

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuka
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Qi Gong

Ottorino Respighi – kameralistyka wokalna.

**Analiza twórczości na przykładzie wybranych reprezentatywnych
utworów kompozytora**

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Ottorino Respighi – kameralistyka wokalna. Analiza twórczości na przykładzie wybranych reprezentatywnych utworów kompozytora*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Spis treści

Wstęp	5
1. Cel i znaczenie badań	5
2. Podsumowanie badań	7
3. Metodyka badawcza	9
Rozdział I Życie i dokonania artystyczne Ottorino Respighiego	11
1.1 Życie w Bolonii (1879-1911)	11
1.1.1 Historia rodziny i okres nauki w szkole	11
1.1.2 Początek kariery	15
1.2 Opowieści rzymskie (1912-1918)	20
1.2.1 Życie w Rzymie po pierwszym przyjeździe	20
1.2.2 Powrót do normalności po trudnym okresie życia	24
1.3 Sława (1918-1923)	28
1.3.1 Długie i silne partnerstwa	28
1.3.2 Trasa europejska	31
1.3.3 Projekty na dużą skalę	32
1.3.4 Śmierć ojca i objęcie funkcji dyrektora	35
1.4 Międzynarodowe uznanie (1924-1935)	36
1.4.1 Szczyt kreatywności	36
1.4.2 Wielkie tournée	37
1.4.3 Powrót do spokoju	43
1.4.4 Wielkie wydarzenia w późniejszym okresie kariery	44
1.4.5 Późne prace na dużą skalę	47
1.5 Śmierć i dziedzictwo (1935-dzisiaj)	51
1.5.1 Ostatnie dni	51
1.5.2 Światowe dziedzictwo	53
Rozdział II Wokalny dorobek twórczy Respighiego	56
2.1 Pieśń artystyczna	59
2.1.1 Trzy okresy pisania pieśni artystycznych	60

2.1.2	<i>Style komponowania utworów sztuki wokalne</i>	64
2.2	Tworzenie i innowacja kantat: <i>Poemetto Lirico</i>	68
2.2.1	<i>Kantata: Christus, La primavera, Lauda per la natività del Signore</i>	70
2.2.2	<i>Poemetto Lirico: Trylogia Shelly</i>	76
2.3	Opera	83
2.3.1	<i>Wczesne utwory operowe: Re Enzo, Semirâma</i>	84
2.3.2	<i>Dzieła operowe okresu rzymskiego: Marie Victoire</i>	89
2.3.3	<i>Okres sławy: La bella addormentata, Belfâgor</i>	92
2.3.4	<i>Późne stadium: La campana sommersa, Maria Egiziaca, La fiamma, Lucrezia</i>	103
Rozdział III Analiza wykonawcza nagranych w dziele artystycznym, wybranych utworów wokalnych O. Respighiego		118
3.1	Analiza trzech wybranych pieśni artystycznych	118
3.1.1	<i>Notturmo</i>	118
3.1.2	<i>Tanto bella!</i>	122
3.1.3	<i>Nevicata</i>	125
3.2	Analiza utworów z suity <i>Sei melodie</i>	130
3.2.1	<i>Kontekst poetycki i geneza powstania utworu</i>	130
3.2.2	<i>Analiza muzyki i analiza śpiewu</i>	136
3.3	Analiza utworów z suity <i>Tre liriche</i>	149
3.3.1	<i>Kontekst poetycki i geneza powstania utworu</i>	149
3.3.2	<i>Analiza muzyki i analiza śpiewu</i>	155
3.4	Analiza utworów z suity <i>Quattro liriche su parole di poeti armeni</i>	161
3.4.1	<i>Kontekst poetycki i geneza powstania utworu</i>	161
3.4.2	<i>Analiza struktury muzycznej i partii wokalne</i>	167
Słowo końcowe		177
Bibliografia		179
Podziękowania		188

Wstęp

1. Cel i znaczenie badań

Ottorino Respighi (ur.1879 – zm.1936) był włoskim kompozytorem, skrzypkiem, nauczycielem i muzykologiem, jednym z czołowych włoskich kompozytorów początku XX wieku. Jego twórczość obejmuje opery, balety, suity orkiestrowe, pieśni chóralne, muzykę kameralną i transkrypcje włoskich utworów z XVI-XVIII w. Respighi rozwijał głównie muzykę symfoniczną z potężną orkiestracją (*musica sinfonica con potenti orchestrazioni* (określenie używane w wielu analizach twórczości Respighiego)). Jego najbardziej znane i najczęściej wykonywane utwory to trzy poematy orkiestrowe, które przyniosły mu międzynarodową sławę: Fontanny rzymskie (*Fontane di Roma*, 1916), Pinie rzymskie (*Pini di Roma*, 1924) i Święta rzymskie (*Feste romane*, 1928).

Urodził się w 1879 roku i należał do tzw. „La generazione dell' Ottanta”, terminu używanego przez włoskich historyków muzyki w odniesieniu do grupy kompozytorów urodzonych około lat 80-tych XIX wieku. Kompozytorzy lat 80-tych patrzyli w przyszłość: Dla nich nie chodziło już o to, by cofać się w celu przywrócenia wartości symfonii romantycznej, ale by opanować najnowsze innowacje w języku muzycznym i adaptując je do swoich koncepcji kompozytorskich, w oryginalny sposób niejako „nieść je dalej”. Postawa Respighiego była stosunkowo konserwatywna w porównaniu z innymi muzykami, ale jest on niewątpliwie najbardziej znanym kompozytorem z tej grupy, z racji swych sztandarowych symfonii orkiestrowych lat 80-tych XIX wieku. Jego wczesne utwory potwierdzają przede wszystkim, że można łączyć współczesne mu koncepcje twórczych innowacji w języku muzycznym z tradycją, czyli z XIX wiekiem i że jest to więź naturalna, że jest w tym proces ciągłości a nie opozycji czy zerwania. Kompozytor ten, mający duży wpływ na muzykę włoską początku XX wieku, określany jest jako mistrz muzyki instrumentalnej początku XX wieku, a charakteryzują go trzy cechy:

1) Jego twórczość zawiera style niemieckiej szkoły Wagnera, Richarda Straussa i innych, był też pod wpływem m.in. Faure'go ze szkoły francuskiej i Debussy'ego z impresjonistów. Wprowadził też do muzyki włoskiej rosyjskie barwy orkiestrowe.

2) Miał do tego stopnia obsesję na punkcie muzyki dawnej (staranne studium i transkrypcja wielu utworów z okresu renesansu i baroku), że jego muzyka została opatrzona etykietą „stare i nowe”.

3) W wielu jego pracach widać chęć przełożenia wrażeń wizualnych na materię muzyczną, w formule muzyki programowej (ilustracyjnej). Na przykład jego najslawniejsze dzieło „Fontanny rzymskie” próbuje oddać emocje i iluzję, jaką wywołały w nim cztery fontanny Rzymu. Stara się również włączyć do swojej muzyki śpiew ptaków i inne dźwięki natury, nie tylko naśladując odgłosy przyrody za pomocą swoich instrumentów, ale w późniejszych etapach dodaje do swojej twórczości nagrane wcześniej nawoływania ptaków.

Respighi znany jest ze swoich wspaniałych dzieł orkiestrowych, ale o jego utworach wokalnych rzadko się wspomina. Wydaje się jednak, iż nie należy, a wręcz nie można pominąć jego wkładu w dziedzinę wokalną. Skomponował wiele utworów kameralnych, na głos i fortepian oraz na głos i orkiestrę. Wczesne utwory, pod wpływem francuskiej chanson, bazują na zamknięciu w obrębie jednej tonacji, podczas gdy późniejsze utwory zaczynają skłaniać się ku złożonej tonalności o impresjonistycznym zabarwieniu. Dokonał także transkrypcji wielu utworów, z których najbardziej znana jest transkrypcja opery Claudio Monteverdiego *Lamento d'Arianna*. Był wielkim pasjonatem kantaty i stworzył formę muzyczną poemetto lirico: gdzieś pomiędzy kantatą a operą, unikając niektórych cech oratorium. Najczęściej wykonywanym utworem wokalnym jest *Il tramonto* z trylogii Shelly, który do dziś znajduje się w wielu programach koncertowych. Pozostałe dwa to *Aretusa* i *La sensitiva*. Skomponował również dziewięć oper, pełnych wspaniałych kolorów i dramatycznego polotu, jak choćby jego arcydzieło *La fiamma* (Płomień), satyryczny *Belfagor* czy zachwycająca opera dla dzieci *La bella dormiente nel bosco* (Śpiąca Królewna).

Gdyby spytać przeciętnego melomana by wymienił kilku słynnych

kompozytorów, Respighi nie jest nazwiskiem, które prawdopodobnie pojawi się na czyjejś liście. Dla słuchacza XXI wieku znany jest on głównie tylko z kilku wybranych dzieł orkiestrowych, a na jego utwory wokalne zwraca się bardzo mało uwagi. Niniejsza dysertacja doktorska jest próbą uzupełnienia mniejszej liczby opracowań dotyczących twórczości wokalne Respighiego. Począwszy od biografii, podane zostanie szczegółowe streszczenie, podsumowanie i analiza jego twórczości wokalne, zorganizowane w cztery działy: muzyka kameralna, wokalna poezja symfoniczna, transkrypcje i adaptacje oraz opera. Kompletnie podsumowanie wszystkich jego dzieł wokalnych, prowadzące do pogłębionego studium i zrozumienia głębokiego znaczenia skomponowanych przez niego utworów, pozwalające uczonym w dziedzinie wokalistyki na dokładniejsze ale i bardziej intuicyjne zrozumienie jego życia i wszystkich dzieł wokalnych. Zamierzam też dokonać tłumaczeń niektórych z jego ważnych utworów wokalnych na język chiński, co przyczyni się, mam nadzieję, do lepszego poznania i wykonania jego utworów wokalnych przez chińskich wokalistów i być może zachęci ich do włączenia niektórych utworów do swojego repertuaru. W tym względzie najlepszą promocją twórczości wokalne Ottorino Respighiego będzie bez wątpienia nagrana przeze mnie autorska płyta CD wybranych utworów wokalnych w połączeniu z kluczowym rozdziałem dysertacji doktorskiej, w którym opiszę moją koncepcję wykonawczą tych utworów.

2. Podsumowanie badań

Kompozytor Ottorino Respighi jest mało znany i zbadany w Chinach, ale i bibliografia zagraniczna nie jest zbyt obszerna. Przygotowując dysertację zebrałam sporą ilość materiałów, od wydanych książek po prace doktorskie, także magisterskie oraz czasopisma. Przede wszystkim głównymi źródłami dla każdej analizy twórczości Respighiego są dwie biografie, które pozostawiła jego żona Elsa Respighi (włoska śpiewaczka – mezzosopran i kompozytorka), w spisanych o nim wspomnieniach. Pierwsza książka „Ottorino Respighi” została wydana po włosku w 1954 roku,

przetłumaczona na angielski przez Gwyn Morris i wydana w Londynie w 1962 roku. Po latach żona kompozytora napisała drugą książkę „Elsa Respighi e il suo tempo”, w której swoją autobiografię przeplata szczegółowymi opisami aspektów życia Respighiego, kreacji artystycznych, etc., poprzez zamieszczenie obszernych fragmentów bogatej korespondencji pomiędzy nią a mężem, ale też wieloma innymi osobistościami. Z kolei pozycja biograficzna, wydana w roku 2019 „Ottorino Respighi: His life and times (Ottorino Respighi: Jego życie i czasy)” Michael’a Webb’a, zawiera szczegółową chronologiczną relację z życia Respighiego, w tym informacje ogólne o większości jego dzieł, miejscach w których żył, ludziach z którymi współpracował ale też bardziej intymnych refleksjach. Inny badacz Christoph Flamm w książce „Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus (Respighi i włoska muzyka instrumentalna od przełomu wieków do faszyzmu)” wydanej w 2008 roku, po raz pierwszy w sposób systematyczny bada całą instrumentalną twórczość Ottorino Respighiego. „The folk songs of Ottorino Respighi: Interpretation and aspects for performance (Pieśni ludowe Ottorino Respighiego: interpretacja i aspekty wykonawcze)” to kolejna, niewielka praca doktorska Mary Dawn Fontany, opublikowana na University of Miami, która systematycznie analizuje trzy zestawy pieśni ludowych Respighiego *Quattro rispetti toscani*, *Quattro liriche su parole di poeti armeni*, oraz *Quattro arie scozzesi*. Analiza obejmuje w sumie dwanaście pieśni, pod względem budowy formalnej, ogólnych cech harmonicznym i melodycznym oraz malarstwa tekstowego. Interpretacja obejmuje też sugestie wykonawcze. Jej badania starały się promować i pobudzać zainteresowanie tymi pieśniami, pomagając jednocześnie w przybliżeniu i zrozumieniu twórczości wokalne tego ważnego kompozytora. Praca doktorska Elizabeth Crisenbery „Performing Fascism: Opera, Politics, and Masculinities in Fascist Italy, 1935-1941 (Performing Fascism: Opera, polityka i męskość w faszystowskich Włoszech, 1935-1941)”, opublikowana na Wydziale Muzyki Duke University, analizuje cztery opery, czterech kompozytorów, w czasach reżimu faszystowskiego, wykorzystując faszystowską performatywność jako teoretyczną soczewkę, aby lepiej zrozumieć, jak włoscy kompozytorzy wchodzili

w interakcję z faszyzmem poprzez trwały akt performatywności. Biorąc za przykład ostatnią operę Respighiego *Lucrezia*, Elizabeth Crisenberry docieka przyczyn związków Respighiego na przykład z Mussolinim, który był gorącym zwolennikiem muzyki Respighiego (w 1932 roku Respighi został członkiem Królewskiej Akademii Włoskiej, która została uznana za organizację faszystowską). O związku Respighiego z Mussolinim wspomina również we wstępie do swej pracy Michael Webb. Artykuł Salvatore Di Vittorio „Before Fountains of Rome: Rediscovered Early Works Foreshadow Later Masterpieces (Przed fontannami Rzymu: Odkryte na nowo wczesne prace zapowiadają późniejsze arcydzieła)” daje z kolei pierwsze spojrzenie na niektóre z niepublikowanych wczesnych utworów Respighiego. Nie tylko ujawnia ich integralność jako ważnych osiągnięć artystycznych, ale także zwraca uwagę na ścisły związek między tymi wczesnymi pracami a późniejszymi.

Jak wynika z powyższej analizy, bardzo mało badań poświęcono twórczości wokalne Ottorino Respighiego, zarówno w Chinach, jak i za granicą. W wielu opracowaniach analizowano jego biografię i poszczególne utwory instrumentalne, ale w mniejszej liczbie podsumowano i dogłębnie przeanalizowano wszystkie jego utwory wokalne z perspektywy twórczości wokalne. W niniejszej pracy doktorskiej starałam się zebrać jak najwięcej dzieł wokalnych Respighiego, część z nich przeanalizować, niektóre z nich przetłumaczyć na język chiński i tym samym wypromować jego twórczość wokalną, a tym samym umożliwić śpiewakom, melomanom i badaczom, szczególnie chińskim, lepsze zrozumienie jego utworów wokalnych.

3. Metodyka badawcza

W zamierzonej pracy doktorskiej zamierzam wykorzystać takie narzędzia jak: badania dokumentacyjne, analizę porównawczą i studium przypadku, poprzez czytanie dużej ilości literatury krajowej i międzynarodowej, zestawienie informacji na temat życia Respighiego i jego dzieł wokalnych, podsumowanie istniejącej literatury

i materiałów wizualnych oraz dokonanie dalszych badań i innowacji poprzez analizę i tłumaczenie jego dzieł.

Rozdział I

Życie i dokonania artystyczne Ottorino Respighiego

1.1 Życie w Bolonii (1879-1911)

1.1.1 Historia rodziny i okres nauki w szkole

1.1.1.1 Historia narodzin i rodziny

Ottorino Respighi urodził się 9 lipca 1879 roku, w Bolonii we Włoszech, przy ulicy Via Guido Reni. Dom Respighiego znajdował się niedaleko Teatro Comunale, a zaledwie kilka przecznic dalej było Liceo Musicale, obecnie Conservatorio di Musica Giovanni Battista Martini. Ottorino Respighi urodził się w rodzinie artystów. Pradziadek Respighiego był rzeźbiarzem, dziadek organistą, a ojciec Giuseppe, choć przede wszystkim urzędnikiem pocztowym, był także półprofesjonalnym muzykiem.

Jego dziadek, Tommaso Respighi, był skrzypkiem i organistą kościelnym. W 1846 r. został nauczycielem w miejscowej szkole muzycznej, ale pod koniec 1855 r. rozwiązano z nim umowę. Kariera Tommaso jako muzyka nie była do końca udana, więc ostrzegał swojego syna Giuseppe, aby nie robił kariery muzycznej, ale dla Giuseppe pokusa kariery muzycznej wydawała się nie do odparcia. Po podjęciu tymczasowej pracy na poczcie w Bolonii, miał szczęście poznać znakomitego nauczyciela gry na fortepianie, Stefano Golinelli'ego, który uczył go za darmo. Dzięki niemu Giuseppe zdobył dyplom z gry na fortepianie w Liceo Musicale, stając się znanym lokalnym pianistą koncertowym i nauczycielem gry na fortepianie.

Matka Ottorino Respighiego, Ersilia Putti, była córką cenionego lokalnego rzeźbiarza Massimiliano Putti, którego głównym zajęciem było tworzenie różnych pomników na cmentarz Certosa w Bolonii, gdzie ostatecznie spoczął sam Ottorino Respighi. Matka Ersilia pochodziła z zamożnej portugalskiej rodziny, więc Ottorino również miał portugalskie korzenie. Rodzice Respighiego mieli troje dzieci: Alberto

(który zmarł w 1877 roku, mając zaledwie dziewięć lat), Amelię (która później została żoną Amilcare Paracchi'ego) i Ottorino.

1.1.1.2 Wykształcenie muzyczne

Ottorino do ósmego roku życia nie wykazywał większego zainteresowania muzyką, więc pierwsze formalne lekcje gry na skrzypcach otrzymał dopiero w wieku ośmiu lat, ale wkrótce potem zrezygnował, gdy nauczyciel uderzył go linijką w rękę po tym, jak popełnił błąd w grze. Minęło kilka tygodni, zanim znalazł bardziej cierpliwego nauczyciela i wznowił zajęcia. Lekcje fortepianu też nie poszły zbyt dobrze. Wprawdzie ojciec udzielał mu sporadycznych lekcji gry na fortepianie, ale brak systematycznego treningu spowodował późniejsze ograniczenie jego umiejętności. Rzeczywiście, Respighi skomentował kiedyś, że celowo unikał zbyt wielu pasażów figuratywnych we własnych utworach fortepianowych, aby nie mieć trudności z ich graniem.

W październiku 1890 roku rozpoczął naukę w gimnazjum Ginnasio Guinizelli. W tym samym roku zmarł niestety jego dziadek ze strony matki Massimiliano i jego matka Ersilia odziedziczyła dom rodzinny przy Via Castagnoli. Ten dom był wykwintnym trzypiętrowym budynkiem z dziedzińcem i małym ogrodem, niedaleko od domu, w którym mieszkali i blisko Teatro Comunale. Stanie się on osobistym sanktuarium Ottorino na następne trzydzieści lat.

Boloński Teatro Comunale służył wówczas z innowacyjnego programu, często odbywały się tu premiery kompozytorów takich jak choćby Wagner. Ottorino w pełni wykorzystał fakt, że mieszkał blisko teatru i mógł korzystać z szerokiej gamy koncertów i oper, a kilka lat później dołączył także do orkiestry. To doświadczenie dało mu bezcenny wgląd w pracę orkiestry, co rozwinęło jego wybitne umiejętności orkiestrowe, z których później zasłynął.

Ich nowy dom znajdował się również bardzo blisko Liceo Musicale (obecnie Conservatorio Giovanni Battista Martini). Tą szkołą muzyczną, jedną z najlepszych w ówczesnych Włoszech, kierował od 1886 roku Giuseppe Martucci. Była to również

jedna z pierwszych tego typu instytucji we Włoszech, która kładła nacisk na studiowanie historii muzyki, co w dużej mierze zainspirowało Ottorino do zainteresowania się renesansem i barokiem.

Ze względu na jego bliskie sąsiedztwo z tak ważną szkołą i łatwy dostęp do muzyki Teatro Comunale, w 1892 roku, po dwóch latach nauki w szkole Ginnasio Guinizelli, został przyjęty do Liceo Musicale i dołączył do klasy skrzypiec Federico Sartiego, gdzie studiował skrzypce i altówkę aż do 1899 roku, kiedy to otrzymał dyplom z gry na skrzypcach. W 1896 roku uczęszczał także na kurs kompozytorski Martucciego „Contrappunto”. Martucci był dobrze znany wśród włoskich kompozytorów swoich czasów. Całą swoją karierę poświęcił muzyce kameralnej i nie napisał też, co znamienne, żadnej opery. Miał on wielki wpływ na młodego Respighiego. Respighi ukończył studia w klasie „Advanced Composition” w roku akademickim 1900-1901. Studiował również historię muzyki u Torchiego, którego studia nad muzyką dawną zrodziły w młodym Respighim ciekawość na całe życie. Jesienią 1900 roku, zgłosił swoją kandydaturę, gdy dowiedział się, że Teatr Cesarski w Petersburgu poszukuje smyczkowców do sezonu oper włoskich. Tam poznał człowieka, który wywarł trwały wpływ na jego podejście do kompozycji, zwłaszcza orkiestrowej, rosyjskiego kompozytora Rimskiego-Korsakowa, u którego przez pięć miesięcy studiował kompozycję orkiestrową. Respighi otrzymał dyplom z kompozycji za utwór orkiestrowy *Preludio, corale e fuga* na egzaminie końcowym zaawansowanego kursu kompozycji w Liceo Musicale i został wysoce doceniony przez nauczycieli. Utwór ten został napisany właśnie pod kierunkiem Rimskiego-Korsakowa.

Studiował też krótko u Maxa Brucha podczas swego pierwszego pobytu w Berlinie, w 1902 roku. Berlin był w tamtych czasach mekką dla kompozytorów, a najważniejszą postacią berlińskiej sceny muzycznej był Max Bruch, który był wówczas profesorem kompozycji w konserwatorium muzycznym Hochschule für Musik.

1.1.1.3 Dzieła z czasów studenckich

Najwcześniejsze znane utwory Respighiego powstały około 1893 roku, a wiele z nich to proste ćwiczenia muzyczne. Pisał też różne solowe kompozycje fortepianowe, w tym dwie sonaty (f-moll i a-moll), obie w wyraźnie romantycznym stylu. Zatem można zauważyć, że w początkowym okresie studiów jego styl był romantyczny. Są też takie utwory jak *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian (1897.11), dzieło powstałe pod wpływem *Sonaty fortepianowej* op.121 Schumanna. Pojawiają się też aluzje do szkoły francuskiej, zwłaszcza do pre-impresjonistycznych harmonii Césaire Francka.

Najbardziej znaczącym osiągnięciem tego okresu jest obszerna *Cantata biblica* na trzech solistów, chór męski i orkiestrę, skomponowana w latach 1898-1899. Kantata ta, zatytułowana *Christus*, jest oprawą niektórych części łacińskich wersji św. Mateusza i św. Łukasza, skupiając się na konkretnych epizodach z ostatnich dni Chrystusa, od Ostatniej Wieczerzy do Kalwarii. Linie wokalne trzech solistów (tenor, baryton i bas, odpowiednio: św. Mateusz, Chrystus i Judasz) są stosunkowo proste w porównaniu z masywnym akompaniamentem orkiestry, z odcieniami wagnerowskiej stylizacji.

Ta młoda Kantata ma niezwykle znaczenie z dwóch powodów. Po pierwsze, ujawnia pierwszy przejaw zainteresowania kompozytora muzyką starożytną. W rzeczywistości otwiera ją orkiestrowe wykonanie chrześcijańskiego hymnu *Gloria, Laus et Honor*, średniowiecznego hymnu, który w różnych formach pojawia się w całym utworze jako element jednoczący. Po drugie, daje nam wgląd w stosunkowo młodzieńczy styl orkiestrowy wczesnych lat życia kompozytora. Choć orkiestra została umiejętnie potraktowana, nie ma w niej tej jasności i przejrzystości, co w jego dojrzałych partyturach. Charakterystyczny i wyrafinowany sposób gry Respighiego jest wynikiem wpływu rosyjskiego stylu orkiestrowego Rimskiego-Korsakowa z 1900 roku oraz wynikiem późniejszego obcowania z muzyką Debussy'ego, Straussa i Ravela i wkomponowania zapożyczonych elementów ich stylistyki do własnego stylu. *Christus* był pierwotnie zadaniem dla klasy kompozycji Liceo, ale ze względu na

masywną konstrukcją, chór nigdy nie został wykonany i od tego czasu został porzucony. Dopiero pod koniec XX wieku został wykonany i nagrany przez orkiestrę i chór Szwajcarsko-Włoskiego Zespołu Radia i Telewizji.

1.1.2 Początek kariery

1.1.2.1 Skrzypek i kompozytor w podwójnej roli

Po otrzymaniu dyplomu z kompozycji w Liceo Musicale w 1901 roku Respighi rozpoczął pracę w orkiestrze teatralnej, gdzie pozostał do 1908 roku. Skupił się również na kompozycji. Jego utwory były wykonywane w Bolonii i okolicach, a on sam zaczął zdobywać sławę w tym regionie.

Wiosną 1902 roku kontynuował pracę nad różnymi kompozycjami, głównie krótkimi, ale także dwoma pełnowymiarowymi koncertami. Pierwszym z nich jest *Concerto per Violoncello* e-moll na wiolonczelę, którego niepublikowana partia solowa została odkryta dopiero w latach 90¹. *Adagio* z tego koncertu zostało zaadaptowane wiele lat później jako *Adagio con Variazioni* na wiolonczelę i orkiestrę (1921). Drugi to Koncert fortepianowy a-moll *Concerto per Pianoforte*, wykonany po raz pierwszy 8 czerwca 1902 roku w Liceo Musicale w Bolonii na koncercie muzyki Respighiego, z solistą Filippo Ivaldim. Oryginalna partytura tego dzieła pozostawała w utajeniu aż do 2011 roku, kiedy to została odkryta przez pianistę i muzykologa Almerindo d'Amato.

Jesienią 1902 roku Respighi ponownie wyruszył do Rosji. Tym razem przebywał tam przez około dziewięć miesięcy, pracując nie tylko w Petersburgu, ale i w Moskwie. Była to ostatnia podróż Respighiego do Rosji. Miał okazję podziwiać nowatorskie scenografie wykorzystywane do przedstawień operowych i baletowych w różnych rosyjskich teatrach, a szczególne wrażenie zrobiła na nim scenografia Alexandre'a Benois w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Wiele lat później Respighi

¹ Mario Gradara, *Nieopublikowany koncert wiolonczelowy Ottorino Respighiego* (Un Inedito Concerto per violoncello di Ottorino Respighi), *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 27, n. 4 (October/December 1993), str. 595-604.

wykorzystał podobne talenty syna Benois - Nicoli, tworząc scenografię do swoich dwóch ostatnich produkcji scenicznych - *Belkis* i *La Fiamma*.

W 1904 roku Respighi podjął swoje pierwsze przedsięwzięcie w świecie opery. Jako temat wybrał historię Re Enzo, lokalnego wydarzenia, które było szczególnie popularne w Bolonii. Historia opowiada o tym, co stało się z synem cesarza Fryderyka II, Enzo, po tym jak został pojmany przez mieszkańców Bolonii w 1249 roku. Libretto napisał Alberto Donini, absolwent prawa na Uniwersytecie w Bolonii, a pierwsze przedstawienie opery dali miejscowi studenci w Teatro del Corso² 12 marca 1905 roku. *Re Enzo to mała opera, dzieło, które jest ważnym elementem dziedzictwa kulturowego miasta Bolonii*. Sto lat później Bolonia ponownie wyraziła swoje uznanie i wdzięczność, wystawiając pierwszą operę Respighiego w Teatro Comunale we wrześniu 2004 roku. Na początku 1906 roku Respighi dołączył do Quintetto Mugellini jako altowiolista. Wkrótce odbyli intensywne tournée po Włoszech. W 1908 roku Respighi napisał drugi koncert skrzypcowy, *Concerto per Violino*, tym razem a-moll. Koncert, znany również jako *Concerto all'Antica*, czerpie inspirację z muzyki epoki baroku, jak sugeruje użycie słowa „starożytność”, odzwierciedlając rosnące zainteresowanie Respighiego muzyką dawną.

1.1.2.2 Życie pozazawodowe

Hobby Respighiego było kolekcjonowanie książek i często odwiedzał pobliską bibliotekę antykwaryczną Libreria Antiquaria na Piazza Aldrovandi. Bywał też w sklepie muzycznym Francesco Bongiovanniego w Mercato di Mezzo, który po raz pierwszy został otwarty w 1905 roku. Bongiovanni prowadził również małą firmę wydawniczą, która drukowała wiele najwcześniejszych dzieł Respighiego, zwłaszcza jego pieśni i utwory kameralne. W 1999 roku sklep przeniósł się na Via Ugo Bassi, gdzie znajduje się do dziś.³

² Wspaniały XIX-wieczny teatr, który został później zniszczony podczas alianckich bombardowań w 1944 roku.

³ Bongiovanni (1905) jest włoskim wydawcą muzyki klasycznej, a od 1975 roku wytwórnią płyt klasycznych. Oprócz nut i partytur, sklep oferuje również limitowane edycje nagrań CD i DVD z udziałem lokalnych artystów i kompozytorów, w tym Respighiego. aktualny adres sklepu muzycznego to: Via Ugo Bassi, 31F.

Respighi szczególnie lubił spokojne chwile, które przynosiły mu studia. W latach 1906-1907 spędzał wiele godzin dziennie w pobliskiej bibliotece Liceo Musicale, przeglądając partytury dawnej muzyki włoskiej. Jego uważna analiza utworów takich kompozytorów jak Alberti, Locatelli, Porpora, Tartini i Vivaldi zaowocowała serią transkrypcji, głównie na skrzypce i fortepian. Pasja Respighiego do muzyki dawnej nie była jedynie akademicka, dlatego nie należy lekceważyć jego roli w ożywianiu twórczości zapomnianych kompozytorów renesansu i baroku.

1.1.2.3 *Wczesne utwory wokalne*

Niektóre z bardziej znanych utworów Respighiego, zwłaszcza te skomponowane około 1906 roku, były kompozycjami do wierszy Ady Negri. Ich tytuły (*Nebbie, Luce, Notte, Nevicata* itd.) wyraźnie świadczą o znaczeniu elementów przyrody jako źródła inspiracji poetki. Próbując uchwycić istotę tych quasi symbolicznych wersów, Respighi w swoich aranżacjach zdradza wpływy nie tylko francuskich chansons Faurégo, ale także momentami Debussy'ego. O tym, jak popularne były wówczas te „kameralne pieśni”, można dowiedzieć się ze wspomnień dyrygenta Gianandrea Gavazzeni'ego: „Nie było śpiewaczki amatorki, czy to młodej damy, czy matki, która nie miałaby tego utworu w swoim repertuarze”.⁴

Zainteresowanie Respighiego pisaniem pieśni było znaczne w 1906 roku, w którym to skomponował serię utworów na głos i fortepian. W suicie zawierającej trzy wiersze renesansowego pisarza Boccaccia, *Cinque Canti all'Antica* (dwa ostatnie to wiersze Alberta Doniniego) widać wyraźnie, że Respighi starał się uchwycić prostotę i linearność muzyki dawnej, trend, który rozwijał się równoległe z entuzjazmem dla bardziej ekstrawaganckich dzieł orkiestrowych na dużą skalę. Te dwa kontrastujące ze sobą oblicza jego muzyki można również, być może, uznać za odzwierciedlenie ambiwalentnej natury osobowości kompozytora: ekstrawertyczny społecznik i nauczyciel, ceniony zarówno przez kolegów, jak i uczniów, w

⁴ Gianandrea Gavazzeni, *Wspomnienia i doświadczenia Respighiego* (Ricordi ed esperienze su Respighi), Torino: ERI Edizioni, 1985, str. 87-93 (88)

przeciwieństwie do pragnącej spokoju, niemalże samotnej jednostki, o której czytamy w biografii Elsa.

1.1.2.4 *Druga podróż do Berlina, transkrypcje utworów z okresu baroku*

We wrześniu 1908 roku węgierska sopranistka Etelka Gerster zaprosiła Respighiego do swojej szkoły śpiewu w Berlinie jako akompaniatora, co dało mu możliwość pogłębienia wiedzy i doświadczenia w zakresie muzyki wokalne. Tym razem przebywał w Berlinie przez prawie rok.

Podczas drugiej wizyty w Berlinie poznał Arthura Nikisch'a, innego węgierskiego muzyka i głównego dyrygenta Filharmonii Berlińskiej. W tym czasie Respighi pracował nad transkrypcją *Il lamento di Arianna* Monteverdiego, jedynej zachowanej muzyki z zaginionej drugiej opery Monteverdiego, *Arianny*. Nikisch był oczywiście bardzo zainteresowany tą transkrypcją i zorganizował dla Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej premierę 12 października 1908 roku, a partię solową zaśpiewała mezzosopranistka Julia Culp. Transkrypcje wczesnej muzyki Respighiego były popularne w Niemczech, a to był jego pierwszy międzynarodowy sukces.

1.1.2.5 *Powrót do Bolonii*

Respighi wrócił do Bolonii, by rozpocząć pracę nad swoją pierwszą pełnowymiarową operą. Muzyczny wpływ pobytu Respighiego w Niemczech uwidocznił się w operze *Semirâma*. Opera, której premiera odbyła się w Bolonii 20 listopada 1910 roku dzięki librettu napisanemu przez Alessandro Cerè, absolwenta prawa, odniosła spory sukces. Nowe libretto zawdzięcza też wiele *Salome* Richarda Straussa, skłaniając się ku tzw. ruchowi dekadencjemu, który pojawił się na przełomie wieków. W twórczości Respighiego nastąpił wyraźny przełom od weryzmu do dekadencji. Historyczne znaczenie *Semirâma* jest niezaprzeczalne, gdyż była to jedna z pierwszych włoskich oper, która próbowała odejść od modnego modelu „weryzmu”, który dominował przez ostatnie 20 lat.

Natychmiast po pierwszym wykonaniu *Semirâma* wydawca muzyczny Sonzogno zwrócił się do Respighiego z ofertą wydania i promocji opery. Respighi podpisał kontrakt w lutym 1911 roku, ale ostatecznie przetrwała tylko transkrypcja fortepianowa i różne bezładne fragmenty utworu orkiestrowego. Opera nie została wystawiona ponownie za jego życia.

Zimą 1911 roku, mimo złego stanu zdrowia, Respighi ukończył nowy utwór na żeńskie głosy solowe, tym razem z akompaniamentem sporej orkiestry. *Aretusa*, sopran i orkiestra, to kolejny dowód miłości do poezji Shelleya (przełożył *Serenadę indyjską* Shelleya na swój pierwszy cykl *Sei Liriche*). Pierwsza prezentacja *Aretusy* odbyła się w Teatro Comunale w Bolonii (17 i 19 marca 1911), z Respighim jako dyrygentem i mezzosopranistką Chiariną Fino Savio wezwaną w ostatniej chwili, by zastąpić niedysponowaną Nunziantę di Mignano. To właśnie ta współpraca zapoczątkowała piękne partnerstwo między kompozytorem a mezzosopranistką. Po wykonaniu *Aretusy* tak bardzo urzekła go jakość jej głosu, że zaczął komponować utwory dostosowane do jej specyficznej skali głosu.

Stworzył cykl pieśni i romansów z Fino Savio. Po pierwszym wykonaniu przez śpiewaczkę *E se un Giorno Tornasse* („Recitativo” na mezzosopran) w czerwcu 1911 roku, przystąpił do komponowania różnych suit, które ostatecznie złożyły się na drugą serię *Sei Liriche*. Ale pomysł napisania nowej opery wydawał się być ostatnim w jego planach. W znalezieniu odpowiedniego materiału do nowej opery pomógł mu również Lorenzo Sonzogno, a Respighi ostatecznie przyjął sugestię wykorzystania libretta opartego na mniej znanym francuskim pisarzu Edmondzie Guiraud i rozpoczął pracę nad nową operą *Marie Victoire*.

1.2 Opowieści rzymskie (1912-1918)

1.2.1 Życie w Rzymie po pierwszym przyjeździe

1.2.1.1 Nowa praca, pobyt w Rzymie

W listopadzie 1911 roku w Liceo Musicale w Bolonii nastąpiła poważna zmiana. Marco Enrico Bossi, który przez prawie 10 lat pełnił funkcję dyrektora Akademii, postanowił przejść na emeryturę. Respighi miał duże nadzieje na objęcie stanowiska, ale ostatecznie w styczniu 1912 roku praca została tymczasowo przekazana Luigiemu Torchi, dawnemu nauczycielowi Respighiego. Być może z powodu narastającego poczucia odrzucenia i ogarniającemu go nastrojowi przygnębienia Respighi zaczął też zastanawiać się nad opuszczeniem Bolonii.

W miarę upływu czasu coraz bardziej oczywistym było, że stanowisko dyrektora Liceo Musicale nigdy nie będzie mu dane sprawować. Ostatecznie pogodził się z losem i złożył podanie o stanowisko nauczyciela w Liceo Musicale w Rzymie, a w styczniu 1913 roku został oficjalnie mianowany kierownikiem wydziału kompozycji, wpisując się tym samym w chwalebny historię najświetniejszej szkoły muzycznej we Włoszech Liceo Musicale w Rzymie⁵(obecnie Conservatorio di Musica Santa Cecilia). Pierwszą lekcję dał 15 stycznia 1913 roku w Liceo w Rzymie i uczniowie go pokochali. Respighi nie czuł się jednak szczęśliwy w hałaśliwym środowisku rzymskiej metropolii. Tak bardzo tęsknił za rodziną i przyjaciółmi w domu, że często podróżował pociągiem z Rzymu do Bolonii.

Być może chcąc jak najbardziej uciec od miasta, pod koniec kwietnia 1913 roku utworzył małą orkiestrę (zwerbowaną głównie z muzyków z rodzinnej Emilii-Romanii), którą zabrał na tournée do różnych włoskich miast. W czasie tego tournée opera *Marie Victoire* była już prawie ukończona, ale wymagała jeszcze

⁵ W 1919 roku, sześć lat po wstąpieniu Respighiego, szkoła uzyskała autonomię, a następnie, pod koniec 1923 roku, przyjęła obecną nazwę Conservatorio di Musica Santa Cecilia, a w ciągu dwudziestu lat, kiedy tam uczył, studiowało u niego wielu muzyków i kompozytorów: Lino Livivella, Vittorio Rieti, Giovanni Salviucci i Ennio Porrino, między innymi.

orkiestracji. Opera miała trudne losy, Ricordi ostatecznie opublikował partyturę i jej oryginalne francuskie libretto w 1991 roku, a dzieło zostało ostatecznie wykonane w rzymskiej operze 27 stycznia 2004 roku, prawie sto lat po jego napisaniu.

Libretto *Marie Victoire* oparte jest na włoskiej tradycji weryzmu, choć Respighi świadomie zdystansował się od niej w swojej poprzedniej operze, *Semirâma*. Respighi starał się zrównoważyć część dramatycznego melodramatu swoją muzyką, dlatego była ona w dużej mierze pozbawiona zbędnego patosu i koncentrowała się bardziej na połączeniu liryzmu i katharsis. Ale w każdym razie Respighi nigdy nie wydawał się być zadowolony z tego projektu.

1.2.1.2 *Bliska przyjaciółka, mezzosopranistka Fino Savio i życie miłosne*

Fino Savio była jego najbliższym powiernikiem do czasu zaręczyn i ślubu Respighiego z Elsą. Intymny ton jego listów do wokalistki budził podejrzenia co do natury ich prawdziwego związku. Od czasu pierwszej współpracy z mezzosopranistką w 1911 roku, wciąż do niej pisał, dzieląc się swoimi najbardziej intymnymi myślami i często błagając ją o przyjazd do Bolonii. W 1914 roku, gdy usłyszał o możliwości otwarcia Konserwatorium im. Giuseppe Verdiego w Turynie (Liceo Musicale Giuseppe Verdi), zdaje się nawet rozważać wyprawę z Rzymu, by być bliżej przyjaciół (Fino Savio mieszkała wtedy w Turynie, jak wynika z ich listów).⁶

Fino Savio była już wtedy szczęśliwie zamężna i sądząc po chłodnym, obiektywnym tonie jej odpowiedzi do Respighiego oraz treści jej późniejszej korespondencji z Elsą, można by wnioskować, że ich przyjaźń była jednak czysto platoniczna. Podczas pierwszych lat pobytu w Rzymie Respighi mógł mieć krótki romans z jedną (a może obiema!) z dwóch łotewskich sióstr, które tam wtedy poznał.⁷

⁶ Duża część korespondencji Respighiego zachowała się w Fondo Ottorino Respighi przy Fondazione Giorgio Cini w Wenecji. Zbiór listów, zdjęć i innych dokumentów znajduje się również w Fondo Respighi w Archivio di Stato di Milano. Wybór listów Respighiego do śpiewaczki Chiariny Fino Savio przechowywany jest w Archivio Storico Teatro Regio w Turynie.

⁷ W swojej biografii Elsa wspomina, że podczas pierwszego roku pobytu w Rzymie jej przyszły mąż Respighi mógł mieć przelotny związek z jedną (lub ewentualnie dwiema!) z dwóch łotewskich sióstr, mieli krótki związek. Być może poznał ją w domu Olgi Signorelli. Była pisarką i tłumaczką, która kilka lat wcześniej osiadła w Rzymie. Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 48-49.

Jedna z nich zwróciła mu kiedyś uwagę na dźwięk wody płynącej z fontanny w Valle Giulia, w pobliżu ich domu, co podobno zainspirowało kompozytora do napisania jednego z jego naj słynniejszych utworów orkiestrowych *Fontane di Roma*. Elsa, żona kompozytora twierdziła, że to właśnie te dwie siostry zapoznały go ze sztuką Hauptmanna *Die versunkene Glocke*, która stała się później inspiracją dla jego opery *La Campana Sommersa*.

1.2.1.3 Spokojne studium z utworami wokalnymi

Choć Respighi powoli adaptował się i doceniał kulturalną i artystyczną atmosferę oferowaną przez metropolię Rzymu, tęsknił za rodzinną Bolonią i wracał do jej spokojnego i prostego świata tak często, jak tylko mógł.

Spokojne otoczenie jego gabinetu przy Via Castagnoli w Bolonii zdawało się sprzyjać jego pogodniejszym dziełom. Późną wiosną 1914 roku spędził kilka tygodni w Bolonii, pisząc większość *Il Tramonto* na mezzosopran i kwartet smyczkowy oraz kończąc *La Sensitiva*. Podobnie jak wcześniej *Aretusa*, te dwa utwory są włoskimi tłumaczeniami wierszy Shelly'ego, oba też zostały napisane dla Chiariny Fino Savio. *Aretusa*, *Il Tramonto* i *La Sensitiva* znane są jako trylogia Shelly'ego, gatunek, który Respighi nazwał *Poemetto lirico*.

Opracowanie muzyczne *Il Tramonto* (*Zachód słońca*) bardzo dobrze wpisuje się w subtelny i niemal mistyczny nastrój wiersza. Cały utwór jest stosunkowo spokojny, tylko miejscami dramatyczny, a akompaniament wykorzystuje lekki kwartet smyczkowy, by wprowadzić spokojny, ale liryczny nastrój.

Z kolei *La Sensitiva* (*Czułość*) to dłuższy utwór o bogatszej orkiestracji. Respighi postanowił użyć pełnej orkiestry z czterema waltorniami i powiększył sekcję perkusyjną, dając kompozytorom więcej miejsca na swobodne kształtowanie muzyki: w melodię wplecione są odgłosy deszczu, wiatru i słowików, a orkiestra doskonale ujmuje opis ogrodu przez poetę kolorami i zapachami. Koloryt utworu jest bliski

wyrafinowanej stylistyce Ravela, ale też pełen bogactwa barwowego Straussa. Podtrzymywane linie wokalne mogą być dość uciążliwe dla solistów i wymagają wysokiego poziomu techniki wokalne.

Pierwsze wykonanie *Il Tramonto* odbyło się w Rzymie 1 maja 1915 roku, śpiewała je oczywiście Chiarina Fino Savio. *La Sensitiva* natomiast została odłożona z różnych powodów do 1922 roku i jej premiera odbyła się nie we Włoszech, lecz w Pradze, gdzie Elsa była solistką. Tymczasem Ottorino kontynuował swoje prace kompozycyjne podczas świąt w Bolonii, gdzie stworzył niewielką grupę pieśni na sopran, w tym *Quattro Rispetti Toscani*, lekki utwór składający się z aranżacji czterech półzartobliwych wierszy tokańskiego poety Arturo Birgi.

1.2.1.4 Pierwsza Symfonia

O planach napisania *Sinfonia Drammatica*, najdłuższego i najbardziej złożonego dzieła orkiestrowego, wspomina po raz pierwszy w liście do Fino Savio z 4 maja 1913 roku, choć kompozycja została ukończona dopiero jesienią 1914 roku.⁸

Sinfonia Drammatica została po raz pierwszy wykonana w Teatrze Augusteo 24 stycznia 1915 roku, dyrygował Molinari. Jej trzyczęściowa budowa: *Allegro energetico*, *Andante sostenuto* i *Allegro impetuoso* dowodzi, że Respighi zamierzał napisać prawdziwą symfonię. *Sinfonia Drammatica*, choć nie jest arcydziełem, wyraźnie wskazuje na główne punkty odniesienia kompozytora w tamtym czasie, takie jak *Symfonia d-moll* Césare’go Francka, a w konturach niektórych linii melodycznych słycać odcienie Richarda Straussa i Rimskiego-Korsakowa. Wpływ Wagnera daje się odczuć w wyeksponowaniu niskich instrumentów dętych w całym utworze. W sumie *Sinfonia Drammatica* świadczy o zetknięciu Respighiego z szeroką gamą stylów późnego romantyzmu i o jego wyraźnej niechęci do eksplorowania niezbadanego terytorium (beztonowości).

⁸ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy* (Ottorino Respighi his life and times), str. 55.

1.2.1.5 I wojna światowa i spotkanie z ukochaną

Respighi miał prawie 36 lat, gdy Włochy wypowiedziały wojnę Austrii 24 maja 1915 r. i dlatego teoretycznie mógł jeszcze wstąpić do armii. Ale ostatecznie został zwolniony z obowiązku wstąpienia do armii z dwóch powodów: po pierwsze, rząd włoski miał tendencję do wybierania swoich kandydatów spośród młodych ludzi,⁹ po drugie, osoby pełniące ważne funkcje publiczne były zwykle zwolnione ze służby wojskowej, a Respighi był profesorem w Liceo Musicale w Rzymie. W końcu więc przyznano mu tymczasowe zwolnienie.

Latem 1915 roku spędził spokojne i ciche lato z dala od zgiełku miasta w wiejskim domu swoich przyjaciół. W tym czasie pokazał swojemu przyjacielowi Daniele Amfitheatrofowi szkic tego, co ostatecznie stanie się partyturą fortepianową *Fontane di Roma*. Jest to również świadectwo zwyczaju Respighiego, który najpierw pisał na fortepian, a dopiero później zajmował się orkiestracją.

Po powrocie do Rzymu jesienią Respighi znalazł nowego ucznia w swoich klasach fugi i kompozycji. Elsa Olivieri Sangiacomo urodzona w Rzymie, studiowała fortepian. Jednak nagle dopadło ją zapalenie nerwów w prawej ręce, więc zmuszona była zrezygnować z gry na fortepianie i skupić się na śpiewie i komponowaniu. Relacja nauczyciel-uczeń miała się przekształcić w trwałe, obopólnie korzystne partnerstwo, gdzie ona była jak światło prześwietlające jego mroczne nastroje.

1.2.2 Powrót do normalności po trudnym okresie życia

1.2.2.1 Fontane di Roma

Kolejne czasy były najbardziej frustrującym okresem w życiu Respighiego. Zimą 1915-1916 roku gwałtownie pogorszyły się jego stosunki z dyrektorem Liceo Musicale M. E. Bossim i prezesem hrabią Enrico San Martino Valpergą. Pod koniec marca zachorowała jego matka, Ersilia. Gdy dotarł do Bolonii, jego matka zmarła na

⁹ Do dziś Włosi nazywają młodych mężczyzn, którzy walczyli w I wojnie światowej „chłopcami z '99” (młodzieńcami urodzeni w 1899 roku).

zapalenie płuc. Śmierć matki wywarła na niego głęboki wpływ. Oprócz utraty najbliższych, zniknęła spokojna atmosfera, jaka udzielała mu się podczas pobytu w studium Via Castagnoli, które stało się teraz tak smutne. Stan fizyczny Respighiego się pogorszył i codziennie leżał w łóżku, odmawiając jedzenia i spotkania się z kimkolwiek. W końcu przyjaciele namówili go na rekolekcje religijne na górze Eremo di Tizzano i powoli zaczął wracać do zdrowia.

Co dziwne, to właśnie podczas tych miesięcy rozpacz i samozaparcia zaczął komponować utwór, który stał się jednym z najbardziej znanych i cenionych utworów w całej jego karierze. Jak już wcześniej stwierdzono, być może już w 1913 roku rozważał napisanie utworu inspirowanego rzymskimi fontannami. Pod koniec września 1916 roku uznał, że nadszedł właściwy czas i jeszcze tej samej jesieni ukończył aranżacje orkiestrowe.

Fontane di Roma jest poematem symfonicznym (poema sinfonico), a w jego kompozycji Respighi zdecydował się ułożyć cztery części chronologicznie, zaczynając od świtu, a kończąc na zachodzie słońca. Wybór ten oznaczał, że utwór nieuchronnie zaczynał się i kończył w dość introspektywnym nastroju, co mogło przyczynić się do braku entuzjazmu wśród publiczności podczas jego pierwszego wykonania. Kompozytor opatrzył każdą część wstępami, które mają pomóc w prowadzeniu słuchacza przez muzykę.¹⁰

Fontane di Roma wyznacza kluczowy punkt w rozwoju dojrzałego stylu Respighiego. W swoim najdłuższym poprzednim dziele, *Sinfonii Drammatica*, starał się bezpośrednio naśladować wzorce innych poprzedników. Chociaż konstrukcja czterech części i ich zmienne nastroje przypominają symfonię, struktura utworu jest czysto narracyjna, z niewielką próbą rozwinięcia tematu. Jeśli słuchacz wyczuwa ogólne poczucie jedności, to dzięki umiejętnemu operowaniu przez kompozytora różnymi nastrojami.

