

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Tianshi Zhang

Studium arii barytonowych w operach Giuseppe Verdiego

- na przykładzie siedmiu oper

„Makbet”, „Rigoletto”, „Bal maskowy”,

„Moc przeznaczenia”, „Otello”, Don

Carlos” i „Nabucco” pod kątem

techniki wokalne i interpretacji

scenicznej.

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Mikołaja Moroza

Warszawa 2025 rok

Wstęp

Celem niniejszej pracy jest zbadanie siedmiu reprezentatywnych oper włoskiego kompozytora Giuseppe Verdiego – jednego z najważniejszych kompozytorów XIX wieku, pod kątem technik wokalnych i interpretacji scenicznej arii barytonowych. Poprzez połączenie praktyki wokalne i analizy muzycznej w dysertacji dokonano analizy sposobów prezentacji psychologii postaci w sztuce operowej. Jako materiał do badań wybrano siedem dzieł: *Makbet*, *Rigoletto*, „*Bal maskowy*”, *Moc przeznaczenia*, *Otello*, *Don Carlos* i *Nabucco*. Analiza obejmuje cechy charakterystyczne barytonowych *emploi*, ekspresję emocjonalną, trudności techniczne oraz ich rolę w ogólnym kontekście dramaturgicznym.

Autor, będący jednocześnie śpiewakiem, opiera się na własnych warunkach głosowych i doświadczeniach scenicznych, łącząc perspektywę muzykologiczną, analizę dramaturgiczną i praktykę wykonawczą, aby przeprowadzić pogłębioną analizę wybranych arii. Przyjęta perspektywa badawcza służy do odkrycia wewnętrznej logiki, jaką Verdi zastosował w budowaniu postaci barytonowych, ukazując związek między strukturą muzyczną a zamysłem dramaturgicznym. Jednocześnie, poprzez badanie technik wokalnych (takich jak: kontrola oddechu, modulacja barwy głosu czy przejścia między rejestrami), praca ma dostarczać teoretycznych podstaw i praktycznych wskazówek dla adeptów sztuki operowej.

Niniejsza praca wypełnia lukę w systematycznych badaniach nad barytonowymi partiami Verdiego w literaturze przedmiotu. Poprzez zestawienie dostępnych źródeł teoretycznych z praktycznymi doświadczeniami wykonawczymi, praca dostarcza funkcjonalne ramy analityczne i wsparcie metodologiczne w: edukacji wokalne, realizacji spektakli operowych, interpretacji ról scenicznych.

Słowa kluczowe:

Giuseppe Verdi; baryton; aria; wykonawstwo operowe; ekspresja emocjonalna; technika wokalna; psychologia postaci; nagrania

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.: *Studium arii barytonowych w operach Giuseppe Verdiego - na przykładzie siedmiu oper* 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	2
OŚWIADCZENIE PROMOTORA PRACY DOKTORSKIEJ	3
1. UZASADNIENIE WYBORU TEMATU PRACY, PRZESŁANKI PODJĘCIA BADAŃ, ASPIRACJE NAUKOWE ORAZ ZDEFINIOWANE CELE	7
UZASADNIENIE WYBORU TEMATU PRACY	7
PRZESŁANKI DO PODJĘCIA BADAŃ	7
ASPIRACJE NAUKOWE	8
CEL	8
2. STAN BADAN: OPIS ŹRÓDEŁ DANYCH ORAZ ICH ZASTOSOWANIA I WYKORZYSTANIA	9
ŹRÓDŁA	9
STAN BADAŃ	9
3. CEL BADAŃ: OPIS POSZCZEGÓLNYCH ARII Z PERSPEKTYWY TECHNICZNEJ I INTERPRETACYJNEJ	10
NAGRANIA	10
NASTRÓJ	11
4. CEL BADAŃ: OPIS POSZCZEGÓLNYCH ARII Z PERSPEKTYWY TECHNICZNEJ I INTERPRETACYJNEJ	11
CHARAKTERYSTYKA KOMPOZYCJI ARII BARYTONOWYCH VERDIEGO	11
TŁO HISTORYCZNE	11
I. Oddawanie dramatyzmu linii wokalnych	13
II. Dramatyczne metafory w tonalności i harmonii	13
III. Polifoniczny dialog między partiami wokalnymi a orkiestrą	14
IV. Innowacje strukturalne i spójność motywów	15
V. Muzyczna rekonstrukcja fonetyki włoskiej	16
VI. Wpływ i inspiracje twórczości Verdiego	16
CHARAKTERYSTYKA POSTACI I KONTEKST TWÓRCZY SIEDMIU OPER	17
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>SON PUR QUESTE MIE MEMBRA</i> Z OPERY <i>NABUCCO</i>	17
I. Charakterystyka postaci	17
II. Tło arii	18
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>PIETÀ, RISPETTO, AMORE</i> Z OPERY <i>MAKBET</i>	22
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>CORTIGIANI, VIL RAZZA DANNATA</i> Z OPERY <i>RIGOLETTO</i>	23
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>ALLA VITA CHE T'ARRIDE</i> Z OPERY <i>BAL MASKOWY</i>	25
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>ERI TU CHE MACCHIAVI QUELL'ANIMA</i> Z OPERY <i>BAL MASKOWY</i>	27

CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>URNA FATALE DEL MIO DESTINO</i> Z OPERY <i>LA FORZA DEL DESTINO</i> (MOC PRZEZNACZENIA).....	29
<i>Charakterystyka postaci:</i>	29
<i>Tło arii:</i>	30
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>CREDO IN UN DIO CRUDEL</i> Z <i>OTELLA</i>	32
<i>Charakterystyka postaci</i>	32
<i>Tło arii</i>	32
CHARAKTERYSTYKA POSTACI W NARRACJI I ANALIZA TŁA ARII <i>PER ME GIUNTO</i> Z OPERY <i>DON CARLO</i>	34
<i>Charakterystyka postaci</i>	34
<i>Tło arii</i>	35
ANALIZA WYKONAWCZA I PORÓWNANIE NAGRAŃ SIĘDMU ARII VERDIEGO	38
<i>SON PUR QUESTE MIE MEMBRA</i>	38
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	38
<i>Porównanie nagrań:</i>	53
<i>PIETA RISPETTO AMORE</i>	55
<i>Analiza środków wykonawczych:</i>	55
<i>Porównanie nagrań:</i>	66
<i>CORTIGIANI VIL RAZZA DANNATA</i>	70
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	70
<i>Porównanie nagrań</i>	86
<i>ALLA VITA CHE T'ARRIDE</i>	89
<i>Analiza środków wykonawczych:</i>	89
<i>Porównanie nagrań:</i>	96
<i>ERI TU CHE MACCHIAVI QUELL'ANIMA</i>	98
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	98
<i>Porównanie nagrań:</i>	112
<i>URNA FATALE DEL MIO DESTINO</i>	115
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	115
<i>Porównanie nagrań:</i>	137
<i>CREDO IN UN DIO OTELLO</i>	139
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	139
<i>Porównanie nagrań:</i>	150
<i>PER ME GIUNTO (DON CARLO)</i>	153
<i>Analiza środków wykonawczych</i>	153
<i>Porównanie nagrań:</i>	171
PODSUMOWANIE I WNIOSKI	173
BIBLIOGRAFIA	176
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	178
ILUSTRACJE	180
WYCIĄGI FORTEPIANOWE	181

1. Uzasadnienie wyboru tematu pracy, przesłanki podjęcia badań, aspiracje naukowe oraz zdefiniowane cele

Uzasadnienie wyboru tematu pracy

Giuseppe Verdi (1813-1901) to jeden z najważniejszych kompozytorów operowych XIX wieku. Razem z Richardem Wagnerem uznawany jest za twórcę o największym wpływie na muzykę operową tamtego okresu. Dzieła Verdiego cieszą się ogólnowsiatową popularnością. Jego arie barytonowe, znane z pięknych melodii, bogatej ekspresji emocjonalnej i silnego dramatyzmu, ukazują nie tylko głębokie zrozumienie ludzkich emocji, ale także stawiają przed śpiewakiem wyjątkowo wysokie wymagania techniczne, co czyni je niezwykle wartościowymi zarówno pod względem akademickich badań, jak i praktyki scenicznej¹. Badanie arii barytonowych w operach Verdiego pozwala dogłębnie zrozumieć jego styl muzyczny, kreację postaci oraz stawiane przed śpiewakami-barytonami wymagania techniczne i artystyczne. Co więcej, podejście Verdiego do ról barytonowych odzwierciedla ewolucję antybohaterów ku złożonym charakterom, szczególnie archetypu ojca. Przykłady takie jak Giorgio Germont w *Traviacie*, czy Rigoletto w operze o tym samym tytule ukazują głębię psychologiczną, z jaką kompozytor portretował swoich bohaterów².

Przesłanki do podjęcia badań

Jako baryton dramatyczny i wykonawca arii Verdiego, autor rozpoznaje złożone wymagania techniczne i ekspresyjne tych kompozycji. Prowadzone badania służą zarówno rozwojowi własnego warsztatu wykonawczego, jak i wypracowaniu metodologicznych podstaw dla przyszłych interpretacji scenicznych oraz dydaktyki wokalne. Ponadto, poprzez niniejsze badania autor stara się ukazać unikalne walory arii barytonowych Verdiego,

¹ Julian Budden, *Verdi: His Life and Works* (Oxford University Press, 2002), s. 78.

² Martin Chusid, *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice* (University of Chicago Press, 1997), str. 112-115.

przyczyniając się do integracji edukacji wokalne z praktyką sceniczną oraz promocji dzieł Giuseppe Verdiego w Chinach.

Aspiracje naukowe

W niniejszej pracy przeprowadzono dogłębną analizę trudności technicznych i metod interpretacyjnych w ariach barytonowych Verdiego, w celu upowszechniania artystycznej wartości jego muzyki. Wyniki pracy znajdą praktyczne zastosowanie zarówno: jako przewodnik dla barytonów wykonujących dzieła Verdiego oraz narzędzie modernizacji chińskiej pedagogiki wokalne i szerszej popularyzacji sztuki operowej w Chinach.

Cel

Poprzez nagrania i analizy arii barytonowych Verdiego, badanie systematyzuje rozwój ról barytonowych i ich wpływ na wykonawstwo wokalne, identyfikując przy tym wyzwania techniczne i sposoby interpretacji. Cele szczegółowe obejmują:

- **Analiza cech technicznych:** Badanie kluczowych aspektów wykonawczych w głównych ariach barytonowych Verdiego, w tym: praca w górnym rejestrze, kontrola oddechu, modulacja barwy głosu, zakres skali głosowej i związane z tym wyzwania.
- **Ekspresja emocjonalna i kreacja postaci:** Analiza warstw uczuciowych, przemian psychologicznych oraz funkcji dramatycznych barytonowych ról Verdiego w strukturze opery.
- **Studium porównawcze dzieł:** Analiza różnic między ariami barytonowymi z wczesnego i późnego okresu twórczości Verdiego oraz wypełnienie luki badawczej dotyczącej ról barytonowych w mniej znanych operach kompozytora.
- **Praktyka wykonawcza i wskazówki pedagogiczne:** Połączenie własnych nagrań i doświadczeń scenicznych w celu analizy przygotowania technicznego i

zaangażowania emocjonalnego w ariach barytonowych Verdiego, wraz z opracowaniem systematycznych wytycznych wykonawczych.

2. Stan badan: opis źródeł danych oraz ich zastosowania i wykorzystania

Źródła

W niniejszym badaniu wykorzystano różnorodne zasoby naukowe służące do gromadzenia i analizy danych. Główne źródła obejmują:

- **Akademickie bazy danych naukowych:** chińskie bazy danych: CNKI (China National Knowledge Infrastructure), międzynarodowe platformy: Google Scholar, JSTOR, ProQuest i inne zbiory literatury dotyczącej oper Verdiego i jego arii barytonowych.
- **Podstawowe dzieła naukowe:** Julian Budden, Roger Parker i synteza osiągnięć badawczych innych autorów w celu usystematyzowania stylu muzycznego Verdiego i metod kreacji postaci w jego operach.
- **Partytury muzyczne i materiały dźwiękowe:** Analiza porównawcza oparta na oryginalnych partyturach oper Verdiego (wydania Ricordiego) oraz nagraniach legendarnych barytonów, takich jak Tito Gobbi i Sherrill Milnes.

Stan badań

Dotychczasowe badania koncentrowały się głównie na klasycznych operach Verdiego, takich jak: *Traviata*, *Rigoletto*, *Otello*, na stylu muzycznym arii, jej strukturze dramatycznej, relacji między muzyką a tekstem oraz interpretacji kontekstu społeczno-historycznego. W zakresie typów ról badania skupiają się głównie na śpiewie i kreacji postaci sopranowych i tenorowych, zwłaszcza na takich klasycznych rolach jak Violetta czy Księżę Mantui (*Il Duca*

di Mantua). Natomiast systematyczne badania nad pozycją artystyczną, ekspresją muzyczną i stylem wykonawczym barytonów w operze pozostają stosunkowo nieliczne.

W chińskim systemie edukacji wokalne, w odniesieniu do arii barytonowych Verdiego, wciąż brakuje usystematyzowanej teorii nauczania i praktycznych doświadczeń w zakresie techniki wokalne, cech stylistycznych, gradacji trudności technicznych i strategii ich rozwiązywania. Chociaż część wykonawców i nauczycieli w praktyce przyjmuje role barytonowe Don Carla di Vargas z *Sily przeznaczenia* czy rolę Renato z *Balu maskowego*, to przeważa podejście oparte na intuicji, bez głębszej analizy dzieła i znajomości włoskiej tradycji wokalne. W pewnym stopniu ogranicza to popularyzację i rozwój tego typu dzieł zarówno na krajowej scenie operowej, jak i w systemie chińskiej edukacji wokalne.

Dlatego niniejsza praca koncentruje się na ariach barytonowych z siedmiu oper Verdiego, podejmując próbę usystematyzowania ich stylu artystycznego, funkcji dramatycznych oraz charakterystyki technik wokalnych, a także eksploracji możliwych metod ich adaptacji w chińskim szkolnictwie wokalnym i praktyce artystycznej.

3. Cel badań: opis poszczególnych arii z perspektywy technicznej i interpretacyjnej

Nagrania

Nagranie zostało przeprowadzone w profesjonalnym środowisku nagraniowym. Konkretnie kroki obejmują:

- Wybór utworów i przygotowanie: wybór arii barytonowych reprezentatywnych dla okresów twórczości Verdiego, analiza ich cech muzycznych i wymagań wokalnych.
- Próba techniczna: przeprowadzanie testów nagrań przy użyciu profesjonalnego sprzętu.
- Wielokrotne nagrywanie: wielokrotne nagrywanie i analiza porównawcza w celu zarejestrowania trudności technicznych i różnic w ekspresji emocjonalnej podczas śpiewu.

Nastrój

Podczas nagrania autor zwrócił szczególną uwagę na głębię i spójność ekspresji emocjonalnej, zbadał, jak kształtować wizerunek postaci za pomocą dźwięku, a także udokumentował momenty technicznego przełomu i emocjonalnego fundamentu interpretacyjnego.

4. Cel badań: opis poszczególnych arii z perspektywy technicznej i interpretacyjnej

Technika wysokich dźwięków i przejść rejestrowych (*passagio*)

Strategie osiągania płynnych przejść rejestrowych i spójności barwowej ³

Kontrola oddechu i łączenie fraz

Metody pracy nad długimi frazami wokalnymi i kulminacjami emocjonalnymi

Zmiany psychologiczne postaci

Charakterystyka kompozycji arii barytonowych Verdiego

Tło historyczne

W XIX wieku we Włoszech trwał ruch odrodzenia narodowego (Risorgimento), a kariera twórcza Verdiego (1813-1901) była ściśle związana z tym procesem historycznym. W tym czasie Włochy były rozdrobnione i znajdowały się pod kontrolą cesarstwa austriackiego. Pragnienie jedności i wolności ludzi zostało artystycznie przedstawione w operach Verdiego. Na przykład chór „Va, pensiero” w *Nabucco* (1842) był uważany przez Włochów za „drugi hymn narodowy”, a „Viva Italia” kończąca operę „Bitwy pod Legnano” (1849) wywołała demonstracje nacjonalistyczne.

³ Roger Parker, *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse* (Princeton University Press, 1997), s. 175-178

Choć jego dziełom często przypisuje się znaczenie polityczne i symboliczne, badacz Philip Gossett zauważa, że Verdiego bardziej interesował uniwersalny wyraz ludzkich konfliktów (takich jak sprzeczność między ojcowską miłością a społecznymi uprzedzeniami w *Rigoletto*). To napięcie odzwierciedla dokładnie dwoistość sztuki w budowaniu narodu: jest ona jednocześnie sztandarem walki i zwierciadłem człowieczeństwa⁴.

W tym samym czasie, w XIX wieku, w Europie narodził się romantyzm, a twórczość muzyczna zwróciła się w stronę wyrażania emocji i osobowości. Verdi w nowatorski sposób łączy dramaturgię i melodię, ukazując psychologię postaci poprzez szybki rytm i swobodną tonację. Popularyzacja opery również przyczyniła się do rozwoju jego twórczości. Wzmocnił integrację muzyki i dramatu, wprowadził innowacyjne techniki wokalne (np. podniósł dramatyczny status barytonu) i przeniósł operę z arystokratycznych salonów do teatrów miejskich.

W stylu kompozytorskim Verdiego wyczuwalny jest silny wpływ romantyzmu i nacjonalizmu. Dzięki swoim emocjonalnym melodiom i teatralnej ekspresji wyniósł włoską operę na nowy poziom w XIX wieku. Wprowadzał śmiało innowacje w partiach barytonu, tworząc wiele złożonych i wzruszających kreacji dzięki głębokiemu i wielowarstwowemu tembrowi głosu. Proces twórczy Verdiego jest wyrazem nieustannego poszukiwania możliwości łączenia muzyki i dramatu. Począwszy od wczesnych dzieł o tematyce patriotycznej, aż do szczytowego momentu jego twórczości w późniejszych latach, styl operowy Verdiego charakteryzował się niezwykle wysokimi osiągnięciami artystycznymi i położył ważny fundament pod rozwój sztuki operowej w późniejszych pokoleniach. W jego twórczości arie barytonowe nie są tylko nośnikami dramatycznych konfliktów, ale także kwintesencją innowacyjności języka muzycznego i studium natury ludzkiej. Dzięki kompozycji melodycznej, harmonii tonalnej, aranżacji orkiestrowej i innowacjom strukturalnym Verdi nadał partii barytonu niespotykaną głębię dramatyczną i złożoność psychologiczną. Poniżej autor niniejszej pracy systematycznie analizuje jego cechy kompozycyjne z pod kątem specyfiki procesu twórczego.

⁴ Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), str. 215-217.

I. Oddawanie dramatyzmu linii wokalnych

Verdi zrywa z płynnością tradycyjnego bel canto i uzewnętrznia psychologię postaci za pomocą skokowych interwałów i chromatykacji linii melodycznej:

- Duże skoki interwałowe: „Cortigiani, vil razza dannata” w *Rigoletto* wyraża rozpacz Rigoletta krzykiem wysokiego *B* („Ach! Ebben, piango!”). Linia wokalna momentalnie przeskakuje o dwie oktawy poza skalę basową, a rozdzierające uczucie uderza prosto w serce.
- Opadające chromatyczne westchnienia: W *Pietà, rispetto, amore* (w *Makbecie*) Makbet używa słowa „ombra” (cień) w chromatycznym tonie opadającym, aby metaforycznie przedstawić pustkę władzy. Melodia brzmi jak upadająca dusza i w połączeniu z ponurą harmonią minorową tworzy atmosferę tragizmu.
- Zniekształcenie głosu czarnych charakterów: W *Otellu*, w arii *Credo in un Dio crudel* poszarpane interwały i skoki dysonansowe symbolizują moralne wypaczenie Jago. Partia barytonowa jest niczym mroczna deklaracja, obalający tradycyjny, płaski portret złoczyńcy.

Arie Verdiego często służą rozwojowi fabuły, a jednocześnie dogłębnie ukazują wewnętrzne konflikty i złożone emocje bohaterów. Aria głównego bohatera opery *Makbet, Pietà, rispetto, amore*, poprzez ciężką melodię i harmonię, ukazuje samotność, wyrzuty sumienia i bezradność u szczytu potęgi.

II. Dramatyczne metafory w tonalności i harmonii

Poprzez przesunięcia tonalne i napięcie harmoniczne Verdi tworzy system symboliczny losów i uczuć bohaterów:

- Zmniejszone akordy septymowe wprowadzają uczucie rozdzierania: w „Eri tu che macchiavi quell'anima” z opery „Bal maskowy” zastosowano zmniejszone akordy septymowe (takie jak *C-Eb-Gb-B*), aby podkreślić ból zdrady u Renato. Ryk instrumentów dętych i tremolo instrumentów smyczkowych przeplatają się, tworząc potok emocjonalnych wybuchów.
- Przesunięcia tonalne a fatum: motyw klątwy (tryton *F-B*) w *Rigoletcie* przewija się przez całą operę i jest wielokrotnie podkreślany przez bas orkiestry w arii *Cortigiani*. Niestabilność tonacji zapowiada nieuchronność tragicznego losu Rigoletta.

Arie Verdiego, dzięki wysokiemu stopniowi dramatyzacji, sprawiają, że muzyczne i dramatyczne elementy opery są ze sobą nierozdzielnie związane; aria nie jest jedynie muzycznym popisem, musi służyć emocjonalnemu rozwojowi postaci i postępowi fabuły. Aria Rigoletta *Cortigiani, vil razza dannata* stanowi zarówno akt oskarżenia społeczeństwa, jak i monolog pełen gniewu i rozpacz. Subtelne połączenie zmian melodycznych i rytmicznych wzmacnia emocjonalne zwroty i dramatyczne napięcie postaci, czyniąc całą arię nieodzownym centrum fabuły.

Odrywając się od tradycyjnej struktury arii i integrując ją ściśle z fabułą, Verdi sprawił, że każda aria była nie tylko lirycznym popisem, ale także motorem napędowym fabuły. Na przykład *Di Provenza il mar* w *La Traviacie* nie jest wyłącznie formą ekspresji melodycznej, ale poprzez płynną melodię i stopniowe zmiany rytmu wyraża pocieszenie i więź emocjonalną ojca Giorgio Germonta z synem. Verdi często używał różnych stylów muzycznych w tej samej arii, umiejętnie mieszając recytatywy i melodie liryczne, aby lepiej pokazać psychologiczne zmiany postaci.

