio Barezzim (1787–1867) – przedsiębiorcą i amatorem muzyki. Wspomógł on młodego Verdiego, oferując stypendium i kwaterunek. Zarekomendował go też kierownikowi miejscowego konserwatorium i organiście kościoła San Bartolomeo Ferdinando Provesiemu (1770–1833), pod kierunkiem którego Verdi podjął naukę kompozycji.

W 1832 r. dzięki pomocy Barezziego Verdi wystąpił o przyjęcie na studia do Konserwatorium w Mediolanie. Jego zgłoszenie zostało jednak odrzucone. Mimo tej

⁴ Verdi, Giuseppe [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. S. Sadie, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 2001.

⁵ K.M. Stolba, *The Development of Western Music*, Dubugue, 1990; Chińska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Zjednoczenie Włoch*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%84%8F%E5%A4%A7%E5%88%A9%E7%B5%B1%E4%B8%80> [data dostępu: 20-12-2022].

⁶ Yu Zhigang, *Zarys historii muzyki Zachodu*, Wydawnictwo Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2006. 余志刚编著. 西方音乐简史. [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006.

⁷ P. Southwell Sander, *Verdi: His Life and Times*, Neptune City, NJ Paganiniana, 1978; Chińska Encyklopedia Internetowa „Baidu baike”, hasło: *Muzyka włoska*, <https://baike.baidu.com/item/%E6%84%8F%E5%A4%A7%E5%88%A9%E9%9F%B3%E4%B9%90/8545675> [data dostępu: 20-12-2022].

porażki Verdi pozostał w tym mieście i kontynuował naukę kompozycji pod okiem Vincenzo Lavigna (1776–1836) – wiolonczelisty zespołu operowego La Scala.

Verdi rozpoczął intensywną pracę kompozytorską. Zakłóciły ją jednak życiowe tragedie, takie jak nieprzyjęcie na studia, śmierć pierwszego nauczyciela i młodszej siostry itd. Verdi powrócił w rodzinne strony i przejął obowiązki zmarłego pedagoga.

W kwietniu 1836 r. ożenił się Margheritą Barezzi (1814–1840), z którą miał dwójkę dzieci. Rodzina osiedliła się w Busseto. Kompozycje wokalne i instrumentalne, które powstały w tym okresie, niestety się nie zachowały⁸.

W 1836 r. Verdi skomponował swoją pierwszą operę. Był to *Roccester*. Nie została ona jednak wykonana. Część materiału melodycznego została wykorzystana na potrzeby kolejnej kompozycji, jaką była opera *Oberto*. Verdi podpisał wraz dyrektorem opery La Scala umowę na napisanie trzech oper w ciągu dwóch lat. Był to szczęśliwy dla Verdiego okres. Wtedy to Giovanni Canti opublikował pierwszy zbiór pieśni Verdiego *Seste Romanze*. Ten sukces wzmógł jeszcze bardziej kompozytorskie wysiłki artysty⁹.

Niestety pierwsza opera komiczna Verdiego *Un giorno di regno* spotkała się z nieprzychylnym przyjęciem. Problematiczne było nie tylko samo dzieło. Traumatycznym przeżyciem była niewątpliwie dla kompozytora śmierć obojga dzieci, która miała miejsce w 1838 r. Dwa lata później w wyniku zapalenia mózgu odeszła też żona kompozytora. Były to dla Verdiego potężne ciosy, które osłabiły jego moce twórcze. Zdarzenia te zbiegły się z fiaskiem jego drugiej opery. Po jej nieudanej premierze zrezygnowano z dalszych wykonań.

Depresja Verdiego uległa złagodzeniu dopiero w 1842 r. Dyrektor La Scali zamówił u kompozytora operę *Nabucco*. Odzyskawszy zapal do kompozycji, Verdi zakończył pracę nad nowym dziełem jeszcze w marcu 1842 r. Wtedy też miała miejsce premiera dzieła. Zakończyła się ona sukcesem. Walorem, który zadecydował o jej popularności, była blisko związana z bieżącą polityką treść. Jeszcze od czasu Kongresu Wiedeńskiego w 1815 r. państwa włoskie były przedmiotem gry silniejszych graczy europejskiej sceny politycznej.

⁸ Yu Runyang (red.), *Ogólna historia muzyki zachodniej*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, Szhanghai 2008. 于润洋主编. 西方音乐通史. [M]上海: 上海音乐出版社, 2008.

⁹ J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca, *A History of Western Music*, wyd. W.W. Norton, New York 2010; M. Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 1989; S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera*, wyd. Oxford University Press, New York 1992.

W tych warunkach kształtowała się ogólnowłoska świadomość narodowa. Umieszczona w trzecim akcie opery aria *Va pensiero, sull'ali dorate* była artystycznym wyrazem pragnienia wolności w rozumieniu politycznym. To właśnie to dzieło uczyniło z Verdiego czołowego przedstawiciela włoskiej twórczości narodowej i patriotycznej. Spopularyzował się wówczas wśród zorientowanej narodowo inteligencji włoskiej okrzyk *Viva Verdi!* (tj. „niech żyje Verdi”). *Nabucco* było dziełem nie tylko o dużym znaczeniu politycznym, ale również świadectwem coraz dojrzszych i coraz bardziej profesjonalnych umiejętności kompozytorskich Verdiego¹⁰.

Lata 1842–1853 były okresem bardzo płodnym w twórczości kompozytora. W tych jedenastu latach Verdi skomponował aż szesnaście oper. Średnio co dziewięć miesięcy powstawało nowe dzieło. Wtedy właśnie powstały trzy najważniejsze opery: *Rigoletto* (1851), *Trubadur* (1853) oraz *Traviata* (1853)¹¹. W tym okresie też, a dokładnie w 1845 r. napisał Verdi drugi zbiór pieśni *Seste Romanze*, będący przedmiotem niniejszego opisu. Nosił on dokładnie taki sam tytuł jak pierwszy zbiór pieśni opublikowany w 1838 r.¹². Lata te są okresem prawdziwego, pełnego rozkwitu mocy twórczych Verdiego¹³.

1.2. Stylistyka Verdiowskich romanzów

Verdi skomponował dwadzieścia siedem pieśni artystycznych, z czego największe znaczenie mają te, które zostały opublikowane w zbiorach *Seste Romanze* w 1838 i 1845 r. Wyróżnia je przepełniona szczególnym pięknem warstwa melodyczna¹⁴.

Zbiór pieśni z 1838 r. miał przełomowy charakter w kompozytorskiej karierze Verdiego. W jego skład wchodzi następujące pieśni: *Non t'accostar all'urna*, *More*, *Elisa, lo stanco poeta*, *In solitaria stanza*, *Nell'orror di notte oscura*, *Perduta ho la pace*, *Deh, pietoso, oh Addolorata*. Teksty tych pieśni łączy wiele cech wspólnych. Przede wszystkim poruszają

¹⁰ Li Weibao, *Zarys rozwoju muzyki Zachodu*, Wydawnictwo Shijie Tushu Chubanshe 1999. 李维渤编著. 西洋声乐发展概略. [M]. 西安: 世界图书出版公司, 1999; A. Latham, *The Oxford Companion to Music*, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 2011.

¹¹ Chińska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Giuseppe Verdi*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%B1%E5%A1%9E%E4%BD%A9%C2%B7%E5%A8%81%E5%B0%94%E7%AC%AC> [data dostępu: 20-12-2022].

¹² Classical Music Home. Verdi: Songs, <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=C5170> [data dostępu: 21-12-2022].

¹³ H.C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, wyd. Canada Penguin Books, Markham 1981.

¹⁴ R.M. Marvin, *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, England Scott L. Balthazar, 2004.

one zagadnienia o wyraźnie negatywnym, ponurym wydźwięku, takie jak śmierć, cierpienie, samotność, zmartwienia. W pewnym sensie odzwierciedlają one ogólną atmosferę społeczną ówczesnych politycznie rozczłonkowanych, zniszczonych wojną i zapóźnionych gospodarczo Włoch. Pieśni te mają więc wyraźny rys realistyczny i narodowy. Na taki właśnie dobór tematyki mogły też mieć liczne niepowodzenia życiowe samego kompozytora: nieprzyjęcie na studia w konserwatorium w Mediolanie czy śmierć bliskich.

Pieśni te są zatem odzwierciedleniem zmagania młodego ambitnego artysty z kolejnymi przeciwnościami losu. Te wszystkie porażki sprawiły, że już we wczesnej swojej twórczości Verdi nie wahał się poruszać trudnych tematów związanych ze śmiercią, bólem i niepokojem o przyszłość¹⁵.

Opublikowany w 1845 r. drugi zbiór pieśni zawiera następujące kompozycje: *Il tramonto*, *La zingara*, *Ad una stella*, *Lo spazzacamino*, *Il mistero*, *Brindisi*. Gdy powstawał ten drugi zbiór, Verdi miał już dosyć bogaty dorobek operowy. Jego styl kompozytorski nabrał bardziej indywidualnego charakteru, stał się bardziej obrazowy i dramatyczny, jeszcze lepiej zespolony z tekstem. W porównaniu z poprzednim zbiorem, ten z 1845 r. charakteryzuje się jaśniejszym i bardziej pogodnym stylem. To też zapewne sprawiło, że cieszył się on większą popularnością wśród publiczności i wykonawców. Również partia fortepianu jest tu bogatsza i ciekawsza pod względem artystycznym. Same pieśni mają bardziej narracyjny, „opowiadający” charakter, co widać w zastosowanych rozwiązaniach formalnych oraz niezależnym przebiegu linii melodycznej¹⁶.

15 Yin Guofeng, *Pieśni artystyczne Verdiego*, „Twórczość muzyczna” („Yinyue Chuangzuo”), 2012. 尹国峰. 威尔第艺术歌曲创作研究. [J]音乐创作. 2012.

16 Jia Tao, *Pieśni artystyczne Verdiego. Wybór*, Wydawnictwo Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, 2008. 贾涛.威尔第艺术歌曲选 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008.

II. *Seste Romanze* z 1838 r.

2.1. *Non t'accostare all'urna*

Autorem słów tej pieśni jest włoski poeta Jacopo Vittorelli (1749-1835). Pod rządami napoleońskimi pracował on w ministerstwie oświaty w Mediolanie. Wraz z nadejściem rządów austriackich wycofał się do swojego rodzinnego Bassano, gdzie znalazł zatrudnienie jako urzędnik. Poezją interesował się przez całe życie. Jego twórczość była nieco formalistyczna, poruszała tematykę dotyczącą miłości, co było bardzo popularne w epoce rokoka¹⁷. Poezja Vittorelliego była wykorzystywana przez takich twórców, jak Franz Schubert, Vincenzo Bellini i właśnie Giuseppe Verdi.

Analizowana pieśń jest utrzymana w tonacji c-moll¹⁸ i dzieli się na trzy części: A, B, C. Pierwsza z nich (takty 1-26) jest utrzymana w tempie *Andante sostenuto*. Tekst pieśni wyraża żal i smutek duszy zmarłego człowieka, którego złożone w ziemi ciało zapadło w sen wieczny. Druga część (takty 27-41) została napisana w tempie *Allegro*. Ma tu miejsce dramatyczny punkt zwrotny. Podmiot liryczny wyraża pretensje do tych, którzy nie udzielili mu pomocy, gdy był jeszcze żywy. Żal za utraconym życiem niemal natychmiast zmienia się we wściekłość i rozpacz. Część trzecia (takty 42-60) jest utrzymana w tym samym tempie co część pierwsza. Podmiot liryczny krytykuje wszystkich tych, którzy w nieszczerzy i afektowany sposób oplakują jego śmierć. Zmiany tempa są skorelowane z treścią poematu i mają fundamentalne znaczenie dla prawidłowej realizacji dzieła.

Poemat ma ponury charakter. Tworzy atmosferę beznadziei, cierpienia i psychicznej presji. W tym sensie stanowi „odbicie” rzeczywistych wydarzeń, które miały miejsce w życiu kompozytora.

¹⁷ Angielska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Rococo*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Rococo> [data dostępu: 15.12.2022].

¹⁸ Dokonując opisu zarówno tej, jak i pozostałych pieśni, autor będzie korzystał z następującego materiału nutowego: Giuseppe Verdi, *Composizioni da Camera, per Canto e Pianoforte*, wyd. G. Ricordi & C., n.d. Plate 123381, Milan 1976. [https://imslp.org/wiki/Songs_for_Voice_and_Piano_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Songs_for_Voice_and_Piano_(Verdi%2C_Giuseppe)) [data dostępu: 08.09.2022].

Pieśni zarejestrowane na płycie CD, stanowiące dzieło artystyczne rozprawy doktorskiej, zostały wykonane w tonacjach niższych, co zawsze zostanie odnotowane. Bez względu na dokonane transpozycje, trzeba podkreślić, że zawarte w opisie próby rozwiązywania problemów technicznych odnoszą się w równej mierze tak do tonacji oryginalnych, jak i niższych, w których pieśni zostały wykonane i zarejestrowane na płycie CD.

Pieśń *Non t'accostare all'urna* została wykonana w tonacji b-moll.

Tekst składa się z czterech strof. W języku włoskim kształtuje się on następująco:

Non t'accostare all'urna,
Che il cener mio rinserra,
Questa pietosa terra
È sacra al mio dolor.

Odio gli affanni tuoi,
Ricuso i tuoi giacinti;
Che giovano agli estinti
Due lacrime, o due fior?

Empia! Empia! Dovevi allora
Porgermi un fil d'aita,
Quando traeva la vita
Nell'ansia e nei sospir.

A che d'inutil pianto
Assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta,
E lasciala dormir.

Tekst w tłumaczeniu na język polski wygląda następująco:

Nie zbliżaj się do urny,
W której złożone są me prochy.
Ta żalosna ziemia
Jest świętością dla mego smutku.

Nie trzeba mi twoich hiacyntów.
Na nic mi twoje łzy.
Jakimż to pożytkiem dla zmarłego
Jest tych parę łez i kwiatów?

Okrutniku! Powinieneś był
Przyjść mi z pomocą,
Gdy gasło moje życie
W zniewadze i cierpieniu.

Cóż to za daremne płacze,
Którymi nękaś las?
Uszanuj smutny cień
I pozwól mu spać.

PRZYKŁAD 1. G. VERDI, *NON T'ACOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 1-8

The image shows a musical score for G. Verdi's opera *Il Trovatore*, specifically the scene "Non t'accostare all'urna". The score is in G major, 4/4 time, and marked "Andante sostenuto". It features a piano introduction (tactics 1-5) and the start of the vocal entry (tactic 6). The piano part in the introduction consists of a series of descending chords in the right hand and a tremolo in the left hand. The vocal entry begins with the lyrics "Non t'ac - costa re all'ur - na Cheil'" and is marked "con espress.".

Pierwsze pięć taktów ma charakter wprowadzenia. W partii lewej ręki pojawiają się ponure, ciężko brzmiące oktawy realizowane tremolo. Brzmią one gwałtownie, wręcz szokująco. W prawej ręce pojawia się opadający pochód zbudowany na akordzie septymy zmniejszonej, który stwarza wrażenie napięcia. Ogólnie rzecz biorąc, atmosfera jest niepokojąca i posępna.

Od taktu 6 na każdą pierwszą część nowego taktu w lewej ręce znów pojawiają się oktawy. W prawej ręce towarzyszą im powtarzające się tercje o ciemnym, przytłumionym charakterze. W porównaniu do początku pieśni, od taktu 6 melodia ma charakter wyraźnie kontrastujący. Przygotowuje ona pojawienie się partii wokalne (przykład 1).

PRZYKŁAD 2. G. VERDI, *NON T'ACOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 6-14

6 CANTO *con espress.*
Non t'ac- costa re all'ur - na Cheil

9
ce - ner - mio rin - ser - ra; Que - sta pie - to - sa

12
ter - ra È sa - cra - al mio do - lor.

Już w pierwszym zdaniu partii wokalne istotny wpływ mają nuty z kropką. Prawidłowe rozłożenie akcentów ma służyć przekonującemu oddaniu cierpienia podmiotu lirycznego, tj. duszy zmarłego człowieka. Jego zawołanie uwidacznia się w frazie *Non t'accostare all'urna*. Zaraz potem pojawia się kolejne zdanie: *Che il cener mio rinserra*. Sylaby *che-il* są realizowane na tym samym dźwięku. Nie wolno tu zapomnieć o konieczności realizacji pomocniczej głoski *i*. W taktach 9-14 kompozytor zastosował w błyskotliwy sposób serię kwint i sekst. Wykonawca musi zwrócić uwagę na to, by odcinek ten był realizowany jednolicie pod względem kolorystycznym. Odcinek ten ma stabilny, zrównoważony charakter. Należy zwracać uwagę na płynną wymianę oddechu. Głos powinien nabrać nieco „płaczliwego” charakteru, by lepiej oddać istotę tekstu (przykład 2).

PRZYKŁAD 3. G. VERDI, *NON T'ACCOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 15-20

23

15 *con forza* *dim.*

O - dio gli affan - ni tuo - i, Ri - cu - so i tuoi gia.

p

18

- cin - ti; Che gio - va - no a - gli e - stin - ti Due

p

W takcie 15 w partii akompaniamentu oktawa jest uzupełniona szesnastkową figurą o ornamentálním charakterze. Jednocześnie ma tu miejsce gwałtowna zmiana dynamiki z *forte* na *piano*. Zmiana dynamiki ma również miejsce w partii głosu. Słowa *Odio gli affanni tuoi* mają być realizowane *con forza*, jako wyraz niechęci czy wręcz wstrętu wyrażanego w tym miejscu przez podmiot liryczny. *Crescendo* przypadające w tym takcie na interwał tercji ma na celu uwypuklenie niezadowolenia podmiotu lirycznego. Partie wokalisty i pianisty nawzajem się uzupełniają, wspólnie rozwijając materiał tematyczny, który ostatecznie osiąga swoją dramatyczną i ponurą kulminację. Po niej następuje fragment realizowany *diminuendo*. Nastrój ulega uspokojeniu. W taktach 17-18 pojawia się kolejna melodia o falującym kształcie. Przypada ona na słowa *Ricuso i tuoi giacinti*. Melodia ta najpierw skacze o sekstę, by zaraz potem spaść o interwał tercji. W porównaniu do poprzedniego odcinka, skoki interwałowe mają tu jeszcze bardziej dobitny i wyrazisty charakter. Stanowią one muzyczny obraz smutku i złości przeżywanej przez podmiot liryczny (przykład 3).

PRZYKŁAD 4. G. VERDI, *NON T'ACCOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 21-26

21

la - crime o du - e fior? Che gio - va - no due la - crime o du - e

24

fior? Che gio - va - no due la - crime o du - e fior?

Podobny charakter ma rozpoczynający się w takcie 18 fragment melodii realizującej słowa *Che giovano agli estinti / Due lacrime, o due fior?* Jak wynika z tekstu, w tym miejscu podmiot liryczny odrzuca tradycyjne rytuały żałobne. Skoro dusza opuściła ciało, to jakież pożytek miałyby ona mieć z kwiatów i łez? Realizując ten fragment wykonawcy może zabraknąć oddechu. Z tego względu szczególnie istotna jest tu kontrola pracy przepony, zwłaszcza w przebiegach o falującym, opadającym i rosnącym charakterze. Uzyskanie odpowiedniej kontroli nad oddechem umożliwi zachowanie jednolitej barwy dźwięku na całym przebiegu odcinka. Cytowane powyżej zdanie pojawia się trzykrotnie. Każde kolejne powtórzenie ma bardziej tragiczny, wyrażający brak nadziei charakter. Przed realizacją ostatniego *o due fior?* należy z wyprzedzeniem przygotować się do zmiany oddechu. Lekko dociskając przeponą należy „wyrzucić z siebie” ostatnie słowa, a na sylabie *du* dokonać kontrastu dynamicznego. Istotne jest, by partia wokalna i instrumentalna w możliwie zsynchronizowany sposób zrealizowała fragment, na który przypada słowo *fior*. Musi ono zabrzmieć szczególnie dobitnie (przykład 4).

PRZYKŁAD 5. G. VERDI, *NON T'ACPOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 27-41

27 **B** **Allegro**
 Em-pia! Em-pia! do-vevi al-lo-ra Por-germi un fil d'a-i-ta Nel-
Allegro

31 **un poco agitato**
 i-ta Quan-do tra-e-a la vi-ta Nel-
un poco agitato

34
 l'an-sia e nei sos-pir, Quan-do tra-e-a la vi-ta Nel-
 l'an-sia e nei so-spir.