¹⁰ Objasnienia umieszczone na partyturze przez Respighiego jako wprowadzenie do poszczególnych części.

Fontane di Roma miało mieć premierę pod koniec 1916 roku pod dyrekcją Toscaniniego, ale zostało wstrzymane z powodu wojny.¹¹ *Fontane di Roma* ostatecznie miało swoje pierwsze przedstawienie 11 marca 1917 roku, w Augusteo w Rzymie. Wtedy już nie pod dyrekcją Toscanini'ego, ale pod dyrekcją Antonio Guarnieri'ego. Długo oczekiwana premiera nie okazała się tak gładka, jak się spodziewano, a kompozytor był po występie w bardzo przygnębionym nastroju. Respighi nie uzyskał entuzjazmu, którego oczekiwał od publiczności. Dopiero pod dyrekcją Toscaniniego w następnym roku dzieło zyskało pełne uznanie. Był to być może tak zwany „efekt Toscaniniego”, kiedy to renoma wielkiego dyrygenta stworzyła atmosferę przychylnego przyjęcia utworu przez publiczność.

1.2.2.2 *Deità Silvane, suita mezzosopranowa*

Sława Respighiego rosła w Rzymie, ale jego stan psychiczny pozostawał pogmatwany. Aby przetrwać nudne zimowe miesiące, zimą 1916 i na początku 1917 roku ukończył nowy zestaw pięciu utworów na sopran i fortepian, zatytułowany *Deità Silvane*, oraz pierwszą część Sonaty h-moll na skrzypce i fortepian.

Jak większość utworów wokalnych, które skomponował w ostatnich latach, *Deità Silvane* została napisana specjalnie na głos Chiariny Fino Savio. Choć dzieło zostało oficjalnie dedykowane hrabinie Annie Menotti Piccolomini, jej rzymski salon był regularnym miejscem spotkań pisarzy i muzyków. Utwory te zostały napisane do poezji Antonio Rubino. Ten krótki cykl pięciu pieśni spotkał się początkowo z dość chłodnym przyjęciem na premierze w Rzymie (Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, 22 lutego 1918). Dwa miesiące później, 28 kwietnia, w Sala Piccola Konserwatorium

¹¹ W nocy z 11 na 12 listopada 1916 roku miasto Padwa zostało zbombardowane przez austriackie samoloty, co spowodowało dużą liczbę ofiar. Ten incydent jeszcze bardziej zaostrzył antypatię Włochów do wszystkiego co germańskie, w tym do muzyki. Niestety dla Respighiego, pierwsze wykonanie *Fontane di Roma* zostało zaplanowane na 26 listopada, dwa tygodnie po tym wydarzeniu i włączone do drugiego z dwóch koncertów prowadzonych przez Toscaniniego w Augusteo Auditorium. Dyrygent nie chciał w ostatniej chwili zmieniać programu, więc koncert odbył się zgodnie z pierwotnym planem. Pierwszy koncert (19 listopada) zaczął się dobrze, ale w drugiej połowie wykonania *Siegfrieds Trauermarsch* (Marsza żałobnego Zygryda) z *Götterdämmerung* Wagnera publiczność nie mogła się powstrzymać od skandowania „per i morti di Padovda (Za zmarłych z Padwy)”. Rozwścieczony dyrygent został zmuszony do opuszczenia podium dyrygenckiego. Drugi koncert nigdy się nie odbył. Już kilka dni później wszelkie wykonania niemieckiej muzyki w Rzymie zostały oficjalnie zakazane do końca wojny. Premiera *Fontane di Roma* została więc odłożona na później.

Mediolańskiego sam Respighi towarzyszył Chiarninie Fino Savio w utworze, który został bardzo dobrze przyjęty przez mediolańską publiczność. Kilka lat później Respighi stworzył orkiestrową wersję *Deità Silvane* na małą orkiestrę kameralną złożoną z zaledwie piętnastu instrumentów, której pierwsze wykonanie odbyło się w *Acolian Hall* w Nowym Jorku na początku 1926 roku.¹² Dzieło odniosło duży sukces w USA.

1.2.2.3 Balet *La Boutique Fantasque*

Latem 1917 roku Respighi był na wakacjach, gdy jego urlop został przerwany przez ważne spotkanie w Viareggio. Założyciel Ballets Russes Serge Diagilew planował serię nowych utworów dla swoich Ballets Russes, które byłyby oparte na muzyce z okresu baroku i klasycyzmu. Chciał, aby Respighi zaadaptował orkiestrową wersję utworu fortepianowego Rossiniego *Riens* oraz zrealizował balet *La Boutique Fantasque* z rosyjskim choreografem Léonide Massine. Premiera baletu odbyła się 5 czerwca 1919 roku w Alhambra Theatre na Leicester Square przy pełnej widowni. Już kilka dni po premierze wydawca J&W Chester napisał do Respighiego, wyrażając zainteresowanie wydaniem wersji fortepianowej baletu i mając nadzieję, że Respighi udzieli mu praw do publikacji partytury fortepianowej.¹³

1.2.2.4 Punkt zwrotny w karierze zawodowej

Na początku 1918 r. losy Fontane di Roma miały się potoczyć w niekorzystnym kierunku. Po rozczarowującej premierze dzieła w Rzymie Respighi stracił wiarę w produkcję. Kiedy więc Toscanini poprosił go o włączenie jakiegoś utworu do serii 12 koncertów, które miały się odbyć w Mediolanie na początku roku, nieco roztargniony przesłał mu partyturę tego utworu. Wydaje się jednak, że nie docenił tego, co można nazwać efektem Toscaniniego. Świat zaczął dostrzegać uroki i walory muzyki Respighiego po triumfalnym wykonaniu *Fontane di Roma* w Konserwatorium

¹² flet, obój, klarnet, fagot, róg, perkusja, ksylofon, czelesta, fortepian, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

¹³ List z 10 czerwca 1919 r., przechowywany w Fondo Respighi w Archivio di Stato di Milano (C 13).

w Mediolanie 11 lutego. Był to również początek jego długiego (choć burzliwego) związku z Toscaninim.

Po sukcesie wydawca Tito Ricordi wysłał do Respighiego telegram z gratulacjami i wyraził zainteresowanie zakupem praw do utworu. 12 lutego Respighi zawarł partnerstwo z wydawnictwem Ricordi. Wcześniej, poza krótką i niepewną współpracą z Sonzogno, większość jego muzyki (zwłaszcza utworów wokalnych i kameralnych) wydawało małe wydawnictwo Bongiovanni w Bolonii. Ta współpraca Respighiego z renomowanym mediolańskim wydawcą stanowiła ważny punkt zwrotny w jego karierze. W ciągu następnych dwóch lat Ricordi zaczął systematycznie publikować wiele jego nowszych utworów (w tym niektóre wczesne Romanze i transkrypcje), rozpoczynając współpracę, która trwała przez całe życie kompozytora.

1.3 Sława (1918-1923)

1.3.1 Długie i silne partnerstwa

1.3.1.1 Małżeństwo

W 1918 roku niedawno podpisany kontrakt Respighiego z Ricordi oznaczał, że musiał on podróżować między Rzymem a Mediolanem. W czasie niekończących się podróży Respighi zachorował na łagodny przypadek hiszpańskiej grypy. Elsa odwiedzała Respighiego punktualnie każdego popołudnia podczas jego choroby, aż w końcu sama zachorowała. Dwa miesiące później, gdy oboje byli już w pełni sił, spędzili razem kilka dni w średniowiecznym górskim miasteczku Palestrina, a w pociągu powrotnym do Rzymu Respighi oświadczył się Elsie.

Ślub pary odbył się ostatecznie w styczniu 1919 roku. Długo oczekiwany ślub został podzielony na dwa etapy: najpierw 11 stycznia w urzędzie stanu cywilnego, a następnie dwa dni później, 13 stycznia, w kościele S. Sebastianello u stóp wzgórza Pincio w centrum Rzymu. W ceremonii ślubnej uczestniczyło tylko niewielkie grono

bliskich przyjaciół i krewnych. Ich pierwszy wspólny dom znajdował się przy Via Pietro Cossa, gdzie mieszkali w dwupokojowym apartamencie. Respighi mógł tam tworzyć i oferować prywatne lekcje.

1.3.1.2 *Odnowiona współpraca z Ballets Russes*

Tego lata Respighi miał kolejne spotkanie z Diagilewem. Zaproponował Respighiemu dwie kolaboracje. Po pierwsze chciał, aby Respighi skomponował poprawioną wersję opery *Astuzie Femminili* włoskiego kompozytora klasycznego Domenico Cimarosy. Operę wyróżniło użycie jako tematu melodii rosyjskiej, temat ten pojawia się w uwerturze i jest również użyty jako temat tańca na końcu, zapowiadając zakończenie. Respighi oparł swój balet na muzyce Domenico Cimarosy. Utwór został po raz pierwszy wystawiony w Paryżu w maju 1920 roku, ale we Włoszech został wykonany dopiero po śmierci Respighiego (w Teatro della Pergola we Florencji w maju 1939 roku).

Inaczej potoczyły się losy innego utworu zaproponowanego Respighiemu przez Diagilewa. *La Serva Padrona* Giovanniego Paisiello została pierwotnie napisana i wykonana w Petersburgu, a Diagilewowi zależało na ożywieniu tego włoskiego dzieła z rosyjskimi powiązaniem. Ponieważ Respighi oddał partyturę miesiąc później niż ustalono (uzgodniony termin to luty 1920), Diagilew zmienił treść projektu. Partytura Respighiego była więc przechowywana i uważana za zaginioną, aż Elia Andrea Corazza odkrył ją ponownie ponad 90 lat później.¹⁴

1.3.1.3 *Trwale partnerstwo i przyjaźń z Guastalla*

Respighi szukał tematu do nowej opery i jego ciekawość przyciągnęło libretto Ercole Luigi Morsellego zatytułowane *Belfagor*. Autor określa ją jako „*archidiavoleria* (wielki demon)”, inspirując się powieścią Machiavellego o średnim

¹⁴ Elia Andrea Corazza, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev*, *Il Saggiatore musicale*, XXI/I, (2014), str. 56-67.

stopniu zaawansowania *Belfagor Arcidiavolo* (Il Demonio che Prese Moglie) (1549). Premiera sztuki odbyła się w La Scali w 1923 roku.

Respighi wybrał Guastalla na librecistę tej nowej opery. Guastalla był doświadczonym pisarzem i dziennikarzem, który podawał się również za wielbiciela Gabriele D'Annunzio. Był to najbardziej udany produkt ich długiej współpracy, a przede wszystkim początek tego, co stało się bliską i trwałą przyjaźnią. Od tego momentu obaj byli niemal nierozłączni, a Guastalla był codziennym gościem w domu Respighi'ch. „Quaderni (Zapiski)”¹⁵ Guastalli'ego dostarczają obecnie cennych szczegółów na temat życia i kariery Respighiego i są dostępne w Fondazione Cini w Wenecji.

Wkrótce doszło do porozumienia między kompozytorem, autorem i nowym librecistą i tej jesieni (26 listopada 1919) Ricordi oficjalnie zlecił Respighiemu napisanie opery. Tak więc po raz kolejny Respighi wznowił stałe podróże w obie strony. Po raz kolejny ciągły stres związany z pracą i podróżami okazał się dla niego zbyt duży, a wraz z nadejściem zimy ponownie cierpiał na skrajne zmęczenie i musiał przerwać zajęcia.

1.3.1.4 *Przysługa Toscaniniego*

Gdy Respighi powoli wracał do zdrowia, przyszła kolej na Elbę, która znów zachorowała. Miała zapalenie jelita grubego. Z polecenia lekarza postanowili spędzić lato 1920 roku w Cavalese, małym górskim kurorcie w Dolomitach. Po raz kolejny Respighi maksymalnie wykorzystał swój urlop, pracując nad różnymi kreacjami. Prace te obejmowały *Quattro Liriche su Parole di Poeti Armeni* i *Concerto Gregoriano*.

W tym samym okresie *Fontane di Roma* miały w Augusto swój najbardziej udany jak dotąd występ, tym razem pod dyrekcją Toscaniniego (7 listopada). Miłość

¹⁵ „Quaderni” Claudio Guastalli, podzielony na trzy zeszyty dotyczące Ottorino Respighiego i kolejne dziewięć zeszytów z projektami, różnymi notatkami i szkicami różnych librett następujących oper: „La fiamma”; „Ezio”; „Antonio e Cleopatra”; „Belkis, regina di Saba”. Oryginał znajduje się obecnie w Fondazione Cini w Wenecji, nr akt s.fascc. 17.

znanego dyrygenta do muzyki Respighiego i bezprecedensowy sukces jego występów pokazują, jak ważne jest posiadanie właściwego dyrygenta we właściwym czasie. To dzięki staraniom Toscaniniego słynny dyrygent dokonał pierwszego nagrania jednego z utworów Respighiego w Stanach Zjednoczonych (*Gagliarda z Suity nr 1 Antiche Arie e Danze*, RCA Victor, 1920), dzięki czemu muzyka Respighiego stała się tak dobrze znana w Ameryce.

Tymczasem Respighi i Elsa wprowadzili się do dwóch pokoi w domu matki Elsy przy Via Nazionale. Przez następne pięć lat gościli tu wielu gości, w tym muzyków, artystów i pisarzy. Jednym z ich najczęstszych gości był oczywiście Claudio Guastalla.

1.3.2 Trasa europejska

1.3.2.1 Małżeństwo Respighi występuje razem

Para zadebiutowała wspólnie na początku roku 1921. Pod koniec stycznia wyruszyli w trasę koncertową. Pierwszy koncert w Forli pod koniec stycznia był dla Elsy szczególnie ważny, ponieważ oznaczał jej debiut jako artystki koncertowej. W programie znalazło się również kilka jej własnych prac.¹⁶

W kwietniu rozpoczęli dłuższą trasę zagraniczną, która zaprowadziła ich do Pragi, Brna i Wiednia. Podczas pobytu w stolicy Austrii Emil Hertzka, szef Universal Editions, przedstawił im Alnę Mahler i jej przyszłego trzeciego męża, pisarza Franza Werfla. W domu Franza Werfla poznali Richarda Straussa, który w tym czasie był współdyrektorem z Schalkiem Opery Wiedeńskiej. To ważne spotkanie i kontakt miały niewątpliwie fundamentalne znaczenie dla przyszłej kariery Respighiego.

Jednak rozległe trasy koncertowe sprawiły, że przez kilka tygodni nie było go w Rzymie. Po powrocie z pierwszego zagranicznego tournée przywitał go formalny list upominający z Liceo Musicale, w którym zarzucono mu zaniedbywanie

¹⁶ Prace Elsy obejmowały *Tre Canzoni Spagnole*, *Quattro Liriche dai Rubaiyat* i *Berceuse Bretonne*.

obowiązków dydaktycznych. Do tej pory Respighi miał zwyczaj komponowania w czasie wakacji i doskonalenia swoich dzieł w pozostałym wolnym czasie w trakcie roku szkolnego. Jednak, w miarę jak rosła jego sława w kraju i za granicą, musiał pójść na jakiś kompromis.

1.3.2.2 *Zainspirowany przez chorał gregoriański*

Na początku 1922 roku, ryzykując kolejne upomnienia ze strony zarządu Liceo, Elsa i Ottorino wyruszyli w kolejne tournée. Najpierw powrócili do Pragi 29 stycznia, z Elsą jako solistką w długo oczekiwanej premierze *La Sensitiva*. Następnie koncertowali w różnych innych miastach ówczesnej Czechosłowacji, w tym w Pilźnie, Brnie i Bratysławie.

Przy okazji wyjazdu z Włoch Molinari i Sarti dali premierę *Concerto Gregoriano* na skrzypce i orkiestrę (Rzym, 5 lutego). Pierwsze większe dzieło Respighiego wyraźnie inspirowane chorałem gregoriańskim. Główny temat drugiej części jest na przykład precyzyjnie oparty na chorale wielkanocnym *Victimae paschali laudes*.

Ogólny brak bezpośredniości i quasi-improwizacyjny charakter Koncertu może częściowo tłumaczyć słabe przyjęcie, z jakim spotkał się on podczas pierwszego wykonania. Ówczesna publiczność wyraźnie nie była przyzwyczajona do prostoty chorału gregoriańskiego. Jednak, to w dużej mierze dzięki chorałowi gregoriańskiemu Respighi mógł wyzwolić swoją sztukę od ekscesów Straussa i impresjonizmu.

1.3.3 *Projekty na dużą skalę*

1.3.3.1 *Bajki muzyczne La Bella Addormentata*

Kilka miesięcy później w Teatro Odescalchi w Rzymie (13 kwietnia 1922) odbyła się premiera kolejnej nowej produkcji - *La Bella Addormentata* (Śpiąca królewna). Produkcja sceniczna została ukończona latem 1919 roku, a ponieważ Respighi poświęcił później całą swoją uwagę *Belfagor*, był zmuszony powierzyć

orkiestrację *La Bella Addormentata* swojemu dawnemu uczniowi Vincenzo di Donato. Jednak niemal do ostatniej minuty premiery partytura pozostawała nie zaaranżowana, ledwie zdążyła na pierwsze wykonanie.

Dzieło, „fiabe musicale (Bajki muzyczne)” w trzech aktach, oparte na *La Belle au Bois Dormant* Charlesa Perraulta (1689), powstało na zamówienie lalkarza Vittorio Podrecca, który prowadził popularny zespół teatralny dla dzieci Teatro dei Piccoli. Szczególną nowością w repertuarze zespołu było to, że w przedstawieniach lalkowych często brała udział mała orkiestra i chór, co sprawiało, że spektakl był bliższy operetce niż zwykłej popołudniowej rozrywce. W ciągu następnych dwóch dekad Podrecca zabrał dzieło Respighiego na tournée do wielu miast na całym świecie, gdzie spotkało się ono z niezmiennie dobrym przyjęciem.

Oryginalność *La Bella Addormentata* jest w rzeczywistości większa niż można by przypuszczać: pod wieloma względami zawiera ona w sobie anty-weryzm, który nabierał wówczas rozpędu. Głównym bohaterem utworu jest marionetka, w rzeczywistości utwór jest parodią. Oryginalna partytura do *La Bella Addormentata* jest obecnie nieodnaleziona, co uniemożliwia wykonanie dzieła w oryginalnej formie. Wiele lat później, w latach trzydziestych, Respighi powrócił do przedstawienia i stworzył nową wersję, zatytułowaną *La Bella Dormente nel Bosco*, w której lalki zostały zastąpione przez prawdziwych aktorów i śpiewaków.

1.3.3.2 Opera *Belfagor* i Premiera *La primavera*

Wczesnym latem 1922 roku Respighi przebywał w Laveno, obok Lago Maggiore. Podczas tego pobytu na Lago Maggiore Respighi był w stanie położyć ostateczny nacisk na orkiestrację *Belfagor*. Respighi spędzał czas w górach Dolomitów, ciesząc się świeżym powietrzem i kończąc pierwszy akt *Belfagor*, a drugi, gdy po wakacjach wrócił do Rzymu pod koniec września. Zamiast zwyczajowej depresji, tym razem proces twórczy został zakończony w bardzo szczęśliwym stadium. Będzie to niewątpliwie pierwsza kompletna opera, jaką napisał od prawie dekady (ostatnią kompletną była *Marie victoire* i została wydana wiele lat później) i pierwsza

opera, którą ukończył od czasu przyjazdu do Rzymu. Respighi poświęcił się teraz pisaniu nowych oper, do tego stopnia, że w tym okresie napisał niewiele innych utworów.¹⁷

Pod koniec lipca otrzymał wiadomość potwierdzającą, że opera zostanie wystawiona w La Scali w marcu 1923 roku pod batutą Toscaniniego. Jednak jesienią tego samego roku nastąpiła „katastrofa” i Toscanini odwołał większość nadchodzących występów z powodu problemów ze wzrokiem. Premierę *Belfagor* miał poprowadzić Antonio Guarnieri, sytuacja dziwnie przypominająca premierę *Fontane di Roma*.

Po premierze 26 kwietnia 1923 roku pod dyrekcją Guarnieriego krytycy przyjęli dzieło z mieszanym entuzjazmem, ale niemal jednogłośnie uznano, że wszelkie niedociągnięcia muzyczne wynikają z nieprzemyślanego libretta.¹⁸ W przeciwieństwie do sztuki Morsellego, scenariusz Guastalli skupia się bardziej na historii miłosnej między bohaterem i bohaterką, tracąc tym samym wiele ironicznych elementów oryginalnej opowieści. Choć Respighi nalegał na nazwanie utworu „commedia musicale” (komedia muzyczna), jego opracowanie libretta Guastalla ma raczej charakter liryczny niż żartobliwy.

La Primavera zadebiutowała ostatecznie w Teatrze Augusteo 4 marca 1923 roku pod batutą Molinariego. Utwór na czterech solistów (baryton, tenor, sopran i bas), dużą orkiestrę i organy jest pierwszą częścią epickiego poematu ormiańskiego poety Constantina Zariana *Sirvard Figlia della Terra*. Dzieło nie spotkało się z ciepłym przyjęciem w Rzymie, co Elsa przypisała mierności tenora. Ogólnie rzecz biorąc, utwór ten jest być może bardziej pamiętny ze względu na jego orkiestrację, pełną

¹⁷ Jedynym dziełem z tego okresu była poprawiona wersja krótkiego utworu, który pierwotnie skomponował na wiolonczelę i orkiestrę na przełomie wieków, *Adagio con Variazioni*.

¹⁸ Pisząc dla mediolańskiej gazety La Sera, Adriano Lualdi skomentował: „Fabuła jest słaba i niespójna, a akcja tak źle wymodelowana i przeprowadzona, a następstwo i nakładanie się na siebie odległych i przeciwstawnych gatunków - od żartobliwego do dramatycznego, od lirycznego do groteskowego, od karykaturalnego do realnego i wymyślnego - jest tak nieuporządkowane, że nic w operze nie może być odpowiednio rozwinięte.” Oryginalny komentarz włoski, zob. Luigi Bellingardi, *Il teatro di Respighi nei guidizi della critica*, La Sera, 27 kwietnia 1923 r. str. 261-311.

typowo respighowskich akcentów (tryle mieniące się w wysokich smyczkach, imitacje śpiewu ptaków itp.), niż ze względu na samą muzykę.

1.3.4 Śmierć ojca i objęcie funkcji dyrektora

Pod koniec października ojciec Respighiego poważnie zachorował. Kilka godzin przed jego śmiercią zostali pilnie wezwani na Via Castagnoli. Respighi zdawał się mieć nieprzezwyciężony lęk przed śmiercią. Był w pokoju obok i nie widział ani śmierci ojca, ani nie wszedł do domu pogrzebowego. Śmierć ojca, Giuseppe Respighiego, dotknęła go nie tylko na poziomie emocjonalnym, ale także praktycznym, gdyż nieuchronnie oznaczała koniec jego długiego przywiązania do domu w Bolonii. Wiele z jego dzieł powstało lub zostało ukończonych w znajomym otoczeniu jego ukochanego gabinetu. Posiadłość została sprzedana wkrótce po śmierci Giuseppe, a wizyty Respighiego w Bolonii stały się rzadsze. Dopiero po latach, gdy osiadł w Monte Mario, znalazł podobnie sprzyjającą atmosferę do pracy.

Gdy zbliżała się zima, M. E. Bossi niechętnie przyjął posadę po rezygnacji z funkcji dyrektora Konserwatorium Rzymskiego. Wkrótce potem, pod koniec 1923 r., Liceo Musicale w Rzymie stało się konserwatorium w wyniku włoskiej reformy oświaty. W efekcie Respighi został pierwszym w historii dziekanem Conservatorio di Musica Santa Cecilia. Respighi nie był jednak zainteresowany stanowiskiem biurokratycznym. Dodatkowo jego rosnąca sława jako kompozytora i częste podróże zagraniczne sprawiłyby, że wkrótce trudno byłoby mu wywiązać się ze wszystkich należnych mu zobowiązań. W efekcie już po dwóch latach postanowił złożyć rezygnację. Konserwatorium nie chciało jednak stracić tak cennego nauczyciela. W końcu osiągnięto porozumienie i Respighiemu zaproponowano nowy, bardziej atrakcyjny kontrakt na nauczanie zaawansowanej kompozycji. Ten program dałby mu większą swobodę czasową i zmniejszyłby zakres obowiązków na wielu stanowiskach.

1.4 Międzynarodowe uznanie (1924-1935)

1.4.1 Szczyt kreatywności

1.4.1.1 Trylogia rzymska cz. II *Pini di Roma*

Najważniejszymi wydarzeniami zimy 1924 roku były niewątpliwie premiera *Pini di Roma* 14 grudnia i powtórne wykonanie 28 grudnia, oba pod dyrekcją Molinariego w Teatro Augusteo w Rzymie. Partytura została ukończona w czerwcu i podobnie jak poprzedni poemat symfoniczny *Fontane di Roma*, każda z czterech części *Pini di Roma* wprowadzona jest krótkim tekstem opisowym. (Zob. dodatek 1)

Ogólnie rzecz biorąc, dwa pierwsze występy w Rzymie wypadły dobrze, a publiczność wydawała się być urzeczona kontrastującą dynamiką i delikatnymi barwami instrumentalnymi utworu. Głównym punktem dyskusji było wykorzystanie przez kompozytora „nowych technologii”. W ostatnich dziesięciu taktach trzeciej części Respighi pierwotnie zamierzał naśladować śpiew słowika na instrumencie dętym, najprawdopodobniej piccolo. Ale potem wpadł na pomysł, by użyć nagrania ptaka na żywo.¹⁹

Respighi był zadowolony z wyników premiery tego dzieła. Po odniesionym sukcesie mógł wreszcie zająć się pracą nad operą *La Campana Sommersa*, choć na jej ukończenie trzeba było czekać jeszcze dwa lata. W tym okresie ukończył również pierwsze szkice dwóch stosunkowo pretensjonalnych utworów, *Poema Autunnale* na skrzypce i orkiestrę oraz *Vetrata di Chiesa* na orkiestrę.

1.4.1.2 Pierwsza książka

Jesienią 1925 roku miała się wreszcie ukazać pierwsza książka Respighiego. *Orpheus: iniziazione musicale, storia della musica* (Orfeusz: muzyczne oświecenie, historia muzyki) została opublikowana przez florenckie wydawnictwo Barbéra

¹⁹ Wskazał płytę, która ma być użyta: koncertowe nagranie gramofonowe N°1605. Nagranie to zostało pierwotnie wykonane w maju 1913 roku w studiu Karla Reicha w Bremie w Niemczech.

i napisana przez Respighiego we współpracy z muzykologiem i krytykiem filmowym Sebastiano Arturo Lucianim, z którym Respighi zapoznał się podczas swoich pierwszych lat w Rzymie. Książka jest szczególnie interesująca, ponieważ nie tylko zajmuje się historią muzyki, ale także zawiera kilka odkrywczych spostrzeżeń dotyczących estetyki muzycznej kompozytora. Na przykład bardzo osobiste podejście Respighiego do wykonania i interpretacji: „Konservatoria powinny przyzwyczajając swoich studentów do wykonywania muzyki bez jakichkolwiek znaków ekspresyjnych, tak aby jedynie szczegółowa analiza utworu i jego właściwego nastroju muzycznego służyła oddaniu właściwego tempa i uczucia muzycznego melodii, na podstawie głębokiej wrażliwości, a nie rozważań mózgowych.”²⁰ „Wykonawca jest w pewnym sensie współpracownikiem kompozytora, a także odtwórcą. Musimy jednak jasno i wyraźnie określić, o jaką wolność chodzi, ponieważ dla każdego utworu muzycznego, ze znakami ekspresji lub bez nich, istnieje idealna interpretacja w platońskim sensie tego słowa. Oczywiście interpretacja ta, będąc idealną, nie może istnieć materialnie. Ale każdy wykonawca stara się do niej zbliżyć, ujawniając pewne cechy kompozytora, choć kosztem innych.”²¹

1.4.2 *Wielkie tournée*

1.4.2.1 *Pierwsza i druga trasa po USA*

Pod koniec grudnia 1925 roku Respighi's wyruszyli w pierwszą podróż do Ameryki na statku Conte Rosso, opisanym jako „najbardziej luksusowa podróż morska”.

Program koncertowy był wypełniony, w tym światowa premiera *Concerto in Modo Misolidio* pod dykcją Willema Mengelberga 31 grudnia 1925 r. i amerykańska premiera *Pini di Roma* pod dykcją Toscaniniego w Carnegie Hall 14 stycznia. W tym koncercie muzyka Respighiego odniosła „dziki sukces”, a na

²⁰ Ottorino Respighi, Sebastiano Luciani, *Orpheus: iniziazione musicale, storia della musica*, Barbera Editore, 1925. str.130.

²¹ Ottorino Respighi, Sebastiano Luciani, *Orpheus: iniziazione musicale, storia della musica*, Barbera Editore, 1925. str.132.

widowni otrzymał gromkie brawa.²² Brali też udział w wielu innych koncertach, w programie których znalazły się *Concerto in Modo Misolidio*, *Pini di Roma* i *Antiche Danze e Arie Suite nr 2*.

Podczas pobytu w Nowym Jorku Respighi dokonał pierwszej w historii sesji nagraniowej na fortepianie reprodukcyjnym Welte-Mignon²³. Utwór był adaptacją *Fontane di Roma* na duet fortepianowy, wykonaną z kompozytorem Alfredo Casellą, który również przebywał wówczas w Nowym Jorku. Respighi podpisał wówczas umowę z firmą Welte-Mignon na produkcję czterech wałków fortepianowych rocznie przez następne pięć lat, ale projekt ten nigdy nie został faktycznie zrealizowany.

Rok później, w połowie stycznia 1927 roku, Respighi'owie wyruszyli w drugą podróż do Ameryki. Podobnie jak podczas ostatniej wizyty, czekał na nich napięty harmonogram, w większości ułożony przez Arthura Judsona, menedżera Philadelphia Orchestra i New York Philharmonic. W programie każdego koncertu znalazły się niektóre z jego nowszych dzieł, w tym *Concerto in Modo Misolidio*, *Overture su Temi di Belfagor*, *Suita nr 2 z Antiche Danze e Arie* i oczywiście *Pini di Roma*, a także starsze utwory *Il Tramonto* i dobrze już znane *Fontane di Roma*. Niemal wszystkimi utworami dyrygował sam Respighi.

Przede wszystkim jednak miała miejsce światowa premiera *Vetrata di Chiesa* w Symphony Hall 25 lutego, pod dyrekcją Koussevitzky'ego. *Vetrata di Chiesa* (Okna kościelne) to w zasadzie orkiestrowa transkrypcja *Tre Preludi sopra Melodie Gregoriane*, napisanego na fortepian w 1921 roku; co nietypowe, tytuły poszczególnych części tego utworu zostały dopisane już po ukończeniu części muzycznej.

²² Zob. recenzję Edwarda Robinsona w *Columbia Daily Spectator*, tom XLIX, n. 81 (19 stycznia 1926), str. 2.

²³ Welte-Mignon, pierwszy automatyczny instrument muzyczny, który umożliwiał wierne odtwarzanie utworów przeznaczonych do gry na fortepianie. Instrument ten odgrywa utwory zapisane na specjalnym dziurkowanym papierze tzw. rolkach nutowych/rolkach fortepianowych. Bardzo drogi.

1.4.2.2 Pierwsza trasa po Brazylii

W następnym miesiącu Respighi'owie wyruszyli w swoją najdłuższą jak dotąd podróż. 12 maja 1927 roku wsiedli na statek wycieczkowy „Conte Verde”²⁴ do Ameryki Południowej. Przybyli najpierw do Rio de Janeiro, gdzie zostali przyjęci przez menedżera Ricordi'ego w Brazylii, Giuseppe Giacompola, który zorganizował kilka koncertów w Rio i São Paulo. Pierwotnie trasa miała obejmować tylko dwa koncerty wokalne w São Paulo, na których Elsa śpiewała, a jej mąż jej towarzyszył. Publiczność była jednak tak entuzjastyczna, że ostatecznie zaplanowano nie mniej niż osiem koncertów. W czasie podróży do Brazylii nagrali też po dwie płyty dla wytwórni Odeon i Parlophon, zawierające siedem utworów Respighiego (w tym *Nebbie*) i dwie piosenki popowe. Te jedyne zachowane nagrania duetu zostały zremasterowane przez Adriano Records w 1979 roku z okazji stulecia urodzin kompozytora.

Przed opuszczeniem Brazylii 10 lipca Respighi zapowiedział brazylijskiej prasie, że przed kolejną wizytą w Ameryce Południowej napisze suitę orkiestrową opartą na muzyce ludowej, którą usłyszał podczas pobytu w tym kraju. Zwieńczeniem tego projektu była realizacja *Impressioni Brasiliane* w trzech odsłonach.

1.4.2.3 Trasa europejska

Po powrocie z Brazylii amerykańska milionerka Elizabeth Coolidge²⁵ zaprosiła Respighiego do wspólnej podróży po Europie Wschodniej, gdzie czekała na niego seria koncertów. Respighi poprowadził debiutanckie wykonanie *Trittico Botticelliano* w wiedeńskim Konzerthausie 28 września. Dzieło oparte jest na trzech

²⁴ Był to siostrzany statek „Conte Rosse” , na którym po raz pierwszy popłynęli do Ameryki w 1925 roku.

²⁵ Amerykańska milionerka Elizabeth Sprague Coolidge jest być może najważniejszym mecenasem muzyki współczesnej w całym XX wieku. W ciągu swojego długiego życia zamówiła wiele przełomowych utworów, w tym *Kwartet smyczkowy 5tb* Béli Bartóka, *Sonatę fletową* Francisa Poulenca, *Chansons Madécasses* Maurice Ravel, *Kwartety smyczkowe nr 3 i 4* Schönberga. *Apollon Musagète* Igora Strawińskiego i *Kwartet smyczkowy* Antona Weberna. Oprócz tego, że była mistrzynią współczesnych kompozytorów, jednym z jej najdłuższych i największych osiągnięć było założenie Coolidge Foundation w Waszyngtonie, której celem było promowanie i organizowanie koncertów współczesnej muzyki kameralnej.

najsłynniejszych obrazach włoskiego malarza renesansowego Sandro Botticellego i jest oficjalnie dedykowane pani Coolidge.²⁶

Po pożegnaniu z panią Coolidge Respighi udał się do Hamburga na próby do długo oczekiwanej premiery *La Campana Sommersa*, która miała być wykonana w niemieckim tłumaczeniu pod tytułem oryginalnej powieści Hauptmanna *Die versunkene Glocke*.

Początki *La Campana Sommersa* sięgają pierwszego roku pobytu Respighiego w Rzymie, kiedy to łotewskie siostry zapoznały go ze sztuką Hauptmanna *Die versunkene Glocke*, która stała się inspiracją dla jego opery *La Campana Sommersa*. We wrześniu 1923 roku pomysł na nową operę był już w pełni ukształtowany, a on i Guastalla z zapałem przedłożyli swój plan menedżerowi Ricordiego, Clausettiemu, ale wydawca nie chciał podjąć ryzyka i dlatego odrzucił projekt. Ten pomysł napisania włoskiej opery na podstawie niemieckiego tekstu zainteresował później niemieckiego wydawcę Antona Bock'a i w końcu zgodzili się na współpracę. W efekcie Respighi skomponował jedną z najbardziej wystawnych i pomysłowych partytur operowych, jakie kiedykolwiek powstały. Ponieważ Enrico, antagonistą w operze, jest dzwonnikiem, Respighi wypełnił muzykę wieloma efektami chrzęstu i dzwonienia.

Premiera odbyła się 18 listopada w Stadttheater, dyrygował Werner Wolff. *La Campana Sommersa* zdobyła uznanie krytyków zarówno w Niemczech, jak i we Włoszech za usprawnione aranżacje orkiestrowe w tej operze, które dają więcej miejsca na partie wokalne. Jest to najbardziej autentyczna ze wszystkich oper Respighiego, a muzyka niesie w sobie spuściznę oper weryzmu, zwłaszcza w stylu późniejszego okresu Pucciniego.

Respighi zdecydował się wystawić operę po włosku w Niemczech, aby przyciągnąć uwagę mediów w obu krajach. Jak się okazało, niemiecka premiera

²⁶ Trzy najsłynniejsze obrazy Sandro Botticellego, *La Primavera*, *L'adorazione dei Magi* i *La nascita di Venere*, znajdują się obecnie w Galerii Uffizi.

okazała się wielkim sukcesem i utorowała drogę do wystawiania opery w przyszłości na całym świecie.

1.4.2.4 *Druga podróż do Brazylii*

Pilnie musiał dopracować dwa niedokończone dzieła, ponieważ zamierzał je zabrać ze sobą do Brazylii latem 1928 roku. Pierwszym z nich był *Gli Uccelli* (Ptak), który później stał się jednym z jego najbardziej znanych dzieł. Pomysł utworu został zaczerpnięty z muzyki niektórych barokowych kompozytorów i próbuje naśladować w niej nawoływania niektórych ptaków.²⁷ Cztery z elementów odnosiły się bezpośrednio do ptaków (odpowiednio gołąb, kura, słowik i kukułka). Podobnie jak w przypadku *Antiche Danze e Arie*, jednym z największych atutów tego dzieła, oprócz znakomitej partytury, jest fakt, że pomogło ono zwrócić uwagę publiczności na niektórych kompozytorów barokowych, którzy w tamtym czasie byli praktycznie nieznanymi.

Drugim dziełem, które pilnie wymagało ukończenia, była suita orkiestrowa, którą obiecał napisać dla Brazylii przed kolejną wizytą. Czasu było mało i ostatecznie ukończył tylko trzy z pięciu części, które zaplanował na Suitę Brasiliano, znaną obecnie jako *Impressioni Brasiliane*. 10 maja 1928 r. para ponownie weszła na pokład „Conte Verde”. Tym razem czas spędzili głównie w São Paulo, a *Impressioni Brasiliane* i *Gli Uccelli* w pierwszej połowie czerwca zakończyły swój debiut w Teatro Municipal pod dyrekcją Respighiego.

1.4.2.5 *Trzecia trasa po USA*

Po powrocie do Rzymu mógł wreszcie ukończyć swój nowy poemat symfoniczny *Feste Romane* i natychmiast wysłał partyturę do Ricordi. Toscanini był zachwycony partyturą i zapowiedział, że będzie dyrygował produkcją w Nowym Jorku 31 stycznia i 1 lutego, ale premiera została ostatecznie przełożona. W

²⁷ Wśród autorów są Bernardo Pasquini (1 i 5), Jacques de Gallot, Jean Philippe Rameau i Jacob van Eyck.

listopadzie 1928 roku Respighi's wsiedli w Cherbourgu na pokład Royal Navy's RMS Olympic, by wyruszyć w trzecie amerykańskie tournée.

Ich trzymiesięczna trasa po USA okazała się jeszcze bardziej uciążliwa niż dwie poprzednie. W Nowym Jorku Arthur Judson znów miał napięty grafik, który obejmował debiut *Toccata* w Carnegie Hall 23 listopada, z New Philharmonic pod dyrekcją Mengelberga i Respighim jako solistą. Następnego dnia odbyła się premiera *La Campana Sommersa* (pierwsze włoskojęzyczne wykonanie opery) w Metropolitan Hall pod dyrekcją Tullio Serafina.

Głównymi dziełami na tej trasie były *La Campana Sommersa*, *Toccata*, *Trittico Botticelliana*, *Gli Uccelli* i *Pini di Roma*. Po napiętej serii koncertów ich wielkie tournée po Ameryce zakończyło się dwoma koncertami w Cincinnati 1 i 2 lutego 1929 roku, gdzie Walter Giesing grał *Toccatę* z towarzyszeniem Cincinnati Symphony Orchestra, którą dyrygował sam Respighi.

Po ich wyjeździe Arturo Toscanini, który wrócił do Nowego Jorku, poprowadził światową premierę *Feste Romane* w Carnegie Hall 21 lutego. Wydarzenie to pierwotnie miało zbiegać się z amerykańskim tournée Respighiego, ale ostatecznie zostało przesunięte o trzy tygodnie z powodu opóźnionego przyjazdu Toscaniniego do USA. *Feste Romane* wymaga bardzo dużej orkiestry, podzielona jest na cztery części, a na początku partytury znów widzimy krótki opis wydarzeń zilustrowanych w muzyce.

Pomysł na *Feste Romane* wziął się prawdopodobnie z nieudanego planu skomponowania poematu symfonicznego inspirowanego postacią Nerona. Rzeczywiście, otwierające *Circenses* wciąż nawiązują do niesławnego rzymskiego cesarza, gdy wchodzi on do Circus Maximus. Muzyka trzeciej części tzw. Trylogii Rzymskiej jest w sumie bardziej ostra i agresywna niż muzyka dwóch pierwszych poematów symfonicznych. Utwór został po raz pierwszy wykonany w Teatro Augusteo we Włoszech 17 marca 1929 roku pod dyrekcją Molinariego.

1.4.3 Powrót do spokoju

1.4.3.1 Adaptacje orkiestrowe

Większość pierwszej połowy 1930 roku spędził Respighi w Rzymie, a wykorzystał ten stosunkowo spokojny okres, pracując nad kilkoma projektami jednocześnie. Dzieło kantatowe *Lauda per la Natività del Signore* nabierało już kształtu, gotowe do wykonania w Sienie późną jesienią tego roku. Rozpoczął również pracę nad utworem zamówionym przez Serge'a Koussevitzky'ego z okazji 50-lecia Boston Symphony Orchestra. Dyrygent poprosił o duży utwór, który podkreśliłby wszechstronność poszczególnych członków orkiestry, i na tę okoliczność Respighi skomponował *Metamorphoseon Modi XII*, koncert orkiestrowy zaprojektowany specjalnie po to, by zademonstrować wirtuozerię graczy. Koussevitzky poprowadził premierę tego dzieła w Boston Symphony Hall 7 listopada 1930 roku.

To również dzięki Koussevitzky'emu francuski wydawca Éditions Russes de Musique zamówił u Respighiego orkiestrację utworów fortepianowych Rachmaninowa *Études-Tableaux* op. 33 i op. 39. Dało to początek *Cinque Etudes-Tableaux*, które obecnie są rzadko wykonywane. Projekt ten dał Respighiemu możliwość korespondowania z Rachmaninowem. Koussevitzky po raz pierwszy wykonał dzieło w listopadzie 1931 roku.

Z podobną prośbą wystąpił Toscanini, który poprosił o orkiestrową aranżację *Passacaglii c-moll* Bacha. Dyrygent otrzymał partyturę ku swemu zadowoleniu i wykonał dzieło po raz pierwszy w słynnej Carnegie Hall 16 i 17 kwietnia kolejnego roku. Bardzo zadowolony z poprzedniego dzieła, Toscanini ponownie poprosił Respighiego o orkiestrowe adaptacje trzech chorałów z *Choralvorspiel* Bacha, uzyskując w ten sposób jedną z najbardziej wykwinnych transkrypcji muzyki barokowej. Partyturę ukończono w październiku, a premiera odbyła się 13 listopada w Nowym Jorku z udziałem Toscaniniego.

1.4.3.2 *Kantata Lauda per la Natività del Signore*

Lauda per la Natività del Signore została ostatecznie wykonana po raz pierwszy 22 listopada na festiwalu Micat in Vertice w Sienie w 1930 roku, z Elszą jako solistką w partii Maryi. Ta krótka kantata oparta jest na hymnie ku czci Dziewicy i jest jego jedynym chóralnym dziełem sacrum. Tekst, którego autorem jest Jacopone da Todi, franciszkański zakonnik z XIII wieku, Guastalla zaadaptował, by nadać dziełu bardziej dramatyczny charakter, tworząc dialog między aniołem (sopran), Maryją (mezzosopran), pasterzem (tenor), chórem aniołów i chórem pasterzy. W partyturze wokalne, wydanej przez Ricordi'ego w 1958 roku, zapisane są wskazówki Elsy dotyczące organizacji inscenizacji dzieła, w której orkiestra pozostaje ukryta przed publicznością, a szopkę wykonują tancerze i mimowie.

W porównaniu z *Metamorphoseon*, *Lauda per la Natività del Signore* należy do innego świata i jest napisana na mały zespół dęty, chór, solistów i duet fortepianowy. Dzieło to dedykowane jest hrabiemu Guido Chigi, który był pod wrażeniem jego premiery w Palazzo Chigi w Sienie.

1.4.4 *Wielkie wydarzenia w późniejszym okresie kariery*

1.4.4.1 *Miejsce docelowe: Villa i Pini*

W pierwszej połowie 1930 roku Respighi'owie wykorzystali ten rzadki moment wolny od wszelkich pilnych spraw, aby rozpocząć poszukiwania nowego i, jak mieli nadzieję, ostatecznego domu. Podczas 17 lat spędzonych w stolicy Włoch Respighi wielokrotnie się przeprowadzał, ale nigdy nie znalazł idealnego otoczenia, w którym mógłby spokojnie i komfortowo pracować. Jego rosnąca sława przynosiła mu teraz spore dochody. Czas wydawał się idealny na znalezienie wymarzonego domu. Wiosną tego samego roku Respighi towarzyszył swojemu staremu przyjacielowi Omerowi Talonowi w poszukiwaniu nieruchomości w pobliżu Rzymu. Jadąc przez dzielnicę Monte Mario w północno-wschodniej części miasta, Respighi zobaczył elegancką willę otoczoną leśnym parkiem i wykrzyknął: „Tu chcę mieszkać!”. Dom

był częścią ogromnej spuścizny rodziny Colonna, największej rodziny w Rzymie. W końcu Respighi'owie musieli znaleźć sposób na zakup części willi i połowy otaczającego ją parku. Było to jednak idealne rozwiązanie dla Respighiego, nie tylko ze względu na obfitość sosen ocieniających okolice, dlatego nazwał swój nowy dom „I Pini”.

1.4.4.2 Podróż do Belgii - prekursor złego samopoczucia

Już w 1931 roku Respighi źle się czuł. Na początku marca 1931 roku Respighi i Elsa wzięli udział w „Respighi Festival” w Belgii, zorganizowanym przez Désiré Defauw. Podczas tournée w Belgii dał serię koncertów w różnych miastach, takich jak Gandawa, Bruksela i Liège. W tym czasie Respighi cierpiał na ciężki przypadek grypy, ale upierał się, by dyrygować z wysoką gorączką, by koncert przebiegał bez zakłóceń.

Na szczęście, podróż do Belgii połączyła go z bliskim przyjacielem z początków jego życia w Bolonii. Félix Sluys był teraz doświadczonym i cenionym lekarzem pracującym w klinice w Brukseli. Sluys był bardzo zaniepokojony stanem zdrowia Respighiego i poradził mu, aby zaraz po powrocie do Rzymu zbadał swoje serce. Idąc za tą radą Respighi, wracając do Rzymu, natychmiast skonsultował się z dr Jakobem Wachmannem. Po dokładnych badaniach u Respighiego zdiagnozowano wczesne objawy migotania przedsionków i nakazano mu jak najwięcej odpoczywać i unikać wszelkich potencjalnie stresujących sytuacji.

1.4.4.3 Atak na Toscaniniego

Respighi nie pozwolił jednak, by jego stan zakłócił jego napięty grafik. Wkrótce dopadła go burza. 14 maja Toscanini poprowadził w Bolonii pierwszy z dwóch koncertów z okazji 75. rocznicy urodzin Giuseppe Martucci. Martucci odegrał ważną rolę w odrodzeniu włoskiej symfonii i wywarł ogromny wpływ na filozofię muzyczną Respighiego podczas jego ostatnich lat studiów w Liceo Musicale. Respighi i Bernardino Molinari pojechali więc razem do Teatro Comunale na to wydarzenie.

Ale na koncercie doszło do ataku. Kiedy Toscanini został poproszony o zagranie przed koncertem hymnów faszystowskich, zwłaszcza *Giovinezza*, stanowczo odmówił. Kiedy dotarł do teatru został zablokowany przez grupę faszystowskich młodzieńców, z których jeden rzekomo uderzył go w twarz. Dyrygent był tak wściekły, że natychmiast wrócił do hotelu i zrezygnował z koncertu. Natychmiast po tym zdarzeniu Respighi, który był już w teatrze, pospieszył do hotelu Toscaniniego. Wystąpił wówczas w roli mediatora między dyrygentem a lokalną grupą faszystowską, prawdopodobnie także ze względu na swoje bolońskie pochodzenie, a także prawdopodobnie dlatego, że Respighi był wysoko ceniony przez faszystowskich urzędników i był w stanie wynegocjować bezpieczny wyjazd dyrygenta z miasta.

1.4.4.4 *Akademia Królewska we Włoszech*

W 1932 roku Respighi otrzymał wiadomość o wyborze do Reale Accademia d'Italia (Akademia Królewska we Włoszech), elitarniej faszystowskiej akademii założonej w 1929 roku. Nazwisko Respighiego zaproponowano po raz pierwszy dwa lata wcześniej, ale w 1930 roku stanowisko to przypadło Lorenzo Perosi. Dwa lata później, w 1932 roku Respighiemu udało się wreszcie wejść do Reale Accademia d'Italia przy wsparciu Mussolini'ego i Perosi.

Nominacja ta przyniosła wiele korzyści. Teraz jako członek Akademii, został w pełni i oficjalnie uznany za jednego z czołowych włoskich kompozytorów. Był to również najwyższy honor, choć związany z faszystowskim reżimem Mussoliniego.

1.4.4.5 *Manifest*

List otwarty opublikowany 17 grudnia 1932 roku (w *Corriere della Sera* i *La Stampa*) wciągnął go w polemikę. Manifest ten otwarcie potępiał beztonowość i mechanizację modernistycznych kompozytorów takich jak Schoenberg i opowiadał się za postawieniem pierwiastka ludzkiego w centrum doświadczenia muzycznego. Oświadczenie podpisało dziesięciu kompozytorów, z których pierwszym był Respighi. Głównymi celami krytyki we Włoszech (choć nie wymienionymi wprost) zdawali się

być Casella i Malipiero, którzy do niedawna uchodzili za głównych wyrazicieli współczesnej muzyki włoskiej.