III. Polifoniczny dialog między partiami wokalnymi a orkiestrą

Verdi postrzegał partię barytonu i orkiestrę jako dwa przeciwstawne bieguny dramatu i pogłębiał ten konflikt poprzez fakturę:

- Orkiestra pełni rolę „ręki przeznaczenia”: powtarzający się motyw smyczkowy w utworze *Per me giunto* z opery *Don Carlo* (niskie, ciągłe C) symbolizuje ucisk inkwizycji, podczas gdy melodia barytonu Rodrigiego przebija się przez mgłę wznoszącym się tercjowym skokiem (jak C-E-G), ukazując konflikt pomiędzy genialnością natury ludzkiej a przemocą instytucjonalną.
- Barwa dźwięku instrumentów dętych drewnianych wprowadza projekcję psychologiczną: w *Il lacerato spirito* z opery *Simon Boccanegra*, solo oboju odpowiada na lament barytonu, a słaba barwa instrumentów dętych drewnianych jest metaforą wewnętrznego złamania bohatera, tworząc „uduchowiony duet” muzyki wokalne i instrumentalnej.

IV. Innowacje strukturalne i spójność motywów

Verdi przełamuje zamkniętą strukturę tradycyjnych arii i wykorzystuje motywy, aby wzmocnić spójność dramatu:

- Asymetryczne frazy i przepływ emocji: *È sogno? O realtà* w *Falstaffie* wykorzystuje nieregularne frazy (takie jak 3+5 taktów), aby naśladować paplaninę i autoironię postaci, a jego luźna struktura sugeruje absurdałne spojrzenie Falstaffa na życie.
- Kategoryzacja ról w ujęciu głównych motywów: motyw klątwy (*Rigoletto*), motyw władzy (*Makbet*) itp. są potęgowane przez orkiestrę, sprawiając, że aria barytonowa staje się osią całego przedstawienia operowego.
- Połączenie recytatywu i arii: monolog Jago w *Otelli* przełamuje granicę między recytatywem a arią, melodia quasi-recytatywna (np. na początku *Credo*) i swobodny akompaniament orkiestry są zbliżone do rytmu prawdziwego języka.
- Verdi przywiązywał dużą wagę do warstw harmoniczych i subtelności orkiestracji. Zwłaszcza w ariach pokazał emocjonalne wahania i dramatyczne konflikty bohaterów poprzez bogactwo harmonii i barwną orkiestrację. Na przykład *Urna fatale del mio destino* w

Mocy przeznaczenia wyraża bezradność i rozpacz bohatera wobec losu, a ciężkie instrumenty dęte podkreślają tragiczny wydźwięk. Dzięki różnorodnym aranżacjom harmonicznym Verdi pogłębia emocjonalny wydźwięk arii i sprawia, że ekspresja muzyczna lepiej odpowiada wewnętrznym odczuciom bohatera.

- Wykazał się innowacyjnością muzycznego języka arii często wykorzystując złożone linie melodyczne, kontrastujące wariacje rytmiczne i progresywne wyrażanie emocji, przełamując prostą liryczną formę tradycyjnych arii. W utworze *Pietà, rispetto, amore* z *Makbeta* Verdi użył wielu półtonów i szybkich rytmów, aby wyrazić wewnętrzny niepokój i lęk Makbeta. Technika ta stała się bogatym źródłem inspiracji twórczej dla późniejszych kompozytorów.

V. Muzyczna rekonstrukcja fonetyki włoskiej

Precyzyjne rozłożenie akcentów lirycznych i muzycznych sprawia, że kompozycje Verdiego charakteryzuje wysoki stopień spójności języka i muzyki:

- Długie nuty podkreślają słowa kluczowe: w utworze *Simon Boccanegra* słowom takim jak „Dio” [Bóg] i „giustizia” [sprawiedliwość] nadano wartości całych nut, wzmacniając etyczny ciężar słów poprzez rezonans klatki piersiowej barytonu.
- Teatralność dźwięków eksplozywnych: słowo „maledizione” [klątwa] w *Rigoletcie* śpiewane jest głosem forte, a wybuchowość spółgłosek /m/ i /d/, wzmacniana przez tremolo kotłów, tworzy złożony, wokalnie-instrumentalny szok brzmieniowy.

VI. Wpływ i inspiracje twórczości Verdiego

Innowacje Verdiego w ariach barytonowych stanowiły wzór dla języka muzycznego i koncepcji dramatycznych kompozycji operowych, a także wywarły głęboki wpływ na style twórcze kolejnych kompozytorów.

Sublimacja funkcji roli: Verdi podniósł znaczenie barytonu z „narzędzia złoczyńców” (antagonistów) do złożonego protagonisty (jak Rigoletto i Makbet). Przedstawiając głębokie sprzeczności natury ludzkiej, nadał roli barytonu większą wagę dramatyczną i wyraz artystyczny, a także przyczynił się do przekształcenia ról drugoplanowych w role dominujące w operze.

Rozwój języka chromatycznego: Verdi doskonale posługuje się skalą chromatyczną i dysonansowymi interwałami, by wyrazić wewnętrzny ból i zmagania bohaterów. Ten język muzyczny był szeroko rozpowszechniony i rozwijany w kolejnych dziełach operowych, wzmacniając ekspresję emocjonalną postaci i napięcie dramatyczne.

Pogłębienie symfonizacji orkiestry: Verdi wzmocnił interakcję między muzyką wokalną a orkiestrą, wykorzystał kolorystykę i instrumentację orkiestry do przedstawienia niuansów psychologicznych działań postaci, wzbogacił techniki narracji muzycznej w operze i zapewnił model twórczy istotny dla późniejszych kompozytorów.

Charakterystyka postaci i kontekst twórczy siedmiu oper

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Son pur queste mie membra* z opery *Nabucco*

I. Charakterystyka postaci

Aria *Son pur queste mie membra*, w pierwszej scenie czwartego aktu opery Verdiego *Nabucco*, to kluczowy moment, w którym król Babilonu Nabuchodonozor (Nabucco) budzi się z obłądu, stopniowo odzyskując świadomość. Aria ta ukazuje trójwarstwową przemianę postaci i odsłania złożoność króla Nabuchodonozora:

1. Od szaleństwa do przebudzenia:

W kluczowym fragmencie arii „Ah! fra le selve non scorrea anelando quasi fiera inseguita?” Nabucco porównuje siebie do „ściganego zwierzęcia”, co odsłania głęboką psychologiczną i symboliczną prawdę o jego upadku⁵.

2. Od jednostki do symbolu zbiorowości: przebudzenie Nabucco jest ściśle powiązane z polityczną metaforą włoskiego Risorgimento (XIX-wiecznym ruchem zjednoczeniowym). Aria *Cadran, cadranno i perfidi* stanowi przysięgę, interpretowaną jako opór przeciwko panowaniu Austrii, a pragnienia wolności Hebrajczyków, o których opowiada sztuka stanowią do tego nawiązanie⁶.

II. Tło arii

1. Rękopisy i archiwa

o W Archiwum Historycznym Teatru La Fenice w Wenecji zachowały się notatki do premierowej wersji partytury *Nabucco* Verdiego pokazujące liczne poprawki Verdiego do monologu Nabucco.

o Zdigitalizowana kopia szkicu kompozycji z lat 1841-42 z Istituto Nazionale Verdi di Parma (INSV) zawiera usunięty fragment aktu IV.

Po sukcesie pierwszej opery *Oberto*, dyrektor mediolańskiej La Scali - Bartolomeo Merelli podpisał z Verdim kontrakt na trzy nowe dzieła. Jednak jego druga opera *Un giorno di regno* (ukończona w 1840 r., po tym jak w ciągu dwóch lat stracił dwoje małych dzieci i 26-letnią żonę) okazała się klęską, co pogrążyło go w rozpacz. Złożył wówczas przysięgę, że nigdy więcej nie będzie komponował.

W *Autobiograficznych wspomnieniach* z 1879 r. Verdi opisał, jak Merelli dwukrotnie namówił go do zmiany zdania i powrotu do komponowania. Jednak po 38 latach te

⁵ <https://angelcarrascosa.blogspot.com/2020/06/nabucco-el-primer-gran-verdi.html>

⁶ Ibidem

wspomnienia mogły być nieco wyidealizowane. Jak zauważył znawca twórczości Verdiego Julian Budden: „Z uporem budował wokół siebie ochronną legendę, [ponieważ] odzwierciedlało to jego silnego ducha niezależności”. Tymczasem w bliższym czasie – około dziesięć lat wcześniej – zoolog Michele Lessona w swoim dziele *Volere è potere* zapisał inną wersję tej historii, przekazaną mu przez samego Verdiego.

Podobno podczas przypadkowego spotkania w pobliżu La Scali Merelli wręczył Verdemu libretto autorstwa Temistocle Solery, które wcześniej odrzucił kompozytor Otto Nicolai. Verdi opowiadał, że zabrał je do domu i „niemal z gniewem rzucił na stół. [...] Rozłożyło się samo; nie zdając sobie z tego sprawy, wzrok przykuła mu otwarta strona i pewien wers: „Va, pensiero, sull' ali dorate”.

Niektórzy twierdzą, że „Verdi czytał libretto z entuzjazmem” (sam wspominał, że próbując zasnąć, przewracał się w łóżku i czytał je trzy razy z rzędu), podczas gdy inni uważają, że czytał je z wielką niechęcią. Z kolei Lessona relacjonował, że kompozytor „wrzucił libretto w kąt i już na nie nie spojrzał, przez kolejne pięć miesięcy zatapiając się w czytaniu kiepskich powieści... Aż pewnego dnia pod koniec maja znów wziął do ręki to przeklęte libretto, przeczytał ostatnią scenę – później usuniętą śmierć Abigail – i niemal odruchowo usiadł do fortepianu... by skomponować do niej muzykę”.

Mimo to Verdi wciąż odmawiał komponowania i następnego dnia zwrócił libretto Merelliemu. Ten jednak nie przyjął jego decyzji – natychmiast wepchnął manuskrypt z powrotem do kieszeni Verdiego i, jak wspominał kompozytor, „nie tylko wyrzucił mnie z biura, ale zatrzaskał drzwi przed moim nosem i je zaryglował”. Verdi twierdził, że stopniowo zaczął komponować: „Dzisiaj jeden wers, jutro kolejny, tu nuta, tam cała fraza – i powoli opera została ukończona”. Do jesieni 1841 r. całe dzieło było gotowe. Przynajmniej w obu wersjach – tej przekazanej przez Verdiego i tej spisanej przez Lessonę – finał był ten sam: partytura została ukończona⁷.

⁷ <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Nabucco>

Son| To| pur| są| queste| tylko| mie| moje| membra| członki!...
 Ah!| Ach!| fra| w| le| tych| selve| lasach
 Non| nie| scorrea| błdziłem| anelando| dysząc
 Quasi| jak| fiera| zwierzę| inseguita| ścigane?...
 Ah| Ach| sogno| sen| ei| to| fu| był|... terribil| straszliwy| sogno| sen!
 Or| Lecz| ecco| oto,
 Ecco| lecz| il| oto| grido| krzyk| di guerra| wojny!...
 Oh| O|, la mia| mój| spada| miecz!...
 Il mio| Mój| destrier| rumak|, che| co| a| do| le battaglie| bitew| anela| dyszy|
 Come| jak| fanciulla| dziewczyna| a| do| danze| tańca!
 O| O| prodi| dzielni| miei| moi!...
 Sionne| Syjon,
 La| to| superba| dumne| cittade| miasto| ecco| spójrz| torreggia| wznosi się przed nami...
 Sia| niech| nostra| będzie nasze|, cada| niech obróci się in| w| cenere| popiół!
 Fenena| Fenena!
 Oh| O| sulle| na| le labbra| ustach| de' miei| mych| fidi| wiernych| il| to| nome| imię|
 della figlia| córki| risuona| rozbrzmiewa!
 Ecco| Patrz!| Ella| Ona| scorre| mknie
 Tra| pośród| le file| szeregów| guerriere| wojowników!...
 Ohimè| Niestety!...| traveggo| Czyżbym majaczył?
 Perché| Czemu| le mani| ręce| di| jej| catene| spętane| ha| już| cinte| łańcuchem?...
 Piange| Płacze!...
 Ah| Ach|, | prigioniero| więźniem| io| ja| sono| jestem!
 Dio| Boże| degli Ebrei| Hebrajczyków|, | perdono| przebacz!

 Dio| Boże| di Giuda| Judy!...
 l'ara| Oltarz|, | il tempio| świątynia|
 a te| Tobie| sacro| poświęcone|, | sorgeranno| powstaną...

Deh| Och, | mi| mnie| togli| uwolnij| a| od| tanto| tej| affanno| męki

E| a| i miei| moje| riti| obrzędy| struggerò| zniszczę.

Tu| Ty| m'ascolti| mnie wysłuchujesz!...

Già| Oto| dell'empio| umysł niegodziwca

Rischiata| już rozjaśniony| è| jest| l'egra| chory| mente| umysł!

Dio| Boże| verace| prawdziwy, | onnipossente| wszechmocny,

Adorarti| Czcić Cię| ognor| wiecznie| saprò| będę umiał.

O| O| prodi| dzielni| miei| moi| seguitemi| podążajcie za mną| s'apre| wstaje| alla| w| mente
moim umyśle| il| giorno| dzień| ardo| płonę| di fiamma| ogniem| insolita| niezwykłym| re
jako król| dell'Assiria| Asyrii| io| ja| torno| powracam| Di| Pod| questo| tego| brando| miecza|
al fulmine| błyskawicą| cadranno| upadną| gli| ci| empi| grzesznicy| al| na| suol| ziemię| tutto
wszystko| vedrem| ujrzymy| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w| sol| słońcu

vedrem| Ujrzymy| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w| sol| słońcu

vedrem| Ujrzymy| tutto| pełny| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w| sol|
słońcu

di mia| mojej| corona| korony| corona| korony| al| w| sol| słońcu| andiam| chodźmy

vedrem| Ujrzymy| tutto - pełny| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w| sol|
słońcu

di| mia| mojej| corona| korony| corona| korony| al| w| sol| słońcu| ah| ach

di mia| moja| corona| korona| al| w| sol| słońcu

andiam| Chodźmy| vedrem| Ujrzymy| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w|
sol| słońcu

andiam| Chodźmy| vedrem| Ujrzymy| rifulgere| blask| di mia| mojej| corona| korony| al| w|
sol| słońcu

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Pietà, rispetto, amore* z opery *Makbet*

Makbet (Macbeth) to złożona postać z opery Giuseppe Verdiego *Makbet* (prapremiera 1847, wersja zrewidowana 1865) – połączenie ambitnego tyrana i pokutnika. Jego aria *Pietà, rispetto, amore* [Litość, szacunek, miłość] pojawia się w IV akcie, w scenie upadku władzy. Mroczna melodia i introspektywny tekst ukazują psychologiczną przemianę Makbeta z okrutnego despoty w samotnego, zrozpaczonego człowieka. Verdi, poprzez głęboki język muzyczny, czyni go „tragicznym symbolem dehumanizacji” – jego destrukcja wynika ze stłumienia głosu sumienia przez żądzę władzy.

Instrukcje dotyczące stylu wykonawczego

- „Samotny tyran” wymagania barwy głosu:

Instrukcje Verdiego w liście do barytona Felice Varesiego dotyczące zmian w wersji opery z 1864 r.:

„Śpiewając „Pietà” głos powinien brzmieć jak zardzewiała żelazna korona - w górnym rejestrze: stłumionym półgłosem (*mezza voce*), by oddać poczucie pustki i duchowego rozkładu, w niższych partiach: chropowatą głęboką rezonancją piersiową (*voce di petto*), sugerującą złamaną dumę i gorzkie wyrzuty sumienia.”⁸

Perfidi! | Zdrajcy ! | All'anglo | Anglia | contro | przeciwko | me | mnie | v'unite! | was
zjednoczyła ! | Le | Te | potenze | siły | presaghe | sprzysiężone | han | przeciw mnie | profetato:
| proroctwo : | "Esser | Być | puoi | możesz | sanguinario, | krwawy, | feroce; | dziki; |
Nessuno | Żaden | nato | zrodzony | da | z | donna | kobiety | ti | cię | nuoce". | nie zrani." | No, |
Nie, | non | nie | temo | lękam się | di voi, | was, | né | ani | del fanciullo | dziecka | Che |

⁸ Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1864-8

które | vi | was | conduce! | prowadzi! | Raffermar | Utwierdzi mnie | sul | na | trono | tronie |
 Questo | ten | assalto | szturm | mi debbe, | (archaiczna/poetycka forma czasownika dovere
 (musieć), typowa dla literatury XIX wieku), | O | Albo | sbalzarmi | strąci mnie | per sempre...
 | na wieki ... | Eppure | A jednak | la vita | życie | Sento | czuję | nelle | we | mie | mnie | fibre |
 jak roślina | inaridita! | usycha! | Pietà, | Litość, | rispetto, | szacunek, | amore, | miłość, |
 Conforto | Pociecha | ai | w | di | dniach | cadenti, | schyłku, | Non | Nie | spargeran | rzuca |
 d'un | nawet jednego | fiore | kwiatu | La tua | twój | canuta | sędziwy | età. | wiek. | Né sul |
 Nad | tuo | twoim | regio | królewskim | sasso | grobowcem | Sperar | nie oczekuj | soavi | słów |
 accenti: | pociechy: | Sol | Tylko | la bestemmia, | klątwy | ahi | i | lasso! | bluźnierstwa! | La
 nenia | Pieśni żałobne | tua | twoim | sarà! | będą (hymnem)!

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Cortigiani, vil razza dannata* z opery *Rigoletto*

Aria *Cortigiani, vil razza dannata* pochodzi z trzeciego aktu opery Verdiego *Rigoletto* charakterystycznej arii Rigoletta, której gwałtowna melodia i rozpaczliwe oskarżenie pokazuje załamanie psychiczne bohatera, zmianę emocji od gniewu do bezradności. Głęboki język muzyczny Verdiego w tym utworze przedstawia Rigoletta jako „tragiczne wcielenie człowieka z marginesu”, którego destrukcyjna natura wynika z niemożliwej do pogodzenia relacji między opresyjną władzą a ojcowską miłością.

Korespondencja z librecistą

1. Kontrowersje wokół złożoności charakteru Rigoletta

- Wątpliwości Piave:

W pierwszej wersji Piave monolog Rigoletta został uproszczony do lamentu nad jego własnym losem (jak w oryginale: „Mój los jest przesądzony!”). Verdi usunął ten fragment i

zastąpił go tekstem o charakterze bardziej krytycznym społecznie (tj.: „Podli dworacy! Jesteście zdegenerowaną rasą!"), a na marginesie partytury dodał uwagę:

„Niech orkiestra będzie jego krzykiem, niech to nie będzie monolog.”⁹

Proces twórczy Verdiego i rewizje

1. Zachowane rękopisy i szkice

- Pierwotny szkic arii:

Obecnie w zbiorach Archivio Storico del Teatro La Fenice, Wenecja, pod numerem ASTF-Rigoletto-1850. W pierwszym wydaniu monolog Rigoletta skłaniał się bardziej ku lamentowi nad osobistą tragedią, a dyskusja koncentrowała się na dramatycznej strukturze *Rigoletta*.¹⁰

Cortigiani, | Dworanie, | vil | podła | razza | maści | dannata, | przeklęta, | Per | Za | qual | jaką
| prezzo | cenę | vendeste | sprzedaliście | il mio | mój | bene? | skarb? | A | Dla | voi | was |
nulla | nie ma | per l'oro | złoto | sconviene, | wartości, | Ma | Lecz | mia | moja | figlia | córka |
è | to | impagabil | nieoceniony | tesor. | skarb. | La rendete! | Oddajcie mi ją! | o, | lub, | se |
choć | pur disarmata, | bezbronny, | Questa | tę | man | dłoń | per | w | voi | waszej | fora | zbroszę
| cruenta; | krwi; | Nulla | Niczego | in | na | terra | ziemi | più | bardziej się | l'uomo | człowiek |
paventa, | nie lęka, | Se | gdy | dei figli | córki | difende | broni | l'onor. | honoru. | Quella | Te |
porta, | drzwi, | assassini, | mordercy, | m'aprite! | otwórzcie mi!

Ah! | Ach! | voi | Wy | tutti | wszyscy | a me contro | przeciwko mnie | venite ... |
powstaliście ... | piange | płaczecie | Tutti | wszyscy | contro | przeciwko | me! | mnie! ... | Ah!
| Ach! | Ebben, | A więc | piango ... | płaczę ... | Marullo ... | Marullo ... | Signore, | panie, | Tu

⁹ Archivio Storico del Teatro La Fenice, rękopis *Rigoletta* folio 67, pudełko D-3

¹⁰ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Vol.1, 1973, s. 487

| Ty | ch'hai | co masz | l'alma | duszę | gentil | szlachetną | come | jak | il | core, | serce, |
 Dimmi tu | Powiedz | ove | gdzie | l'hanno | ją | nascosta? | ukryli? | È | Jest | là ... | tam ... |
 non | nie | è | to | vero? | prawda? | ... | Tu taci ... | Milczysz ... | ahimè! ... | Ach! ... |

Miei | Moi | signori... | panowie... | perdono, | wybaczcie, | pietate... | litości... | Al vegliardo |
 starcowi | la figlia | córkę | ridate ... | oddajcie ... | Ridonarla | Oddanie jej | a voi | was | nulla |
 nic | ora | teraz | costa, | nie kosztuje, | Tutto | Całym | al mondo | światem | tal | ta | figlia |
 córka | è | jest | per me. | dla mnie. | Signori, | Panowie, | perdono, | wybaczcie, | pieta... |
 litości ... | Ridate | Oddajcie | a me | mi | la figlia, | córkę, | Tutto | Całym | al mondo | światem
 | tal | ta | figlia | córka | è | jest | per me. | dla mnie. | Pietà, | Litości, | pietà, | litości, | Signori, |
 Panowie, | pietà. | litości.

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Alla vita che t'arride* z opery *Bal maskowy*

Renato to pełna sprzeczności postać z opery Verdiego *Bal maskowy* (premiera w 1859 r.), łącząca w sobie cechy władcy, romantyka i ofiary losu. Jego aria *Alla vita che t'arride*, za pomocą lirycznych melodii i ukrytych dysonansów, odsłania złożone stany psychologiczne bohatera, od hedonizmu po przecucie śmierci. W tym utworze Verdi wykorzystuje dwoistość muzyki, aby przedstawić „konflikt między władzą a emocjami”. Tragedia Renato wynika z niemożności pogodzenia osobistych pragnień z politycznym przeznaczeniem.

Korespondencja z librecistą

1. Kontrowersje wokół dwoistości roli Renato

- Stanowisko Verdiego:

W 1858 roku, w liście do librecisty - Antonia Sommy, Verdi podkreślał:

„Radość Renato musi być jak miraż w lustrze - w jego śmiechu czai się cień śmierci!”¹¹

Verdi nalegał, aby optymizm bohatera ukazać przez pryzmat nieuchronności losu, stosując chromatykę. Tym samym sprzeciwiał się sprowadzeniu tej roli, do bohatera operetki.