38
 l'an-sia e nei so-spir. A

W takcie 27 rozpoczyna się część B. Tempo zmienia się na *Allegro*. Nastrój i atmosfera ulegają dramatycznej przemianie. Podmiot liryczny wyraża tu swoją niechęć, wręcz wściekłość wobec tych, którzy odmówili mu pomocy za życia. W partii fortepianu opadające figury zbudowane zostały na akordzie septymy zmniejszonej. Na słowach *Empia! Empia!* pojawia się akcent, który wyraża pretensje i krytykę podmiotu lirycznego wobec żałobników. Słowa *Dovevi allora / Porgermi un fil d'aita* są realizowane z rosnącą

dynamiką. Po tym wybuchu gniewu następuje realizowane *piano* pełne rezygnacji westchnienie.

W kolejnym fragmencie (*Quando traea la vita / Nell'ansia e nei sospir*) melodia porusza się naprzemiennie w interwałach sekund i tercji. Użyte tu określenie *un poco agitato* ma służyć wytworzeniu atmosfery strachu, niepokoju i wzburzenia. Realizując ten fragment wykonawca powinien odnaleźć w sobie te właśnie emocje. Powinna je uzupełniać nutka niemocy i beznadziei. Zmienia się jednocześnie faktura partii fortepianu. W partii lewej ręki na mocnych częściach taktu pojawiają się pojedyncze ósemki. W partii prawej ręki pojawia się seria akordowych „kolumn”. Sama melodia brzmi jednak lekko i stanowi dobry „podkład” dla partii wokalne.

Umieszczone na koniec słowa *e nei sospir* należy wykonać w podobny sposób jak początek, mimo szeregu różnic dzielących te fragmenty. Umieszczone tu półnuty należy umiejętnie wykorzystać dla zmiany oddechu. Wymaga to stabilnej i spokojnej pracy przepony. Użycie nieco większej siły umożliwi realizację poszczególnych słów z większą emfazą, a także zapewni wyższy poziom kontroli nad dynamiką dźwięku, która potrzebna jest zwłaszcza na sylabie *nei*, która musi być realizowana rosnąco-opadającą dynamiką (przykład 5).

PRZYKŁAD 6. G. VERDI, *NON T'ACCOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 42-46

42 C I. Tempo 25

che d'inu. til pian - to As. sordi la fo. re - sta? Rispet. ta un'om - bra

I. Tempo

p

W ostatniej części (tj. części C) tempo powraca do *Andante sostenuto*. Nastrój, podobnie jako poprzednio, ma ponury i mroczny charakter, jakkolwiek sama melodia brzmi spokojnie i mniej rozpaczliwie. Pojawiają się tu duże skoki interwałowe – septymy i oktawy.

Realizując zdanie *A che d'inutil pianto / Assordi la foresta?* należy zadbać o to, aby barwa miała możliwie miękką i naturalną barwę. Siła wydychanego powietrza powinna być dostosowana do wymaganych w tym miejscu stopniowych zmian dynamiki głosu. Zmiany te, zwłaszcza w przypadku dźwięków w wysokim rejestrze, nie mogą być realizowane za pomocą mięśni gardła. Zadanie to przypada przeponie, która wypycha z odpowiednią siłą powietrze, które następnie rozbrzmiewa w przestrzeniach rezonujących aparatu głosowego. Słowo *foresta* powinna być realizowane z pytającą intonacją, co będzie odpowiadać estetycznej specyfice tego fragmentu dzieła, odpowiednio wpisując się w jego artystyczną logikę (przykład 6).

PRZYKŁAD 7. G. VERDI, *NON T'ACOSTARE ALL'URNA*, TAKTY 42-60

42 **C** **I. Tempo** 25

che d'inu - til pian - to As - sordi - la fo - re - sta? Rispet - ta un'om - bra

I. Tempo

47

me - sta E la - sciala dormir, Rispet - ta un'ombra

51

me - sta E la - sciala dor - mir, Rispet - ta un'ombra

55

me-sta E la - sciala dormir.

allarg.

morendo

Umieszczone na końcu pieśni zdanie *Rispetta un 'ombra mesta / E lasciala dormir* ulega dwukrotnemu powtórzeniu. Wykonawca musi tu zwrócić szczególną uwagę na nuty z kropką. Słowa te powinny być śpiewane jako rodzaj westchnienia. Istotną rolę pełnią również oznaczenia pokazujące zmiany dynamiki.

W pierwszym powtórzeniu tego zdania opadający oktawowo skok melodii powinien być realizowany jakby z westchnieniem. Należy ustabilizować wysokość dźwięku. Dźwięki w niskim rejestrze powinny brzmieć możliwie lekko, jakby były nucone. Nie mogą mieć przytłumionego charakteru.

W takcie z frazą *E lasciala dormir* (w ostatnim powtórzeniu zdania) pojawiają się dwie nuty z podwójną kropką. Słowa te powinny być wyśpiewane w sposób przypominający płacz. Umieszczone tu określenie *allarg.* (dosł. wolniej, z rozszerzeniem) ma celu stworzenie nastroju pełnego egzystencjalnego smutku, beznadziei i bólu. Umieszczone na końcu określenie *morendo* (dosł. zamierając) znacząco przedłuża wartość rytmiczną nut ostatnich nut (przykład 7).

2.2. *More, Elisa, lo stanco poeta*

Autorem słów do niniejszej pieśni był włoski poeta Tommaso Bianchi (1804-1834). Pieśń Verdiego ma prostą budowę jednoczęściową. Jest to pieśń o niewielkich rozmiarach. Takty 1-18 to część A. Od taktu 19 do końca utworu to powtórzenie (A1).

Faktura partii fortepianowej jest zbudowana z akordowych kolumn i akordów skupionych, przy czym akordowe kolumny dominują w części A, podczas gdy akordy rozłożone dominują w części A1, co nadaje jej bardziej potoczystego i śpiewnego charakteru, ubogacając ją jednocześnie pod względem wyrazowym.

W tekście pieśni podmiot liryczny żegna się ze światem doczesnym. Nie jest to pożegnanie przesyczone smutkiem i rozpaczą. Wszak „ulatująca ku niebu dusza” w trakcie swego ziemskiego bytowania zdążyła „nasycić się aromatem kwiatów”.

Tekst w języku włoskim prezentuje się następująco:

More, Elisa, lo stanco poeta
E l'estremo origlier su cui more
È quell'arpa che un tempo l'amore
Insegnava al suo spirto gentil.

More pago che pura risplenda
Come quella d'un angiol del cielo;
Giacerà senza frale e uno stello
Fiorirà tra le corde d'april.

Dono estremo, per te lo raccogli
Senza insano dolor, senza pianto;
Una lacrima cara soltanto,
Solo un vale che gema fedel.

Che quest'alma già lascia le care
Feste, i canti le danze, gli amori,
Come un'aura che uscendo dai fiori
Odorosa s'effonda nel ciel.

Tłumaczenie na język polski można oddać następująco:

Umiera znużony poeta, Elizo.
Poduszka, na której spoczywa
to ta harfa, która kiedyś
uczyła miłości jego pełną łagodności duszę.

Umiera szczęśliwy jej czystym blaskiem
 przypominającym anioła w niebie.
 Spocznie nieskazitelnie i kwiat
 wiosną zakwitnie pośród jej strun.

Przyjmij ten ostatni prezent
 bez szaleńczej żałoby, bez smutnych łez.
 Wystarczy tylko ta jedna droga sercu łza,
 tęskne westchnienie na pożegnanie.

Dusza opuszcza już te wszystkie drogie sercu
 tańce, zabawy i miłości, tak
 jak delikatny wietrzyk,
 nasyciwszy się aromatem kwiatów pomyka ku niebu.

PRZYKŁAD 8. G. VERDI, *MORE, ELISA, LO STANCO POETA*, TAKTY 1-11

The musical score is for G. Verdi's opera *More, Elisa, lo stanco poeta*, measures 1-11. It is in 8/8 time and features a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (6.). The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line with the lyrics 'More, E. li - sa, lo stanco po - e - ta E - l'e.' and the piano accompaniment. The second system (measures 5-8) shows the vocal line with the lyrics '-stremo o - riglier su cui mo - re È quell'ar - pache un tempo l'a - mo - re In - se.' and the piano accompaniment. The third system (measures 9-11) shows the vocal line with the lyrics '-gna - va al suo spirto gen - til. Mo - re pa - go che pu - ra ri -' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'allargando a tempo' and 'a tempo'.

Pieśń jest utrzymana w tonacji a-moll¹⁹. Ma budowę prostą i przejrzystą. Melodia pozbawiona jest dużych skoków interwałowych. Ma sentymentalny, nostalgiczny charakter. Na początku utworu w partii fortepianu pojawia się szereg akordowych kolumn o spokojnym, zrównoważonym brzmieniu. Metrum ma charakter trójdzielny. Tempo to *Adagio*. Artystyczna wymowa zdania *More, Elisa, lo stanco poeta / E l'estremo origlier su cui more* jest subtelnie uwypuklana dzięki lirycznemu, smutnemu w charakterze akompaniamentowi.

W takcie 5 pojawiają się powtarzające się dźwięki *e' h' e'*. Przypadają one na słowa *l'estremo origlier su*. Jest to bardzo swobodne, niekonwencjonalne rozwiązanie melodyczne. Efekt przypomina serię westchnień o dobitnej i lirycznej wymowie (przykład 8).

PRZYKŁAD 9. G. VERDI, *MORE, ELISA, LO STANCO POETA*, TAKTY 9-21

The image shows a musical score for G. Verdi's opera *More, Elisa, lo stanco poeta*, measures 9-21. The score is in A minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings 'allargando' and 'a tempo' are present. The lyrics are: '-gna - va al suo spirto gen - til. Mo - re pa - go che pu - ra ri - splen - da Co - me quel - la d'un an - giol del cie - lo; Gia - ce -'. Red arrows indicate the tempo changes and the melodic line.

¹⁹ Pieśń *More, Elisa, lo stanco poeta* została wykonana w tonacji g-moll.

15 *allarg.*
 -rà sen - za fra - le u - no stel - lo Fio - ri - rà tra le cor - de d'a -

18 *a tempo* **A1**
 -pril. *a tempo* *Dono estre - mo, per te lo rac - co - gli Sen - za in*

Począwszy od taktu 10 pojawia się seria sekwencji. W muzyce do zdania *More pago che pura risplenda / Come quella d'un angiol del cielo* ujawnia się typowa cecha warsztatu kompozytorskiego Verdiego – pierwotnie spokojna i zrównoważona melodia zaczyna wznosić się w coraz bardziej dramatyczny sposób. Staje się coraz bardziej intensywna pod względem emocjonalnym, aż wreszcie osiąga swój punkt kulminacyjny. Zaraz potem zaczyna opadać, przy czym opadanie to ma spokojny i niespieszny charakter. Następuje uspokojenie nastroju, tak jakby nagromadzone wcześniej emocje znalazły już wreszcie swój upust. Linia melodyczna ma charakterystyczny, łukowy kształt, przypominający liryczne melodie w operach V. Belliniego. Szeroka i ciągnąca się melodia nabiera stopniowo coraz bardziej charakteru, osiągając punkt kulminacyjny, po czym powraca do pierwotnej postaci. W ten sposób właśnie tworzy się charakterystyczny „łuk”. Tego typu rozwiązanie zostało przez Verdiego zastosowane w wielu ariach. Demonstruje to jednocześnie, jak głęboki był wpływ Belliniego na kompozytorski warsztat Verdiego.

Wykonawca powinien szczegółowo zapoznać się z tekstem pieśni, a także zapewnić stabilny i zrównoważony oddech. Tylko wtedy frazowanie nabierze naturalnego charakteru, będzie miało bardziej łączliwy, a przez to bardziej interesujący pod względem artystycznym charakter (przykład 9).

PRZYKŁAD 10. G. VERDI, *MORE, ELISA, LO STANCO POETA*, TAKTY 18-28

18 *a tempo* A1
-pril. *a tempo* *Dono estre - mo, per te lo rac - co - gli Sen - za in*

22
-sa no do - lor, sen - za pian - to; U - na la - crima ca - ra sol - tan - to, So - lo un

26 *allargando* *a tempo*
va - le che gema fe - del. Che que - st' al - ma già la - scia le
col canto

W części A1, jak wspomniano wyżej, zmianom podlega faktura akompaniamentu. Dominują rozłożone akordy, co nadaje muzyce bardziej potoczystego, wartkiego i jednocześnie śpiewnego charakteru. Faktura ta rozwija i ubogaca emocjonalną treść dzieła. Podmiot liryczny żegna się z życiem, ale czyni to bez wielkiego żalu i rozpacz.

Cześć A1 jest bardzo podobna do części A. Trzeba zwrócić jednak uwagę na pauzy ósemkowe w takcie 20. Zwiększają one wyrazowy potencjał tego odcinka. Wymiana oddechu tu następująca nie powinna jednak mieć zbyt gwałtownego charakteru, w przeciwnym razie wykonanie nie będzie wystarczająco łącznie. Również tutaj pojawia się melodia na trzech powtarzanych dźwiękach e^1 h^1 e^1 (słowa *insano dolor; senza*), przygotowująca nadejście punktu kulminacyjnego (przykład 10).

PRZYKŁAD 11. G. VERDI, *MORE, ELISA, LO STANCO POETA*, TAKTY 26-38

26 *allargando* *a tempo*
 va - le che gema fe - del. Che que - st'al - ma già la - scia le
a tempo
col canto

29
 ca - re Fe - ste, i can - ti le dan - ze, gli a - mo - ri, Co - me u.

32 *allarg.*
 - n'au - ra che uscen - do dai fio - ri O - do - ro - sa s'ef - fon - da nel

35 *morendo*
 ciel, O - do - ro - sa s'ef - fon - da nel ciel.
p *p morendo*

Końcowy odcinek pieśni zaczyna się w takcie 27. Jest on zasadniczo podobny do odcinka A. Melodia faluje tu szczególnie mocno. Ważne jest, by w pełni oddać rozpacz i smutek podmiotu lirycznego. Wrażenie, jakie tworzy gamowo wznosząca i opadająca melodia, jest zupełnie inne niż w przypadku odcinka A. Należy tu z jeszcze większą siłą

i precyzją kontrolować oddech, zachować spokój w miejscach wymiany oddechu (tj. pomiędzy poszczególnymi frazami).

Muzyka krok po kroku ulega stopniowej intensyfikacji, aż osiąga swój punkt kulminacyjny, na który przypadają słowa *Odorosa s'effonda nel ciel*. Ostatniemu słowu (*ciel*) towarzyszy w partii fortepianu słabnące oktawowo tremolo. Ta ostatnia fraza stanowi wyzwanie dla wykonawcy. Należy zawczasu przygotować odpowiedni zapas powietrza dla jej sprawnego realizowania. Realizacja ta musi być równie elegancka, co tęcza namalowana pojedynczym ruchem pędzla. Smutek i ból ustępują tu nadziei i pragnieniu spokoju (przykład 11).

2.3. *In solitaria stanza*

Jako tekst tej pieśni został wykorzystany utwór wspomnianego już wcześniej włoskiego poety Iacopo Vittorelliego. Pod względem formalnym jest to pieśń o budowie dwuczęściowej A B (tj. bez reprzyzy części A – przykład małej formy muzycznej). Część A została umieszczona w taktach 1-26. Pozostałe takty przypadają na część B. Faktura partii fortepianu jest zbudowana z akordowych kolumn oraz akordów rozłożonych. Metrum ma charakter czterodzielny, choć w akompaniamencie pojawia się szereg figur triolowych, które „zakłócają” regularność metrum. Zabieg ten urozmaica warstwę rytmiczną dzieła, nadaje mu wyraźny puls oraz większą wartość i potoczność.

Tekst przedstawia pełną smutku scenę umierającej w pustym pokoju dziewczyny. Nadchodząca śmierć pięknej kobiety wzbudza żal i wściekłość podmiotu lirycznego.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

In solitaria stanza
Lingue per doglia atroce;
Il labbro è senza voce,
Senza respiro il sen.
Come in deserta aiuola,
Che di rugiade è priva,
Sotto alla vampa estiva
Molle narcisso svien.

Io, dall'affanno oppresso,
Corro per vie remote,

E grido in suon che puote
Le rupi intenerir:

Salvate, o Dei pietosi,
Quella beltà celeste;
Voi forse non sapreste
Un'altra Irene ordir.

Tłumaczenie tekstu na język polski można oddać następującymi słowami:

W samotnym pokoju
Umiera wstrząsana przeraźliwym bólem.
Żaden dźwięk nie opuszcza jej ust,
Żaden oddech nie podnosi jej piersi.

Tak jak w wyschniętym kwietniku
Pozbawionym rosy,
W gorący letni dzień
Więdnie delikatny narcyz.

Oszalały z żalu
Pędzę w siną dal.
Mój krzyk
Mógłby skruszyć skały.

O miłosierni bogowie!
Ocalcie tę niebiańską piękność,
Gdyż może być tak, że nie będziecie wiedzieć,
Jak stworzyć następną równie piękną Irenę.

PRZYKŁAD 12. G. VERDI, *IN SOLITARIA STANZA*, TAKTY 1-5

Pieśń jest utrzymana w tonacji As-dur²⁰. Wybrane przez kompozytora tempo to *Andante mosso* (tj. nieco szybciej niż *andante*). W partii fortepianu pojawiają się triole zbudowane z akordów – pierwszy w partii lewej ręki, dwa kolejne – w partii prawej ręki. W pierwszym odcinku pieśni pojawia się przepełnione smutkiem słowa *In solitaria stanza / Langue per doglia atroce* („W samotnym pokoju umiera wstrząsana przeraźliwym bólem”) (przykład 12).

PRZYKŁAD 13. G. VERDI, *IN SOLITARIA STANZA*, TAKTY 6-11

²⁰ Pieśń *In solitaria stanza* została wykonana w tonacji Ges-dur.



W takcie 6 pojawia się opadający przebieg melodyczny, na który przypadają słowa *Il labbro è senza voce*. Choć pojawiają się tutaj pauzy ósemkowe, to należy unikać wymiany oddechu w tym miejscu. Fraza ta powinna być wykonana jakby jednym, nieprzerwanym ruchem („pociągnięciem pędzla”). Skłaniające do wymiany oddechu pauzy powinny zostać „zamaskowane”. W takcie 8 pojawiają się dwa duże skoki interwałowe – kwintowy i sekstowy. We fragmencie tym realizowane są słowa *Senza respiro il sen*. Podobnie jak w przypadku fragmentu ze słowami *More, Elisa, lo stanco poeta*, melodia ma tu sentymentalny, przepełniony tragizmem wydźwięk. Ma to miejsce do taktu 9, gdzie pojawia się słowo *sen*. Ulega ona znacznemu przedłużeniu, po czym dźwięk zamiera na podobieństwo wspomnianej w tekście „piersi, która nie wydaje z siebie oddechu” (przykład 13).

PRZYKŁAD 14. G. VERDI, *IN SOLITARIA STANZA*, TAKTY 18-26



Od taktu 19 partia fortepianu jest realizowana *pianissimo*. Pod względem kolorystycznym ściśle współgra ona z partią wokalną, tworząc razem nastrój samotności i grozy. Podobnie jest też w takcie 21, gdzie dodatkowo wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu. Umieszczone tu grupy trójkowe nie mogą być realizowane z przesadą lub zbyt rwanym dźwiękiem (przykład 14).

Począwszy od taktu 18 w partii fortepianu pojawiają się wznoszące przebiegi. Są one realizowane z rosnącą dynamiką. Zapowiadają one kolejny etap w rozwoju materiału muzycznego, są jakby „rozgrzewką” przygotowującą słuchacza do nadejścia tegoż etapu.

PRZYKŁAD 15. G. VERDI, *IN SOLITARIA STANZA*, TAKTY 27-38



Na końcu taktu 26 i na początku taktu 27 rozpoczyna się część B. Pojawia się tu wznoszący się przebieg półtonowy, na który przypadają słowa *Salvate, o Dei pietosi*. W warstwie emocjonalnej dzieła dokonuje się istotna zmiana – narracja podmiotu lirycznego miała do tej pory skupiony, zrównoważony choć niepozbawiony żalu charakter. Teraz staje się ona gwałtowna, pełna pasji i rozpaczliwej nadziei. Tak jak wznosi się linia melodyczna, tak intensyfikować się powinien dramatyzm partii wokalne. W ten sposób uzyska się bardziej zrównoważony i przekonujący efekt wyrazowy. Pod względem zastosowanych technik kompozytorskich można wskazać podobieństwa taktów 29 i 33 oraz taktów 8 i 25.