Trudno powiedzieć, w jakim stopniu Respighi był w pełni świadomy implikacji artykułu, gdy go podpisywał. Z racji tego, co zawsze o nim wiedzieliśmy, zasadniczo nie lubił i nie chciał brać udziału w tego typu walkach. Po tym incydencie Respighi i Malipiero korespondowali ze sobą i zawarli ugodę.²⁸ Malipiero uważał, że Respighi nie był świadomy, że manifest został w ogóle wymyślony przeciwko niemu, a Respighi okazał wielki szacunek dla jego talentu muzycznego. Obaj muzycy ostatecznie się pogodzili.

1.4.5 Późne prace na dużą skalę

1.4.5.1 Balet Belkis, Regina di Saba

Belkis, Regina di Saba została po raz pierwszy wystawiona w La Scali 23 stycznia 1932 roku, z choreografią Léonide Massine oraz wystawną scenografią i kostiumami zaprojektowanymi przez Nicola Benois. W roli głównej wystąpiła kurdyjska tancerka Leila Bederkhan, a w roli króla Salomona wystąpił urodzony w Rosji David Lichtenstein.

Respighi zwrócił się do powszechnie znanej historii królowej Sheba.²⁹ Aby uchwycić rytm bliskowschodniego środowiska, Respighi czerpał inspirację z różnych tradycyjnych melodii żydowskich i arabskich rytmów tanecznych. Egzotyka dała mu również możliwość dania upustu swojej pasji do ekstremalnych barw instrumentalnych: użycia różnych egzotycznych bębnów, a także tam-tamu, dzwonków, a nawet maszyny wiatrowej.³⁰

²⁸ Oba pisma przechowywane są w Fondo Respighi w Archivio di Stato di Milano, złożone odpowiednio pod numerami C 35 i C 36.

²⁹ Królowa znana jest w niektórych źródłach muzułmańskich jako Belkis, lub Bilkis.

³⁰ Maszyna wiatrowa (zwana również aeoliphone lub aeophon) to idiofon cierny używany do wytwarzania dźwięku wiatru dla kompozycji orkiestrowych i muzycznych produkcji teatralnych.

Tydzień później, 31 stycznia, w La Scali powtórzono *Belkis, Regina di Saba*. Dzień przed drugim występem Respighi i Elsa zostali zaproszeni na obiad do Gabriele D'Annunzio w jego Villa Vittoriale w Gardone. Zaproszenie to dało Respighiemu możliwość oczekiwanego osobistego spotkania z legendarnym poetą.

1.4.5.2 *Sztuka półsceniczna Maria Egiziaca*

Premiera *Maria Egiziaca* miała pierwotnie odbyć się w Carnegie Hall, a dyrygować miał nią sam Toscanini. Jednak w ostatniej chwili dyrygent został zmuszony do odwołania wszystkich swoich nowojorskich zobowiązań z powodu choroby i Respighi zajął jego miejsce. Respighi i Elsa wyruszyli więc pospiesznie do Nowego Jorku na niemieckim statku pasażerskim SS Bremen.

Premiera i przedstawienia repertuarowe odbyły się 16, 17 i 18 marca, a półsceniczna produkcja spotkała się z dużym uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyków. *Maria Egiziaca* opowiada historię prostytutki, która prowadzi życie w pobożności i prostocie, aby odpokutować za swoje dawne grzechy.³¹ Dzieło to naśladuje formę średniowiecznego tryptyku i zbudowane jest z trzech scen, które oddzielone są dwoma interludiami muzycznymi. Koncepcja średniowiecznego tryptyku znalazła również odzwierciedlenie w scenografii stworzonej przez Nicolę Benois. Muzyka *Maria Egiziaca* zawiera wiele elementów starożytnych, takich jak chorał gregoriański, hymn *Vexilla Regis prodeunt* z VI wieku oraz muzykę renesansową. Widać też na niej wpływ Pucciniego i Straussa. Wkrótce po powrocie ze Stanów Zjednoczonych *Maria Egiziaca* zadebiutowała we Włoszech w Teatrze Augusteo w Rzymie pod dyrekcją Molinariego (24 i 27 kwietnia).

³¹ Mówi się, że po cudownym nawróceniu żyła w odosobnieniu w najuboższych częściach pustyni przez nie mniej niż 47 lat, zanim została odkryta przez opata o imieniu Zosimo, który z pomocą lwa zapewnił jej chrześcijański pochówek. Szczegółowy opis jej życia pojawia się w pochodzącym z XIV wieku tłumaczeniu na język włoski *Vitae Patrum* autorstwa Domenico Cavalca. Ale święty jest też krótko wspomniany na końcu drugiej części *Fausta* Goethego, która mogła być pierwotną inspiracją dla Respighiego.

1.4.5.3 Opera *La Fiamma*

Premiera *La Fiamma* odbyła się 23 stycznia 1934 roku w Operze w Rzymie, w obecności króla i królowej Włoch oraz Mussoliniego. Premierą dyrygował Respighi, reżyserował Aleksander Sanin, a kostiumy i scenografię po raz kolejny zaprojektował Nicola Benois.

Opera została zasadniczo oparta na sztuce *Anne Pedersdotter, the Witch* (Anne Pedersdotter, Czarownica) z 1908 roku autorstwa norweskiego pisarza Hansa Wiersa-Jenssena. Ma jednak również podobieństwa do sztuki D'Annunzio z 1903 roku *La Figlia di Iorio*. nie tylko w fabule, ale także w postaci bohaterki Silvany (mającej wiele wspólnego z Miłą D'Annunzio) i w dramatycznym wykorzystaniu chóru. Podziw Guastalli dla D'Annunzio był dobrze udokumentowany i ponownie znajduje odzwierciedlenie w licznych archaicznym zwrotach i odniesieniach w scenariuszu *La Fiamma*.

Opera została dobrze przyjęta przez włoskich krytyków. Zgodnie z typowym dla Respighiego stylem, orkiestra była tak barwna jak zawsze, może nawet bardziej niż w poprzednich operach, choć była bardziej powściągliwa i introspektywna, tworząc raczej tło niż dominujące brzmienie. Było to celowo powściągliwe wykorzystanie dość dużej orkiestry. Warto zauważyć, że Respighi zdecydował się w tej operze na powrót do ortodoksyjnych reguł XIX-wiecznej opery włoskiej, w której aria przestaje być narracyjna, a wznawia swoją tradycyjną rolę, lepiej wyrażając osobiste emocje poszczególnych postaci.

1.4.5.4 Nowe wydanie

9 kwietnia w Turynie zaprezentowano spektakl teatru lalkowego *La Bella Addormentata* w nowym formacie, w którym oryginalne lalki zastąpili prawdziwi aktorzy i śpiewacy. W wersji poprawionej, teraz *La Bella Dormente nel Bosco*, zamiast kukiełek na scenie w formie pantomimy występowały dzieci, a śpiewacy i narrator byli ukryci w orkiestrowym dole, jak w wersji pierwotnej. Nowa produkcja wymagała większej orkiestry, a poprawioną partyturę przygotował tym razem sam

Respighi (pierwsza wersja podobno została zaaranżowana przez jego ucznia Vincenzo di Donato). Wiele lat później, w 1967 roku, Elsa przygotowała nową, zaktualizowaną i skróconą wersję tego dzieła. W projekt zaangażowany był również były uczeń Respighiego, Gian Luca Tocchi, który postanowił dodać „rockową wersję zakończenia” gitary elektrycznej, aby ożywić wizerunek swojego nauczyciela, przypuszczalnie za zgodą Elsy.

1.4.5.5 Transkrypcja opery *Orfeo*

Zaledwie kilka tygodni po premierze *La fiamma* członek zarządu La Scali i późniejszy dyrektor Jenner Mataloni zwrócił się do Respighiego z pytaniem, czy byłby zainteresowany napisaniem nowej produkcji *L'Orfeo* Monteverdiego na następny sezon teatru. Respighi z entuzjazmem przyjął wyzwanie i we współpracy z Guastallą rozpoczął pracę nad poprawionym scenariuszem.

Respighi poświęcił wiele czasu na dopracowanie swojej poprawionej partytury do opery Monteverdiego, znanej obecnie tylko jako *Orfeo*. Przedstawienie zostało ostatecznie wystawione w La Scali 16 marca 1935 roku i spotkało się z mieszanymi recenzjami, niektórzy krytycy wskazywali na bardziej nielogiczne aspekty produkcji i wyrażali wątpliwości co do jej przywróconej autentyczności. Produkcja została zaatakowana również przez Toscaniniego, który wręcz skrytykował La Scalę za marnowanie pieniędzy na tak mierną aranżację arcydzieła Monteverdiego. Toscanini i Respighi faktycznie pokłócili się sześć miesięcy wcześniej, przy czym Toscanini oskarżył Respighiego w grudniu 1934 roku o stosowanie „intryg i nacisków” w celu uzyskania koncertu *La Campana Sommersa* w Teatro Regio w Parmie poprzez zastąpienie *Fra' Gherardo* Pizzettiego. Respighi bronił się energicznie. Po tym incydencie relacje Respighiego z Toscaninim zaczęły się psuć. Za tym atakiem musiał więc stać osobisty motyw, a incydent z *Orfeo* jeszcze bardziej pogłębił konflikt między kompozytorem a dyrygentem.

Pomijając nie do końca sprawiedliwą krytykę Toscaniniego, faktem było, że *Orfeo* Respighiego nie spełniał standardów. Trzeba jednak mieć też świadomość, że

wczesne odrodzenie muzyki włoskiej było w pełni wspierane, nawet finansowo, przez reżim faszystowski. W związku z tym kompozytorzy byli w pewnym stopniu zobowiązani do podążania za określoną linią estetyczną. Niemniej jednak nieścisłość adaptacji Respighiego była bardzo widoczna. Zamiast dostosować ją do oryginalnego dzieła, dodał szereg niepasujących i bardziej nowoczesnych koncepcji, drastycznie zmieniając strukturę oryginalnego dzieła i odbierając mu autentyczność.

1.5 Śmierć i dziedzictwo (1935-dziś)

1.5.1 Ostatnie dni

1.5.1.1 Pogarszający się stan zdrowia

W maju 1935 Respighi odwołał kilka wydarzeń z powodu złego stanu zdrowia, w tym planowaną serię koncertów, które miały być przeprowadzone w Hollywood Bowl w Los Angeles. W drugiej połowie lata Respighi i Elsa wyruszyli w długą podróż samochodem. W połowie drogi przejechali przez Bagnacavallo, niedaleko Ravenny i gościli w domu dawnego kolegi Respighiego z klasy, doktora Pirro Zanottiego, który był teraz ważnym kardiologiem. Jego przyjaciele skorzystali z okazji, by poddać go dokładnym badaniom lekarskim i zasugerowali, by zaczął ograniczać swoją aktywność. Z rady tej nie skorzystał od razu, gdyż już tej samej jesieni przyjął propozycję zagrania w *La Campana Sommersa* w Turynie.

W drodze powrotnej do Rzymu zatrzymali się w willi Talona w Casalecchio, niedaleko Bolonii, w tym momencie Respighi uskarżał się na silny ból zęba. Miesiąc później ząb został usunięty, ale do tego czasu infekcja jamy ustnej, która ostatecznie doprowadziła do jego osłabienia, przeniknęła jeszcze głębiej do jego organizmu.

1.5.1.2 Ostatnia opera Lucrezia

Jednak mimo pogarszającego się stanu zdrowia Respighi był zdecydowany kontynuować swoje plany dotyczące nowej opery. Zwrócił uwagę na poemat Szekspira *The Rape of Lucrece* i przeczytał *Historie* Liwiusza.

Podobnie jak w przypadku *La Fiamma*, muzyka *Lucrezia* jest bardzo eklektyczna, momentami przypomina Pucciniego i Straussa, ale także Verdiego. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszej twórczości, w jego śpiewie dominuje styl „Recitar cantando” bardziej przypominający arie w stylu Monteverdiego niż opera lirica. Mimo, że partytura napisana jest na dość dużą orkiestrę, przez cały czas zachowana jest staranna równowaga z partiami wokalnymi, a cała orkiestra wykorzystywana jest tylko do podkreślenia i skomentowania bardziej dramatycznych momentów fabuły.

W listopadzie szkice fortepianowe *Lucrezii* były już gotowe, a pod koniec roku Respighi zakończył przygotowywanie większości partytur orkiestrowych. W tym czasie mógł też przejść do nowego projektu, adaptacji *Medei* Francesco Cavallego, która została wystawiona w La Scali obok *Lucrezii* w sezonie 1936-37. Jednak już wtedy jego zdrowie nie było w najlepszej formie. Jego praca została wkrótce przerwana.

1.5.1.3 Śmierć

Pod koniec 1935 roku Respighi leżał w łóżku z lekką gorączką. Natychmiast wezwano dr Jakoba Wachmanna i kilka dni później, po serii badań krwi, postawiono diagnozę podostrego zapalenia wsierdza, które w tamtym czasie było jeszcze chorobą nieuleczalną. Zapalenie wsierdza występuje, gdy bakterie dostają się do krwiobiegu i w końcu docierają do serca, częstą drogą wejścia jest infekcja jamy ustnej. W przypadku Respighiego stan ten mógł zostać wywołany przez jego niedawną infekcję gardła i następującą po niej ekstrakcję zęba.

Przez następne dwa miesiące stan zdrowia Respighiego gwałtownie się pogorszył. Mimo kilku transfuzji krwi i eksperymentalnego leczenia nowo odkrytymi sulfonamidami (specjalnie sprowadzonymi z Berlina), Respighi zmarł 18 kwietnia w wieku 56 lat. Jego ciało zostało przewiezione do Santa Maria del Popolo, a pogrzeb odbył się 20 kwietnia.

Wiosną następnego roku został przewieziony na monumentalny cmentarz znany jako La Certosa w Bolonii, gdzie obecnie znajduje się jego grób. Było to również miejsce, w którym pracował jego dziadek. Tuż po prawej stronie spoczywa poeta Giosuè Carducci, a w sąsiedztwie jest też grób bolońskiego piosenkarza Lucio Dalla. Na grobie Ottorino widnieje nazwisko i krzyż, nie podano daty urodzenia ani śmierci. Przed skromnym grobem Respighiego ułożono kilka starożytnych rzymskich kostek brukowych, aby uczcić jego długi związek ze stolicą Włoch.

1.5.2 Światowe dziedzictwo

Niemal natychmiast po śmierci męża Elsa zaczęła uzupełniać ostatnie 29 stron niedokończonych muzyki orkiestrowej *Lucrezia*, włączając partie śpiewu do partytury orkiestrowej. W tym zadaniu pomagał jej jeden z najzdolniejszych młodych uczniów Respighiego, Ennio Porrino. Premiera *Lucrezii* odbyła się w La Scali 24 lutego 1937 roku, w przedstawieniu pod dyrekcją Gino Marinuzziego z udziałem Marii Caniglii w roli tytułowej. W kolejnych latach po śmierci Respighiego jego losy muzyczne były mieszane. We Włoszech jego opery były wykonywane w mniejszym lub większym stopniu przez całe lata 40-te i 50-te ubiegłego wieku, ale od połowy lat 60. przedstawienia stawały się coraz rzadsze. Coraz większe skupienie na awangardzie doprowadziło do zaniedbania bardziej konserwatywnych kompozytorów, takich jak Respighi. Włoski dyrygent i kompozytor Salvatore Di Vittorio otrzymał zlecenie od siostrzenic Respighiego, Pizzoli Mazzacane i Glorii Pizzoli Mangini, aby wraz z archiwistą i katalogerem Respighiego, Potito Pedarra, uzupełnić kilka niekompletnych i wcześniej niepublikowanych utworów. Dokonał też wielu nagrań muzyki Respighiego i przyczynił się w znacznym stopniu do jej promocji. Salvatore Di Vittorio stwierdził: „Dzieła orkiestrowe Respighiego oznaczają odrodzenie włoskiej muzyki symfonicznej i przywrócenie wartości renesansowym i barokowym formom

muzycznym. Jego muzykę można uznać za szczyt włoskiej tradycji symfonicznej wywodzącej się z muzyki Antonio Vivaldiego.”³²

Jego żona Elsa żyła jeszcze prawie 60 lat po jego śmierci i zawsze była niezawodną obrończynią jego dzieła i spuścizny. Przekazała niepublikowane i niekompletne rękopisy Respighiego do Liceo Musicale w Bolonii, pomogła założyć wenecką Fundację Fondo Ottorino Respighi, przekazała liczne listy i fotografie dokumentujące karierę Respighiego.

Za granicą jego muzyka nadal kwitła. W Stanach Zjednoczonych dyrygenci tacy jak Désiré Defauw i oczywiście Fritz Reiner doceniali i promowali jego muzykę. A jego opery są nadal bardzo popularne w Argentynie, lata po jego śmierci były wykonywane w różnych miejscach, m.in. w Teatro Colón w Buenos Aires. Jego kompozycje są nadal wykonywane w różnych krajach Europy. W 1993 roku szwajcarski dyrygent Adriano założył Respighi Society, próbując rozpowszechnić dokładne i bezstronne informacje oraz uczynić życie i twórczość Respighiego bardziej znanymi. Stowarzyszenie to zostało później rozwiązane.

W wywiadzie radiowym na żywo w programie *La Fiamma* w 1997 roku, dyrygent Gianluigi Gelmetti przypomniał słuchaczom, że na całym świecie Respighi pozostaje najbardziej znanym i najczęściej wykonywanym kompozytorem włoskim XX w., co wielu włoskich krytyków postanawia zignorować. Ale oprócz nieustającej popularności Ottorino Respighiego jako kompozytora, nie należy zapominać o jego wielkich dokonaniach jako nauczyciela. Pod koniec 1979 roku zorganizowano szereg imprez z okazji setnej rocznicy narodzin Respighiego, w tym okrągły stół w Sala Accademica Conservatorio di Santa Cecilia w Rzymie. To właśnie przy tej okazji Carlo Alberto Pizzini złożył serdeczny hołd swojemu cenionemu przyjacielowi i nauczycielowi³³: „Największą zasługą Respighiego jako nauczyciela było to, że pozwalał

³² Salvatore Di Vittorio, *Ottorino Respighi Przed fontannami w Rzymie: Odkryte na nowo wczesne utwory zapowiadają późniejsze arcydzieła (Ottorino Respighi Before Fountains of Rome: Rediscovered Early Works Foreshadow Later Masterpieces)* [J], Missoula: College Music Symposium Vol. 51, 2011

³³ Przemówienie wygłoszone przez Carlo Alberto Pizziniego podczas obrad okrągłego stołu, które odbyły się w Sala Accademica w Rzymie 30 listopada i 1 grudnia 1979 roku z okazji setnej rocznicy urodzin Ottorino Respighiego.

każdemu zachować własną osobowość [.....] i własny styl [.....]. Uczył z wielką starannością. Godne podziwu połączenie sztuki i szerokiego doświadczenia, które cechowało jego nauczanie, szło w parze z niezwykłą pokorą. Cytował swoje własne prace tylko po to, by wskazać błędy, które uważał za swoje.”

Rozdział II

Wokalny dorobek twórczy Respighiego

Według numerów opusowych Respighiego, jego najwcześniejsze kompozycje były przeznaczone na głos i orkiestrę: *Piccola ouverture* (P001) na orkiestrę i operę *Vandea* (P001a) w 1893 roku, gdy miał 14 lat. W następnym roku napisał operę *Cristoforo Colombo* (P003a), dwa utwory na głos, chór i orkiestrę, *Sentite! Tintinnan le mandrie* (P001b) i *Amleto* (P003b), oraz utwór orkiestrowy *Preludio A-dur* (P002). Choć żaden z tych utworów nie został opublikowany w całości i są to jedynie młodzieńcze szkice, należy pamiętać, że w tym czasie nie uczęszczał jeszcze na kurs kompozytorski Martucciego (1896). Miał szczególnie gorącą pasję do utworów wokalnych i orkiestrowych, co skłoniło go do eksperymentowania z kompozycją jeszcze przed systematycznym studiowaniem. Choć znany jest na całym świecie dzięki swoim dziełom orkiestrowym „Rzymskiej Trylogii” nie należy pomijać jego wkładu w dziedzinę wokalną. W ciągu całego jego życia możemy wskazać szereg czynników, które wpływały na jego wybory w dziedzinie kompozycji wokalne.

Pierwszym z nich jest czynnik rodzinny. Jego dziadek, skrzypek i organista, oraz ojciec, nauczyciel gry na fortepianie, mieli duży wpływ na jego wczesną edukację muzyczną. Jego muzyczne pochodzenie rodzinne pozwoliło mu na naukę gry na fortepianie i skrzypkach od ósmego roku życia, ale grał także na innych instrumentach. Od dziecka mieszkał obok Teatro Comunale w Bolonii, a ta uprzywilejowana lokalizacja dała mu również łatwy dostęp do najbardziej nowatorskich europejskich koncertów tamtych czasów, takich jak premiery oper Wagnera, Pucciniego, Debussy'ego i innych, które położyły solidne podwaliny pod jego przyszłe kompozycje. Ponieważ Liceo Musicale znajduje się niedaleko domu, uczęszczanie do tej szkoły było logicznym wyborem.

Drugim ważnym faktem było to, że nauczyciele, za którymi podążał, mieli na niego ogromny wpływ. Pierwszym z nich był Giuseppe Martucci, najsłynniejszy

włoski kompozytor swoich czasów, nazywany „włoskim Brahmssem”. Poświęcił swoje życie „muzyce absolutnej”³⁴ i nie pisał oper. Odegrał zasadniczą rolę w ożywieniu zainteresowania muzyką nie operową we Włoszech, a także pomógł wprowadzić do Włoch operę wagnerowską i wczesną muzykę angielską. Martucci miał głęboki wpływ na wokalne utwory kameralne Respighiego, na przykład jego suita wokalna *La canzone dei ricordi* (1887) na sopran i orkiestrę ma ozdobną wagnerowską oprawę, a niektóre elementy muzyczne Martucciego możemy dostrzec w muzyce Respighiego w gatunku Poemetto lirico. Jest jeszcze Luigi Torchi, którego badania nad historią muzyki dawnej w dużej mierze wpłynęły na zainteresowanie Respighiego renesansem i barokiem. Kolejnym ważnym nauczycielem był Rimski-Korsakow, profesor kompozycji rosyjskiej, jeden z rosyjskich kompozytorów „Potężnej Gromadki”³⁵ i znakomity kompozytor muzyki operowej i orkiestrowej. Respighi nie tylko studiował u Rimskiego-Korsakowa techniki kompozycji orkiestrowej, ale był również pod wpływem kompozycji operowych mistrza. To bezcenne doświadczenie zasiało w Respighim ziarna pomysłów na przyszłe kompozycje operowe. Oczywiście Respighi przez całe życie ulegał również wpływom i inspiracjom wielu innych kompozytorów, na przykład uczestniczył w kursach, między innymi, niemieckiego kompozytora Maxa Brucha.

Trzeci czynnik to wpływ doświadczenia zawodowego. W wieku 21 lat, w 1900 roku, Ottorino Respighi pojechał do Petersburga w Rosji jako altowiolista na włoski sezon operowy. Tam wziął udział w swoim pierwszym spektaklu operowym. W 1901 r. ukończył Liceo Musicale i do 1908 r. był członkiem orkiestry Teatro Comunale. W tym okresie po raz drugi wyjechał też do Rosji na sezon operowy (1902). Wszystkie te doświadczenia zawodowe zanurzały go na długi czas w środowisku

³⁴ Muzyka absolutna odnosi się do muzyki, na którą nie mają wpływu czynniki pozamuzyczne. Pojęcie powstało jako opozycja do muzyki programowej. Odnosi się do twórczości od II połowy XIX w. Używanie go do muzyki wcześniejszej jest błędem. Samo pojęcie sformułował po raz pierwszy Eduard Hanslick, niemiecki krytyk muzyczny w traktacie „O pięknie w muzyce” w roku 1854.

³⁵ Potężna Gromadka (inna nazwa: Rosyjska piątka) – grupa pięciu rosyjskich kompozytorów nawiązujących do tradycyjnej rosyjskiej muzyki ludowej, połączonej z nowoczesnymi elementami muzyki Europy Zachodniej. Są oni przedstawicielami rosyjskiej szkoły narodowej, kierunku w muzyce XIX wieku. Członkami są: Milij Balakiriew (lider), Cezar Cui, Modest Musorgski, Mikołaj Rimski-Korsakow i Aleksander Borodin.

teatralnym, a załóżek jego twórczej opery rósł. Przez rok, we wrześniu 1908 r., pracował także jako akompaniator przy fortepianie w szkole śpiewu w Berlinie, gdzie dyrektorem była węgierska sopranistka Etelka Gerster. Dało mu to wiele okazji do poznania zawilosci ludzkiego głosu, a następnie do rozwinięcia rosnącego zainteresowania kompozycją utworów wokalnych. W późniejszym okresie potrafił również lepiej wykorzystać tę cenną wiedzę w swoich bardziej rozbudowanych dziełach wokalnych.

Czwarta ważna konstytuanta rozwoju muzycznego Respighiego to epoka i środowisko, w którym jest osadzona. W XIX wieku opera była dominującym gatunkiem we Włoszech. Dopiero na przełomie wieków pojawiło się większe zainteresowanie muzyką instrumentalną. W tym okresie w innych krajach europejskich muzyka, we wszystkich jej gatunkach i odmianach, kwitła, podczas gdy we Włoszech podupadała, także gdy chodzi o operę. W rezultacie w tym okresie powstała we Włoszech grupa kompozytorów, którzy dostrzegli kryzys i zacofanie muzyki włoskiej i pracowali na rzecz odrodzenia włoskiej muzyki klasycznej, znana jako *La generazione dell'Ottanta*, której ważnym członkiem był Respighi. Wiedzieli, że opera jest jednym z filarów muzyki włoskiej, więc większość kompozytorów wykorzystwała ją jako punkt przełomowy, aby spróbować ożywić włoski krajobraz muzyczny. Jak widzieliśmy, Respighi, choć znany na całym świecie ze swoich dzieł instrumentalnych, był również aktywny w walce o odrodzenie włoskiej opery.

Tak więc, podsumowując, tło historyczne kompozycji wokalnych Respighiego i ich znaczenie jest dobrze udokumentowane. Autorka niniejszej dysertacji podsumowuje i klasyfikuje wszystkie utwory wokalne kompozytora w trzech głównych kategoriach: pieśń artystyczna, kantata i jej innowacja *Poemetto Lirico* oraz opera. Analizuje kontekst, treść i wartości artystyczne kompozycji, w celu lepszego podsumowania i omówienia osiągnięć artystycznych Respighiego w dziedzinie muzyki wokalne.

2.1 Pieśń artystyczna

Pisanie pieśni artystycznych było dla Respighiego sposobem na wyrażenie wewnętrznych emocji i być może stąd jego tak bogaty dorobek twórczy. Z drugiej strony miał też ogromne zamiłowanie do literatury i filozofii, od najmłodszych lat, co skłaniało go do ciągłego zbierania książek, a jego kolekcja sięgała kilku tysięcy tomów. Lubił przebywać sam w swoim studiu, rozkoszując się ciszą i spokojem potrzebnym do wykonywania swojej pracy. W miarę możliwości lubił dzielić się swoim rosnącym pragnieniem wiedzy z innymi podobnie myślącymi ludźmi. Był bywalcem antykwariatów i często wdawał się w rozmowy ze sklepikarzami. Wrażliwość na słowo pisane inspirowała go zatem do komponowania pieśni. Tworzył je często na zasadzie przerywnika podczas pracy nad większymi formami i są one wtedy niejako zapisem nastroju zadumy czy wytchnienia. Te eleganckie i wyrafinowane pieśni artystyczne, w zderzeniu z nastrojowymi i kolorowymi wielkoskalowymi utworami orkiestrowymi, ukazują sprzeczną dwoistość osobowości kompozytora - wewnętrzną surowość i wrażliwość w zestawieniu z zewnętrzną wesołością i łatwością w nawiązywaniu towarzyskich kontaktów.

Pomimo że pieśń artystyczna nie była dominującym gatunkiem w twórczości Respighiego, kompozytor przez całe życie kontynuował pisanie utworów tego rodzaju. Od najmłodszych lat w 1896 roku, kiedy to odbył kurs kompozytorski w Liceo Musicale, zaczął komponować pieśni artystyczne, aż do swojego *Due liriche* (niepublikowanego) w 1930 roku, komponując ponad 60 pieśni. Przy tym bardzo lubił organizować swoje utwory w suity, a skomponował w sumie 11 suit wokalnych. Po 1910 r. odbył z żoną Elszą kilka podróży koncertowych, a te utwory artystyczne znalazły się w jego programie. Pieśni artystyczne towarzyszyły kompozytorowi przez większość życia, od niewiedzy w wieku 17 lat do blasku twórczej kariery w wieku 51 lat. Tajemnica czulego serca kompozytora przenika te krótkie, wirtuozowskie melodie, bo nie był on dobry w wyrażaniu i ujawnianiu miłości swego serca. W pewnym sensie pieśni artystyczne Respighiego były „wyrazem jego wewnętrznego ja”, ponieważ kompozytor był introwertyczny i powściągliwy, więc pieśni artystyczne,

skomponowane z pomocą tekstów poetyckich, były najlepszym sposobem wyrażenia jego wewnętrznych uczuć.

2.1.1 Trzy okresy pisania pieśni artystycznych

Twórczość Respighiego w zakresie pieśni artystycznych można podzielić na trzy okresy: pierwszy, przed 1909 rokiem, prezentuje styl wczesnoromantyczny, który ma również tendencję do monotonii francuskiego stylu pieśni artystycznych. Drugi okres, 1909-1916, to tendencje impresjonistyczne, ale charakteryzujący się swoistą niedojrzałością stylu. To okres przejściowy i eksperymentalny. Zdarzają się bardzo odważne próby, ale styl nie jest zunifikowany i nie posiada piętna osobistego rysu. W trzecim okresie, po 1916 roku, pojawia się styl dojrzały i stabilny, łączący wszystkie wcześniejsze inspiracje w osobistą, twórczą paletę świadomego swojego warsztatu kompozytora.

2.1.1.1 Pierwszy okres

Respighi w swoich listach, a także w nazewnictwie suit wokalnych często określał swoje pieśni artystyczne jako „Liriche” lub „Romanze”, aby odróżnić je od ówczesnych włoskich pieśni artystycznych znanych jako „Canzone”. W pierwszej kantacie Respighiego, *Christus*, widzimy, że styl estetyczny kompozytora od najmłodszych lat skłaniał się ku rosyjskiej szkole muzycznej³⁶, a rosyjska pieśń artystyczna, w jej najbardziej popularnej odmianie, nazywa się „Romans”, więc czasem nazywał swoje pieśni artystyczne „Romanze”, co jest niejako świadectwem jego obsesji na punkcie rosyjskiego stylu muzycznego. Autorka odkryła, że Respighi miał dwie suity wokalne przed 1909 rokiem. Pierwsza nosi tytuł *Cinque canti all'antica* (Pięć starych pieśni, 1906), przy czym słowo „canto” po włosku bywa używane do określenia „pieśni ludowej”. Inna suita nosi tytuł *Sei melodie* (Sześć melodii, 1908), przy czym „melodie” to to samo słowo, którego używa się we francuskiej pieśni artystycznej „mélodie”, co wskazuje, iż jego wczesny styl pisania

³⁶ Więcej informacji można znaleźć w rozdziale 2.2.2.1.1 *Christus*, niniejszej dysertacji.

pieśni artystycznych przed 1909 rokiem był pod wyraźnym wpływem francuskiej pieśni artystycznej, zwłaszcza francuskiego kompozytora Gabriela Urbaina Fauré. To utwory z jednolitą tonacją, których struktura skłania się ku stylowi wczesnoromantycznemu. Warto zauważyć, że zamiłowanie Respighiego do utworów francuskojęzycznych nie pojawiło się tylko w jego wczesnych kompozycjach, ale że miłość ta trwała przez całą jego karierę twórczą. Z opublikowanych pieśni artystycznych skomponował w sumie osiem utworów w wersyfikacji francuskiej³⁷, a w ostatniej niepublikowanej suicie wokalne *Due liriche* (1930)³⁸ także wykorzystał dwa teksty francuskie.

W latach 1896-1908 skomponował łącznie czternaście pieśni artystycznych i dwie suity wokalne, z czego dwie pieśni artystyczne były niepublikowane.³⁹ Jego najwcześniejsze utwory napisane przed 1906 rokiem takie jak *Notturmo* (Nokturn) i *Tanto bella* (Tak pięknie) są bardzo melodyjne i liryczne. Jednak ze względu na wiek i brak charakterystycznego, osobistego stylu dojrzałego okresu kompozytora, utwory te są, w moim przekonaniu, niedoceniane i rzadko dziś śpiewane. W 1906 roku Respighi napisał wiele znakomitych pieśni artystycznych, w tym klasyki takie jak *Nevicata* (Pada śnieg), *Nebbie* (Mgła) i *Invito alla danza* (Zaproszenie na taniec), które przyniosły mu sławę w jego rodzinnej Bolonii. Jak bardzo popularne były wówczas te „parlour songs”, można wywnioskować ze wspomnień dyrygenta Gianandrea Gavazzeni: „Nie ma śpiewaka amatora, młodej damy czy matki, który nie miałby tego utworu w swoim repertuarze. Pamiętam niedziele czy wieczory na wsi lub w mieście, kiedy ludzie wielokrotnie błagali: dalej, zaśpiewaj nam *Nebbie*”⁴⁰ W tym samym roku podjęta została również pierwsza próba skomponowania suity wokalne w dawnym stylu, *Cinque canti all'antica*, opartej na wierszach renesansowych poetów, o prostej i

³⁷ *Si tu veux*(1908), *Soupir*(1908), *Au milieu du jardin*(1909),*Noël ancien*(1909), *Le repos en Égypte*(1912), *Noël ancien*(1912), *Par les soirs*(1917), *Par l'étreinte*(1917).

³⁸ Dwa utwory z suity wokalne *Due liriche* zatytułowane *Mon élue* i *Kroung*, autor nieznan, rękopis w Fondazione Giorgio Cini, Wenecja, nr RES.MUS.A.064.

³⁹ *Miranda* (1902) jest niepublikowana, a *Notte* (1905) została zaaranżowana w suicie wokalne *Sei liriche* w 1912 roku.

⁴⁰ Gianandrea Gavazzeni, *'Ricordi ed esperienze su Respighi'*, *Ottorino Respighi*, Torino: ERI Edizioni, 1985, str. 87-93 (88)

klarownej melodyce i splocie harmonicznym, będącej znakomitym przykładem jego wczesnej antyczości. Inny nowoczesny styl, *Sei melodie*, napisany w 1908 roku, ma dwa utwory w języku francuskim, a jego ogólny styl nadal zachowuje wpływ francuskiej pieśni artystycznej, ale zaczął być wyściełany skomplikowanymi i ozdobnymi harmoniami. Był to rok, w którym jego styl komponowania zaczął nabierać bardziej śmiałego wymiaru.

2.1.1.2 Drugi okres

Utwory artystyczne Respighiego od 1909 roku nazywane są „liriche”.⁴¹ Okres od 1909 do 1916 roku to czas poszukiwania osobistego stylu, początku tendencji impresjonistycznych, niejednoznaczności tonalnej, okresu transformacji i eksperymentowania. Zdarzają się bardzo odważne próby, ale nie są one jednolite i nie wypracowują własnego stylu. Rok 1909 był punktem zwrotnym w kompozycji utworów wokalnych Respighiego, a w *Sei liriche* skomponowanych w 1909 roku widać bardzo wyraźną różnicę stylistyczną w porównaniu z *Sei melodie* z 1908 roku. Patrząc wstecz na życie kompozytora, ważnym wydarzeniem było spędzenie przez niego roku 1908 na pracy w berlińskiej szkole wokalne w Niemczech, przed powrotem do Włoch w 1909 roku.⁴² Ten rok w Niemczech miał istotny wpływ na styl komponowania utworów wokalnych przez Respighiego. Po powrocie do Bolonii skomponował operę *Semirâma* (Po raz pierwszy wystawiony w Bolonii 20 listopada 1910 r.), będącą wyraźnym przejściem od weryzmu do dekadentyzmu i pozostającą pod silnym wpływem Richarda Straussa, a w tym samym roku podobnie dramatyczny przełom stylistyczny przeszła suita sztuki wokalne *Sei liriche* seria I na mezzosopran. Najbardziej uderzającą zmianą jest to, że tonalność i struktura pieśni zaczynają się zacierać, a skala chromatyczna zaczyna być szeroko wykorzystywana. W suitach *Noël ancien* (Stare Boże Narodzenie) i *Serenata indiana* zastosowano pentatoniczne skale, które wprowadzają alternatywny, etniczny smak. Ogólny styl Serii I był

⁴¹ Z wyjątkiem *Quattro rispetti toscani* (Cztery tokańskie pieśni ludowe) z 1915 roku, Respighi używa określenia „rispetti” do poezji ludowej”. We wszystkich pozostałych siedmiu suitach używa się słowa „liriche”.

⁴² Szczegóły w rozdziale 1.1.2.4 Druga podróż do Berlina, transkrypcje utworów z okresu baroku.

kontynuowany w *Sei liriche* Serii II, powstałej w 1912 roku. W 1913 roku trzy swoje ulubione i najpopularniejsze pieśni artystyczne - *Nebbie* (Mgła) (1906), *Notte* (Noc) (1905, 1912) i *Pioggia* (Deszcz) (1909) - zaaranżował na suitę mezzosopranową *Tre liriche* z akompaniamentem orkiestry. Wszystkie trzy utwory wykorzystują naturalne elementy jako inspirację, przy czym *Nebbie* jest głęboko melancholijna i zawiera ciężkie i przygnębiające emocje, *Notte* jest lekka i pogodna, z łagodną melodią jak bryza szepcząca w nocy, by ukołysać do snu, z kolei *Pioggia* charakteryzuje się subtelną i impresjonistyczną fakturą i użyciem skali chromatycznej. Większość utworów z tego okresu została skomponowana specjalnie dla mezzosopranistki Fino Savio, w tym utwór recytatywny *E se un Giorno Tornasse* (1911). W 1915 roku Respighi skomponował zbiór tokańskich pieśni ludowych *Quattro rispetti toscani*, zawierający cztery pogodne miniatury do żartobliwych wierszy tokańskiego poety Arturo Birgi.

2.1.1.3 Trzeci okres

Trzeci okres to dla Respighiego czas dojrzałości twórczej, zaznaczony przede wszystkim narodzinami *Fontane di Roma* w 1916 roku. Styl utworów od 1916 r. jest dojrzały i stabilny, charakteryzujący się połączeniem wszystkich wcześniej rozeznaczonych inspiracji: impresjonistycznych szczególnie gdy idzie o Debussy'ego, romantycznych gdzie szczególnie należy podkreślić wpływ twórczości Wagnera, wreszcie inspiracji fakturą harmoniczną rosyjskiej muzyki orkiestrowej. *Deità silvane* (suita Bóg lasu), skomponowana w 1917 roku, została, jak większość utworów wokalnych powstałych w ostatnich latach, napisana na głos Fino Savio, choć dzieło zostało oficjalnie dedykowane hrabinie Annie Menotti Piccolomini, której rzymski salon był regularnym miejscem spotkań pisarzy i muzyków. Respighi wykorzystał wiersze Antonio Rubino⁴³, bardzo awangardowe i pełne opisów sytuacyjnych. Suita ta została zaadaptowana na kameralny skład orkiestrowy z udziałem jedenastu

⁴³ Antonio Rubino (15 maja 1880 - 1 lipca 1964) był włoskim ilustratorem, rysownikiem, reżyserem animacji, scenarzystą, dramaturgiem, autorem i poetą. Był najbardziej płodnym ilustratorem komiksowym we Włoszech przed I wojną światową. Był eklektycznym artystą, znanym głównie z obrazów w stylu Art Deco, ale opublikował również książkę poetycką w 1911 roku.

instrumentów w 1925 roku. *Deita silvane* jest do dziś bardzo popularna i często pojawia się w repertuarze śpiewaków. To najbardziej reprezentatywne dzieło wokalne ze szczytowego okresu twórczości kompozytora, w którym można dostrzec dojrzały i charakterystyczny styl kompozytorski Respighiego. W tym samym roku powstało również *Cinque liriche*, które zawiera dwa wiersze w języku francuskim. W skomponowanym w 1920 roku *Quattro liriche* wykorzystano *Poema paradisiaco* (Poemat ogrodu)⁴⁴, zbiór wierszy znanego włoskiego poety Gabriele D'Annunzio, który po wysłuchaniu utworu nawiązał z kompozytorem przyjaźń na całe życie. Od czasu ślubu z żoną Elszą w 1919 roku, utwory wokalne Respighiego były dedykowane żonie, w tym właśnie wymienione *Quattro liriche* oraz *Quattro liriche su parole di poeti armene*, skomponowane w 1921 roku. Ten drugi cykl był prezentem ślubnym Respighiego dla żony. Po ślubie Elsa zainspirowała Respighiego chorałem gregoriańskim, którym kompozytor wyraźnie się zafascynował co znalazło odbicie w dedykowanym z okazji ślubu cyklu. Kompozycja zawiera wyraźne nawiązanie do struktury melodycznej chorału gregoriańskiego (użycie skal kościelnych). Ze swoim dewocyjnym, religijnym wydźwiękiem i starożytną ormiańską poezją, zestaw ten jest arcydziełem w odrodzeniu muzyki starożytnej przez Respighiego. W 1930 roku podjął próbę stworzenia serii ćwiczeń wokalnych na różne głosy, ale żaden z tych utworów nie został opublikowany. Z tych ćwiczeń widać jednak, że Respighi próbował wnieść swój osobisty wkład w edukację wokalną w późniejszych etapach komponowania.

2.1.2 Style komponowania utworów sztuki wokalne

2.1.2.1 Wybór poezji

Wybór poezji bardzo często leżał u podstaw tworzenia się pomysłów na nowe kompozycje. Respighi pasjonował się literaturą i filozofią i w swoim gabinecie miał

⁴⁴ *Poema paradisiaco* to zbiór wierszy Gabriele D'Annunzio, wydany w 1893 roku i zawierający utwory od 1891 roku. Tytuł nie odnosi się do chrześcijańskiego raju, ale należy go rozumieć jako „Poemat ogrodu” (od łacińskiego *paradisus* „ogród”). Dzieło podzielone jest na pięć części: *il Prologo* (składa się z pięciu wierszy), *Hortus conclusus* (dziewięć wierszy), *Hortus larvarum* (17 wierszy), *Hortulus animae* (17 wierszy) i *Epilogo* (pięć wierszy).

duży zbiór książek. Uwielbiał czytać poezję i literaturę. Teksty jego utworów artystycznych są częściowo oparte na wierszach współczesnych lub starożytnych poetów. Ada Negri (1870-1945), na przykład, była znaną włoską poetką i literaturoznawczynią, która w 1940 roku została pierwszą (i jedyną) kobietą członkiem Reale Accademia d'Italia⁴⁵. Jej poezja jest lekka, nasycona emocjami i skupiona na uczuciach, nieco melancholijna i sielankowa, emanująca ciepłym kobiecym blaskiem. Wczesne upodobanie Respighiego do tej poetki jest oczywiste. Cztery pieśni skomponowane w latach 1896-1897 wydają się nie mieć żadnych dowodów na to, że rzeczywiście je napisała, choć nazwisko poetki widnieje na partyturze wydawcy Bongiovanniego. W istocie, ostatnie publikacje i nagrania skłaniają się ku ostrożności i wybierają „anonimowość”. Natomiast niektóre z bardziej znanych utworów Respighiego, zwłaszcza te skomponowane około 1906 roku, są zdecydowanie inspirowane poezją Negriego. Ich tytuły *Nebbie* (mgła), *Luce* (światło), *Notte* (noc) i *Nevicata* (śnieg) świadczą o znaczeniu żywiołu przyrody jako źródła inspiracji dla poety. Innym ważnym poetą w twórczości Respighiego był Gabriel D'Annunzio (1863-1938), który był główną postacią włoskiej literatury swoich czasów. Jego twórczość literacka pozostaje pod silnym wpływem francuskiej szkoły symbolizmu⁴⁶ i dekadentyzmu⁴⁷, zawiera uderzająco gwałtowne epizody i opisy nienormalnych stanów psychicznych przeplatane wystawnie wyobrażonymi scenami. Jego idee i estetyka wpłynęły nawet na Mussoliniego. Respighi był zawsze w podziwie dla poety, do tego stopnia, że kiedy wystawiono operę *Semirâma*, wydawca Sonzogno próbował zaproponować Respighiemu w 1911 roku, aby napisał operę do *La Nave* (Statek) D'Annunzio. Ale Respighi nie był gotowy na tak duży

⁴⁵ Reale Accademia d'Italia, elitarna faszystowska akademie założona w 1929 roku, wymagała od wszystkich członków złożenia przysięgi na wierność faszystowemu i Włochom. Respighi wstąpił do akademii w 1932 roku.

⁴⁶ Symbolizm był ruchem artystycznym powstałym we Francji i Belgii pod koniec XIX wieku, dążącym do symbolizacji prawd absolutnych poprzez język i metaforyczne obrazy w poezji i innych sztukach, głównie jako reakcja na naturalizm i realizm.

⁴⁷ Dekadentyzm, czyli z gr. Decadentia, wywodzi się od łacińskiego Decadentia, co pierwotnie oznaczało deprawację i dekadencję. Dekadentyzm był odzwierciedleniem niezadowolenia mieszczańskich intelektualistów w Europie w drugiej połowie XIX wieku, którzy byli niezadowoleni ze społeczeństwa, ale nie potrafili się przeciwstawić. Dekadenci byli niezadowoleni z naturalistycznego przedstawiania prawdziwego życia w literaturze i sztuce, opowiadali się za „sztuką dla sztuki”, uważając, że literatura i sztuka nie powinny być związane celami życia i moralności. Propagowali pesymizm i dekadentyzm, a inspiracji dla swojej twórczości szukali zwłaszcza w chorobliwych lub perwersyjnych ludzkich emocjach oraz tematach związanych ze śmiercią i grozą.

krok, uważając się za zbyt „młodego”, by pracować na tekstach takiego mistrza literackiego jak D’Annunzio.⁴⁸ W rzeczywistości jednak Respighi już w 1908 roku skomponował pieśń artystyczną *Mattinata* (Poranek) z wierszem D’Annunzio i umieścił ją w suicie *Sei melodie*, a w następnym roku skomponował jeszcze dwie pieśni *O falce di luna* (Nowy księżyc) i *Van li efflivi de le rose* (Zapach róży). Dwa niepublikowane utwory, *La donna del sarcofago* (Kobieta w sarkofagu) i *La statua* (Posąg), zostały skomponowane w 1919 roku. Kompletna suita wokalna *Quattro liriche* została skomponowana w 1920 roku z wykorzystaniem bezpośrednio zbioru poezji D’Annunzio *Poema paradisiaco* (Poezja raju). Podziw i sympatia kompozytora dla poezji D’Annunzio są oczywiste, a płomienny styl literacki poety jest dokładnie tym rodzajem emocjonalnego wyrazu, którego wymaga dojrzała technika kompozytorska w średnim i późniejszym wieku, jaką wykazuje Respighi. Oprócz nich jest jeszcze angielski poeta Percy Bysshe Shelly (1792-1822), francuski pisarz Victor Hugo (1802-1885), włoski poeta renesansowy Giovanni Boccaccio⁴⁹ (1313-1375), jego kolega Carlo Zangarini (1873-1943), profesor literatury w konserwatorium w Bolonii, oraz współczesny poeta ormiański Kostan Zarian (1885-1969) itp. Respighi jest więc dobrze czytany i ma bardzo wysokie wymagania literackie.

2.1.2.2 Styl muzyki

Podobnie jak kompozycje orkiestrowe Respighiego, również jego pieśni artystyczne są pełne koloru. Lubi naturę i bardzo dobrze radzi sobie z włączaniem do swojej muzyki elementów przyrody, takich jak śpiew ptaków, kwiaty i rośliny, często wykorzystując naturę lub otaczający krajobraz jako temat swoich kompozycji. Przykłady to *Nebbie* (mgła), *Nevicata* (śnieg), *Pioggia* (deszcz) itp. Większości utworów wokalnych towarzyszy fortepian, ale zastosowanie przez kompozytora takich technik kompozytorskich jak zróżnicowane sploty harmoniczne,

⁴⁸ Wspomina o tym list do Fino Savio z 29 marca 1911 roku. Por. Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy* (*Ottorino Respighi his life and times*), str. 36.

⁴⁹ Giovanni Boccaccio (1313-1375) był włoskim renesansowym pisarzem, poetą i humanistą z Republiki Florenckiej, najbardziej znanym ze zbioru opowiadań *Dekameron*.

niejednoznaczna tonalność i chromatyka sprawiają, że jego muzyka jest mglista, jakby niedookreślona, pozostawiając słuchaczom nieskończone pole do zadumy.

W części melodycznej pieśni artystycznych, forma trzyczęściowa była powszechna we wczesnym okresie. Mają one prostą budowę, piękną płynną melodię, emocjonalną niejednoznaczność i bogatą kolorystykę harmoniczną. Natomiast utwory powstałe po 1909 roku są bardziej skandowane, to raczej melorecytacja niż śpiewna linia frazy wokalne. Nie ma tu wyraźnych zmian tonacji, to jakby recytacja poezji, ale z dramatycznymi wznoszeniami i upadkami melodycznymi w ważnych emocjonalnie momentach. Struktura i tonalność zaczynają się rozmywać, a progresje akordów mają tendencję do niszczenia, a nie utrwalania tonalności. Frazowanie również nie jest już regularne w tradycyjnym sensie, ale często zawiera asymetryczne fragmenty melodyczne w swobodnej, wieloznacznej strukturze, która organicznie łączy poezję, melodię i język. Pod wpływem stylów Debussy'ego, Wagnera i impresjonizmu, jak nadmieniałam wcześniej, dzieła tego czasu są mgliste i liryczne, imaginacyjne i poetyckie. Respighi przywiązuje dużą wagę do połączenia tekstu i muzyki, dobierając wartości nut zgodnie z logicznym akcentem frazy poetyckiej i akcentem słowa, a także stosując wskazówki dynamiczne, artykulacyjne czy agogiczne aby podzielić emocje wiersza. Gęstsze rytmy występujące niekiedy w piosenkach mają na przykład wzmocnić poczucie tonu w wierszach lub stworzyć napiętą atmosferę i wyrazić podniecenie.