- Wątpliwości Sommy:

Pierwszy szkic Sommy przedstawiał Renato jako „beztroskiego władcę” i zawierał dużą liczbę scen dworskich (takich jak fragmenty taneczne w wersji oryginalnej). Verdi usunął ten efektowny materiał na rzecz monologu o większej głębi psychologicznej („Twojemu radosnemu życiu ofiarowuję moje gorzkie łzy”), a na marginesie partytury dodał uwagę:

„Jego radość to maska – orkiestra ją rozedrze.”¹²

Instrukcje dotyczące stylu wykonawczego

- "Uśmiechnięta tragedia" – wymagania dotyczące barwy głosu

W liście do pierwszego barytona - Gaetana Fraschiniego w 1859 r. Verdi napisał:

"W arii *Alla vita* głos musi brzmieć jak pozłacana trucizna - w górnym rejestrze: legato brillante, stwarza pozory szczęścia, w średnim rejestrze: vibrato tremolo skrywające strach.”¹³

Proces twórczy Verdiego i rewizje

1. Zachowane rękopisy i szkice

¹¹ Carteggio Verdi-Somma, ed. Simonetta Ricciardi, 2002, s. 112

¹² Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Un ballo in maschera, pudełko rękopisów F-2, folio 23

¹³ Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1859-7

- Pierwotny szkic arii:

Zachowany w Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sygnatura BNCR-UMasc-1858. W pierwszym wydaniu monolog Renato miał bardziej beztroski charakter (np. wspaniale ozdobniki w tonacji B-dur), ale w wersji poprawionej z 1859 r. dodano zniekształcenia chromatyczne (np. *F-F#-G*) i powiększono trójdźwięki, aby podkreślić nieuchronność przeznaczenia.¹⁴

Alla | Ku | vita | życiu | che | które | t'arride | się do ciebie uśmiecha | Di | Pełne | speranze | nadziei | e | i | gaudio | radości | piena, | przepełnione, | D'altre | Innych | mille | tysiące | e | i | mille | tysiące | vite | żyć | Il | To | destino | przeznaczenie | s'incatena! | się splata! | Te | Twoja | perduto, | zagubiony, | ov'è | gdzie jest | la patria | ojczyzna | Col | Z | suo | jej | splendido | wspaniała | avvenir? | przyszłością? | E | I | sarà | będzie | dovunque, | wszędzie, | sempre | zawsze | Chiuso | Zamknięta | il | ta | varco | brama | alle | do | ferite, | ran, | Perchè | Bo | scudo | tarczą | del tuo | twojej | petto | piersi | È | Jest | del popolo | ludu | l'affetto? | uczucie? | Dell'amor | Miłość | più | bardziej niż | desto | nienawiść | è l'odio | gwałtownie | Le sue | swoje | vittime | ofiary | a colpir. | uderza.

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Eri tu che macchiavi quell'anima* z opery *Bal maskowy*

Renato to złożona postać w operze Verdiego *Bal maskowy*, która łączy w sobie cechy lojalnego, zazdrosnego i mściwego człowieka. Utwór opowiada historię mężczyzny, który pała gniewem i pragnieniem zemsty po odkryciu, że jego żona ma romans z jego najlepszym przyjacielem. Zróżnicowana barwa i złożone emocje bohaterów - gniew, smutek i ból - przeplatają się, tworząc poruszający obraz. Aria *Eri tu che macchiavi quell'anima*, poprzez

¹⁴ David Rosen, *Verdi: Requiem*, 1995, s. 134

dramatyczne przejście od czułych wspomnień do wściekłych oskarżeń, pokazuje przemianę z najlepszego przyjaciela w mściciela. Muzyczna dwoistość Verdiego w tym utworze wynika z przedstawienia Renato jako „ofiary miłości i zdrady”. Jego tragedia wynika z utraty zaufania i niemożności pogodzenia wyborów moralnych.

Korespondencja z librecistą

1. Kontrowersje wokół psychologicznej głębi postaci Renato

- Stanowisko Verdiego:

„Dysonans w muzyce musi sugerować, że fatum kładzie się cieniem na wesołość Renato.”¹⁵

Verdi nalegał, aby psychologiczna złożoność postaci była uzewnętrzniana poprzez kontrasty melodyczne (np. liryczne frazy zderzone z chromatyką), a nie poleganie na prostych liniach.

- Wątpliwości Sommy:

Pierwszy szkic Sommy zredukował monolog Renato do liniowej narracji o zemście (np. oryginalny wers: „Muszę się zemścić!”). Verdi zmienił go na bardziej introspektywny tekst (np. „To ty zbezczęściłeś jej duszę, a ja uważałem cię za brata!”), a na marginesie partytury dodał uwagę:

„Niech jego głos stanie się polem bitwy między miłością a nienawiścią.”¹⁶

Instrukcje dotyczące stylu wykonawczego

- Wymagania dotyczące barwy głosu: „rozdarcie pomiędzy łagodnością a furią”:

¹⁵ Ricciardi, 2002, s. 112

¹⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, *Un ballo in maschera*, pudełko rękopisów F-3, folio 89

W liście do pierwszego tenora - Leone Giraldoni w 1859 r. Verdi napisał:

„Podczas śpiewania »Eri tu« dźwięk powinien przypominać zerwaną strunę – pierwsza połowa ciepłym legato caldo, wyrażającym wspomnienia, a druga połowa »squillo lacerato«, ujawniająca nienawiść.”¹⁷

| Eri tu | Tyś była | che | co | macchiavi | splamiłaś | quell'anima, | tę duszę, | La delzia |
Rozkosz | dell'anima | duszy | mia; | mojej; | Che | Coś | m'affidi | mi zaufała | e | by | d'un
tratto | nagle | esecrabile | ohydnie | L'universo | świat | avveleni | zatruć | per me! | mi ! |
Traditor! | Zdrajco ! | che | Taka | compensi | zapłata | in tal guisa | w zamian | Dell'amico |
Przyjaciela | tuo | twego | primo | najbliższego | la fè! | wiarą! | O | O, | dolcezze | słodczy |
perdute! | utracona ! | O | O, | memorie | wspomnienia | D'un amplesso | Uścisku | che | co |
l'essere | życie | india! | kalał ! | ... | ... | Quando | Gdy | Amelia | Amelia | sì | tak | bella, |
piękna, | sì | tak | candida | nieskalana | Sul | Na | mio | mojej | seno | piersi | brillava | lśniła |
d'amor! | miłością ! | È finita, | Wszystko skończone, | non siede | nie ma już | che | tylko |
l'odio | nienawiść | E | I | la morte | śmierć | nel | we | vedovo | wdowim | cor! | sercu ! | O | O,
| dolcezze | słodczy | perdute, | utracona, | o | o | speranze | nadziejo | d'amor! | miłości !

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Urna fatale del mio destino* z opery *La forza del destino* (*Moc przeznaczenia*)

Charakterystyka postaci:

W akcie II Don Carlo otwiera „Urnę Przeznaczenia” pozostawioną przez jego ojca (która zawiera krew markiza i przysięgę zemsty) i przysięga zabić Alvaro. Utwór ten jest

¹⁷ Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1859-9

„deklaracją zemsty” Don Carlo, która nadaje ton jego roli jako „agenta przeznaczenia”, a stale powtarzające się motywy w muzyce są jak klątwa, zapowiadająca nieodwracalność tragedii.

Tło arii:

Moc przeznaczenia (wł.: La forza del destino) to opera w czterech aktach z dziesięcioma obrazami włoskiego kompozytora Giuseppe Verdiego i librettem Francesca Marii Piave, na motywach sztuki Don Álvaro, czyli siła przeznaczenia autorstwa Angela de Saavedry. Opera powstała na zamówienie Cesarskiego Teatru w Sankt Petersburgu i swoją premierę miała 10 listopada 1862 roku w Teatrze Bolszoi Kamieny (obecnie Teatr Maryjski) w Petersburgu (jest to jedyna opera napisana przez Verdiego specjalnie na potrzeby teatru rosyjskiego). Operę wystawiono także w Rzymie, Madrycie, Nowym Jorku, Wiedniu, Buenos Aires i Londynie. Nowa wersja, z poprawkami Verdiego i Antonia Ghislanzoni, wystawiana we współcześnie znanej nam formie, miała premierę 27 lutego 1869 r. w mediolańskiej La Scali.

Morir! | Śmierć! | tremenda | straszna | cosa! | rzecz!
Sì | Tak | intrepido | nieustraszony | sì | tak | prode, | dzielny,
ei | on | pur | jednak | morrà! | zginie! | Uom | Człowiek | singolar | niezwykle | costui! | ten!
Tremò | Drżał | di | na dźwięk | Calatrava | Calatrava (imię)
al nome! | imienia! | A lui | Jemu | palese | znana
n'è | nie jest (ne + è) | forse | być może | disonor? | hańba?
Cielo! | Nieba! | Qual - Jak | lampo! - błyskawica!
S'ei | Gdyby to | fosse | był (tryb przypuszczający) | il seduttore?... | uwodziciel? ...
Desso | On | in - w | mia - mojej | mano... | ręce... | e | i | vive! | żyje!
Se | Jeśli | m'ingannassi?... | się myłę? ...
Questa | Ten | chiave | klucz | il dica. | niech powie.
Ecco | Oto | i fogli!... | papiery! ... | Che | Cóż | tento! | czynię!
E | A | la fé | wiara | che | którą | giurai?... - przysięgłem? ...

E | I | questa | to | vita | życie | che | debbo | które jestem | al suo | mu | valor?... | winien? ...
 Anch'io | I ja | l'ho | go już | salvo!... | ocalałem ! ...
 E | A | s'ei | jeśli | fosse | to | quell'Indo | ten Indus | maledetto | przeklęty
 che | co | macchiò | zhańbił | il sangue | krew | mio?... | moją? ...
 Il suggello | Pieczęć | si | niech | franga, | pęka,
 niun | nikt | qui mi vede... | mnie nie widzi...
 No?... | Nie? ... | Ben | Lecz | mi | ja | vegg'io. | siebie widzę.
 Urna | Urno | fatale | fatalna | del mio | mojego | destino, | przeznaczenia,
 va', - idź, | t'allontana, - precz, | mi tenti | kusić mnie | invano; | daremno;
 l'onor | honor | a tergere | oczyścić | qui venni, | przyszedłem, | e | i | insano | szaleństwem
 d'un'onta nuova | nowym | no'l brutterò. | go nie splamię.
 Un giuro | Przysięga | è | jest | sacro | święta | per | dla | l'uom | człowieka | d'onore; | honori;
 que' | Niech te | fogli | papiery | chiudano | zachowają | il lor | swą | mistero... | tajemnicę...
 Disperso vada | Niech zniknie | il mal | niegodna | pensiero | myśl
 che | co | all'atto | wiodła | indegno | do podłego | mi | mnie | concitò. | czynu.
 E | A | s'altra | jeśli inny | prova | dowód | rinvenire | znaleźć | potessi?... | mógłbym? ...
 Vediam. | Zobaczmy.
 Qui v'ha | Oto | un ritratto... | portret...
 Suggel | Pieczęć | non – nie | v'è... | tknięta... | nulla | nic | ei ne | jak | disse... | mówił...
 nulla | Nic nie | promisi... | obiecałem... | S'apra | Niech się otworzy | dunque... | zatem...
 Ciel! | Nieba! | Leonora!... | Leonora!... | Don Alvaro | Don Alvaro | è | jest | il | tym | ferito!...
 | rannym! ...
 Ora | Teraz | egli viva... | niech żyje... | e | by | di mia | z mojej | man | ręki | poi | później
 muoia... | zginął...
 Lieta | Radosna | novella, | wiadomość, | è | jest | salvo. | ocalony. | Oh | O | gioia! | radości! | oh
 | o | gioia! | radości!
 Egli | On | è | jest | salvo!... | ocalony! ... | Gioia | Radości | immensa | niezmierna
 che - co | m'inondi | zalewasz | il -cor, | serce, | ti sento! | czuję cię!

Potrò | Będę mógł | alfine | wreszcie | il tradimento | zdradę
 sull'infame | na tym nikczemniku | vendicar. | pomścić.
 Leonora, | Leonoro, | ove | gdzie | t'ascondi?... | się skryłaś? ...
 Di': | Powiedz: | seguisti tra | czyś poszła w ślad | le squadre | za hufcami
 chi | które | del sangue | krwią | di tuo | twego | padre | ojca
 ti fe' | ci | il volto | twarz | rosseggiar? | zrumieniły?
 Ah | Ach | felice | szczęśliwy | appien | w pełni | sarei | byłbym
 se | gdybym | potesse | mógł | il brando | miecz | mio | mój
 amendue | oboje | d'Averno al dio | bogu piekieł
 d'un sol | jednym | colpo | cięciem | consacrar! | poświęcić!

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Credo in un Dio Crudel* z *Otella*

Charakterystyka postaci

Aria śpiewana przez Cassia w akcie III i odzwierciedla jego obawy o własny los i jego strach przed spiskiem Jago. Aria ta, poprzez muzykę i słowa, ukazuje wewnętrzny konflikt i zmagania Cassia, zwiększając napięcie i dramatyzm.

Tło arii:

Otello (włoska wymowa: [o'tello]) to opera w czterech aktach Giuseppe Verdiego, z włoskim librettem Arrigo Boito, opartym na sztuce Szekspira Otello. Jest to przedostatnia opera Verdiego. Swoją premierę miała 5 lutego 1887 roku w mediolańskiej La Scali.

Po sukcesie Aidy w 1871 roku, Verdi nie chciał pisać nowych utworów, przeszedł na emeryturę. Mediolański wydawca Giulio Ricordi spędził następną dekadę najpierw zachęcając Verdiego do dokonania rewizji opery Simon Boccanegra z 1857 r., wprowadzając Boita jako librecistę, a następnie rozpoczynając znużony proces przekonywania i namawiania

Verdiego, aby w lipcu/sierpniu 1881 r. zobaczył ukończone libretto Boita do Otella. Jednak proces pisania pierwszej wersji scenariusza i lata jego poprawek przeciągały się, a Verdi nie podejmował żadnych zobowiązań. Proces twórczy rozpoczął się dopiero w 1884 roku, pięć lat po powstaniu pierwszego szkicu, ale większą część pracy ukończono do końca 1885 roku. Kiedy w końcu 5 lutego 1887 roku sztuka miała swoją premierę w Mediolanie, odniosła ogromny sukces i wkrótce Otella wystawiano w najważniejszych teatrach Europy i Stanów Zjednoczonych.¹⁸

Vanne! | Idź! | la tua | twój | meta | cel | già | już | vedo | widać.
Ti spinge | Popycha cię | il tuo | twój | dimone | demon.
e | a | il tuo | twym | dimon | demonem | son | jestem | io | ja,
e | i | me | mnie | trascina | ciągnie | il mio | mój
nel | w | quale | którego | io | ja | credo | wierzę.
Credo | Wierzę | in | w | un | jednego | Dio | Boga | crudel | okrutnego | che | który | m'ha | mnie
| creato | stworzył | simile a sè | na swój obraz,
E | i | che | którego | nell' ira | w gniewie | io nomo | wzywam.
Dalla | Z | viltà | podłości | d'un germe | zarodka | o | lub | d'un atòmo | z atomu
vile | nikczemnego | son | jestem | nato | zrodzony.
Son | Jestem | scellerato | nikczemny | perchè | bo | son | jestem | uomo | człowiekiem,
E | I | sento | czuję | il fango | błoto | originario | pierwotne | in | we | me | mnie.
Sì | Tak! | quest' | to | è | jest | la mia | moja | fè | wiara!
Credo | Wierzę | con | z | fermo | niewzruszonym | cuor | sercem | siccome | jak | crede | wierzy |
la vedovella | wdówka | al | w | tempio | kościele,
che | że | il mal | zło | ch'io | o którym | penso | myślę | che | które | da me | ze mnie | procede |
pochodzi, | per | przez | mio | moje | destino | przeznaczenie | adempio | spełniam.

¹⁸ Wikipedia – Otello

Credo | Wierzę | che | że | il giusto | sprawiedliwy | è | to jest | un istrion | komediant | beffardo |
 kpiący,
 e nel | w | viso | twarzy | e | i | nel | w | cuor | sercu;
 che | że | tutto | wszystko | è | jest | in | w | lui | nim | bugiardo | kłamstwem,
 lagrima | łza, | bacio | pocałunek, | sguardo | spojrzenie,
 sacrificio | ofiara | ed | i | onor | honor.
 E | I | credo | wierzę, że | l'uom | człowiek | gioco | zabawką | d'iniqua | złego | sorte | losu
 dal | od | germe | zarodka | della | w | culla | kołysce
 al | po | verme | robaka | dell' | w | avel | grobie.
 Vien | Nadchodzi | dopo tanta | po tylu | irrision | drwinach | la Morte | Śmierć.
 E Apoi? | A Potem? ... | e A poi? | a potem?
 La Morte | Śmierć | è | to | il Nulla | Nicość,
 È | to jest | vecchia | stara | fola | bajka | il Ciel | Niebo.

Charakterystyka postaci w narracji i analiza tła arii *Per me giunto* z opery *Don Carlo*

Charakterystyka postaci

Ta aria pojawia się w scenie więziennej w akcie IV: Don Carlo zostaje uwięziony za bunt przeciwko swojemu ojcu - królowi Filipowi II i znajduje się na skraju załamania z powodu konfliktu między zakazaną miłością do Elżbiety (macochy) a wyznawanymi ideałami politycznymi. Rodrigo markiz Posa zakrada się do więzienia i mówi Don Carlo, że opracował plan odwrócenia od niego uwagi przez przekonanie króla, że to on, a nie Don Carlo jest zdrajcą. Wiedział, że ta akcja narazi go na zabójstwo, ale mimo to postanowił zginąć, aby dać Don Carlo możliwość ucieczki do Flandrii i poprowadzenia powstania. Jest on zarówno wsparciem emocjonalnym Don Carla, jak i siłą napędową flamandzkiego ruchu wolnościowego. Ostatecznie poświęca swoje życie, aby wykupić wolność Don Carla. Śpiewa

„Mój koniec nadszedł, twój świt jeszcze nie nadszedł” (Per me giunto è il dì supremo), oświadczając, że przyjmuje śmierć ze spokojem i powierza sprawę wolności Flamandów Don Carlo.

Tło arii:

Don Carlo (lub pierwotnie *Don Carlos*) to dzieło Giuseppe Verdiego, do libretta Josepha Merry'ego i Camille'a du Locle, oparte na tragedii o tym samym tytule autorstwa Friedricha Schillera; niektóre sceny inspirowane są sztuką Eugène'a Cormona Filip II, król Hiszpanii.

W 1864 roku Verdi był już światowej sławy kompozytorem. W 1865 roku wrócił do Paryża, aby przygotować nowe wersje *Les Vêpres siciliennes* („Sycylijskie nieszpory”) i *Makbeta*, jednak żadna z tych oper nie została wówczas wystawiona. Zrażony tym doświadczeniem, Verdi nabrał silnej niechęci do tworzenia nowych dzieł dla paryskiej opery. Po długich negocjacjach Verdi zgodził się podjąć nowego projektu – opery opartej na dramacie Schillera. Tak powstał *Don Carlos*. Verdi rozpoczął komponowanie dzieła w 1865 roku i pracował nad nim aż do 1867 roku, napotykając liczne trudności. Szczególnie wybuch wojny między Francją a Włochami sprawił, że kompozytor rozważał zerwanie umowy. Dzięki wytrwałości dyrektora opery, próby do *Don Carllosa* rozpoczęły się we wrześniu 1866 roku, a premiera odbyła się 11 marca 1867 roku w Salle Le Peletier w Théâtre Impérial de Musique w Paryżu (siedzibie Paryskiej Opery Narodowej).

Dzieło to zostało później przetłumaczone na język włoski przez Achille De Lauzièresa i parokrotnie zmodyfikowane. Premiera pierwszej włoskiej wersji miała miejsce 4 czerwca tego samego roku w Royal Opera House w Londynie (obecnie Royal Opera House Covent Garden) i została wyreżyserowana przez Michele Costę.¹⁹

¹⁹ Wikipedia – Don Carlo

Son | Ja | io | **jestem** | mio | **mój** | Carlo | **Carlo** | O | **O** | Rodrigo | **Rodrigo** | a te son | **jestem** | ci | ben | **głęboko** | grato | **wdzięczny** | di venir | **że przyszedłeś** | di Carlo | **Carlo** | alla | **do** | prigion | **więzienia** | Mio | **Mój** | Carlo | **Carlo** | Ben | **dobrze** | tu 'l sai | **wiesz** | m'abbandonò | **opuścili mnie** | il vigor | **siły** | D'Isabella | **Izabeli** | l'amor | **miłość** | mi | **mnie** | tortura | **dręczy** | e | **i** | m'uccide | **zabija** | No | **Nie** | valor | **odwagi** | più | **więcej** | non | **nie** | ho | **mam** | pei | **dla** | viventi | **żyjących** | Ma | **Lecz** | tu | **ty** | tu | **ty** | puoi | **możesz** | salvarli | **ocalić** | ancor | **jeszcze** | oppressi | **uciśnieni** | non fien più | **już nie będą** | Ah | **Ach** | noto | **niech** | appien | **w pełni** | ti | **będą ci** | sia | **znane** | l'affetto | **uczucia** | mio | **moje** | Uscir | **Uciec** | tu | **ty** | dèi | **musisz** | da | **z** | quest'orrendo | **tej strasznej** | avel | **otchłani** | Felice | **Szczęśliwy** | ancora | **jeszcze** | son | **jestem** | se | **jeśli** | abbracciar - **objąć** | te | **cię** | poss'io | **mogę** | Io | **Ja** | ti | **cię** | salvai | **ocaliłem** | Che | **Co** | di' | **powiedzieć** | Convien - **Trzeba** | qui - **to** | dirci | **powiedzieć** | addio | **żegnaj**.