Na przełomie taktów 30 i 31 rozpoczyna się odcinek, w którym melodia ulega powtórzeniom. Przypada on na słowa *Voi forse non sapreste*. Pogrążony w rozpacz podmiot liryczny zdaje się skrywać w sobie jeszcze resztki nadziei, które wyraża zachrypniętym, zmęczonym głosem. Podobne rozwiązanie Verdi zastosował również w arii *Tacea la notte placida* z opery *Trubadur*:



Trubadur powstał w latach 50. XIX wieku. Zastosowanie w nim rozwiązań ze zbioru pieśni powstałego blisko 20 lat wcześniej świadczy o istotności i długotrwałości wpływu

tegoż zbioru na twórczość kompozytora.

Jak widać z powyższych przykładów, piękno melodyki Verdiego wyraża się w prostocie linii melodycznych oraz eleganckim frazowaniu tychże – jest ono ściśle dopasowane do wyrażanej treści oraz zmieniających się stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego (przykład 15).

PRZYKŁAD 16. G. VERDI, *IN SOLITARIA STANZA*, TAKTY 42-55

42 *string:* *string:*
- dir, Voi non sa - pre - ste, Voi non sa -

44 *ten.* *dim:*
- pre - ste U.n'altra I. re - ne, U.n'altra Irene or. dir, Voi non sa -

47 *string:* *ten.* *dim:*
- pre - ste U.n'altra I. re - ne, U.n'altra I. re - ne, U.n'altra Irene or.

50 *p* Legato
- dir. Sal - va - - - te, o Dei ple -

53 Legato!
- to - - - si!...

Ostatni odcinek dzieła przypada na takty 42-50. Są tu realizowane słowa *Voi forse non sapreste / Un'altra Irene ordir*. W wielu miejscach melodia utrzymuje się na tym samym dźwięku. Dlatego konieczne jest utrzymanie aparatu głosowego w odpowiednim napięciu. Sam śpiew powinien mieć charakter westchnienia, niemal deklamacji. Zmiana tempa ma również uzasadnienie artystyczne – za jej pomocą wyraża się owa „ostatnia nadzieja” podmiotu lirycznego.

W takcie 53 jedna sylaba *to* ze słowa *pietosi* wyrażona została za kilku dźwięków. Wymaga to rozluźnienia aparatu głosowego. Jego napięcie rzutowałoby negatywnie na łączliwość melodii i jednolitość barwy dźwięku (przykład 16).

2.4. *Nell'orror di notte oscura*

Autorem słów niniejszej pieśni jest poeta włoski Carlo Angiolini (1806-1888). Pod względem formalnym pieśń jest podobna do pieśni *In solitaria stanza* – jest to pieśń o budowie dwuczęściowej A B (bez reprzyzy). Część A przypada na takty 1-32. Od taktu 33 rozpoczyna się część B.

W części A podmiot liryczny wyraża swoją gorycz i żal związaną z miłosną zdradą. Dynamika rośnie tu od *piano* do *forte*. Podmiot liryczny wyraża przekonanie o tym, że „umrze od bólu”.

W części B zdradzony kochanek przeklina swoją byłą miłość. Pojawia się tutaj dużo nut akcentowanych. Dynamika jest ściśle, wręcz doskonale podporządkowana treści słów, co oczywiście przekłada się na silniejszy efekt wyrazowy.

Tekst opowiada historię głęboko zakochanego mężczyzny, który odkrywa, że został przez swoją ukochaną zdradzony. W tym momencie zrujnowany został cały jego świat. Doznał całkowitego załamania psychicznego.

Tekst w języku włoskim przedstawia się następująco:

Nell'orror di notte oscura,
Quando tace il mondo intier,
Del mio bene in fra le mura
Vola sempre il mio pensier.

E colei che tanto adoro
Forse ad altri il cor donò;
Ciel, per me non v'ha ristoro,
Io d'ambascia morirò.

Quando in terra il giorno imbruna
Il mio spirto apparirà
Ed il raggio della luna
Fosco fosco si vedrà.

D'un amante moribondo,
D'un tradito adorator,
Udirà l'intero mondo
Il lamento del dolor.

E d'amore nella storia
Sarà scritto ognor così:
Maledetta la memoria
Di colei che lo tradì!

Tłumaczenie tekstu w języku polskim można oddać następującymi słowami:

W pełną złą mroczną noc,
Gdy milknie cały świat
Mkną jak zawsze me myśli

Ku tej, którą ukochałem,
Ku tej, którą wielbię tak bardzo.
Być może innemu oddała swe serce?
Niebiosą nie przynoszą mi ukojenia.
Umrę z bólu i rozpacz.

A wtedy objawi się mój duch
I księżycowe promienie
Przysłoni chmury cień.

Od umierającego kochanka,
Od zdradzonego wielbiciela
Usłyszysz cały świat
Żałosny lament.

I w historii tej miłości
Będzie napisane:
Przeklęta niech będzie pamięć
Tej, która go zdradziła.

PRZYKŁAD 17. G. VERDI, *NELL'ORROR DI NOTTE OSCURA*, TAKTY 1-8

Pierwsza część pieśni została napisana w tonacji h-moll, zaś kolejna – w tonacji równoimiennej H-dur²¹. Wybrane przez kompozytora tempo to *Andante*. Metrum jest trójdzielne. Śpiew rozpoczyna się w pierwszym takcie, na ostatnią jej miarę, na tle oktawowego tremolo w partii lewej ręki fortepianu. W związku z tym należy zwrócić szczególną uwagę na skoordynowanie partii wokalne z partią akompaniamentu. Wejście partii wokalne musi być bardzo dokładne i precyzyjne. Nie może nastąpić ani zbyt szybko, ani zbyt późno. W przeciwnym wypadku muzyka utraci niezbędną potoczność.

W omawianej pieśni w artystyczny sposób oddane są uczucia smutku, beznadziei i bezsiły, których doznaje zdradzony mężczyzna. Pierwszy pięciotaktowy odcinek, na który przypadają słowa *Nell'orror di notte oscura / Quando tace il mondo intier* jest realizowany *sottovoce*, przy niezbyt dużej dynamice. Melodia porusza się ruchem sekundowym. Ma spokojny i zrównoważony charakter. Nie sięga wysokiego rejestru. Ważne jest tu zapewnienie niezakłóconego oddechu oraz kontrola nad tym, z jakim poziomem dramatyzmu wykonawca realizuje zwłaszcza nuty z kropką. Docelowy efekt powinien przypominać bardziej mowę niż czysty śpiew (przykład 17).

²¹ Pieśń *Nell'orror di notte oscura* została wykonana w tonacji a-moll (A-dur).

PRZYKŁAD 18. G. VERDI, *NELL'ORROR DI NOTTE OSCURA*, TAKTY 5-16

5 *espress.* *dim:.....*
 tier, Del mio be - ne in fra le mu - ra Vo - la sem - pre il mio pen -
 9 *cresc:.....*
 sier. E co - lei che tanto a - do - ro Forse ad al - tri il co - rdo -
 13 *con forza* *dim.*
 no; Ciel, per me non v'ha ri - sto - ro, Io d'am - ba - scia mo - ri.

Począwszy od ostatniej miary taktu 5 do taktu 9 pojawia się melodia, która wyraźnie kontrastuje z melodią poprzedniego odcinka. Nie ma ona już zrównoważonego charakteru. Pojawia się tu np. skok o interwał seksty. Realizowany tekst to *Del mio bene in fra le mura / Vola sempre il mio pensier*. Podmiot wspomina tu swoją ukochaną. Zachodzi tu zasadnicza zmiana w zakresie emocji doświadczanych przez podmiot liryczny. Wykonawca powinien odpowiednio szeroko otworzyć usta, aby temu fragmentowi nadać więcej dramatyzmu i w pełni oddać silne uczucia targające podmiotem lirycznym. W takcie 13 pojawia się pierwszy punkt kulminacyjny pieśni. Przypada on na słowa *Ciel, per me non v'ha ristoro / Io d'ambascia morirò*. Choć słowa sugerowałyby inaczej, to jednak wykonawca powinien strzec się zbyt intensywnej i siłowej realizacji tego fragmentu. Mogłoby to doprowadzić do zasadniczej zmiany barwy dźwięku, to zaś byłoby zjawiskiem niepożądanym. Barwa dźwięku powinna zachować jednolity charakter (przykład 18).

PRZYKŁAD 19. G. VERDI, *NELL'ORROR DI NOTTE OSCURA*, TAKTY 17-32

17 *sottovoce*
 -rò. Quando in ter - rail giorno im - bru - na Il mio spir - to appa - ri -

21 *espress.* *morendo*
 -rà Ed il rag - giodel la lu - na fo - sco fo - sco si ve -

25 *cresc.*
 -drà. D'un a - man - te mo - ri - bon - do, D'un tra - di - to ado - ra -

29 *con forza* *dim.*
 -tor, U - di - rà l'in - te - ro mon - do Il la - men - to del do -

W tekście literackim pieśni począwszy od taktu 17 aż do taktu 32 nie ma jakichś szczególnie błyskotliwych treści. W warstwie semantycznej uwaga skoncentrowana jest na bólu i rozpacz doznawanej przez podmiot liryczny. Jest to zasadniczo powtórzenie materiału z poprzedzającego odcinka. Przygotowuje on pojawienie się bardziej dramatycznej części następnej (przykład 19).

33 **B** *con dolcezza*
 -lor. *ben legato* E d'a-mo-re nel-la

36 *con forza*
 sto-ria Sa-rà scrit-to ognor co-sì: Maledetta la me-

39
 -mo-ria Di co-lei che lo tra-di, Ma-le-det-ta la me-

41
 -mo-ria Di co-lei che lo tra-di, Male-det

W takcie 32 (akord Fis-dur⁷ jako dominanta septymowa nowej tonacji) rozpoczyna się modulacja z tonacji h-moll do tonacji H-dur. W partii fortepianu pojawia się określenie *ben legato*. Rytm staje się bardziej wartki i „ziarnisty”. Stopniowo rośnie dynamika. Podmiot liryczny wyraża tu swój gniew. Padają słowa *Maledetta la memoria / Di colei che lo tradì!* („Przeklęta niech będzie pamięć Tej, która go zdradziła”). Z wykonawczego punktu

widzenia ważne jest to, by umieszczone tu akcenty nie były mechanicznie realizowane od początku do końca. Należy zastosować tu naprzemienną realizację: *legato* – akcent, co stworzy świeży kontrast. Np. takty 34-38 powinny znaleźć się pod jednym długim łukiem, z kolei melodia w taktach 38-41 powinna być akcentowana. Z uwagi na narastające napięcie melodii, ważne jest też zwrócenie uwagi na artykulację zbitek spółgłoskowych, takich jak *tt*. Zmiana oddechu powinna być tu szybka i sprawna. Słowa należy wykonywać staranną artykulacją – jedna sylaba na jeden dźwięk. Głos musi tu być przejrzysty i klarowny (przykład 20).

PRZYKŁAD 21. G. VERDI, *NELL'ORROR DI NOTTE OSCURA*, TAKTY 43-54

43 *con dolcezza*
- ta! E d'a-mo-re nel-la sto-ria Sa-rà

46
scrit-to o-gnor co-sì: Ma-ledet.ta la me-

48
- mo-ria Di co-lei che lo tra-di, Ma-ledet.ta la me-

50
- mo-ria di co-lei che lo tra-di; Ma-ledet



Zgodnie z praktyką przyjętą przez kompozytora w zbiorze *Seste Romanze* z 1838 r., pod koniec pieśni, w tym wypadku w takcie 34, melodia ulega szeregowi powtórzeń, które trwają aż do taktu 53. Tekst realizowany w tym odcinku to *Maledetta la memoria / Di coleicho lo tradi!* Ma on charakter jakby podsumowującego, zamykającego westchnienia. Sylaba *lo* ulega przedłużeniu (znak fermaty). Wściekłość podmiotu lirycznego osiąga swoje apogeum na słowie *tradi* („zdrada”), po czym ulega osłabieniu (przykład 21).

2.5. *Perduta ho la pace*

Tekst niniejszej pieśni został zaczerpnięty z piętnastej sceny pierwszego aktu *Fausta* J.W. von Goethego (1749-1832). Scena ta zawiera monolog jednej z postaci sztuki – Małgorzat (Gretchen). Fragment ten przedstawia całą serię uczuć, których doznaje Małgorzata – zwątpienie wobec miłości, wewnętrzne niepokoje, zmartwienia, ziryutowanie.

Verdi zastosował tu tonację d-moll²², jakkolwiek na końcu moduluje ona do D-dur, co jest muzycznym symbolem wyzwolenia się od rozpacz i smutku, które przynosi ze sobą śmierć.

Pod względem formalnym utwór ten wykazuje cechy trzyczęściowej pieśni wielkiej: część A – takty 1-31, część B – takty 32-71, część C – takty 72-101. Metrum to 3/8. Oprócz części A, B, C w kompozycji pojawia się również koda.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Perduta ho la pace, ho in cor mille guai;
 Ah, no, più non spero trovarla più mai.
 M'è buio di tomba ov'egli non è;
 Senz'esso un deserto è il mondo per me.

Mio povero capo confuso travolto;

²² Pieśń *Perduta ho la pace* została wykonana w tonacji c-moll.

Oh misera, il senno, il senno m'è tolto!
Perduta ho la pace, ho in cor mille guai;
Ah, no, più non spero trovarla più mai.

S'io sto al finestrello, ho gl'occhi a lui solo;
S'io sfuggo di casa, sol dietro a lui volo.
Oh, il bel portamento; oh, il vago suo viso!
Qual forza è nei sguardi, che dolce sorriso!

E son le parole un magico rio;
Qual stringer di mano, qual bacio, mio Dio!
Perduta ho la pace, ho in cor mille guai;
Ah, no, più non spero trovarla più mai.

Anela congiungersi al suo il mio petto;
Potessi abbracciarlo, tenerlo a me stretto!
Baciarlo potessi, far pago il desir!
Baciarlo! e potessi baciata morir.

Tłumaczenie utworu na język polski można oddać następująco:

Spokój mój przeminął,
w sercu płomień burz,
nie zaznam spokoju
nigdy, nigdy już.

Gdzież mój ukochany?
cóż z szukania prób?
cały świat bez niego
czarny, zimny grób.

Płonie moja głowa,
w myślach wir i szął,
szczęście i pogodę
ranny wicher zwał.

Patrzę przez okienko,
szkoda moich ocz:
serce, moje serce,
pustki ty się ucz.

Puste moje życie,
pusty jest mój dom;
przejechał wodami
z ukochanym prom.

Jego chód wyniosły
i postaci czar,
uśmiech ust prześliczny,
oczu jego war.

Mowa jego – pienia
wenecjańskich bark,
uścisk jego dłoni,
słodycz jego warg!

Spokój mój przeminął,
w sercu płomień burz,
nie zaznam spokoju
nigdy, nigdy już!

Piersi moje tęsknią,
moje piersi drżą,
bez jego pieszczoty
usychają, mrą.

Przy nim mego życia
ostateczny schron;
przecałować życie!
Przecałować zgon!²³.

²³ J.W. von Goethe, *Faust*, tom I, tłum. E. Zegadłowicz, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

PRZYKŁAD 22. G. VERDI, *PERDUTA HO LA PACE*, TAKTY 1-22

CANTO

A Andantino

9. **Andantino** Per.du.ta ho la pa - ce, ho in cor mil.le

6 gua - i; Ah, no, più non spe - ro tro.var - la più ma.i. M'è bu - io di

12 tom - ba o v'è - gli non è; Sen.z'essounde - ser.to è il mon - do per

con forza 3 3

18 me. Mio po - ve - ro ca - po con - fu - so tra -

Pieśń jest utrzymana w tempie *Andantino*. Ma mroczny, przepełniony smutkiem i niepokojem charakter. Rozpoczyna się od dwóch spokojnie brzmiących akordów. Również pierwsze zdanie rozbrzmiewa cicho i spokojnie: *Perduta ho la pace / ho in cor mille guai* („Spokój mój przeminął, w sercu płomień burz”). Ów „niepokój” utrzymuje się w dalszych fragmentach pieśni. W takcie 10 pojawia się akord A-dur (dominanta tonacji głównej), zaś w takcie 11 rozpoczyna się modulacja do tonacji a-moll. W takcie 15 pojawiają się akcenty. Dynamika nieustannie wzrasta. Półtonowe przebiegi w partii fortepianu tworzą wrażenie konfliktu, mają agresywny charakter. Zdanie tu realizowane brzmi szczególnie ponuro i beznadziejnie *Senz'esso un deserto / è il mondo per me* („cały świat bez niego czarny, zimny grób”) (przykład 22).

PRZYKŁAD 23. G. VERDI, *PERDUTA HO LA PACE*, TAKTY 18-32

18 me. Mio po - ve - ro ca - po con - fu - so tra -

23 -vol - to; Oh mi - sera, il sen - no, il sen - no m'è tol - to!

28 Per - du - ta ho la

Począwszy od taktu 19 zmienia się rodzaj rytmu. Zaczyna on przypominać jakby bicie serca. Wzrasta dynamika, przyspieszaniu ulega tempo. Tonalność ulega pewnemu rozmyciu. Partia wokalna (*Oh misera, il senno, / il senno m'è tolto!*) staje się coraz bardziej intensywna pod względem emocjonalnym, aż wreszcie osiąga punkt kulminacyjny. Po słowie *tolto* głos zupełnie zamiera. W partii fortepianu pojawia się trzytaktowy odcinek o charakterze interludium. Muzyka ulega w tym miejscu uspokojeniu. Staje się na powrót zrównoważona pod względem emocjonalnym. Odcinek ten kończy niepełna kadencja. Rozpoczyna się część B (przykład 23).

PRZYKŁAD 24. G. VERDI, *PERDUTA HO LA PACE*, TAKTY 28-47

28

allarg.

a Per.du.ta ho la

33

pa - ce, ho in cor mil - le gua - i; Ah, no, più non spe - ro tro -

38

- var - la più ma - i. S'io sto al fi - ne - stel - lo, ho gl'oc - chia lui

43

so - lo; S'io sfug - go di ca - sa, sol die - tro a lui vo - lo. Oh, il

W tym odcinku ma miejsce szereg modulacji. W takcie 48 tonacja moduluje ostatecznie do F-dur. Muzyka osiąga kolejny punkt kulminacyjny. Zabieg ten wzmacnia estetyczną zwartość i jednorodność dzieła (przykład 24).

Część A ulega powtórzeniu, po czym następuje kolejny odcinek pieśni. Od ostatniej trzydziestodwójki taktu 39 do drugiej miary taktu 47 na odcinku ośmiu taktów mają miejsce dwie modulacje (B-dur – C-dur).

48 *cantabile* 39

bel por.ta - men - to, oh, il va - go suo vi - so! Qual for - za è nei

53

sguar - di, che dol - ce sor - ri - so! E son le pa - ro - le un

58

ma - gi - co ri - o; Qual strin - ger di ma - no, qual ba - cio, mio

63 *string. con entusiasmo*

Di - o! Qual strin - ger di ma - no, qual ba - cio, mio Di - o!

68 *allarg.* C

Per. duta ho la

Część B jest względnie prosta. Rozpoczyna się od ostatniej szesnastki taktu 47. Jest to jednocześnie najbardziej majestatyczny i pełen splendoru odcinek pieśni. Mają tu miejsce wielokrotne powtórzenia zdań. Cztery pierwsze zdania są utrzymane w tonacji F-dur. Ostatnie zdanie jest utrzymane w tonacji d-moll. Zadanie *Qual stringer di mano, / qual bacio*,

mio Dio! jest powtórzone dwa razy. Począwszy od taktu 68 pojawia się kolejny odcinek o charakterze intermezza – tak jak w taktach 28-30 (przykład 25).

PRZYKŁAD 26. G. VERDI, *PERDUTA HO LA PACE*, TAKTY 78-101

78 *var - la più ma - i. A - ne - la con giun - gersi al suo il mio*

83 *pet - to; Po - tes - si abbrac ciar - lo, te - ner - lo a me stret - to! Ba -*

88 *string. e rinf.: ...* *Coda* *p* *ciar - lo po - tes - si, far pa - go il de - sir! Ba - ciarlo! e po -*

94 *con enfasi* *allarg. e morendo* *p* *tes - si ba - cia ta mo - rir. a tempo* *col canto*

W omawianym odcinku kompozytor wykorzystuje materiał z odcinków poprzedzających. Część C jest bardzo podobna do części poprzedzających. To, co ją odróżnia, to bardziej bezpośredni charakter i zdecydowane akordy, które wcześniej nie pojawiły się w planie harmonicznym utworu. I tak: w takcie 92 występuje dominanta z noną małą, bez prymy, w pierwszym przewrocie (akord D-dur⁹) i molowa subdominanta (akord

g-moll). W takcie 94 jest to °S_{VI} z dodaną sekstą. W taktach 95 do 97 występuje D₄⁶, zaś w kolejnym takcie dominanta septymowa, która zmierza do ostatnich akordów D-dur.