Senza rigore di Tempo

Guardai que' capeLi, su quelcol. lopalli. do i segni degli an. ni; e ti dis. si: Ma

Przykład nutowy 1: t. 44 z utworu *Sopra un'aria antica* (Czwarta pieśń z suity *Quattro liriche*)

Pasja Respighiego do muzyki dawnej ujawniła się już w czasie studiów. Studiował on muzykę starożytną, korzystał ze średniowiecznego chorału gregoriańskiego oraz tworzył muzykę instrumentalną w formie suit, która była popularna w okresie baroku. Te zainteresowania znalazły również odzwierciedlenie w jego pieśniach artystycznych. Oprócz nowatorskich harmonii Respighi wykorzystuje do komponowania melodii także skale kościelne. W niektórych utworach w stylu recytatywnym w partii fortepianu widoczne są odcienie barokowego *Recitativo secco*⁵⁰. W niektórych swoich późniejszych dziełach Respighi wykazuje również silne pragnienie połączenia nowoczesnego stylu kompozytorskiego z neoklasycznym stylem swojej wcześniejszej muzyki, tak że często można usłyszeć ten styl kompozycji muzycznej w jego dojrzałych dziełach, który nazywamy tzw. „stylem Respighiego”.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "- zio-sa ella ir-ri-de co-sì l'a-ni-ma mi-a, l'a-ni-ma cal-da ancor." The bottom two staves are the piano accompaniment in bass and treble clefs. The piano part features a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'pp' (pianissimo) marking. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Przykład nutowy 2: t. 18-20 w utworze *Su una violetta morta* (Druga pieśń w suicie *Sei liriche* seria II)

2.2 Tworzenie i innowacja kantat: Poemetto Lirico

Kantata to duża suita wokalna w kilku częściach, która wywodzi się z Włoch, a później stała się popularna w Niemczech. Pierwotnie oznaczała ona utwór wokalny o wariacyjnych zwrotkach opartych na jednym schemacie *basso continuo*. Ewolując,

⁵⁰ *Recitativo secco* („suchy recytatyw”), znany również jako recytatyw bez akompaniamentu lub recytatyw suchy, jest powszechny w operach i oratoriach od baroku do okresu klasycznego. *Recitativo secco* nie jest przeznaczony tylko do śpiewania przez śpiewaka, ale towarzyszy mu *basso continuo* (organy lub klawesyn, wiolonczela) i jest używany do przedstawienia historii i jej funkcjonowania (do wyjaśnienia historii).

struktura kantaty została poszerzona o udział chóru i orkiestry. Narodziny kantaty wiążą się z nastaniem epoki baroku, a jej struktura konstytuowała się w nawiązaniu do madrygału, motetu, pieśni z towarzyszeniem basso continuo czy monodii akompaniowanej. Kantata jest zwykle grana przez orkiestrę, a każda część ma pewną spójność. Czasem trudno odróżnić Kantatę od Oratorium, dużego gatunku wokalnego podobnego do opery, którego dwie najważniejsze cechy odróżniające go od Kantaty to religijny charakter i dramatyczność. Kantata to krótkie oratorium o treści lirycznej. Według treści można je podzielić na kantaty kościelne, o charakterze religijnym oraz kantaty świeckie. Kantata była ważnym gatunkiem dla Respighiego, a jego trzecim dziełem jako nastolatka była *Cantata*, w wieku 15 lat. W sumie w ciągu roku stworzył dwie niepublikowane kantaty. W tym okresie, na początku XX wieku, świecka kantata wróciła do łask i stała się modnym gatunkiem w twórczości. Młody Respighi rozwinął więc ciekawość tego gatunku i pozostał nim zafascynowany przez całą swoją karierę twórczą. Napisał w sumie osiem Kantat, z których cztery są niepublikowane i zachowały się jedynie w rękopisie.⁵¹ Spośród czterech opublikowanych, *I Persiani* (Persowie, 1906) od daty ukończenia jest „odłożona” na półkę, z niewielką ilością informacji o materiale i wykonaniach, dlatego nie jest omawiana w tej rozprawie. Pozostałe trzy wydane kantaty to *Christus* (Chrystus, 1898), *La primavera* (Wiosna, 1922) i *Lauda per la natività del Signore* (Pieśni pochwalne na Narodzenie Pańskie, 1930).

Innym gatunkiem, który był ważny w karierze twórczej Respighiego, jest Poemetto lirico. W latach 1911-1915 stworzył trzy „nowe” Kantaty oparte na wierszach angielskiego pisarza Percy Bysshe Shelley: *Aretusa* (1911), *Il Tramonto* (Zachód słońca, 1914) i *La Sensitiva* (Mimoza wstydliva - roślina, 1915). Ponieważ wszystkie są wierszami Shelleya, nazywane są „Trylogią Shelleya”. Ta „nowa” Kantata została nazwana przez samego kompozytora również Poemetto lirico. Zasadnicza różnica między Poemetto lirico a tradycyjną Kantatą polega na tym, że

⁵¹ Oprócz dwóch Kantat z 1894 r. istnieje *Salutazione angelica* (P017, 1897) na sopran, chór i orkiestrę. *l'inverno* (P136b, 1922) na głos solowy, chór i orkiestrę.

jest to duży utwór wokalny na jeden głos solowy (nie ma chóru) i małą lub średnią orkiestrę, o tematyce świeckiej, z orkiestrą, która może być nawet zredukowana do kwartetu smyczkowego. Utwory są też mniejsze w długości - *Aretusa* i *Il Tramonto* nie przekraczają 15 minut, a *La Sensitiva* jest bardziej rozbudowana - około pół godziny. Jest to więc gatunek solistycznej partii wokalne, bardziej przypominający spójną suitę wokalną i bardziej nadający się do wykonywania jako muzyka kameralna. Przywodzi to na myśl suitę wokalne jego nauczyciela Martucciego w podobnym stylu, jak *La canzone dei ricordi*, również na głos solowy i orkiestrę, o bardzo wagnerowskim posmaku. Poemetto lirico Respighiego mogło czerpać część inspiracji z twórczości jego nauczyciela, a nazywa się Poemetto lirico, ponieważ typ poezji wybrany dla tych trzech utworów Shelleya to poezja liryczna, formalny typ poezji wyrażający osobiste emocje lub uczucia, zwykle wypowiedziany w pierwszej osobie. Długość utworu jest duża, więc napisany jako utwór wokalny jest większy niż przeciętny wiersz. Respighi skomponował również utwory wokalne do innych wierszy Shelleya, jak *Serenata indiana* z suitę wokalne *Sei liriche* (1909), która trwa tylko około pięciu minut. Respighi, wykorzystując własne doświadczenie w aranżacjach orkiestrowych, stworzył więc nowy gatunek w dziedzinie muzyki, który miał towarzyszyć lirycznej poezji Shelleya i tak powstało Poemetto lirico.

2.2.1 Kantata: *Christus, La primavera, Lauda per la natività del Signore*

2.2.1.1 *Christus*

Zaniedbane dzieło 19-latka, *Christus* było pierwotnie zadaniem zleconym przez klasę kompozycji Liceo. W 1898 roku, będąc wówczas na trzecim roku studiów kompozytorskich w Konserwatorium w Bolonii, Respighi nie odbył jeszcze podróży do Petersburga w Rosji, by studiować muzykę orkiestrową szkoły rosyjskiej u Rimskiego-Korsakowa, ani nie był pod głębokim wpływem takich kompozytorów jak Debussy i Ravel. Między pracą studencką a dojrzałą twórczością muzyczną często istnieje znaczny dystans. Przecież, utwór studencki również oferuje wiele niespodzianek i pokazuje niezwykle talent młodego Respighiego w operowaniu

fakturą orkiestrową. Możemy znaleźć coś, co zafascynowało go w młodym wieku i co umocniło się z biegiem lat: muzykę dawną.

Jest to duża *Cantata biblica* na trzech solistów, chór męski i orkiestrę, w dwóch częściach, z których każda trwa około 30 minut, śpiewana po łacinie. Opisuje dwa ostatnie dni życia Chrystusa, bazując na wybranych fragmentach tekstów z *Ewangelii św. Mateusza* i *Ewangelii św. Łukasza*. W chronologicznym porządku wydarzeń nie jest to właściwie utwór Pasji. Jego struktura zbudowana jest raczej na logice symfonii niż na samym tekście. Jest w tym dziele pewna teatralność właściwa dla swoich czasów, z nutą operową dodaną do partii śpiewu. Jego język muzyczny nie jest tak pamiętliwy jak typowy styl Respighiego z jego najśłynniejszych dzieł, ale wciąż jest bardzo śmiały, z elementami operowej wielkości Pucciniego ale też, w opinii niektórych znawców tematu, elementami zacieklej emocji charakterystycznej dla Franciszka Liszta.

Kojące orkiestrowe wykonanie chrześcijańskiego hymnu *Gloria, Laus et Honor* (Niech będzie Chwała i Cześć i Uwielbienie...)⁵² otwiera utwór ciepłym wstępem waltorni. Ten średniowieczny hymn pojawia się następnie w różnych formach w całym utworze jako element jednoczący.⁵³ Uwertura podkreśla raczej spokój, a nie uciążliwy majestat czy cześć. Jest to mocny element w całym utworze. Może przeważać ciepły liryczny ton, ale nie obciąża on zmysłów. Kantata ta dzieli się na dwie równe części, słowa są w języku łacińskim. Pierwsza część prowadzi nas od Ostatniej Wieczerzy do wyjazdu na Górę Oliwną. Druga część prowadzi nas od drzewa oliwnego do końca Kalwarii. W tekście ułożonym przez Respighiego udaje mu się skondensować historię męki Chrystusa i jego Zmartwychwstanie do kilku wersów. Dzieło ma niewiele fragmentów śpiewanych i dlatego często traktowane jest

⁵² *Gloria, Laus et Honor* to chrześcijański hymn skomponowany w latach 810-817 przez Teodulfa z Orleanu jako procesja w Niedzielę Palmową, aby wyśpiewać historię przybycia do Jerozolimy przed ukrzyżowaniem i śmiercią.

⁵³ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 10.

jako rozbudowana poezja refleksyjna⁵⁴, z chórem i solistami w punkcie kulminacyjnym.

Ta młoda kantata ma szczególne znaczenie. Po pierwsze, choć utwór ten nie posiada cech stylistycznych charakterystycznych dla dojrzałego okresu Respighiego, to jednak nawet wtedy widać talent i umiejętność operowania orkiestrą przez studenta kompozycji. Jego tematy instrumentalne brzmią w wielu miejscach wagnerowsko, a pewne motywy wokalne i akompaniamenty nawiązują stylistyką do charakterystycznych zwrotów muzycznych w muzyce rosyjskiej. W jakiś sposób jest to więc świadectwo osobistej estetyki twórczej kompozytora i głębokiego pragnienia, by w kolejnych dekadach przełożyć ją z powodzeniem na wyrazisty, osobisty styl muzyczny. Po drugie, jest to pierwszy znaczący wyraz zainteresowania kompozytora muzyką starożytną w dużym dziele. Wcześniej próbował stworzyć trzy Kantaty, ale były to tylko rękopisy i nie zostały wystawione na widok publiczny. A utwór ten daje nam rzadki wgląd nie tylko we wczesne podejście kompozytora do kompozycji orkiestrowej, ale także wyraźnie pokazuje miłość Respighiego do muzyki starożytnej i jego ambicje dotyczące kantaty jako gatunku.

Ze względu na swoją masywność (aparatus wykonawczy i struktura dzieła) Kantata nie została nigdy wykonana za życia Respighiego, a następnie została zapomniana aż do 1991 roku, kiedy to została opublikowana przez mediolańskiego wydawcę Ricordiego. Została wykonana przez orkiestrę i chór Szwajcarsko-Włoskiego Radia i Telewizji 2 czerwca tego samego roku oraz nagrana i wydana na płycie CD.

2.2.1.2 *La primavera*

Pierwsza wzmianka o projekcie znajduje się w liście Respighiego do śpiewaczki Chiariny Fino Savio z 29 lipca 1918 roku⁵⁵, kompozytor pisze, że komponuje *La primavera* na solistów, chór i orkiestrę, wykorzystując wiersz ormiańskiego poety

⁵⁴ Poezja refleksyjna lub wiersz refleksyjny to gatunek poezji, w którym poeta wyraża swój stan umysłu za pomocą obrazów i symboli oraz porównuje je z obiektami i scenami z prawdziwego życia.

⁵⁵ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 83.

Zariana. Respighi zamierzał wówczas skomponować suitę o czterech porach roku, ale oprócz *La primavera* (Wiosna) przetrwała jedynie *L'inverno* (Zima), również oparta na wierszu Zariana, ale tylko w rękopisie i niepublikowana. Dwa inne planowane poematy symfoniczne bez udziału wokalistów, *L'estate* (Lato) i *L'autunno* (Jesień), nie zostały zrealizowane. *La primavera* została ukończona w 1919 roku, ale z różnych powodów ujrzała światło dzienne dopiero pięć lat później, w marcu 1923 roku.

Armenia była pierwszym krajem w historii, który przyjął chrześcijaństwo jako oficjalną religię, i jako taka ormiańska poezja epicka i narracyjna była i jest tworzona głównie przez chrześcijan i jest w dużej mierze inspirowana przez problematykę chrześcijańską lub około-chrześcijańską. Constant Zarian, rówieśnik Respighiego, mieszkał wówczas w Stambule i często podróżował między Wenecją a Stambułem. Czerpiąc inspirację z ormiańskiej poezji sprzed około sześciu wieków, skomponował *Trzy pieśni* (1915), zbiór wierszy pierwotnie w języku ormiańskim, który później został przetłumaczony na język włoski i opublikowany w Wenecji. Wiersz wykorzystany w *La primavera* pochodzi z pierwszej części zbioru, zatytułowanej *Sirvard, figlia della terra* (Sirvard, córka ziemi).

Utwór na czterech solistów (baryton, tenor, sopran i bas), dużą orkiestrę i organy został po raz pierwszy wykonany w Rzymie 4 marca 1923 roku pod batutą Bernardino Molinariego. Respighi był rozczarowany słabym przyjęciem utworu, uważając, że wykonawcy nie byli w stanie sprostać trudnościom wykonywanych partii. Elsa obarczała winą głównie tenora, zarzucając mu niski poziom umiejętności. Warto zauważyć, że jest to naprawdę wymagające dzieło dla wszystkich wykonawców, co zapewne jest jednym z powodów stosunkowo rzadkich wykonań.

W swojej strukturze dramatycznej można ją (Primaverę) z grubsza podzielić na siedem scen:

1. Inwokacja. Modlitwa (L'Orante, baritono) wzywa Boga, prosząc go, by tchnął w duszę każdego człowieka tajemnicę wiosny, a słońcu dał niezbędne ciepło.

2. Szum bryzy, szum wody, szum kwiatów. Przy tych wszystkich dźwiękach Modlitwa wznawia swój hymn i zaprasza wszystkich do świętowania tego wiosennego święta.

3. Tęsknota młodzieńca. Gdy przyroda odżywa, młodzieniec (il Giovane, tenore) wspomina piękną dziewczynę, którą kiedyś widział i której oczu nie może zapomnieć. Tymczasem dźwięki natury witają słońce, gdy młody człowiek gra na swoim flecie.

4. Pamięć starego człowieka. Starzec (il Vecchio, basso) zbliża się, obawiając się, że jego życie zwiędnie wraz z ziemią. Młodzieniec powiedział mu, że każdy staruszek, który przeżyje wiosnę, będzie żył wiele lat.

5. Zachwycone panny, rapsodia Sirvard. Piękna dziewczyna, Sirvard (sopran), budzi się na wiosnę, słysząc szmer rozkwitającej przyrody.

6. Spotkanie młodych mężczyzn z Sirvardem. Ich miłość kiełkuje jak drzewo z białymi kwiatami na wiosnę.

7. Hymn na cześć wiosny. Zwieńczeniem obchodów jest triumfalny finał, któremu towarzyszą wszystkie dźwięki natury.

La primavera należy do utworów autobiograficznych Respighiego i ujawnia do pewnego stopnia jego złożoną osobowość, rozdartą między ascetycznymi ideałami a zmysłową rzeczywistością świata. Ta dwoistość charakteru znajduje odzwierciedlenie w kilku jego pracach, a muzyka pomaga mu znaleźć równowagę między tym, co mentalne, a tym, co fizyczne. Choć *La primavera* oparta jest na tekście o konotacjach religijnych, pomyślana jest w sposób pseudo-dramatyczny i zawiera w partyturze pewne wskazówki dramaturgiczne, które pomagają wykonawcom i publiczności lepiej zrozumieć jej atmosferę. Dodanie chóru i czterech solistów sprawia, że *La primavera* staje się dużym dziełem, a jej poezja traci intymność wczesnej Kantaty wykonywanej dla skromnej garstki publiczności. Zachowane zostały jednak nazwy psalmów i struktura muzyczna poematów symfonicznych. Wpływy rosyjskie (o których korzeniach wspominałam wcześniej) są

widoczne w całym dziele, a Respighi z oszałamiającym powodzeniem łączy śmiałe kolory w instrumentacji i „arogancką” bujność struktury z gregoriańskimi zwrotami muzyki kościelnej.

2.2.1.3 *Lauda per la natività del Signore*

Jest to jedyny stricte sakralny utwór chóralny w jego dorobku. Inspiracją do napisania dzieła był koncert polskiej klawesynistki Wandy Landowskiej w Palazzo Chigi- Saracini w Sienie na początku 1928 roku. Artystka zagrała kilka utworów Johana Sebastiana Bacha, a Respighi był pod wrażeniem znakomitej techniki palcowej Landowskiej oraz intymnej i antycznej atmosfery repertuaru. Gdy tylko wrócił do Rzymu, natychmiast zaczął drążyć temat. Wymyślił formę „Petit Cantata” i przez kilka tygodni szukał odpowiedniego poematu, który mógłby stanowić podstawę dzieła, wybierając w końcu hymn *Lauda pro Nativitate Domini* ku czci Dziewicy, napisany podobno przez Jacopone da Todi, zakonnika z włoskiego zakonu franciszkanów w XIII wieku. Na prośbę kompozytora Guastalla zaadaptował tekst, aby nadać dziełu bardziej dramatyczny charakter. *Lauda per la Natività del Signore* została ukończona dopiero latem 1930 roku. Dzieło to dedykowane jest Conte Guido Chigi, a jego prawykonanie odbyło się 22 listopada 1930 roku w sali „Micat in vertice” w Palazzo Chigi- Saracini w Sienie. W wykonaniu Chóru Santa Cecilia pod dyrekcją Bonaventury Sommy wystąpiła sopranistka Laura Pasini jako Anioł, tenor Alfredo Sernicoli jako Pasterz i Elsa Respighi jako Dziewica Maria, a kompozytor przyjął rolę masterminda i dyrygenta. Premiera zrobiła wrażenie na hrabim Chigi. Tego wieczoru odbyła się również premiera innego utworu dedykowanego hrabiemu Chigi, *Suite della Tabacchiera*, którego temat muzyczny podobno wziął się z tabakierki, którą widział kiedyś w domu hrabiego Chigi.

Respighi zawsze utrzymywał wysoki poziom entuzjazmu dla chorału gregoriańskiego i starożytnych modusów muzycznych, które były przez niego postrzegane jako relikty pogrzebanej włoskiej świadomości muzycznej i to, co Respighi próbował zrobić, to próba zaszczepienia nowoczesnych relacji tonalnych na

dawne struktury melodyczne. W tym sensie *Lauda per la Natività del Signore* jest doskonałym przykładem tego, jak Respighi czuł w sobie to, co „surowe” i jak udało mu się to przełożyć na muzykę. Utwór jest przeznaczony na mały zespół dęty drewniany, chór, solistów i duet fortepianowy. Anioł (sopran), Matka Boska Maria (mezzosopran) i Pasterz (tenor) prowadzą dialog, podczas gdy chór komentuje i wtrąca swoje uwagi. Używając siedmiu instrumentów (flet, piccolo, obój, rożek angielski, dwa fagoty, trójkąt i fortepian na cztery ręce), orkiestra ma na celu przywołanie brzmienia bardzo starego tekstu religijnego z prostotą i bezpośrednią emocją. Cienka faktura początkowych taktów i przeplatające się solowe linie instrumentów dętych dają natychmiastowy wgląd w świat rzadko spotykany w poprzednich dziełach Respighiego. Wiele cech, takich jak szerokie zastosowanie skal modalnych, akordów równoległych i śpiew bez akompaniamentu w stylu Plainsong⁵⁶, nadaje utworowi szczególną staroświecką jakość, która stanowi szczególny rys w dorobku twórczym Respighiego. Jako zapalony badacz muzyki dawnej, w osobisty sposób wykorzystuje on w tym utworze charakterystyczne moduły językowe: skąpą i rudymenarną polifonię, psalmowe poczucie rytmu, raczej stałą i ekstatyczną melodię liturgiczną, pełną zachwyty strukturę harmoniczną, instrumenty stonowane w strukturze swoich partii i przejrzyste w swych efektach brzmieniowych. Soliści i chór pomagają w dookreśleniu kolędowej atmosfery. Rezultatem jest wyjątkowe i cenne arcydzieło, które zawiera w sobie piętno życiowej pasji kompozytora.

2.2.2 *Poemetto Lirico: Trylogia Shelly*

Dla Respighiego romantyczna poezja Percy'ego Bysshe Shelleya to istna skarbnica. Zanim Respighi odkrył liryczne wiersze wielkiego angielskiego poety romantycznego, Shelley zginął tragicznie w wypadku na łodzi w zatoce La Spezia w 1822 roku. Jednak w 1892 roku, w setną rocznicę urodzin Shelleya, jego pisma

⁵⁶ Plainsong lub plainchant (z francuskiego *calque plain-chant*; łac. *cantus planus*) to hymn używany w liturgii Kościoła zachodniego. Gdy wymienia się słowo plainsong, odnosi się ono do tych utworów sakralnych skomponowanych w tekście łacińskim. Dopiero w IX wieku wprowadzono plainsong jako charakterystyczną formę chrześcijańskiej muzyki kościelnej, a także muzyki polifonicznej. monofoniczne śpiewy plainsongu mają rytm niemetryczny. Ich rytmy są na ogół swobodniejsze niż rytmy późniejszej muzyki zachodniej i są śpiewane bez akompaniamentu muzycznego.

zyskiwały coraz większe uznanie, a jego sława we Włoszech sięgała zenitu. Zbiór pieśni do wierszy Shelleya i Gabriele D'Annunzio to chyba najlepsze dzieła wokalne Respighiego. Pozostawił po sobie nie tylko szereg pieśni na głos i fortepian, ale także to, co stało się znane jako „Trylogia Shelleya”, *Aretusa* (1911), *Il Tramonto* (Zachód słońca, 1914) i prawie półgodzinny liryk *La Sensitiva* (Rośliny wrażliwe, 1915). Wszystkie te utwory zostały wybrane ze zbioru wierszy przetłumaczonych przez Roberto Ascoli i wydanych po raz pierwszy w 1905 roku.

Il Tramonto było bardzo eksponowane, ale pozostałe dwa dzieła z trylogii Shelleya zostały w dużej mierze pominięte. *Aretusa* powstała w okresie rozwoju kompozytora w rodzinnej Bolonii, natomiast *La Sensitiva* i *Il Tramonto* pochodzą z okresu pobytu w Rzymie. Wszystkie one poprzedzają powstanie słynnej na całym świecie „Trylogii Rzymskiej” (*Fontane di Roma*, *Pini di Roma* i *Feste Romane*), która nie była jeszcze okresem stylistycznej dojrzałości Respighiego. W utworach tych widoczne są wpływy wcześniejszych Kantat Ravela, widać też odcienie *La Canzone dei Ricordi* jego nauczyciela Martucciego z 1886 roku. Martucci uczył Respighiego na ostatnim roku w Konserwatorium, a jego romantyczno-klasyczny styl muzyki miał ogromny wpływ na jego młodych studentów.

Respighi zawsze utrzymywał wielką pasję do Kantaty żeńska. Jego własną, oryginalną formę Kantaty, wzorowaną na Martuccim, znaną jako „Poemetto lirico”, można uznać za nową pseudoperową formę poezji symfonicznej. Obok typowej dla Respighi'ego archaicznej nuty, w sposób zawadiacki i z wyczuciem miesza się chromatyzm Wagnera, francuski impresjonizm i liryczne wpływy Pucciniego. W *Il Tramonto* partii wokalne towarzyszy kwartet smyczkowy, natomiast *Aretusa* i *La Sensitiva* wymagają normalnej orkiestry, bez trąbek i puzonów, ale z harfą i kilkoma instrumentami perkusyjnymi. *La Sensitiva* wykorzystuje także angielskie piszczałki, kotły i trzeci flet.

2.2.2.1 *Aretusa*

Aretusa została skomponowana w ciągu jednego tygodnia latem 1910 roku, a zaaranżowana na początku 1911 roku i jest dziełem krótkim, ale bardzo wymagającym. Po raz pierwszy wykonano ją 17 marca 1911 roku w Teatro Comunale w Bolonii, pod dyrekcją Respighiego. Kilka miesięcy wcześniej w tym samym teatrze wystawiono z dużym powodzeniem monumentalną operę Respighiego *Semirâma*.

Ten wiersz Shelleya opowiada historię Narcyza Aretuzy. Utwór otwiera niemal radosny rozkwit, a charakterystyczne Respighi'owskie vibrato instrumentów dętych drewnianych skutecznie oddaje nastrój pierwszej części poematu, w której młode nimfy wodne kąpią się niewinnie w górskim strumieniu. Spokojniejsza część środkowa zostaje niegrzecznie przerwana przez wejście instrumentów dętych blaszanych, gdy jej adorator, bóg rzeki Alpheus, zbliża się, a ona błaga o pomoc: „*O tu salvami! Guidami! Ed all'abisso grida d'occultarmi*” („Och, ratuj mnie! Och, prowadź mnie! Niech otchłań mnie ukryje!”). Na słowa: „*Ei la chioma già m'afferra!*” („Bo teraz złapał mnie za włosy!”), muzyka osiąga dramatyczną kulminację, a następnie stopniowo się uspokaja. Wróżka bowiem stała się strumieniem i schroniła się na małej wyspie w pobliżu Sycylii, ale wciąż była ścigana przez Alpheusa i w końcu uciekła z pomocą Oceanu (morza) i została wskrzeszona ponownie na Sycylii. Utwór ten był prekursorem *Fontane di Roma*, a orkiestrowe interludium, w którym Ocean chroni Aretuzę, staje się źródłem kulminacji trzeciej części *La fontana di Trevi al meriggio* (Fontanna di Trevi w południe).

Jedną z ważnych rzeczy, która wynikła z tej kompozycji było to, że zapoczątkowała ona kluczową współpracę w karierze kompozytora. Mezzosopranistka Chiarina Fino Savio została wezwana w ostatniej chwili przed premierą, by zastąpić chorego wokalistę Nunziantę di Mignano. To niespodziewane zastępstwo było dla kompozytora i śpiewaczki spotkaniem szczęśliwym. Choć Respighi spotkał się z Fino Savio kilka lat wcześniej, gdy śpiewała w oratorium *Il Natal del Redentore* Perosiego, to po raz pierwszy pracował z nią bezpośrednio. Po wykonaniu *Aretusa* uderzyła go jakość jej głosu i od tej pory Fino Savio jest

inspirującą muzą kompozytora. Fino Savio przyniosła Respighiemu bardzo wiele inspiracji w sztuce wokalne, a wiele jego wczesnych utworów zostało napisanych z myślą o śpiewaczce. Rolę tę przejęła później żona kompozytora, Elsa, której głos, choć nie tak wysoce profesjonalny jak Fino Savio, miał podobną jakość brzmienia.

2.2.2.2 *Il Tramonto*

Pierwsze przedstawienie *Il Tramonto* odbyło się w Rzymie 1 maja 1915 roku w wykonaniu Fino Savio. Gdy Respighi pracował nad tym nowym utworem w sierpniu 1914 roku, wybuchła I wojna światowa. Na tle tych wstrząsających światem wydarzeń jego poezja wydaje się szczególnie introspektywna, niemal antycykliczna, a przez to tym bardziej sugestywna. W *Il Tramonto* wybrał wiersz, którego przesłanie zawisło między nocą a dniem, między śmiercią a życiem. Wątki młodzieniec wędruje przez pole ze swoją kochanką Izabelą; młodzieniec mówi, że nigdy nie widział wschodu słońca, więc spędzają razem noc, gdy on następnie umiera zanim spełni się jego życzenie, by jeszcze raz zobaczyć wschodzące słońce. Zrozpaczona Izabela, w żalu po kochanku, stopniowo zaniedbuje swoje własne życie, pełniąc obowiązek opieki nad swoim starszym ojcem. Prosi tylko o to, by na jej grobie wypisano słowo „peace” (spokój), identycznie jak na nagrobku jej ukochanego.

W przeciwieństwie do *Aretusa* i *La Sensitiva*, instrumentalna część *Il Tramonto* została pierwotnie napisana na kwartet smyczkowy, a nie orkiestrę (jak o tym nadmieniałam wcześniej). Ta kameralna partytura, choć często faworyzowana w latach dwudziestych, około 1914 roku była niemal unikatem. Z ważniejszych utworów tego okresu jedynym, który łączy głos i kwartet smyczkowy, są dwie ostatnie części *Second String Quartet in F-sharp minor* Arnolda Schoenberga (op. 10, 1907-08). Podobnie jak w przypadku innych utworów Respighiego opartych na poezji Shelleya, jego partie wokalne przeznaczone są dla mezzosopranistki Chiariny Fino Savio, która otrzymała również dedykację do tego dzieła. Od debiutu *Aretusa* w 1911 roku Respighi utrzymywał ze śpiewaczką głęboką przyjaźń artystyczną i uważał ją za idealną interpretatorkę swoich utworów, z których wszystkie weszły do jej repertuaru.

Ciągła przemiana barw i tonów przenika cały poemat: częste zmiany sygnatur świadczą o wędrówce tonacji, mogą też zawierać znaczenia symboliczne. Na przykład, gdy pojawia się „szeroki i płonący księżyc” (l'infocata luna), pograżony w półmroku Des-dur przechodzi w jasny C-dur. W tych samych fragmentach ujawniają się też najbardziej złożone struktury polifoniczne, które Respighi wykorzystuje przede wszystkim jako środek wyrazu. Subtelne wątki melodyczne pojawiają się nieustannie, czasem nawet się przeplatają. Znany włoski śpiewak barytonowy Elio Battaglia widział w tym ustawieniu muzyczny odpowiednik włoskiego stylu wolnościowego propagowanego przez D'Annunzio. Partia wokalna podejmuje te wątki, wyróżniając się ciągłą zmianą tempa i charakterem narracji czasem w sposób deklamacyjny, a nawet recytacyjny.⁵⁷ *Il Tramonto* kończy się efektownym skokiem oktawowym, jednocześnie dramatycznym i introspektywnym: na pierwszej sylabie słowa „przestrzeń”, „pa”, dźwięk spoczywa na wysokim e i wykonuje niezbyt silne crescendo i decrescendo, po czym opada do niskiego e. Cała atmosfera jest przesiąknięta rozpaczliwym spokojem.

⁵⁷ Elio Battaglia, „Wokalne kompozycje kameralne Ottorino Respighiego (*Le composizioni vocali da camera di Ottorino Respighi*)”, *Ottorino Respighi*, (Turin, 1985), str. 259.

Przykład nutowy 3. *Il Tramonto* ostatni takt partii wokalne „pace”

Refleksje o miłości i śmierci w utworze, jakoś szczególnie mocno rezonują z losami Elsy po latach. W *Il Tramonto* młodzieniec umiera, ale jego miłość żyje dalej. Pani ta nie umarła, ale żyła rok po roku na grobie swojego zmarłego kochanka. W dzień czy w nocy, w tych rozpaczliwych i odrętwiających godzinach, szukając jednak promyka nadziei na życie. Elsa napisała do Guastalli kilka miesięcy po śmierci Respighiego: „Żyję, bo naprawdę mogę jeszcze coś dla niego zrobić. Zrobię to, to pewne. Aż do dnia mojej śmierci”.⁵⁸

2.2.2.3 *La Sensitiva*

Napisana w latach 1914-1915 *La Sensitiva* miała pierwotnie mieć premierę w Bolonii w marcu 1916 roku, ale z niewiadomych przyczyn *La Sensitiva* została

⁵⁸ Ottorino Respighi: *Sen o Włoszech (A Dream of Italy)* (Allegro Films, 26 grudnia 2016 r., Dostęp o godz. 20,00 dnia 10 kwietnia 2023 r.), <https://www.youtube.com/watch?v=8T1v-Gt1eiA>

pominięta w programie. Z tego powodu Respighi oskarżył hrabiego Enrico San Martino Valperga, dyrektora Liceo Musicale w Rzymie, o wycięcie premiery *La Sensitiva*, co wpłynęło na zdecydowane pogorszenie stosunków z nim. Ostatecznie dzieło zostało wykonane po raz pierwszy w Pradze 29 stycznia 1922 roku przez Orkiestrę Filharmonii Czeskiej pod dyrekcją Vaclava Tálicha. Choć utwór ten, podobnie jak *Il Tramonto*, został napisany dla śpiewaczki Chiariny Fino Savio, jego premiera opóźniła się o kilka lat i to właśnie Elsa, będąca wówczas żoną kompozytora, wystąpiła jako solistka w długo oczekiwanej premierze.

Wiersz Shelleya użyty w *La Sensitiva* opisuje życie wrażliwej rośliny, mimozy, w ciągu jednego roku. Nie jest ona w stanie wyrazić swoich uczuć kwiatami o jaskrawych kolorach, a kiedy właściciel ogrodu umiera, cierpi i w końcu też obumiera. To bardzo piękny wiersz, a Respighi skomponował do niego wspaniałą muzykę z lekkimi nawiązaniem charakterystycznymi dla estetyki Straussa i Ravela. Utwór ten jest dłuższy niż którykolwiek z dwóch pozostałych, ciesząc się bogatszym kolorytem orkiestrowym trwającym około 30 minut. Wykorzystywana jest pełna orkiestra z czterema rogami i rozbudowaną sekcją perkusyjną, ponadto dodane są piszczałki angielskie, i trzeci flet. Sercem utworu jest niezwykle piękny synkopowany temat, który początkowo pojawia się wraz z linią wokalną, potem staje się ekstatycznym orkiestrowym interludium w g-moll, następnie wciąż się powtarza, by w końcu zakończyć się w e-moll. Z kolei oceaniczne interludia w *Aretusa* pełnią jedynie funkcję przejściową i nie są tak dramatyczne jak interludia w *La Sensitiva*, utworze, w którym ostateczną funkcją orkiestry jest wyrażenie tego, czego nie da się wyrazić słowami. Co ciekawe, Respighi wykorzystuje efekt „lontano (distant)” w trzecim flecie, który symuluje trele słowika swobodnie unoszące się nad brzmieniem orkiestry. To jest podgląd efektu zastosowanego w *Pini di Roma*. Kompozytor bardzo dobrze radził sobie z wykorzystaniem różnorodnych instrumentów do symulacji różnych widoków i dźwięków natury, co zostało później w podobny sposób pomyślane w *Pini di Roma*, gdzie instrumenty dęte piccolo zostały wykorzystane do naśladowania śpiewu słowika. Ale w *Pini di Roma* miał Respighi ostatecznie bardziej

bespośrednie podejście do przedstawienia tego efektu: za pomocą dźwięku ptaka odtwarzanego wprost na magnetofonie.

2.3 Opera

Respighi napisał za życia trzynaście oper, z których dziewięć zostało w pełni wystawionych i opublikowanych. Są to: *Re Enzo* (1905), *Semirâma* (1910), *Marie Victoire* (1914), *La bella addormentata* (Śpiąca Królewna, 1922, 1934, 1968), *Belfâgor* (1922), *La campana sommersa* (Zatopiony dzwon, 1926-1927), *Maria Egiziaca* (1931), *La fiamma* (Płomień, 1932-1933), *Lucrezia* (1935). Są też cztery niepublikowane opery: *Vandea* (1893), *Cristoforo Colombo* (1894), *Al Mulino* (W młynie, 1908), *La Marquise Zabeth* (1913).

Z tych niepublikowanych utworów *Vandea* i *Cristoforo Colombo* były najwcześniejszymi próbami Respighiego, tylko szkice nie zostały opublikowane. W przypadku *Al Mulino* ukończył partyturę fortepianową, ale z jakiegoś powodu kompozytor pokłócił się ze scenarzystą Alberto Doninim i dzieło nigdy nie zostało w pełni zinstrumentowane. Jednak obecność partytury fortepianowej umożliwiła zorganizowanie prywatnej „prapremiery” opery w domu śpiewaczki Margherity Durante w czerwcu 1908 roku, jedyne znane wykonanie dzieła za życia kompozytora. Światowa premiera przedstawienia odbyła się 10 czerwca 2022 roku w *Teatro Verdi* w Trieście we Włoszech, w orkiestrowym opracowaniu Paolo Rosato na podstawie partytury fortepianowej Respighiego. W przypadku zamierzonej opery *La Marquise Zabeth*, kompozytor wspomina o pracy nad operą jedynie w liście do Fino Savio z 12 listopada 1912 roku, ale zachowało się tylko kilka szkiców, a kompozytor finalnie porzucił projekt.

Opery, o których mowa w niniejszej rozprawie, to dziewięć oper, do których Respighi sam zinstrumentował partytury orkiestrowe i które zostały wykonane i opublikowane w całości. Zamieszczone w mojej pracy ich omówienie, analiza elementy struktury dzieł, przyczynią się – mam nadzieję – do lepszego rozumienia

i docenienia wartości i osiągnięć kompozycji operowych Respighiego, podkreślając wagę i skalę jego dorobku twórczego dla historii rozwoju muzyki.

2.3.1 *Wczesne utwory operowe: Re Enzo, Semirâma*

2.3.1.1 *Re Enzo*

Re Enzo to opera w trzech aktach i czterech scenach (tre atti e quattro quadri), której premiera odbyła się 12 marca 1905 roku w Teatro del Corso, z librettem napisanym przez Alberto Doniniego, absolwenta Wydziału Prawa Uniwersytetu w Bolonii, a próby przeprowadzili miejscowi studenci. Rosina Giovannoni Zacchi jako Laretta i Ernesto Lavarello jako Leonzio.

Donini pisząc scenariusz inspirował się historią *La secchia rapita* Alessandro Tassoniego, bardzo dobrze znaną mieszkańcom Bolonii. W 1249 roku syn cesarza Fryderyka II, Enzo, został pojmany przez mieszkańców Bolonii w bitwie pod Fossaltą i aż do śmierci był więziony w pałacu, który do dziś nosi jego imię w Bolonii.⁵⁹ Na tej podstawie Donini buduje przezabawną fabułę: Wersja zmodyfikowana: Po tym, jak Enzo zostaje schwytany przez mieszkańców Bolonii, wszystkie kobiety z Bolonii są urzeczone pięknem uwięzionego króla i wszystkie zakochują się w królu Enzo. Mężczyźni w mieście są tym zaniepokojeni. Isabella, starsza poetka, i Laretta, młoda pracznia, włamują się do pałacu, w którym król Enzo jest przetrzymywany w przebraniu pazia, aby pomóc mu w ucieczce. Jednak dzięki wysiłkom mężczyzn Enzo zostaje ponownie schwytany i sprowadzony do pałacu. Nadal jest obiektem pożądania wszystkich kobiet w mieście.

Opera została skomponowana w czasie, gdy młody Respighi właśnie zakończył karierę studencką w Liceo Musicale i zdobywał wielkie uznanie w bolońskiej szkole i jej otoczeniu.⁶⁰ Kiedy Respighi wrócił do Bolonii w 1903 roku po drugim pobycie

⁵⁹ Palazzo Re Enzo to pałac znajdujący się na Piazza del Nettuno w historycznym centrum Bolonii w północnych Włoszech. Nazwany jest na cześć Enzo z Sardynii, syna Fryderyka II, który był tam więziony od 1249 roku do swojej śmierci w 1272 roku. Pałac jest obecnie wykorzystywany do organizacji wydarzeń kulturalnych i wystaw.

⁶⁰ Jego nauczyciel i dyrektor Liceo Musicale, Giuseppe Martucci, w przemówieniu gratulacyjnym na uroczystości ukończenia studiów powiedział: „Respighi nie jest uczniem, Respighi jest mistrzem.” *Ottorino Respighi: Sen o Włoszech (A Dream of Italy)* (Allegro Films, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=8T1v-Gt1eiA>

i studiach w Rosji, można było już wyczuć u młodego kompozytora znakomite opanowanie techniki operowania rozszerzoną tonalnością i zręczne łączenie barwowe różnych grup instrumentów w fakturze orkiestrowej. I tak w 1904 roku, uzbrojony w nowe umiejętności, nie mogąc oprzeć się urokowi opery, zaczął komponować operę *Re Enzo*. W 1905 roku, w wieku 26 lat, Respighi zadebiutował w teatrze swoją pierwszą pełnowymiarową operą.

W rzeczywistości *Re Enzo* Respighiego jest nie tyle operą komiczną, co z gatunku lekkiej operetki. Dzieje się tak dlatego, że poszczególne „składniki” składające się na trzy akty są połączone ze sobą poprzez dialogi mówione lub monologi recytowane w stylu mówionym, na tle akompaniamentu orkiestrowego. Sam wydrukowany scenariusz nie przedstawia pełnej treści dialogów i monologów, a jedynie podaje orientacyjne nagłówki podsumowujące, swoiste *canovaccio* (fabuła projektu scenariusza, podobna do swoistego szkicu), więc pole do improwizacji jest spore. W tym czasie kompozytor pozwolił wydawcy opublikować tylko trzy fragmenty (*Intermezzo*, *Stornello* i *Canzone di Re Enzo*). Do tej pory partytura nigdy nie została wydana w całości, a rękopis przechowywany jest w bibliotece muzycznej Konserwatorium w Bolonii.

Jednak, mimo że to pierwsza próba w młodym wieku, opera ma już wiele cech, które należałyby do dojrzałego Respighiego, takich jak skłonność do komizmu, „szczególna żyłka” melodyczna i soczysta barwa jego orkiestracji. Nigdy monotonne, ale zawsze ekspresyjne i melodycznie zaokrąglone recytacje wokalne przedstawiają czasem smutną, czasem namiętą, a czasem wykwinętą komedię w różnych scenach teatralnych. Temat Enzo w I akcie, w rytmie powolnego walca, śpiewany jest przez wszystkich bohaterów I aktu i jest bardzo sugestywny. Mimo wielkiego sukcesu pierwszego wykonania opery, Respighi nigdy nie pozwolił na ponowne wznowienie młodej opery i nawet jego żona Elsa pozostała wierna temu życzeniu, także po jego śmierci. I rzeczywiście, sto lat później (21, 23 i 24 września 2004) miasto postanowiło oddać hołd kompozytorowi z Bolonii, wystawiając tę operę Respighiego. Produkcja została zrealizowana przez Teatro Comunale z udziałem trzech ważnych bolońskich

instytucji edukacyjnych: Konserwatorium Muzyczne im. G.B. Martiniego, Akademia Sztuk Pięknych, DAMS Uniwersytetu w Bolonii⁶¹. Reakcja publiczności była bardzo zachęcająca, oklaski rozdzielane były po równo dla każdego z młodych i utalentowanych wykonawców, a także dla kompozytora, który napisał tę operę sto lat temu, za jego pożyteczny wkład w kulturalne dziedzictwo miasta Bolonii.

2.3.1.2 *Semirâma*

Semirâma, tragedia w trzech aktach z librettem Alessandro Cerè, kolejnego absolwenta prawa, miała premierę w Teatro Comunale w Bolonii 20 listopada 1910 roku. Dyrygował Rodolfo Ferrari, z Giuseppe Borgatti jako tenorem w partii Merôdach'a i Elsa Bland jako Semirâma, królowa Babilonu.

Opera opowiada o tym, co wydarzyło się w dawnych czasach, w królestwie Babilonu. Królowa Semirâma była kochanką władcy Falâsara, który kilka lat wcześniej kazał zabić jej męża i wygnać syna Ninyę, aby pozyskać Semirâmę. Kilka lat później nieznan, ale dzielny wojownik Merôdach wraca do domu po zwycięskiej bitwie, a Semirâma zakochuje się w tajemniczym bohaterze i zamierza go poślubić. Falâsar rozpoznaje w Merodachu wygnanego syna Semiramy a nie chcąc jej utracić ujawnia ten fakt. Księżniczka Susiâna, towarzysza zabaw Ninye-Merôdacha z dzieciństwa, również wyjawia mu prawdę, ale Merôdach uznaje to za oszczerstwo i próbuje zabić Falâsara, lecz w ciemności omyłkowo zabija swoją matkę Semirâmę.

Okres od 1905 do 1910 roku to czas ewolucji i kształtowania się osobowości Respighiego. Jego gusty, tendencje i kultura dalekie były od włoskiego teatru, od powszechnie panującego weryzmu jego czasów. Poszukuje nowej drogi. Ogromny wpływ na niego w tym okresie miały koncepcje stylistyczne Debussy'ego i Straussa oraz mistrzów rosyjskich. Libretto Alessandro Cerègo jest adaptacją sztuki Voltaire'a z 1748 roku *Sémiramis*. Punktem wyjścia dla tej opery jest babilońska legenda o Sémiramis i choć niektóre imiona głównych bohaterów zostały zmienione, fabuła operowa Respighiego jest w zasadzie taka sama jak *Semiramide* Rossiniego.

⁶¹ DAMS: Dyscypliny artystyczne, muzyka i sztuki performatywne.

W egzotycznych tematach wyraźnie słycać wpływ *Salome* Richarda Straussa. W *Semirâmie* Respighi odnalazł swój kompozytorski styl. Przy pierwszym przesłuchaniu opery można nie od razu rozpoznać typowe „ślady” Respighiego. W zasadzie w pierwszym akcie można pomylić muzykę z muzyką Richarda Straussa. Jednak w miarę rozwoju opery, notacja muzyczna Respighiego staje się bardziej widoczna. Opera skłania się ku tzw. ruchowi dekadenskiemu, który powstał na przełomie wieków. Ten aspekt przyciągnął uwagę krytyków, takich jak Giannotto Bastianelli, który w artykule opublikowanym dwa lata później w *La Voce* skomentował, że dzieło Respighiego stanowiło wyraźne przejście od weryzmu do dekadentyzmu, a także pochwalił bogatą i płynną polifonię kompozytora w przeciwieństwie do zwykłej polifonii symbolicznej Mascagniego, Pucciniego, Cilei i innych.⁶²

Choć w ostatecznym rozrachunku *Semirâma* wyróżnia się przede wszystkim bujną orkiestracją i pseudoorientalnymi efektami, w operze przykuwają naszą uwagę także arie oraz duety, które pozostawiają niezatarte wrażenie. Niektóre z nich, jak np. duet miłosny Semirâmy i Merôdacha, pojawiają się w programach koncertów jako osobne pozycje. Niektórzy krytycy natychmiast dostrzegli wyraźny wpływ Richarda Straussa, traktując go jako negatywną, nie-włoską cechę. Jednak mimo sprzecznych opinii historyczne znaczenie *Semirâma* jest niezaprzeczalne, gdyż była to jedna z pierwszych włoskich oper, która próbowała odejść od modnego modelu „weryzmu”, który dominował przez ostatnie 20 lat.

⁶² Se Bastianelli Giannotto, *Nowe trendy w operze włoskiej* (Le nuove tendenze dell'opera italiana), *La voce*, IV, 43 (24 October 1912), str. 915-916.



Ryc. 1. Rękopis muzyczny Respighiego z autografem trzech taktów z II aktu *Semirâma*

Bolonia, 28 stycznia 1911 r.

Opera wzbudziła w świecie muzycznym duże zainteresowanie nazwiskiem Respighi i 13 lutego 1911 roku wydawca Sonzogno wysłał Respighiemu kontrakt na zakup opery *Semirâma*. Opracowanie partytur było procesem długotrwałym i ostatecznie zachował się jedynie kodeks fortepianowy i różne fragmenty utworów orkiestrowych. Co ważniejsze, mimo starań wydawcy, opera nie była dalej wykonywana za jego życia. Wydawca Sonzogno zaproponował też Respighiemu napisanie kolejnej opery na podstawie libretta D'Annunzio. Propozycja ta wręcz przeraziła Respighiego, który odpowiedział wydawcy: „Jestem jeszcze zbyt młody, by kojarzyć swoje nazwisko z nazwiskiem D'Annunzio: zmiażdżyłoby mnie to, a wtedy nie miałbym ani odwagi, ani siły, by poprosić poetę o dokonanie skrótów lub ulepszeń, by dostosować jego godne podziwu wiersze do moich muzycznych potrzeb.”⁶³ D'Annunzio miał ważną pozycję literacką i polityczną w ówczesnych Włoszech i wykorzystanie jego libretta mogło być ryzykowne, ale na pewno korzystne dla kompozytora, który zaaranżował je na muzykę. Niestety, argument ten

⁶³ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], Bologna: Paolo Emilio Persiani, 2012. str. 13.

nie był wcale przekonujący dla Respighiego, który zrażony do handlu i polityki, pragnął jedynie tworzyć w absolutnym spokoju, szukając swojego artystycznego natchnienia.

2.3.2 *Dziela operowe okresu rzymskiego: Marie Victoire*

Marie Victoire to francuskojęzyczna opera w czterech aktach napisana przez Respighi'ego w latach 1912-1914, z librettem Edmonda Guiraud'a opartym na jego francuskojęzycznej sztuce o tym samym tytule i osadzonym w czasach Rewolucji Francuskiej.