Per | **Dla** | me | **mnie** | giunto è | **nadszedł** | il di | **dzień** | supremo | **ostatni** | no mai più | **nigdy** | się już nie | ci rivedremo | **zobaczymy** | ci | **niech nas** | congiunga | **połączy** | iddio | **Bóg** | nel | **w** | ciel | **niebie** | ei | **on** | che premia | **nagradza** | i suoi | **swoich** | fedel' | **wiernych** | Sul | **W** | tuo | **twoich** | ciglio | **oczach** | il pianto | **łzy** | io miro | **widzę** | lagrimar | **placzesz** | così | **ale** | perché | **dla czego** | No | **Nie** | fa' | **niech** | cor | **serca** | l'estremo | **ostatnie** | spiro | **tchnienie** | lieto | **radością** | è | **będzie** | a chi | **dla tego** | morrà | **kto umiera** | per | **za** | te | **ciebie!**

Che | **O czym** | parli tu | **mówisz** | di | **o** | morte | **śmierci** | Ascolta | **Słuchaj** | il tempo | **czas** | stringe | **nagli** | Rivolta | ho | **Zwróciłem** | già | **już** | su | **na** | me | **siebie** | la folgore | **grom** | tremenda | **straszny** | Più | **Już** | tu non sei | **nie jesteś** | oggi | **dzisiaj** | il rival | **rywalem** | del re | **króla** | Il | **Tym** | fiero | **dzikim** | agitator | **buntownikiem** | delle | **z** | Fiandre | **Flandrii** | son | **jestem** | io | **ja**

Chi - **Kto** | potrà | **mógłby** | prestar fé | **uwierzyć** | Le prove | **Dowody** | son | **są** | tremende | **straszne** | I - **Te** | fogli | **papiery** | tuoi | **twoje** | trovati | **znalezione** | in | **w** | mio | **moim** | poter | **posiadaniu** | della ribellion | **buntu** | testimoni | **świadcstwem** | son | **są** | chiari | **jasnym** | e | **i** | questo | **ta** | capo | **głowa** | al | certo | **z pewnością** | è | **jest** | messo a prezzo | **wyceniona** | già - **już**

Svelar | Wyjawić | vo' | chcę | tutto | wszystko | al Re | królowi | No | Nie | ti | ty | serba | zachowaj się | alla | dla | Fiandra | Flandrii | Ti | Ty | serba | zachowaj się | alla | dla | grand'opra | wielkiego dzieła | tu la dovrai | które musisz | compir | dokończyć | Un nuovo | Nowy | secol | wiek | d'òr | złoty | rinascere | wskrzesisz | tu | Ty | farai | miałeś | regnare | panować | tu | ty | dovevi | powinienes | ed | a | io | ja | morir | umieram | per | za | te | ciebie!

Cielo | Nieba! | la morte | śmierć | per | dla | chi | kogo | mai | jest | Per | Dla | me | mnie | La vendetta | Zemsta | del Re | króla | tardare | opóźnić się | non potea | nie mogła

O | O | Carlo | Carlo | ascolta | słuchaj | la madre | matka | t'aspetta | czeka na ciebie | a | w | San Giusto | San Giuto | doman | jutro | tutto | wszystko | ella | ona | sa | wie | Ah | Ach | la terra | ziemia | mi manca | mi się usuwa | Carlo | Carlo | mio | mój | a me porgi | podaj mi | la man | rękę | ...

Io morirò | Umrę | ma | lecz | lieto | z radością | in | w | core | sercu | ché | że | potei | mogłem | così | w ten sposób | serbar | zachować | alla | dla | Spagna | Hiszpanii | un salvatore | zbawcę | Ah! | Ach! | di me | obiecaj mi | ... | ... | non ti scordar | nie zapomnij o mnie

Ah! | Ach! | la terra | ziemia | mi manca | mi się usuwa | la mano | rękę | a me | podaj mi | a me | podaj mi | ah! | Ach! | salva | ocal | la Fiandra | Flandrię | Carlo | Carlo | addio | żegnaj | ah! | ach!

Analiza wykonawcza i porównanie nagrań siedmiu arii Verdiego

Son pur queste mie membra

Analiza środków wykonawczych

W pierwszej części sceny pierwszej aktu czwartego recytatyw wykorzystuje tonację f-moll w rytmie 4/4. Wstęp jest bardzo dynamiczny – rozpoczyna się *allegro*, po którym następuje *crescendo*. Nabucco leży na ziemi, powoli budząc się z głębokiego snu i uświadamia sobie, że był pogrążony w nieświadomości. Gdy rozlega się akompaniament, Nabucco nagle się zrywa, łapiąc gwałtownie powietrze. (Por. przykład nutowy nr 1)



Przykład nutowy nr 1



Pierwsze cztery frazy recytatywu: „Son pur queste mie membra!. Ah! fra le selve , Non scorreva anelando, Quasi fiera inseguita?” oznaczają: „Czy to naprawdę moje ciało? Ach! W lesie, Czyż nie jestem jak ścigane zwierzę, zdyszany, uciekający w panice?”

Należy zwrócić uwagę, by oddać uczucie przerażenia w głosie. Te cztery wersy oddają stan ducha Nabucco, gdy budzi się zdyszany i przerażony. Wykonując tę frazę, należy zaśpiewać ją z mocnym, pełnym wściekłości głosem. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

4

2 1 1

Son pur queste mie membra!... Ah! fra le

selve non scorrea a-ne-lando quasi fie-rainse - guita?

(conclausi al di fuori)

„Ah, sogno ei fu ... terribil sogne!” [Ach, to sen... straszny sen!]

Przy tych słowach głos Nabucco staje się zrównoważony i słaby, nie może być równie potężny i donośny, jak w poprzedzających je czterech frazach.



Zza sceny rozbrzmiewa dźwięk trąbki. „Or ecco, il grido di guerra!.. Oh la mia spada!..Il mio destrier, che alle battaglie anela, Come fanciulla a danze!” To zdanie oznacza: “Oto okrzyk wojenny! O, mój mieczu! Mój wierzchowcu, który rwie się do bitwy, Jak dziewczyna do tańca!” Ten fragment jest pełen uniesienia i namiętności, zdradza żądzę krwi Nabucco podczas walki. Tę partię należy wykonać z mocą i pewnością siebie, oddając ducha zwycięzcy dominującego nad słabszymi! (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

„O prodi miei! ... Sionne,La superba cittade, ecco torregia ...Sia nostra, cada in cenere!” [O dzielni moi wojownicy!... Syjon, to dumne miasto, spójrzcie, wznosi się przed nami... Niech będzie nasze, niech obróci się w pył!]

Te słowa Nabucco przepełnione są bitewnym zewem i niszczycielską furią. Szczególnie wysokie „O” we frazie „O prodi miei”, dźwięk es, musi być wyrażone z mocą. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr

The image displays a musical score for Nabucco, featuring a vocal line (N) and a piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics: "- ne..la co..me fanciulla a danze! Oh prodi miei!... S'ion -". The second system includes: "- ne, la super - ba cit - ta - de, ec - co tor..reggia... sia no - stra, ca..da in". The third system includes: "ce - nere!" and "Oh sulle". The piano part features a prominent chord progression marked with the numbers 4 2 3 1 2 and 2 1 2. The vocal line is marked with a forte (f) dynamic.

„Oh sulle labbra de' miei fidi il nome Della figlia risuona! Ecco! Ella scorre Tra le file guerriere!.. Ohimè!.. traveggo? Perchè le mani di catene ha cinte?.. Piange!..” [Na ustach mych wiernych imię mej córki rozbrzmiewa! Patrz! Ona mknie pośród szeregów wojowników! Niestety! Czyżbym majaczył? Czemu jej ręce są spętane łańcuchem?... Płacz!]

Nabucco myślał, że to jego własne wojska się zbliżają, aż do czasu, gdy ujrzał spętaną córkę. Widzi, jak Fenena w kajdanach jest prowadzona na miejsce egzekucji. Z dumy wpada w osłupienie, aż popada w rozpacz. Emocje stopniowo narastają. Analogicznie, głos powinien

stopniowo przechodzić od dumnego brzmienia do przepelnionego rozpaczą. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

ce - nere! Oh sulle

CORO INTERNO

Fe - ne - na!

6 ALL.^o MOD.^{to} ASSAI

p MARCIA FUNEBRE
BANDA INTERNA

labbra de' miei fi-di il nome della fi-glia ri-suo-na!

(s'affaccia alla loggia)

Ecco! Ei... la scorre tra le fi - le guerriere! Ohimè!... tra - veg - go?

12 212

213

Perchè le mani di ca - tene ha cinte?..... Piange!...

„Ah prigioniero io sono! Dio degli ebrei perdono!” [Ach, więźniem jestem! Boże Hebrajczyków, przebacz!] Ten fragment jest niezwykle zwięzły, ale przepiękny dramatyzmem. Nabucco złamany poczuciem winy i bezsilnością, wykrzykuje w przypiływie rozpacz, pragnąc wyprosić łaskę u Boga Żydów. (Por. wyciąg fortepianowy nr 6)

Przykład nutowy nr

The image shows a musical score for the aria 'Ah, prigioniero io sono!' from Giuseppe Verdi's opera Nabucco. The score is written for voice (NAB.) and piano (N.). The key signature is G minor (three flats). The tempo is marked 'Andante'. The score includes the following lyrics: 'Ah, pri-gio-nie-ro io so-no! Di-o de-gli E-brei, per-do-no!' (Ah, prisoner I am! God of the Jews, forgive me!). The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The voice part is characterized by long, expressive notes and a powerful, dramatic delivery. The score is numbered 42312.

The image shows a musical score for the aria 'Dio degli ebrei, perdono!' from Giuseppe Verdi's opera Nabucco. The score is written for voice (NAB.) and piano (N.). The key signature is G minor (three flats). The tempo is marked 'Andante'. The score includes the following lyrics: 'Dio degli E-brei, per-do-no!' (God of the Jews, forgive me!). The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The voice part is characterized by long, expressive notes and a powerful, dramatic delivery. The score is numbered 214.

Aria utrzymana jest w tonacji g-moll, metrum 4/4, w tempie *largo*. W tym momencie Nabucco jest już złamanym człowiekiem, ale tli się w nim jeszcze iskra nadziei. Pada na

kolana, wyznając winy przed Bogiem Hebrajczyków – Jahwe, błagając o przebaczenie pychy i ocalenie życia córki: „Dio di Giuda! L'ara il tempio” [Boże Judy! Ołtarz i świątynia]. W tej pełnej uniżenia arii duet wiolonczeli solo i fletu tka wzniosłą, uduchowioną atmosferę, przekształcając ludzką skruchę w doświadczenie transcendencji.

Z muzykologicznej perspektywy, tonacja b-moll tworzy przygnębiający i melancholijny nastrój. *Largo*, jako oznaczenie tempa, nakłada na wykonawcę wymagania wykonania arii w powolnym tempie, z wyrazem skruchy i pokory.

Na podstawie cech muzycznych początkowego fragmentu arii, poniżej przedstawiono szczegółową analizę wykonawczą arii, fraza po frazie, z uwzględnieniem parametrów muzycznych, semantyki tekstu libretta i wskazówek interpretacyjnych dla śpiewaka.

„Dio di Giuda!.. l' ara, il tempio A te sacro, A te sacro, sorgeranno ... Deh mi togli, mi togli a tanto affanno deh mi togli a tanto affanno e i miei riti e i miei riti struggerò.” [Boże Judy!...Ołtarz, świątynia, Tobie poświęcone, powstaną...Och, uwolnij mnie od tej męki, a zniszczę moje obrzędy].

Ta aria pojawia się w kulminacyjnym momencie opery. Ukazuje całkowite nawrócenie Nabucco po duchowym i religijnym załamaniu. Przemienia się z butnego, bezbożnego zdobywcy w pokornego wyznawcę, który korzy się przed Bogiem Żydów. Dlatego wykonawca musi nie tylko ukazać gwałtowną, wewnętrzną walkę i emocjonalne wyzwolenie, ale także oddać duchową przemianę postaci, która w blasku oświecenia odnajduje zbawienie. „Dio di Giuda!.. l' ara, il tempio A te sacro, A te sacro, sorgeranno” Wykonanie musi łączyć stłumioną intensywność z błagalną mocą, oddając cierpienie Nabucco, jego skruchę i żarliwe pragnienie odkupienia. „Deh mi togli, mi togli a tanto affanno deh mi togli a tanto affanno e i miei riti e i miei riti struggerò.” Śpiewak powinien prowadzić linię melodyczną legato, niczym fale, by oddać falujące napięcie między błaganiem a wewnętrznym zmaganiem.

(Por. przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7

LARGO (s'inginocchia)

N *Di - o di....*

9 *LARGO*

N *Giu - da!... l'a - ra, il tem - pio a te.....*

N *sa - cro, a te sa - cro, sor - ge - ran - no... deh..... mi*

N *to - gli, mi to - glia tanto af - fan *allarg.* no, deh mitoglia tan.to af.*

10 *a tempo*

col canto

lunga.

N *- fan - no ei mie.i ri - tiei miei ri - ti strugge - rò.*

p

„Tu m' ascolti! .. Già dell' empio, Rischiarata è l' egra mente!, Ah... Dio verace, onnipossente, Adorarti Adorarti ognor saprò. Adorarti ognor saprò. Adorarti ognor saprò.” [Ty mnie wysłuchasz! Oto chory umysł niegodziwca już się rozjaśnia! Ach! Boże prawdziwy i wszechmogący, czcić Cię wiecznie będę umiał. Czcić Cię wiecznie będę umiał, czcić Cię wiecznie będę umiał.]

Frazę: „Tu m'ascolti!...” należy wykonać z uczuciem zdumienia i czci, wyrazić emocje stopniowego zbliżania się do światła i pewności, promieniujące od wnętrza na zewnątrz. Śpiewać głosem coraz jaśniejszym, pełnym wiary i poczuciem dostąpienia łaski. To moment, gdy Nabucco po raz pierwszy odczuwa, że Bóg odpowiada na jego skrucę. W warstwie ekspresji należy oddać subtelną przemianę z tonu rozpaczony w iskrę nadziei, za pomocą stopniowego *crescendo* o miękkiemu ataku i wewnętrznej sile. „Già dell'empio rischiarata è l'egra mente!” to wyraz samopoznania poprzez nagłą autorefleksję. „Dio verace, onnipossente” – ta fraza jest wezwaniem do Boga – należy ją wykonać z majestatycznym rytmem i szeroką linią melodyczną, przy zachowaniu stabilnego podparcia oddechowego. Fraza „Adorarti ognor saprò” kończy cały fragment. To ostateczna deklaracja postaci, będąca punktem zwrotnym, definiującym dalsze jego losy. Wykonanie powinno łączyć w sobie stanowczość, ciepło, pokorę. W zakończeniu frazy należy zastosować *diminuendo*, by oddać przejście od powierzchownej deklaracji do wewnętrznego ślubowania. (Por. przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8

lungha. 215 sotto voce

N - fan - no ei mie.i ri - tiei mie.i ri - ti strugge - rò. Tu m'a.

N - scol - - - ti!... Già dell' em - - - pio ri - schia -

N - ra - - - taè'l'e - gra men - tel ah!.....

cres. dim. col canto

N Dio vera - ce, onni - pos - sen - te, a - do - rar - ti, a - dorar - ti ognor sa -

41 p col canto

N - prò, a - do - rar - ti ognor saprò, a - do - rar - - ti o - gnor sa -

42 3 12



„O prodi miei, seguitemi, S'apre alla mente il giorno: Ardo di fiamma insolita” [mrok duszy pokonany, wstaje jasność; O dzielni moi wojownicy, podążajcie za mną, Płonę ogniem, jakiego nigdy nie znałem]. „O prodi miei, seguitemi... S'apre alla mente il giorno” niosący przebudzenie i natchnienie. Wykonawca powinien śpiewać mocnym, stanowczym głosem, by wzbudzić w ludziach wiarę, a jednocześnie wyrażać nadzieję na przejście z ciemności ku przebudzeniu.

„Ardo di fiamma insolita”. Tej frazie często nadaje się delikatne wzmocnienie dynamiczne. Należy ją śpiewać z żarem, lecz bez niepokoju, przekazując coś na kształt sakralnej misji. (Por. przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr

NAB.

O prodi miei, se_guite_mi,

- si - ria, l'Assiria il sol!

- si - ria, l'Assiria il sol!

15

p.

42312

NAB.

s'a_pre allamen.te il gior.no; ar - do di fiamma in soli.ta,

219

9

„Re dell'Assiria io torno! Di questo brando al fulmine, cadranno gli empi al cadranno suolo; Tutto vedrem rifulgere, Di mia corona corona al sol.” [Powracam jako król Asyrii! Pod tego miecza błyskawicą grzesznicy upadną na ziemię; Ujrzymy, jak wszystko znów zabłyśnie w promieniach mojej korony, skąpanej w słońcu.]

„Re dell'Assiria io torno!” Ta fraza ma charakter deklaratywny, o zdecydowanym rytmie, z wyraźnym akcentem. Należy śpiewać donośnie i stabilnie, z pełnym oddechem, by oddać

dumę Nabucco – króla, który odzyskuje tron. Fraza „Di questo brando al fulmine” powinna zabrzmieć bojowo, barwa głosu niczym dźwięk rogu – mocna i przenikliwa. „Tutto vedrem rifulgere, Di mia corona corona al sol”. Emocje sięgają zenitu, melodia jest wzniosła, skala jasna i szeroka, to jedna z najbardziej rozpoznawalnych fraz całego arii. (Por. przykład nutowy nr 10)

Przykład nutowy nr 10

N
re..... dell'Assiria io tor - no! di que - - sto brando al

N
ful - mine cadranno gliem - pi, cadranno al suo - lo;

N
tut - to..... vedrem ri - ful - gere di mia co - ro - na co - ro - na al

42312

220

N
sol, vedrem ri-ful-ge-re di mi-a coronaal

ABD. coi Tenori
CORO DI GUERRIERI Per te vedrem, vedrem ri-ful-ge-re,
Per te vedrem, vedrem ri-ful-ge-re,

16

N
sol, vedrem tutto ri-ful-ge-re di miaco-ro-na al sol, di mi-a co-
per te,
per te,

„Andiam, vedrem, rifulgere di mia corona al sol, Vedrem tutto rifulgere di mia corona al sol.”
 [Chodźmy ujrzyć blask mojej korony w słońcu, zobaczymy wszystko skąpane w blasku mojej korony w słońcu]. Ten fragment kończący arię powtarza się trzykrotnie, co oznacza, że Nabucco koniecznie chce wrócić do pałacu królewskiego. Należy śpiewać głosem mocnym i stanowczym. (Por. przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11

N

mia co-ro-na al sol, an-diam, vedrem ri-
 so-vra l'Assi-ria il sol, vie-ni, vie-ni, vedrem ri-
 so-vra l'Assi-ria il sol, vie-ni, vie-ni, vedrem ri-

42 312

222

N

- ful - - gere di mia co-ro-na al sol, an - - -
 - ful - gere so-vra l'Assi-ria il sol, andiam, an-diam, andiam, an -
 - ful - gere so-vra l'Assi-ria il sol, andiam, an-diam, andiam, an -

Porównanie nagrań:

Cappuccilli kreuje wykonania mroczne i przejmująco tragiczne – jego ciemny, aksamitny baryton to kwintesencja wirtuozerii i teatralnej ekspresji włoskiej szkoły wokalne minionej epoki.

<https://www.youtube.com/watch?v=sScHq0TbjP8>



Leo Nucci

Jego głos cechuje bezpośrednia ekspresja i wyraźne frazowanie, zachowuje jasność i siłę charakterystyczne dla włoskiej tradycji wokalne. Nucci podkreśla rytm języka i logikę

muzyki, nadając postaci większą dynamikę. Choć brakuje mu głębi poprzedników, wyróżnia się klarownością i naturalnością, tworząc trzeźwą i stanowczą interpretację.²⁰

<https://www.youtube.com/watch?v=0CaVtmBT1bI&list=PLuqgAZLVOGVQ2etiOWv7-dg0gRISvWgqW&index=13>



²⁰<https://zh.101su.ru/book/1002015/b590dd/nabucco-opera-journeys-mini-guide-series.html>;

<https://zh.101su.ru/book/1890720/fe58aa/nabucco.html>

Pieta rispetto amore

Analiza środków wykonawczych:

W scenie otwierającej, w akcie czwartym recytatyw jest w tonacji C-dur, w metrum 4/4. Wstęp w tempie *allegro*, z towarzyszeniem puzonów *fortissimo* (*ff*) na początku, przechodzące w nerwowe tremolo szesnastkowe. W tej scenie Makbet siedzi na tronie, kurczowo ściskając berło, gotów by potępić tych, którzy go zdradzili i zbuntowali się przeciw niemu. (Por. przykład nutowy nr 1)



Przykład nutowy nr 1

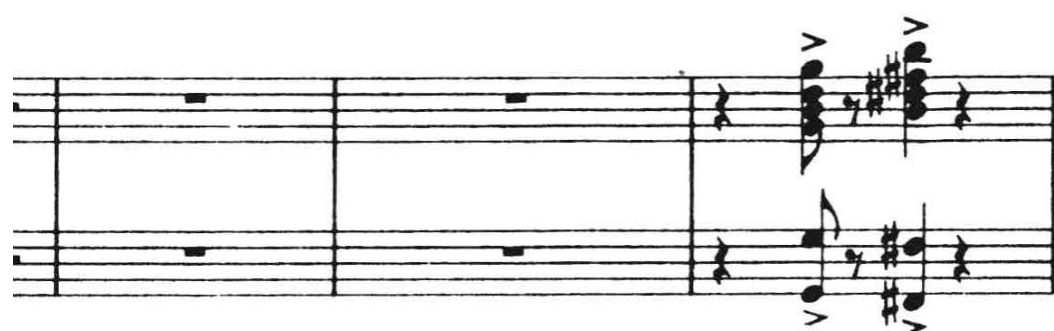
Początkowe tempo dla partii wokalne to adagio, w pierwszej frazie wypowiedzianej przez postać. „Perfidi! All'anglo contro me v'unite! Le potenze presaghe han profetato” [Zdraycy! Anglia przeciwko mnie was zjednoczyła! Proroctwo, siły sprzysiężone przeciwko mnie]. W tej scenie Makbet potępia tych, którzy go zdradzili i powstali przeciw niemu. Śpiewając: „Perfidi! All'anglo contro me v'unite!” głos musi być zdecydowany i gniewny. Zaraz potem następuje fraza: „Le potenze presaghe han profetato”, w której ujawnia proroczą wizję. W interpretacji należy położyć akcent na słowie „presaghe”. Następuje tu zmiana tonu w kierunku refleksyjnego namysłu i stanowczości – wymaga to głębszej pozycji rezonansowej i wydłużenia dźwięków. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

Rezit.



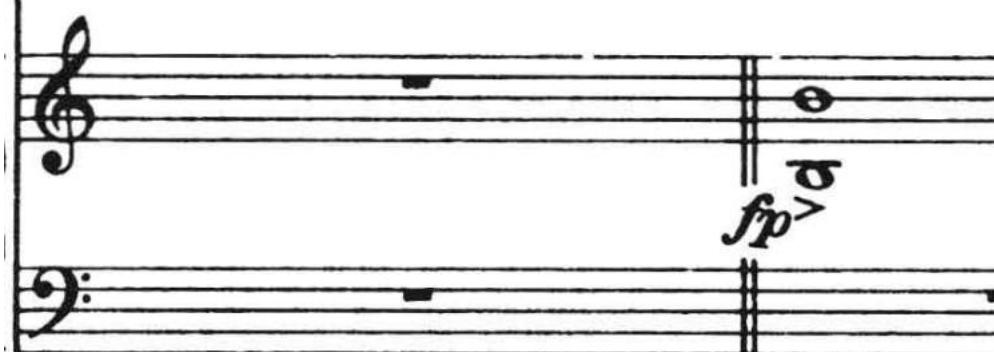
Per - fi-di! All' An-glo contro me v'u-ni-te! Le po-



Adagio



ten - ze presa-ghe han pro-fe - ta - to:



„Esser puoi sanguinario, feroce; Nessuno nato da donna ti nuoce". No, non temo di voi, né del fanciullo Che vi conduce! Rafferma sul trono Questo assalto mi debbe, O sbalzarmi per sempre..." [„Możesz być krwawy, dziki; Żaden człowiek zrodzony z kobiety cię nie zrani." Nie, nie lękam się was, ani dziecka, które was prowadzi! Ten szturm utwierdzi mnie na tronie albo strąci mnie (zeń) na wieki...]