W takcie 80 pojawia się zdanie muzyczne podobne do zdania wprowadzonego w takcie 4 w części B. Różnica polega na tym, że po zdaniu *Baciarlo potessi, / far pago il desir!* pojawia się fragment o bardzo niestabilnym charakterze, który stopniowo przygotowuje pojawienie się ostatniego zdania *Baciarlo! e potessi / baciata morir*. Realizacja tego fragmentu wymaga od wykonawcy bardzo precyzyjne artykulacji, zwłaszcza na nutach akcentowanych. Realizacja tychże nie może mieć siłowego i wymuszonego charakteru. Sylaby muszą być zwarte w charakterze, a ich wygłos musi mieć wyraźne zakończenie. Zaraz potem następuje fragment pozbawiony akompaniamentu. Można go wykorzystać do spokojnej wymiany oddechu i przygotować się do kończącej pieśń kody (przykład 26).

2.6. *Deh, pietoso, oh Addolorata*

Słowa do niniejszej pieśni zostały zaczerpnięte z poezji włoskiego twórcy Luigi Balestry (1808-1863), który z kolei inspirował się *Faustem* Goethego. Omawiany utwór to mała pieśń trzyczęściowa: A B C. Część A to takty: 1-30, część B: takty 31-45, część C: takty 46-do końca.

Muzyka jest tu ściśle podporządkowana tekstowi, nawet wtedy, gdy oznacza to zerwanie z klasycznymi konwencjami i zasadami. Dominacja artystycznego wyrazu nad rygorem formalnym jest typową cechą estetyki romantycznej.

Faktura partii fortepianu w tej pieśni, w przeciwieństwie to wcześniej analizowanych utworów, ma bardziej liryczny, narracyjny charakter. Dominują w niej akordy częściowo rozłożone, które podkreślają bogate walory wyrazowe utworu.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Deh, pietoso, oh Addolorata,
China il guardo al mio dolore;

Tu, una spada fitta in core,
Volgi gl'occhi desolata

Al morente tuo figliuol.
Quelle occhiate, i sospir vanno

Lassù al padre e son preghiera
Che il suo tempri ed il tuo affanno.

Come a me squarcin le viscere
Gl'insoffribili miei guai
E dell'ansio petto i palpiti
Chi comprendere può mai?
Di che trema il cor? Che vuol?
Ah! tu sola il sai, tu sol!

Sempre, ovunque il passo io giro,
Qual martiro, qual martiro
Qui nel sen porto con me!
Solitaria appena, oh, quanto
Verso allora, oh, quanto pianto
E di dentro scoppia il cor.

Sul vassel del finestrino
La mia la crima scendea
Quando all'alba del mattino
Questi fior per te cogliea,
Chè del sole il primo raggio
La mia stanza rischiarava

E dal letto mi cacciava
Agitandomi il dolor.
Ah, per te dal disonore,
Dalla morte io sia salvata.
Deh, pietoso al mio dolore
China il guardo, oh Addolorata!

Tłumaczenie tekstu w języku polskim przedstawia się następująco:

Ach, litościwa kobieto pogrążona w żalu
Zwróć swe spojrzenie w kierunku mej niedoli.
Miecz utknął w twym sercu,
Spójrz na swego umierającego syna, zasmucona.

Te spojrzenia i westchnienia
Wznoszą się ku Bogu Ojcu stanowiąc modlitwy,
Które mają ugasić twoje i Jego obawy.

Jakże szeroko otwierają me trzewia
Niežnośne smutki i trwoga.
Jak mocno bije moje umartwione serce.

Któż jest w stanie to pojąć?
Dlaczego trwoży się me serce? Czego chce?
Ach, ty jeden to wiesz, ty jeden!

Zawsze, gdziekolwiek bym się nie udał,
Jakaż tortura, jakież rany
Niosę z sobą w sercu!
Teraz w samotności, och, jak bardzo wiele
Wypływa ze mnie łez.
Pęka me serce, spływają łzy.

W kwietną donicę na oknie,
Gdy wczesnym rankiem
Zebrałem te kwiaty dla ciebie.
Ponieważ dzięki promieniom porannego słońca
Rozświecił się mój pokój,

Zostałem odciągnięty z mego łóża
Pobudzony bólem.
Ach, ocalże mnie z mego wstydu,
Od śmierci ocal mnie.

PRZYKŁAD 27. G. VERDI, *DEH, PIETOSO, OH ADDOLORATA*, TAKTY 1-12

The musical score is for G. Verdi's opera *Deh, pietoso, oh Addolorata*, measures 1-12. It is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked 'Adagio' and the mood is 'con passione'. The score is divided into two systems. The first system shows measures 10-12. The second system shows measures 13-15. The lyrics are in Polish. The word 'Tu' is circled in red in the second system.

System 1 (Measures 10-12):

CANTO: *Adagio* *con passione*
Deh, pie - to - so, oh Addo - lo -

System 2 (Measures 13-15):

ra - ta, Chi - nail guar - do al mi - o do - lo - re, Tu, u na



Pierwsza część pieśni została skomponowana w tonacji f-moll. W części drugiej można wyróżnić tonacje: f-moll, As-dur, f-moll. Ostatnim akordem tej części jest akord C-dur, który pełni rolę dominanty do nowej tonacji części trzeciej: F-dur²⁴. Wybrane tempo to *Adagio*. Jak wspomniano wyżej, akompaniament ma tu bardziej liryczny i narracyjny charakter. Ma również inną niż w poprzednich przypadkach fakturę. Kompozytor oczekuje realizacji *con passione*, tj. z pasją. Realizowane słowa to: *Deh, pietoso, oh Addolorata, / China il guardo al mio dolore; / Tu, una spada fitta in core, / Volgi gl'occhi desolata / Al morente tuo figliuol*. Przedstawiają one mroczną scenę kobiety spoglądającej na swojego umierającego syna. Choć w takcie 6 pojawiają się dwie pauzy ósemkowe, to wykonawca nie powinien wykorzystywać ich do zmiany oddechu. W przeciwnym razie melodia ulegnie przerwaniu, straci swoją potoczystość. Ucierpi także barwa dźwięku (przykład 27).

²⁴ Na płycie CD, stanowiącej dzieło artystyczne, Pieśń *Deh, pietoso, oh Addolorata* rozpoczyna się w tonacji es-moll, zaś kończy się w tonacji Es-dur.

PRZYKŁAD 28. G. VERDI, *DEH, PIETOSO, OH ADDOLORATA*, TAKTY 13-29

13 *con espress.*
 - chia - tei so - spir van - no Las - sù al pa - dree son pre -
dolce

16 *Mosso*
 - ghie - ra Che il suo tem - pried il tuo af fanno. Come a me squarcin le
Mosso

20
 vi - sce - re Gl'in - sof - fri - bi - li miei gua - i E del -

23
 - l'an - sio pet - toi pal - pi - ti Chi compren - de - re può

26 *Adagio*
 ma - i? Di che tre - ma il cor? Che vuol? Ah! tu so - la il sai, tu
Adagio

W taktach 13-18 pojawia się duża liczba nut z kropką. Melodia ma tu kształt długich, nieustannie falujących linii i niezwykle śpiewny charakter. Zaczyna się w niskim rejestrze i wymaga od wykonawcy uprzedniego przygotowania oddechu. Realizacja tego odcinka melodii wymaga coraz większej ilości powietrza.

Kolejny fragment jest realizowany w szybszym tempie (*Mosso*). W taktach 18-22 pojawia się seria nut o tej samej wysokości. Muszą one być zrealizowane równym dźwiękiem. Należy zwrócić dodatkową uwagę na nuty akcentowane, w przeciwnym razie efektem będzie dźwięk niespójny i „poszatkowany”. Zastosowana tu technika kompozytorska sprzyja bardziej przekonującemu uzewnętrznieniu niezadowolenia podmiotu lirycznego otaczającą go rzeczywistością. W takcie 28 słowo *voul* jest realizowane na fermacie. Jest to płynące z głębi serca i pełne rozpaczy pytanie: *dlaczego?* (przykład 28).

PRZYKŁAD 29. G. VERDI, *DEH, PIETOSO, OH ADDOLORATA*, TAKTY 30-46

30 **Agitato** **B** **43** *cresc. sempre...*
sol! Sempre, o - vun - que il passo io
Agitato *cresc. sempre...*

33
gi.ro, Qual mar - ti - ro, qual mar - ti - ro Qui nel

36 **Piu lento**
sen por - to con me! So - li - ta - ria ap - pe - na, oh, quan - to Ver - so al.
Piu lento

40 *rall.:*
- lo - ra, oh, quan - to pian - to E di den - tro
rall.:



W części B podmiot liryczny wyraża swój nieskończony, niedający się zrozumieć ból. Tempo zmienia się z *adagio* na *agitato* (dosł. niespokojnie). Rytm staje się tu bardziej zwarty i skupiony. W melodii pojawia się szereg wznoszących się sekwencji, na które przypadają słowa: *Sempre, ovunque il passo io giro, / Qual martiro, qual martiro / Qui nel sen porto con me!* Słowa te stanowią uzewnętrznienie duchowych cierpień przeżywanych przez podmiot liryczny. Począwszy od taktu 37 tempo ulega spowolnieniu. Ponownie pojawia się seria nut z kropką. Zamykają one część B (przykład 29).

PRZYKŁAD 30. G. VERDI, *DEH, PIETOSO, OH ADDOLORATA*, TAKTY 47-59

53

fior per te coglie a, Chè del sole il primo

56

string. un poco

raggio La mia stanza rischiarava E dal letto mi cacciava

string. un poco

con forza

W części C podmiot liryczny kontynuuje swój monolog i wyraża dręczące go cierpienie. Tempo zmienia się tu na *Andante*. Wolniejsze tempo sprzyja emocjonalnemu uspokojeniu. Realizowany tu tekst to: *Sul vassel del finestrino / La mia la crima scendea / Quando all'alba del mattino*.

Zaraz potem pojawia się długa linia melodyczna, zbudowana na nutach z kropką. Przypadają na nią słowa: *Questi fior per te cogliea, / Chè del sole il primo raggio / La mia stanza rischiarava*. Trwa ona do taktu 58. W drugiej części tego taktu pojawia się zdanie: *E dal letto mi cacciava / Agitandomi il dolor*. Melodia najpierw skacze o interwał oktawy, po czym zaczyna opadać ruchem sekundowym, przy czym ten opadający przebieg jest bardziej intensywny i napięty pod względem rytmicznym. Jedna sylaba jest tu realizowana przez kilka dźwięków. Z wykonawczego punktu widzenia ważne jest utrzymanie kontroli nad miejscem artykulacji dźwięku. Dźwięk powinien tu być stabilny i pozbawiony jakiegokolwiek chwiejności. Należy również pamiętać, by odcinki ze wznoszącą melodią realizować *crescendo*, a odcinki z opadającą melodią – dynamiką słabnącą (przykład 30).

PRZYKŁAD 31. G. VERDI, *DEH, PIETOSO, OH ADDOLORATA*, TAKTY 59-73

59 *-cia - va A - gi - tan - do - mi il do - lor. Ah, per.*

62 *te dal di - so - no - re, Dal la mor - te io sia sal.*

65 *- va - ta. Deh, pie - to - so al mio do - lo - re China il guar - do, oh Addolo -*
allarg:.....
allarg:.....

69 *mancando*
- ra - ta!
p
morendo

W taktach 62-68 pojawia się znany już z taktów 46-54 motyw melodyczny. Bezpośrednio po nim następuje ostatni odcinek, w którym wokalista śpiewa: *Deh, pietoso al mio dolore / China il guardo, oh Addolorata!* Wymagana jest tu artykulacja *legato*. W takcie 69 umieszczone jest oznaczenie *mancando* (dosł. słabnącym dźwiękiem). Przedostatnia sylaba w słowie *Addolorata* (*ra*) powinna zostać nieco przedłużona. Dynamika zaś powinna słabnąć tak, by ostatni sylaba tego samego słowa (*ta*) zabrzmiała już bardzo cicho (przykład 31).

III. *Seste Romanze* z 1845 r.

3.1. *Il tramonto*

Tekst do tej pieśni został zaczerpnięty z poezji włoskiego twórcy Andrea Maffei (1798-1885). Co ciekawe, Verdi miał okazję spotkać się z tym poetą osobiście. Miało to miejsce w 1840 r. Sam Maffei był nie tylko twórcą oryginalnej poezji, ale także tłumaczem literatury niemieckiej i angielskiej. Przełożył na włoski m.in. dzieła Fridericha Schillera (1759-1805) i Szekspira. Verdi wykorzystał jego twórczość nie tylko w *Il tramonto*, ale również w *Ad una stella* oraz *Brindisi*, które wchodzą w skład w zbioru pieśni z 1845 r.

Pieśń jest utrzymana w tonacji A-dur²⁵. Składa się z czterech części: A (takty 1-10), B (takty: 10-17), C (takty: 18-26), D (takty 26-35). Tekst przedstawia scenę zachodzącego słońca. Podmiot liryczny pogrąża się w nostalgicznych rozważaniach o przeszłości. Zachód słońca jest tu metaforą kielkujących w umyśle podmiotu lirycznego myślach o śmierci.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Amo l' ora del giorno che muore
Quando il sole già stanco declina,
E nell' onde di queta marina
Veggio il raggio supremo languir.

In quell' ora mi torna nel core
Un' età più felice di questa;
In quell' ora dolcissima e mesta
Volgo a te, cara donna, il sospir.

L' occhio immoto ed immoto il pensiero,
Io contemplo la striscia lucente
Che mi vien dal sereno occidente
La quiete solcando del mar.

E desio di quell' aureo sentiero
Ravviarmi sull' orma infinita
Quasi debba la stanca mia vita
Ad un porto di pace guidar.

²⁵ Pieśń *Il tramonto* jest wykonana w tonacji F-dur.

Tekst w tłumaczeniu na język polski przedstawia się w następujący sposób:

Kocham tę porę, kiedy umiera słońce,
Gdy słońce, już znużone, tonie.
W falach cichego morza
Widzę ostatnie gasnące promienie.

W tej godzinie w sercu mym pojawia się
Szczęśliwszy moment
W tej porze – najśłodszej i najsmutniejszej zarazem
Me westchnienia kierują się ku tobie, kochana pani.

Nieruchome oczy, nieruchome myśli
Kontempluje jasny strumień światła,
Które dochodzi do nam ze spokojnego zachodu,
Przecina ciszę morza

Pragnę, by ta złota ścieżka,
Niekończąca się trasa stała się moją drogą,
Tak by mogła me znużone życie doprowadzić
To zatoki ukojenia.

PRZYKŁAD 32. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 1-2

The musical score for G. Verdi's *Il Tramonto*, measures 1-2, is presented. The score is for Canto and Piano. The tempo is *Andante*, and the mood is *melanconico*. The key signature is A major (two sharps). The time signature is 4/4. The piano part begins with a two-measure introduction in the left hand, marked *pp*. The vocal part enters in the second measure with the lyrics 'A - mo'. The piano part features triplet figures in the left hand, with the first triplet in measure 1 and the second in measure 2. The vocal part has a melodic line with a fermata on the first measure and a half note on the second measure.

Pieśń rozpoczyna się od dwutaktowego wstępu w partii fortepianu. Metrum to 4/4. Tempo – *Andante*. Partia wokalna zaczyna się na od trzeciej miary drugiego taktu. Tekst mówi tu o wspomnieniach powodujących żal i smutek. Grupy triolowe w lewej ręce są zaś muzyczną reprezentacją podmiotu lirycznego, wpatrującego się w odległą przeszłość, przypominającego sobie emocje, z jakimi wspomnienia te są związane. Natomiast w prawej ręce partii fortepianu pojawia się arpeggiowo potraktowany akord A-dur (przykład 32).

PRZYKŁAD 33. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 1-8

The musical score is for G. Verdi's *Il Tramonto*, measures 1-8. It is written for Canto and Piano. The tempo is *Andante*, and the mood is *melancónico*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system shows measures 1 and 11. The second system shows measures 3 and 6. The third system shows measures 6 and 11. The lyrics are: "A - mo l'o - ra del gior - no che muo - re Quan - do il so - le già stan - co de - - o li - na, E nel - l'on - de di que - ta ma - ri - na Veg - go il". The score includes various musical markings such as *Andante*, *melancónico*, *pp.*, *dim.*, and *cresc.*. Red boxes highlight specific musical features: a red box around the piano part in measure 3, and red boxes around the vocal line in measures 6 and 11.

W prawej ręce partii fortepianu od trzeciej miary drugiego taktu pojawia się opadający przebieg gamowy. Wyraża on smutek i żal podmiotu lirycznego. Wykonawca może wykonać ten fragment z dodatkowym akcentem, tak by tekst współgrał z zastosowanym tu rytmem. Takie rozwiązanie uwypukli i nada bardziej dramatycznego charakteru wyrażanym tu przez podmiot liryczny uczuciom. W lewej ręce partii fortepianu pojawiają się pasaże, którym towarzyszą grupy triolowe. Nadają one brzmieniu miękkiej, delikatnej barwy. Satysfakcjonujące z estetycznego punktu widzenia jest zastosowanie akordu zmniejszonego z septymą małą, zbudowanego na dźwięku *his* (*dis, fis, a, dis*), na którym realizowana jest fraza *Veggo il*, wykonywana *crescendo* (przykład 33).

47

b

9 rag-gio supre-mo lan-guir. In quel-l'o-ra mitor-na nel

12 co-re U-n'e-tà più fe-li-ce di

W części B zmianie treści tekstu towarzyszy zmiana warstwy rytmicznej partii fortepianu. Realizowane tu są słowa: *In quell' ora mi torna nel core / Un' età più felice di questa*. Potrzebny wykonawcy jest tu duży zapas powietrza. W drugim zdaniu melodia wznosi się do dźwięku *gis*². Fragment ten powinien być wykonany z rosnącą dynamiką. Triole powinny być zaś zrealizowane miękkim i krągłym dźwiękiem sygnalizującym, że myśli podmiotu lirycznego pogrążyły się we wspomnieniach przeszłości (przykład 34).

PRZYKŁAD 35. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 14-17

14 que - sta; In quel - l'o - ra dol - cis - si - ma e

16 me - sta Vol - go a te, ca - ra don - na, il so -

dolciss.

sospir

Słowa *In quell' ora dolcissima e mesta / Volgo a te, cara donna, il sospir* wyrażają mieszane odczucia podmiotu lirycznego względem przeszłości, jako że składają się na nie chwile gorzkie i słodkie. Melodia osiąga tu najwyższy w całym utworze dźwięk – a^2 . Pojawia się też akord F-dur (w tonacji A-dur jest to $^{\circ}S_{VI}^5$) z sekstą zwiększoną (dźwięk *dis*), który uwypukla tę emocjonalną niejednoznaczność. Również w tym miejscu wykonawcy jest potrzebny duży zapas powietrza. Dźwięk ma tu być wyzwalany powoli i stopniowo aż do słowa *sospir*. To „westchnienie” jest realizowane przedłużonym dźwiękiem. Zaraz po nim melodia powraca na dźwięk toniki, tj. a^1 (przykład 35).

PRZYKŁAD 36. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 18-21

48
18 *p* **C**
- spir. L'occhio immo - to ed immo - to il pen.
pp
20
- sie - ro, Io con - tem - plo la stri - scia lu -

Sekstole w części C są jakby muzycznym obrazem „mgiełki” zasłaniającej promienie słońca, o których wspomina tekst. Emocjonalna atmosfera zdaje się stawać coraz „gęstsza”. Słowa *L'occhio immoto ed immoto il pensiero* realizowane są na tle akordów a-moll, F-dur, a-moll, e-moll (takt 19), które nadają muzyce bardziej miękkiego i delikatnego charakteru. Z kolei na słowach *Io contemplo la striscia lucente* w partii fortepianu pojawiają się arpeggiowe akordy a-moll, f-moll, C-dur, G-dur, C-dur (takty 21-22). Tworzą one jasny, pełen blasku muzyczny obraz. Na słowie *striscia* warto dokonać lekkiego zwolnienia, aby uzyskać kolorystyczne zróżnicowanie między dwoma krótkimi zdaniem, które realizowane są w tym odcinku pieśni. Kolor głosu może być tutaj nieco przytłumiony, matowy (przykład 36).