Ryc. 2. Nelly Miricioiu i Alberto Gazale w scenie duetu z premiery *Marie Victoire* Respighiego (zdjęcie bez akredytacji zamieszczone we włoskim magazynie muzycznym *Opera*, wydanie ze stycznia 2004)

Opera ta opowiada historię arystokratycznej rodziny mieszkającej na zachodnich przedmieściach Paryża, której sielankowe życie zostaje zburzone przez nadejście Rewolucji Francuskiej. Pierwszy akt rozpoczyna się w luksusowym domu rodziny

de Lanjallay, gdzie Marie siedzi przy fortepianie i gra dla siebie kontrrewolucyjną pieśń *Il pleut, bergère*. Cloteau, ogrodnik, ostrzega ją, że nie jest to bezpieczny czas na śpiewanie takich piosenek. Jej muzyka zostaje przerwana, gdy do ogrodu wpada grupa rewolucjonistów, a Clorivière przynosi wiadomość dla Maurice'a, że życie jego ojca jest zagrożone. Maurice natychmiast udaje się do Bretanii. W tym momencie do domu wdziera się tłum, a Clorivière i Marie zostają wzięci do niewoli przez rewolucjonistów. W drugim akcie Clorivière i Marie są razem w klasztorze, który został przekształcony w więzienie. Clorivière zwierza się z obsesji na punkcie Marie i ją gwałci. Zaraz po tym rozlega się wystrzał, po którym następuje chaos i radosne wiwaty. Więźniowie dowiadują się, że Robespierre, przywódca rewolucji, nie żyje i wszyscy zostają uwolnieni, a wykorzystana Marie zostaje sama, by modlić się o śmierć. W trzecim akcie Marie żyje w ubóstwie z dzieckiem, które ma z Clorivière'em, Minęło sześć lat, a Marie cały czas tęskni za mężem. Maurice myślał, że jego żona nie żyje, więc uciekł do Ameryki. Wraca do Francji, by odnaleźć Marie w samą porę, by spotkać się z Clorivière'em, który zamierza opuścić kraj na dobre i odwiedzić syna po raz ostatni przed wyjazdem, gdyż jest ścigany przez policję za rzekomy zamach na życie Napoleona. Maurice odnajdując swą żonę z dzieckiem, które nie należy do niego jest zrozpaczony. Zaraz potem zostaje aresztowany. Ostatnia scena rozgrywa się na sali sądowej, gdzie Marie składa zeznanie na temat gwałtu, nie podając nazwiska sprawcy. Błaga Maurice'a o obronę, który w międzyczasie zostaje ułaskawiony. W ostatniej chwili Clorivière przyznaje się do swojego czynu i strzela do siebie, śpiewając na koniec tę samą kontrrewolucyjną pieśń, którą Marie śpiewała na początku opery.

Po tym jak Sonzogno, wydawca *Semirâma*, zaproponował Respighiemu napisanie kolejnej opery na podstawie libretta D'Annunzio i został odprawiony „z kwitkiem”, niezrażony kontynuował poszukiwania odpowiedniego materiału do nowej opery dla Respighi'ego. Po ponownym odrzuceniu dwóch innych sztuk D'Annunzio, *La Gioconda* (Mona Lisa) i *Ia Città Morta* (Miasto umarłych), Respighi w końcu zaakceptował, choć połowicznie, propozycję wykorzystania scenariusza opartego na

mniej znanym francuskim pisarzu Edmondzie Guiraud. Jednak mimo nalegań wydawcy, że nowa opera *Marie Victoire* będzie częścią zimowego sezonu 1914 roku w Teatrze Costanzi (obecnie Opera House) w Rzymie, obiecane przedstawienia nigdy nie doszły do skutku. Czy było to po części spowodowane wybuchem I wojny światowej i związanymi z tym ograniczeniami wykonawczymi, czy też po prostu brakiem zainteresowania samego kompozytora, trudno powiedzieć. Faktem jest, że kiedy kontrakt Respighiego z Sonzogno wygasł w kwietniu 1915 roku, partytura wciąż nie była gotowa do publikacji i opera została wykonana dopiero długo po jego śmierci. W rzeczywistości Respighi próbował opublikować operę w późniejszym okresie swojej kariery: w czerwcu 1917 roku, dwa lata po wygaśnięciu kontraktu z Sonzogno, Respighi zaoferował operę swojemu nowemu wydawcy Ricordi, mówiąc, że byłby nawet skłonny zresetować dzieło na podstawie włoskiego tłumaczenia libretta, ale pomysł został odrzucony. Wydaje się, że następnie polecił operę niemieckiemu wydawcy Bote & Bock, jednak też bezskutecznie.⁶⁴

Libretto *Marie Victoire* zawdzięcza wiele włoskiej tradycji „weryzmu”, od której Respighi właściwie próbował się zdystansować w swojej poprzedniej operze. Rzeczywiście, szybko tocząca się akcja dramatyczna jest nieco zniwelowana przez muzykę Respighi’ego, która w dużej mierze pozbawiona jest zbędnego patosu i skupia się bardziej na połączeniu liryzmu i katharsis. Orkiestrowa elegancja tego dzieła, które jest nieco lżejsze niż orkiestracja *Semirâma*, dobrze z ówczesnymi intencjami kompozytora. W miarę rozwoju dramaturgii kompozytor wstawia sielankowe ballady z epoki, w której dzieje się historia, zestawiając je z dramatycznym akcentem swojej muzyki. Jego celowe zestawienie prostych folkowych melodii z bardziej złożonymi teksturami jest czymś nowym. W I akcie, na przykład, naiwne wykonanie przez Marie popularnej rzymskiej pieśni tanecznej zostaje przerwane najpierw przez surowe upomnienie jej przez ogrodnika, a wkrótce

⁶⁴ List Respighiego do Claudio Guastalli (Berlin, 5 października 1927), Fondo Respighi, Archivio di stato di Milano (C 20).

przez odległy dźwięk bębnow zwiastujący nadejście sił rewolucyjnych. Pomysł był dość nowatorski jak dla ówczesnej opery włoskiej.

To, że opera została wydana i wykonana dopiero wiele lat po śmierci kompozytora, mogło być zarówno kwestią losu jak własnego poczucia nieufności wobec dzieła. Trudno powiedzieć, jak bardzo Respighi był rozczarowany ostatecznym rezultatem swojej pracy; nigdy nie był do końca przekonany do tego projektu. Elsa zapewne pamiętała o tym, gdy wahała się przed przekazaniem partytury Ricordiemu prawie 80 lat później. Jeszcze w początkowej fazie pisania oper zwierzył się Chiarinie Fino Savio, że często chciał spalić słabe, „bez wyrazu” partytury.⁶⁵ Ale *Marie Victoire* jest, w mojej ocenie, swobodniejsza, lżejsza i mniej krzykliwa czy heroiczna niż inne opery Respighiego. Śpiew ma charakter naturalistyczny i melodyjny i stanowi cenne uzupełnienie operowego dorobku Respighiego. Po sukcesie premiery *Marie Victoire* w Operze Rzymskiej 27 stycznia 2004 roku, krytyk muzyczny Paolo Isotta skomentował w gazecie *Corriere della sera* 28 stycznia: „*Marie Victoire* nie jest niepublikowanym dziełem młodości ani szkicem, ale operą doskonałą, to znaczy ukończoną przez dojrzałego już kompozytora w najdrobniejszych szczegółach.”⁶⁶

2.3.3 Okres sławy: *La bella addormentata*, *Belfagor*

2.3.3.1 *La bella addormentata nel bosco/ La bella dormente nel bosco*

Istnieją trzy wersje tego dzieła. Pierwsza wersja *La Bella Addormentata nel bosco* (Śpiąca Królewna) to trzyaktowa bajkowa sztuka Respighiego „fiabe musicale” dla zespołu teatrów dziecięcych Vittorio Podrecca Teatro dei Piccoli. Po raz pierwszy wystawiona 13 kwietnia 1922 roku w Teatro Odescalchi w Rzymie, z librettem Gianniego Bistolfiego, opartym na baśni Charlesa Perraulta *La Belle au Bois Dormant* (Śpiąca królewna, 1689). Wśród wykonawców były m.in. sopranistka Cisse Vaughan

⁶⁵ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 47.

⁶⁶ Paolo Isotta, „*Wyrafinowana i nowoczesna muzyka Powierzchnowa oprawa (Musica raffinata e moderna Superficiale l'allestimento)*”, *Corriere della sera*, 2003.1.28, str. 38.

i mezzosopranistka Evelina Levi. Spektakl jest teatrem kukielkowym, ale towarzyszy mu orkiestra i śpiewacy. Wersja poprawiona (drugie wydanie) *La bella dormente nel bosco* miała premierę w Teatro alla Turin 9 kwietnia 1934 roku. Trzecia wersja, uzupełniona przez żonę Respighiego, Elbę, została wykonana przez orkiestrę i chór RAI w Turynie 14 maja 1968 roku.

Fabula w dużej mierze pokrywa się z tą znaną z opowieści o Śpiącej Królewnie. Królowa była tak zadowolona z narodzin księżniczki, że zaprosiła na ucztę wszystkich swoich przyjaciół z ras ludzi i wrózek, ale nie złą Zieloną Wróżkę. Ceremonię przerwała wściekła Zielona Wróżka, która przepowiedziała królewskiej parze, że 20-letnia księżniczka zostanie ukłuta w palec wrzecionem i uśpiona na zawsze. Król nakazał zniszczyć wszystkie przedzalnie i wrzeciona w królestwie, ale jedno zostało w wieżycze. Dwadzieścia lat później w wieżycze stara kobieta śpiewa siedząc na zapomnianym kołowrotku, wchodzi księżniczka i przebija sobie palec kołowrotkiem, a przepowiednia zielonej wróżki się spełnia. Na pogrzebie Księżniczki, Niebieska Wróżka rzuca zaklęcie, które usypia wszystkich i przepowiada, że pewnego dnia Księżniczkę obudzi miłosny pocałunek. I tak się dzieje po 300 latach, pojawia się książę, który swoim pocałunkiem budzi księżniczkę, wszyscy budzą się ze snu i historia kończy się szczęśliwie.

La Bella Addormentata nel bosco nie jest operą w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz baśniowym spektaklem „fiabe musicale”. Pisanie tej niezwyklej produkcji scenicznej było długim procesem. Podrecca zlecił Respighiemu stworzenie tego dzieła już w 1916 roku. Spektakle lalkowe Podrecca od samego początku skupiały się na innym repertuarze niż zwykle przedstawienia lalkowe. Zwykle przedstawienia lalkowe recytowały stare sztuki lub kazały swoim bohaterom tańczyć do wesołej muzyki. Ale Teatro dei Piccoli charakteryzował się ścisłą współpracą muzyki i lalek, m.in. wystawiając melodramaty z repertuaru klasycznego, z lalkami na scenie, orkiestrą (ewentualnie zredukowaną do minimum) i śpiewakami pozostającymi w kanale orkiestrowym. Z powodu problemów zdrowotnych kompozytora lub faktu, że Respighi musiał wypełnić inne zobowiązania zawodowe z Sergejem Dżagilevem (*Le*

Astuzie femminili i *La Serva padrona*), Respighi był w stanie ukończyć jedynie muzyczną część dzieła pomiędzy wymienionymi, dużymi projektami, a następnie przekazał aranżacje orkiestrowe swojemu uczniowi Vincenzo Di Donato. Niemal natychmiast po wielkim sukcesie premiery tego dzieła Vittorio Podrecca przesłał Respighiemu (z datą 16 kwietnia 1922 roku) kontrakt na wyłączne prawa do wykonywania kukiełek *La Bella Addormentata nel bosco*.⁶⁷ Przez następne 20 lat Podrecca utrzymywał tę sztukę w repertuarze swojego zespołu, także podczas międzynarodowych tournée, wzdłuż i wszerz całego globu, od Australii po Kanadę, od Japonii po Rosję, zawsze z wielkim powodzeniem. Nie ulega wątpliwości, że *La Bella Addormentata nel bosco* jest zdecydowanie najczęściej wykonywanym dziełem teatralnym kompozytora: jej sukces spowodował nawet, że inne teatry operowe zaczęły zabiegać o możliwość wystawienia.

Z listu napisanego przez Respighiego do Casa Ricordi 29 listopada 1927 roku możemy dowiedzieć się o wielkim sukcesie sztuki w tamtym czasie, a także o oczekiwaniach innych teatrów na jej wystawienie oraz o pragnieniu Respighiego, by dzieło zostało opublikowane. Wspomniał, że Hamburger Theater chciał wystawić sztukę jako pantomimę w następnym roku, a w kolejnych dniach Respighi i Casa Ricordi negocjowali wydanie sztuki. Intensywna chęć wystawienia tej bajki przez operę zwiastowała również powstanie drugiej wersji.

„Drodzy przyjaciele,

Bardzo dziękuję za telegram. Jestem bardzo zadowolony z sukcesu mojej pracy, a zwłaszcza z zainteresowania, jakie wzbudziła ona w Niemczech.

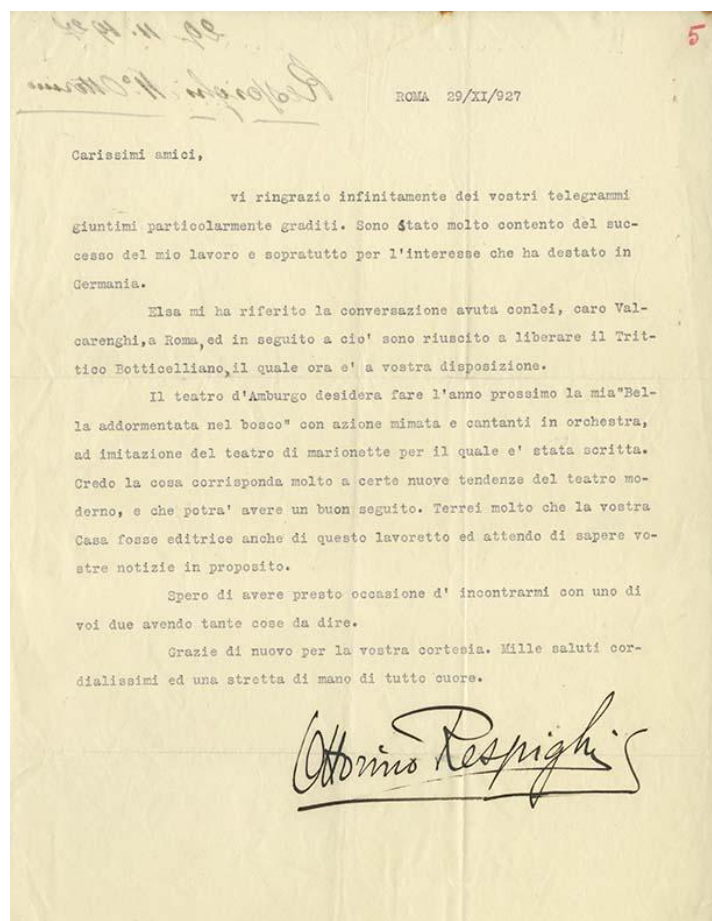
...

Teatr w Hamburgu chce w przyszłym roku wystawić moją, *Śpiącą królową w lesie* z akcją mimiczną i śpiewakami w orkiestrze, naśladując teatr lalek, dla którego została napisana. Wierzę, że odpowiada to nowym trendom we współczesnym teatrze i że będzie miało dobre przyjęcie. Bardzo chciałbym, aby Państwa firma również wydała to dzieło i czekam na odpowiedź.

⁶⁷ Oryginał znajduje się obecnie w Fondazione Cini w Wenecji, nr akt cc. 49, s.fasc. 1.

Mam nadzieję, że wkrótce będę miał okazję spotkać się z kimś z Was, bo mam tyle do powiedzenia.

Jeszcze raz dziękuję za uprzejmość. Tysiąc ciepłych pozdrowień i uścisk dłoni z całego serca.”



Ryc. 3. List Respighiego do Casa Ricordi, Rzym, 29 listopada 1927 r.

Ten projekt wydawniczy został następnie odłożony do czasu po śmierci Respighiego, kiedy to został opublikowany przez Ricordiego (poprawiona wersja kompozycji z 1933 roku ukazała się w 1966 roku). Sam kompozytor uwielbiał to dzieło, nie tylko pod względem kompozycji, ale i formatu wykonania. Maestro powiedział do swojej żony: „Co za radość mieć do czynienia z tymi marionetkami! Po skończonej próbie odkładasz je do pudełka i nie denerwują cię (w prawdziwym tego słowa

znaczeniu, istoty ludzkie) swoimi skargami i plotkami, jak to zwykle robią ich prawdziwi koledzy.”⁶⁸ Ale przejście opery Respighiego do teatru „dorosłego” było nieuniknione, jeśli partytura *La bella dormente nel bosco*, uważana przez większość za cenną, i jej doskonale libretto miały zostać zachowane. Większość dorosłych widzów woli też prawdziwych aktorów i śpiewaków od kukiełek.

Kilka lat później, na zaproszenie Opery Turyńskiej, Respighi miał wreszcie okazję powrócić do *La bella addormentata nel bosco*, by zaadaptować ją na potrzeby opery, pod nowym tytułem: *La bella dormente nel bosco*. Zmieniona wersja została po raz pierwszy wystawiona 9 kwietnia 1934 roku w Teatro alla Turin, przy czym kukielki zostały zastąpione przez prawdziwych aktorów, a scenę wypełniło ponad 100 dzieci w wieku od 3 do 8 lat, które miały naśladować znaną historię, przy czym śpiewacy zawsze znajdowali się w kanale orkiestrowym. W przeciwieństwie jednak do pierwszej wersji, która została skomponowana na potrzeby przedstawienia kukielkowego Teatro dei Piccoli i dlatego wykorzystano w niej małą orkiestrę, poprawiona wersja to już nie dzieło dla teatru lalek, ale prawdziwa opera i nowa odsłona wymagała większej orkiestry. Poprawioną partyturę przygotował tym razem sam Respighi i choć oryginalny rękopis z 1922 roku zaginął, to według jedyne go zachowanego świadectwa pierwszego wydania, zredukowanej wersji na głos i fortepian⁶⁹, zmian strukturalnych jest bardzo niewiele, a orkiestracja wydaje się być amplifikacją oryginału.

Właśnie dlatego, że nie jest to prawdziwa opera, Respighi nie troszczy się o stylistyczną integralność muzyki skomponowanej do tego „fiabe musicale”. Nie znaczy to jednak, że jest to dzieło patchworkowe, bo zawsze widoczny jest własny styl muzyczny kompozytora, nie mówiąc już o jego niezrównanej orkiestracji. Jest coś lekkiego i uśmiechniętego w emocjonalnych wypowiedziach, opisowych dowcipach, onomatopejach i parodiach. Ponieważ pierwotnie była ona interpretowana poprzez lalki, które ze swej natury wyolbrzymiają ludzkie cechy i emocje, nie trzeba

⁶⁸ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 142.

⁶⁹ Oryginał znajduje się obecnie w Fondazione Cini w Wenecji, nr RES.MUS. A.037

dodawać, że stała ona w opozycji do ówczesnego włoskiego weryzmu operowego. Sam fakt, że główny bohater utworu nie jest prawdziwym aktorem, działa od razu wyobcowująco, a widzowie stają się jakby mniej emocjonalnie zaangażowani w utożsamianie się postaciami. Muzyka Respighiego dostrzega każdy moment, każdy element, bawiąc się różnymi stylami, od tragicznego po humorystyczny, od lirycznego po groteskowy. Z biegiem lat krytycy i muzykolodzy z ekscytacją badaczy odnajdywali w utworze hołdy dla innych kompozytorów, niekiedy sprowadzające się do bezpośrednich cytatów, w tym z Pucciniego, Debussy'ego czy Strawińskiego⁷⁰ (zwłaszcza gdy idzie o balet *Pietruszka*), ale są też wyraźne nawiązania do Wagnera, na przykład w scenie pojawienia się złej Zielonej Wróżki. Dzieło kończy się dominującą wówczas w Ameryce formą muzyczną (zaznaczoną w partyturze): księżniczka budzi się i tańczy menuetto⁷¹ z księżem, po czym wszyscy przyłączają się do fox-trota⁷², doprowadzając bajkę do pomyślnego zakończenia.

Dopo i convenevoli le Dame e i Cavalieri della Corte incominciano a ballare il Minuetto.
In primo piano il Principe e la Principessa danzano anch'essi.

109 Tempo di Minuetto

Przykład nutowy 4. *La bella dormiente nel bosco* Notacja operowa: Minuetto

⁷⁰ Strawiński (1882-1971) był jednym z najsłynniejszych uczniów Rimskiego-Korsakowa. Jest jednym z najważniejszych przedstawicieli muzyki modernistycznej, a jego kompozycje można z grubsza podzielić na trzy okresy: okres stylu rosyjskiego, okres neoklasycyzy i okres serialistyczny.

⁷¹ Menuetto to dwuosobowy taniec towarzyski pochodzenia francuskiego, zwykle w metrum 3/4.

⁷² Fox-trot to płynny, postępowy taniec charakteryzujący się długimi, ciągłymi, płynnymi ruchami na parkiecie. Tańczy się go do muzyki big bandowej (zazwyczaj wokalne). Taniec jest podobny w wyglądzie do walca, ale metrum to 4/4, a nie 3/4 jak w walcu. Fokstrot powstał w latach 1910, a szczyt popularności osiągnął w latach 30. XX wieku i od tego czasu jest powszechnie znany.

Intanto il Principe, con un largo gesto di etichetta, ha invitato la Principessa ad una nuova danza. In breve tutti danzano la stessa danza modernissima. Ogni coppia è formata da una persona della Corte e da una persona del Paper-bunt.

111 Tempo di Fox-trot

The image shows a musical score for a piece in Fox-trot tempo. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The second system continues the melody and accompaniment.

Przykład nutowy 5. *La bella dormente nel bosco* Notacja operowa: Fox-trot.

Z upływem czasu częstotliwość wystawiania *La bella dormente nel bosco* na scenie, jednego z najlepszych dzieł gdy idzie o operową twórczość Respighiego, zanika. W 1967 roku Elsa przygotowała nową, uaktualnioną i skróconą wersję tego dzieła, która została wykonana przez Orkiestrę i Chór RAI w Turynie 14 maja 1968 roku. Ta „nowoczesna wersja” jest wynikiem współpracy Elsy i byłego ucznia Respighiego, Gian Luca Tocchi, który dodał na końcu „rockowe zakończenie”, jak oceniono, z niezadowolającym skutkiem. Przez lata Elsa poświęciła się promowaniu twórczości muzycznej Respighiego, co obejmowało występy *La bella dormente nel bosco* na scenach operowych na całym świecie. Pierwszy pomysł dotyczył Teatro Comunale w Bolonii (gdzie opera została wystawiona w 2005 roku pod kierunkiem Aldo Sisillo i w reżyserii Michała Znanieckiego), a następnie Teatro Bilbao. Nie zabrakło również teatru Konserwatorium San Pietroburgo, który we współpracy z Konserwatorium w Mediolanie dał kilka spektakli w Rosji (7 listopada 2012) oraz w Sala grande Konserwatorium „Giuseppe Verdi” w Mediolanie (8-10 lutego 2013). Spektakle prowadził Sergei Fedoseev, choreografię przygotował Kostantin Chuvachev, a reżyserią zajęła się Sonia Grandis. W ostatnich latach pojawiło się także wiele doniesień o innych przedstawieniach na świecie, m.in. w Operze w Cagliari we

Włoszech 3 lutego 2017 r. oraz w Opera Comedie we Francji 23-24 marca 2019 r. Opera również przez kolejne lata będzie lśniła swoim blaskiem.

2.3.3.2 *Belfagor*

Belfagor to opera komiczna w dwóch aktach z librettem Claudio Guastalli (1880-1948) na podstawie sztuki *Belfagor* autorstwa Ercole Luigi Morsellego (1882-1921), inspirowanej powieścią gimnazjalną *Belfagor arcidiavolo* autorstwa Niccolò Machiavellego. Skomponowana w latach 1921-22, miała swoją premierę 26 kwietnia 1923 roku w operze La Scala w Mediolanie, pod dyrekcją Antonio Guarnieriego. Obsada spektaklu to: sopran Margaret Burke Sheridan jako Candida, baryton Mariano Stabile jako Baldo i tenor Francesco Merli jako Belfagor - „arcidiavolo” (wielki demon).

Historia opowiada o Belfagorze, wielkim demonie, który przybywa do małej wioski chętny doświadczyć radości i bólów małżeństwa, gdyż słyszał o nim wiele opowieści od tych, którzy dotarli do piekła. Belfagor przebiera się za przystojnego i bogatego Ipsilonne i pojawia się w domu Mirocleto, aptekarza z trzema córkami. Fidelia i Maddalena są zauroczone Ipsilonne, ale on wybiera trzecią córkę, Candidę, bo ta okazuje mu obojętność. Mirocleto i jego żona Olimpia, zwabieni pieniędzmi, zgadzają się wydać Candidę za Ipsilonne, ale dziewczyna jest zrozpaczona, gdyż zakochuje się w marynarzu Baldo. Miesiąc później, w luksusowym zamku w Ipsilon, Candida została zmuszona do poślubienia Ipsilonne, ale małżeństwo nie zostało jeszcze skonsumowane. W końcu Candida zdołała uciec z pomocą Baldo. Belfagor ponownie pojawia się w wiosce, tym razem w przebraniu włóczęgi, i oszukuje Baldo w przekonaniu, że Ipsilonne sprawił, że Candida straciła dziewictwo. Candida bezskutecznie próbuje przekonać Baldo, że włóczęga jest oszustem. Ale kiedy nieszczęsna dziewczyna zwróciła się do Matki Boskiej i błagała o cud, zrozumiał wreszcie podstęp Belfagora. Na koniec opery dzwony kościelne biją na ich cześć (Candidy i Baldo).

Opera doprowadziła do długiej i intensywnej współpracy i przyjaźni między Respighim a Guastallą, która trwała do końca życia kompozytora. Jesienią 1919 roku Respighi szukał tematu na nową operę i znalazł bardzo ciekawą sztukę *Belfagor* włoskiego dramaturga Ercole Luigi Morsellego. Czteroaktowa sztuka inspirowana średniogatunkową powieścią Niccolò Machiavellego *Belfagor Arcidiavolo* (znaną również jako *Il Demonio che Prese Moglie, Diabeł, który wziął sobie żonę*) (1549) wzbudziła zainteresowanie Respighiego, który zwrócił się do pisarza Morsellego z nadzieją, że ten udzieli mu prawa do oprawy muzycznej do niej, jak również oczekując od pisarza napisania libretta do własnej opery. Morselli był zadowolony z pomysłu adaptacji sztuki na operę, ale szybko pogarszający się stan zdrowia zmusił go do odrzucenia prośby o samodzielną adaptację libretta.⁷³

Przyjaciel Respighiego, kompozytor Vincenzo Michetti, który wiedział o trudnej sytuacji Respighiego, szybko zasugerował swojego przyjaciela, scenarzystę: Claudio Guastalla⁷⁴, który dopiero co (1919) napisał dla niego sztukę *La Grazia*. Przekonany, że Guastalla jest „dobrym scenarzystą”, Michetti przedstawił rzymskiego profesora Respighiemu, który w tym czasie zdobył już sławę z *Fontane di Roma*. Guastalla wspomina to historyczne spotkanie w swoim *Quaderni*:⁷⁵

Napisałem *La Grazia* dla Michettiego i naturalnie Michetti był przekonany, że jestem świetnym librecistą: Morselli nie miał ani chęci, ani zdrowia, by przełożyć swojego *Belfagora* na wersy (mówił, że nie jest dobry w wersach: a naprawdę był poetą! Dowód, że co innego jest wersyfikacja, co innego poetyzowanie; ja jestem co najwyżej rymotwórcą, wielkimi poetami byli Morselli i Respighi). [...] I tak, na sugestię Vincenzo Michetti, zadanie nakreślenia libretta ze sztuki Morsellego zostało, za obopólną zgodą, powierzone mnie [...].

⁷³ Sama sztuka została opublikowana dopiero w 1930 roku, trzy lata po śmierci Morsellego, a jej premiera odbyła się trzy lata później, w 1933 roku. Być może Respighi dowiedział się o niepublikowanej wówczas sztuce od wspólnego przyjaciela obu panów.

⁷⁴ Claudio Guastalla, rodowity rzymianin, profesor literatury, były redaktor naczelny czasopisma *Minerva*, współpracownik *Popolo romano* i wielbiciel Gabriele D'Annunzio, pisze w stylu bardzo zbliżonym do stylu D'Annunzio.

⁷⁵ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 23.

Morselli ukończył Belfagora przed wiosną 1920 roku, a następnie Guastalla rozpoczął adaptację na podstawie jego tekstu, kończąc rok później redagowanie libretta opery. Respighi potrzebował jeszcze roku, by ukończyć część partyturową. Choć dzieło jest „operą komiczną”, muzyka Respighiego osadzona jest w bardziej lirycznej oprawie. Na przykład, gdy Belfagor przedstawia się Kandydzie jako bogaty emerytowany biznesmen „teraz zmęczony swoim awanturczym życiem” („sono un grosso mercante ritirato, ricco sfondato, ormai stanco di vita avventurosa”), to żartobliwy ton muzyki nigdy nie jest daleki od Richarda Straussa i Pucciniego. Bardziej oryginalne fragmenty znajdziemy jednak w „groteskowych” epizodach z udziałem Belfagora (alias Ipsilonne), które są na ogół bardzo rytmiczne i często wykazują się szczególnie pomysłowymi odcinkami orkiestracji. Na przykład pierwsze pojawienie się Belfagora w prologu to lekki i radosny temat na klarnet i ksylofon, oparty na interwale „Diabła” (trytonie), który w różnych momentach powraca w całej operze. Zainteresowanie Respighiego muzyką dawną pojawia się w drugim akcie, w którym wprowadza on dwa tradycyjne tańce, Gagliardo⁷⁶ i Saltarello⁷⁷.

Premiera opery miała być wystawiona w La Scali w marcu 1923 roku pod batutą Toscaniniego, ale zdarzyła się „katastrofa”, gdy Toscanini odwołał większość przedstawień z powodu problemów ze wzrokiem i premierę miał poprowadzić Antonio Guarnieri. Przypomniało to kompozytorowi podobną sytuację przy premierze *Fontane di Roma* i przez pewien czas panowała panika.⁷⁸ Produkcja w operze La Scala za czasów imperium Arturo Toscaniniego, którą miał dyrygować Guarnieri, była skazana na „katastrofalną” porażkę. Kierownik sceny Scali Giovacchino Forzano

⁷⁶ Galiarda (wł. Gagliardo) to renesansowy taniec dworski i forma muzyczna wykorzystywana w muzyce późnego renesansu i baroku. Ma zazwyczaj rytm trzyczęściowy, o szybkim tempie, jest tańcem żywym i radosnym. Ma również trzyczęściową strukturę (rzadko dwie części), prostą strukturę akordową i prosty rytm.

⁷⁷ Saltarello to muzyczny taniec pochodzenia włoskiego. Jest po raz pierwszy wspomniany w Add MS 29987, tokańskim manuskrypcie z końca XIV lub początku XV wieku, obecnie w British Library. Jest zwykle grany w szybkim metrum trójdzielnym, a jego nazwa pochodzi od jego osobliwych kroków skokowych, po włoskim czasowniku saltare („skakać”). Ta cecha jest również podstawą niemieckiej nazwy Hoppertanz lub Hupfertanz („taniec skoków”); inne nazwy obejmują francuskie pas de Brabant i hiszpański alta lub wysoki taniec.

⁷⁸ Patrz rozdz. 1.2.2.1 *Fontane di Roma*.

udał się nawet natychmiast do rzymskiej opery Costanzi, by ogłosić całemu rzymskiemu światu operowemu „fiasko” Respighiego w Scali.⁷⁹ Odbiór krytyczny po premierze był mieszany, ale niemal jednogłośnie zgodzono się, że libretto jest wadliwe.⁸⁰ Wiersze Guastalli są piękne, jak u D'Annunzio, ale skłaniają się bardziej ku przedstawieniu historii miłosnej. Jak się okazało to właśnie Morselli byłby idealnym współpracownikiem dla Respighiego, gdyż oryginalny scenariusz był bardziej satyryczny i dający do myślenia. Niestety, Morselli zmarł na gruźlicę w 1921 roku, nie doczekawszy nawet premiery swojego ostatniego dzieła. Nawet po śmierci młodego poety i po wyprodukowaniu sztuki przez jego dobrego przyjaciela Guastalla, Respighi wciąż mówił o „sztuce Morsellego”.⁸¹ Tak więc muzyka do tej opery Respighiego oparta jest na librecie Morsellego, ale właściwe libretto napisał Guastalla i to właśnie doprowadziło krytyków do wniosku, że poezja i muzyka nie pasują w tym przypadku do siebie.

Niepowodzenie premiery sprawiło, że w samych Włoszech opera była wystawiana raczej krótko i rzadko. Jesienią planowano wystawić operę w Comunale w Bolonii, ale odwołano ją, gdy okazało się, że scenografia użyta do przedstawienia w Mediolanie uległa zniszczeniu. Ale były też dobre wiadomości - kolejne występy w innych miastach europejskich, takich jak Hamburg, Düsseldorf i Altenburg, zostały dobrze przyjęte przez lokalną prasę, z której większość okrzyknęła Respighiego ważnym protagonistą włoskiej sceny muzyki współczesnej. Kiedy prawie 20 lat później, w 1942 roku, *Belfagor* został ponownie wystawiony w rzymskim Teatro alla Reale, zastrzeżenia wyrażone w latach 20. nie wydawały się już aktualne, a dzieło

⁷⁹ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 32.

⁸⁰ Jak wspomniano w pierwszym rozdziale, Adriano Lualdi, pisząc dla mediolańskiej gazety *La Sera*, skomentował, że „fabuła jest słaba i niespójna, akcja źle zaprojektowana i wykonana, a następstwo i nakładanie się odległych i przeciwstawnych gatunków - od zartobliwego do dramatycznego, od lirycznego do groteskowego, od komicznego do realistycznego i wyobrażonego - jest tak zagmatwane, że opera wszelkie treści nie mogły być w pełni rozwinięte”. Oryginalny komentarz włoski, zob. Luigi Bellingardi, „*Il teatro di Respighi nei guidizi della critica*”, *Ottorino Respighi*, *La Sera*, 1923.4.27, str. 261-311.

⁸¹ 28 maja 1921 Respighi napisał: „Wykonałem wiele pracy nad komponowaniem i obecnie przygotowuję operę opartą na librecie Morsellego: *Belfagor*. [.....] Arcydemon przybędzie na Ziemię w moim towarzystwie i mam nadzieję, że będzie mnie dobrze inspirował, wiedząc, że jako astrolog nawiązałem z nim przyjazne stosunki!”. Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 26.

postrzegano bardziej obiektywnie w jego historycznym kontekście, skupiając się bardziej na treści muzycznej niż na względnych niedociągnięciach libretta.

2.3.4 Późne stadium: *La campana sommersa*, *Maria Egiziaca*, *La fiamma*, *Lucrezia*

2.3.4.1 *La campana sommersa*

La campana sommersa (Tonący dzwon) to opera w czterech aktach. Scenariusz został napisany przez Claudio Guastallę i zaadaptowany ze sztuki *Die versunkene Glocke* niemieckiego pisarza Gerharta Hauptmanna. Premiera opery odbyła się 18 listopada 1927 roku w Stadttheater w Hamburgu, pod niemieckim tytułem *Die versunkene Glocke*, pod dyrekcją Wenera Wolffa. Gertrud Callam jako elfia panna Rautendelein, Gunnar Graarud jako zegarmistrz Enrico i Josef Degler jako duch wody Ondino. Stały wydawca Respighiego, Ricordi, odmówił wydania opery, ponieważ nie chciał podjąć się ryzyka. Doprowadziło to w efekcie do wydania jej przez niemieckiego wydawcę Bote & Bock i premiery w Niemczech.

Historia ta opowiada o fatalnym romansie Enrico, zegarmistrza, i Rautendelein, elfiej panny. Enrico odlał niedawno dzwon dla nowego kościoła. Ale kiedy wniósł ten dzwon na górę, bóg pasterz (Faun) wrzucił go razem z dzwonem do jeziora. Enrico uniknął zmiążdżenia przez swój zegar i został ranny. Rautendelein, elfia panna, którą następnie spotyka, obdarza go uczuciem i podąża za nim do świata ludzi. Tam, przebierając się za młodą dziewczynę, zostaje wprowadzona do rodziny przez księdza, aby pomóc Magdzie, żonie Enrico, w opiece nad mężem. Jednak Rautendelein zakochana w Enrico używa swojej magii nie tylko aby przywrócić go do zdrowia. Enrico porzuca rodzinę dla Rautendelein, ucieka z nią do górskiej chaty i rozpoczyna budowę nowej niechrześcijańskiej świątyni z magicznym dzwonem, jakiego świat jeszcze nie widział. Ksiądz próbuje odwieść Enrico od projektu, ale ten odpowiada, że łatwiej będzie sprawić, by dzwon na dnie jeziora zadzwonił, niż żeby on porzucił swoją misję. Wtedy pojawia się zapłakana dwójka jego dzieci, a gdy Enrico pyta gdzie jest ich matka, one odpowiadają, że utopiła się w jeziorze i wtedy Enrico słyszy zatopiony w jeziorze, bijący dzwon. Zrozpaczony ucieka ze swojej górskiej kryjówki.

Porzucona Rautendelein zostaje żoną ducha wody Ondino. Później, na skraju śmierci, Enrico spotyka czarownicę, która spełnia jego życzenie, by po raz ostatni zobaczyć Rautendelein. W ostatnich chwilach Rautendelein wybacza mu i opera kończy się dźwiękiem dzwonów.

Po premierze *Belfâgor* Respighi poważnie zastanawiał się nad stworzeniem nowego dzieła teatralnego, które jak miał nadzieję, zrekompensowałyby mieszane losy *Belfâgora*. Nowa inspiracja nawiązywała do dawnego pomysłu. Według Elsy początki *La campana sommersa* sięgają już pierwszego roku pobytu Respighiego w Rzymie, kiedy to dwie jego lotewskie przyjaciółki poleciły mu sztukę *Die versunkene Glocke* Gerharta Hauptmanna: „Moje pierwsze spotkanie z Rautendelein (bohaterką *Die versunkene Glocke*) nie było dziełem przypadku, nie odbyło się w sali teatru, ani w pracowni księgarza, ani w bibliotece przyjaciela. To miła pani przyniosła ją do mojego domu i powiedziała: Ty też pokochasz tę małą wróżkę i piękny świat marzeń, w którym żyje.” Tekst pochodzi z artykułu Respighiego w magazynie muzycznym *Bote und Bock* z grudnia 1933: *Incontro con Rautendelein*.⁸² Ta „miła pani” była jedną z dwóch tajemniczych lotewskich sióstr, które Respighi poznał we wczesnych latach pobytu w Rzymie.⁸³ Do września 1923 roku pomysł na nową operę był w pełni ukształtowany, a on i Guastalla z zapałem przedłożyli swoje plany Clausettiemu, kierownikowi wydawnictwa Ricordi. Jednak biorąc pod uwagę stosunkowo niewielkie zyski, jakie otrzymali z poprzedniego przedsięwzięcia, wydawca patrzy nie wykazuje chęci podjęcia ponownie podobnego ryzyka. Niedługo potem Respighi miał przyjemność poznać niemieckiego wydawcę Antona Bocka, który w tym czasie odwiedzał Rzym. Pomysł, by włoski kompozytor napisał operę na podstawie niemieckiego tekstu, spodobał się Bockowi i opera została ostatecznie opublikowana przez niemieckie wydawnictwo Bote & Bock i miała swoją premierę w Niemczech. W artykule *Incontro con Rautendelein* kompozytor wspomina, że początkowo myślał o

⁸² Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano 1954, str.171-172.

⁸³ Patrz 1.2.1.2 Bliska przyjaciółka, mezzosopranistka Fino Savio i życie miłosne.

skomponowaniu opery po niemiecku, ale ostatecznie zdecydował się napisać libretto w języku włoskim.

Choć historia rozgrywa się z dala od rzeczywistości w świecie fantazji zamieszkałym przez elfy, faraonów i inne magiczne stworzenia, sama muzyka zawdzięcza wiele dziedzictwu opery weryzmu. Pewne przesunięcia harmoniczne i rosnąca intensywność linii melodycznych są odziedziczone po stylu Pucciniego. Z drugiej strony, delikatne, liryczne potraktowanie dość dużej orkiestry jest rozwiązaniem nietuzinkowym. Na przykład pod koniec I aktu lekki akompaniament do arii Rautendelein *Tu mi piaci* („Lubię cię”) jest chwilami tak delikatny, że prawie niezauważalny. A w namiętym duecie aktu III między Enrico i Rautendelein, *Posa la mano tua sulla mia fronte* („Połóż swoją dłoń na moim czole”), faktura partytury orkiestry to czysty Respighi.

Respighi tak bardzo polubił ten temat, że w tym samym, wspomnianym wyżej artykule napisał również: „Musiałem bardzo kochać Rautendelein, a skoro przez dziesięć lat myśl o uroczej elfiej panie nigdy nie uleciała mi z głowy, a teraz minęło kolejne dziesięć lat, to wyznaję, że nadal bardzo ją Kocham.”⁸⁴ Z tego powodu dzieło jest prześlągnięte najgłębszymi emocjami kompozytora. Po premierze opera spotkała się z uznaniem zarówno w Niemczech, jak i we Włoszech, niektórzy chwalili wybór Respighiego, by dać więcej miejsca partiom wokalnym.⁸⁵ Elsa opisywała *La campana sommersa* jako „zawierającą jedne z najpiękniejszych utworów, jakie kiedykolwiek napisał”⁸⁶, opinię tę podzielali różni krytycy. Należał do nich dyrygent Gianandrea Gavazzeni, który określał dzieło jako „z pewnością najbardziej autentyczną ze wszystkich oper

⁸⁴ Pierwsza „dekada” odnosi się do dekady pomiędzy 1913 rokiem, kiedy kompozytor po raz pierwszy dowiedział się o sztuce, a 1923 rokiem, kiedy zdecydował, że chce napisać operę na ten temat; Druga „dekada” odnosi się do dekady pomiędzy pierwotnym pomysłem oprawy muzycznej wiersza Hauptmanna w 1923 roku a publikacją wspomnianego eseju w 1933 roku. Patrz Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano 1954, str. 172.

⁸⁵ Przegląd rzymskiej gazety *La Tribuna*: „Osobliwe predyspozycje Respighiego jako pisarza orkiestrowego mogły skłonić go do skomponowania dzieła, w którym dominuje orkiestra. Ale od razu zrozumiał ryzyko pomieszania form i gatunków, a w *Campana Sommersa* pokazuje, jak wiele rozeznania i przezorności posiada, by tego uniknąć. Przyznał niedawno, że chciał się trzymać z dala od wagneryzmu, w którym scena podporządkowana jest orkiestrze, uznać prawo tej ostatniej do pełnienia wyłącznie roli integratora dramatu i postawić bohaterów w sytuacji swobodnego wyrażania się, bycia zawsze rozumianym.” Patrz Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 149.

⁸⁶ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 150.

Respighiego.⁸⁷ Następnego dnia po premierze przyszedł telegram gratulacyjny od Mussoliniego: „Szczерze gratuluję wielkiego sukcesu *La campana sommersa*. To nowe, piękne zwycięstwo oddaje hołd muzycznemu geniuszowi Włoch, który na swój sposób odzyskał swoje triumfalne osiągnięcie.”⁸⁸

Wybór Niemiec przez Respighiego na premierę opery wydawał się w pełni opłacalny i racjonalny. Twórczość Hauptmanna była dobrze znana w kraju autora, ale mało znana gdzie indziej, zwłaszcza we Włoszech. Wystawiając operę w oryginalnym języku włoskim w Hamburgu, Respighi był w stanie przyciągnąć uwagę niemieckiej i włoskiej prasy, a tym samym wzbudzić zainteresowanie dziełem, które w przeciwnym razie mogłoby zostać źle zrozumiane i niedostatecznie zaprezentowane. Rzeczywiście, niemiecka premiera uutorowała drogę serii przedstawień we Włoszech i za granicą. Metropolitan Opera dała pierwsze amerykańskie przedstawienie *La campana sommersa* w języku włoskim 25 listopada 1928 roku, które było ogromnym sukcesem i cieszyło się szaloną popularnością wśród Amerykanów. Następnie była jeszcze kilkakrotnie wystawiana w Stanach Zjednoczonych i innych krajach, w tym w 1931 roku w Operze w Antwerpii w wersji flamandzkiej. Po wielkim sukcesie w Ameryce *La campana sommersa* dotarła do Włoch w następnym roku 1929, przy czym konkurowały o nią opery mediolańska i rzymska (La Scala w Mediolanie 4 kwietnia 1929, La Scala w Rzymie 10 kwietnia 1929). Spektakle cieszyły się coraz większym uznaniem, na obu premierach pojawił się nawet pisarz Gerhart Hauptmann. Do dziś opera ta jest wystawiana w największych teatrach operowych na całym świecie. Był to pierwszy błyskotliwy sukces Respighiego w jego późnym okresie twórczym gdy idzie o operę i znak jego dojrzałości w tym gatunku.

2.3.4.2 *Maria Egiziaca*

Maria Egiziaca to misterium w trzech scenach w jednym akcie, z librettem Claudia Guastalli, zaczerpniętym z wernakularnego włoskiego przekładu *Vitae*

⁸⁷ Gianandrea Gavazzeni, *Ricordi ed esperienze su Respighi, Ottorino Respighi*, ed. G. Rostirolla (Torino: ERI Edizioni, 1985), str. 87-93 (88)

⁸⁸ Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano 1954, str. 200.

Patrum („Światło życia”) autorstwa Domenico Cavalca z Egiptu. Pierwotnie pomyślana jako dzieło koncertowe, została po raz pierwszy wykonana w Carnegie Hall w Nowym Jorku 16 marca 1932 roku, pod dykcją samego kompozytora, z Charlotte Börner jako Marią i Nelsonem Eddym jako Zosimem Pielgrzymem. Wkrótce potem *Maria Egiziaca* zadebiutowała we Włoszech w Teatrze Augusteo w Rzymie pod dykcją Molinariego (24 i 27 kwietnia). W partyturze dzieła można odnaleźć nawiązanie do chorału gregoriańskiego, muzyki renesansowej i stylu muzycznego Monteverdiego.

Maria Egiziaca opowiada historię prostytutki, która żałuje swoich dawnych występków i po przemianie wewnętrznej prowadzi życie w pobożności i prostocie. Po cudownym nawróceniu, podobno przez 47 lat prowadziła samotne życie, spędzając je na pustyni, aż w końcu została odkryta przez mnicha o imieniu Zosimo, który zapewnił jej chrześcijański pochówek. Szczegółowy opis jej życia pojawia się w pochodzącym z XIV wieku tłumaczeniu na język włoski *Vitae Patrum* autorstwa Domenico Cavalca. Ale święty jest też krótko wspomniany na końcu drugiej części *Fausta* Goethego, które to dzieło mogło być pierwotną inspiracją dla Respighiego.

Respighi określa *Marię Egiziaca* jako misterium i „tryptyk koncertowy”.⁸⁹ Pomysł przedstawienia historii jako średniowiecznego tryptyku, naśladującego tradycyjne trzy ołtarze, jest skonstruowany jako trzy sceny, z których każda jest oddzielona utworem muzycznym o charakterze interludium, tworząc ostateczną strukturę „3+2”. W rzeczywistości jego premiera w nowojorskiej Carnegie Hall w 1931 roku była debiutem półscenicznym, wykonanym przed wielkim składanym ołtarzem zaprojektowanym przez Nicolę Benois. Średniowieczny tryptyk piętnasto- lub szesnastowieczny był zdobiony złotem i stał na wysokości około trzech metrów. Koncepcja średniowiecznego tryptyku znalazła również odzwierciedlenie

⁸⁹ Ołtarz to dzieło sztuki, takie jak obraz, rzeźba lub płaskorzeźba przedstawiająca temat religijny, używane do umieszczenia z tyłu lub za ołtarzem kościoła chrześcijańskiego. Chociaż najczęściej używane w odniesieniu do pojedynczych dzieł sztuki, takich jak obrazy lub rzeźby, lub grupy, termin ten może być również stosowany do całości tylnej części ołtarza, znanej również jako reredos, w tym rama, która jest zwykle opracowana dla centralnego obrazu lub obrazów. Ołtarze są jednym z najważniejszych wytworów sztuki chrześcijańskiej. Tryptyk był popularnym standardowym formatem dla ołtarzy od średniowiecza.

w oryginalnej scenografii zaprojektowanej przez Benoisa, na bazie trzech obrazów wyszczególnionych w partyturze:

1. Port w Aleksandrii, gdzie Maria żyła jako kurtyzana;
2. Kościół Grobu Pańskiego w Jerozolimie, gdzie anioł odmówił jej wejścia;
3. Pustyni, gdzie spędziła 40 lat w pokucie, oraz w grocie u mnicha Zosimusa, od którego przyjęła ostatnią komunię.



Ryc. 4. Tryptyk zaprojektowany przez Nicola Benoisa

Podobnie jak w wielu poprzednich utworach, starożytna sceneria opowieści przywołana jest za pomocą organowych harmonii i prostych linii melodycznych, a także starannie ułożonych rytmów. Utwór jest w równoległych oktawach i kwintach w pierwszych kilku taktach, od razu nadając antyczny ton prostymi, sakralnymi liniami.⁹⁰ W drugiej części opowiadania, gdy Maria zostaje wykluczona ze świątyni, wykorzystana zostaje nieco zmodyfikowana wersja VI-wiecznego hymnu *Vexilla Regis prodeunt*. W arii, która następuje po jej niepowodzeniu w wejściu do świątyni („O'bianco astore”), słychać wyraźne echa Pucciniego. Struktura muzyczna jest bliska

⁹⁰ Średniowieczne podejście do pisania muzyki polifonicznej. W tradycyjnej harmonice zabronione jest stosowanie równoległych oktaw i kwint.

deklamacji w stylu Monteverdiego „recitare cantando”.⁹¹ Z drugiej strony, dwa instrumentalne interludia oferują szeroki zakres ekspresji. Pierwsze „Intermezzo” jest bardziej straussowskie, ale przypomina też operowanie barwą w takich utworach jak choćby *Pini di Roma*; Z kolei drugie intermezzo to koncepcja w stylu Bartóka. Akompaniament orkiestrowy jest szczuplejszy i bardziej subtelny, z wykorzystaniem orkiestry kameralnej, w której wyraźnie brakuje perkusji.