W tej scenie Makbet próbuje wykorzystać owo tajemnicze „proroctwo”, by dodać sobie otuchy.

„Esser puoi sanguinario, feroce” Ta fraza to wielkie crescendo, z kulminacją na forte w słowie „feroce”. Podkreśla, że los jest po jego stronie. W interpretacji musi zabrzmieć arogancko i pewnie, z głosem mocnym i pełnym siły. (Por. wyciąg fortepianowy nr 3)

„O sbalzarmi per sempre...” By oddać fatum ciężące nad postacią, tę frazę należy wykonać z: *ritardando* (zwolnieniem tempa), *allargando* (poszerzeniem frazy), *diminuendo* (redukcją dynamiki).

Przykład nutowy nr 3

Adagio

ten - se pre - sa - ghe - han - pro - fe - ta - to: „Es - ser puoi san - gui - na - rio, fe - ro - ce; nes - sun

Allegro

na - to di don - na ti nuo - ce!'' No, non te - mo di vo - i, nè del fan -

ciul - lo che vi con - du - ce! Raf - fer - mar sul tro - no quest' as -

Adagio

sal - to mi deb - be, o sba - zar - mi per sem - pre! Ep - pur la

„Eppur la vita Sento nelle mie fibre inaridita!” [A jednak czuję, że życie we mnie usycha jak roślina!] Wciąż dręczą go przepowiednie czarownic, lecz jego determinacja, by pokonać

wrogów i umocnić władzę, pozostaje niezłomna. W poprzedniej frazie Makbet, cytując przepowiednię, autoafirmuje się z niemal histeryczną pewnością siebie i uporem. Ale pierwsze słowo w tej frazie - „Eppur” [A jednak] - wskazuje na nagły zwrot psychologiczny, który burzy jego udawaną twardość. Nie mówi „czuję zmęczenie”, lecz „moje życie wyschło”. Zdaje sobie sprawę, że choć na zewnątrz zachowuje pozorny spokój, jego życie utraciło już witalność i sens, dlatego wykonując tę frazę nie należy śpiewać z przekonaniem, lecz z poczuciem rezygnacji i upadku. Słowo „Eppur” należy śpiewać z wahaniem, a nawet łamiącym się głosem, a „nelle mie fibre inaridita” z subtelnym, łzawym zabarwieniem. Pozwolić, by głos łamał się jak suche gałęzie. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4

Adagio

sal - to mi deb - be, o abal - zar - mi per sem - pre! Ep - pur la

p *ppp*

31

vi - ta sen - to nel - le mie fi - bre i - na - ri - di - ta!

f *pp*

Część arii utrzymana jest w tonacji Des-dur, metrum 4/4, z oznaczeniem tempa *Andante sostenuto*. W tej części Makbet przestaje być królem polegającym na przepowiedni i kierującym się ambicją. Staje się przegranym, mierzącym się z ostateczną samotnością i rozliczeniem losu. Jego lament to nie tylko pytanie o sens życia, ale także niemy sąd nad własnymi zbrodniami. W miarę jak melodia zstępuje w coraz niższe rejestry, dusza postaci stopniowo się rozpada, by ostatecznie utonąć w nicości i samozatraceniu. W tej chwili samotnej refleksji Makbet zdaje się być pochłonięty przez śmierć i zniszczenie, które sam wywołał. Opłakuje swoje dziedzictwo. Jego śmierć nie wzbudza płaczu, tylko wyzwala gromkie przekleństwa uciśnionych. Z perspektywy specyfiki muzycznej, oznaczenie *con espr.* wymaga od śpiewaka ekspresyjnej interpretacji. Na podstawie cech muzycznych początkowego fragmentu arii, poniżej przedstawiono szczegółową analizę wykonawczą arii, fraza po frazie, z uwzględnieniem parametrów muzycznych, semantyki tekstu libretta i wskazówek interpretacyjnych.

„Pietà, rispetto, amore, Conforto ai dì cadenti, Non spargeran d'un fiore La tua canuta età.”
[Litość, szacunek, miłość, Pociecha w dniach schyłku, Nie rzucą nawet jednego kwiatu na twój sędziwy wiek]. W tym fragmencie Makbet dokonuje bolesnego rozliczenia z własnym przeznaczeniem. Zdaje sobie sprawę, że chociaż zdobył władzę, to utracił przymioty, które czynią go człowiekiem: litość, szacunek i miłość. Ta część powinna być śpiewana w wolnym, ciężkim tempie. Fraza „Pietà, rispetto, amore” rozpoczyna się delikatnie, Makbet stopniowo buduje napięcie emocjonalne, warstwa po warstwie. Na słowa „tua canuta età” wyzwala głęboką skruchę i wyczerpanie. Trzeba je śpiewać mocnym, dobrze opartym głosem. „Non spargeran d'un fiore” zaleca się śpiewać półgłosem, z lekkim łkaniem w głosie, by wzmocnić wrażenie żałobnej melancholii. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

Andante sostenuto. (♩:50)
p con espr.

Pie - tà, ri - spet - to, a - mo re, con -

pp

for - to a' dì ca - den - ti, ah, non spar - ge - ran d'un -

pp

foi - - - re la tu - a - ca - nu - ta e -

dim.
 tà, non spargeran, non sparge - ran d'un fio - re la tu - a ca - nu - ta — e -
con dolore
 tà. Né sul tuo re - gio —

„Né sul tuo regio sasso Sperar soavi accenti” [Na twoim królewski tronie, nie oczekuj słów pociechy].

„Né sul tuo regio sasso” to kluczowy moment zwrotny, gdzie melodia przechodzi płynnie ze stosunkowo statecznej w stan lekkiego, ale przytłumionego poruszenia. W tym momencie Makbet doznaje otrzeźwienia u kresu życia, zdaje sobie sprawę, że nawet zasiadając na tronie ostatecznie nie zdoła zdobyć prawdziwego szacunku i uznania. Śpiew należy prowadzić niskim, jednostajnym głosem, niczym obojętne oznajmianie wyroku przeznaczenia. Brak zmian zabarwienia emocjonalnego wzmacnia poczucie przytłumienia. (Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

Example 6 shows a musical score for voice and piano. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems. The first system has a vocal line starting with "tà." and "Nè sul tuo re - gio" with a "con dolore" marking. The piano accompaniment features triplets in the right hand and single notes in the left. The second system continues the vocal line with "sas - so spe - rar so - a - vi ac -" and a "dolcissimo" marking. The piano accompaniment continues with triplets. The third system starts with "cen-ti; ah," and "sol la be-stem - mia, ahi las - so, la ne - nia tua sa-" with a "Tutta forza" marking, followed by a "dim." marking and a triplet. The piano accompaniment continues with triplets.

“Ah! Sol la bestemmia, ahi lasso! La nenia tua sarà!” [Tylko klątwy i bluźnierstwa! Pieśni żałobne będą twoim hymnem!]

To ostatnie westchnienie Makbeta przed śmiercią, to intensywny fragment kończący arię. Makbet zdaje sobie sprawę, że nie dostąpi przebaczenia, szacunku ani miłości, a potomni upamiętnią go tylko przekleństwami i pieśniami żałobnymi. Przy słowach: „Ah! Sol la bestemmia” i „ahi lasso!” wykonanie wymaga gwałtownego wybuchu, jednak z kontrolą, bez spięć głosowych i krzyku. Należy utrzymać pełną kontrolę nad: rezonansem, czystością dźwięku i barwą głosu. Konieczne jest pełniejsze wsparcie oddechowe: głęboki wdech i wzmocniona kontrola. (Por. przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7

Tutta forza

cen-ti; ah, sol la be-stem - mia, ahi las - so, la ne - nia tua sa-

dim.

33

cresc.

con forza

dim.

rà, la ne-nia tua sa - rà, sol la bestemmia, sol la bestem - - mia, ahi

las - so, la ne - nia tua sa - rà, ahi

p

dolcissimo

“Ah! Sol la bestemmia, ahi lasso! La nenia tua sarà!” [Tylko klątwy i bluźnierstwa! Pieśni żałobne będą twoim hymnem!]

Fragment „Ah Sol la bestemmia” powtarza się trzykrotnie i jest najsilniej nacechowany emocjonalnie. Nie boi się już śmierci, lecz tego, że po odejściu nikt nie zachowa o nim pamięci, będą mu towarzyszyć tylko przekleństwa i żałobne pieśni. Słowo „bestemmia” należy artykułować z mocą, jak przy rzucaniu przekleństwa. „ahi lasso!” to lament, dlatego

słowo to należy wykonać z łkaniem w głosie i przejmującym jękiem. Kończącą frazę: „Lanienia tua sarà!” należy śpiewać nieco ciszej, przeciągając dźwięki – głos powinien brzmieć jakby dochodził z oddali, niczym dusza opłakująca samą siebie, przepelniona pustką i chłodem. W tej scenie Makbet w pełni uświadamia sobie, w jaki sposób zejdzie z areny dziejów – bez chwały, bez godności, jedynie w wiecznej rozpacz. Następuje ostateczne załamanie psychiczne, Makbet już nawet nie próbuje się niczym usprawiedliwiać. (Por. przykład nutowy nr 8)

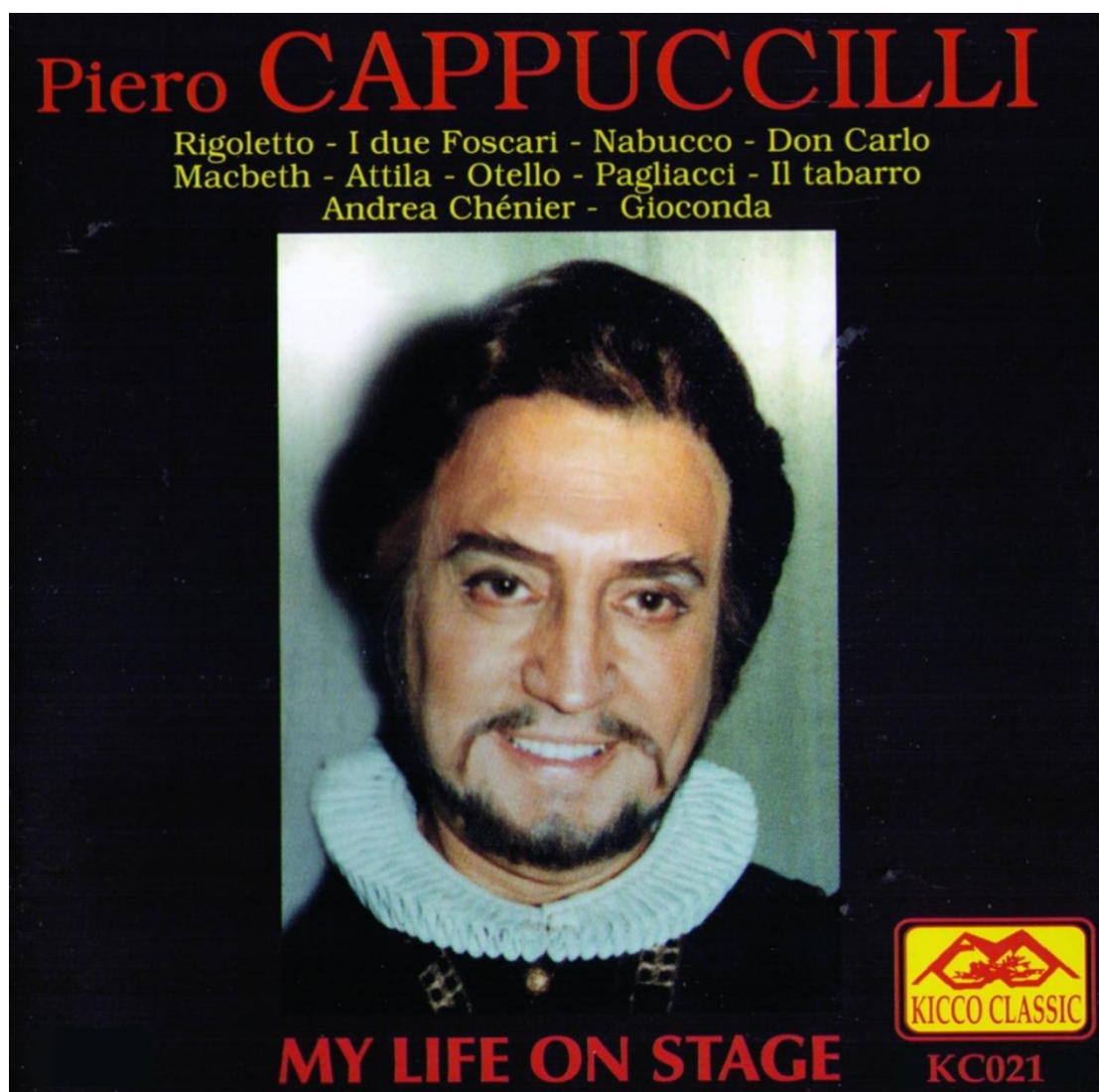
Przykład nutowy nr 8

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. The first system features a vocal line with lyrics "rà, ahi las -" and a piano accompaniment with triplets and a *pp* dynamic. The second system shows a vocal line with lyrics "so, sol — la bestemmia, ah! lasso, la ne - - - nia, la ne-nia tua sa-" and a piano accompaniment with a *p legato* marking. The third system shows a vocal line with lyrics "rà." and a piano accompaniment with a *pp* dynamic.

Porównanie nagrań:

Wykonanie Piero Cappuccilliego jest pełne godności i powściągliwości. Swoim stabilnym, szerokim głosem nadaje tej arii niezwykłą majestatyczność. Jego głos zdaje się wydobywać z najgłębszych zakamarków duszy, ale jest pozbawiony emocji. Każde słowo wypowiada z najwyższą powściągliwością, lecz właśnie ta dyscyplina nadaje jego tragedii przejmującą moc. On nie mówi, tylko wygłasza oświadczenie. To głos władcy osamotnionego, lecz wciąż niezłomnie strzegącego swej godności

<https://www.youtube.com/watch?v=JxkjDnNkmCE>



Wersja Leo Nucciego wyraźniej skupia się na dramaturgicznej intensywności. Charakterystyczna, świetlista barwa jego głosu idzie w parze z nieskrywaną i bezpośrednią otwartością emocjonalną. W jego interpretacji słów „pieta” i „amore” słychać wyraźne kontrasty dynamiczne, uwydatniające emocjonalne wahania Makbeta, co stwarza wrażenie spowiedzi przeplatanej rozpaczą. Nucci nie tyle śpiewa tę arię, co ją gra – buduje całe psychologiczne uniwersum postaci samym głosem. To wykonanie dla miłośników intensywnych doznań teatralnych w operze.

https://www.youtube.com/watch?v=f9VuE16x-_M



Gian Giacomo Guelfi reprezentuje klasyczne piękno starej szkoły włoskich barytonów. Gęsta, ziarnista barwa głosu perfekcyjnie współgra z kreowaną przez niego postacią starzejącego się, zmęczonego życiem króla. Nie skupia się na subtelnych niuansach, lecz nadaje tej muzyce rangę sakralnego obrzędu, jakby aria stała się ofiarą złożoną przeznaczeniu przez samego Makbeta.²¹

²¹

https://reader.101su.ru/read/0f381fcd3560fa418e7d6ad65c08f6664a3d1cad85e4469e2761f002d7cf916e/983310/857217/macbeth-opera-journeys-mini-guide-series.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=a37c08f5ba24b71519a130f87562df6f9772de9887e7a5dc3a5b91c76e3118fe&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F983310%2Ffc8ebb

<https://www.youtube.com/watch?v=BfGOdZ3H2Ys>



Cortigiani vil razza dannata

Analiza środków wykonawczych

Ta aria pojawia się w drugim akcie opery, utrzymana jest w tempie *allegro vivo*, w metrum 4/4. Rigoletto przybywa do pałacu księcia w wielkim niepokoju, rozpaczliwie poszukując swojej córki Gildy. Rigoletto wygłasza gniewny monolog, gdy orientuje się, że jego córka została uprowadzona przez księcia. „Ah! Ella è qui dunque! Ella è col Duca! La giovin che sta notte al mio letto rapiste. Ma la saprò riprender. Ella è là. Io vo' mia figlia” [Ach! Więc ona tu jest! Jest z Księciem! Dziewczyna, którą tej nocy porwano spod mego dachu! Lecz ja ją odzyskam. Ona tam jest. Chcę moją córkę].

Wejście wokalne „Ah! Ella è qui dunque!” można wykonać z dramatycznym, drżącym brzmieniem, oddającym szok i przerażenie. Od emocjonalnego zaskoczenia do naglej pewności „Ella è col Duca!” W tej scenie Rigoletto przepełniony jest wściekłością, niepokojem, szokiem i bólem. Wokalna interpretacja wymaga wzmożonej siły wyrazu, by oddać jego nienawiść do księcia. „La giovin che sta notte al mio letto rapiste”. Interpretacja tej frazy wymaga wyważonego tonu, lecz wciąż przepełnionego oskarżycielską mocą. Artykulacja musi być wyraźna. Należy podkreślić słowo „rapiste”. We frazie „Ma la saprò riprender. Ella è là. Io vo' mia figlia.” Podkreślić słowo „figlia”, stanowiące emocjonalny punkt kulminacyjny. Głos powinien oddawać wołanie pełne ojcowskiej miłości, ukazując przemianę postaci w przyływie emocji. (Por. przykład nutowy nr 1)

Allegro vivo (♩ = 138)

Ah, el-la è qui dunque! El - la è col Du-ca! La

gio - - vin che sta - nol - - te al mio tet - - to ra -

pi - ste. Ma la sa-prò ri - prender. El - la è

la. Io vo' mia

(Mit fürchterlicher Stimme)

Przykład nutowy nr 1

„Sì, la mia figlia. D’una tal vittoria che? Adesso non ridete? Ella è là! La vogl’io la renderete!” [Tak, moja córka. I na co wam to zwycięstwo? Czemu teraz się nie śmiejecie? Ona jest tam! Oddajcie mi ją natychmiast!]

„Sì, la mia figlia.” Rigoletto śpiewa z przekonaniem, przyznaje się do porażki, a jednocześnie

doznaje rozdzierającego bólu. W jego głosie słysząc upokorzenie, wściekłość i żalobny ból. W interpretacji wokalne należy zastosować emocjonalne opóźnienia, by oddać wewnętrzne rozdarcie, jednocześnie ekspresyjnie wyrażając gniew.

„Adesso non ridete?” W tej scenie Rigoletto drwi z podłych dworzan, stanowiąc najpotężniejszy kontratak wobec tych, którzy go wcześniej upokarzali. Jego spojrzenie i głos powinny być wymierzone w serca prześmiewców, jak ostrza. Partię należy wykonać z gwałtownym wyrzutem powietrza, śpiewać z pretensją w głosie.

„Ella è là! La vogl'io, la renderete!” zawrzeć niepokój w interpretacji tak, by współgrał z pragnieniem Rigoletta o odnalezieniu córki. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

The musical score is for a scene from Rigoletto. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time. It begins with a forte (ff) dynamic and includes the lyrics "fi - glia! Tutta forza". The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include ff and pp.

ff

fi - glia! *Sì, la mia*

Tutta forza

ff *pp*

fi - glia! *Du - na tal vit - to - ria,*

che, a - des-so non ri - de-te? *El - la è la, la vogl'*

i - o, la ren-de - re-te!

ff

Część arii utrzymana jest w tonacji c-moll, metrum 4/4, w tempie *andante mosso agitato*. W tej części arii Rigoletto odkrywa, że jego córka została uprowadzona przez dworzan księcia. Jego emocje ewoluują od wybuchu wściekłości do bolesnego błagania.

W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii poniżej znajduje się analiza wykonawcza każdej frazy, łącząca znaczenie tekstu z charakterystyką muzyczną, skupiająca się na technice wokalne i interpretacji emocjonalnej.

„Cortigiani, vil razza dannata, Per qual prezzo vendeste il mio bene? A voi nulla per l'oro sconviene” [Dworzanie, podła maści przeklęta, Za jaką cenę sprzedaliście mój skarb? Dla was złoto nie ma wartości].

Fraza „Cortigiani, vil razza dannata” ma wyrażać wybuch gniewu, a w „vil razza dannata” można zastosować efekt gardłowy i rozdartą/ rozedrganą barwę, ale należy uważać, aby nie stracić kontroli nad intonacją i barwą głosu.

„Per qual prezzo vendeste il mio bene?” Nastrój: Rigoletto wybucha pełnym oskarżeń monologiem, a jego ton staje się nieco bardziej opanowany, lecz wciąż przepojony gniewem. Należy zwrócić uwagę na samogłoski zamknięte [e] w słowach „prezzo” i „bene”, dźwięk powinien pozostać okrągły i skupiony, ale bez nadmiernego zaciskania.

„A voi nulla per l'oro sconviene” Nastrój: ostra ironia, gorzki śmiech, pogarda. Trzeba uważać na wyraźną artykulację. (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

Andante mosso agitato (♩ = 80)

Cor - ti - gia - ni, vil raz - za dan -

The first system of the musical score. The vocal line is in the bass clef, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a right hand with sixteenth-note chords and a left hand with eighth-note chords. The tempo is marked 'Andante mosso agitato' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two flats.

na - ta per qual prez - zo ven - de - ste il mio

The second system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The key signature remains two flats.

be - ne? A voi nul - la per l'o - ro scon -

The third system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The key signature remains two flats.

vie - ne,

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The key signature remains two flats.

„Ma mia figlia è impagabil tesoro. La rendete o, se pur disarmata, questa man per voi fora cruenta; nulla in terra più l'uomo paventa, se dei figli difende l'onore” [Lecz moja córka to nieoceniony skarb. Oddajcie mi ją, o, choć bezbronny, tę dłoń zboczę w waszej krwi; Niczego na świecie człowiek bardziej się nie lęka, gdy broni honoru córki].