PRZYKŁAD 37. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 22-26

22

- cen - te Che mi viendal se - ren, dal se - ren occi -

24

- den - te La qui - e - te sol - can - do, sole ando del mar E de -

Modulacja w takcie 21 sprawiła, że kolejna część pieśni realizowana jest w tonacji w C-dur. Pojawiają się słowa: *Che mi vien dal sereno occidente / La quiete solcando del mar*. W warstwie harmoniczej w takcie 23 rozbrzmiewa akord G-dur⁷, czyli dominanta septymowa nowej tonacji C-dur. W takcie 24 pojawia się tonika, w takcie 25 ponownie dominanta septymowa, aby w takcie 26 zabrzmiała tonika, zaś na trzecią część taktu akord E-dur⁷ jako dominanta septymowa tonacji głównej, A-dur. Taki plan harmoniczny tworzy spokojny i harmonijny nastrój. Przed słowem *mar* („morze”) należy dokonać wymiany oddechu, ponieważ realizacja tegoż słowa musi ulec przedłużeniu. Wszak morze, o którym jest tu mowa, jest bezkresne i bezgraniczne. Takie rozwiązanie da lepszy, z estetycznego punktu widzenia, efekt (przykład 37).

d 49

27 

29 *stent.*

W zdaniu *E desio di quell'aureo sentiero* sylabę *sio* pierwszego słowa należy rozdzielić i realizować jako dwie odrębne sylaby, co w lepszy sposób odda wewnętrzne pragnienia serca, o których traktuje podmiot liryczny.

W kolejnym zdaniu *Ravviarmi sull'orma infinita* w partii lewej ręki fortepianu pojawiają się rozłożone akordy w postaci grup sekstolowych²⁶. Efekt ten przywołuje skojarzenia z dźwiękiem harfy. W tym kierunku powinna również pójść interpretacja tego fragmentu, co nada mu dodatkowego powabu i elegancji (przykład 38).

²⁶ J. Budden, *The Master Musicians: Verdi*, London 1985, s. 320.

PRZYKŁAD 39. G. VERDI, *IL TRAMONTO*, TAKTY 29-35

29 *stent.*
- ar - - mi sull'orma infi - ni - ta Qua - si

31
deb - ba la stan - ca mia vi - ta Ad un

33
por - to di pa - ce gui - dar.
morendo

Słowa *Quasi debba la stanca mia vita / Ad un porto di pace guidar* wprowadzają ostatnią zmianę w warstwie emocjonalnej. Również w partii fortepianu ujawniają się różnego typu zmiany. Ostatnie sylaby *por-to di* są realizowane ze zwolnieniem, co nadaje im jeszcze bardziej dobitnego charakteru. Choć podmiot liryczny zdaje się tu odczuwać ból i smutek, to jednak sama muzyka brzmi dość spokojnie.

Podsumowując, warstwa rytmiczna niniejszej pieśni ma regularną budowę, ściśle skoordynowaną z tekstem. To zaś ułatwia zaplanowanie oddechów. Czasu na wymianę oddechu jest dużo. Dobrze przygotowany, głęboki oddech umożliwi kompletną realizację kolejnego zdania.

Obecne tu fragmenty z opadającą linią melodyczną nie mogą być realizowane siłowo, gdyż zaburzyłyby to kolorystyczną spójność wykonania. Należy również pamiętać o konieczności dokładnego zapoznania się z tekstem. Wizja zachodzącego słońca ewokującego szereg emocji w umyśle podmiotu lirycznego powinna zainspirować wykonawcę do takiego wykonania tej pieśni, które będzie uwzględniać zarówno słodycz, jak i gorycz emocji, którą przeżywa podmiot liryczny (przykład 39).

3.2. *La zingara*

Romowie (zwani dawniej Cyganami) to naród wywodzący się z północnych Indii, który osiadł w Europie. Prowadził nomadyczny tryb życia i z tego też powodu stał się symbolem umiłowania swobody i życia poza społecznymi konwenansami. Jednocześnie Romowie słynęli jako lud lubiący taniec i śpiew.

Tekst do niniejszej pieśni został zaczerpnięty z poezji włoskiego twórcy Manfredo Maggioniego (1810-1870). Pracował on jako kontraktowy poeta Opery Królewskiej House Covent Garden. Verdi użył jego poezji w tej pieśni, a także w pieśni *Lo spazzacamino* („kominiarz”), która również weszła w skład omawianego zbioru.

Poemat przedstawia radosną i pełną optymizmu postawę wobec życia, wyrażaną przez tytułową Cygankę. Żyje ona „tu i teraz”. Nieszczęścia i zrzędzenia losu przyjmuje ze spokojem.

Pod względem formalnym zwraca uwagę użycie rytmów typowych dla hiszpań-skiego bolera²⁷, a także zastosowanie elementów allegro sonatowego: ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy. Pieśń ta nadaje się w szczególności dla sopranów lirycznych.

Tekst poematu w języku włoskim wygląda następująco:

Chi padre mi fosse, qual patria mi sia,
Invano la gente chiamando mi va;

Del primo mai seppi ed è patria mia
La terra che un fiore, che un frutto mi dà.

Dovunque il destino m'addita un sentiero,
Io trovo un sorriso, io trovo un amor;

²⁷ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 742.

Perchè del passato darommi pensiero,
Se l'ora presente è lieta al mio cor?

Può, è vero, il domani un torbido velo
Dell'aure serene l'aspetto turbar;

Ma s'oggi risplende azzurro il mio cielo,
Perchè rattristarmi d'un dubbio avvenir?

Io sono una pianta che ghiaccio non spoglia,
Che tutto disfida del verno il rigor;

Se fronda qui cade, là un'altra germoglia,
In ogni stagione son carica di fior.

Tłumaczenie polskie można oddać następująco:

Kto był mym ojcem, gdzie jest mój kraj?
Na próżno pytają mnie ludzie.

Co było pierwszą rzeczą, którą poznałam? Co moją ojczyzną?
To ziemia, która daje mi kwiaty i owoce.

Gdziekolwiek nie zaprowadziłby mnie los,
tam znajdę uśmiech, tam znajdę kochanka.

Po cóż martwić się przeszłością,
Gdy moje serce jest szczęśliwe teraz?

Może się stać tak, że jutro czarny szal
Spowije me pogodne oblicze.

Lecz jeśli dziś niebo jest przecudownie błękitne,
To po co martwić się czymś, co może wcale nie nadejść?

Jestem rośliną, której nie uszkodził mróz.
Opieram się zimie z całą jej surowością.

Gdy odpada jedna zielona gałązka, kolejna już się odradza.
Każdą porą gałęzie me uginają się od kwiatów.

PRZYKŁAD 40. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 1-3

Tonacja pieśni to G-dur²⁸. Metrum 3/4. Tempo *Allegretto*. Ośmiu zdaniom poematu odpowiada osiem zdań muzycznych. Pierwsze i drugie zdanie pojawia się w ekspozycji (część A, takty 1-18). Zdania od trzeciego do szóstego pojawiają się w przetworzeniu (część B, takty 18-51). Pozostałe dwa zdania – w repryzie (część A1, takty 51-67).

Na tonice tonacji głównej pojawiają się skoczne i żywe rytmy. Są one zbudowane z grup ósemkowych i szesnastkowych. Stanowią muzyczny portret pogodnego i optymistycznego charakteru tytułowej Cyganki (przykład 40).

PRZYKŁAD 41. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 1-9

²⁸ Pieśń *La zingara* jest wykonana w tonacji D-dur.



Na powyższym przykładzie widać, że już na samym początku partii wokalne pojawia się ornament (przednutka) prowadzący do dźwięku g^2 . Zaraz potem następuje skok o oktawę w dół. Tu właśnie uwidacznia się pewna frywolność i indywidualizm podmiotu lirycznego. Realizując umieszczony tu tryl należy starać się użyć do tego celu możliwie mało powietrza. Powinien on bowiem zabrzmieć lekko i zgrabnie (przykład 41).

PRZYKŁAD 42. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 10-18

10

va; Del pri - mo mai sep - pi ed

pp

13

brillante

tr

è pa - tria mi - a La ter - ra che un

16

tr

tr

fio - re, che un frut - to mi dà. Do -

51

B

Drugie zdanie rozpoczyna się od słów *Del primo mai seppi ed è patria mia*. Melodia opada tu ruchem półtonowym i brzmi raczej humorystycznie. Wykonując ten fragment należy zwrócić uwagę na umieszczone tu przez kompozytora akcenty. Określenia *brillante* oraz *tril* obowiązują aż do słów *La terra che un fiore, che un frutto mi dà*. Wykonanie powinno być lekkie i perlite. Dotyczy to zwłaszcza dźwięków krótkich (przykład 42).

PRZYKŁAD 43. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 16-27

16 *fio - re, che un frut - to mi dà. Do*

19 *-vun - que il de - sti - no m'ad - di - ta un sen -*

22 *tie - ro, Io tro - vo un sor - ri - so, i - o*

25 *tro - vo un a - mor; Per - ché del pas -*

legato

legato

legato

pp *leggermente*

dim.

pp

123381

Zdanie trzecie zaczyna się od słów *Dovunque il destino m'addita un sentiero, / Io trovo un sorriso, io trovo un amor*. Odcinek ten jest realizowany w pełnej blasku tonacji C-dur. W przeciwieństwie do poprzedzających odcinków o żywym i skocznym charakterze, partia instrumentalna ma tu już inny charakter. Jest zbudowana z grup ćwierćnotowych i szesnastkowych oraz brzmi bardziej lirycznie. Dowcip i ironia nie są tu przedmiotem muzycznej narracji. Odcinek ten zaczyna się od *sforzando*, po czym dynamika zaczyna stopniowo słabnąć. Ważne jest tu utrzymanie odpowiedniego wsparcia głosu za pomocą oddechu – linia melodyczna musi koniecznie być realizowana *legato* (przykład 43).

PRZYKŁAD 44. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 25-35

25 *tro vo un a - mor; Per - chè del pas -* *pp* *leggermente*

52 *dim.* *pp*

28 *- sa - to da - rom - mi pen - sie - ro, se l'o - ra pre -* *f* *tr*

32 *- sen - te è lie - ta al mio cor? Può, è* *tr* *ff*

Jeśli chodzi o zdanie czwarte, to na powyższym przykładzie widać, jak partia fortepianu powróciła do pierwotnej formy – żywej i skocznej. Choć słowa *Perchè del passato darommi pensiero, / se l'ora presente è lieta al mio cor?* zawierają w sobie wątpliwość, to melodia wciąż jest skoczna i wesoła. Wznosi się aż do a^2 . Najwyraźniej rozwianie „wątpliwości”, o której wspomina tekst, dla podmiotu lirycznego jest całkiem łatwe.

W kontekście partii instrumentalnej, tu zdanie czwarte i drugie są do siebie podobne. W zdaniu czwartym kompozytor zastosował materiał ze zdania drugiego, nieco go rozbudowując. Ta część realizowana jest w tonacji e-moll. Kompozytor używa akordów: $^{\circ}T$ i D^7 (akordy e-moll i H-dur⁷) (przykład 44).

PRZYKŁAD 45. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 32-42

The image shows a musical score for G. Verdi's *La Zingara*, measures 32-42. The score is in E minor and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. A red vertical line with an arrow points to measure 35, indicating a structural change. A red circle highlights a specific note in measure 41.

Measure 32: *- sen - te è lie - ta al mio cor? Può, è*

Measure 36: *ve - ro, il do - ma - ni un tor - bi - do ve - lo Del -*

Measure 40: *- l'au - re se - re - ne l'a - spet - to tur -*

W zdaniu piątym zachodzą zmiany tonalne. Pojawia się tu pokrewna do tonacji głównej G-dur tonacja jednoimienna g-moll. Wyrażona została w ten sposób myśl, iż podmiot liryczny, choć optymistyczny i pewny siebie, wpada czasem w zwątpienie lub namysł. Jest to jednak zwątpienie przejściowe. Tonacja szybko z minorowej zmienia się na majorową. Z wykonawczego punktu widzenia ważne jest tutaj zachowanie ścisłej kontroli nad siłą i barwą głosu. Np. w zdaniu *Può, è vero, il domani un torbido velo* dźwięk powinien być cichy, zaś barwa miękka. W ten sposób będzie można oddać liryczny i elegancki nastrój tego fragmentu poematu. Zaś zdanie *Dell'aure serene l'aspetto turbar* powinno być zrealizowane *crescendo*. Barwa zaś winna stopniowo nabierać blasku. W ten sposób stworzy się wrażenie niepokoju i wątpliwości (przykład 45).

PRZYKŁAD 46. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 43-51

43 *Ma s'oggi ri-splen-de-az-*

46 *-zur-ro il mio cie-lo, Per-chè rat-tri-*

49 *-star-mi d'un dub-bio av-ve-nir? Io* A(1)

Zdanie szóste (*Ma s'oggi risplende azzurro il mio cielo, / Perchè rattristarmi d'un dubbio avenir?*) stanowi rozwiązanie wszelkich rozterek i wątpliwości, jakie były podniesione w odcinku poprzedzającym. Raz jeszcze tytułowa Cyganka pokazuje swoje pełne radości i optymizmu spojrzenia na własne życie. Partia instrumentalna ma skoczny, wesoły charakter. Realizowana jest w tonacji B-dur. Pojawiają się akordy B-dur (tonika) i F-dur (dominanta), a następnie akordy przybliżające do tonacji głównej G-dur. W partii wokalne w takcie 51 pojawia się tryl realizowany crescendo, przygotowujący do kolejnej części pieśni (przykład 46).

PRZYKŁAD 47. G. VERDI, *LA ZINGARA*, TAKTY 55-67

A(1)

55 spo - glia, Che tut - to di - sfi - da del

58 ver - no il ri - gor; Se fron - da qui

61 ca - de, là u - n'al - tra ger - mo - glia, In



Ostatnią częścią jest repryza (A1), która zbudowana jest z materiału zaczerpniętego z części poprzedzających. Słowa *Che tutto* kompozytor zaplanował z wykorzystaniem a^2 . Do realizacji tego dźwięku wykonawca powinien odpowiednio się przygotować poprzez umiejętny, wcześniejszy dobór powietrza oraz wzmocnienie przepony. Wkrótce potem pojawia się punkt kulminacyjny pieśni. Odcinek ten należy realizować *Poco più animato* („nieco żywiej”). Pojawiają się słowa *Se fronda qui cade, là un'altra germoglia, / In ogni stagione son carica di fior*. Figury rytmiczne ulegają trzykrotnemu powtórzeniu. Prowadzą one melodię do najwyższego w całej pieśni dźwięku, jakim jest wysokie c^3 . Na tym dźwięku też kończy się cała pieśń.

Wykonawca powinien zwrócić tu uwagę na zmianę tempa oraz na to, że zdanie *In ogni stagione son carica di fior* jest realizowane *crescendo*. Napięcie coraz wyższych fraz powinno być stabilne i nie ulegać zmianom. Realizacja tych odcinków nie może mieć siłowego charakteru, w przeciwnym razie dźwięk będzie pozbawiony piękna.

Ćwicząc tę pieśń należy zwracać uwagę na różnice między dźwiękiem lekkim a akcentowanym oraz różne rodzaje barwy z tym związane. Kontrola nad barwą jest podstawowym warunkiem uzyskania satysfakcjonującego efektu artystycznego. W tej pieśni dźwięk nigdy nie powinien brzmieć zbyt ciężko. Preferowane jest brzmienie lekkie i zgrabne jako najpełniej oddające optymizm i pogodę ducha demonstrowaną przez podmiot liryczny. Pieśń ta pod względem wyrazu artystycznego ma spójny, jednolity charakter. W tym względzie przypomina czwartą pieśń tego cyklu *Lo spazzacamino* (przykład 47).

3.3. *Ad una stella*

Tekst niniejszej pieśni został zaczerpnięty z poezji Andrea Maffei (1798-1885). Jest to jeden z najpiękniejszych poematów w dorobku tego twórcy. Sama pieśń jest zbudowana z słodkich w brzmieniu, wijących się melodii. Są one w niezwykle sugestywny i poruszający sposób zespolone z samym tekstem.

Utwór jest utrzymany w tonacji As-dur²⁹. Metrum to 6/8. Tempo *Andantino*. Za Buddenem³⁰ przyjmuje się, że kompozycja ta ma formę wielkiej pieśni trzyczęściowej o strukturze A (takty 1-13), B (takty 14-35) i A1 (takty 36-48).

Tekst składa się z czterech strof. Podmiot liryczny opiewa tu wypatrzoną przez siebie gwiazdę jako pełną piękna przystań, która mogłaby go schronić od smutków własnego życia. Pragnieniem podmiotu lirycznego jest wzlecenie ku tejże gwieździe.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Bell'astro della terra, Luce amorosa e bella,
Come desia quest'anima, Oppressa e prigioniera
Le sue catene infrangere, Libera a te volar!

Gl'ignoti abitatori, Che mi nascondi, o stella,
Cogl'angeli s'abbracciano, Puri fraterni amori,
Fan d'armonie cogl'angeli, La spera tua sonar.

Le colpe e i nostri affanni, Vi sono a lor segreti,
Inavvertiti e placidi, Scorrono i giorni e gli anni,
Nè mai pensier li novera, Nè li richiama in duol.

Bell'astro della sera, Gemma che il cielo allieti,
Come alzerà quest'anima, Oppressa e prigioniera
Dal suo terreno carcere, Al tuo bel raggio il vol!

Tłumaczenie włoskiej poezji na język polski można oddać następującymi słowami:

Piękna gwiazdo ziemska, Twe uwodzicielskie i kochane światło.
Jakże mocno pragnie ta dusza, Zniewolona i prześladowana,
By pękły te łańcuchy, By się wyzwolić i wzlecieć ku tobie!

Twoi nieznani mieszkańcy, Których skrywasz ode mnie, o gwiazdo
Obejmują się z aniołami W czysto braterskim uścisku

²⁹ Pieśń *Ad una stella* jest wykonana w tonacji F-dur.

³⁰ J. Budden, *The Master Musicians: Verdi*, London 1985, s. 320.

Pozostają w harmonii z aniołami Sprawiają, że rozbrzmiewasz.

Nasze występki i nasze zmartwienia Są im nieznane.

W spokoju i niepostrzeżenie Mijają im dni i lata.

Nie myślą o czasie, Nie wspominają smutków.

Piękna gwiazdo nocy, Klejnocie, którym zachwycają się niebios

Gdyby tylko dusza mogła się wznieść, Zniewolona i prześladowana,

Z jej ziemskiego więzienia Ku twym pięknym, lotnym promieniom!

PRZYKŁAD 48. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 1-5

The musical score for G. Verdi's "Ad una stella" (Act 1, Scene 1) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment. The tempo is marked "Andantino" and the mood is "melanconico e semplicissimo". The piano part is marked "pp dolcissimo". The vocal line includes the lyrics: "Bel - l'a - stro del - la". The piano accompaniment consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes and rests. A red box highlights the first measure of the piano accompaniment, and a red circle highlights the first note of the vocal line. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line including the lyrics: "ter - ra,", "Lu - ce a - mo - ro - sa e bel - la,".

Warstwa rytmiczna kompozycji ma prosty, nieskomplikowany charakter, tak jak prosty i szczerzy jest zachwyt podmiotu lirycznego względem gwiazdy oraz pragnienie doń skierowane. W każdym takcie partii instrumentalnej znajduje się dwanaście równych, miękko brzmiących nut. Stanowią one muzyczny obraz nostalgii i smutku odczuwanych przez podmiot liryczny.

Partia wokalna zaczyna się od drugiego taktu. Umieszczone zostało tu określenie *melanconico e semplicissimo* („melancholijnie i z największą prostotą”). Dźwięk powinien być gładki i elegancki. Również realizowane na interwale septymy słowo *terra* powinno być zaśpiewane delikatnym i miękkim głosem. Należy zachować równy i stabilny rytm. Tylko w jednym miejscu (w takcie 5) pojawia się jeden ozdobnik (przykład 48).

PRZYKŁAD 49. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 6-12

6
Co-me de-sia que-st'a-ni-ma Op-pressa e pri-gio-

9
-nie-ra Le-sue-ca-te-ne in-fran-ge-

11
-re, Li-be-ra a-te-vo-

Fragment rozpoczynający się od taktu 6 jest bardzo podobny do poprzedzającego odcinka. Różnica polega na tym, że w takcie 7 pojawia się jeden dodatkowy dźwięk f^2 . To realizowane tu słowa nadają dalszy bieg pieśni. Należy zwrócić uwagę na słowo *desia*. Sylaby *si* i *a* są realizowane osobno i przypadają na osobne miary taktu.