W tym utworze kompozytor znacznie ogranicza bogate i pełne środki wyrazu, skromna orkiestra i ograniczony wokół, a wyrażenie starego i tajemniczego tonu średniowiecznego poematu czyni z tego dzieła utwór emocjonalnie klarownym. Respighi nie tylko potrafił pozostać wierny sobie, ale także udowodnił światu, że można pozbawić melodię wszystkich zbędnych elementów i ozdobić ją jedynie prostymi ornamentami, tworząc w ten sposób ekspresyjne dzieło, które ma nie mniejszą moc niż te, które przyniosły mu wcześniej sławę. *Maria Egiziaca* została jednogłośnie ogłoszona „arcydziełem”, „najlepszym dziełem Respighiego”, „niesłychanym od lat.....!”. Włoski krytyk Andrea Della Corte powiedział: „Utwór jest wzorcowy w swojej poetyckiej i muzycznej treści, w artykulacji i wokalizacji, w gęstości emocji i ekspresji oraz w proporcjach jego części.”⁹²

Sam Respighi chciał, aby dzieło było wykonywane tylko w salach koncertowych, ale *Maria Egiziaca* odniosła taki sukces, że nie sposób było zapobiec jej wejściu na scenę operową, także tę w Scali. Elsa Respighi w swojej książce *Cinquant'anni di vita nella musica* (s. 186) wspomina, że „ponad 50 teatrów na całym świecie” wystawiło tę koncertową operę. Choć Respighi tego trochę żałował, gdyż chciał pierwotnie wzbogacić nim repertuar koncertowy o nową, półsceniczną formę dzieła, a nie repertuar teatrów operowych. Przyjęcie z jakim spotkała się *Maria Egiziaca* to z pewnością wielkie uznanie dla twórczości Respighiego w dziedzinie opery. Ludzie zaczęli z oczekiwaniem rozprawiać o kolejnym projekcie operowym, rósł entuzjazm i zaufanie do produkcji operowych Respighiego.

⁹¹ Wyraz stylu śpiewania z siedemnastowiecznej opery, gdzieś pomiędzy tonem deklamacyjnym a arią.

⁹² Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 84.

2.3.4.3 *La fiamma*

Jest to ostatnia kompletna opera Respighiego. *La fiamma* to opera w trzech aktach z librettem Claudio Guastalli, zaadaptowanym ze sztuki Hansa Wiersa-Jenssena z 1908 roku *Anne Pedersdotter, The Witch* (Anne Pedersdotter, czarownica). Premiera *La fiamma* odbyła się 23 stycznia 1934 roku w Teatro Reale dell'Opera w Rzymie w obecności króla i królowej Włoch oraz Mussoliniego. Dyrygowana przez samego Respighiego, wyreżyserowana przez Alessandro Sanine i ze scenografią zaprojektowaną przez Nicolę Benois, produkcja miała udaną premierę. Giuseppina Cobelli jako Silvana, Angelo Minghetti jako Donello, Carlo Tagliabue jako Basilio i Aurora Buades d'Alessio jako Eudossia.

Akcja historii toczy się w Rawennie w VII wieku. Młoda Silvana poślubiła arcybiskupa Basilio i została jego drugą żoną. Małżeństwu sprzeciwiała się jego surowa i dominująca matka, Eudossia. Czarownica Agnese, którą mieszkańcy Rawenny oskarżają o czary i dzieciobójstwo ucieka, by szukać schronienia u Silvany,. Agnese mówi Silvanie, że jej matka również była czarownicą, więc i ona ma czarodziejską krew. Ostatecznie Silvana zgadza się ukryć Agnesę. W tym momencie wraca młody syn Basilia - Donello i oboje (Silvana i Donello) ze zdziwieniem odkrywają, że znają się od dziecka i że Silvana jest w nim wyraźnie zakochana. W tym czasie dom Silvany zostaje przeszukany, a Agnese odnaleziona. Teraz wywlekają ją na zewnątrz by stracić na stosie. Agnese wpada w histerię, krzycząc pod koniec życia, że matka Silvany użyła czarów, by zmusić arcybiskupa Basilio do poślubienia jej córki i przeklinając Silvanę, by spotkał ją taki sam los jak ją: spalenie na stosie. Basilio wyznaje Silvanie, że to co mówi wiedźma jest prawdą, ale także jego miłość do niej. Silvana zaczyna wątpić w swoje wiedźmińskie dziedzictwo i próbuje przed ciemnym kandelabrem wywołać imię swojego kochanka Donello, on się pojawia i wpadają sobie w ramiona. Przerzywa im przybycie Eudoksji, a Basilio mówi do Donella, że królowa nakazała mu powrót do Bizancjum. Silvana chce, by Donello został tak długo jak tylko może i w końcu jej długo tłumiona udręka wybucha, rzucając się na Basilia i wyznając, że kochała Donella i wielokrotnie życzyła mężowi

śmierci. Basilio zostaje porażony słowami Silwany pada martwy na ziemi. Eudoksja oskarża Silvanę o zabójstwo Basilia za pomocą czarów, a Silvana, choć rozpaczliwie chce udowodnić swoją niewinność, ostatecznie podpisuje przyznanie się do winy.

Już w 1929 roku, po wystawieniu *La campana sommersa* w kolejnych włoskich miastach, niektórzy krytycy uznali operę za zbyt niemiecką jak na ich gust. Alceo Toni, na przykład, już w artykule opublikowanym w *Il Popolo d'Italia*, dzień po spektaklu w Mediolanie, podniósł krytykę wyboru Respighiego, by zaadaptować libretto Hauptmanna na potrzeby opery włoskiej: „Niewiele innych sztuk jest tak sprzecznych z naszym poczuciem teatru, naszymi gustami artystycznymi, naszą tożsamością kulturową, jak ta”.⁹³ Respighi najwyraźniej wziął sobie te słowa do serca i na swój kolejny projekt operowy wybrał temat bliższy swojej „ojczyźnie”. Rzeczywiście, Respighi już myśli o napisaniu opery osadzonej w bizantyjskiej Rawennie, o bizantyjskich królowych Teodora, wielkich świątyniach i mozaikach⁹⁴. Elsa, Respighi i Guastalla pojechali też razem do Rawenny na długie zwiedzanie grobowców Sant'Apollinare w Classe, San Vitale i Gaia Placidia. Mózg Respighiego jest (w tym czasie) stale zajęty Bizancjum i Masajami, wyobraża sobie sceny i postacie podobne do mozaik zdobiących bizantyjskie kościoły.⁹⁵

Zadanie znalezienia odpowiedniego scenariusza otrzymał wówczas Guastalla. Guastalla zaproponował Respighiemu sztukę *Anne Pedersdotter, the Witch* (Anne Pedersdotter, czarownica), napisaną przez norweskiego pisarza Hansa Wiers-Jensena w 1908 roku. Choć akcja sztuki rozgrywa się w XVI-wiecznej Norwegii, Guastalla uważa, że z łatwością można by ją przenieść do bizantyjskiej Rawenny. Respighi był tak zadowolony z tematu, że wspólnie rozpoczęli pracę nad tym wielkim arcydziełem. *La fiamma* rozgrywa się więc raczej w Rawennie niż na mrocznych i zdradliwych bezdrożach Norwegii.

⁹³ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy* (Ottorino Respighi his life and times), str. 166.

⁹⁴ Mozaika to wzór lub obraz wykonany z małych regularnych lub nieregularnych kawałków kolorowego kamienia, szkła lub ceramiki, utrzymywanych w miejscu przez tynk/zaprawę i pokrywających powierzchnię. Mozaiki były często używane jako dekoracja podłóg i ścian i były szczególnie popularne w starożytnym świecie rzymskim.

⁹⁵ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 100.

Jak już powiedzieliśmy, opera w dużej mierze opiera się na *Anne Pedersdotter*, czarownicy. Ma jednak podobieństwa do sztuki D'Annunzio *La Figlia di Iorio* z 1903 r. nie tylko w fabule, ale i w postaci bohaterki Silvany (która ma wiele wspólnego z Miłą D'Annunzio). Podziw Guastalli dla D'Annunzio jest dobrze udokumentowany i ponownie znajduje odzwierciedlenie w licznych archaicznych i mistycznych odniesieniach w scenariuszu *La fiamma*. Ale, jak zawsze, pojawiają się wątpliwości dotyczące Guastalli: wraca dręcząca myśl, że dość pospolity talent Guastalli w jakiś sposób uniemożliwi Respighiemu napisanie trwałego teatralnego arcydzieła.⁹⁶

Warto zauważyć, że wybór tytułu rodził kolejne pytania. Chociaż historia dotyczy podejrzanej o spalenie na stosie czarownicy, Respighi zdecydował się nazwać swoją operę *La fiamma* („płomień”), a nie „Czarownica”. Nie można pominąć skojarzenia tego słowa. Choć nie ma szczególnych konotacji politycznych, „płomień” często kojarzy się z władzą. W latach 20. i 30. XX wieku szereg faszystowskich gazet wyraźnie używało tego terminu.⁹⁷ Choć fabuła opery miała niewiele wspólnego ze współczesnym społeczeństwem włoskim, starannie dobrany tytuł mógł przedstawić jego nową operę w bardziej korzystnym świetle, a efektem końcowym był spektakularny sukces i na premierze „wreszcie” obecny był Mussolini.⁹⁸

La Fiamma to postromantyczna wielka opera. Spektakl jest imponująco skonstruowany, z dużymi rozpiętościami i wielkoskalową symetrią. Na przykład wielkie finały aktów I i III korespondują ze sobą. W obu znajdują się zakrojone na szeroką skalę sceny dotyczące procesów o czary z wykorzystaniem „rytualnej muzyki

⁹⁶ Luigi Colacicchio zarzucił kiedyś kompozytorowi, że nie przekroczył słabości tekstu: „Jako libretto, *La campana sommersa* powinna zostać odrzucona. Ale jasne jest, że gdyby muzyka przekroczyła słabości scenariusza, krytycy nie doszliby do takich wniosków. Wszyscy wiemy, że można napisać arcydzieło operowe, nawet jeśli libretto jest złe, i że ostatecznie odpowiedzialność za niepowodzenie libretta spoczywa na kompozytorze.” (Popolo di Roma, 24 stycznia 1934 r.). Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 195.

⁹⁷ W latach 1921-1925 w Parmie drukowano i wydawano na przykład faszystowską gazetę *La Fiamma*, a następnie *La Fiamma. corriere del Lunedì* i *La Fiamma. giornale del lunedì*.

⁹⁸ Respighi zaprosił też Mussoliniego na premierę swojego poprzedniego misterium *Maria Egiziaca*, ale spotkał się z odmową.

w stylu bizantyjskim”. Widoczna jest miłość Respighiego do starożytnych trybów. Dzięki niej chorał gregoriański i starożytne tony oraz orkiestracje starożytnych arii i tańców zostały przeniesione do świata wielkiej opery. Hołd kompozytora dla Monteverdiego widać w arii Silwany z III aktu *Dolce la morte* („Słodka śmierć”). Impresjonistyczny charakter Respighiego jest z kolei subtelnie widoczny we fragmentach w partii orkiestry. *La fiamma* wykorzystuje dużą, ale nie ogromną orkiestrę, jednak wszystkie instrumenty rzadko grają razem, tworząc raczej tło niż dominujące brzmienie. To oszczędne użycie koloru nie oznacza, że operze brakuje ekspresji, której Respighi nauczył się od Richarda Straussa, ale że ekspresja ta zarezerwowana jest raczej dla bogatych chromatycznych głosów melodycznych.

Wybór przez Respighiego terminu „melodramma”⁹⁹ sugeruje, że kompozytor zdecydował się na powrót do ortodoksyjnego kanonu XIX-wiecznej opery włoskiej. Aria, na przykład, powraca do swojej tradycyjnej roli zatrzymania narracji w celu podkreślenia emocji poszczególnych postaci w kluczowych momentach fabuły. Z drugiej strony, powściągliwe użycie orkiestry i częste wykorzystanie muzyki polifonicznej, element w dużej mierze nieobecny w wielkich operach ubiegłego wieku, jest czymś nowym i odzwierciedla jego stały entuzjizm dla muzyki bardziej odległej przeszłości.

Opera odniosła wówczas ogromny sukces, ale po II wojnie światowej jej losy zaczęły się zmieniać, aż stała się rzadko wystawianą produkcją. Krytyczny odbiór tego dzieła zaczyna się zmieniać na negatywny. Pomijając naśladowanie przez scenariusz smaczków D'Annunzio i język niepożądanego wielości tekstów, niektóre stanowiska zarzucają językowi muzycznemu brak jednolitości: Wagner z jednej strony, chorał gregoriański i bizantyjskie antyki z drugiej oraz Monteverdi, który pomógł autorowi napisać partyturę czasem gęstą, czasem przejrzystą, ale zawsze pełną kolorów. Nie gwarantują one jedności, a końcowe momenty opery, w których nie ma Wagnera, nie ma Monteverdiego, tylko bizantyjskie śpiewy rozwiązane w

⁹⁹ melodramatyczny odnosi się do filmu, teatru i literatury, która skupia się na fabule bardziej niż na samych postaciach. W tego typu dziełach fabuła jest często silnie nacechowana emocjonalnie, podczas gdy same postacie są zazwyczaj pomijane i mogą być obciążone pewnymi stereotypami.

zbiorowej orgii, są puste od muzycznych pomysłów.¹⁰⁰ Komentarze te trafiają w sedno, wskazując na pewne zagubienie Respighiego w tym okresie twórczym, kiedy Elsa mówi nam, że Respighi był nieustannie ciągnięty przez dwie siły, starą i nową: „Podczas komponowania *La Fiammy* maestro dręczyło wiele wątpliwości. Chciał przywrócić operę do jej początków i uwolnić ją w jak największym stopniu od wpływu wagnerowskich musicali. Chciał powrócić do płynnych, ekspresyjnych recytacji i ‘form zamkniętych’, ale te zamiary niekiedy stawały mu na przeszkodzie i odbierały radość swobodnego komponowania. Dni entuzjazmu przeplatają się z dniami frustracji, a niejednokrotnie opera grozi narodzinami wśród zwątpienia i żalu.”¹⁰¹ Dziś, w XXI wieku, nadszedł chyba czas na ponowną ocenę. Z pewnością absurdem byłoby lekceważenie wartości partytury ze zdecydowanym i warunkowym uprzedzeniem; *La fiamma* jest „operowym arcydziełem kompozytora” i stanowi, po *Die Frau ohne Schatten* („Kobieta bez cienia”) Richarda Straussa, „operę europejskiego dekadentyzmu” „kolejny krok, być może ostatni”.¹⁰²

2.3.4.4 *Lucrezia*

Lucrezia to opera w jednym akcie i trzech tableaux (obrazach) autorstwa Ottorino Respighiego do libretta Claudio Guastalli. Scenariusz czerpie z *The History of Rome* (Historii Rzymu) Liwiusza (także z poematu Owidiusza) i *The Rape of Lucrece* (Gwałtu na Lukrecji) Williama Szekspira. Czerpał też jakieś pomysły z opery *Le Viol de Lucrece* (1931) André Obeya opartej na tej samej historii. Respighi zmarł przed ukończeniem dzieła, więc dokończenie go pozostało w gestii jego żony Elsy Respighi i jednego z jego uczniów, Ennio Porrino. Premiera *Lucrezii* odbyła się 24 lutego 1937 roku w Operze La Scala w Mediolanie, pod dyrekcją Mario Frigerio i ze scenografią zaprojektowaną przez Pietro Aschieriego. Premiera została dobrze przyjęta. Ebe Stignani jako La Voce, Maria Caniglia jako Lucrezia i Pablo Civil jako Collatino.

¹⁰⁰ Michelangelo Zurletti, *Respighi in flames between love and hate*, La Repubblica, 1997.10.19

¹⁰¹ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy* (Ottorino Respighi his life and times), str. 192.

¹⁰² Piero Mioli, *L'opera italiana del Novecento*, Manzoni Editore 2018, str. 223-227.

W 1935 roku Respighi najpierw doznał infekcji gardła, która wpłynęła na jego słuch, a następnie miał usunięty ząb, który ostatecznie spowodował infekcję w jego ustach. Mimo złego stanu zdrowia był zdecydowany kontynuować swoje plany dotyczące nowej opery, tym razem wybierając dzieło Szekspira. Początkowo interesował się *King Lear* (Królem Learem) i *Macbeth* (Makbetem), ale w trakcie poszukiwań Respighi przeczytał *The Rape of Lucrece* (Gwałt na Lukrecji), który wywarł na nim głębokie wrażenie. Wyruszył w poszukiwaniu źródła tej historii. Po przeczytaniu *The History of Rome* (Historii Rzymu) Liwiusza odkrył *Le Viol de Lucrece* (1931) André Obeya, która stała się później podstawą opery kameralnej Benjamina Brittena *The Rape of Lucrece* (1946). Szczególne wrażenie zrobiły na nim stylistyczne paralele sztuki z tragedią grecką. W produkcji Obey'a do narracji fabuły użyto dwóch narratorów (*récitants*), co zostało zachowane w operze Brittena. Respighi zdecydował się natomiast na połączenie obu ról w jedną postać, śpiewaną przez mezzosopran w kanale orkiestry, rolę znaną w *Lucrezia* jako La Voce (Dźwięk). Z tym pomysłem kompozytor znalazł swojego scenarzystę i zaczął pisać.

Adaptacja tej historii przez Guastalla podzielona jest na trzy „obrazy”¹⁰³. Jest rok 509 p.n.e., pierwszy obraz ukazuje chwilę wytchnienia podczas oblężenia miasta Ardea. Sesto Tarquinio, syn Tarquinio il Superbo, ostatniego króla Rzymu, śpiewa i pije z Bruto i Collatino w namiocie po kolacji, a ich rozmowa zwraca się ku wierności ich żon. W konkluzji postanawiają po powrocie do Rzymu sprawdzić wierność swoich żon. La Voce (głos narratora) komentuje: „Niemądra gra, załazek zła!”. Drugi obraz rozgrywa się w domu Collatino, gdzie jego żona Lukrecja opowiada swoim służącym historię o mężu, który był niewierny swojej żonie. Śpiewa krótką arię podkreślającą los tej porzuconej kobiety. Też nocy Sesto Tarquinio, który miał obsesję na punkcie Lukrecji, włamuje się do domu Collatino i gwałci ją. Trzeci obraz otwiera La Voce opisujący rozpacz Lukrecji. Collatino wraca do domu, a Lukrecja wyśpiewuje swój wstyd, prosi męża o pomszczenie jej śmierci, a następnie kończy

¹⁰³ W spektaklu *Lukrecja*, opublikowanym przez wydawnictwo Casa Ricordi w 1951 roku, tytuł brzmi: *Lucrezia. un atto in tre momenti. musica di O. Respighi*.

własne życie. La Voce komentuje: „Teraz jest naprawdę całkowicie czysta”. Ostatecznie Collatino i jego towarzysze skrzykują się okrzykami: „Zabijmy Sesto, niech zginie! Niech królowie zostaną wypędzeni!” Wykorzystując zbrodnie księcia jako uzasadnienie do rozpoczęcia zamieszek, ruszają w kierunku Rzymu.

Do listopada 1935 roku rękopis fortepianowy *Lucrezia* został ukończony, a do końca roku Respighi zakończył przygotowanie większości materiału partytury orkiestrowej. Jego praca została jednak wkrótce przerwana: zdiagnozowano u niego „przewlekłe zapalenie wsierdza”. W kwietniu następnego roku Respighi umiera. W noc poprzedzającą wyjazd Maestro, Elsa i Guastalla udali się do jego pracowni, aby odebrać dokumenty, które od ponad stu dni leżały nietknięte na fortepianie. W kolejnych dniach Elsa, wraz z uczniem Maestro, Ennio Porrino, szybko uzupełniła ostatnie 29 stron brakującej partytury orkiestrowej opery i włączyła do niej partie śpiewu. Elsa Respighi pisze: „Prześledzenie śpiewu każdej postaci w tych partyturach było dla mnie bolesnym zadaniem: na szczęście maestro pozwolił mi kilkakrotnie przesłuchać prawie całą operę i z pewnością mogę wyjaśnić, co do czego inni mogą mieć wątpliwości. W partyturze brakowało kilku stron, dla których (przy rekonstrukcji) starałam się być jak najbardziej wierna charakterowi nadanemu przez mistrza, szukając w innych jego partyturach na małą orkiestrę (*Maria Egiziaca, Tritico botticelliano, Toccata, Concerto a cinque*) układów akordów, które w jakiś sposób korespondowały z tą partyturą. To była długa praca i wiele wątpliwości, które musiałam rozwiązać.”¹⁰⁴

Choć partytura nadal napisana jest na dość dużą orkiestrę, Respighi postrzegał *Lucrezia* jako dzieło „kameralne” i wyraźny powrót do neoklasycznej formy opery. Przez cały czas utrzymywana jest staranna równowaga z partiami wokalnymi, a cała orkiestra wykorzystywana jest tylko do podkreślenia i skomentowania bardziej dramatycznych momentów akcji. Kompozytor minimalizuje efekt muzyki i słucha jej przez cały czas jako pojedynczego akompaniamentu. W partyturze możemy znaleźć kilka tematów, krótki róg „rzymski”, temat „konny”, temat „erotyczny” Tarquinio oraz temat „rodzinny” w centralnym epizodzie. Te krótkie tematy przeplatają się

¹⁰⁴ Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi e i suoi interpreti* [M], str. 138.

w orkiestrowych interludiach poszczególnych scen: otwarcia sceny żołnierskiej, gwałtu i finału związanego z samobójstwem Lukrecji. Podobnie jak w przypadku *La fiamma*, muzyka *Lucrezia* jest mocno eklektyczna. *Lucrezia* to przede wszystkim hołd dla muzyki dawnej, a w szczególności dla Monteverdiego. Jednak wpływ Richarda Straussa jest również obecny, szczególnie w tych częściach opery, które dotyczą erotyki Tarquinio. Są też wpływy Verdiego i Pucciniego, np. aria Lukrecji *Perfido, Perfido!* („Zdradliwa, bezwstydna!”) wykazuje podobieństwa do *Salce, salce* Desdemony w *Otello* Verdiego. Gdy Lukrecja zostaje sama, muzyka znów przechodzi w bardzo piękny styl barokowy. Na szczęście te obce wpływy w operze Respighiego nie przyćmiewają jej piękna i zdolności lirycznych oraz niepowtarzalnego osobistego stylu kompozytora, który ma wystarczająco dużo muzycznego oddziaływania, by osiągnąć wręcz symfoniczne proporcje.

Premiera *Lucrezia* odbyła się w La Scali 24 lutego 1937 roku. Spektakl w całości poświęcony Respighiemu, w programie znalazły się również dwie inne produkcje Respighiego, *Maria Egiziaca* i balet *Gli Uccelli*, które zastąpiły planowaną *Medeę*, która pozostaje niedokończona. Premierą dyrygował Gino Marinuzzi, a w roli tytułowej wystąpiła Maria Caniglia. Miesiąc później to samo dzieło zostało ponownie wykonane w Teatro alla Reale w Rzymie, tym razem pod dyktando Tullio Serafina, a następnie w maju, w Maggio Musicale Fiorentino pod dyktando Marinuzziego. Wydaje się, że Respighi napisał rolę Lukrecji specjalnie dla Marii Caniglii, która zaśpiewała ją po raz ostatni w radiowym wykonaniu ze studia EIAR w Turynie w czerwcu 1938 roku. *Lucrezia* jest w istocie świadectwem dwudziestoletnich starań kompozytora o odrodzenie tradycyjnej formy włoskiego melodramatu, przy użyciu nowoczesnych środków wyrazu, których jest absolutnym mistrzem. Choć opera ta jest rzadko wystawiana na współczesnych scenach operowych, jako ostatnia opera kompozytora z powodzeniem może podsumować spektakularną karierę muzyczną Respighiego.

Rozdział III

Analiza wykonawcza nagranych w dziele artystycznym, wybranych utworów wokalnych O. Respighiego

3.1 Analiza trzech wybranych pieśni artystycznych

3.1.1 Notturmo

3.1.1.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Jest to jedna z najwcześniejszych kompozycji wokalnych Respighiego. Respighi po raz pierwszy eksperymentował z gatunkiem wokalne pieśni artystycznej w 1896 roku i skomponował wtedy cztery pieśni artystyczne, w latach 1896-1897. Pierwsza z nich, *L'ultima ebbrezza* (Ostatnie odurzenie), została napisana na sopran, podczas gdy pozostałe trzy, *Lagrime* (Łzy), *Notturmo* (Nokturn), *Tanto bella!* (Taki piękny!) zostały pierwotnie napisane dla tenorów. Z czasem utwory te zaczęły też być śpiewane również przez soprany i także zostały wydane przez wydawnictwo Bongiovanni w Bolonii pod etykietą „Tenor/Sopran”. Początkowo uważano, że *Notturmo* jest wierszem poetki Ady Negri (1870-1945), ale po przeprowadzeniu badań przez naukowców stwierdzono, że nie ma dowodów na to, że wiersz został napisany przez Negri. W rezultacie wydawcy oznaczają teraz autora tekstu jako „anonimowego”, by dochować rzetelności opisu.¹⁰⁵ Wiersz jest bardzo delikatny i piękny. Strofy poezji wyczarowują przed naszymi oczami oszałamiający obraz narysowany wiosną. Historia rozgrywa się w kwietniowy wieczór, kiedy natura przedstawia słodką i ciepłą scenerię. Krzewy są pełne róż, a liście pokryte krystaliczną rosą.

¹⁰⁵ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy* (Ottorino Respighi his life and times), str. 28.

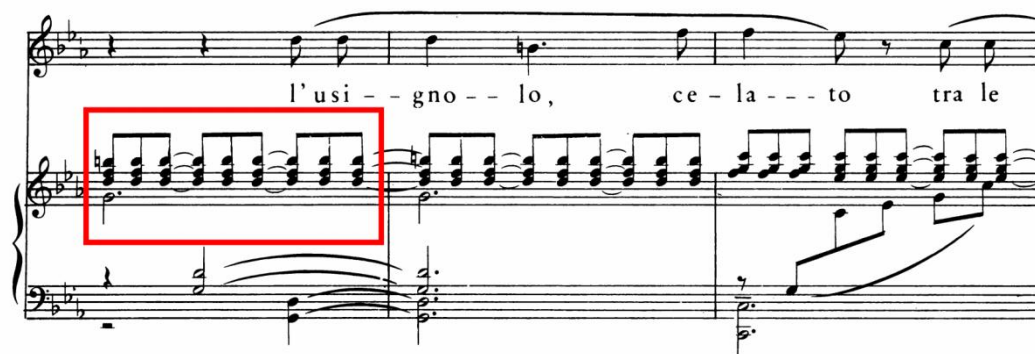
*W czarującym buszu,
W błogim śnie
Róże pochylają się;
Słowik ukrywa się w
Wśród zroszonych liści,
Śpiewając czule w miłości.
Och, cóż za słodka tajemnica,
Taki delikatny urok
Wzdłuż ciepłej ścieżki!...
Chodź, jak wróżka,
Z lekkim krokiem
Wśród oddechów kwietnia;
I piękne, kwitnące gniazdo,
Brązowa chata
Powita mnie w ciszy.
Dla słodkiego przeznaczenia,
Z najjaśniejszym światłem,
Księżyc się uśmiechnie!*

3.1.1.2 Analiza struktury muzycznej i partii wokalne

	<i>Notturmo</i> (Nokturn)
Autor poezji	Anonimowy
Data powstania kompozycji	1896
Metrum	3/4
Tonacja	Es-dur, Ges-dur, Des-dur
Tempo	Andantino
Forma muzyczna	A + B + A ¹ (t. 1-16) (t. 17-35) (t. 36-56)

Struktura tego utworu to triada rekapitulacyjna, tj. A (t. 1-16) + B (t. 17-35) + A¹ (t. 36-56). Cały utwór podzielony jest na trzy fragmenty. Sekcja A i sekcja A¹ wykorzystują tonację Es-dur, podczas gdy środkowy fragment B przechodzi dwie modulacje tonalne, najpierw do Ges-dur, a następnie do Des-dur, ale wykorzystuje też skale chromatyczną. Była to wczesna próba Respighiego, który nie rozwinął wtedy jeszcze w pełni własnego, oryginalnego stylu. Rytm i skoki interwałowe głównej melodii są stosunkowo proste, podobnie jak użycie tonalności. Cały utwór skłania się bardziej ku stylowi wokalnemu opartemu na melodii i nie odzwierciedla jeszcze recytatywnego stylu śpiewu typowego dla późniejszego Respighiego. Wydaje się oczywiste, że wczesne dzieła Respighiego były pod wpływem włoskiego i francuskiego gatunku piosenki artystycznej. Partia akompaniamentu fortepianu w sekcji A wykorzystuje formę akompaniamentu akordów triolowych powszechną we włoskich pieśniach artystycznych tamtych czasów (patrz przykład nutowy 6), z prostą melodią główną stanowiącą tło. Triole ładnie ilustrują mglistą atmosferę nocy i działają jako siła napędowa całego utworu. W środkowej sekcji, B, rytm zmienia się

na wzór rytmiczny oparty na ósemkach i ćwierćnutach, który jest bardziej stabilny i łagodny niż w sekcji A.



The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "l'usi - - gno - - lo , ce - la - - - to tra le". The piano accompaniment is on two staves. A red rectangular box highlights a section of the piano accompaniment in the first system, specifically the right hand, which consists of a series of chords in a steady, rhythmic pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Przykład nutowy 6: t. 18-20 w utworze *Notturmo*

Wokalne pieśni artystyczne Respighiego zawierają wiele elementów „opisowych”, takich jak idylle, naturalne krajobrazy, rośliny itp. To opisowe podejście do tworzenia muzyki nadaje kompozycjom wokalnym Respighiego obrazowość i emocje, pozwalając słuchaczowi poczuć poprzez muzykę unikalne obserwacje i ekspresje autora dotyczące natury i środowiska. Stało się to ważną cechą jego późniejszej twórczości, dodając jego muzyce niepowtarzalnego uroku. *Notturmo* to przede wszystkim spokojna atmosfera lasu nocą, zobrazowana w szczególności partią fortepianu z prostą konfiguracją akordu dominantowego, która tworzy przejrzysty efekt akustyczny. Taka muzyka odzwierciedla opis sytuacji w wierszu. Dlatego ważne jest, aby podczas śpiewania pozostać wiernym znaczeniu słów i wyrazić subtelność i elegancję melodii w zgodzie z treścią wersetów. Pierwsze dwa takty utworu oznaczone są jako „piano”, nadając całości „pogodny” ton, toteż nokturn nie nadaje się do zbyt intensywnego traktowania w koncepcji realizacyjnej. Każda fraza ma zapis legato, więc ważne jest, aby zwracać uwagę na ciągłość i crescendo długich fraz podczas ich śpiewania. W taktach od 7 do 8, „Si chinan le rose (Róże pochylają się)”, część melodyczna ma progresję interwału wielkiej septymy, podkreślonej akcentem „>” w akompaniamencie fortepianu. Dlatego interwał wielkiej septymy może być lekko zaakcentowany podczas śpiewania, po czym następuje progresja melodii w dół, która może być ściszona podczas śpiewania, aby pasowała

do znaczenia słów. Sekcja B zmienia wzór rytmiczny i przechodzi do Ges-dur, jak wspomniałam na wstępie, aby uzyskać ogólnie bardziej stonowane i słodkie brzmienie. Przejście do Des-dur w takcie 25 zmienia się w bardziej intymny nastrój. Słowa „Vieni (chodź)” są śpiewane bardzo słabym głosem, a słowa „a ninfa simile (jak wróżka)” są śpiewane w bardzo lekki i poruszający sposób, przenosząc publiczność do świata wróżek w nocy i tworząc elegancką i tajemniczą atmosferę. W taktach 30-31, kulminacyjnym momencie utworu, mimo że „aprile (kwiecień)” jest niezwykle słabym wysokim dźwiękiem, emocje sięgają zenitu. Tak więc w 30 takcie przed kulminacją, należy wykorzystać odpowiednio crescendo, aby podkreślić emocje, a zarazem uzyskać silny kontrast z wysokimi, w piano dźwiękami (patrz przykład nutowy 7). Potężne i emocjonalne interludium fortepianowe otwiera sekcję A¹, a tonacja powraca do Es-dur. Jest jeszcze jeden punkt kulminacyjny w takcie 48, „Col raggio più lucente (Z najjaśniejszym światłem)”, najwyższa nuta utworu i jedyne miejsce na partyturze, gdzie zaznaczono forte. Następnie muzyka natychmiast słabnie i zwalnia, powracając do mglistego spokoju otoczonego księżycową nocą.

The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The vocal line is highlighted with a red box, showing the lyrics "tra li a-li-ti d'a-pri - - - - le;". The piano accompaniment features triplets and a crescendo leading to a forte dynamic.

Przykład nutowy 7: t. 30-32 w utworze *Notturmo*

3.1.2 *Tanto bella!*

3.1.2.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Podobnie jak *Notturmo*, *Tanto bella!* (Tak piękna!) była również jedną z pierwszych pieśni artystycznych napisanych dla tenorów, powstała w 1897 roku. Autor wiersza jest nieznan, a utwór został również opublikowany z etykietą

„Romanza per tenore/soprano”. Niestety, wczesna twórczość Respighiego jest niemal zapomniana. Utwór jest stylistycznie wczesnoromantyczny, skłaniając się bardziej ku pieśniom artystycznym francuskiej szkoły muzycznej. Ma piękną, miękką melodię, jednolitą tonację i przejrzystą strukturę, a także jest bardziej bezpośredni w swojej ekspresji melodycznej, która pasuje do treści wiersza i jest bliższa tematowi, w stylu zupełnie innym niż dzieła dojrzałego okresu Respighiego. Utwory z tego okresu nie są jeszcze typowe dla jego stylu, który będzie charakteryzowała: politonalność¹⁰⁶, z silnymi kontrastami emocjonalnymi wynikającymi z dysonansowych relacji interwałowych, impresjonistyczne, recytatywne śpiewy, bardziej niejednoznaczne struktury oraz bardziej introspektywna i osadzona ekspresja emocjonalna. Wiersz użyty w *Tanto bella* przedstawia pięknego noworodka błogosławionego przez wróżki, których serca roztopiają się na widok utulonego dziecka, gdy otaczają kołyskę, śpiewając i śmiejąc się, niemal wykrzykując swój podziw, iż, mogło urodzić się tak piękne dziecko.

Wróżki przychodzą do kołyski z przodu

Patrzą na Ciebie fascynującymi oczami:

Gwiazdy czuwają nad Tobą i promieniają światłem

Posypują Twoje kręcone włosy

Wróżki, syreny, tańczące wesoło

Towarzysząc Ci harmonijnymi dźwiękami:

Kolor róż na jej policzkach,

Zapach kwiatów w oddechu!

O, jak jasno! O, jak pachnąco!

¹⁰⁶ Politonalność, muz. jednoczesne występowanie w utworze muz. układów dźwiękowych przynależnych do 2 (bitonalność) lub więcej tonacji, względnie trybów; Politonalność była próbą wzbogacenia systemu dur-moll; w rzeczywistości przyczyniła się do jego rozkładu, doprowadzając do zatarcia różnicy między tak podstawowymi kategoriami systemu, jak konsonans i dysonans.

3.1.2.2 Analiza struktury muzycznej i partii wokalne

	<i>Tanto bella!</i> (Taki piękny!)
Autor poezji	Anonimowy
Data powstania kompozycji	1897
Metrum	2/2
Tonacja	Des-dur, a-moll, e-moll
Tempo	Allegro
Forma muzyczna	A + B + Coda (t. 1-29) (t. 30-50) (t. 51-62)

Tanto bella! ma strukturę dwuczęściową z kodą, tj. A (t. 1-29) + B (t. 30-50) + kodą (t. 51-62). Fragmenty A i koda są w Des-dur, podczas gdy fragment B jest w a-moll i krótkiej transpozycji do e-moll. Ten utwór, podobnie jak Notturmo, wykorzystuje triolowy wzór rytmiczny, aby napędzać muzykę i sprawić, by toczyła się bardziej płynnie. Ekspresja emocji jest również bardziej zewnętrzna i żywa. Kontrastuje to z emocjonalnie introwertycznymi dziełami dojrzałego okresu twórczości kompozytora.

Struktura melodyczna sekcji A jest bardzo regularna, z partią wokalną nakładającą się na linię melodyczną w fortepianie, a melodia ukazuje progresję skali w górę, a następnie w dół za pomocą linii odwzorowujących masywną górę. Druga część prawej ręki fortepianu jest grana w triolach z interwałami w dół, dając wrażenie płynącej wody (patrz przykład nutowy 8). Fortepian gra bardzo ściśle i wyraźnie w metrum 2/2. Tempo sekcji B jest nieco wolniejsze (*meno mosso*), więc przygotowując się do sekcji B należy zwolnić w takcie 29, aby przygotować tempo frazy kolejnej części. W sekcji B partia fortepianu nieustannie powtarza proste akordy i kropkowane ćwierćnuty, nadając muzyce kołysankowy charakter. Ta część wiersza przedstawia nimfy i syreny otaczające kołyskę dziecka, tańczące radośnie i czule

podziwiający piękny wygląd dziecka. Dlatego podczas śpiewania sekcja B powinna wyrażać słodkie, czułe emocje przypominające kołysankę i być śpiewana miękką frazą, w dynamice mezzopiano. Coda ponownie moduluje do tonacji Des-dur, a tempo powraca do pierwotnego. Temat melodyczny sekcji A powtarza się dwukrotnie, jakby w szczerym okrzyku „O tutta rilucente! O profumata! (O, jak jasno! O, jak pachnąco!)”. Ostatnie dwa takty zwalniają i wyciszają się, z poczuciem zanikania podczas ich śpiewania.

The image shows a musical score for the piece 'Tanto bella!'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics 'A la tua cul- - - - - la'. The piano part is marked 'a tempo'. Red arrows are drawn over the score to indicate melodic lines and phrasing, showing the flow of the music across the staves.

Przykład nutowy 8: t. 3-5 w utworze *Tanto bella!*

3.1.3 *Nevicata*

3.1.3.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Jak już było wspomniane wcześniej, Respighi po raz pierwszy wziął na warsztat kompozytorski wokalne pieśni artystyczne w 1896 roku. Autorka dysertacji wybrała zatem *Notturmo* i *Tanto bella!* jako reprezentatywne utwory z czasów studenckich kompozytora, które można analizować i śpiewać, aby lepiej zrozumieć cechy stylistyczne wczesnych kompozycji Respighiego. Dekadę później, w 1906 roku, wokalne pieśni artystyczne stanowią już istotną część jego twórczości. W tym roku skomponował siedem pieśni artystycznych¹⁰⁷, wiersze do tych siedmiu małych, ale delikatnych pieśni artystycznych zostały wybrane z wierszy włoskiej poetki Ady

¹⁰⁷ *Luce, Nebbie, Nevicata, Contrasto, Invito alla danza, Scherzo, Stornellatrice.*

Negri i Carlo Zangariniego, kolegi Respighiego z Konserwatorium Bolońskiego. Oprócz tego skomponował pierwszą suitę wokalną *Cinque canti all'antica* w stylu wczesnego renesansu. Był to rok, w którym pieśni artystyczne Respighiego odniosły lokalny sukces w Bolonii, a *Nevicata* (Śnieg) stała się jedną z jego najczęściej śpiewanych kompozycji. Utwory z tego okresu dają nam przybliżony obraz typowego „recytatywnego śpiewu melodycznego” z jego późniejszego okresu. *Nevicata*, utwór o typowej trzyczęściowej strukturze, jest eksperymentem Respighiego z francuską muzyką impresjonistyczną.

W utworze wykorzystano wiersz Ady Negri. Element natury był inspiracją dla poezji Ady Negri, a muzyka Respighiego dobrze pasuje do naturalnego krajobrazu, który przedstawia Ada Negri. Przy okazji wspomnę, co chyba będzie ciekawe dla polskiego czytelnika, iż to właśnie na cześć Ady Negri polska tancerka, międzynarodowa gwiazda kina niemego Apolonia Chałupiec przyjęła pseudonim artystyczny Pola Negri. Celem Respighiego jest przedstawienie publiczności poprzez swoją muzykę naturalnych krajobrazów, dzieł sztuki, miejsc historycznych i innych form przedstawionych w jego poezji, tak jakby za pomocą melodii malował obraz w umyśle słuchacza. Studiując twórczość Respighiego doszłam do przekonania, iż od samego początku On miał jasność co do koncepcji, jaką winna wyrażać jego muzyka, a mianowicie malowania obrazu muzyką. Koncepcja ta była kontynuowana przez całe życie kompozytora i można ją nawet dostrzec w półscenicznym tryptyku *Maria Egiziaca* w jego późniejszych dziełach.

Nevicata – tłumaczenie wiersza

Na polach i na ulicach

Cicho i lekko,

wirujących płatków śniegu

pruszą.

Trzepoczące białe płatki śniegu

fruują po szerokim, figlarnym niebie,

Następnie opadają na ziemię i odpoczywają

Zmęczone.

Tysiąc różnych gestów

Na dachach i kominach,

W ogrodzie na dziedzińcu

Zasypiają.

Wokół panuje cisza:

Zapieczętowany w głębokim zapomnieniu,

Świat obojętności

(trwa) Ciszą...

Ale pośród tego bezgranicznego spokoju

Wracają wewnętrzne wspomnienia,

śpiącej miłości

Nostalgia.

3.1.3.2 Analiza struktury muzycznej i partii wokalne

	<i>Nevicata (Śnieg)</i>
Autor poezji	Ada Negri
Data powstania kompozycji	1906
Metrum	2/4
Tonacja	E-dur, G-dur (Oryginalna tonacja to Es-dur, Fis-dur)

Tempo	Lentamente				
Forma muzyczna	A	+	B	+	A ¹
	(t. 1-18)		(t. 19-23)		(t. 24-42)

Nevicata używa metrum 2/4 w wolnym tempie. (Lentamente). Zarówno sekcja A, jak i sekcja repetycji A¹ wykorzystują tonację E-dur, podczas gdy sekcja B jest w tonacji G-dur. Melodia wokalna składa się głównie z progresywnych pasaży. To fragment przedstawiający scenę dryfujących swobodnie płatków śniegu na tle spokojnej zimowej scenerii. Muzyka Respighiego żywo oddaje śnieżny krajobraz. Pierwsza zwrotka: „Sui campi e sulle strade silenziosa e lieve, volteggiando, la neve cade. (Na polach i ulicach, cicho i lekko, spadają wirujące płatki śniegu)”. Opisuje spokojną scenę płatków śniegu lekko opadających na pola i ulice. Partia fortepianu rozpoczyna delikatnym „ppp”. Zwraca uwagę druga grupa czterech szesnastek w każdym takcie, gdzie w prosty schemat zostaje dodatkowo wpisana grupa szesnastkowa zapowiadająca strukturę rytmiczną rozpoczynającą partię wokalną. Całość w zamyśle kompozytora symuluje efekt dźwiękowy spadających płatków śniegu (patrz przykład nutowy 9). W realizacji partii wokalnej należy zwrócić uwagę na lekkość prezentowaną przez wspomnianą kropkowaną ósemkę i szesnastkę. Druga zwrotka: „Danza la falda bianca ne l'ampio ciel scherzosa, poi sul terren si posa stanca (Białe płatki fruują po szerokim, figlarnym niebie, po czym opadają leniwie na ziemię.)” kontynuuje opis dynamiki ruchu płatków śniegu. W partii fortepianu (t. 10 – 18) nadal realizowany jest schemat grup szesnastkowych progresywnie wstępujących lub zstępujących dopełniając obrazu dynamicznie fruujących płatków śniegu. Zmiana tonacji w sekcji B następuje bez ostrzeżenia, a tempo natychmiast przyspiesza do „Più mosso”, podczas gdy partia fortepianu pozostaje na szóstym stopniu (tonika III stopnia) G-dur aż do taktu 23, „Dorme (asleep)”, kiedy to faktycznie wchodzi w główny akord G-dur. W partii wokalnej, Respighi w partyturze zapisuje szesnastki oddzielnie, nie łącząc ich ze sobą w klasyczne grupy (patrz przykład nutowy 10). To daje nam wskazówkę, że musimy śpiewać te nuty z „podskakującym” wyczuciem.

Trzecia sekcja jest repryzą sekcji A, powracając ponownie do melodii obrazującej płatki śniegu wypełniające niebo, aż do końca utworu.

Lentamente

p

Sui cam - pie su le stra -

ppp legatissimo sempre

Przykład nutowy 9: t. 1-4 w utworze *Nevicata*

20

for - me Sui tet - ti sui ca -

Przykład nutowy 10: t. 20 w utworze *Nevicata*

Większość tego utworu jest melodycznie napisana w progresjach, bez dużych skoków o więcej niż pięć stopni i bez wielu melodycznych wzlotów i upadków. Jednocześnie stały rytm fortepianu i liczne fragmenty realizowane w dynamice piano bądź jeszcze ciszej („p, pp, ppp”) zaznaczone na partyturze odzwierciedlają interpretację kompozytora pogodnego widoku spadających płatków śniegu.

Połączenie kropkowanych ósemek i szesnastek oraz zapis szesnastek w sekcji B oddaje żywołość i lekkość latających płatków śniegu. Nie jest konieczne używanie zbyt dużej głośności podczas śpiewania, aby frazy rozwijały się powoli i w zrównoważony sposób. Należy zachować lekkość podczas śpiewania fraz odzwierciedlających taniec płatków śniegu. Wysokie dźwięki na końcu utworu muszą być śpiewane bardzo delikatnym głosem, aby przywołać i przekazać czułą miłość wewnętrznych myśli.

3.2 Analiza utworów z suity *Sei melodie*

3.2.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Sei melodie to suita wokalna skomponowana przez Respighiego w 1908 roku, składająca się w sumie z sześciu krótkich pieśni artystycznych: *In alto mare*, *Abbandono*, *Mattinata*, *Povero core*, *Si tu veux*, *Soupir*. Komponując suitę kompozytor skorzystał z kilku nowych koncepcji. Po pierwsze, każdy z utworów wykorzystuje wiersze różnych poetów, którzy byli współcześni Respighiemu (od XIX do pierwszej połowy XX wieku) i są to wiersze zarówno włoskie, jak i francuskie.¹⁰⁸ Po drugie, po raz pierwszy w zestawie Respighi użył wiersza słynnego włoskiego pisarza Gabriele D'Annunzio do trzeciej pieśni w suicie *Mattinata*. To właśnie ta kompozycja sprawiła, że Respighi zainteresował się poezją D'Annunzio. W następnym roku (1909) skomponował pieśni artystyczne do dwóch kolejnych wierszy D'Annunzio, *O falce di luna* (Półksiężyc) i *Van li effluri de le rose* (Zapach róży), które zostały włączone do pierwszej serii suity *Sei liriche*.

Istnieje bardzo wyraźna linia podziału między stylami wokalnych pieśni artystycznych Respighiego w latach 1908-1909, a tą suitą wokalną. *Sei melodie*, skomponowana w 1908 roku, jest ostatnim zbiorem utworów, zanim pojawiła się owa różnica stylistyczna. Respighi rozważnie, można nawet rzec ze szczególnym

¹⁰⁸ A. Graf nie ma żadnych istotnych informacji na temat tego autora poza A. Graf. Sześciu poetów to: Enrico Panzacchi (1840-1904), Annie Vivante (1866-1942), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), A. Graf (Nieznany), Victor Hugo (1802-1885), Sully Prudhomme (1839-1907).

namysłem podchodził do nazewnictwa swoich utworów. Jak wspomniano w rozdziale 2 niniejszej rozprawy, Respighi często odnosił się w listach do swoich pieśni artystycznych jako „Liriche” lub „Romanze”. To samo dotyczyło nazewnictwa suity wokalne. Zależało mu aby odróżnić ją od „Canzone”, włoskiej pieśni artystycznej tamtych czasów. Rok 1909 był rokiem transformacji w stylu wokalnym Respighiego, a wszystkie pieśni artystyczne napisane po 1909 roku Respighi nazwał „liriche”. Ten zestaw utworów, skomponowany w 1908 roku, został nazwany „melodie”, co moim zdaniem wynika z faktu, że jego wczesny styl pieśni artystycznej był pod silnym wpływem francuskiej pieśni artystycznej i termin „melodie” jest niejako wskazówką daną nam przez kompozytora. Zamiłowanie Respighiego do francuskich stylów muzycznych ujawniło się, gdy był jeszcze studentem, a ponadto był także gorliwym kolekcjonerem książek i czytelnikiem literatury. Francuski był głównym językiem międzynarodowym w tamtych czasach, a Respighi był w nim bardzo biegły, co widać po jego częstym pisaniu listów i podpisywaniu dokumentów po francusku w późniejszych latach.¹⁰⁹ W tej suicie wokalne Respighi po raz pierwszy wykorzystał wiersze dwóch francuskich poetów, Victora Hugo i Sully Prudhomme, aby skomponować dwa utwory: *Si tu veux* i *Soupir*. *Si tu veux* to wiersz z pierwszej serii *Première série* (1859) w zbiorze wierszy Victora Hugo *La Légende des siècles* (Legenda wieków). Victor Hugo jest przedstawicielem francuskiej literatury romantycznej i liderem pozytywnego romantycznego ruchu literackiego na początku XIX wieku, a także wybitnym pisarzem w historii literatury francuskiej. Cztery lata później, w 1912 roku, Respighi podjął również próbę napisania opery *La Marquise Zabeth*, opartej na sztuce Victora Hugo *Esca*, który to projekt ostatecznie nie doszedł do skutku. *Soupir* jest wzięty z kolei ze zbioru wierszy Sully Prudhomme *Les Solitudes* (Samotność) opublikowanego w 1869 roku. Sully Prudhomme był słynnym francuskim poetą i pierwszym laureatem literackiej Nagrody Nobla.