Wykonując frazę „Ma mia figlia è impagabil tesoro.” należy sięgnąć do najgłębszych uczuć – córka jest jego jedynym skarbem. Ton głosu nie powinien być gwałtowny, raczej powściągliwy, ale stanowczy, budujący podniosłą atmosferę. Barwa głęboka i ciepła. „La rendete o, se pur disarmata, questa man per voi fora cruenta” emocje sięgają zenitu i padają groźby z ust ojca. Mimo że Rigoletto znajduje się na przegranej pozycji, podejmuje gwałtowną konfrontację, kosztem swojego życia. Tę frazę należy wypowiedzieć z głębokiego rejestru piersiowego. Linia wokalna jest ostra i bezpośrednia, barwa przechodzi od zimnej do gwałtownej. „nulla in terra più l'uomo paventa, se dei figli difende l'onore”. W tej frazie następuje zwrot emocjonalny, gniew przeradza się w ból, groźba w poważną deklarację. Pod względem techniki wokalnej, fragment ten wymaga przedłużenia wartości nut i stabilizacji oddechu, by przywrócić głosowi pełnię bez cienia powierzchowności, ukazując wewnętrzną, absolutną prawość Rigoletta w tym momencie – okazuje bezgraniczne poświęcenie dla honoru córki. (Por. przykład nutowy nr 4)

be - ne? A voi nul - la per lo - ro scon -

vie - ne, ma mia fi - glia è im - pa - ga - bil te -

Przykład nutowy nr 4

sor. La ren - de - te, o, se pur di - sar -

ma - ta que - sta man per voi fo - - - ra cru -

en - ta; nul - la in ter - ra più l'uo - mo pa -

ven - - - ta, se dei fi - gli di - fen - de vo -



„Quella porta, assassini, assassini, m’aprite, la porta, la porta, assassini, m’aprite.” [Otwórzcie te drzwi, mordercy! Mordercy! Drzwi, drzwi, mordercy, przede mną otwórzcie!]

„Quella porta, assassini, assassini, m’aprite” - Rigoletto, wściekły i zrozpaczony, szuka córki, by w końcu wykrzyczeć swoją wściekłość w stronę obojętnych, pałacowych wrót. W interpretacji należy zastosować *crescendo di potenza* na słowie „assassini”, przechodząc od *fortissimo esplosivo* do *piano singhiozzante* z precyzyjnym *rubato*. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

„Ah! Voi tutti a me contro venite! Tutti contra me! Ah! Ebben, piango, Marullo, signore, tu ch'hai l'alma gentil come il core, dimmi tu dove l'hanno nascosta? È là? Non è vero? Tu taci! Ohimè!” [Ach! Wy wszyscy przeciwko mnie powstaliście! A więc płaczę, Marullo, panie, ty co masz duszę szlachetną jak serce, powiedz gdzie ją ukryli? Jest tam, prawda? Milczysz! Ach!]

„Ah! Voi tutti a me contro venite! Tutti contra me!” To moment, gdy poczucie osaczenia i porzucenia wywołuje u bohatera skrajne uczucie izolacji. Śpiew w tym fragmencie powinien brzmieć jak stłumiony krzyk, głos powinien zachować metaliczną, przenikliwą siłę nawet pod presją, podczas gdy tonacja ma odzwierciedlać narastającą walkę na granicy płaczu. „Ah!

Ebben, piango, Marullo, signore, tu ch'hai l'alma gentil come il core, dimmi tu dove l'hanno nascosta?" Ta fraza wyraża lament kochającego ojca i należy ją wykonać niezwykle cicho i delikatnie, z wykorzystaniem mieszanej strefy rezonansu. Słowo „piango” ma być wypowiedzane z drżeniem w głosie, łączy płacz i śpiew. Prośba do Marulla powinna oddawać utraconą nadzieję, ale też autentyczne zaufanie, w barwie głosu powinna brzmieć szczerłość. „È là? Non è vero? Tu taci! Ohimè!” W tej frazie śpiewu należy w bardzo krótkim czasie przejść od tonu pełnego nadziei do głębokiego smutku. Słowo „Ohimè!” powinno być jak westchnienie, ton głosu powinien drżeć i opadać, jakby serce zostało wydarte z piersi. (Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

The musical score example nr 6 consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line is written in a bass clef and features a series of triplet notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, including chords and a melodic line.

Lyrics: *Ah, voi tut-ti a me con-tro ve -*

dim. 3 (Weinend) *3* *3*

ni - te, tut - ti con - tro me! Ah! Eb - ben, —

Meno mosso (♩ = 56)

pian - go, Ma - rul - lo, Si - gno - re, tu ch'hai

pp

3

l'al - ma gen - til co - me il co - re, dim - mi

tu do - ve l'han - no na - sco - sta? Ma - rul - lo, Si -

gno-re, dim-mi tu do-ve l'han-no na - sco-sta? È là, non è

ve-ro, è là, non è ve-ro, è là, non è ve-ro? Tu

ta - ci, ohi - mè!

„Miei signori, perdono, pietate, al vegliardo la figlia ridate. Ridonarla a voi nulla ora costa, tutto al mondo è tal figlia per me. Pietà, pietà, signori” [Moi panowie, wybaczcie, litości, starcowi córkę oddajcie. Oddanie jej teraz nic was nie kosztuje, córka jest dla mnie całym światem. Litości, litości, panowie].

„Miei signori, perdono, pietate, al vegliardo la figlia ridate.” Ukazuje się kompletnie złamana postać ojca, a jego głos przechodzi w cichą błagalną prośbę, z odcieniem niemal „żebraczej” skargi. „perdono, pietate”- te dwa słowa należy zaśpiewać delikatnie, przeciągle, z łzawą intonacją, jakby głos miał za chwilę pęknąć. „Ridonarla a voi nulla ora costa, tutto al mondo è

tal figlia per me.” To ostatnie błaganie, które pozostało wśród resztek rozsądku. W słowach „nulla ora costa” zawiera się zimna logika, że nic nie tracą, a „tutto al mondo” należy wprowadzić pełnym głosem, o barwie aksamitnej, o dużym nasyceniu emocjonalnym. „Pietà, pietà, signori” – na koniec cicho i pokornie powtórzone słowo „pietà” wymaga zróżnicowanej dynamiki. Pierwsze powtórzenie niczym prośba z podniesionym czołem, drugie, jak płacz z opuszczoną głową. Ostatni dźwięk się zaciska, ale emocje znajdują ujście. Głos powinien brzmieć gardłowo, ale przejrzystie. Końcowa fraza „Pietà” powinna brzmieć jak ostatni oddech konającego. W tej właśnie chwili Rigoletto błaga, by oddano mu dziecka. (Por. przykład nutowy nr 7)

The musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The vocal line begins with a forte (f) dynamic, then transitions to piano (pp) with the instruction '(Weinend)' (crying). The lyrics are: 'ta - ci, ohi - mè! Miei si - gno - ri, per - do - no, pie - ta - - - te, al ve -'. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Przykład nutowy nr 7

gliar - do la fi - glia ri - da - - - te, ri - do -

pp

nar - la a voi nul - - la o - ra co - sta, a voi nul - la o - ra

pp

co - sta, tut - to, tut - to al mon - - do è tal fi - - glia per

col canto

me. Si - gno - - ri, per - don, per - do - - no, pie -

pp

con forza

tà, ri-da - te a me la fi - glia; tut-to al mon-do è tal fi - glia per

con forza

col canto

me, ri-da - te a me la fi - glia; tut - to al mon - do

ell' è — per me. Pie-tà, — pie - tà, Si - gno - ri, pie - tà, Si - gno - ri, pie -

tà.

Porównanie nagrań

Wersja Piero Cappuccilliego króluje szlachetność brzmienia. Jego głos ma bogatą, pełną barwę. W pierwszej części arii *Vil razza dannata* wykazuje niezwykłą ekspresję, jednak nigdy

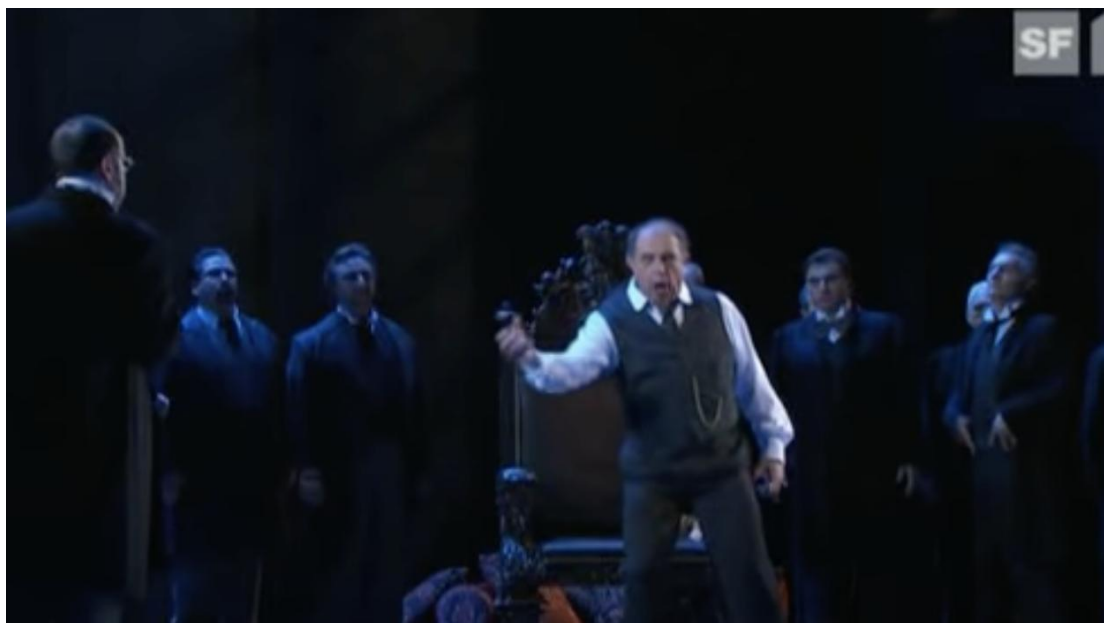
nie traci kontroli nad linią wokalną, unikając przesadnej gwałtowności. W jego wściekłości bije dostojałość, to ryk ojca, który jeszcze nie stracił władzy. W części środkowej „mie signori, perdono, pietate” następuje szybka zmiana w kierunku czułości, płynnie, z naturalnością, jego stłumiony ton głęboko porusza. To nie jest zwykłe błaganie. Jego prośba, wypowiedziana pewnym tonem, to domaganie się szacunku - niczym dostoiny błazen, którego wizerunek konsekwentnie kreuje.

<https://www.youtube.com/watch?v=VI3ryjnOe14>



Leo Nucci zasłynął ekspresją dramatyczną na wysokim poziomie. Jego gniew w pierwszej części jest bezpośredni, niemal histeryczny. Nucci mistrzowsko wykorzystuje artykulację i oddech, by budować napięcie. Jego interpretacja *Vil razza dannata* jest przepełniona wyrzutem i bólem, wyjątkowo poruszająca. Lecz gdy przechodzi w fragment błagalny, jego głos łagodnieje szybko i bardzo zdecydowanie. Przy powtórzeniu słowa „pieta” niemal lamentuje. Jego interpretacja, pełna gwałtownych emocjonalnych kontrastów, ukazuje rozdzierającą wewnętrzną walkę Rigoletta z niezwykłą intensywnością, tworząc wybitną, teatralną kreację.

<https://www.youtube.com/watch?v=QwheNbzv1nE&t=23s>



Gian Giacomo Guelfi reprezentuje bardziej tradycyjny, „twardy” styl. Tembr jego głosu zawiera swego rodzaju chłód, barwa lekko chropowata, nadaje postaci scenicznej wyrazu ostrego niczym brzytwa. W jego wykonaniu nie ma tak dynamicznej zmiany stanów emocjonalnych, jak u Leo Nucci, barwą głosu nie dorównuje Piero Cappuccilli, za to w jego głosie słychać skompresowaną siłę. Fragmenty arii, w których wyraża błaganie są względnie powściągliwe, ukazują raczej milczący ból niż jawną emocjonalną dezintegrację – jak ojciec, który choć ugina się pod ciężarem losu, nie chce całkowicie wyzbyć się swej godności.²²

²²

https://reader.101su.ru/read/fe53401d676005ce5dfcd6361a8ab26297aa2fd16c746443220dc588243fe68d/981341/f5d23e/verdis-rigoletto-opera-classics-library-series.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=e386242a096528716c50a589b1cbcb5b1e07f492a6dbaf0c2d076911b71dfea&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F981341%2Fdd3857

<https://www.youtube.com/watch?v=BfGOdZ3H2Ys>



Alla vita che t'arride

Analiza środków wykonawczych:

Pierwszym akt utrzymany jest tonacji B-dur, metrum 4/3. Preludium w tempie *andante*, część otwierająca *espr.* pełna ekspresji. Gdy na scenę wkracza Renato, w przejmującej arii przestrzega Riccarda przed zawiązującym się spiskiem. Wyraża swoje obawy o los króla oraz głęboki niepokój o przyszłość kraju. Ta aria utrzymana jest w metrum 4/4. Pod względem muzycznym, oznaczenie *cespr.* nakazuje wykonawcy głęboko ekspresyjną i uczuciową interpretację. W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii wykonawca przeprowadza szczegółową analizę poszczególnych wersów arii, uwzględniając zarówno wymowę tekstu, jak i środki muzyczne.

„Alla vita che t'arride. Di speranze e gaudio piena, D'altre mille e mille vite. Il destino s'incatena! Te perduto, ov'è la patria. Col suo splendido avvenir?” [Ku życiu, które do ciebie się uśmiecha. Pełne nadziei i radości, Za tysiąc innych żyć. Przeznaczenie się splata! Zagubiony, gdzie twoja ojczyzna. Z jej wspaniałą przyszłością?]

„Alla vita che t'arride. Di speranze e gaudio piena” – to fraza otwierająca arię, ma charakter błagalny i perswazyjny, wyraża głęboką troskę o króla. Wykonanie wymaga miękkiego, ale opartego dźwięku w średnicy z pełnym rezonansem, aby wyrazić spokój połączony z determinacją. Natomiast precyzyjna kontrola oddechu pozwoli uzyskać efekt szczerości uczuć. Trzeba zwracać uwagę na spójną technikę legato, aby melodia płynnie się rozwijała, bez przerywania fraz.

„D'altre mille e mille vite” - Renato nakłania króla, by związał swój los z narodem, poszerzając wymowę dramatyczną i pogłębiając ładunek emocjonalny. Tę partię należy śpiewać z dobrze opartym głosem, stosując *crescendo* w kluczowych momentach, by budować napięcie emocjonalne.

„Te perduto, ov'è la patria, Col suo splendido avvenir?” Ta fraza stanowi jeden z emocjonalnych filarów całego aktu, gdzie pytania retoryczne budują silne napięcie dramatyczne. By nadać głosowi płaczliwy charakter, emocje muszą przenikać z piersi prosto do głosu. Solidne podparcie oddechowe pozwoli zachować stabilność brzmienia, jednocześnie przepełniając je bólem i siłą. W ostatniej frazie: „Col suo splendido avvenir?” artykulacja musi być wyraźna, szczególnie na słowie „splendido” [wspaniała]. (Por. przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

Andante (♩ = 40) *espr.*

Al - la vi - - ta che t'ar - ri - de di spe -

p

ran - ze e gau - dio pie - - na, d'al - tre mil - - le mil - le vi - - te il de -

sti - - no — s'in - ca - te - - na! Te per - du - - to, te per - du - to, ov' è la

f allarg.

pa - - tria, te per - du - to ov' è la pa - - tria col suo splen - di - do av - ve - nir?

„E sarà dovunque, sempre Chiuso il varco alle ferite, Perché scudo del tuo petto È del popolo l'affetto? Dell'amor più desto è l'odio Le sue vittime a colpir.” [I czy wszędzie, zawsze, będzie zamknięta brama do ran, bo tarczą twojej piersi jest uczucie ludu? Miłość uderza swe ofiary bardziej gwałtownie niż nienawiść.]

„E sarà dovunque, sempre, Chiuso il varco alle ferite” – ta fraza ma wydźwięk filozoficzny. Rytm spowalnia, a nastrój staje się wyciszony i nabiera głębi. Należy zachować ciągłość frazy, głos powinien być miękki, ale nie rozluźniony, z zachowaniem napięcia linii melodycznej dzięki wsparciu oddechu. Intonacja i artykulacja słów „varco” i „ferite” ma być wyraźniejsza. „Perché scudo del tuo petto, È del popolo l'affetto?” Wraz ze stopniowy narastaniem emocji, frazy nabierają dynamiki. Można wykorzystać kontrast dynamiczny, by oddzielić „È” w słowie „affetto”, tworząc emocjonalną przestrzeń i podkreślić pytanie retoryczne.

„Dell'amor più desto è l'odio, Le sue vittime a colpir.” W tym miejscu narasta napięcie dramatyczne. Śpiewak powinien wyrazić w głosie nutę melancholii i filozoficznej zadumy, by oddać tragedię miłości niezrozumianej i wypaczonej. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo and style are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate, expressive tempo.

E sa - rà do - vun - que, sem - pre chiu - so il

var - co al - le fe - ri - te, per - chè scu - do del tuo

pet - to è del po - po - lo l'af - fet - to? Dell' a - mor più de - sto è

l'o - dio le sue vit - ti - me a col - pir. Te per - du - to, te per - du - to ov' è la'

„Te perduto, ov'è la patria. Col suo splendido avvenir? Dell'amor più desto è l'odio Le sue vittime a colpir.” [Straciwszy ciebie, gdzie ojczyzna z jej wspaniałą przyszłością? Nienawiść czujniejsza jest niż miłość, godząc w swe ofiary.] Ten fragment należy wykonać bardziej energicznie, pełniejszą barwą.

„Te perduto, ov'è la patria. Col suo splendido avvenir?” W tej końcowej frazie trzeba wyrazić wewnętrzne rozdarcie. Każde słowo musi brzmieć jak cios: wyraźne, gwałtowne, dosadne. (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

pa - tria, te per - du - to, ov' è la pa - tria col suo splen - di - do av - ve - nir? Dell' a -

f allarg.

allarg.

pp

mor più de - sto è l'o - - dio le sue vit - - ti - me, sue vit - ti - me a col -

pir. Te per - du - to ov' è la pa - tria, ah, te per - du - - to, ov' è la

f

p

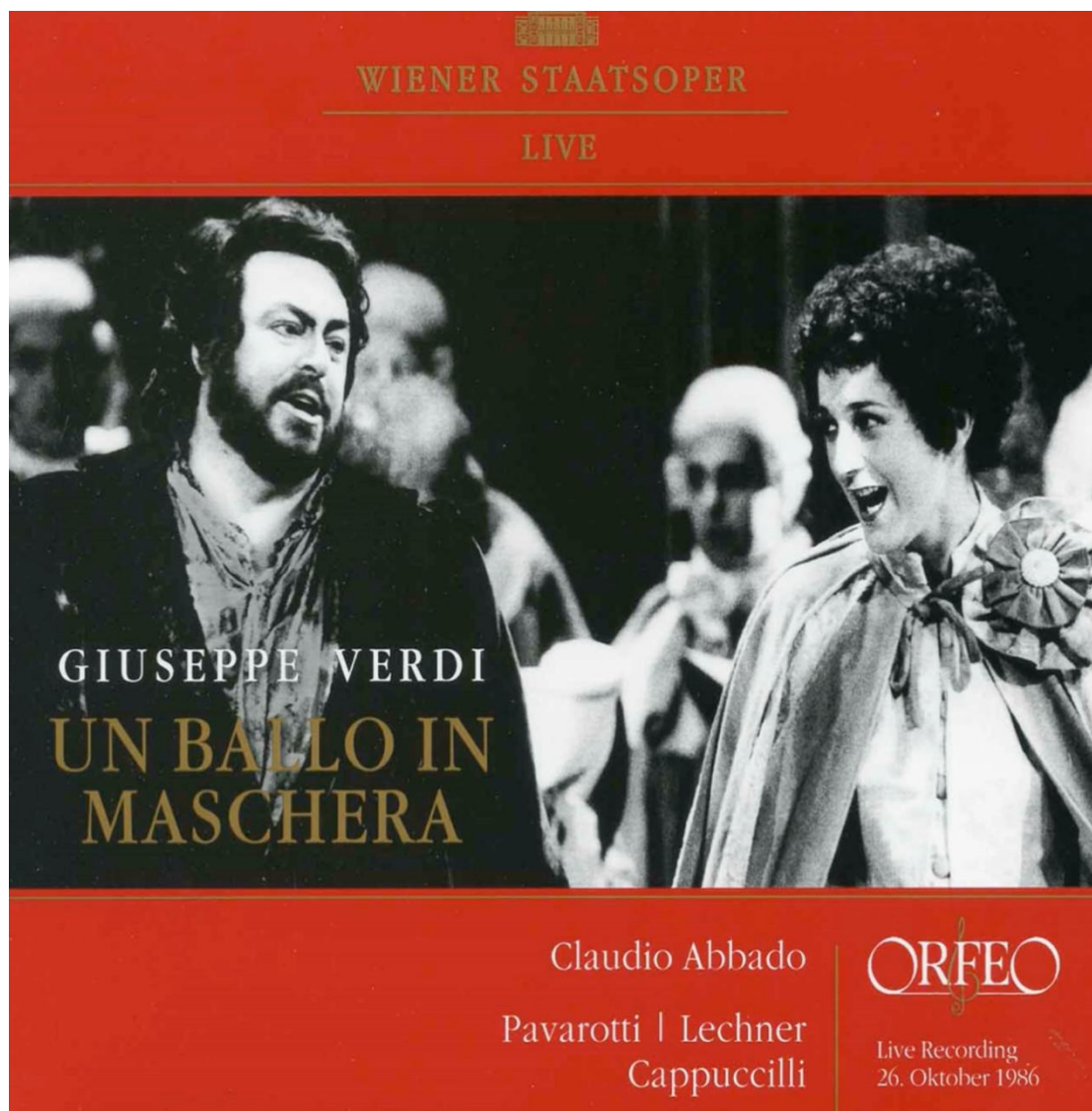
**) Presto*

pa - tri - a col suo splen - di - do av - ve - nir?