Od taktu 8 na plan pierwszy wychodzą takie emocje, jak nadzieja, silne pragnienie wolności oraz gwałtowna potrzeba wyrażenia wewnętrznie przeżywanych emocji. Wynika to wprost z samego tekstu: *Come desia quest'anima, / Oppressa e prigioniera, Le sue catene infrangere, / Libera a te volar!* Oddech powinien być tu głęboki. Poszczególne frazy budujące stopniowo rozwijającą się narrację muszą być realizowane gładkim i eleganckim dźwiękiem. Warstwa emocjonalna powinna być uzewnętrzniona poprzez stopniowe zwiększanie dynamiki głosu.

W takcie 9 pojawia się dźwięk *h'* na tle brzmiącego w partii instrumentalnej akordu septymowego zmniejszonego, który pełni funkcję kolorystyczną. Zwiększa się również skala, po jakiej porusza się linia melodyczna partii wokalne. W takcie 12 osiąga ona dźwięk *as*². Jest to jakby muzyczny opis desperackich marzeń więźnia, który pragnie ulecieć z klatki, w której został zamknięty. Pod względem emocjonalnym jest to ważny i kulminacyjny punkt pieśni. Zaraz potem melodia opada o oktawę. To z kolei stanowi muzyczny symbol „powrotu do szarej rzeczywistości”. Stanowi również okazję do emocjonalnego uspokojenia i wyciszenia. Ważne jest, by pamiętać w tym miejscu o zmianie dynamiki, która rośnie wraz ze wznoszącą się melodią i maleje, gdy melodia zaczyna opadać. W tej części kompozycji pojawiają się podwójne przednutki oraz obiegnik, które wymagają z jednej strony lekkości dźwięku, z drugiej zaś precyzji intonacyjnej oraz rytmicznej (przykład 49).

PRZYKŁAD 50. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 12-15

The image shows a musical score for G. Verdi's 'Ad una stella', measures 12-15. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The vocal line (soprano) starts with 'lar!' in measure 12, followed by 'Gl'i - gno - ti a - bi - ta -' in measures 13-15. A red box highlights the vocal line in measures 13-15, and a red circle highlights the final note 'a' in measure 15. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. A red arrow points from the vocal line to the piano accompaniment in measure 13. The piano part is marked 'ppp' in measure 13.



Część B rozpoczyna się od taktu 14. Dokonuje się tu istotna zmiana w warstwie rytmicznej partii fortepianu. Na każdą miarę aktu przypadają dwa równe akordy Des-dur. Jest to muzyczny obraz duszy, która wzniosła się ku niebu i osiągnęła dzięki temu poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Należy również zwrócić uwagę na zmiany dynamiki. Rośnie ona stopniowo od *piano pianissimo* aż do momentu, gdy melodia osiągnie dźwięk *ges*². Wtedy zaczyna ponownie słabnąć (przykład 50).

PRZYKŁAD 51. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 17-21

Słowa *Cogl'angeli s'abbracciano*, / *Puri fraterni amori* rozpoczynają się od dźwięku as^1 , po czym melodia wznosi się do dźwięku as^2 (na słowie *s'abbracciano*). W partii fortepianu poprzedza go akord septymowy zmniejszony, który staje się muzycznym symbolem owej „czysto braterskiej miłości” łączącej anioły, o której wspomina tekst (przykład 51).

PRZYKŁAD 52. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 22-26

The image shows a musical score for G. Verdi's *Ad una stella*, measures 22-26. The score is in G major, 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. In measure 22, the vocal line has notes circled in red, and the piano accompaniment has a section highlighted with a red box. In measure 24, the vocal line has a note circled in red, and a red arrow points to the piano accompaniment.

W takcie 22 pojawiają się słowa *Fan d'armonie cogl'angeli*, / *La spera tua sonar*. Dźwięk g^2 pojawia się tu trzy razy z rzędu, przy czym za każdym razem w innej oprawie harmoniczej. Zaraz potem w partii wokalne pojawia się zdanie *Le colpe e i nostri affanni*, / *Vi sono a lor segreti*, poprzedzone wznoszącymi się w oktawach dźwiękami w partii lewej ręki fortepianu, nadającymi temu odcinkowi minorowego charakteru. Realizując słowo *nostri* trzeba starać się, by dźwięk zabrzmiał tu sprężysto i miał przyciemnioną barwę. Stworzy to potrzebne tu estetycznego punktu widzenia wrażenie tajemniczości (przykład 52).

PRZYKŁAD 53. G. VERDI, *AD UNA STELLA*, TAKTY 30-36

30 I - nav - ver - ti - tie pla - ci - di Scor - ro - noi gior - nie

33 gli an - ni, Nè mai pen - sier - li no - ve - ra, Nè li ri - chia - ma in

35 duol. Bel - l'a - stro del - la

pp *dim.* *A(1)*

Słowa *Inavvertiti e placidi*, / *Scorrono i giorni e gli anni* wyrażają chęć podmiotu lirycznego do porzucenia wszelkich trosk i smutków. W wyobrażonym, fantastycznym świecie podmiot liryczny unosi się ku niebu, gdzie prowadzi swobodne, piękne życie. Realizując ten fragment należy zwrócić szczególną uwagę na to, by głos miał stabilny i pewny charakter. Wymaga tego także dynamika *pianissimo*. Głos powinien brzmieć spokojnie i miękko. Jakkolwiek, aby przygotować pojawienie się ostatniego zdania, dźwięk powinien wciąż zachować pewną dozę napięcia. Dla rozjaśnienia nastroju, nadania mu bardziej pogodnego charakteru kompozytor wprowadził w partii fortepianu powtarzający się na mocnych częściach taktu niski dźwięk *Ces*, który ma istotny wpływ na dalsze uspokojenie nastroju muzyki.

Zaraz potem pojawia się szesnaście dźwięków o tej samej wysokości (es^2). Realizowane jest tu zdanie *Nè mai pensier li novera, / Nè li richiama in duol*. Wykonawca powinien zadbać o to, by realizacja melodii zbudowanej na tym samym dźwięku nie brzmiała nużąco. Należy tu z większą energią uwydatnić strukturę rytmiczną, na której zbudowana jest ta melodia. Należy zwiększać dynamikę i nieco przedłużać wartość rytmiczną nut tak, by w przekonujący sposób połączyć niniejszy odcinek z części A1, a także przygotować się do powrotu tonacji głównej A-dur (przykład 53).

Czwarta strofa poematu Manfredo Maggioniego (*Bell'astro della sera, / Gemma che il cielo allieti, / Come alzerà quest'anima, / Oppressa e prigioniera, / Dal suo terreno carcere, / Al tuo bel raggio il vol!*) stanowi pochwałę i zachwyt gwiaździstym pięknem, wyraża pragnienie ucieczki w gwiazdne niebo. Część A1 pod względem melodycznym jest tożsama z częścią A.

3.4. *Lo spazzacamino*

Tekst to niniejszej pieśni, podobnie jak w przypadku pieśni *La zingara*, został zaczerpnięty z poezji Manfredo Maggioniego (1810-1870). Poemat, jak wskazuje jego tytuł, koncentruje się na postaci kominiarza. W czasach Verdiego kominiarz był zawodem znacznie bardziej rozpowszechnionym niż dzisiaj, choć kiepsko opłacanym i mało prestiżowym. Była to niewdzięczna praca związana ponadto z szeregiem chorób zawodowych. Kominiarz dość wcześnie stał się obiektem zainteresowania twórców i pisarzy. Temat ten poruszali tacy twórcy, jak William Blake (1757-1827)³¹ czy Hans Christian Andersen (1805-1875)³².

Pieśń Verdiego jest utrzymana w tonacji A-dur³³. Metrum ma zmienny charakter – raz jest to 2/4, raz – 3/8. Tempo to *Allegro*.

Omawiana kompozycja ma budowę wielkiej pieśni trzyczęściowej: A (takty 1-34), B (takty 35-67), C (takty 68-100).

³¹ *The Shepherdess and the Chimney Sweep*, w: N. Marvin, W. Blake, *The Poems*, Basingstoke, Palgrave 2001, s. 115.

³² H.Ch. Andersen, *The Shepherdess and the Chimney-Sweep*, Hans Christian Andersen Center [data dostępu: 28.12.2022].

³³ Pieśń *Lo spazzacamino* została wykonana w tonacji F-dur.

Tytułowy kominiarz w radosny i pogodny sposób wyraża własną postawę wobec wykonywanego przez siebie zawodu.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Lo spazzacamin! Son d'aspetto brutto e nero,
Tingo ognun che mi vien presso;
Sono d'abiti mal messo,
Sempre scalzo intorno io vo.
Ah! di me chi sia più lieto
Sulla terra dir non so.
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!

Io mi levo innanzi al sole
E di tutta la cittade
Col mio grido empio le strade
E nemico alcun non ho.
Ah, di me chi sia più lieto
Sulla terra dir non so.
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!

Talor m'alzo sopra i tetti,
Talor vado per le sale;
Col mio nome i fanciulletti
Timorosi e quieti io fo.
Ah, di me chi sia più lieto
Sulla terra dir non so.
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!

Tekst w języku polskim można oddać następująco:

Kominiarzem jestem – brzydkim i czarnym,
Kto do mnie podejdzie, brudnym będzie.
Jestem źle ubrany.
Poruszam się zawsze boso.
Trudno powiedzieć,
któż mógłby być szczęśliwszy ode mnie.
Kominiarz! Panie i panowie – oto kominiarz!
Za parę nędznych groszy ocalę was przed ogniem.

Ach drodzy państwo – kominiarz!
 Wstaję przed świtem.
 Ulice całego miasta
 wypełnia me wołanie.
 Nikt nie jest mi wrogiem.
 Trudno powiedzieć,
 któż mógłby być szczęśliwszy ode mnie
 Kominiarz! Panie i panowie – oto kominiarz!
 Za parę nędznych groszy ocalę was przed ogniem.
 Ach drodzy państwo – kominiarz!

Czasami unoszę się ponad dachami,
 Czasami wchodzę do sal;
 Na mój widok dzieci
 Wzdrygają się i robią się ciche.
 Trudno powiedzieć,
 któż mógłby być szczęśliwszy ode mnie
 Kominiarz! Panie i panowie – oto kominiarz!
 Za parę nędznych groszy ocalę was przed ogniem.
 Ach drodzy państwo – kominiarz!

PRZYKŁAD 54. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 1-4

The musical score for G. Verdi's *Lo spazzacamin* (The Chimney Sweep) from the opera *Lo spazzacamin*. The score shows the first four measures. The vocal line (CANTO) is in G major, 2/4 time, marked 'Allegro' and 'brillante'. The lyrics are 'Lo spazzaca - min! Son d'as - pet - to brutto e'. The piano accompaniment (piano) is in G major, 2/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. A red box highlights the first measure of the vocal line, and a red arrow points to the first note (G4) which corresponds to the syllable 'lo'.

Początek pieśni jest dość specyficzny, ponieważ rozpoczyna głos solo. Podmiot liryczny radośnie wykrzykuje *Lo spazzacamin!* („kominiarz”). Prezentuje się jako osoba śmiała i pogodna. Wykonawca powinien zwrócić uwagę na pierwszy dźwięk, na który przypada sylaba *lo*. Stanowi ona swoisty „punkt startowy”, stąd ważne jest zachowanie właściwej długości trwania tejże sylaby (przykład 54)

PRZYKŁAD 55. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 1-12

CANTO

Allegro

brillante

Lo spazzaca - min! Son d'as - pet - to brutto e

14.

Allegro

p

ne - ro, Tin - go o - gnun che - mi vien pres - so; So - no d'a - bi - ti mal

con slancio

mes - so, Sempre scalzo in - tor - no io vo. Ah! di me chi sia più

4 IV3

Część A jest utrzymana w metrum 2/4 w tempie *Allegro*. Rozpoczyna się od radośnie brzmiących akordów toniki w tonacji głównej, tj. A-dur. Należy zwrócić uwagę na umieszczoną tu sugestię, określającą wymagany sposób wykonania: *brillante* („błyskotliwie”). Pierwsze słowa: *Son d'aspetto brutto e nero, / Tingo ognun che mi vien presso* mają wyraźnie autoironiczny charakter o pogodnym wydźwięku. Również melodia podkreśla ten żywy i wesoły charakter kominiarza, jego naturalne umiłowanie swobody. Stanowi jaskrawy i przekonujący opis tej postaci. Nie należy dążyć do zbyt przejrzystej i precyzyjnej artykulacji każdego słowa. W przeciwnym wypadku dźwięk będzie brzmiał

twardo i sucho. W takcie 4 na słowie *brutto* („brzydki”) pojawia się akord septymowy zmniejszony. Użycie takiego akordu podkreśla dowcipy charakter tego miejsca (przykład 55).

Umieszczone na końcu zdanie *Ah! di me chi sia più lieto, / Sulla terra dir non so* należy wykonać *con slancio*, tj. z dużą siłą. W ruchu sekundowym melodia wznosi się tu aż do dźwięku *a*², po czym opada na dźwięk *e*². Tworzy to dramatyczny i inspirujący efekt. Muzyka brzmi tu bardzo radośnie i dumnie (przykłady 55 i 56).

PRZYKŁAD 56. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 13-28

13 61

lie-to Sul-la ter-ra dir non so. *a piacere* Spaz-za-ca-min! Si-

18 *Tempo di Valzer scherzoso*

-gno-ri, si-gno-re, lo spaz-za-ca-min Vi sal-va dal

Tempo di Valzer

leggeriss. ppp

23

fuo-co per po-chi quat-trin. Ah! *tr.*

ff

Ostatni odcinek tej części zaczyna się w takcie 16. Metrum zmienia się na 3/8. Zgodnie z umieszczonym tu oznaczeniem, ma on być wykonywany *a piacere*, tj. *ad libitum*. Fragment ten ma charakter pogodnego i harmonijnie brzmiącego walca. Akompaniament ma delikatny i zgrabny charakter. Jest realizowany w dynamice *piano pianissimo*. Ponadto ubogaca go duża liczba ornamentów, które łącznie tworzą obraz pogodnego i jowialnego kominiarza. We fragmencie tym realizowane są słowa: *Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin, / Vi salva dal fuoco per pochi quattrin. / Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!* (przykład 56).

PRZYKŁAD 57. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 23-34

The image shows a musical score for G. Verdi's 'Lo Spazzacamin' (The Chimney Sweep), measures 23-34. The score is in 3/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. Measures 23-25 show the vocal line with lyrics 'fuoco per pochi quattrin.' and the piano accompaniment. Measure 26 is marked with a red box and contains the vocal line 'Ah!' and the piano accompaniment. Measures 29-34 show the vocal line with lyrics 'Signori, signore, lo spazzacamin!' and the piano accompaniment. Red annotations highlight specific musical features: a red arrow points from measure 25 to measure 26, and a red box highlights measure 29. Red circles highlight specific notes in the vocal line of measures 29-34.

W takcie 25 w prawej ręce partii fortepianu pojawia się wznoszący się pochód oktawowy, który przygotowuje pojawienie się partii wokalne w takcie 26. Od tego taktu zaczyna się kulminacja części A. Pod względem rytmicznym, w dalszym ciągu stosowane są tu lekkie i szybkie struktury. Jest to ciągnący się aż przez cztery takt trył zbudowany na a^2 . Następujący potem przebieg gamowy kończy się na dźwięku h^2 . Jest to najwyższy dźwięk w całej pieśni. W partii fortepianu w tym miejscu pojawia się seria oktaw. Pieśń osiąga tu punkt kulminacyjny. Wspomniany trył na dźwięku a^2 stanowi wyzwanie dla

wykonawcy. Musi być on wykonany delikatnie i zgrabnie. Dźwięk nie może być twardy i mechaniczny. Pojawiające się pod koniec dźwięki akcentowane należy zrealizować czystą i dokładną artykulacją. Część A kończy ósemkowa pauza na fermacie (przykład 57).

PRZYKŁAD 58. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 35-46

35 **B**
I. Tempo *brillante*
Io mi le - vo in - nan - zi al so - le E di
I. Tempo
p
39
tut - ta la cit - ta - de Col mio grido em pio le stra - de E ne -
43 *con slancio*
- mi co al - cun non ho. Ah, di me chi sia più lie - to Sul la

W części B metrum powraca do 2/4. Rozpoczyna się od akordu toniki tonacji fis-moll (nowa tonacja zbudowana na szóstym stopniu tonacji głównej). Również tempo powraca do pierwotnej wartości. W partii instrumentalnej, tak jak poprzednio, pojawiają się skoczne rytmy. Pełna radosnej ekscytacji melodia realizuje tekst: *Io mi levo innanzi al sole, / E di tutta la cittade, / Col mio grido empio le strade, / E nemico alcun non ho.*

Melodia ma żywy, obrazowy, niemal programowy charakter. Pozwala słuchaczowi łatwo wyobrazić sobie radośnie kroczącego kominiarza. Verdi z rozmysłem umieścił znaki *staccato* na niektórych nutach. Nie zostały one umieszczone tylko nutach kończących poszczególne frazy, np. na tych, na których realizowane są słowa *sole* i *strade*. Ułatwia to prawidłową realizację frazowania. Dalszy przebieg części B ujawnia wiele strukturalnych

podobieństw łączących tę część z częścią A. Pod koniec części B następuje modulacja, celem rozpoczęcia kolejnej części w cis-moll (czyli na trzecim stopniu tonacji głównej A-dur) (przykłady 58 i 59).

PRZYKŁAD 59. G. VERDI, *LO SPAZZACAMINO*, TAKTY 66-80

66 min! Ta - lor m'alzo so - vra i

68 C.F. Tempo I. Tempo *staccate*

71 tet - ti, Ta - lor va - do per le sa - le; Col mio nome i fanciu - let - ti - Ti - mo -

76 *con slancio* - ro - si e quieti io fo. Ah! di me chi sia più lie - to Sul - la ter - ra dir non

Część C zaczyna się w takcie 68. Metrum to 2/4. W partii fortepianu pojawiają się krótkie, skoczne i żywe rytmy. Melodia ma przyjemne harmonijne brzmienie. Realizowane są słowa: *Talor m'alzo sopra i tetti, / Talor vado per le sale; / Col mio nome i fanciuetti / Timorosi e quieti io fo*. Trzeba tu zwrócić uwagę na grupy triolowe, które mają być realizowane szybko i potocznie. Głos powinien poruszać się swobodnie po szerokiej skali, której ambitus zamyka się między *cis*¹ a *a*². Partie realizowane w niskim rejestrze wymagają uprzedniego przygotowanie zapasu powietrza. Pojawiające się tu słowa *sale* i *fo* nie mogą zabrzmieć zbyt słabo. Zaraz potem pojawia się odcinek zawierający punkt kulminacyjny, który ma podobny charakter, jak w przypadku części A i B (przykład 59).

Omawiana pieśń to utwór o nieco teatralnym charakterze. Zadaniem wykonawcy jest ożywić postać podmiotu lirycznego. Pierwsza strofa jest rodzajem samodeprecjonującego komentarza podmiotu lirycznego (tytułowego kominiarza). Mówi on wprost o swojej brudnej twarzy i ubraniu. Wykonawca powinien zwrócić uwagę na akcenty oraz na to, by melodia ściśle odpowiadała tekstowi, co zapewni odpowiedni efekt artystyczny, który pozwoli słuchaczowi poprzez muzykę wyobrazić sobie owego kominiarza.

Druga strofa podkreśla pracowitość kominiarza. Należy zwrócić tu uwagę na to, by artykulacja *staccato* nie doprowadziła do powstania „rwanego” dźwięku, pozbawionego jakiegokolwiek łączliwości. Głos powinien tu brzmieć lekko, żywo i zgrabnie.

W trzeciej strofie pojawia się kilka harmonijnie brzmiących triol. Melodia porusza się po dość szerokiej skali. Wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na jakość i barwę dźwięku w miejscach, gdzie zachodzą duże skoki interwałowe. Barwa dźwięku powinna pozostawać niezmienna i spójna.

Wskazane jest, aby przed zaśpiewaniem tego utworu zrozumieć pochodzenie kominiarza i historię społeczną tamtych czasów. Ekspresja artystyczna nie powinna ograniczać się do samego głosu, ale obejmować również mimikę i mowę ciała wykonawcy. Pozwoli to na lepszą i bardziej satysfakcjonującą, z estetycznego punktu widzenia, realizację treści dzieła.