Suita *Sei melodie* należąc do wczesnego okresu twórczości Respighiego jest w dużej mierze niedoceniana rzadko jak do tej pory wykonywana co znajduje swój

¹⁰⁹ Michael Webb, *Ottorino Respighi jego życie i czasy (Ottorino Respighi his life and times)*, str. 89.

wyraz w skąpej ilości materiałów źródłowych na jej temat. Przecież, w moim przekonaniu ma wielką wartość artystyczną zarówno z uwagi na partię wokalną jak i strukturę całego dzieła. Widać w niej, że kompozytor realizował dobrze wcześniej przemyślaną strukturę kompozycji dla formy suity wokalne. Pierwszy wiersz, *In alto mare* (Na otwartym morzu), opisuje scenę na otwartym morzu, gdzie statki walczą podczas burzy, a muzyka jest intensywna emocjonalnie. Atmosfera natychmiast uspokaja się wraz z drugim utworem *Abbandono* (Porzucenie), który opowiada historię żołnierzy umęczonych po bitwie i tęskniących za chwilą oddechu. Trzecia pieśń *Mattinata* (Poranek) opowiada o spokoju po wytchnieniu, witając świt nadziei. Pierwszym promieniom porannego słońca towarzyszą mgły na morzu, rozbrzmiewają odległe dzwony, a nowy dzień zaczyna się piękną poranną rosą i złotymi różami gdzie wszystko jest pełne życia. Czwarty utwór, *Povero cor* (Biedne serce) jest bardzo ciężki emocjonalnie. Wyraża rozpacz odczuwaną przez kogoś, kto stracił wiarę. Piąty utwór, *Si tu veux* (Jeśli chcesz), opowiada z kolei młodzieńczą historię miłosną, która łagodzi ciężką atmosferę poprzedniej pieśni, a ogólne tempo jest zrelaksowane i przyjemne. To obraz dwóch młodych mężczyzn śpiewających i jadących na swoich wesołych kucykach przez las. Ostatni utwór, *Soupir* (Westchnienie), jest najdłuższą z sześciu pieśni, w którym muzyczny obraz intensywnej siły miłości doprowadza suitę do punktu kulminacyjnego.

1. In alto mare (Na otwartym morzu)

Furia floty przebija się przez kadłub

Nie ma rozejmu.

Oto ostatni filar został złamany przez chmury i deszcz.

Panie, zmiłuj się!

Błyskawice dudniły na niebie, rozbijając

Tu i tam.

Jego gardło warczało, gdy otwierał bramy otchłani;

Panie, zmiłuj się!

Ostatnia nadzieja na ucieczkę z chóru,

Śmierć jest tutaj.

W oddali nie widać ani cienia żagla;

Panie, zmiłuj się!

2. Abbandono (Porzucenie)

Jestem zmęczony walką,

Tylko Ty możesz dać mi spokój.

Jestem zmęczony myśleniem

Twoje oczy mogą przynieść mi spokój.

Jestem zmęczony snieniem

Obudziłeś mnie na wspaniały dzień.

Jestem zmęczony wędrówką

Przywiąż mi parę skrzydeł i pozwól odpoczywać w spokoju.

3. Mattinata (Poranek)

Dzwoni dzwonek

O świcie

Dziś rano

Rozbrzmiał uroczysty i słodki głos

Odległe dzwonki.

Biała jak śnieg

Mgła pokrywa morze

Delikatnie, delikatnie się unosi;

Był różowy i zniknął.

Złote usta wypijają go

Śnieg, róże i złoto

Świeża poranna mieszanka.

Wysoki i głośny hymn

Przy dźwiękach śpiewu chóru

Dzwony wznosiły się i opadały jak fale.

Zdrowaś, Ianua coeli.

Wraz z nadejściem naszego pięknego dnia

Ze snu i zasłony

Balza Ave, maris stella!

Niech żyje Regina coeli!

4. Povero cor (Biedne serce)

Och, moje biedne serce, pokój umarł,

Miłość jest martwa, dlaczego znowu bijesz?

Wiara umarła; pozostała chciwość

Czy ukryłeś ogień życia w swoich ramionach?

Och, moje biedne serce, kiedy jest najcichsze

Zimne noce i gorzkie obelgi

Złożyłem moje wspomnienia w Twoim grobie,

Słyszę Twoje sekretne szlochy.

O moje biedne serce, jeśli umrzesz!

Zimne i napięte jak ból,

Czy nadal pragniesz przyjemności i komfortu?

O moje biedne serce, nie budź się;

Och, moje biedne serce, w tym zamkniętym uścisku.

Zbuduję Ci grób, w którym umrzesz.

5. Si tu veux (Jeśli chcesz)

Pomarzymy razem, jeśli chcesz:

Wsiądźmy na dwa kucyki;

Ty poprowadzisz, ja poprowadzę Ciebie.

Ptaki śpiewają w lesie.

Jestem Twoim panem, Twoją zdobyczą;

Odejdźmy! Dzień dobiega końca;

Mój koń stanie się szczęśliwy,

Twój koń zamieni się w miłość.

6. Soupir (Westchnienie)

Nigdy jej nie widziałem, nigdy nie słyszałem jej głosu,

i nigdy nie wypowiedziałem jej imienia na głos,

Ale czekałem na nią wiernie,

Kocham ją na zawsze!

Otwórz moje ramiona, zmęczony czekaniem,

Zamknij je w nicości!

Ale zawsze wyciągałem do niej rękę,

Jestem w niej zakochany.

Wszystko, co mogłem zrobić, to objąć ją ramionami

a następnie pochłonięty przez łzy,

Ale te łzy w końcu zostaną wylane,

Zawsze będę ją kochać.

Nigdy jej nie widziałem, nigdy nie słyszałem jej głosu,

i nigdy nie wypowiedziałem jej imienia na głos,

Ale miłość staje się łagodniejsza

Zawsze będę ją kochać. Na zawsze!

3.2.2 Analiza muzyki i analiza śpiewu

3.2.2.1 In alto mare

	<i>In alto mare</i> (Na otwartym morzu)
Autor wiersza	Erico Panzacchi

Data powstania	1908
Metrum	2/4
Tonacja	cis-moll
Tempo	Allegro agitato
Forma muzyczna	A a + b + c (t. 1-16) (t. 17-32) (t. 33-58)

Ten krótki utwór wyraża emocje zawarte w poezji poety Erico Panzacchi (1840-1904) poprzez szybkie rytmy, intensywne melodie i napiętą atmosferę. Utwór ma typową formę jednoczęściową (forma stroficzna) i składa się z trzech fraz: frazy a (t.1-16), frazy b (t. 17-32) i frazy c (t. 33-58). Każda fraza kończy się słowami „Signor, pietà! (Panie, zmiłuj się!)” . W treści przedstawia rozpaczliwy nastrój załogi statku toczącego zaciętą bitwę na morzu z wrogiem podczas sztormu. Respighi ukazuje to napięcie na dwa sposoby. Po pierwsze, melodia wokalna wchodzi natychmiast po akordzie fortepianu w pierwszym takcie, bez żadnego wstępu. Taki styl pisania wprowadza słuchaczy w sceny bitewne przedstawione przez kompozytorów i poetów z zawrotną prędkością, bez wcześniejszego przygotowania, i ma natychmiastowy wpływ na słuch i umysł. Po drugie, partia fortepianu w tym utworze wykorzystuje rytmiczny wzór grupy złożonej z kropkowanej ósemki i dwóch trzydziestodwójek. Ten intensywnie obecny, synkopowany rytm oddaje zarówno zgiełk bitwy jak i szalejącą burzę. Akcenty na długich nutach w prawej i lewej ręce dodatkowo partii fortepianu dodatkowo podkreślają ten efekt.

Fraza a opisuje intensywność bitwy morskiej: „È sdruscito il navil l'ira del flotto tregua non da (Gniew floty nie daje wytchnienia)”. W pierwszym takcie muzyka wchodzi z mocnym „f” i jest śpiewana z bardzo pełnymi i silnymi emocjami. Słowo „ecco” w kolejnym wersie w języku włoskim prócz znaczenia spełnia też rolę emocjonalnego okrzyku, w tym wypadku do podkreślenia wyjątkowo

niesprzyjających okoliczności, którymi są zarówno walka z wrogiem jak i z burzą: „Ecco l'ultima antenna il nembo ha rotto. Signor, pietà! (Oto ostatni filar został złamany przez chmury i deszcz. Panie, zmiłuj się!)”. Dlatego po okrzyku następuje decrescendo dla emocjonalnego wyrażenia poczucia bezradności. To poczucie bezradności osiąga swój szczyt w „Signor, pietà!”, gdzie intensywność oznaczenia „ff” doprowadza muzykę do punktu kulminacyjnego. Część „b” jest opisem burzy z piorunami stąd pewna modyfikacja struktury w partii fortepianu. W części „a” w prawej ręce fortepianu mamy strukturę odwzorowującą morskie fale (patrz przykład nutowy 11) ; W części „b” grzbiety fal w prawej ręce wyostrzają się na kształt piętrzących się gór. (patrz przykład nutowy 12), wzmagają tym samym emocjonalną intensywność przekazu. Ogólnie kierunek melodii części „b” jest progresją w dół, a intensywność dynamiki również stopniowo słabnie poczynając od bardzo mocnego „ff”. Linia wokalna na wyrażeniu „après l'abisso” osiąga najniższy zakres w ambitusie skali i jest też najsłabsza. Wykonując ten fragment należy podążać za znaczeniem słów i kompozytorskimi wskazówkami co dla mnie osobiście można by wyrazić określeniem „spadanie w otchłań”. Melodia frazy części „c” rozwija się z kolei w górę i stopniowo nabiera intensywności. Emocje wyrażane w tej części partii wokalne to nadzieja pośród rozpacz, a końcowa religijna inwokacja „Signor, pietà!” spoczywa na najsilniejszych i najwyższych dźwiękach utworu, podkreślając silne wewnętrzne pragnienie przetrwania.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line, starting with a fortissimo (ff) dynamic marking. The lyrics "Si - gnor, pie - tà!" are written below the notes. The bottom two staves are the piano accompaniment. A red rectangular box highlights a specific section of the piano's right-hand part, which consists of a series of eighth notes that rise and fall in a wavy pattern, mimicking the sound of waves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Przykład nutowy 11: *In alto mare* melodia przypominająca fale

Per le sa... et... -te il ciel rim - bom - _ba, scis - _so Di

Przykład nutowy 12: *In alto mare* melodia w kształcie góry

3.2.2.2 *Abbandono*

	<i>Abbandono</i> (Porzucenie)
Autor wiersza	Annie Vivanti
Data powstania	1908
Metrum	12/8
Tonacja	f-moll
Tempo	Lentamente
Forma muzyczna	A + A' (t. 1-9) (t. 10-21)

Drugi utwór *Abbandono* (Porzucenie) jest również bardzo krótki. Cały utwór, liczący w sumie 21 taktów, oparty jest na wierszu urodzonej w Wielkiej Brytanii włoskiej pisarki-poetki Annie Vivanti (1866-1942). Jest to typowy nieco rozbudowany jednoczęściowy utwór, gdzie pierwsza część jest powtarzana w nieco rozbudowanej formie z elementami wariacji. Z uwagi na charakter struktury traktuję go bardziej jako utwór jednoczęściowy niż dwuczęściowy. O ile pierwszy utwór suitę,

In alto mare, opisuje wojnę na morzu, o tyle drugi, *Abbandono*, opowiada o wyczerpaniu i tęsknocie za pokojem po bitwie, będąc niejako echem pierwszego utworu. Zastosowanie tonacji molowej potęguje atmosferę smutku i przygnębienia. Pieśń zawiera wiele alterowanych dźwięków, dysonansowych akordów i skal chromatycznych. Na przykład w pierwszym wierszu po czystej kwarcie następuje kwarta zwiększona (tryton), wprowadzając dysonansowe brzmienie (patrz przykład nutowy 13). Rozmyte kontury i mgliste kolory struktury muzycznej przywodzą na myśl Debussy'ego, przedstawiciela impresjonizmu w muzyce. W drugim rozdziale napisałam, że Respighi zaczął wykazywać tendencje impresjonistyczne w drugim okresie komponowania wokalnych pieśni artystycznych (1909-1916), a *Abbandono*, skomponowane w 1908 roku, było początkiem jego eksperymentów z tym stylem.

Przykład nutowy 13: t. 2 w utworze *Abbandono*

Rytm akompaniamentu fortepianowego (metrum 12/8) w tym utworze jest stały. Lewa ręka składa się z półnutowego akordu z kropką i półnutowej pojedynczej nuty z kropką, zaś w prawej ręce mamy ostinatowe akordy o wartości ćwierćnut tworzących podział odmienny od wynikającego ze struktury złożonego metrum 12/8, w których dolny głos jest rozdrobniony na grupy triol, z charakterystycznymi łukowaniami po dwie ósemki tak by pozostać w podziale na 6 ćwierćnut. Metrum

12/8 tworzy poczucie kołysania, wraz z naprzemiennymi progresjami chromatycznymi, budując nieco mglisty, niedookreślony nastrój. We frazie wokalne mamy czterokrotne powtórzenie zdania „Io sono tanto stanca (Jestem taki zmęczony)” z rzędu, przy czym każde „stanca” winno być śpiewane z inną intensywnością i barwą emocjonalną. Sekcję A można podzielić na małe interludium plus frazę a (t. 2-5) i frazę b (t. 6-9). Na początku utwór rozpoczyna delikatne interludium grane przez fortepian. „Io sono tanto stanca di lottare (Jestem tak zmęczony walką)” i stosownie do tego również fraza wokalna winna być realizowana delikatnie. Zdanie b jest intensyfikacją zdania a, a drugie „Io sono tanto stanca di pensare (Jestem tak zmęczony myśleniem)” jest rozwinięciem nastroju poprzedniego zdania. Kompozytor wykorzystuje ciągłą kaskadę w górę, która stopniowo narasta w miarę śpiewania, doprowadzając frazę do małej kulminacji, by następnie powoli słabnąć. Ogólna struktura sekcji A¹ jest taka sama jak sekcji A, składając się z intermezzo oraz frazy a¹ (t. 11-14) i frazy b¹ (t. 15-21). Fraza b¹ ma pewne zmiany w stosunku do frazy b. Pierwsze cztery nuty taktu 16 wprowadzają inny podział – dwie ósemkowe duole. Siedemnasty takt, „Legami l'ale (Przywiąż mnie parą skrzydeł)”, doprowadza utwór do punktu kulminacyjnego, która następnie szybko zanika, tworząc silny emocjonalny kontrast. Ostatecznie „e chiamami al riposo (wezwij mnie do odpoczynku)” kończy się na najniższej i najsłabszej dynamicznie nucie utworu (pp).

3.2.2.3 *Mattinata*

	<i>Mattinata</i> (Poranek)
Autor wiersza	Gabriele D'Annunzio
Data powstania	1908
Metrum	2/2
Tonacja	a-moll, D-dur (Oryginalna tonacja gis-moll, Des-dur)
Tempo	Allegretto

Forma muzyczna	A	+	B
	(t. 1-33)		(t. 34-61)

Trzecia pieśń *Mattinata* (Poranek) jest dłuższa niż dwie pierwsze, ma w sumie 61 taktów i wykorzystuje wiersz o tym samym tytule autorstwa słynnego włoskiego poety Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Jest to dwuczęściowy utwór składający się z części A (1-33) + B (34-61), gdzie sekcja A jest w tonacji a-moll, a sekcja B jest w tonacji od D-dur do a-moll. W całym, w sumie dość rozpustnym i ekscentrycznym, przecież wyjątkowym życiu Gabriele D'Annunzio nie brakowało duchowych także duchowych uniesień. W tych momentach wielki poeta wielokrotnie demonstruje w wierszach swój bogaty i niezwykły świat wewnętrzny. Wiersz *Mattinata* jest tego wyraźnym przykładem. To w strukturze bardzo harmonijny wiersz sam w sobie, zaś muzyka skomponowana przez Respighiego umiejętnie podkreśla zarówno przywoływane przez poetę obrazy jak dzwoniących o świcie dzwonów czy ekspresję wyrażonych przez poetę emocji. Pisząc swoją suitę Respighi świadomie komponował kolejność wierszy tworząc istotną dla niego narrację. Przywołując zatem konstrukcję narracji w całej suicie mamy jako pierwszą opowieść o wojnie na morzu, drugą odmalowującą wyczerpanie i tęsknotę za pokojem po wojnie, zaś w trzeciej sportretowany sportretowany piękny poranek: wschód słońca bez wojny jest taki słodki, złote promienie słońca przebijają się przez mgłę na morzu, chór śpiewa z oddali, wszystko jest takie ciche i spokojne.

Pierwsze takty partii fortepianu oznaczone są jako „pp” i „dolcissimo (bardzo słodkie)”, nadając utworowi spokojny ton. Choć w zapisie tempa widnieje Allegretto (szybkie), metrum 2/2 nie wydaje się być szczególnie lekkie i jasne, przez to bardziej zwarte i spójne ze słodkimi emocjonalnymi wydźwiękami. Respighi specjalizował się w wykorzystaniu triol w swoich wczesnych kompozycjach, aby opisać emocjonalnie naładowane utwory, na przykład w utworach *Notturmo* i *Tanto bella!*. W *Mattinata* kompozytor również wykorzystuje triole, aby ukazać piękno przywoływanego przez

poetę krajobrazu. Partia prawej ręki akompaniamentu fortepianowego jest bardzo regularna rytmicznie, z powtarzającymi się strukturami 4 ósemek, z których ostatnia jest zalegowana z pierwszą kolejnej grupy na przestrzeni całego utworu, aby symulować migotanie światła słonecznego na morzu o wschodzie słońca (patrz przykład nutowy 14). Akapit A to portret wspomnianej sceny, z wczesnymi porannymi dzwonami i opadającą mgłą znad morza, gdy dopiero co wschodzące słońce jeszcze nie przerwało nocnej ciszy. Zastosowanie tonacji a-moll sprawia, że melodia jest bardziej stonowana i spokojna, oddając nastrój kontemplacji widoku morza. Emocje Respighiego wyrażane zaznaczonymi w partyturze oznaczeniami dynamicznymi wahają się od bardzo słabych „pp (pianissimo)” do średnio-słabych „mp (mezzo piano)” są zatem delikatne, niemal eteryczne. Konstruując zatem swoją koncepcję wykonawczą należy pozostać w ekspresji zbliżonej do spokojnej atmosfery przedstawionej przez kompozytora. W takcie 34, rozpoczynającym sekcję B, tonacja zmienia się z a-moll na D-dur, z przejrzystymi i świetlistymi kolorami oddającymi ciepłe poranne słońce ogrzewające ziemię po zimnej nocy. Słońce wschodzi powoli, ogrzewając ziemię i symbolizując nadzieję. Promienie słoneczne zmieszane ze świeżą poranną rosą rozsiewają wkoło swą witalną energię. Sekcja B jest śpiewana z większą pasją, z kaskadową linią melodyczną i stopniowym wzrostem tesytury, która to progresja napędza cały utwór do kulminacji by na koniec powrócić do a-moll w pochwalnej inwokacji do Najświętszej Dziewicy Maryi, która jednocześnie wyraża wiarę, nadzieję i pragnienie lepszego życia.

11
 a la pri-m'al - ba l'a - ve span-do-no que - sta ma - ne un

Przykład nutowy 14: t. 11-14 w utworze *Mattinata*

3.2.2.4 *Povero core*

	<i>Povero core</i> (Biedne serce)		
Autor wiersza	A. Graf		
Data powstania	1908		
Tempo	3/4		
Tonacja	f-moll (Oryginalna tonacja e-moll)		
Tempo	Lento		
Forma muzyczna	A (t. 1-21)	+ B (t. 22-33)	+ C (t. 34-53)

Autorem wiersza *Povero core* (Biedne serce) jest A. Graf, ale – niestety – nie ma więcej żadnych informacji o tym poecie. Utwór ma zasadniczo trzyczęściową formę A (t. 1-21) + B (t. 22-33) + C (t. 34-53), wszakże z niejednoznacznym zarysem struktury kompozycji. Trzy wyróżnione sekcje są stosunkowo niezależne od siebie choć mają też pewne cechy wspólne, na przykład pierwsze trzy takty to czyste kwinty, można też skonstatować drobne sekstowe i oktawowo relacje w kierunku melodycznym. Sam wiersz opisuje serce, które cierpi z powodu bólu i rozpacz, stąd także cały utwór jest bardzo ciężki i pełen smutku. Respighi używa powolnego tempa i artykulacji legato dla ósemkowych grup w sekcji akompaniamentu fortepianu, aby

przedstawić te ciężkie emocje. Zasadniczo wokalne utwory artystyczne Respighiego dzielą się na dwie główne kategorie: pierwsza jest „opisowa” i zawiera wiele odniesień do idyllicznych, naturalnych krajobrazów i roślin; Druga kategoria wyraża subiektywne emocje. W tej pieśni chodzi o wyrażanie subiektywnych emocji. Respighi powiedział kiedyś swojej żonie Elsie, że przeszedł okres depresji, gdy był młodszy (około 25-26 roku swojego życia)¹¹⁰, a cięć przeżywanej wtedy melancholii można znaleźć w większości jego muzyki już do końca życia. Na przykład w *Povero core* możemy poczuć melancholijne i ciężkie emocje, które kompozytor przekazuje ludziom.

Utwór jest emocjonalnie wielowarstwowy, z silnie skonstrastowanymi emocjami, na przemian, mocnymi i słabymi. Na przykład w części śpiewanej, w taktach od 3 do 5, występuje ciąg czystych kwint, małych sekst i oktaw, z interwałami, które stają się coraz większe i też coraz silniejsze pod względem intensywności, osiągając pierwszą małą kulminację w taktach 6 i 7 („morto è l’amor” – miłość jest martwa) by w następnym takcie 8 szybko zaniknąć. Wykonawczo ważnym jest, aby zwracać uwagę na ekspresyjną notację kompozytora na awersie partytury i realizować zmiany dynamiczne kontrastowo i szybko, aby stworzyć napięcie emocjonalne. Respighi używa skal chromatycznych do dekoracji melodii realizowanej w partii fortepianu pod koniec utworu (takty 46 do 48, patrz przykład nutowy 15). Zastosowanie dysonansowych interwałów przydaje realizowanej melodii kolorytu zbliżonego do płacziwej melancholii, w oprawie bogatej palety harmoniczej.

¹¹⁰ Więcej informacji można znaleźć na stronie http://www.musicweb-international.com/respighi/Adriano_Elsa_Vol6.htm, Dialog pomiędzy Adriano i Elsą Respighi w Rzymie, 12 września 1977 r. W 1993 roku szwajcarski dyrygent Adriano założył nieistniejące już Respighi Society w Londynie, którego część materiałów zachowała się na tej stronie.

46 *a tempo*
mp
O mio po-ve-ro cor del chiu so pet - to

Przykład nutowy 15: t. 46-48 w utworze *Povero core*

3.2.2.5 *Si tu veux*

	<i>Si tu veux</i> (Jeśli chcesz)
Autor wiersza	Victor Hugo
Data powstania	1908
Metrum	6/8
Tonacja	As-dur (Oryginalna tonacja Ges-dur)
Tempo	Lentamente
Forma muzyczna	A a + b + c + d (t. 1-6) (t. 7-13) (t. 14-20) (t. 21-28)

Si tu veux (Jeśli chcesz) to najkrótszy utwór w suicie *Sei melodie*, liczący zaledwie 28 taktów i zbudowany w formie partity (forma stroficzna, jednoczęściowa). Wiersz został napisany przez słynnego francuskiego poetę Victora Hugo (1802-1885). Victor Hugo jest ikoną francuskiej literatury romantycznej zaś Respighi po raz

pierwszy zdecydował się wykorzystać francuską poezję jako źródło inspiracji i wyzwacz nowych muzycznych motywacji, z bardziej swobodnym, lirycznym podejściem do pisania pieśni. W utworze można dostrzec wpływ francuskiego kompozytora Fauré. W przeciwieństwie do wspaniałego zderzenia kontrastów i struktur muzycznych na kształt bolesnych jęków w poprzednim utworze (*Povero core*), takty melodyczne *Si tu veux* są gładkie i giętkie, a ekspresja uczuć ma dalekosiężne znaczenie bez przesadnych kontrastów. Struktura utworu jest zwięzła, a zwroty harmoniczne zawierają bogactwo nieskrępowanej ekspresji. Zarówno poezja, jak i kształt melodii charakteryzują się subtelnością i liryzmem charakterystycznym dla francuskiej pieśni artystycznej.

Respighi skomponował *Si tu veux* biorąc wiersz z pierwszej części *Première série* w zbiorze wierszy Victora Hugo z 1859 roku *La Légende des siècles*, który pierwotnie nosił tytuł *Si tu veux, faisons un rêve* (Śnijmy razem, jeśli chcesz). To wiersz, który wyraża piękną wizję miłości, splatając wyobrażenie o niej z tęsknotą za nią. W tym tętniącym życiem portrecie miłości namiętna para dosiada dwóch kucyków, by odbyć zachwycający pościg przez las. Namiętność i pożądanie przeplatają się z radością, tworząc świat wolności i romansu. Respighi wybrał pierwszą część oryginalnego wiersza do skomponowania muzyki i ustrukturyzował ją melodycznie na cztery frazy, abcd, które pełnią cztery funkcje: wprowadzenie, rozwinięcie tematu, przejście do kolejnego punktu i zakończenie. Fraza a (takty 1-6) elegancko wprowadza temat utworu, nadając piosence lekki ton. Pierwszy takt przechodzi od razu w partię wokalną bez zbytecznego intro, bardzo czysto i zwięźle. Fraza b (takty 7-13) opiera się na frazie a, aby dalej badać i interpretować początkowy temat. Fraza c (takty 14-20), w przeciwieństwie do pierwszych dwóch fraz, tworzy atmosferę czułości i miłości. Ostatnia fraza d (takty 21-28) powraca do pierwotnego tematu, doprowadzając utwór do punktu kulminacyjnego w tęsknocie za miłością i radością. Wykonując utwór należy śpiewać, zwracając uwagę na wymowę francuskich słów i odnosząc się do zapisu ekspresji muzycznej kompozytora na partyturze. W utworze znajdziemy jedynie nieliczne frazy o mocniejszej dynamice. W

całości należy zadbać o miękką frazę z delikatną ekspresją emocji wyrażającej czułe i niezachwiane uczucia.

3.2.2.6 *Soupir*

	<i>Soupir</i> (Westchnienie)		
Autor wiersza	Sully Prudhomme		
Data powstania	1908		
Metrum	2/2		
Tonacja	E-dur (Oryginalna tonacja Es-dur)		
Tempo	Allegro appassionato		
Forma muzyczna	A (t. 1-44)	+ (t. 45-60)	B + A ¹ (t. 61-81)

Soupir (Westchnienie) to najdłuższy utwór w suicie, liczący 81 taktów, z wykorzystaniem wiersza francuskiego poety Sully Prudhomme (1839-1907). Struktura kompozycyjna tego utworu to trzyczęściowa forma, gdzie trzecia część stanowi delikante przetworzenie pierwszej: A (t. 1-44) + B (t. 45-60) + A¹ (t. 61-81). Sekcja A zawiera dwie frazy a i b. Druga sekcja B kontrastuje z sekcją A, a partia fortepianu zmienia strukturę melodyczną i kierunek. Akapit C jest powtórzeniem frazy a z akapitu A, z ostatnią nutą podniesioną na końcu o oktawę. *Soupir* został włączony do *Les Solitudes* (Samotność), zbioru wierszy opublikowanego w 1869 roku, kiedy francuski poeta Sully Prudhomme miał 30 lat. W wierszu podmiot liryczny opowiada nam o bólu zranionej miłości, a Respighi rezonuje z tymi gorącymi, namiętymi strofami eteryczną strukturą akompaniamentu i snującymi się frazami wokalnymi.

Partia akompaniamentu fortepianowego tego utworu składa się głównie z septymoli. Tessitura partii wokalnej w sekcji A koncentruje się w środkowym

rejestrze (e^1-c^2), z mniejszą liczbą wysokich dźwięków ($c^2-\#g^2$). Graficznie struktura partii fortepianiowej przypomina górzyste stoki, czy też morskie fale, które swą niepowstrzymaną dynamiką potęgują wyrażaną poezją i eteryczną melodią namiętą atmosferę. Realizacja wokalne partii szczególnie w części A wymaga dbałości o pełne i stabilne podparcie oddechowe, aby wyeksponować urodę rozciągniętej linii melodycznej, co z kolei wiąże się z koniecznością dobrego rozplanowania sił. Osobiście zalecam ostrożność w zakresie stosowania nadmiernego forte. Zmiany dynamiczne winny być stopniowe i uzasadnione falowaniem emocji. Pod koniec sekcji A, „Toujours l'aimer (Kochaj ją na zawsze)”, Respighi zaznacza w didaskaliach *dolcissimo* (bardzo słodko), wzmacniając swój wymóg nakazem realizacji czterech taktów w dynamice *pianissimo*, także po to by zaskoczyć słuchacza ekscytującą częścią B. Stawia to przed wokalistą/wokalistką niemałe wymagania zarówno pod względem umiejętności stricte technicznych jak i umiejętności zbudowania wiarygodnego przekazu emocjonalnego. Tessitura partii wokalne części B ($c^2-\#g^2$) w porównaniu do sekcji A. Partia fortepianu w sekcji B jest realizowana w dwóch planach, z których jeden dubluje partię wokalną o oktawę niżej, aby podkreślić główny temat, podczas gdy drugi prezentuje łamane akordy w progresji do góry. W konsekwencji sekcję B należy śpiewać z większym entuzjazmem i energią. Zderzając emocje części A i części B, akapit A wyraża głębszą i słodsza miłość, podczas gdy akapit B jest paląco bolesny i zdeterminowany. Trzeci akapit A¹ jest powtórzeniem motywu z pierwszej części i powraca do słodyczy i czułości z początku pieśni. Dwukrotnie powtórzone „toujours l'aimer” na końcu sekcji A¹ różni się od frazy z sekcji A tym, że wykorzystuje wydłużone crescendo, a ostatnia nuta jest przeniesiona oktawę wyżej, wieńcząc kulminację miłosnej deklaracji.

3.3 Analiza utworów z suity *Tre liriche*

3.3.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Tre Liriche zawiera trzy pieśni *Nebbie* (Mgła), *Pioggia* (Deszcz) i *Notte* (Noc), które Respighi pierwotnie skomponował wyłącznie na mezzosopran i fortepian

w latach 1906-1912. Następnie, w 1913 roku, zdecydował się zaaranżować trzy pieśni w suitę wokalną z akompaniamentem orkiestrowym dla mezzosopranistki Chiarino Fino Savio. Suita ta, zawierająca trzy najpopularniejsze wczesne utwory kompozytora, miała swoją światową premierę w Rzymie 6 lutego 1914 roku przez Orchestra dell'Augusteo (obecnie Santa Cecilia Orchestra) pod batutą dyrygenta Bernardino Molinariego. Słynny włoski tenor Luciano Pavarotti umieścił dwie z tych trzech pieśni (*Nebbie* i *Pioggia*) w swoim programie koncertowym w latach 70-tych. Wielu innych znanych śpiewaków śpiewało jedną lub obie pieśni z tej suity, takie jak włoska sopranistka Renata Scotto i rumuńska sopranistka Angela Gheorghiu. Włoski muzykolog Potito Pedarra¹¹¹, który skatalogował dzieła Respighiego, opracował i opublikował listę kompozycji Respighiego w latach 80-tych i ponownie odkrył zaginione (niekompletne) partytury (wersje z akompaniamentem orkiestrowym) trzech pieśni, te już w latach 90-tych. Pedarra oznaczył numeracją ponownie odkryte dzieło *Tre Liriche*, jako P. 99a. Włoski kompozytor i dyrygent Di Vittorio został później poproszony przez dwie siostrzenice Respighiego, Elbę Pizzoli Mazzacane i Glorię Pizzoli Mangini, o ukończenie rekonstrukcji trzech utworów w oparciu o zachowane manuskrypty orkiestrowe dostarczone przez rodzinę Respighiego, które zostały odtworzone i wykonane w Stanach Zjednoczonych w Merkin Concert Hall w Nowym Jorku 10 maja 2012 roku, zaśpiewane przez argentyńską mezzosopranistkę Danielę Mack. Jak dotąd partytura na orkiestrę i wokale nie została publicznie wydana. Oprócz wersji mezzosopranowej i fortepianowej tych trzech utworów opublikowanych na początku ich kompozycji, wydawca F. Bongiovanni opublikował również wersje na sopran (tenor) i fortepian. *Tre Liriche* zawiera trzy najbardziej znane pieśni artystyczne Respighiego, będące esencją jego kompozycji napisanych w latach 1906-1912.

¹¹¹ Potito Pedarra (1945-2020) był włoskim muzykologiem specjalizującym się w twórczości Ottorino Respighiego. Jest liderem Archiwum Muzyki Respighiego, które Pedarra założył w swoim domu w Mediolanie jako „Archivio respighiano privato (Prywatne archiwum Respighiego)” i jest oficjalnym katalogerem dzieł Respighiego na prośbę jego żony Elsy. Badania Pedarra zaowocowały skatalogowaniem i opisaniem lokalizacji wszystkich znanych rękopisów Respighiego (I - utwory datowane, II - utwory niedatowane, III - szkice i szkice, IV - transkrypcje muzyki Ottorino Respighiego z dzieł innych kompozytorów), z których większość zachowała się w pięciu najważniejszych istniejących bibliotekach Respighiego (Siena, Turyn, Wenecja, Nowy Jork).

Nebbie (Mgła) to jeden z najsłynniejszych utworów Respighiego, stworzony w 1906 roku. Utwór ten został napisany w tym samym roku co *Nevicata* i wykorzystuje wiersz tej samej poetki, Ady Negri. Utwór został skomponowany w okresie depresji młodego Respighiego, a o jego historii opowiada mała ciekawostka. Elsa wspomina: „Pewnego ranka Respighi usiadł do fortepianu i w niecałą godzinę zapełnił muzyką cztery arkusze. Notatki te odzwierciedlają jego stan umysłu w tamtym czasie. Tego popołudnia przyjaciółka¹¹² przyszła z wizytą i przyniosła Respighiemu zbiór wierszy Ady Negri. Po jej wyjściu Respighi z zaciekawieniem otwiera książkę z wierszami i czyta o *Nebbie*. Natychmiast pomyślał o muzyce, którą właśnie skomponował tego ranka i zdał sobie sprawę, że wiersz idealnie pasuje do tonu muzyki, którą napisał, tak jakby zostały napisane dla siebie nawzajem. Podeszedł do pianina i nie zmieniając ani jednej nuty już napisanej muzyki, dokończył piosenkę, pisząc na niej tekst. To dziwne, ale prawdziwe.”¹¹³ Wspomnienie to daje również pewien wgląd w artystyczną osobowość Respighiego. Te utwory artystyczne zostały stworzone niczym tajemnice cicho wyrwane z jego miękkiego serca, wylewając prawdziwe emocje z jego introwertycznego wnętrza. *Pioggia* (Deszcz) pochodzi ze skomponowanej w 1909 roku suity *Sei liriche* Series I, która powstała w drugim okresie twórczości Respighiego, kiedy ugruntował się jego osobisty styl. Suita *Sei liriche*, skomponowana w 1909 roku, różni się bardzo wyraźnie stylem od suity *Sei melodie*, skomponowanej w 1908 roku.¹¹⁴ Suita prezentuje lekki posmak impresjonistycznego stylu muzycznego, ze zróżnicowaną tonalnością *Pioggia* i niejednoznaczną strukturą utworu, wykorzystującą dużą liczbę skal chromatycznych i przygodnych alteracji. Napisana przez Vittoria Aganoor Pompili (1855-1910)¹¹⁵, włoską poetkę ormiańskiego pochodzenia, *Pioggia* pochodzi z jej pierwszego zbioru poezji *Leggenda eterna*, opublikowanego w 1900 roku. *Notte* (Noc) to, podobnie jak

¹¹² W wywiadzie Elsa wspomina ją tylko jako przyjaciółkę, nie pada żadne imię.

¹¹³ Szczegółowe informacje można znaleźć na stronie Respighi Society: http://www.musicweb-international.com/respighi/Adriano_Elsa_Vol6.htm, Dialog pomiędzy Adriano i Elszą Respighi w Rzymie, 12 września 1977 r.

¹¹⁴ Więcej informacji można znaleźć na stronie 3.2 Analiza utworów z suity *Sei melodie* i 2.1.1.2 Drugi okres.

¹¹⁵ Vittoria Aganoor Pompili (1855-1910) urodziła się w Padwie we Włoszech, a jej ojciec pochodził z ormiańskiej rodziny szlacheckiej. W ciągu swojego życia opublikowała tylko dwa zbiory poezji, *Leggenda eterna* (Wieczna legenda, 1900) i *Nuovo liriche* (Nowe liryki, 1908).

Nebbie, wiersz poetki Ady Negri, pochodzący ze skomponowanej przez Respighiego w 1912 roku suity *Sei liriche* Series II. Jeśli *Sei liriche* Series I było dla Respighiego dziełem transformującym i eksperymentalnym, to trzy lata później, po ciągłych eksperymentach, *Sei liriche* Series II jest dziełem bardziej dojrzałym i płynnym. Respighi z czasem odnalazł i ugruntował swój własny, niepowtarzalny styl.

Trzy utwory w tej suicie mają pewne podobieństwa: po pierwsze wszystkie trzy utwory wykorzystują naturalne elementy jako inspirację; po drugie wszystkie wykorzystują poezję poetek. Delikatna czułość kobiecej poezji w połączeniu z wrażliwymi frazami Respighiego stworzyły tę suitę, która do dziś jest często wykonywana. Te trzy utwory mają również bardzo różne style: *Melodie* i wiersze *Nebbie* płyną z ciężkością i wybuchowością, która była długo tłumiona; *Pioggia* przedstawia scenę ogrodu, w którym małe krople deszczu spadają na kwiaty i drzewa w zabawny i figlarny sposób; Z drugiej strony *Notte* chowa swoje emocje głęboko w sercu i szepcze je w ciszy nocy. Chociaż partytura wersji orkiestrowej nie została opublikowana, ta suita, którą można uznać za zbiór najlepszych utworów Respighiego do 1913 roku, jest niezwykle dobrze zainscenizowana, zarówno w głosach sopranowych, jak i altowych.

1. Nebbie (Mgła)

Znoszę ból, daleko, daleko stąd

Mgielka do spania

Powstając z ciszy

Powoli.

Wrony głośno kraczą,

Z ich wiernymi czarnymi skrzydłami,

Nad wrzosowiskiem

Groźny.

Powietrze rozdziera się gwałtownie

Pień bólu

Ofiary, modlitwy, gałęzie z wieloma widłami

Nagi.

Jak mi zimno! ... Jestem sam;

Przez szare niebo

Jęki przeznaczenia

Latanie.

Powtórzył: Chodź,

Dolina jest ciemna.

O smutny, o niekochany,

Chodź!

2. Pioggia (Deszcz)

Pada deszcz: przez otwarte okno

Wytchnienie od ciągłego upału

Chłodny powiew z ogrodu

I zapach odradzającej się trawy i kwiatów

Zgiełk kolorów uspokoił się,

Pod zasłoną błagalnych kropel;

Wokół topoli, popiołów i laurów

Spragnione grudy ziemi łapczywie piły deszcz.

Stań się rośliną, stań się liściem, stań się lodygą

W płomieniach bólu (tak myślę)

Bóg dał mi tak wielkie pocieszenie!

Wychyliłem głowę przez parapet,

Patrząc na krzaki, kwiaty, trawę, patrzyłem i patrzyłem.

Krople deszczu uderzają o moje włosy.

3. Notte (Noc)

W sennym ogrodzie

Wypełnione zapachem róż

Pieszczota cieni

Zatrzymaj się w tym miejscu.

Pomimo myśli i poruszenia

Ostatnia cisza

Powietrze zdaje się drzeć

Drżenie.

Żalobna ciemność

Historia śmierci

Powiedz do gardenii

Tak blady?

Może to przez deszcz

Delikatna rosa

W na wpół zamkniętych płatkach

Upadek.

Ukryte cierpienie

I zagubiony w odurzeniu

O cichych snach i niepokojach

Cisza.

W krótkiej chwili radości

Złamane serce

Noc, jej łzy

Placz...

3.3.2 Analiza muzyki i analiza śpiewu

3.3.2.1 Nebbie

	<i>Nebbie (Mgła)</i>
Autor wiersza	Ada Negri
Data powstania	1906
Metrum	4/2, 2/2
Tonacja	gis-moll
Tempo	Lento
Forma muzyczna	A + B

	(t. 1-17)	(t. 18-28)
--	-----------	------------

Istnieją dwie wersje *Nebbie*, oryginalna tonacja to fis-moll dla głosów altowych, podczas gdy ja wybrałam gis-moll dla sopranów i tenorów. Utwór ma formę dwuczęściową, składającą się z sekcji A (t. 1-17) + sekcji B (t. 18-28), gdzie sekcja A zawiera dwie niemal identyczne frazy mollowe a (t. 1-10) + a¹ (t. 11-16).

Jest to jeden z utworów Respighiego, który wyraża jego wewnętrzne uczucia w okresie depresji, stąd nastrój jest bardzo smutny i przygnębiający przez cały utwór. Akompaniament fortepianu wykorzystuje statyczne akordy w wartościach półnutowych, które nadają ciężki ton. W melodii wokalne zastosowano progresje kaskadowe, przy czym każda fraza zaczyna się słabo, a następnie przechodzi w crescendo w miarę postępu w górę, a następnie w crescendo od silnego do słabego w miarę postępu w dół. Ta kaskadowa struktura wraz z akordami fortepianu w wolnym tempie przynosi dźwiękowe wrażenie stawiania mocnych, ale ciężkich kroków. W pierwszym zdaniu akapitu B (t. 18-22) „Jak mi zimno! ... Jestem sam; Przez szare niebo, jęki przeznaczenia, latanie.” Respighi stosuje unikalny i odmienny od pozostałych zwrotów zabieg. W strofach od t. 18 do 19 następuje przeskok o oktawę od mocnego „forte” do bardzo słabego „pp”, aby podkreślić skrajny kontrast „chłodu i samotności”, w wierszu, tak jakby długo tłumione emocje nagle wybuchły (patrz przykład nutowy 16). Kolejne takty od 20 do 22 szepczą uporczywym i słabym „pp” pełnym bezradności wobec losu. Pod koniec utworu dwa „Vieni! (Chodź!)” zatrzymują się na mocnym „ff”, a nuty, niczym zrozpaczone dusze, kondensują się w twarde kamień i opadają ciężko.

The image shows a musical score for the song 'Nebbia'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'nu - di. Co - me ho fred - do!.....'. A red box highlights the transition from a forte (f) dynamic to a pianissimo (pp) dynamic. The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Son so - la Pel grigio ciel sospin - to Un ge - mito d'estin - to'. A red box highlights the marking 'pp mormorato'.

Przykład nutowy 16: t. 16-21 w utworze *Nebbia*

Podczas śpiewania należy zwracać szczególną uwagę na notację dynamiczną silnej i słabej ekspresji w partyturze, która jest formą wyrażenia osobistej emocji kompozytora. Cały utwór jest powolny i ciężki, a w każdej frazie melodia albo pnie się w górę, albo kaskadowo opada w dół, z wielką dbałością o równomierne i solidne podparcie oddechu, tak aby był on zdecydowany, ale spójny i płynny. W taktach od 18 do 19 należy uzyskać silny kontrast między mocnym „f” i bardzo słabym „pp”, aby podkreślić dramatyczne napięcie. Ostatnie dwa takty nie są zbyt wysokie, pozostając w środkowym rejestrze, ale są śpiewane z crescendo efektów akustycznych, aby doprowadzić utwór do punktu kulminacyjnego.

3.3.2.2 *Pioggia*

	<i>Pioggia</i> (Deszcz)
Autor wiersza	Vittoria Aganoor Pompili
Data powstania	1909
Metrum	4/4, 6/4
Tonacja	e-moll

Tempo	Allegro vivace				
Forma muzyczna	A	+	B	+	A ¹
	(t. 1-22)		(t. 23-39)		(t. 40-51)

Pioggia to bardzo krótka piosenka artystyczna, trwająca około minuty. Oryginalna tonacja to d-moll dla mezzosopranu, autor wybrał wersję e-moll dla sopranu. Wszystkie w metrum 4/4 z wyjątkiem taktów 21-22, które są w metrum 6/4. Tempo to żywe Allegro (Allegro vivace). Partia wokalna nie ma dużego ambitusu, w granicach dziewięciu stopni od siebie. Struktura kompozycyjna tego utworu to trzyczęściowa forma repryzowa: A (t. 1-22) + B (t. 23-39) + A¹ (t. 40-51).

Akapity A i A¹ to opisy kropeł deszczu i scenerii krajobrazu. Partia akompaniamentu fortepianu wykorzystuje dwie struktury, aby symulować efekt kropli deszczu: szesnastkowy zwarty wzór realizowany naprzemiennie dla lewej i prawej ręki, przypominający rześkie, delikatne dźwięki kropeł deszczu delikatnie spadających na ziemię; Druga struktura to linearna fraza, która wygląda jak kształt fali, tworząc efekt płynącej wody. Melodia wokalna wykorzystuje również koniunkcję wznoszącą i koniunkcję opadającą, aby podkreślić żywy, ulotny obraz lekkich kropeł deszczu w ogrodowej scenerii. Ponieważ tempo jest szybkie, śpiewając należy zwracać uwagę na wysokość dźwięku oraz ekspresję emocjonalnych wzlotów i upadków. Sekcja B to portret wewnętrznych emocji, który po namiętym interludium z towarzyszeniem fortepianu stopniowo zanika i zwalnia, by w końcu zatrzymać się na dłuższym trójdźwięku tonicznym. Obraz nagle się zmienia, tempo staje się powolne, a serce rozkoszuje się nagłą ulewą, chcąc stać się jednością z drzewami i kwiatami, czując i chłonąc chłodne krople deszczu. Partia fortepianu wykorzystuje bardziej kojące, statyczne półnuty, gdy partia wokalna to swobodna, linearna fraza, gdzie prócz zadanych emocji mamy też czystą przyjemność śpiewania.

3.3.2.3 *Notte*

	<i>Notte</i> (Noc)
Autor wiersza	Ada Negri
Data powstania	1912
Metrum	4/4
Tonacja	F-dur, f-moll
Tempo	Lento tranquillo
Forma muzyczna	A + B + A ¹ + (Coda) (t. 1-16) (t. 17-22) (t. 23-36) (t. 37-45)

Mój wybór dla wersji sopranowej *Notte* to F-dur/f-moll. Struktura utworu to reprzyzowa forma trzyczęściowa z Codą: A (t. 1-16) + B (t. 17-22) + A¹ (t. 23-36) + Coda (t. 37-45). Ogólny styl utworu skłania się ku francuskim pieśniom artystycznym, które Respighi preferował we wczesnych latach swojej twórczości, ze zwięzłą strukturą i bardzo delikatną i kojącą melodią.

Respighi pisze partie akompaniamentu fortepianowego z bardziej gęstym splotem akordów, co wiąże się z faktem, że jest bardziej biegły w komponowaniu utworów orkiestrowych. Sekcja fortepianu gęsto wypełnia większość przestrzeni, a wszystko zaczyna się w absolutnej ciszy i słodczy. Ten utwór jest bardzo delikatny i subtelny w wyrażaniu emocji, z grupami ósemkowymi, które sprawiają, że muzyka porusza się płynnie w bezruchu, a melodia wokalna powoli pojawia się niczym mgła w nocnym ogrodzie pełnym sennego zapachu róży. Należy śpiewać ją delikatnie, tak jak delikatna jest wieczorna bryza delikatnie ścierająca krople rosy z płatków róży po deszczowym dniu. Muzyka w sekcji B przechodzi do równoległej tonacji f-moll, konwenując z pojawiającą się depresyjną refleksją o śmierci. Sekcja B nie jest już tak łagodna jak sekcja A, jest nieco bardziej intensywna i powinna być śpiewana z większą siłą i pełnią emocji aż do pytania na końcu „Porozmawiaj z bladą gardenią?”.

a następnie stopniowo zwalniać i słabnąć. Trzecia część (A¹) powraca do początkowego spokoju, ale triole w prawej ręce fortepianu sprawiają, że ogólna atmosfera jest bardziej stonowana w emocjach i zwarta. Emocje straty i cierpienia płyną powoli, cięższe i głębsze niż w pierwszym akapicie. W finałowej Codzie temat muzyczny zostaje oddany fortepianowi, podczas gdy partia wokana to homofoniczne powtórzenia w dynamice „pp (pianissimo)”, wyszeptane w swego rodzaju quasi recytatywie. Wykonując ten fragment należy zadbać o elastyczność oddechu, ale także z wyczuciem emocji kształtowanych poezją. „Piange (płacz)” (patrz przykład nutowy 17) jest zaśpiewane w dynamice „ppp (pianissimo possibile, możliwie najciszej)”, aby zakończyć ten subtelny i delikatny utwór z adekwatnym wyrazem. Motto finalnej emocji to: ukryj swoje łzy w nocy i zakop je również w swoim sercu.

The image shows a musical score for the Coda of 'Koda Notte'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts with a vocal line marked 'P' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line marked 'ppp' and a piano accompaniment marked 'lentiss.'. A red box highlights the final measures of the piano accompaniment in the third system, which include a complex texture of triplets and sixteenth notes.

Przykład nutowy 17: Koda *Notte*

3.4 Analiza utworów z suity *Quattro liriche su parole di poeti armeni*

3.4.1 Kontekst poetycki i geneza powstania utworu

Quattro liriche su parole di poeti armeni to ostatnia suita wokalna Respighiego, napisana w 1921 roku, i jego jedyny zestaw wokalnych pieśni artystycznych w trybie gregoriańskim (Gregorian mode). Pierwsze wykonanie miało miejsce w Pradze 18 kwietnia 1921 roku, gdzie Elsa śpiewała, a Respighi akompaniował na fortepianie. Zainteresowanie muzyką dawną trwało przez całe życie Respighiego, który zrobił wiele, aby przywrócić bogate dziedzictwo włoskiego baroku i renesansu. Na przełomie XIX i XX wieku większość kompozytorów poszukiwała muzycznych innowacji. W tym okresie kompozytorzy odrzucili muzykę tonalną okresu romantyzmu, stosując polifonię i atonalność, a także system sekwencji dwunastotonowych, przechodząc w ten sposób do XX-wiecznej ery muzyki nowoczesnej. Respighi odrzucił jednak atonalną muzykę Schönberga i neoklasycyzm Strawińskiego, wybierając powrót do „przeszłości”. Ożywił wczesną muzykę włoską za pomocą technik kompozytorskich nowej ery, a to połączenie „nowego” i „starego” dało początek unikalnemu stylowi muzycznemu Respighiego.