Porównanie nagrań:

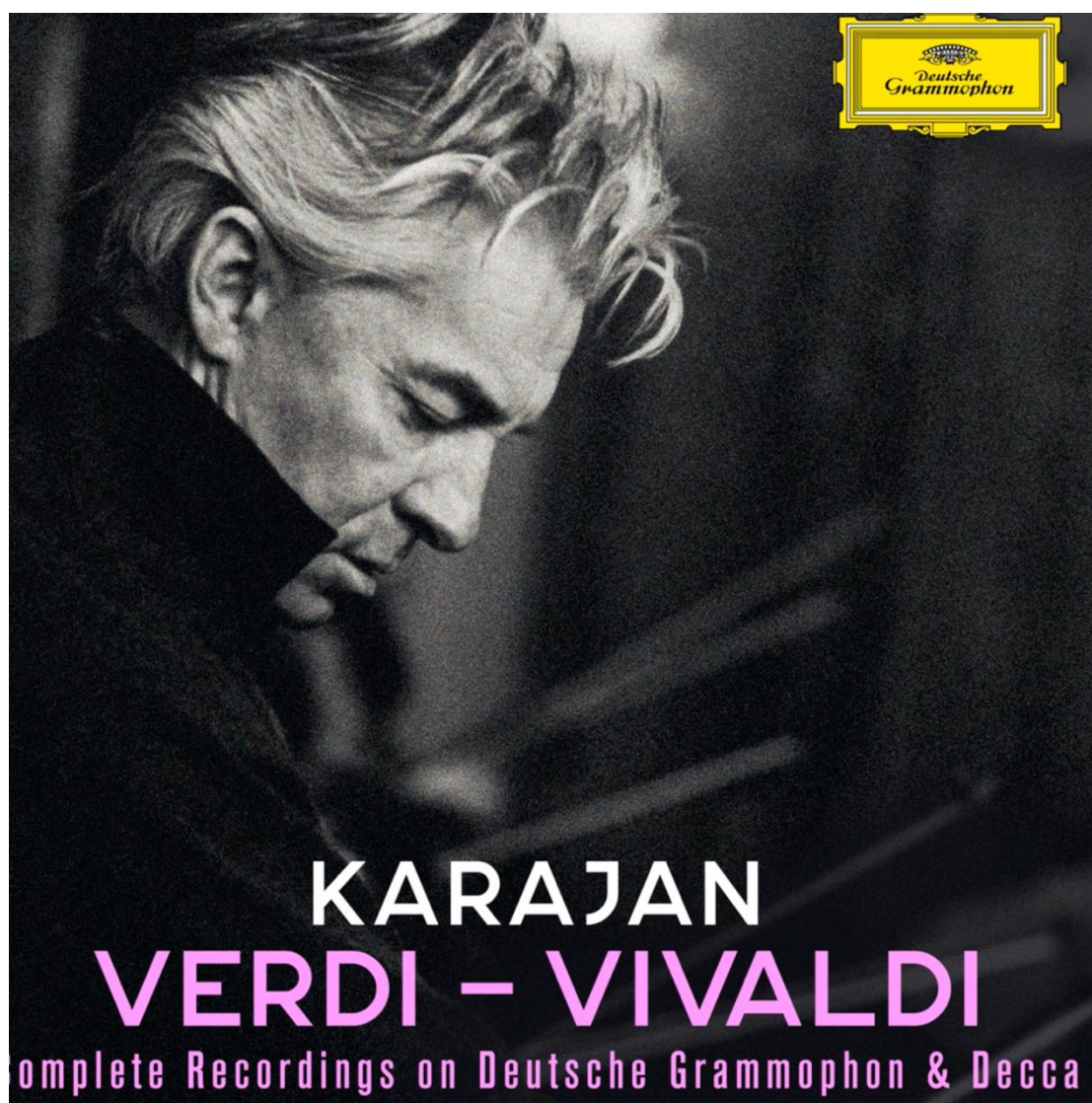
Interpretacja Cappuccilliego wyróżnia się wyrafinowaniem. W jego wykonaniu linia melodyczna jest płynna, emocje wyważone. Z dostojną głębią brzmienia i precyzją stopniowo odsłania emocje Millera, zarówno miłość, jak i melancholię. Capucilli przywiązuje szczególną uwagę do płynności i kontroli oddechu, nadając melodii dramatycznego dostojęstwa. Fraza „benedetta sia per sempre” w jego wykonaniu jest powściągliwa, ale przejmująco głęboka. Sprawia, że słuchacze odczuwają cierpienie bez słów.

<https://www.youtube.com/watch?v=QTKGxkHnNNY>



Leo Nucci nadał tej arii silniejszy wydźwięk dramatyczny. Wprowadza wyraźne kontrasty dynamiczne i artykulacyjne między frazami, nadając emocjom postaci większej wyrazistości. Jego głos balansuje na krawędzi ekspresji –lawirując pomiędzy ojcowską czułością a cichą akceptacją przeznaczenia. Fraza „a quel core che t’adora” niesie zdecydowanie większy ładunek emocjonalny, niemal z wibracją w głosie, ukazuje rozpalone miłością serce ojca.

<https://www.youtube.com/watch?v=e7Gx4hE3lCE>



Wersja Rolanda Paneraiego jest przesycona liryzmem. Choć barwa jego głosu nie ma głębi Cappuccilliego ani mocy Nucciego, przewyższa obu śpiewaków naturalną płynnością i poruszającą szczerością. Śpiewa tak, jakby opowiadał historię, jakby Miller szeptem zwierzał się córce. W jego interpretacji jest mniej tragicznej monumentalności, za to więcej ludzkiego ciepła. Sprawia, że aria jest bliższa codzienności pełnej ojcowskich trosk, a nie brzmi jak heroiczny monolog.

<https://www.youtube.com/watch?v=XIKkzdD04D4>



Eri tu che macchiavi quell'anima

Analiza środków wykonawczych

Recytatyw w pierwszej odsłonie sceny pierwszej aktu trzeciego jest utrzymany w tonacji C-dur, w metrum 4/4, tempo *andante*. W tej scenie Renato z mieczem w dłoni prowadzi

Amelię. Oskarża żonę o niewierność i chłodno nakazuje jej, by odebrała sobie życie. Amelia błaga o łaskę: „Moje ostatnie życzenie” – prosi o pozwolenie, by jeszcze raz zobaczyć się z synem. Renato przystaje na prośbę i śpiewa tę arię. „Alzati; là tuo figlio A te concedo riveder. Nell'ombra E nel silenzio, là, Il tuo rossor e l'onta mia nascondi.” [Wstań; pozwalam ci znów ujrzeć twego syna. W mroku i w milczeniu tam ukryj swój wstyd i mą hańbę.] Renato przeistacza się z lojalnego poddanego w wykonawcę planu zdrady i zemsty. W głębi serca wciąż kocha Amelię, lecz jego „honor” i „urazona duma” nie pozwalają mu znieść jej zdrady (nawet jeśli to tylko nieporozumienie). Oddanie syna jest zarazem aktem litości i karą. Ojcowska odpowiedzialność miesza się tu z całkowitym wyrzeczeniem się żony oraz wymierzeniem jej kary. „Alzati” należy śpiewać tonem rozkazującym, krótkimi, mocnymi frazami, podkreślając wrażenie nieodwołalnego zerwania. „Nell’ombra e nel silenzio” – w tej części rytm musi być rozciągnięty z głębokim podparciem oddechu. Renato pragnie w mroku i ciszy pogrzebać wszelki wstyd i uczucia. (Por. przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

(Un ballo in maschera)

The musical score is for a scene from 'Un ballo in maschera'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are 'Andante', 'Rezit.- Adagio', and 'a tempo'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Italian and Polish. The Italian lyrics are: 'Al - - - za - ti, là tuo fi - glio a te con - ce - - do ri - ve - der. Nell' om - bra e nel si - len - zio, là, il tuo ros - so - re e l'on - ta mia na - scon - di. con espr. pp'. The Polish lyrics are: 'Al - - - za - ti, twoje dziecko cię koniecznie oddam. W cieniu i w ciszy, tam, twoja krew i siostrę swoją wydać ci się musi. ukryć. pp'.

„Non è su lei, nel suo Fragile petto che colpir degg'io. Altro, ben altro sangue a terger dèssi L'offesa! ... Il sangue tuo!” [Nie na niej, nie w jej wątłej piersi mój cios powinien spaść. Inna, zupełnie inna krew ma zmyć tę zniewagę!... Twoja krew]

Ten monolog pełen pasji przyjmuje formę recytatywu z dużą dozą dramatyzmu i liryzmu i wymaga idealnej równowagi między artykulacją a oddechem. Konieczne jest również solidne podparcie w rejestrze środkowym. „Non è su lei, nel suo Fragile petto che colpir degg'io”. W tej scenie gniew jeszcze nie zawładnął całkowicie Renatem, odczuwa żal z powodu Amelii, więc fraza powinna rozpoczynać się powściągliwie. We frazie „Altro, ben altro sangue a terger dèssi L'offesa! ... Il sangue tuo!” głos stopniowo narasta, wraz z napięciem emocjonalnym. Konieczne jest mocne akcentowanie słów i stopniowy wzmocnienie dynamiki. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

Allegro

Non è su

lei, nel suo fra-gi-le pet-to che col-pir deg-gi o. Al-tro, ben al-tro

Allegro agitato (♩=120)

sangue a ter-ger dès-si l'of-fe-sa, il san-gue tu - o!

„E lo trarrà il pugnale Dallo sleal tuo core, Delle lagrime mie vendicatore!” [Ten sztylet wydobędzie ją [prawdę] z twego zdradzieckiego serca, pomści moje łyzy!]

We frazie „E lo trarrà il pugnale” należy zastosować technikę frazowania łamanego, z rozdzierającą artykulacją i mocno zaznaczonymi kontrastami dynamicznymi. Stopniowo unosić rejestr. „Delle lagrime mie vendicatore!” to punkt kulminacyjny recytatywu, rejestr prawdopodobnie dość wysoki, dlatego podczas śpiewu trzeba zastosować rezonans piersiowy

ze stopniowym wzmacnianiem podparcia oddechowego. Trzykrotne powtórzenie słowa „vendicatore” ma być głośne, stanowcze i z furią. (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system is a vocal line in G major, marked **Allegro agitato** with a tempo of $\text{♩} = 120$. The lyrics are "il san-gue tu - o!". The second system is a piano accompaniment in G major, marked *mf*, with the lyrics "E lo trar-rà il pu - gna - - le dal - lo sle - al tuo". The third system is a vocal line in G major, marked *a tempo*, with the lyrics "co - - re: del - le la - cri - me mi - e ven - di - ca - tor, ven - di - ca -". The piano accompaniment for the third system is marked *p* and includes the instruction *(Mit Wut)*. The score is written in G major and 2/4 time.

Allegro agitato ($\text{♩} = 120$)

il san-gue tu - o!

mf

a tempo

p

(Mit Wut)



Ta odsłona arii utrzymana jest w tonacji d-moll, metrum 4/4, tempie *andante sostenuto*, w rytmie triolowym. W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii wykonawca przeprowadza szczegółową analizę poszczególnych wersów arii, uwzględniając zarówno wymowę tekstu, jak i środki muzyczne.

„Eri tu che macchiavi quell'anima, La delizia dell'anima mia; Che m'affidi e d'un tratto esecrabile L'universo avveleni per me!” [Tyś splamiła tę duszę, Rozkosz duszy mojej; Jak pozwoliła mi zaufać, by nagle ohydnie świat mi zatruć!]

„Eri tu” jest akcentowane, pełne ekspresji i mocy. Wymaga wsparcia głosu piersiowego, aby wyrazić zdumienie i cierpienie. Należy unikać krzyku, zamiast tego zastosować technikę wokalna z efektem pęknięcia przy kontroli oddechu, by wyrazić wewnętrzny ból. Barwa głosu powinna stać się mroczna i pełna wyrzutu, z wyraźną artykulacją słów „macchiavi” i „anima”. Pierwsza część frazy „L’universo avveleni per me!” wymaga głębokiego podparcia przeponowego, by uwolnić nagromadzoną energię w dalszej części. Ten fragment ukazuje całkowite załamanie Renata. Wykonanie musi być intensywne emocjonalnie, ale z zachowaniem czystości dźwięku. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4

Example 4 is a musical score for voice and piano. It is written in B-flat major and 3/4 time. The score consists of two systems. The first system features a vocal line with the lyrics "E - - ri tu che mac-" and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a piano (*p*) dynamic. The second system features a vocal line with the lyrics "chia - - - - vi quell' a - - - ni-ma, la de - li - zia dell' a - ni-ma" and a piano accompaniment. The piano part continues with triplets and a piano (*p*) dynamic.

mi - - a che m'af-fi - - di e d'un trat-to e-se -

cra - - bi - le Du - ni - ver-so av-ve-le-ni per me, av-ve-le-ni per

me!

„Traditori Che compensi in tal guisa Dell'amico tuo primo la fe'!” [Zdrajco! Tak wynagradzasz wierność swojego najbliższego przyjaciela!]

Słowo „Traditori” jest punktem kulminacji emocjonalnej. Należy zastosować mocną emisję piersiową i wyraźną artykulację spółgłosek zwarto-wybuchowych, aby podkreślić gniew na „zdrajców”. Należy kontrolować głos, unikając krzyku, aby zapewnić jego nośność i pełną barwę. We frazie „Che compensi in tal guisa” przejść w ton oskarżycielski, można nieco zwolnić rytm, zatrzymać oddech. Przy słowach „dell'amico tuo primo la fè!” płynnie łączyć

oddech z wysokością dźwięku, utrzymując przy tym mocną i stabilną emisję. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5



„O dolcette perdue! O memorie D'un amplesso che l'essere india!” [O słodczy utracona! O, wspomnienie uścisku co życie kalał!] Ta fraza przepelniona jest smutkiem i czułością. Barwa głosu powinna być łagodna i pełna emocjonalnego ciepła. Słowo „dolcette” (słodczy) należy intonować z poczuciem utraconego piękna. Oddech powinien płynąć równomiernie, z nutą łzawej skargi. To fragment wewnętrznego monologu Renato, odsłaniający najgłębsze zakamarki jego duszy.

(Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

espr.
O dol-chez - - ze per-du - - te, o me -
mo - - - rie d'un am - ples - - so che l'es - - se - re in-
di - - - a, q'

„Quando Amelia sì bella, sì candida Sul mio seno brillava d'amor!” [Gdy Amelia tak piękna, tak nieskalana na mojej piersi jaśniała miłość]

„Quando Amelia” wprowadza ton łagodnej, niskiej narracji, w której emocje przepełnione są czułością, tęsknotą i głębokim smutkiem. „sì bella, sì candida” prowadzone płynnym legato,

barwa klarowna i soczysta, bez podkreślania spółgłosek zwartych. Melodia powinna być prowadzona równomiernie, z wyraźnym pierwiastkiem lirycznym. Należy utrzymać mocne podparcie oddechu, aby poprowadzić długą, ekspresyjną linię melodyczną bez urywania, czy drżenia i przedstawić ostatni etap załamania emocjonalnego bohatera i echa jego wyobrażenia na temat wyidealizowanej miłości. (Por. przykład nutowy nr 7)

di - - - a, quan - do A - me - lia si bel - la, si

oan - - - di - da sul mio se - no bril - la - va d'a -

mor; quand' A - me - - - lia sul mio

Przykład nutowy nr 7



„È finita, non siede che l'odio E la morte nel vedovo cor!” [Wszystko skończone, pozostała już tylko nienawiść i śmierć we wdowim sercu].

„È finite” to moment opadania głosu, a w warstwie emocjonalnej, połączenie chłodnej precyzji i beznadziejnej rozpacz. Podczas śpiewu użyć chłodnej barwy głosu z przewagą rejestru mieszanego, z krótkimi, ale mocno akcentowanymi frazami. Należy unikać przeciągania dźwięków, skupiając się na precyzyjnej artykulacji słów. „E la morte nel vedovo cor!” Barwa głosu podczas śpiewu powinna być „śmiertelnie” zimna i mroczna. Renato, po przejściu przez etapy: miłość → zdrada → żaloba → tęsknota, w końcu wkracza w fazę niszczycielskiego zaprzeczenia.

(Por. przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line with notes E and F, and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system includes the vocal line with lyrics: "ni - ta: non sie - de che l'o - dio, non sie - de che". The piano accompaniment features a complex chordal texture. The third system continues the vocal line with lyrics: "l'o - dio, che l'odio e la mor - te nel ve - do - vo cor! O dol - ces". The piano accompaniment includes a section marked "dim." and "mf".

„O dolcissime perdute! o speranze d'amor, d'amor” [O słodczy utracona! O, nadziejo miłości!]

Ta fraza jest kwintesencją emocji całej arii, moment największej kruchości, punkt zwrotny, w którym Renato z gniewu i przechodzi do żalu, odsłaniając autentyczne uczucia. „O dolcissime

perdute!” Wykonaj tę partię z pełnym uczuciem, ale powściągliwym tonem. Głos płynie z głębi klatki piersiowej, wyrażając nostalgię i poczucie straty. Fraza „O speranze d'amor, d'amor!” wyraża utraconą nadzieję. Pierwsze „d'amor” niesie wrażenie związania, w powtórzeniu powinna przejawiać się nadzieja. Repetycja służy pogłębieniu uczucia wewnętrznego bólu. (Por. przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr 9





Porównanie nagrań:

Interpretacja Piero Cappuccilliego jest powściągliwa i racjonalna, nie tak ekspresyjna, jak Bastianiniego, ale ukazująca wewnętrzne cierpienie postaci. Cappuccilli rozwija utwór głębokim i donośnym głosem. Frazowanie jest jasne i spójne, artykulacja czysta, słowo „l'amico” wypowiedzane jest niemal szeptem, co sprawia, że słuchacze czują coś w rodzaju cichej rozpacz. Z kolei słowo „vendetta” nie jest wykrzyczane, ale brzmi, jak stłumiony krzyk doprowadzony do granic wytrzymałości. Ogólnie rzecz biorąc, Cappuccilli ukazuje postać jako racjonalną i szlachetną tragiczną, której chłodna powściągliwość tylko potęguje wrażenie tragizmu.

<https://www.youtube.com/watch?v=SR2v3WAXsRY>



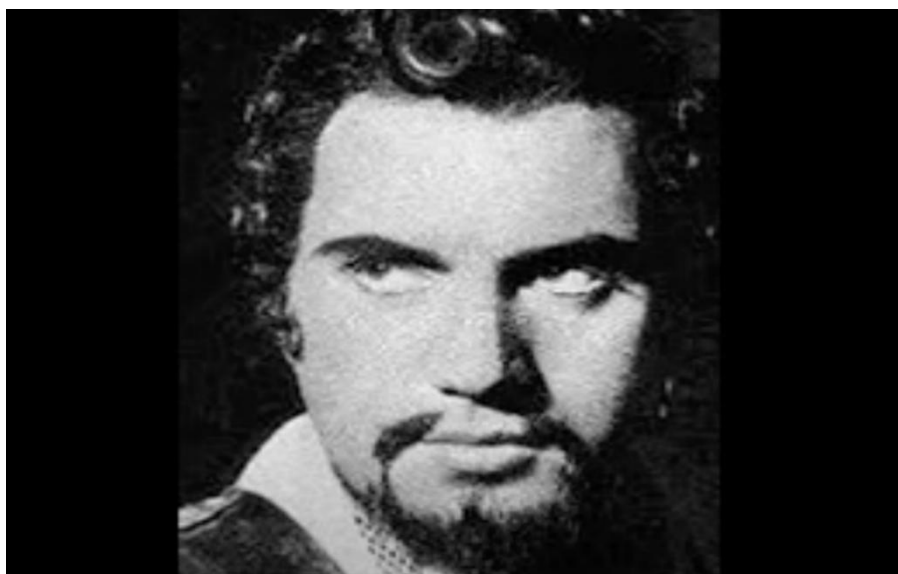
Leo Nucci zinterpretował tę arię z dramatyczną ekspresją. Swobodnie operuje głosem, z idealną dykcją oraz bezpośrednią i pełną napięcia ekspresją. Otwarcie arii „Eri tu” w jego wykonaniu charakteryzuje przejście od stanu bliskiego płaczu, do bezpośredniego wybuchu bólu. W środkowej części arii, wprowadza wiele nagłych, dynamicznych zwrotów i mocnych akcentów, zwłaszcza na słowach „mio figlio!”, gdzie przeciągnięcie dźwięku i vibrato sięgają granic emocjonalnej wytrzymałości. Wersja Nucciego jest najbardziej „sceniczna”, chociaż barwa jego głosu nie jest równie świetlista, jak Bastianiniego, ani tak wysublimowana, jak Cappuccilliego, za to jego przekaz emocjonalny najpełniej przemawia do widowni.

https://www.youtube.com/watch?v=ArBfU4gRDaY&list=RDArBfU4gRDaY&start_radio=1



Wersja Ettore Bastianiniego uchodzi za absolutną klasykę. Jego rozpoznawalna, metaliczna barwa głosu w początkowym „Eri tu” zabrzmiała z bolesną szczerością, przepełniona uczuciem tragicznego załamania. Zachowuje mistrzowską kontrolę wokálną. Bogata, wspaniała barwa głosu nie traciła przy tym nic ze swej lekkości. W słowach „traditor” i „vendetta” wprowadzał wyjątkowo silne kontrasty dynamiczne, ukazując wściekłość, ale z zachowaniem szlachetnej powściągliwości. Jego interpretacja arii to uosobienie arystokratycznego cierpienia – powściągliwa, a jednak pełna majestatu, z emocjami wyrażonymi z szlachetną głębią i poruszającą mocą.

<https://www.youtube.com/watch?v=2eX0bQsW0uA>



Urna fatale del mio destino

Analiza środków wykonawczych

Początkowa część recytatywu w akcie trzecim utrzymana jest w jasnej tonacji C-dur, metrum cztery czwarte, w tempie *andante*. Alvaro, ciężko ranny w walce, znajduje się na granicy życia i śmierci, unieruchomiony i bezsilny. Don Alvaro przekazuje Don Carlo skrzynkę z dokumentami osobistymi i klucz do niej i prosi Don Carlo o zniszczenie zawartości bez czytania.

„Morir! Tremenda cosa! Si intrepido, si prode, ei pur morrà! Uom singolar costui!” [Śmierć! Straszna rzecz! Tak nieustraszony, tak dzielny, jednak zginie! Człowiek ten niezwykły!]

„Morir! Tremenda cosa!” Początkowe wersy wymagają niezwyklej ekspresji wokalne. Wykonawca musi połączyć siłę z modulacją głosu, by oddać wstrząs w obliczu niespodziewanej śmierci. We frazie „Uom singolar costui!” , z lekkim vibrato i subtelnym poczuciem zwątpienia, ukazano podejrzenia wobec Don Alvara. (Por. przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

Andante
Don Carlo
Recitativo

Mo - rir!.. Tre-men - da co - sa!.. Sì in - tre - pi-do, sì

pro - de, ei pur mor - rà!.. Uom singo-lar co - stu - i!..

„Tremò di Calatrava al nome. A lui palese n' è

forse il disonor? Cielo! Qual lampo! S'ei fosse il seduttore?

Desso in mia mano, e vive!” [Drzę na dźwięk imienia Calatrava. Czyż nie zna hańby? Nieba!

Jak błyskawica! Gdyby to był uwodziciel? On w moich rękach i żyje!]

Carlos samotnie dał upust swoim podejrzenia – coś podpowiadało mu, że jego przyjaciel był zabójcą jego ojca. Łatwo rozwiać wątpliwości, czytając dokumenty, lecz przysięga jest święta.