3.5. *Il mistero*

Słowa do tej pieśni zostały zaczerpnięte z twórczości włoskiego poety Felice Romaniego (1788-1865). Urodził się on w Genui. Choć studiował prawo, fascynowała go bardziej twórczość poetycka i dramaturgiczna, dlatego też wybrał karierę poety³⁴. W 1813 r. Romani we współpracy z niemieckim kompozytorem J.S. Mayrem (1763-1845) stworzył swój pierwszy dramat. Od tego właśnie momentu rozpoczęła się jego dramatopisarska kariera. Z jego twórczości korzystali wybitni kompozytorzy operowi, tacy jak Vincenzo Bellini (1801-1835) i Gaetano Donizetti (1797-1848). Jego dramaty zostały wykorzystane

³⁴ Internetowa Encyklopedia „Britannica”, hasło: *Vincenzo Bellini. Italian composer*, <https://www.britannica.com/biography/Vincenzo-Bellini> [data dostępu: 15-12-2022].

na potrzeby takich oper, jak *Il Turco in Italia* (1814), *La sonnambula* (1831), *Norma* (1831), *L'elisir d'amore* (1832).

W omawianej kompozycji można wyróżnić cztery części: część A (takty 1-14), część B (takty 14-26), część A' (takty 26-39) oraz część C (takty 39-52). Utwór ten ma bardzo malarski, mocno przemawiający do wyobraźni słuchacza charakter. Podmiot liryczny przyrównuje swe serce do jeziora. Tafla tegoż wydaje się niemal nieruchoma. W jego głębi kotłują się jednak gwałtowne uczucia. Pod względem stylu i nastroju utwór ten podobny jest do pieśni *Il tramonto*.

Tekst w języku włoskim wygląda następująco:

Se tranquillo a te d'accanto,
Donna mia, talun mi vede,
O felice appien mi crede,
O guarito dall'amor:
Ma non tu, che sai pur quanto
Combattuto e oppresso ho il cor.

Come lago, che stagnante
Par che dorma, e appena mova,
Ma tempeste in fondo cova
Sconosciute al viator,
Ma tal calma ho nel sembiante,
Ho scompiglio, ho in fondo al cor.

Se un sospiro, se un lamento
Il timore a me contende,
Del timore che m'accende
Non scemò l'intenso ardor;
Come lampa in monumento,
Non veduto avvampa in cor.

E vivrà benchè represso,
Benchè privo di conforto;
E vivrebbe, ancor che morto
Lo volesse il tuo rigor:
Chè alimento da sè stesso
Prende amore in nobil cor.

Tekst w języku polskim można przetłumaczyć następująco:

Jeśliby ktoś ujrzał mnie przy twoim boku,
Droga pani, to uwierzyłby,
że jestem człowiekiem całkowicie szczęśliwym,
Bądź też kompletnie wyleczonym z miłości.

Ty jednakże nie wiesz,
Jak bardzo umęczone jest moje serce.

Jest niczym nieruchome jezioro,
Które wydaje się być pogrążone we śnie, ledwo się porusza.
Lecz w swych czeluściach skrywa gwałtowny sztorm,
Którego wędrowiec nie dostrzega.
Ja również wydaję się być spokojny,
Lecz w głębi mego serca panuje zamęt,

Którego nieświadomy jest podróżnik.
Z pozoru ogarnia mnie spokój, lecz w sercu skrywa się trwoga.
Nie wzdycham, nie lamentuję; to wszystko ze strachu.
Ta trwoga, która mnie wypala
Jest gorąca niczym latarnia oświetlająca pomnik,
Niewidoczny ogień ogarnia serce,

Będzie się tlił stłumiony,
Choć nie przyniesie pocieszenia,
Nie zgaśnie nawet na martwym ciele,
Skoro takie jest twoje surowe życzenie.
Pożywką miłości
Jest wszak szlachetne serce.

PRZYKŁAD 60. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 1-2

The image shows a musical score for G. Verdi's 'Il Mistero', measures 1-2. The score is for Canto and Piano. The tempo is marked 'Andantino' in a red oval. The key signature is one flat (F major/D minor). The piano part features triplets in the right hand and a bass line. The vocal part has lyrics 'Se tran.' and 'con espress.'.

Część A jest w tonacji f-moll, część B w tonacji As-dur, część A' to ponownie tonacja f-moll, zaś część C – to tonacja As-dur³⁵. Początek pieśni jest realizowany w dynamice *forte*. Tempo to *Andantino*. W partii instrumentalnej pojawiają się triole. Tworzy się tu muzyczny obraz tafli jeziora, ledwie tylko mąconego przez delikatne fale. Nastrój ma bardzo romantyczny charakter. Warto też zwrócić uwagę, że z reguły partia fortepianu rozpoczyna się akordem tonicznym. Jednak w tym wypadku jest to akord septymowy zmniejszony,

³⁵ Pieśń *Il mistero* została wykonana w tonacji d-moll (F-dur).

który już na wstępie zapowiada smutek i tragizm pieśni (przykład 60).

PRZYKŁAD 61. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 1-8

1 Andantino

CANTO

Andantino

15. *p*

sottovoce

con espress.

Se tran.

3

- qui- lo a te d'ac- can- to, Don- na mi- a, talun mi

6

ve- de, O fe- li- ce ap- pien mi cre- de O gua-

Kołyszająca się, piękna melodia zawiera w sobie jakiś trudno wyrażalny smutek, choć „z wierzchu” wydaje się być pełna żaru i pasji. Partia akompaniamentu jest tu realizowana *sottovoce* (tj. cicho, półgłosem) przygotowując wejście partii wokalne. Partia wokalna ma być zaś wykonywana *con espress.* (tj. z wyrazem). Realizowane są tu pierwsze wersy poematu: *Se tranquillo a te d'accanto, / Donna mia, talun mi vede, / O felice appien mi crede, / O guarito dall'amor.*

Melodia zaczyna się od dźwięku f^1 . Wraz z jej stopniowo wzrastającą wysokością, rośnie również dynamika i vice versa (tj. gdy melodia opada, słabnie równocześnie dynamika, z jaką jest realizowana). Melodia pierwszego zdania porusza się w obrębie oktawy. Jej wznosząco-opadający ruch przypomina fale unoszące się na powierzchni jeziora.

Drugie zdanie zaczyna się, tak jak zdanie poprzednie, od tego samego dźwięku. Melodia rośnie, osiągając dźwięk as^2 , który jest jednocześnie najwyższym dźwiękiem w tej pieśni. Następnie melodia opada i jednocześnie stopniowo słabnie również dynamika, z jaką melodia ta jest realizowana. Melodia drugiego zdania porusza się w obrębie decymy małej. Ma bardziej intensywny, „napięty” pod względem emocjonalnym charakter (przykład 61). Na słowie *crede* („uwierzyć”) pojawia się seria akordów septymowych, realizowanych z rosnącą dynamiką. Ten zabieg ma na celu podkreślenie, że szczęście, które z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora wydaje się przeżywać podmiot liryczny, ma charakter powierzchowny i w rzeczywistości skrywa w sobie głęboki smutek (przykład 61).

PRZYKŁAD 62. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 9-15

9
ri - to, O guari - to dal - l'a - mor; Ma non

11
tu, che sai pur quan - to Combat - tu - to e oppres - so ho il

14 B
cor. Co - me la go, che sta.

Trzecie zdanie to: *Ma non tu, che sai pur quanto, / Combattuto e oppresso ho il cor.* Pod względem emocjonalnego napięcia, zdanie to stanowi kontynuację zdania poprzedzającego. Zaczyna się od dźwięku c^2 i wznosi się do as^2 . Wznoszącemu ruchowi

melodii towarzyszy stały wzrost dynamiki. Jest to muzyczny obraz wewnętrznej walki i zmagania. Następnie melodia opada na dźwięk *as*¹. Duży ambitus, w zakresie którego porusza się partia wokalna, podporządkowanie wielkości skali warstwie emocjonalnej dzieła jest jedną z typowych dla Verdiego technik wyrazu artystycznego (przykład 62).

PRZYKŁAD 63. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 14-17

The image shows a musical score for G. Verdi's *Il Mistro*, measures 14-17. The score is in B-flat major and 4/4 time. Measures 14 and 15 are labeled 'B' and 'ppp'. The vocal line starts with 'cor...' in measure 14, circled in red. The piano accompaniment features a continuous triplet pattern in the left hand, highlighted with a red box. The lyrics are: 'Co-me la go, che sta- gnan- te Par che dor- ma e appe- na'. A red arrow points from measure 15 to measure 16.

Począwszy od taktu 14 (początek części B) w partii fortepianu zachodzą zmiany. W lewej ręce pojawiają się rozdrobnione wartości rytmiczne. Na jednej mierze taktu występuje łącznie jedenaście nut pogrupowanych w triole. Stanowią one muzyczny obraz drobnych fal pojawiających się na tafli jeziora. W partii wokalne są tu realizowane słowa: *Come lago, che stagnante, / Par che dorma, e appena mova*. Melodia rozpoczyna się od dźwięku *es*¹.

Wykonawca powinien zwrócić tu szczególną uwagę na dźwięki w niskim rejestrze oraz na fragment melodii na tym samym dźwięku. Ich prawidłowa realizacja wymaga przygotowania zapasu powietrza. Głos powinien płynąć wartko i płynnie. W przeciwnym razie będzie on pozbawiony wyrazu; będzie płaski i nieinteresujący brzmieniowo (przykład 63).

PRZYKŁAD 64. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 18-25

18

muo - va, Ma tempe - ste in fon do

cresc.

un poco cresc. 3

20

co - va Sco - nosciu - te al vi - a -

cresc.

22

tor. Ma tal cal - ma ho nel sem -

cresc.

24

bian - te, Ho scom - pi - gliò, ho in fon - do al cor, ho in fondo al

stent.

ff

Zdanie *Ma tempeste in fondo cova, / Sconosciute al viator* jest realizowane rosnącą dynamiką. Zwiększa się także skala, po której porusza się głos. Następuje modllacja, która ponownie zmierzać będzie do tonacji f-moll. Burzliwa muzyka jest tu artystycznym obrazem trwogi, który gnieździ się w sercu podmiotu lirycznego.

Zmiany mają miejsce również w partii fortepianu. W takcie 22 pojawiają się cztery grupy triolowe, które nawiązują do triol w takcie 14. Można tu zauważyć, że partia wokalna i partia instrumentalna uzupełniają się wzajemnie również pod względem melodycznym. Jest to celowy zabieg kompozytora. W takcie 23 pojawiają się słowa: *Ma tal calma ho nel sembiante*. Są one realizowane z coraz silniejszą dynamiką, która ma za zadanie uzewnętrznić gwałtowne emocje przeżywane przez podmiot liryczny. Sylaba *te* w słowie *sembiante* powinna być jednak realizowana ciszej, tak by stworzyć kontrast na kolejnym zdaniem (*Ho scompiglio, ho in fondo al cor*), którego poszczególne sylaby wzmacniane są akcentem. Emocjonalny chaos, który dręczy podmiot liryczny, jest tu wyrażany za pomocą grup triolowych i fermat (przykład 64).

PRZYKŁAD 65. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 26-40

The image shows a musical score for G. Verdi's *Il Mistero*, measures 26-40. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights a triplet of eighth notes in the piano part at measure 28, labeled 'sottovoce'. A red arrow points to a fermat in the vocal line at measure 27, labeled 'A''. The lyrics are: 'Se un so-spi-ro, se un la-men-to Il ti-mo-re-a-me con-ten-de, Del ti.'

32
mo - re che m'ac - cen - de Non sce - mò, Non scemò l'intenso ar -

35
dor. Co - me lam - pa in mo - nu - men - to Non ve -

38
du - to avvam - pa in oor E vi - vrà benchè re -

40
con passione

1232881

W takcie 26 rozpoczyna się część A'. Jest ona tożsama pod względem melodycznym, tonalnym i harmonicznym do części A. Dotyczy to także figur i rozwiązań zastosowanych w partii fortepianu, celem których jest pełne odzwierciedlenie wzburzonych i intensywnych uczuć podmiotu lirycznego.

Od taktu 39 zaczyna się część C. Zdania mają tu podobną budowę jak w przypadku wcześniejszych części. Partia wokalna ma być wykonywana *con passione*, tj. z pasją. Głos śpiewa tu następujący fragment tekstu: *E vivrà benchè represso, / Benchè privo di conforto*. Podmiot liryczny wyraża tu swoją niezachwianą wiarę w potęgę miłości (przykład 65).

PRZYKŁAD 66. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 44-47

The musical score is presented in three systems. The first system covers measures 44 to 69, with a red arrow pointing to measure 69. The second system covers measures 44 to 47, with a red arrow pointing to measure 47. The third system covers measures 46 to 47, with a red arrow pointing to measure 47. The lyrics are: 'pres so, Ben ch  pri vo di con for to E vi. vreb be ancor che mor to Lo vo les se il tu o ri gor, Ch  a li'.

Kolejne zdanie cechuje wi ksze napi cie i emocjonalna intensywno  . S owa *E vivrebbe, ancor che morto, / Lo volesse il tuo rigor*  wiadczy  o sile i uczuciowej niez lomno  ci podmiotu lirycznego.  adne przeciwno  ci losu nie s  w stanie unicestwi  jego mi o  ci (przyk ad 66).

PRZYKŁAD 67. G. VERDI, *IL MISTERO*, TAKTY 48-52

The image shows a musical score for G. Verdi's *Il Mistero*, measures 48-52. The score is in F major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "men - to da sè stes - so Pren.de a - mo - re in no - bil cor." The tempo is marked "Largo" and the dynamics include "morendo". A red arrow points from measure 48 to measure 50.

Ostatni zdanie zaczyna się na czwartej mierze taktu 47. Ma ono charakter przysięgi, którą podmiot liryczny składa samemu sobie. Dynamika ulega stopniowemu wzmocnieniu, aż w końcu muzyka osiąga punkt kulminacyjny. Moment ten przypada na słowa: *Chè alimento da sè stesso, / Prende amore in nobile cor*. W planie harmonicznym pojawia się tu akord f-moll, który ubogaca ten fragment pod względem kolorystycznym. Następnie melodia zaczyna opadać. W partii fortepianu wybrzmiewają akordy As-dur. Są one realizowane coraz słabszą dynamiką, aż do zaniku dźwięku (*morendo*) (przykład 67).

Wiersz Romaniego ma bardzo intensywny pod względem emocjonalnym charakter. Jest pełen goryczy i żalu. Zapewne charakter samego twórcy lub też uwarunkowania, w jakich przyszło mu żyć, doprowadziły do tego, że uczucie miłości nabrało u niego aż tragicznego i posępnego wymiaru.

Cztery kolejne strofy wiersza Romaniego zdają się odpowiadać czterem tradycyjnym elementom pisania eseju w starożytnej literaturze chińskiej, tj. wprowadzeniu, tezie, antytezie i podsumowaniu (chiń. qi, cheng, zhuan, he). Zapewne nieświadomie format zastosował w swoim poemacie Romani. Za jego pomocą można wyjaśnić, jakiego typu przekształceniom podlegały uczucia podmiotu lirycznego.

Według własnego doświadczenia wykonawczego autora niniejszej pracy, wykonawca powinien zwrócić uwagę na trzy zagadnienia.

Po pierwsze, należy dokładnie zapoznać się i zrozumieć tekst pieśni. Jak wiadomo, muzyka w tym wypadku ma wyraźnie malarski, niemal programowy charakter, jest podporządkowana tekstowi wraz z jego warstwą emocjonalną. Takie samo podejście stosuje się w przypadku arii operowych, a pieśni należące do tego zbioru mają właśnie taki „operowy” charakter. Stąd też istotna rola tekstu i konieczność jego zrozumienia.

Po drugie, należy zwracać uwagę na dźwięki w niskim rejestrze. Wymagają one uprzedniego przygotowania pod względem oddechowym. Wysokie dźwięki w części A służą wyrażeniu wewnętrznych zmagani podmiotu lirycznego, emocjonalnej presji, jakiej podlega. Z kolei niskie dźwięki w części B służą jako opis nastroju podmiotu lirycznego, który przypomina „taflę jeziora”. Szybka zmiana rejestru, do jakiej dochodzi pomiędzy częścią A i B, stanowi wyzwanie dla wykonawcy. Brak przygotowania w zakresie oddechu będzie skutkować tym, że głos pozbawiony będzie potrzebnego mu tu blasku i płynności.

Po trzecie, ważne jest, by melodia w górnym rejestrze miała nieprzerwany i stabilny charakter. Najwyższy dźwięk tej pieśni to as^2 . Każda ze strof ma swój odrębny punkt kulminacyjny, który zawsze przypada na wysoki dźwięk. Z tego też powodu należy zwracać uwagę na właściwe umiejscowienie dźwięku oraz stabilność emisji, która powinna mieć niespieszny charakter, w przeciwnym razie głos ulegnie szybkiemu zmęczeniu.

3.6. *Brindisi*

Pieśń *Brindisi* jest podobna do pierwszej pieśni tego zbioru, tj. *Il tramonto*. Przede wszystkim autorem słów w obu przypadkach jest ten sam twórca Andrea Maffei. Pieśń *Brindisi* jest znana w dwóch wersjach. Różnica polega na tym, że melodia w wersji pierwszej koncentruje się w rejestrze wysokim, podczas gdy w wersji drugiej – w rejestrze dolnym. Według Buddena³⁶ wersja pierwsza jest nieco bardziej gwałtowna niż druga. Druga wersja jest z kolei bogatsza pod względem harmonicznym. Wybór wersji należy do wykonawcy. Na potrzeby niniejszej pracy została nagrana i przeanalizowana wersja druga.

Słowo *brindisi* oznacza toast (z niem. „bring dirs”) oraz pieśń, którą śpiewa się z okazji toastu (w składzie solista i chór). Tego typu pieśń pojawiła się również w operze *La traviata*

³⁶ J. Budden, *The Master Musicians: Verdi*, London 1985, s. 320.

Verdiego, konkretnie w pierwszym akcie w duecie *Libiamo, ne' lieti calici*³⁷.

Pieśń zbudowana jest z trzech części: część A (takty 1-40), część B (takty 40-85), część C (takty 85-118). Kryterium muzycznego podziału utworu jest tożsamy z poetycką budową warstwy semantycznej, w której również wyróżnia się trzy strofy. Metrum to 3/8. Tonacja F-dur. Tempo – *Allegretto*. Ambitus melodii: $c^1 - f^2$. Pierwsze trzy takty to wprowadzenie realizowane przez fortepian. Już na pierwszej mierze taktu pojawiają się przednutki, które zapowiadają klimat pieśni, która ma żywy, skoczny charakter. Zarówno w warstwie instrumentalnej, jak i wokalne kompozytor wprowadził liczne akcenty. W planie harmonicznym dominują akordy związane z tonacją główną. Muzyka pieśni niesie pogodę i radość; przypomina walca, a może jest walcem i wesołym zaproszeniem do wspólnej zabawy i wznoszenia toastu. Warstwa muzyczna tworzy optymistyczny, swobodny nastrój. Tekst w języku włoskim przedstawia się następująco:

Mescetemi il vino! Tu solo, o bicchiero,
Fra gaudi terreni non sei menzognero,
Tu, vita de' sensi, dolcezza del cor.
Amai; m'infiammare due sguardi fatali;
Credei l'amicizia fanciulla senz'ali,
Follia de' prim'anni, fantasma illusor.
Mescetemi il vino, dolcezza del cor.

L'amico, l'amante col tempo ne fugge,
Ma tu non paventi chi tutto distrugge:
L'età non t'offende, t'accresce virtù.
Sfiorito l'aprile, cadute le rose,
Tu sei che n'allegri le cure noiose;
Sei tu che ne torni la gioia che fu.
L'età non t'offende, t'accresce virtù.

Chi meglio risana del cor le ferite?
Se te non ci desse la provvida vite,
Sarebbe immortale l'umano dolor.
Mescetemi il vino! Tu sol, o bicchiero,
Fra gaudi terreni non sei menzognero,
Tu, vita de' sensi, letizia del cor.

³⁷ Arie „toastowe” pojawiają się w takich dziełach Verdiego, jak *La Traviata*, *Makbet* i *Otello*. Tego typu arię napisał też G. Donizetti w operze *Lucrezia Borgia* z 1833 r. oraz Pietro Mascagni w operze *Cavalleria rusticana*.