Już w 1906 roku Respighi skomponował *Cinque Canti all' Antica*, suitę zawierającą trzy wiersze renesansowego pisarza Boccaccio (w dwóch ostatnich pieśniach wykorzystał dwa wiersze współczesnego Respighiemu Alberto Doniniego). Chociaż Respighi wcześniej zainteresował się muzyką dawną i eksperymentował z kompozycjami z tego gatunku, prawdziwą okazją do rozbudzenia tych inspiracji było jego małżeństwo z Elsą w 1919 roku. Podczas komponowania *Pini di Roma* (Rzymskie sosny), drugiego z jego najsłynniejszych „Trylogii rzymskiej”, Respighi pracował również nad spokojniejszym, inspirowanym muzyką dawną utworem *Quartetto Dorico* na kwartet smyczkowy. Wiedząc o tym, Elsa zaproponowała, że nauczy go chorału gregoriańskiego, ponieważ otrzymała dyplom z chorału

gregoriańskiego w Konserwatorium w Rzymie.¹¹⁶ Respighi przystaje na propozycję i jako uczeń pokazuje niesamowity talent opanowując w ciągu zaledwie kilku dni opanował większość z przekazywanej wiedzy. Przy każdej okazji prosił Elbę o śpiewanie fragmentów *Graduale Romanum*¹¹⁷, których słuchał z fascynacją. To podsunęło Respighiemu pomysł: przekształcić melodie chorału gregoriańskiego w nowy sposób. Uwolnić się od sztywnych form katolickiej liturgii by, korzystając z gregoriańskiej estetyki, nasycić ją humanistycznymi wartościami. Jego zainteresowanie muzyką dawną polegało na nadaniu jej nowego życia, a nie na podkreślanu, że odeszła na zawsze. W głębszym sensie chorał gregoriański przywraca Respighiego do korzeni włoskiej tradycji. Niemal we wszystkim, co napisał po 1920 roku, pobrzmiewają echa chorału gregoriańskiego, tworząc w jego muzyce przywołanie pięknych melodii starożytności.

Po ślubie Respighi zadedykował żonie wszystkie swoje utwory wokalne, a skomponowany w 1921 roku zestaw *Quattro liriche su parole di poeti armeni* był prezentem ślubnym Respighiego dla Elsy. Wykorzystując kościelne modulacje z chorału gregoriańskiego ze starożytną ormiańską poezją, utwór ten jest kulminacją odrodzenia muzyki starożytnej przez Respighiego w sferze głosu i fortepianu. Podczas gdy dwie pierwsze liryki oparte są na starożytnej ormiańskiej poezji ludowej, trzeci i czwarty wykorzystują wiersze ormiańskich poetów Constanta Zariana (1885-1969) i Nersesa Shnorhali (1102-1173). Obaj poeci byli pobożnymi ormiańskimi chrześcijanami, a Nerses pełnił również funkcję arcybiskupa Kościoła ormiańskiego w latach 1166-1173. Jedyne zachowane nagranie Elsy i Respighiego zostało wykonane i wydane w Brazylii w 1927 roku przez wytwórnię Pierian Recording Society, z Elsą wykonującą partię wokalną i Respighim przy fortepianie.

¹¹⁶ *Ottorino Respighi: Sen o Włoszech (A Dream of Italy)*(Allegro Films, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=8T1v-Gt1eiA>

¹¹⁷ *Graduał rzymski* (łac. *Graduale Romanum*) to oficjalna księga liturgiczna rytu rzymskiego Kościoła rzymskokatolickiego, która zawiera śpiewy używane podczas mszy. *Graduale Romanum* jest spadkobiercą starożytnego *Antiphonarius*.

Tytuł albumu tej płyty to *The Caswell Collection*¹¹⁸, Vol. 7 (1925, 1927), a zawiera ona siedem utworów napisanych przez Respighiego (w tym *Nebbie* i *Nevicata*) oraz dwie tradycyjne włoskie pieśni ludowe, a także drugi utwór z tej suity, *La mamma e come il pane caldo* (Matka jest jak ciepły chleb) i trzeci utwór z tej suity *Io sono la Madre* (Jestem matką). Ten cenny materiał audio może wyraźniej przywrócić intencje kompozytora i wyrazić muzyczne emocje, których pragnął, a wspaniały śpiew Elsy może również stanowić wzór, z którego możemy czerpać inspirację artystyczną i do którego możemy się odwoływać.

Ta suita wokalna to idealne połączenie „starego” i „nowego” Respighiego. W kompozycjach wokalnych pieśni artystycznych z XVII i XVIII wieku śpiewak był głównym interpretatorem pieśni. Podczas gdy w typowym przypadku partia akompaniamentu jest tylko cyfrowym basem, z improwizowaną realizacją harmoniczną. W XIX i XX wieku akompaniament stał się bardziej zaangażowany w interpretację, z fortepianem zdolnym do tworzenia wstępów, interludów i zakończeń, aby wzmocnić emocjonalny stan wiersza, jak w przypadku *Morgen* (Poranek) niemieckiego kompozytora Richarda Geорга Straussa. W *Quattro liriche su parole di poeti armeni* Respighi nie podąża za dwudziestowieczną tendencją do stosowania kolorowych splotów akompaniamentu fortepianowego, ale zamiast tego zwraca się ku prostym, ale przejrzystym splotom harmonicznym okresu baroku, czasami w postaci cyfrowych akompaniamentów przypominających *basso continuo*. Jednocześnie jednak wprowadzał innowacje i ulepszenia, rozbudowując akompaniament fortepianowy do emocjonalnej interpretacji całego utworu, jak w pierwszych dwóch utworach suity, *No, non è morto il figlio tuo* i *La mamma è come il pane caldo*, gdzie fortepian dominuje w kodzie, pomagając wzmocnić emocjonalną ekspresję całego utworu.

¹¹⁸ Przesłuchanie albumu: <https://www.eclassical.com/the-caswell-collection-vol-7-1925-1927.html>, Katalog utworów: *Nebbie*, *Nevicata*, *Stronellatrice*, *Bella porta di ribini*, *E se un giorno tornasse*, *La mamma e come il pane caldo*, *Io sono la Madre*, *Two italian folksongs: La bella Baganaj*, *Tarantella*.



Ryc. 5. Okładka albumu Respighiego *The Caswell Collection*

1. *No, non è morto il figlio tuo (Nie, twój syn nie umarł)*

Nie, twój syn nie umarł;

On nie jest martwy. On nie jest martwy.

Poszedł do ogrodu:

Zerwał dużo róż;

Położył wieniec na czole:

Teraz śpi w słodkim zapachu róż.

2. *La mamma è come il pane caldo (Matki są jak ciepły chleb)*

Matki są jak ciepły chleb:

Każdy, kto je, czuje się usatysfakcjonowany.

Ojcowie są jak czyste wino:

Ci, którzy go wypiją, poczują się odurzeni.

Brat jest jak słońce:

Oświecła góry i kaniony.

3. Io sono la madre (Jestem matką)

Jestem matką...

Na zawsze i zawsze odchodzący

Mój ukrzyżowany syn.

Jestem matką...

Moje oczy są nieruchome.

Na niekończącej się drodze,

Gdzie przeszedł nasz Pan.

Jestem sercem, smutkiem i łzami,

Jestem krzykiem zmarłych.

Jestem matką, Miriam,

Drżące chwile agonii,

Jasne dłonie mojego syna,

Ukrzyżowany.

Jestem matką.

4. Mattino di luce (Jasny poranek)

Jasny poranek, słońce sprawiedliwości,

Twoje światło wznosi się w moim sercu.

Panie, obudź się i pomóż nam:

Obudź mnie z mojego snu;

Uczyń mnie aniołem.

Panie, obudź się.

Przywracając martwego mnie do życia,

Światło świeci w mojej ciemności,

Ukój mój smutek!

Błagam cię moim głosem,

Błagam cię moją ręką:

Daj mi dar swojego miłosierdzia.

Daj wody moim oczom, abym mógł płakać,

Żebym mógł płakać,

Zetrzyj moje grzechy.

Jezu, w imię miłości,

Wzmocnij moje kamienne serce w Twojej miłości.

Panie, wlej to w moją duszę.

Woda we krwi,

I moja radosna dusza.

3.4.2 Analiza struktury muzycznej i partii wokalne

3.4.2.1 *No, non è morto il figlio tuo*

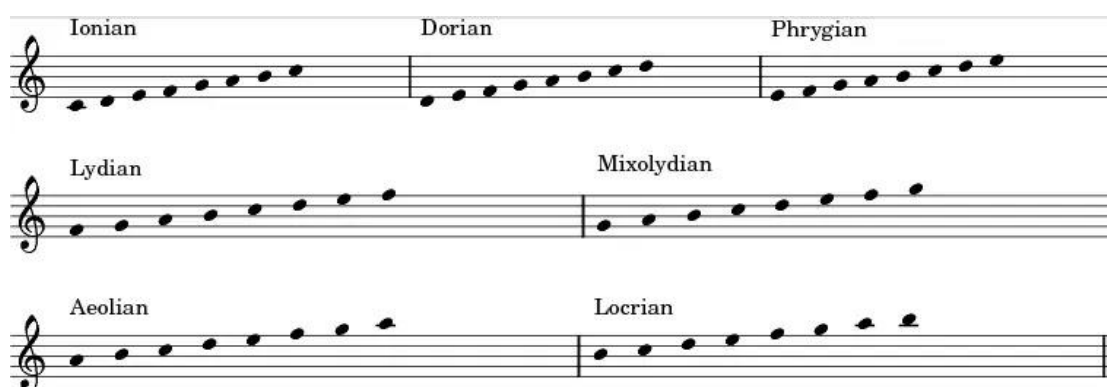
	<i>No, non è morto il figlio tuo</i> (Nie, twój syn nie umarł)
Autor wiersza	Starożytna ormiańska poezja ludowa
Data powstania	1921
Metrum	4/4
Tonacja	cis-moll /#G frygijska
Tempo	Lento
Forma muzyczna	A + Coda a + b + c (t. 1-7) (t. 8-11) (t. 12-19) (t. 20-25)

Pierwszy liryk *No, non è morto il figlio tuo* pochodzi ze starego ormiańskiego poematu ludowego i jest bardzo krótkim utworem, liczącym zaledwie 25 zwrotek. We współczesnym systemie harmonicznym utwór ten utrzymany jest w tonacji cis moll, ale Respighi używa także odniesienia do skali frygijskiej¹¹⁹ w kościelnej jej wersji (nie mylić ze skalą grecką)¹²⁰ (patrz przykład nutowy 8). Ta tonacja jest używana do wyrażenia wyjątkowego poczucia ciężkości. Struktura kompozycyjna tego utworu to jednocześnie forma z kodą w dynamice pianissimo (Coda), a

¹¹⁹ Skala kościelna, w której pierwszy stopień to dźwięk „mi”, nazywana jest frygijską. Jej układ to: mi-fa-sol-la-si-do-re-mi, a jej porządek interwałowy to: półton, cały ton, cały ton, cały ton, cały ton, półton, cały ton, cały ton. Tonacja ta charakteryzuje się sekundą molową powyżej dominanty, zwaną sekundą frygijską, w porównaniu do tonacji mollowej. Współcześnie często używana w muzyce jazzowej.

¹²⁰ Tryb kościelny (tryb gregoriański lub tryb kościelny), czyli tryb średniowieczny, ponieważ średniowieczny Kościół rzymski z muzyką liturgiczną i sakralną dominował w Europie, stąd wypracowane wtedy skale zyskały miano skal kościelnych. Tryby te mają wspólną cechę: skala składa się z siedmiu tonów, z których wszystkie są tonami naturalnymi, bez wariacji, i dlatego są również znane jako „naturalny system modalny”. Tryby kościelne były wówczas szeroko stosowane w chorale gregoriańskim, a po napisaniu dużej ilości muzyki teoretycy muzyki uporządkowali zasady muzyczne, aby ułatwić jej regulację. Istnieje siedem kategorii trybów (skal) kościelnych, każdy z trybem autentycznym i trybem plagalnym, więc w sumie jest ich czternaście: Dorycki, hipodorycki, frygijski, hipofrygijski, lidyjski, hipolidyjski, miksolidyjski, hipomiksolidyjski, eolski, hipoejski, joński, hipojoński, lokryjski, hipolokryjski.

budowa fraz nie jest zbyt regularna. Wiersz opowiada o matce, która straciła dziecko i nie chce uwierzyć, że jej dziecko odeszło. Pociesza ją podmiot liryczny przekonując, że jej syn po prostu głęboko śpi. Dlatego Respighi wybrał tryb frygijski, który należy do klasy trybów minorowych, aby stworzyć poczucie rozpaczliwego smutku matki. Użycie przez kompozytora podtrzymywanego basu w akompaniamencie fortepianu przez cały utwór, a także obecność dynamiki „pp (pianissimo)”, wzmacniają spokój ale też wagę gatunkową utworu.



Ryc. 6. Skale początkowe w siedmiu rodzajach trybów kościelnych

Pierwsza linijka wiersza „No, non è morto il figlio tuo; oh, non è morto, non è morto. (Nie, twój syn nie umarł; nie umarł, nie umarł.)” definiuje cały utwór i nadaje mu ton: spokojny i ciężki. Słowa drugiej linijki opisują obraz w oczach matki w tym momencie: jej dziecko poszło do ogrodu i zerwało wiele róż. Ten piękny obraz powinien być pełen szczęścia, ale basowa część akompaniamentu fortepianu to ćwierćnutowa progresja w dół, jakby chciała nam powiedzieć, że wszystko jest tylko fantazją matki, a jej dziecko odeszło do innego świata. Dlatego realizując linię wokalną należy skonstrastować nastrój w drugiej frazie. Pierwsze zdanie jest stanowczym stwierdzeniem, że dziecko nie umarło, a drugie zdanie wyczarowuje piękny obraz pośród skrajnego smutku, ułudę szczęścia. Trzecie zdanie opowiada o jej dziecku, które robi wieniec z róż i spokojnie zasypia w ogrodzie. Fraza „Ed ora

dorme al loro dolce odore (Teraz śpi w słodkim zapachu róż)” powtarza się dwukrotnie, w obu przypadkach zaczynając się od bardzo słabego „pp”, ale przekazując różne emocje. Za pierwszym razem (takty od 15 do 17) w takcie 17 na słowie „odore (aromat)” Respighi nakazuje crescendo, a dalej kolejne, bardziej gwałtowne crescendo na końcu, doprowadzając wszystkie emocje skrajnego smutku lub fantazyjnej błogości do punktu kulminacyjnego. Za drugim razem realizacja winna być w dynamice pianissimo i jednocześnie spowalniać agogicznie, z intencją nie przeszkadzania śniącemu dziecku, a jednocześnie będąc metaforą niewypowiedzianego smutku matki, gdy budzi się ze snu.

3.4.2.2 *La mamma è come il pane caldo*

	<i>La mamma è come il pane caldo</i> (Matki są jak ciepły chleb)
Autor wiersza	Starożytna ormiańska poezja ludowa
Data powstania	1921
Metrum	12/8
Tonacja	F-dur /skala jońska
Tempo	Andantino mosso
Forma muzyczna	A + Coda a + b + c (t. 1-6) (t. 7-11) (t. 12-16) (t. 17-24)

Drugi, *La mamma è come il pane caldo* (Matka jest jak ciepły chleb), również pochodzi ze starego ormiańskiego poematu ludowego i jest krótkim, wirtuozowskim utworem o zaledwie 24 taktach, z szybkim, molowym tempem i bardzo optymistycznym, sielankowym rytmem. W utworze tym Respighi wykorzystuje egzotyczną modulację pentatoniczną, z tonacją zbudowaną na tonacji F-dur i skali

opartej na dźwiękach F-G-A-B-C. Wiersz ten opowiada o harmonii i pięknie rodziny, radośnie chwalać rodziców i braci z perspektywy dziecka. Dlatego kompozytor używa metrum złożonego 12/8, które brzmi jak muzyka taneczna, przedstawiając tę szczęśliwą rodzinną scenę z muzyczną melodią. Pieśń wykorzystuje również stały schemat jako motyw kompozycji, która wywodzi się z Tarantelli¹²¹, tradycyjnego tańca popularnego w regionach Neapolu i Sycylii we Włoszech. Ta muzyka taneczna ma styl narodowy i charakteryzuje się długim i krótkim wzorem rytmicznym składającym się z jednej ćwierćnuty i jednej ósemki (patrz przykład nutowy 18). Ta rytmiczna forma pentametru jambicznego jest często kojarzona z wesołymi i żywymi scenami w poezji i teatrze, a w muzyce jest zwykle nierozzerwalnie związana z muzyką taneczną.

Przykład nutowy 18: t. 5-6 w utworze *La mamma è come il pane caldo*

Wiersz składa się z trzech wersów, a Respighi zaprojektował strukturę melodyczną tak, aby wykorzystać te same trzy frazy, powtarzając ostatnią linię wiersza w kodzie, dzięki czemu ogólna struktura jest bardziej regularna. Ogólna atmosfera tego utworu jest ciepła, zrelaksowana i idylliczna, z bardzo lekką, taneczną melodią i rytmem. Kierunek melodii jest stosunkowo płynny, nie ma wielkiej radości ani smutku w projektowaniu nastroju muzyki, nie ma zbyt dużego napięcia

¹²¹ Tarantella to tradycyjny włoski taniec, popularny w Neapolu i na Sycylii, gdzie jest najbardziej reprezentatywnym tańcem regionu, a obecnie można go znaleźć w południowych Włoszech i Argentynie. Muzycznie jest to zazwyczaj 6/8 (czasami używa się 12/8 lub 4/4). Jego taniec charakteryzuje się szybkimi obrotami dla dwojga, z ostrym, mocnym rytmem, a ruchy nóg tancerzy są bogate i zróżnicowane. W tym samym czasie tancerze trzymają tamburyny i biją w nie podczas tańca, co jest bardzo entuzjastyczne.

emocjonalnego, jest spokojna i radosna atmosfera emocjonalna. Dlatego podczas śpiewania należy kłaść nacisk na relaks i przyjemność oraz nie używać zbyt mocnych i ciężkich tonów. Respighi wykorzystuje szereg następujących po sobie złamanych trójdźwięków i progresji składających się z trzech ósemek, aby uzyskać lekki rytmiczny efekt akustyczny. Wraz z synkopowanym rytmem muzyki tanecznej Tarantella sprawia, że ogólny styl jest bardziej lekki i jasny. Warto zauważyć, że Respighi używa typu melodycznego „Melisma”¹²² na końcu utworu, w Kodzie (patrz przykład nutowy 19), co nadaje utworowi bardziej starożytny smak. Ten styl śpiewu został teoretycznie opracowany około 1500 roku n.e. w hymnach liturgicznych i chorałach gregoriańskich.

The image shows a musical score for the 'Coda' section of 'La mamma è come il pane caldo'. The word 'Coda' is written in red above the first staff. The vocal line (treble clef) has lyrics: '-li, Es_soschia - ra mon - ti e val - -'. A red box highlights a melisma on the syllable 'li' in the second system, where the note is held over several measures. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'p m.s.' (piano mezzo-soprano).

Przykład nutowy 19: *La mamma è come il pane caldo* „Melisma” w taktach t. 16-21.

¹²² Melisma (grecki: μέλισμα, mélisma) to śpiewanie pojedynczej sylaby tekstu podczas przechodzenia między kilkoma różnymi nutami po kolei. Muzyka śpiewana w tym stylu jest określana jako melizmatyczna, w przeciwieństwie do sylabicznej, w której każda sylaba tekstu jest dopasowana do pojedynczej nuty.

3.4.2.3 *Io sono la madre*

	<i>Io sono la madre</i> (Jestem matką)
Autor wiersza	Constant Zarian
Data powstania	1921
Metrum	3/4
Tonacja	fis-moll / #F Aeolian H-dur / #F Mixolydian
Tempo	Lento
Forma muzyczna	A + Coda a + a ¹ + b + a ² (t. 1-9) (t. 10-21) (t. 22-28) (t. 29-41) (t. 42-46)

Io sono la madre (Jestem matką) wykorzystuje wiersz ormiańskiego poety Constanta Zariana, który opowiada o smutku Maryi Dziewicy, matki Jezusa, gdy patrzy na ukrzyżowanie swojego Syna. Respighi ustawia melancholijny ton z #F Aeolian (fis-moll) w trybie kościelnym. Tempo jest wolne, a ambitus mieści się w oktawie. Utwór ma zmodyfikowaną formę stroficzną¹²³, w której kompozytor wprowadził innowacje do tradycyjnej pieśni stroficznej. Pod względem struktury wiersz można podzielić na cztery strofy. Pierwsze, drugie i czwarte zdanie zaczyna się od frazy „Io sono la Madre (Jestem matką)”, która jest również używana na końcu, aby powtórzyć cały wiersz, trzecie zdanie tworzy pewne rozróżnienie od pozostałych. Tak więc Respighi odpowiednio ustawił strukturę utworu. Najpierw skomponował frazę a, a następnie na jej podstawie dokonał pewnych adaptacji melodii, rytmu i harmonii, tworząc dwie podobne frazy, a¹ i a², które pasują do wiersza. Melodia wokalna wszystkich trzech podobnych fraz rozpoczyna się od „Io sono la Madre

¹²³ Zmodyfikowana forma stroficzna zmienia wzór w niektórych strofach (A A' A"…), przypominając nieco podstawowy temat i wariacje.

(Jestem matką)”, które jest identycznym motywem muzycznym, różniącym się melodyczną i harmoniczną progresją akompaniamentu fortepianowego. Spośród trzech podobnych fraz a, a¹ i a², Respighi dodaje inną frazę b, której tonacja jest zmieniona na durowy efekt #F Mixolydian (H-dur), co daje bardziej otwarte i odważne uczucie, kontrastujące z innymi frazami w tonacji molowej.

Utwór otwierają cztery opadające dźwięki z towarzyszeniem fortepianu (patrz przykład nutowy 20). Ten motyw muzyczny jest wzorowany na kierunku melodycznym akompaniamentu trzeciego *Amor* (miłość) w *Lamento della Ninfa* (Lament nimf) z ósmego zbioru pieśni pastoralnych Claudio Monteverdiego, *Madrigali guerrieri, et amorosi* (Pieśni pastoralne o wojnie i miłości) (1638). Długie, głębokie dźwięki schodzą w dół, nadając melodii głębsze odcienie smutku. Partia akompaniamentu fortepianu rozpoczyna się pojedynczym głosem (melodia monofoniczna) i wprowadza frazę a, która łączy się z głosem wokalnym, tworząc starą polifoniczną formę muzyczną. Melodia akompaniamentu fortepianowego frazy a jest cicha i prosta, więc wyrażanie emocji podczas śpiewania tej frazy powinno być delikatne i subtelne. Wraz ze wzrostem harmonicznego splotu partii akompaniamentu fortepianu, atmosfera muzyki stopniowo staje się szersza i głębsza. Proste akordy są dodawane do sekcji frazy a¹, podczas gdy partia fortepianu frazy b jest przesuwana o oktawę w górę jako całość, tak aby partia wokalna znajdowała się w środkowym rejestrze. Podczas śpiewania należy uważać, aby oddech był spójny i otwarty, aby wyrazić najgłębsze uczucia wzdychania i żalu. Harmoniczny splot końcowej frazy a² i kody jest bogatszy i bardziej trójwymiarowy niż wcześniej, zwłaszcza w sekcji „che si è crocefisso (został ukrzyżowany)” w taktach 39-40, którą kompozytor oznaczył dynamicznie jako „ff (fortissimo)”, doprowadzając emocje do punktu kulminacyjnego. Zaraz potem muzyka przechodzi w kodę, ponownie prezentując temat „Io sono la Madre (Jestem matką)”. Tym razem wyraża bardziej bezradność i rozpacz bycia matką, która może tylko patrzeć na stopniową śmierć swojego syna przez ukrzyżowanie. Respighi wzbogaca strukturę muzyczną utworu o tę formę

warstwowego i progresywnego akompaniamentu, wydobywając sugestywne i delikatne emocje.

Przykład nutowy 20: t. 1-3 w utworze *Io sono la Madre*

3.4.2.4 *Mattino di luce*

	<i>Mattino di luce</i> (Jasny poranek)
Autor wiersza	Nerses Shnorhali
Data powstania	1921
Metrum	4/4
Tonacja	B-moll (B-flat minor) /F Phrygian F-dur /F Joński
Tempo	Andante solenne
Forma muzyczna	A + B + C + D (t. 1-17) (t. 18-33) (t. 34-48) (t. 49-58)

Ostatni utwór suit, *Mattino di luce* (Jasny poranek), jest najdłuższym z czterech, a także najbardziej uroczystym i okazałym. Kompozytor wybrał starożytny wiersz XIII-wiecznego ormiańskiego poety Nersesa Shnorhali. Jest to hymn uwielbienia, dziękczynienia i błagania o Boże miłosierdzie. Nerses Shnorhali był niegdyś arcybiskupem Kościoła ormiańskiego, a jego nastrojowa poezja emanuje boskim

światłem. Utwór ma formę przekomponowaną¹²⁴, a cztery sekcje ABCD są niezależne i bez powtórzeń. Jedną z części, ABD, utrzymana jest w kościelnej tonacji F Phrygian (b-moll), a tempo to dostojny marsz (Andante solenne). Tryb kościelny frazy C zmienia się na F Joński (F-dur).

Partie akompaniamentu fortepianowego w sekcji ABD są w całości w arpeggiowanych schematach, aby naśladować cyfrowy bas z okresu baroku (patrz przykład nutowy 21). Utwór otwiera partia wokalna, która rozpoczyna cały utwór. Kierunek melodyczny pierwszych trzech linii (takty 1-8) jest skierowany w górę, a pierwsza nuta jest „forte”. Akompaniament fortepianu to krótkie ósemkowe arpeggio, które nadaje jasny i pozytywny ton całemu utworowi i sugeruje światło sprawiedliwości wschodzące o poranku. W taktach 12-15, „Fa ch'io divenga simigliante agli angeli. (Uczyń mnie aniołem.)”, atmosfera nagle staje się łagodniejsza. Zwłaszcza w 14-tym takcie należy śpiewać delikatnie z „piano”. Następnie kompozytor używa formy rytmicznej kwintoli, jakby mówił w szczerzej i serdecznej modlitwie: „Destati, o Signore. (Obudź się, Boże.)”. 18-20 takty frazy B, „Fatti vita di me che son morto (Aby przywrócić mnie do życia.)”, podążają za melodią i rytmem taktów 1-3, ale z przesunięciem melodii o cztery stopnie w górę i narastającej dynamice od słabego „piano” do „ff (fortissimo)”, tworząc poczucie wzbierającej nadziei. Następnie forte natychmiast zanika, tworząc silne poczucie kontrastu między ekscytacją odnowionego życia a czułością wdzięcznego serca. Ogólny styl sekcji C jest zupełnie inny niż w pierwszych dwóch sekcjach, z tonalnością zmieniającą się w rozległy, szeroki system durowy, w wolniejszym tempie, a akompaniament fortepianu złożony z łamanych akordów wzmacnia napięcie i poczucie przedłużenia melodii. Ta część psalmu prosi o Boże miłosierdzie i dary, a Respighi zaznaczył ją w partyturze jako „dolcissimo (słodką)”, która ma być śpiewana z delikatnością i głębią uczuć, i wymaga stałego, elastycznego oddechu, aby kształtować nastrój. Sekcja D powraca do tematu sekcji A, z akompaniamentem

¹²⁴ „Through-composed” jest tłumaczeniem niemieckiego *durchkomponiert*. W teorii formy muzycznej muzyka przekomponowana jest ciągłym, niesekcyjnym i niepowtarzalnym utworem muzycznym. Termin ten jest zwykle używany do opisywania struktury pieśni, ale może również odnosić się do muzyki instrumentalnej.

fortepianu interpretującym szersze idee muzyczne skonstruowane przez kompozytora (Ancora più largo) w gęstszych i bardziej przestrzennych arpeggiach. Intensywność utworu nadal rośnie od „pp” do „ff” pod koniec utworu, aby podkreślić radość i podekscytowanie wyrażone w tekście, że woła Pana powoli wlewa się w duszę lirycznego podmiotu.

Andante solenne

Mat - ti - no di - lu - ce, sole di giu - sti - zia, il

sempre arpegg.

Przykład nutowy 21: t. 1-3 w utworze *Mattino di luce*

Słowo końcowe

Ottorino Respighi jest jednym z tych kompozytorów z początku XX wieku, których muzykę trudno umiejscowić. Jego twórczość obejmuje opery, balety, suity orkiestrowe, pieśni chóralne, muzykę kameralną i transkrypcje włoskich dzieł z XVI-XVIII wieku. Kompozytorzy lat osiemdziesiątych, „generazione degli ottanta”, byli bardziej konserwatywni i starali się łączyć nowoczesne koncepcje z tradycją. Ale poza prawdziwą pasją do muzyki dawnej, nie miał wiele wspólnego ze swoimi współczesnymi i miał niewielki lub żaden talent do modernizmu: był zafascynowany Debussym, podziwiał Strawińskiego (z pewnym dystansem), ale był zaskoczony Schönbergiem.

Kameralistyka wokalna Respighiego to perełki historii wokalistyki. Niniejszy artykuł koncentruje się na analizie i badaniu kameralnych utworów wokalnych Respighiego z różnych okresów jego kariery poprzez zestawienie i zebranie wszystkich utworów wokalnych Respighiego w celu omówienia znaczenia i wartości Respighiego dla współczesnych studiów wokalnych. W trakcie swych badań autorka odkryła, że wartość artystyczna stworzona przez dzieła wokalne Respighiego jest niedoceniana. Jego najbardziej znane i najczęściej wykonywane dzieła to trzy utwory orkiestrowe, „Trylogia rzymska”, które przyniosły mu międzynarodową sławę. Tylko kilka z jego wokalnych utworów kameralnych, takich jak *Nebbie* i *Il tramonto*, jest znanych i śpiewanych przez śpiewaków i uczniów śpiewu w swym repertuarze, podczas gdy niewiele z jego innych utworów wokalnych jest znanych. Jeśli chodzi o kameralną muzykę wokalną XIX i XX wieku, większość ludzi najpierw myśli o niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej Lied i francuskiej pieśni artystycznej Chanson. Klasyczny, powszechny repertuarowy kanon tworzą pieśni Schuberta, Schumanna, Gabriela Fauré, Mahlera, Richarda Straussa, Debussy'ego i wielu innych. A jeśli chodzi o włoskie kameralne pieśni artystyczne, to dzieła takich kompozytorów jak Tosti, Rossini i Bellini są znane bardziej osobom uczącym się śpiewu. Studiowanie i badanie kameralnych utworów wokalnych Respighiego zapewnia wgląd we włoską kameralną muzykę wokalną początku XX wieku i pozwala nam

docenić neoklasyczny styl muzyki, który kompozytor zaprezentował światu jako połączenie nowoczesnych stylów kompozytorskich i muzyki dawnej.

Z biegiem czasu styl pracy wokalne Respighiego może być postrzegany jako zbyt oddalony od współczesnej estetyki, stąd być może jego kompozycje wokalne tak rzadko pojawiają się na listach repertuaru koncertowego. Jednak nawet po ponad stu latach twórczość Respighiego wciąż ma wysoką wartość artystyczną. Autorka dysertacji ma również nadzieję, że niniejszy artykuł pomoże badaczom wokalistyki lepiej zrozumieć dzieła wokalne Respighiego. Doskonale zdaje sobie przy tym sprawę, że studia nad twórczością Respighiego nie są zakończone. Wciąż istnieje pole do poszerzenia analizy zarówno w wymiarze ilościowym jak i głębokości analizy. W przyszłości zamierza kontynuować prace badawcze w obszarze twórczości wokalne Respighiego, aby poszerzyć swoją wiedzę zawodową ale też podnieść poziom wokalnych kwalifikacji zawodowych.

Bibliografia

1. Monografie

- 1) Michael Webb, *Ottorino Respighi - jego życie i czasy* [M], Leicester: Troubador Publishing, 2019.
- 2) Luisa Zecchinelli, *Elsa Respighi i jej czasy* [M], Verona: Cierre edizioni, 2016.
- 3) Christoph Flamm, *Ottorino Respighi i włoska muzyka instrumentalna od przelomu wieków do faszyzmu* [M], Laaber : Laaber-Verlag, 2008.
- 4) Massimo Mila, *Krótką historia muzyki* [M], Torino: Einaudi, 2014.
- 5) Liu Yongping, *Nowoczesny kontrapunkt i jego fuga* [M], Shanghai: Shanghai Yinyue Chubanshe, 2017.
- 6) Michael Kennedy, Joyce Bourne , *Zwięzły oksfordzki słownik muzyki* [M], tłum. Tang Qijing, Pekin: Renmin Yinyue Chubanshe, 2002.
- 7) Carol June Bradley, *Indeks poezji w muzyce: przewodnik po utworach solowych 125 głównych kompozytorów* [M], New York : Routledge, 2003.
- 8) Robert P.Morgan, przekł. Chen Zehong, *Muzyka XX wieku - Historia współczesnych europejskich i amerykańskich stylów muzycznych* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, 2014.
- 9) Leon Plantinga, przekł. Liu danni, *Muzyka romantyczna - historia europejskich stylów muzycznych w XIX wieku* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, 2016.
- 10) Elio Gioanola, *Dekadentyzm* [M], Roma: Edizioni Studium, 1993.
- 11) Nietzsche, przekł. Sun Zhouxing, *Afera Wagnera - Nietzsche przeciwko Wagnerowi* [M], Shangwu Yinshuguan, 2013.
- 12) Gianni Scipione Rossi, *Historia Alice: Joanna d' Arc Mussoliniego* [M], Rubbettino Editore, 2010.

- 13) Daniele Gambaro, *Ottorino Respighi Idea nowoczesności XX wieku* [M], Varesa: Zecchini Editore, 2011.
- 14) Leonardo Bragaglia, *Ottorino Respighi i jego tłumacze* [M], Bologna: Paolo Emilio Persiani, 2012.
- 15) Ottorino Respighi, Sebastiano Luciani, *Orfeusz: muzyczna inicjacja, historia muzyki* [M], Barbera Editore, 1925.
- 16) Norberto Cordisco Respighi, *Respighi e Luciani - Orpheus* [M], Roma: NeoClassica Editore, 2020.
- 17) Paul Collaer, *Historia muzyki współczesnej* [M], New York City: World Pub. Co, 1961.
- 18) David Ewen, *Świat muzyki XX wieku* [M], Hoboken: Prentice Hall Direct, 1968.
- 19) Elsa Respighi, *Życie Ottorino Respighiego* [M], Milan: Ricordi, 1954.
- 20) Elsa Respighi, *Pięćdziesiąt lat życia w muzyce* [M], Trevi: Trevi edizioni, 1977.
- 21) AAVV, Ottorino Respighi, *ed. G. Rostirolla* [M], Torino: ERI Edizioni, 1985.
- 22) J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *Historia muzyki zachodniej*, New York: Norton & Company, 2010.
- 23) Guo Jianmin, *Kultura wokalna* [M] Shanghai Music Publishing House, 2007.
- 24) Meng Zhaoyi, Zeng Yanbing: *Historia kultury zagranicznej* [M], Beijing Book Co. Inc, 2021.
- 25) Shang Jiaji, *Historia europejskiej muzyki wokalne* [M], Huale Publishing House, 2003.
- 26) Li Weibo, *Zarys rozwoju wokalistyki zachodniej* [M]. World Book Publishing House, 1999.
- 27) Qian Yuan, Lin Hua, *Podstawy opery* [M], Shanghai Music Publishing House, 2003.

- 28) Hickok, przekł. Mao Yurun, *Odbiór muzyki* [M], People's Music Publishing House, 1989.
- 29) Xu Guobi, *Komentarze do arcydzieł opery zachodniej* [M], People's Music Publishing House, 1992.
- 30) Shao Yiqiang, *400 lat muzyki klasycznej. Odbiór opery* [M], Hebei Education Press, 2004.
- 31) Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang, *Wybrane dzieła opery światowej* [M], Shanghai Music Publishing House, 1996.
- 32) Shang Jiaxiang, *Wybór pieśni włoskich* [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(01).
- 33) Claude V. Palisca, *Muzyka i idee w XVI i XVII wieku* [M], Champaign: University of Illinois Press, 2006.
- 34) Stanley Sadie, *Nowy słownik operowy Grove* [M], London : Macmillan Press Limited, 1992.
- 35) Wang Dayan, *Podstawy pieśni artystycznej* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2009.
- 36) Yu Runyanga: *Historia ogólna muzyki zachodniej (wydanie poprawione)* [M], Shanghai Music Publishing House, przedruk z października 2011.
- 37) Elsa Respighi, *Ottorino Respighi-Dane biograficzne posortowane przez Elbę Respighi* [M], Milano, Ricordi, 1954.
- 38) Leonardo Bragaglia, Elsa Respighi, *Teatr Respighiego* [M], Roma, Bulzoni, 1978.
- 39) Potito Pedarra, *Fortepian we wczesnej produkcji Respighiego* [M], Milano, Rugginenti, 1995.

- 40) Lee G. Barrow, *Ottorino Respighi (1879-1936): Bibliografia z przypisami* [M], Scarecrow, 2004.
- 41) Riccardo Viagrande, *Pokolenie lat osiemdziesiątych* [M], Monza: Casa Musicale Eco, 2007.
- 42) Silvio Paolini Merlo, *Metamorphoseon i modernistyczny formalizm Ottorino Respighiego* [M], Milano: Estetica esistenziale, 2010.
- 43) Andreoli, Annamaria, *Albumy D'Annunzio* [M]. Milano: Arnoldo Mondadori, 1990.
- 44) Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V Palisca, *Historia muzyki zachodniej* [M], New York: W W Norton & Company, 2010.
- 45) Kimball Carol, *Piosenka: Przewodnik po stylu i literaturze piosenki artystycznej* [M], Milwaukee: Hall Leonard, 2006.
- 46) Massaron Sergio, *Kurs literatury poetyckiej i dramatycznej* [M], Padova: G. Zanibon, 1996.
- 47) Ren Rong, *Ottorino Respighi Pieśni artystyczne Badania* [M], Taipei: Yueyun edizione, 1999.
- 48) David Bryant, *Włoska muzyka XX wieku: między neoklasycyzmem a neogotykiem* [M], Florence: Olschki, 1988.
- 49) Ferruccio Busoni, przekł. Theodore Baker, *Szkielet nowej estetyki muzyki* [M], New York: G. Schirmer, 1911.
- 50) Leonardo Bragaglia, *Ardendo vivo: Elsa Respighi - Trzy życia w jednym; Prawie powieść* [M], Roma: Bulzoni, 1983.
- 51) Roman Ingarden, *Dzieło muzyczne i problemy z jego tożsamością* [M], Berkeley: University of California Press, 1986.

52) Mary Ingraham, Joseph So, Roy Moodley, *Opera w wielokulturowym świecie: Kolonialność, Kultura, Spektakl* [M], UK: Routledge, 2015.

53) Guan Jinyi, *Historia zachodniej sztuki wokalne* [M], Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe, 2005.

2. Artykuły

1) Salvatore Di Vittorio, *Ottorino Respighi Przed fontannami Rzymu: Odkryte na nowo wczesne utwory zapowiadają późniejsze arcydzieła* [J], Missoula: College Music Symposium Vol. 51, 2011.

2) Lee G. Barrow, *Wina przez asocjację: Wpływ postaw wobec faszyzmu na krytyczną ocenę muzyki Ottorino Respighiego* [J], Croatia: Croatian Musicological Society, 2011.

3) George Jellinek, *Maria Egiziaca. Ottorino Respighi* [J], Oxford: The Opera Quarterly, 1991.

4) Walter Zidaric, *Belfagor Claudio Guastalli i Ottrino Respighiego: komiczny i nacjonalistyczny wątek we włoskim melodramacie z początku XX wieku* [J], Chroniques italiennes, III, Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2006), 175-200.

5) Shi Dehua, *Muzyka kościelna w średniowiecznej Europie* [J], Art Journal, 1998(48).

6) Wang Yuhe, *Moje poglądy na pieśń artystyczną* [J], Muzyka Ludowa, 1999(9).

7) Elia Andrea Corazza, *Współpraca Ottorino Respighiego z Sergejem Djagilevem* [J], Il Saggiatore Musicale 21, no. 1, 2014.

8) Gian Francesco Malipiero, *Włoska symfonia przyszłości* [J], Rivista Musicale Italiana XIX, no. 3, 1912.

9) Harry Beard, *Ottorino Respighi* [J], The Musical Times 77, no. 1120, 1936.

- 10) Pu Juanjuan, *Analiza poematu symfonicznego Respighiego „The Roman Festivals”* [J], Hei Longjiang: Northern Music, no. 7, 2014.
- 11) Ni Ruilin, *Poemat symfoniczny Respighiego „Festiwale rzymskie”* [J], Shanghai: miłośnik muzyki, 1986.
- 12) Zhang Bo, *Studium różnorodności podtrzymywanych form tonalnych w orkiestracji orkiestrowej - przykład dzieł orkiestrowych Respighiego* [J], Xi'an: Jiao Xiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music, No.3, 2018.
- 13) Zhang Bo, *Badanie tendencji ruchu harmonicznego w utworach orkiestrowych Respighiego* [J], Xi'an: Jiao Xiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2017.
- 14) Zhang Bo, *Analiza charakterystyki instrumentacji w utworach orkiestrowych Respighiego* [J], Guizhou: czas muzyczny, 2014.
- 15) Cui Wenyue, *Wprowadzenie do wpływu włoskiej opery na studentów szkół wyższych* [J], Dazhong Wenyi, 2023.
- 16) Dong Yanfeng, *Wprowadzenie do roli opery w rozwoju amerykańskiego śpiewu wokalnego* [J], Northern music, 2017.
- 17) Su Yuanfeng, *O wyrażaniu emocji we włoskiej operze* [J], Xiju Zhijia, 2022.
- 18) He Man, *Rozwój włoskiej opery pod wpływem XIX-wiecznego weryzmu* [J], Yishujia, 2023 (07).
- 19) Wen Zihua, Wang Bailing, *Przegląd rozwoju pieśni artystycznej i opery w okresie romantyzmu* [J], Yishu Jianshang, 2022.
- 20) Liu Chang, *O włoskich kompozytorach oper romantycznych i ich stylach kompozytorskich* [J], HuangHe Zhisheng, 2019(19).
- 21) Hu Chenyu, *Artystyczne konotacje opery w okresie romantyzmu* [J], Xiju Yanjiu, 2022.

- 22) Liu Lixuan, *Mówiąc o współczesnej charakterystyce rozwoju opery romantycznej w „nowym okresie”* [J], Nanguo Bolan, 2019(04).
- 23) Xu Yanling, *Rozprzestrzenianie się opery włoskiej w XIX wieku: integracja kulturowa i barwy polityczne w kontekście ruchu odrodzenia* [J], Yishu Baijia, no.2, 2021.
- 24) Carlotta Sorba, *Teatr narodowy i epoka rewolucji we Włoszech* [J], Journal of Modern Italian Studies, 2012.
- 25) Dimitrios Kiousopoulos, *Opera narodowa w perspektywie międzynarodowej: przypadki Grecji i Brazylii w XIX wieku* [J], Metnoria e Ricerca, 2008.
- 26) Wan Lei, *Studium włoskiego śpiewu artystycznego* [J], Yinyue Shikong, 2020(6).
- 27) Chen Nalin, *Jak śpiewać włoskie klasyczne piosenki artystyczne* [J], Dangdai Yinyue, 2017(04).
- 28) Jia Kun, *Uchwycenie nastroju śpiewania lamentów we włoskich pieśniach artystycznych* [J], Dangdai Yinyue, 2020(03).
- 29) Liang Yan, Tu Lei, *Zastosowanie włoskich klasycznych pieśni artystycznych w nauczaniu muzyki wokalne na poziomie wyższym* [J], Changchun Shifandaxue Xuebao, 2019(12).
- 30) Hu Xinxin, *Badanie wartości włoskich klasycznych pieśni artystycznych w treningu wokalnym* [J], Northern music, 2017(23).
- 31) Fan Minzhen, *Powiązany rozwój piosenki artystycznej w Chinach na początku XX wieku* [J], Yishu Jianshang, 2022(7).

3. Prace dyplomowe

- 1) Marry Dawn Fontana, *Pieśni ludowe ottorino respighiego: interpretacja i aspekty wykonawcze* [D], Miami: University of Miami, 2000.

- 2) Elizabeth Crisenbery, *Performing Fascism: Opera, polityka i męskość w faszystowskich Włoszech, 1935-1941* [D], Durham: Department of Music Duke University, 2020.
- 3) Denis Forasacco, *Mgły: Arie kameralne Ottorino Respighiego. Teksty "antynowoczesnej nowoczesności" między impresjonizmem a neoklasycyzmem* [D], Baltimore: Johns Hopkins University, 2022.
- 4) Alexander G. Amato, *Narracja tematyczna i formalna w Sinfonia Drammatica Respighiego* [D], University of Texas, 2014.
- 5) Martina Buran, *Odzyskiwanie starożytności w operze Ottorino Respighiego i archiwum dokumentów w Fundacji Cini w Wenecji* [D], University of Padua, 2010.
- 6) Gao Duanhe, *Interpretacja dwunastu pieśni artystycznych Respighiego* [D], Taiwan Shifandaxue Yinyue Yanjiusuo, 2007.
- 7) Chen Peirong, *Studium czterech starożytnych ormiańskich wierszy lirycznych Ottorino Respighiego* [D], Shijian Daxue Yinyue Yanjiusuo, 2015.
- 8) Alberto Racanati, *Pokolenie lat osiemdziesiątych i włoskie brzmienie* [D], University of Missouri-Kansas City, 2021.
- 9) Harriet Boyd-Bennett, *Opera w powojennej Wenecji: Polityka kulturalna i awangarda* [D], Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- 10) Penny Rae Sunshine-3 Brandt, *Małżeństwo i jego muzyka: Twórczość Elsy Olivieri Sangiacomo Respighi w faszystowskich Włoszech* [D], University of Connecticut, 2017.
- 11) Mary Lenn Buchanan, *Pieśni Elsy Respighi Olivieri Sangiacomo* [D], Louisiana State University, 1993.
- 12) Martina Buran, *Odzyskiwanie starożytności w twórczości Ottorino Respighiego i archiwum dokumentalnym Fundacji Giorgio Ciniego w Wenecji* [D]. Doctoral Dissertation, University of Padua, 2010.

13) Karen Maria Di Bella, *Muzyka fortepianowa we Włoszech w czasach faszyzmu* [D], University of British Columbia, 2002.

14) Nathan Andrew Hess, *Eklektyzm w utworach fortepianowych Ottorino Respighiego* [D], University of Cincinnati, 2005.

Podziękowania

W zaskakująco szybkim tempie minęły trzy lata moich studiów w Polsce. Od czasu do czasu przypominam sobie podekscytowanie i tęsknotę, które czułem trzy lata temu, kiedy trzymałem w ręku list akceptacyjny; od czasu do czasu myślę o tym, jak po raz pierwszy postawiłem stopę w Warszawie, w Polsce, z poczuciem tęsknoty i obawy; wciąż pamiętam ciepło i życzliwość mojego promotora, prof. Ryszarda Cieśli, kiedy spotkałem go po raz pierwszy. Przez ostatnie trzy lata ciężko pracowałem, aby iść naprzód i nigdy się nie zatrzymywałem.

Chciałbym szczególnie podziękować mojemu promotorowi, prof. dr hab. Ryszardowi Cieśli. Mam wielkie szczęście i zaszczyt być studentem profesora Ryszarda Cieśli. Podczas moich trzech lat studiów i życia, Pan Profesor włożył wiele serca i duszy w mój rozwój i naukę. Jego głęboka wiedza, wielkie osiągnięcia artystyczne, rygorystyczne nawyki pracy i surowe wymagania wywarły na mnie głęboki wpływ i wskazały mi drogę naprzód. Pan profesor nie tylko zapewnia mi cierpliwe wskazówki, aby udoskonalić mój system nauki wokalu, ale także od czasu do czasu zapewnia nam możliwości występów w celu ćwiczenia artystycznego, abyśmy mogli zdobyć więcej doświadczenia w występowaniu na scenie. Nie tylko wiele się nauczyłem, ale także poszerzyłem swoje horyzonty. Mój promotor udzielił wyczerpujących i szczegółowych wskazówek dotyczących realizacji mojej rozprawy doktorskiej, począwszy od wyboru tematu, poprzez sformułowanie konspektu, opracowanie pracy badawczej, aż do ukończenia rozprawy doktorskiej, będącej efektem starań prof. dr hab. Ryszarda Cieśli. Chociaż zwykle jest zajęty pracą, często znajduje czas, aby udzielić mi dokładnych wskazówek i wsparcia. Pomagał mi rozwiązywać problemy i trudności, które napotykałem w moich badaniach, co sprawiało, że rzadziej zbaczałem z drogi w mojej codziennej pracy i nauce. Mój mentor jest moim wzorem do naśladowania, który obejmuje i karmi każdego ucznia swoimi szerokimi ramionami i ciepłym sercem. Raz jeszcze pragnę wyrazić głęboką wdzięczność Panu Profesorowi Ryszardowi Cieśli. W ciągu tych trzech lat studiów

byłem również pod troskliwą opieką i wsparciem prof. Beaty Szebeszcyk z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i jestem wdzięczny Pani Profesor za pomoc w ukończeniu mojego nagrania dyplomowego. Chciałbym również podziękować dr Agnieszce Kowaluk za jej wskazówki i pomoc, i jestem bardzo wzruszony, że moje nagranie dyplomowe zostało wykonane w jej towarzystwie. Oprócz tego chciałbym podziękować wszystkim profesorom Uniwersytetu Muzycznego Chopina za ich oddaną pracę i pomoc w moim rozwoju. Na koniec chciałbym podziękować moim rodzicom za ich stałą zachętę i wsparcie, które pomogły mi pomyślnie ukończyć doktorat.

Jest jeszcze wiele rzeczy, które należy poprawić w mojej pracy magisterskiej i mam nadzieję, że moi nauczyciele udzielą mi krytyki i poprawek. Moje studia doktoranckie dobiegają końca, ale moje studia nie. W przyszłości będę pracować ciężiej, aby się doskonalić i osiągać lepsze wyniki, aby odwdzińczyć się wszystkim nauczycielom, rodzinie i przyjaciołom, którzy mnie wspierali i pomagali mi.