Polskie tłumaczenie można oddać następująco:

Nalej mi trochę wina! Ty jeden, drogi kieliszku,
Nie okłamujesz mnie tak, jak czynią to pozostałe przyjemności mego serca.
Życie zmysłowe, życie przynoszące radość sercu to życie, które kochałem.
Dwa fatalne spojrzenia rzuciły mnie jednak na pastwę miłosnego ognia.
Wierzyłem, że przyjaźń jest jak kobieta bez skrzydeł,
Było to młodzieńcze głupstwo, ledwie iluzja.
Nalej mi wina, najśłodsze serce.

Przyjaciel, kochanek – wszyscy kiedyś odejdą.
Tylko ty nie boisz się tego, który niszczy wszystko.
Wiek cię nie obraża, przeciwnie – zwiększa twoją wartość.
Gdy kończy się kwiecień i więdną róże,
To ty właśnie pocieszasz strapionych troskami.
To ty właśnie przynosisz utraconą radość.
Nalej mi wina, najśłodsze serce.

Któż lepiej potrafi leczyć rany serca?
Gdyby nie było ciebie,
Ludzkim smutkom nie byłoby końca.
Nalej mi wina! Ty jeden, drogi kieliszku,
Nie okłamujesz mnie tak, jak czynią to pozostałe przyjemności mego serca.
Ty – życie zmysłowe, życie przynoszące radość sercu.

PRZYKŁAD 68. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 1-10

The musical score for Verdi's *Brindisi* (measures 1-10) is presented in two systems. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. The tempo is marked *Allegretto*. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "Me - sce - te - mi il vi - no! Tu so - lo, o bic - chie - ro, Fra gau - di ter - re - ni non sei - men - zo -". The piano accompaniment features eighth-note chords, with a *staccato* marking in measure 2. The vocal line has a fermata in measure 1 and a melodic phrase in measure 2. The lyrics are written below the vocal line, with some words underlined.

Uroczysta część pierwsza rozpoczyna się takimi frazami: *Mescetemi il vino! / Tu solo, o bicchiero, / Fra gaudi terreni non sei menzognero*. Zastosowane tu motywy stanowią muzyczny obraz wznoszenia toastu. Mają podobną budowę rytmiczną – na ostatnią część taktu przypada nuta wykonywana *staccato*. Nastrój jest wesoły i pełen śmiałości, tak jak ma to zwykle miejsce podczas biesiady. Wykonawca powinien starać się, by poszczególne słowa, realizowane w żwawym tempie, były jak najbardziej przejrzyste, wyraźne i śpiewane *legato*. Skoki melodii muszą być zaś zrealizowane tak, by nie ucierpiała na tym jej łączliwość (przykład 68).

PRZYKŁAD 69. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 11-16

Odcinek, który zaczyna się na trzeciej mierze taktu 11, a kończy w takcie 15 zawiera bardzo istotne zdanie. Zdanie to pojawia się w tym miejscu oraz w lekko zmienionej formie jest ostatnim zdaniem omawianej pieśni. Staje się więc jak klamra, która spina w całość tekst poetycki. Jest też swego rodzaju mottem, które towarzyszy podmiotowi lirycznemu, zakochanemu i zauroczonemu zmysłowością życia, które przynosi radość sercu. Zdanie to zawiera serię nut akcentowanych. Wyraźnie napędza dalszy rozwój treści muzycznej (przykład 69).

PRZYKŁAD 70. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 17-39

29

- ciul - la - senz' a - li, Fol - lia - de' pri - m'an - ni, fan - ta - smaillu -

35

- sor. Me - sce - te - mi il vi - no, dol - cez - za - del - cor.

Kolejne zdania (od taktu 17 z przedtakterem) stają się swoistym refrenem pieśni. Bardziej słyszalny w melodii staje się charakter walca, który podczas śpiewu powinien być również wyeksponowany. Melodia jest tu bardziej pociągła i uroczysta. Całość sprawia wrażenie muzycznego obrazu grupy ludzi, którzy skończyli picie toastu, dobrali się w pary i rozpoczęli taniec.

Na trzeciej mierze taktu 31 rozpoczyna się realizacja zdania: *Follia de' prim'anni, fantasma illusor* („Było to młodzieńcze głupstwo, ledwie iluzja”). Pojawia się tu motyw zbudowany z trzech identycznych taktów realizowanych *crescendo*, zmierzający do zwrotu kadencyjnego kończącego pierwszą część pieśni.

PRZYKŁAD 71. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 39-61

39 **B** 77

L'a - mi - co, l'a - man -

45

- te col tem - po - ne fug - ge; Ma tu

51

non pa - ven - ti chi tut - to di - strugge; Le -

57

- tà non t'of - fen - de, t'ao - cre - sce vir - tù. Sfi -

Znamienne jest zakończenie części A. Tak jak początek pieśni (takty 1-3) wznosił się oktawowo, tak teraz melodia, posiadająca ten sam pomysł, opada ruchem sekundowym (przykłady 70 i 71).

W części B figury w partii instrumentalnej nie ulegają zmianom. Melodia, podobnie jak w części A, rozpoczyna się od kwartowego skoku. Występują tu dłuższe, bardziej śpiewne frazy. Realizowane są kolejne zdania: *L'amico, l'amante col tempo ne fugge*, / *Ma tu non paventi chi tutto distrugge* („Przyjaciel, kochanek – wszyscy kiedyś odejdą. / Tylko

ty nie boisz się tego, który niszczy wszystko”). W takcie 57 pojawia się znany z taktów 31-35 motyw, w tym wypadku mający charakter opadający. Melodia kończy się na dźwięku g^1 , po czym bezpośrednio rozpoczyna się refren pieśni (przykład 71).

PRZYKŁAD 72. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 62-86

The image shows three systems of musical notation for G. Verdi's *Brindisi*, measures 62-86. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a characteristic triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Red annotations highlight specific musical features:

- Measure 62:** A red arrow points to the vocal melody. A red line underlines the piano accompaniment, with the marking *p legg* and a triplet symbol.
- Measure 67:** Red arrows point to the vocal melody and the piano accompaniment, highlighting a specific harmonic progression.
- Measure 72:** The piano accompaniment continues with the same triplet pattern.

The lyrics for the vocal line are: *- ri - to l'a - pri - le, ea - du -* (Measure 62), *- te le ro - se, Tu sei che n'al -* (Measure 67), and *- le - gri le cu - re no - io - se; Sei* (Measure 72).

77 tu che ne tor-ni la gio-ia che fu. L'e-tà non t'of-

82 fen-de, t'ac-cre-sce vir-tù. Chi me-glio ri-

W partii fortepianu realizującej refren następuje wyraźna zmiana. W prawej ręce, na drugą część taktu trwającą jedną ósemkę, pojawiają się oktawy realizowane w grupach triolowych. Cała część instrumentalna utrzymana jest w rytmie walca. Nadaje to jej bardziej żywego i zabawnego charakteru. W warstwie wokalne refren jest tożsamy z refrenem części A (przykład 72).

PRZYKŁAD 73. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 82-101

82 fen-de, t'ac-cre-sce vir-tù. Chi me-glio ri-

87 sa-na del cor le fe-ri-te Chi me-glio ri-sa-na del

92 79

cor le fe - ri - te? Se te non ci des - se la prov.vi - da

vi - te, Sa - reb.be im.mor - ta - le l'u - ma - no do - lor. Me -

Pomysły użyte w części C są podobne do tych, które kompozytor wykorzystał w części A. W partii fortepianu można zauważyć bardziej bogate rozwiązania harmoniczne. Początek części związany jest ze śpiewem zdań: *Chi meglio risana del cor le ferite? / Se te non ci desse la provvida vite, Sarebbe immortale l'umano dolor* („Któż lepiej potrafi leczyć rany serca? / Gdyby nie było ciebie, / Ludzkim smutkom nie byłoby końca”) (przykład 73).

PRZYKŁAD 74. G. VERDI, *BRINDISI*, TAKTY 97-117

97

vi - te, Sa - reb.be im.mor - ta - le l'u - ma - no do - lor. Me -

- sce - te - mil vi - no! Tu so - lo, o bie - chie - ro, Fra gau - di ter -

102



W zakończeniu części C, będącej jednocześnie zakończeniem całej pieśni, został powtórzony materiał części A. Różnicę widać przede wszystkim w sposobie zakończenia. Tu kadencja ma typowo operowy charakter, tj. melodia jest realizowana na tym samym, kilkakrotnie powtarzanym akordzie, a całość ma charakter uroczysty i pełen splendoru. W praktyce wykonawczej autora niniejszej pracy ostatnia fraza pieśni *letizia del cor* („najsłodsze serce”) jest realizowana na rosnącym przebiegu dźwięków: b^1 , c^2 , d^2 , e^2 , f^2 , co w efekcie tworzy kolejny punkt kulminacyjny, bardziej satysfakcjonujący z estetycznego punktu widzenia.

W porównaniu do innych pieśni wchodzących w skład analizowanego zbioru, narracyjność pieśni *Brindisi* jest raczej ograniczona – nie ma tu opowieści czy historii, którą mógłby przekazać podmiot liryczny. Również warstwa instrumentalna jest mniej rozbudowana niż w poprzednich pieśniach. Trójdzielne metrum tworzy wrażenie walca tańczonego na eleganckim przyjęciu.

W takim kontekście wykonanie tej pieśni powinno mieć zatem dwojaki charakter. Z jednej strony powinno być pogodne i radosne, np. gdy pojawiają się krótkie i zwięzłe zdania czy motywy. Wówczas należy zwracać uwagę na prawidłową realizację dźwięków akcentowanych i wyraźną dykcję. Z drugiej strony w pieśni tej są też momenty bardziej liryczne, zbudowane z długich, ciągnących się fraz. Przykładem jest początek taktu 17. Tutaj szczególnie istotna jest kontrola nad oddechem, która stanowi warunek prawidłowej

realizacji tego typu odcinków (przykład 74). Liryzm wyraża się tutaj w różny sposób. Może być rodzajem słodkiego wspomnienia dawnej, młodzieńczej miłości i przyjaźni. Ma ona wtedy typowo „romantyczny” nastrój i charakter. Z kolei inna część pieśni, gdy zbudowana jest z dłuższych fraz, wówczas jej falowanie, śpiewność winno mieć bardziej intensywny charakter. Jest to wówczas część bardziej narracyjna, skupiona i introwertyczna w charakterze.

Wykonawca powinien pamiętać, że pieśń ta jest pełna pasji i żaru, radosna i pogodna. Z tego też powodu należy unikać realizacji przesadnie intensywnej i emocjonalnej. Dźwięk powinien mieć stabilny, wyrównany charakter oraz zachowywać zbliżoną barwę na przestrzeni całego utworu.

Zakończenie

W pamięci potomnych Verdi zasłynął przede wszystkim jako twórca wielkich oper. Niemniej w jego dorobku znajdują się również kompozycje innych gatunków, w tym romanze, nad którymi Verdi pracował przez dużą część swojej kariery. I choć nie stworzył ich wiele, to niemal każda z nich jest swoistą „perełką” o dużych walorach artystycznych. Cechuje je duże zróżnicowanie formalne, eleganckie i estetycznie przekonujące połączenie bogatego w treść i poruszającego tekstu, piękno melodii i partii instrumentalnej, czyli bogactwo wyrazu. Te wymienione cechy i walory estetyczne romanów przyczyniły się do istotnego dalszego rozwoju tego gatunku twórczości muzycznej.

Należy pamiętać, że wykonując romanze artysta świadomie bądź nieświadomie może wpaść w artystyczną pułapkę. Mianowicie z jednej strony utwory te może traktować on w sposób całkowicie swobodny, lekki, wręcz niezobowiązujący, podchodząc do nich *ad libitum* jak na przykład do piosenki. Z drugiej zaś strony romanza może być interpretowana zbyt poważnie, aby w ten sposób oddać stylistykę arii operowej. Wykonawca musi więc pamiętać, że romanza nie jest ani pieśnią, ani arią operową, tylko odrębnym gatunkiem zwanym *aria da camera*. Wykonując zatem romanse punktem wyjścia powinien być zawsze tekst literacki. I dopiero jego połączenie z warstwą muzyczną: z kształtem linii melodycznej i partią instrumentalną pomoże w zrozumieniu formy utworu i wskaże właściwy sposób interpretacji. W ten sposób muzyka w naturalny sposób stanie się komentarzem słowa i przyczyni się do wydobywania całej palety ekspresji zawartej w tekście poetyckim.

To, co powyżej zostało napisane pozostaje w zgodzie z intencjami samego kompozytora, który – z jednej strony – pisał romanse na zamówienie włoskiej arystokracji. Miała to być bowiem muzyka dedykowana wyższym warstwom społeczeństwa; muzyka, w której wciąż trwało poszukiwanie swoistej perfekcji stylu i doskonałości formy. Jednakże z drugiej strony intencją Giuseppe Verdiego było również i to, aby tworzona przez niego muzyka była muzyką zrozumiałą dla każdego człowieka, również tego niewykształconego, i w ten sposób stała się muzyką popularną. Wydaje się, że omówione tu romanse spełniają oba postawione przez kompozytora warunki.

Autor niniejszego opisu wyraża nadzieję, iż przeprowadzona przez niego analiza dwóch zbiorów z romanzami Giuseppe Verdiego przyczyni się do przybliżenia stylu, warstwy emocjonalnej oraz niektórych problemów wykonawczych, charakterystycznych dla tych utworów. Poznanie specyfiki kompozycji, określanych mianem *arii da camera* i pozostających „między pieśnią a arią”, pozwoli na prawidłowe i przekonujące ich interpretowanie, co niewątpliwie przyczyni się do pełniejszego wyrażenia ich artystycznego potencjału i ponadczasowego piękna.

Bibliografia

Źródło:

Giuseppe Verdi, *Composizioni da Camera, per Canto e Pianoforte*, wyd. G. Ricordi & C., n.d. Plate 123381, Milan 1976,

[https://imslp.org/wiki/Songs_for_Voice_and_Piano_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Songs_for_Voice_and_Piano_(Verdi%2C_Giuseppe))

[data dostępu: 08.09.2022].

Źródła internetowe:

Angielska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Rococo*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Rococo> [data dostępu: 15.12.2022].

Chińska Encyklopedia Internetowa „Baidu baike”, hasło: *Muzyka włoska*, <https://baike.baidu.com/item/%E6%84%8F%E5%A4%A7%E5%88%A9%E9%9F%B3%E4%B9%90/8545675> [data dostępu: 20-12-2022].

Chińska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Giuseppe Verdi*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%B1%E5%A1%9E%E4%BD%A9%C2%B7%E5%A8%81%E5%B0%94%E7%AC%AC> [data dostępu: 20-12-2022].

Chińska Encyklopedia Internetowa, hasło: *Zjednoczenie Włoch*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%84%8F%E5%A4%A7%E5%88%A9%E7%B5%B1%E4%B8%80> [data dostępu: 20-12-2022].

Classical Music Home. Verdi: Songs, <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=C5170> [data dostępu: 21-12-2022].

Internetowa Encyklopedia „Britannica”, hasło: *Vincenzo Bellini. Italian composer*, <https://www.britannica.com/biography/Vincenzo-Bellini> [data dostępu: 15-12-2022].

Literatura:

Publikacje niechińskojęzyczne

Andersen H.Ch., *The Shepherdess and the Chimney-Sweep*, Hans Christian Andersen Center [data dostępu: 28.12.2022].

- Budden J., *The Master Musicians: Verdi*, London 1985.
- Burkholder J.P., Grout D.J., Palisca C.V., *A History of Western Music*, wyd. W.W. Norton, New York 2010.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Goethe J.W. von, *Faust*, tom I, tłum. E. Zegadłowicz, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.
- Kennedy M., *The Oxford Dictionary of Music*, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 1989.
- Latham A., *The Oxford Companion to Music*, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 2011.
- Marsh N., *William Blake. The Poems (The Shepherdess and the Chimney Sweep)*, wyd. Palgrave, Basingstoke 2001.
- Marvin R.M., *The Cambridge Companion to Verdi*, wyd. England Scott L. Balthazar, Cambridge 2004.
- Schonberg H.C., *The Lives of the Great Composers*, wyd. Canada Penguin Books, Markham 1981.
- Southwell-Sander P., *Verdi: His Life and Times*, wyd. NJ Paganiniana, Neptune City 1978.
- Stolba K.M., *The Development of Western Music*, Dubugue 1990.
- The New Grove Dictionary of Opera*, ed. S. Sadie, wyd. Oxford University Press, Oxford, England 2001.

Publikacje chińskojęzyczne

- Du Xiang, *Estetyka pieśni artystycznej w Niemczech i Francji. Porównanie*, Wydawnictwo Shoudu Shifan Daxue, 2002. 杜乡. 十九世纪德法艺术歌曲审美及比较. [D]首都师范大学. 2002.
- Guan Qinyi, *Historia sztuki muzycznej na Zachodzie*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2005. 管谨义著. 西方声乐艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005.
- Hu Yuqing, *Historia sztuki wokalne w Chinach i na Zachodzie*, Wydawnictwo Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing, 2007. 胡郁青著. 中外声乐发展史. [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007.
- Jia Tao, *Pieśni artystyczne Verdiego. Wybór*, Wydawnictwo Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, 2008. 贾涛. 威尔第艺术歌曲选 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008.

- Li Weibei, *Zarys rozwoju muzyki Zachodu*, Wydawnictwo Shijie Tushu Chubanshe 1999
李维渤编著. 西洋声乐发展概略. [M]. 西安: 世界图书出版公司, 1999.
- Li Xiujun, *Analiza i krytyczna interpretacja muzyki zachodniego romantyzmu*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2008. 李秀军著. 西方浪漫主义音乐分析与鉴赏. [M]上海: 上海音乐出版, 2008.
- Wang Dayan, *O pieśni artystycznej*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, 2009. 王大燕著. 艺术歌曲概论. [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2009.
- Yin Guofeng, *Pieśni artystyczne Verdiego*, „Twórczość muzyczna” („Yinyue Chuangzuo”), 2012. 尹国峰. 威尔第艺术歌曲创作研究. [J]音乐创作. 2012.
- Yu Runyang (red.), *Ogólna historia muzyki zachodniej*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, Szhanghaj 2008. 于润洋主编. 西方音乐通史. [M]上海: 上海音乐出版社, 2008.
- Yu Zhigang, *Zarys historii muzyki Zachodu*, Wydawnictwo Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2006. 余志刚编著. 西方音乐简史. [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006.
- Zheng Maoping, *Fonetyka w sztuce wokalne*, Wydawnictwo Shanghai Yinyue Chubanshe, Shanghai, 2007. 郑茂平著. 声乐语音学. [M]上海: 上海音乐出版, 2007.
- Zwięzły słownik muzyki*, Wydawnictwo Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin, 1991. 牛津简明音乐词典 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991.

Streszczenie

Niniejsza praca jest opisem zarejestrowanego na nośniku elektronicznym dzieła artystycznego pod wspólnym tytułem: „*Romanze I* (1838) oraz *Romanze II* (1845) Giuseppe Verdiego jako genialny przykład jedności słowa i muzyki. Wyzwania związane z interpretacją kameralnej formy wokalne”.

Romanze z 1838 r. tworzy sześć utworów: *Non t'accostar all'urna*, *More*, *Elisa*, *lo stanco poeta*, *In solitaria stanza*, *Nell'orror di notte oscura*, *Perduta ho la pace* oraz *Deh, pietoso, oh Addolorata*.

Romanze z 1845 r. to również sześć utworów: *Il tramonto*, *La zingara*, *Ad una stella*, *Lo spazzacamino*, *Il mistero* oraz *Brindisi*.

Opis dzieła artystycznego zbudowany jest z trzech rozdziałów. We wprowadzeniu, oprócz założeń metodologicznych, uwagę poświęcono przybliżeniu kameralnej formy wokalne, jaką jest romanza, czyli typ arii kameralnej.

W rozdziale pierwszym pokrótce przywołano najważniejsze fakty z życia Giuseppe Verdiego oraz ogólnie omówiono stylistykę jego romanów.

W rozdziale drugim omówiono utwory z 1838 roku, zaś w rozdziale trzecim – romanze z 1845 roku. Dokonując oglądu 12 romanów uwzględniono między innymi takie zagadnienia, jak tekst utworu w języku oryginalnym, włoskim, i jego tłumaczenie w języku polskim, budowa utworu i plan tonacyjny, linia głosu wokalne i sposób odzwierciedlenia tekstu utworu, współdziałanie partii fortepianu i partii wokalne, wyzwania interpretacyjne (współpraca z pianistą, dbałość o legato, belcanto, język włoski w śpiewie, jedność słowa i muzyki).

W zakończeniu zebrano najważniejsze wnioski, pośród których znalazły się również sugestie dotyczące interpretacji kameralnej formy wokalne, jaką są romanze.