Podczas „Tremò di Calatrava al nome” Carlos obserwuje reakcję Alvara na dźwięk własnego nazwiska i rodzą się w nim podejrzenia. Carlo początkowo marszczy brwi, bacznie obserwuje.

Jego spojrzenie pełne jest podejrzeń i introspekcji. Ten fragment arii należy śpiewać półgłosem, z nutą dociekania i dwuznaczności w głosie. „Cielo! Qual lampo! S'ei fosse il seduttore?” to punkt kulminacyjny, podejrzenia narastają, rosną też emocje. Carlos trwa w

przekonaniu, że Alvaro jest uwodzicielem. Na sowie „Cielo!” głos, niczym grom rozdzierający niebo, powinien eksplodować mocnym brzmieniem, szybkim tempem i urywanym oddechem. „Desso in mia mano, e vive!” Ta fraza powinna zabrzmieć jak zimna i okrutna zapowiedź zemsty. Należy śpiewać zaciśniętymi zębami, ze spojrzeniem jak lód, ale z pełnym, opartym oddechem. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 144. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The vocal line includes the lyrics 'Tre - mò di Ca - la-tra - va al'.

no - me!.. A lui pa - le - se n'è for-se il di - so -

nor?.. Cie - lo!.. Qual

sotto voce
lam-po!.. S'ei fos-se il se-dut - to - re?.. Des-so in mia ma - no... e

vi - ve!..

2

„Se m'ingannassi? Questa chiave il dica.” [Jeśli się mylę? Ten klucz niech powie.]

W tej scenie Carlos staje przed największym dylematem. Przysiągł przecież, że nie otworzy skrzynki, którą powierzył mu Don Álvaro, ale wraz z narastaniem wątpliwości, postanowienie staje się chwiejne. Słowa „Se m'ingannassi?” powinny otwierać cichą introspekcję, wyrażać

niezdecydowanie, a nawet strach. „Questa chiave il dica.” Ta fraza powinna wyrażać zmianę nastroju na zdecydowany i chłodny, głos musi brzmieć pewnie. (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

p
Se m'in-gan - nas - si?.. que-sta chia-ve il

ff *ppp*

Allegro moderato ♩ = 100

di - ca.

p

„Ecco i fogli! Che tento! *s'arresta*. E la fé che giurai? E questa vita che debbo al suo valor? Anch'io lo salvo! S'ei fosse quell' Indo maledetto che macchiò il sangue mio? . Il suggello si franga. Niun qui mi vede. No? Ben mi vegg'io! getta il plico” [Oto papiery! Cóż czynię! A przysięga, którą złożyłem? I to życie, które jestem mu winien? I ja go już ocaliłem! A jeśli to ten Indus przeklęty, który zhańbił krew moją? Pieczęć niech pęka. Nikt mnie nie widzi. Nie? Lecz ja siebie widzę!]

Ten fragment przedstawia wewnętrzną walkę sumienia z nienawiścią za pomocą serii krótkich fraz. Wciąż zadaje sobie pytanie, czy złamać przysięgę? Czy okazać niewdzięczność? Czy dać się ponieść nienawiści?

„E la fé che giurai? E questa vita che debbo al suo valor? Anch'io lo salvo!” Ten fragment koniecznie musi być wykonany legato. Bohater miota się w wewnętrznej walce, nie wierzy, że to prawda. Głos opada nisko, nabierając zdecydowanego tonu. „Ben mi vegg'io!” W

górnym partiach głos pęka pod naporem emocji. Carlos doznaje moralnego olśnienia - uświadamia sobie, że niezależnie od tego, czy ktoś patrzy, jego sumienie zawsze jest świadkiem. Końcowe „getta il plico” to moment pełen dramatycznej siły. Ostatecznie nie otwiera koperty. Decyduje się wyrzucić pismo precz – dobro w nim ostatecznie góruje nad nienawiścią. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4

Allegro $\text{♩} = 144$

vi - ta che deb-boal su - o va - lor?... An-ch'io lo sal - vo!... S'ei

fos - se quell' In - do ma - le - det - to che mac-chiò il san - gue

mi - o?... Il sug-gel - lo si fran - ga, niun qui mi

ve - de... No?... *con forza* Ben mi vegg'

4



Ta odsłona arii utrzymana jest w tonacji E-dur, metrum 4/4, tempie *andante sostenuto*, w rytmie triolowym. W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii wykonawca przeprowadza szczegółową analizę poszczególnych wersów arii, uwzględniając zarówno wymowę tekstu, jak i środki muzyczne.

„Urna fatale del mio destino, Va, t'allontana, mi tenti invano; L'onor a tergere qui venni, e insano. D'un onta nuova nol macchierò.” [Urno fatalna mojego przeznaczenia, Idź precz, kuszysz mnie daremnie; Honor oczyścić przyszedłem, szaleństwem nowym go nie splamię.]

Ten fragment jest powolny i ciężki, z przewagą średnich i niskich tonów, w połączeniu z dramatycznymi kontrastami dynamicznymi. Należy go śpiewać głosem niskim, pełnym opanowania, by oddać duchowe zmagania i stworzyć wrażenie „monologu wewnętrznego”, zachowując wrażenie racjonalności i powściągliwości. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

Andante sostenuto ♩ = 50
cantabile

Ur - na fa - ta - le del mio de -
Des - ti - ny's se - cret held in your

sti - no, va, t'al - lon - ta - na, mi ten - ti in -

va - no; l'o - nor a ter - ger qui ven - nie in -

sa - no d'un on - ta nuo - va nol mac - chie - rò.

„Un giuro è sacro per l'uom d'onore; Que' fogli serbino il lor mistero. Disperso vada il mal Pensiero Che all'atto indegno mi concitò.” [Przysięga jest święta dla człowieka honoru; te papiery zachowają swą tajemnicę. Niech zniknie niegodna myśl, co wiodła mnie do podłego czynu.]

Muzyka charakteryzuje się delikatnie wznoszącą melodią, stopniowym przyspieszeniem tempa i narastającą intensywnością emocji. W warstwie wokalne następuje przejście od introspekcji do chłodnej oceny – z wyraźną artykulacją i stanowczym tonem, by oddać determinację w dochowaniu przysięgi. (Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

Un giu - roè sa - cro per l'uom d'o -

no - re; que' fo - gli ser - bi -

no il lor - mi - ste - ro... di - sper - so

Cantabile dolce

6

va - da il mal pen - sie - ro, di - sper - so

va - da il mal pen - sie - ro, il mal pen - sie - ro, che all'at - to in - de - gno mi con - ci -

tò, di - sper - so va - da il mal pen -

sie - ro, di - sper - so va - da il mal pen - sie - ro, il mal pen -

dim. *dolciss.*
 sie-ro che all' at-to in-de-gno mi con-ci-tò, di-sper-so
p dim.
 va-dail mal pen-sie-ro che all' at-to in-
p
 de-gno mi con-ci-tò, mi con-ci-tò.
p

„E s'altra prova rinvenir potessi? Vediam. *torna a frugare nella valigia*. Qui v'ha un ritratto . . . Suggel non v'é . . . nulla ei ne disse . . . Nulla promisi . . . s'apra dunque . . .” [A jeśli mógłbym znaleźć inny dowód? Zobaczmy. Oto portret... Pieczęć nie tknięta... jak mówił... Nic nie obiecałem... Niech się zatem otworzy...]

Pod kątem charakterystyki muzycznej, rytm frazy „Qui v'ha un ritratto” jest bardziej energiczny, wprowadzając fazę "poszukiwania", przy jednoczesnym zintensyfikowaniu

napięcia dramatycznego. W warstwie wokalne: stopniowe narastanie ciekawości i podejrzliwości, zwarta artykulacja i wyrazisty kontrast dynamiczny. Ta fraza przechodzi następnie w recytatyw.

(Por. przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7

Allegro

E s'al - tra pro - va rin - ve - nir po - tes - si? Ve -

a tempo
♩ = 112

diam.

p
a tempo

Qui v'ha un ri - trat - to... sug - gel non

p *morendo* *p*

v'è... nul - la ei ne dis - se... nul - la pro - mi - si... S'a - pra

Più mosso ♩ = 132

dun-que... Ciel! Leo - no - -

f

9

„Ciel! Leonora! Don Alvaro è il ferito! Ora egli viva, e di mia man poi muoia!” [Nieba! Leonora! Don Alvaro jest tym rannym! Teraz niech żyje, by później zginął z mojej ręki!]

„Ciel! Leonora! Don Alvaro è il ferito!” W wykonaniu wokalnym należy zwrócić uwagę na nagły, silny wybuch emocji. Głos musi być potężny, ale trzeba zachować kontrolę, bez utraty

dźwięku lub niewyraźnej artykulacji. Szczególnie przy słowie „Leonora” należy uważać na ekspresyjne tremolo w akompaniamencie i „Don Alvaro” z wściekłym drzeniem po utwierdzeniu się w podejrzeniach. Frazę „Ora egli viva, e di mia man poi muoia!” wykonać głosem chłodnym i nieugiętym, jak przy ogłaszaniu wyroku śmierci. Zapewnić stabilne podparcie oddechowe, dźwięk pełny i skupiony, z kontrolowaną siłą, ale bez pośpiechu.

(Por. przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8

The musical score is for a voice and piano piece, numbered 9. It is divided into three systems. The first system features a vocal line with the lyrics "Ciel! Leo - no -" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "ra!... Don Al-va-roè il fe - ri - to!.. O-ra e-gli" and the piano accompaniment. The third system begins with "vi - va... e di mia man poi muo - ia..." and includes a tempo change to "Allegro". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

“E salvo! e salvo! Oh gioia! oh gioia! A Egli è salvo! oh Gioia immensa che m'inondi il cor, ti sento!” [Ocalony! Ocalony! O radości! O radości! On jest ocalony! Radość niezmierna, co zalewa serce, czuję cię!]

„E salvo! e salvo! Oh gioia! oh gioia! A Egli è salvo!” - wyraźna i silna artykulacja w wysokich rejestrach wyraża ekscytację i nagłe uwolnienie emocji. Na frazie „Gioia immensa che m'inondi il cor, ti sento!” nastrój przechodzi od szoku do ekstatycznej radości. Pojawienie się wroga napędnia jego serce podnieceniem.

(Por. przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr 9

11

È sal-vo! È sal-vo! Oh, gio-ia!

f

Ah! E-gliè sal - vo! oh gio - ia im-

ff

10

men - sa che m'in - non - di il cor, _____ ti

dim. *p*

sen - to! Po-trò al - fi - ne il tra - di -

ff

„Potrò alfine il tradimento sull'infame vendicar. Leonora, ove t'ascondi?... Di': seguisti tra le squadre chi del sangue di tuo padre chi cangue dituo pandre ti fe' il volto rossegiar?” [W końcu będę mógł pomścić zdradę na tym nikczemniku. Leonoro, gdzie się skryłaś?... Powiedz: czy poszłaś w ślad za hufcami, które krwią twego ojca ci twarz zrózowił?]

„Potrò alfine il tradimento sull'infame vendicar.” Muzyka stopniowo przechodzi w ton stanowczy i mocny, w nieco spowolnionym rytmie. Rozgrywa się scena, w której tłumiona determinacja Carlo znajduje ujście. Ton głosu ma być stanowczy i energiczny.

(Por. przykład nutowy nr 10)

Przykład nutowy nr 10

sen - to! Po-trò al - fi - - ne il tra - di -

men - to sull' in - fa - - me ven - di -

car. Le - o - no - ra, o - ve t'a - scon - di? Di': se -

gui - sti fra le squa - dre chi del san - gue di tuo

pa-dre, chi del san-gue di tuo pa-dre ti fe'il vol - to ros - seg -

giar? Ah! fe - li ce appien sa-

„Ah felice appien sarei se potesse il brando mio amendue d'Averno al dio d'un sol colpo consacrar!” [Ach szczęśliwy byłbym w pełni, gdybym mógł jednym cięciem mojego miecza oboje was poświęcić bogu piekieł!]

Melodia wznosi się gwałtownie, wymagając od śpiewaka ekstremalnej siły ekspresji i kontroli emocjonalnej, by oddać skrajną wizję postaci pragnącej zgładzić zarówno siostrę, jak i wroga jednym ciosem. Od „Ah felice appien sarei” krzyk narasta do „d'un sol colpo consacrar”. W głosie musi być słyszalne zróżnicowanie warstw i zmiany dynamiki. Wykonanie tej długiej frazy wymaga doskonałego i równomiernego podparcia oddechowego, by uniknąć urywania oddechu lub utraty głębi głosu.

(Por. przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of a phrase with the lyrics "giar? Ah! fe - li ce appien sa-". The second system continues with "re - i se po - tes - se il bran - do mi - o a - men-". The third system concludes with "due _____ d'a-ver-noal Di - o d'un sol col - po con-sa- crar! E - gli è sal - vo! oh gio-ia im-men - sa che mi-". The score includes various musical notations such as triplets, phrasing slurs, and dynamics like *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

giar? Ah! fe - li ce appien sa-

re - i se po - tes - se il bran - do mi - o a - men-

12

due _____ d'a-ver-noal Di - o d'un sol col - po con-sa-

crar! E - gli è sal - vo! oh gio-ia im-men - sa che mi-

Porównanie nagrań:

Wykonanie Piero Cappuccilliego uchodzi za klasyczny wzorzec. Nadał Don Carlowi szlachetną, niemal chłodną aurę dzięki arystokratycznej i pełnej głębi barwie głosu. W słowach „urna fatale” każda sylaba zdaje się być obarczona brzemieniem losu, rytm jest majestatyczny, a głos głęboki. Jego wersja nie jest przesadnie dramatyczna, ale właśnie dzięki opanowaniu, jeszcze wyraźniej wyczuwa się głębię i determinację bohatera. Nie ma pretensji do losu, lecz przyjmuje go z niewzruszoną wolą.

<https://www.youtube.com/watch?v=LBBaulGBJIM>



Leo Nucci wysuwa cierpienie Don Carlosa na pierwszy plan. Śpiewa w nieco szybszym rytmie, z napięciem w głosie, który przepełniony jest niepokojem. W jego wykonaniu „terribil sorte” przepełnione jest niemal krzykiem cierpienia, czyniąc z tej arii prawdziwie dramatyczne widowisko. Nucci mistrzowsko operuje rytmem słów. Każda fraza zwieńczona jest emocjonalnym wybuchem, uwytatniając wewnętrzną walkę i gniew bohatera. W jego

interpretacji Don Carlo nie jest wyniosłym arystokratą, lecz mężczyzną rozjuszonym przez przeznaczenie, miotający się na krawędzi nienawiści.

<https://www.youtube.com/watch?v=2Ubu00-qdFg>



Credo in un Dio OTELLO

Analiza środków wykonawczych

Omawiany fragment pochodzi z drugiego aktu, sceny drugiej opery Verdiego pt.: *Otello* - jest to monolog Jago. Śledzi wzrokiem oddalającego się Cassia, z sercem przepełnionym podstępem i złośliwością. Komnata zamkowa z widokiem na ogród. Cassio, który bez powodu utracił obiecującą przyszłość, pogrążył się w głębokiej rozpacz. Jago, udając współczucie, pocieszał go, radząc, by zwrócił się do Desdemony z prośbą o wstawiennictwo.

Zapewniał podstępnie, że Otello tak bardzo kocha swoją żonę, że na pewno jej posłucha. Gdy tylko Cassio zniknął z pola widzenia, Jago natychmiast wyznał, że uznaje tylko władzę duchów ciemności. „Vanne; la tua meta già vedo. Ti spinge il tuo dimone, E il tuo dimon son io, E me trascina il mio, nel quale io credo Inesorato Iddio.” [Idź! Twój cel już widać. Popycha cię twój demon, a twym demonem jestem ja, I mnie ciągnie mój, w którego ja wierzę Niemiłosiernego Boga]. To monolog, w którym Jago wyjawia swoją filozofię. Wykonawca musi w swojej interpretacji połączyć przebiegłość postaci, pragnienie manipulacji, chłodną racjonalność i stan bliski obłądu, tworząc złożony portret psychologiczny. „Vanne; la tua meta già vedo.” Intonacja tej frazy powinna być chłodna, rytm opanowany, aby sprawić wrażenie przepowiedni wypowiedzianej ze spokojem. Zaleca się użycie mocnego i niskiego brzmienia, z delikatnym akcentowaniem zakończeń fraz, co ma sugerować niezachwianą pewność siebie osoby, która ma wszystko pod kontrolą. „Ti spinge il tuo dimone, e il tuo dimon son io.” W kulminacyjnej części arii należy zwiększyć napięcie dynamiczne, a głos powinien przyjąć drwiącą i sarkastyczną barwę. Zwłaszcza na sylabie „io” należy zastosować wyraźny akcent rytmiczny, by to „ja” stało się ucieleśnieniem zła. „E me trascina il mio, nel quale io credo / Inesorato Iddio” Linia melodyczna wznosi się stopniowo, temperatura emocjonalna rośnie, aby oddać ten stan potrzeba mistrzowskiej kontroli oddechu do zachowania płynności frazowania. (Por.Przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

Allegro assai moderato $\text{♩} = 72$

cupo

Van.ne; la tua me-ta già

Allegro assai moderato $\text{♩} = 72$

fff

ve.do. Ti spinge il tuo di.mo.ne e il tuo di mon son

f

cupo *cresc.* *marcato*

i. o, e me tra-sci-na il mio, nel qua-le io

pp *cresc.*

sempre più cresc. **Allegro sostenuto** *lunga* $\text{♩} = 96$

cre-do i-ne-so-ra-to Id-di-o:

All.^o sostenuto $\text{♩} = 96$ *attacca subito ff*

Ta odsłona arii utrzymana jest w tonacji As-dur, metrum 4/4, tempie *andante sostenuto*. W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii wykonawca przeprowadza szczegółową analizę poszczególnych wersów arii, uwzględniając zarówno wymowę tekstu, jak i środki muzyczne.

„Credo in un Dio crudel che m'ha creato Simile a sé, e che nell'ira io nomo. – Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo Vile son nato. – Sono scellerato Perché son uomo, E sento il fango originario in me. – Sì! quest'è la mia fe'!” [Wierzę w jednego Boga, który mnie stworzył na swój obraz, i którego w gniewie wzywam – Z podłości zarodka lub atomu nikczemnego jestem zrodzony. – Jestem nikczemny, bo jestem człowiekiem, i czuję błoto pierwotne we mnie. – Tak! To jest moja wiara!]

„Credo in un Dio crudel che m'ha creato Simile a sé” Śpiewak musi w tej frazie ukazać postawę nieugiętej pewności i zimnego opanowania. Frazę „e che nell'ira io nomo” trzeba precedzić przez zęby sarkastycznym tonem. „Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo Vile son nato”. Interpretacja musi odzwierciedlać świadome dążenie do zła, połączone z lodowatą autoironią, lekko obniżoną barwą głosu i celowym opóźnieniem rytmu. „Sono scellerato Perché son uomo” Wymaga wyraźnych pauz/ rozbicia frazowego i mocnego akcentowania. Słowa „scellerato” i „uomo” muszą tworzyć jasną opozycję i wrażenie logicznej nieuchronności. „E sento il fango originario in me.” W tej frazie warto zastosować ponurą, wyciszoną barwę głosu, o mrocznym charakterze. „Sì! quest'è la mia fe'!” to moment emocjonalnej kulminacji wypowiedzi. Należy wykonać tę frazę stopniowo budując napięcie emocjonalne i dynamikę, z intonacją prowadzącą w górę, kończąc stanowczo i donośnie, jakby ogłaszając wyrok. Ta fraza wymaga absolutnej stanowczości, głos musi być mocno osadzony i dobrze podparty.

(Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian.

System 1:

- Voice staff: *f* Cre - do in un Dio cru - del che m'ha cre - a - to si - mi - le a sè,
- Piano staff: Features a trill (*tr*) in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

System 2:

- Voice staff: e che nell'i - ra io no - . mo.
- Piano staff: Features a *ff* (fortissimo) dynamic marking, a sixteenth-note scale in the right hand, and a triplet in the left hand.

System 3:

- Voice staff: Dal la vil - tà d'un germe o d'un a .
- Piano staff: Features a *pppp* (pianississimo) dynamic marking, a triplet in the right hand, and a triplet in the left hand.

-tò.mo vi - le son na - to. Son scel.le -

-ra - to per.chè son uo - mo, e sento il fangoo.ri.gi.nario in

me. Si! que.st'è la mia fè!

„Credo con fermo cuor, siccome crede La vedovella al tempio, – Che il mal ch’io penso e che da me procede Per mio destino adempio.” [Wierzę z niewzruszonym sercem, jak wierzy wdówka w kościele, że zło, o którym myślę, które przez mnie przechodzi, przez moje przeznaczenie spełniam.]

„Credo con fermo cuor” Należy wyrazić absolutną pewność i chłodne przekonanie, nie emocjonalne uniesienie, lecz zimny spokój. Artykulacja we frazie „La vedovella al tempio” musi być bardzo klarowna. „Che il mal ch’io penso... adempio” powinno zabrzmieć jak

stwierdzenie o nieuchronności losu. Należy śpiewać tonem pełnym fatalistycznej pewności.

(Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems.

First System: The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a slur over a half note and a quarter note. The lyrics are "Cre - do con fer - mo". The piano accompaniment consists of two staves, both featuring triplets of eighth notes.

Second System: The vocal line continues with a piano (*ppp*) dynamic, marked with a slur over a half note and a quarter note. The lyrics are "cuor, sic.co.me cre.de la ve - do.vel. la al tem - pio, che il mal ch'io". The piano accompaniment continues with triplets of eighth notes.

Third System: The vocal line continues with a piano (*ppp*) dynamic, marked with a slur over a half note and a quarter note. The lyrics are "pen - so e da me pro.ce.de per mio de.stino a . dem - pio.". The piano accompaniment continues with triplets of eighth notes. The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic, marked with a slur over a half note and a quarter note.

Cre... do che il

giu.sto è un i.stri.on bef.far.do e nel vi . so e nel cuor, che tutto è in lui bu .

„Credo che il giusto è un istrion beffardo E nel viso e nel cuor, Che tutto è in lui bugiardo: Lagrima, bacio, sguardo, Sacrificio ed onor. E nel viso e nel cuor, Che tutto è in lui bugiardo: Lagrima, bacio, sguardo, Sacrificio ed onor.” [Wierzę, że sprawiedliwy to komediant kpiący. Na twarzy i w sercu, wszystko jest w nim kłamstwem: łza, pocałunek, spojrzenie, ofiara i honor.]

„Credo che il giusto è un istrion beffardo” - utrzymać równy rytm i chłodny ton. Kluczowym słowem jest „istrion”. Trzeba je wypowiadać z sarkazmem i pogardą; „beffardo” głos przyjmuje nosowe brzmienie, z prześmiewczym chichotem, zdradza ukrytą drwinę. „E nel viso e nel cuor” można nieco zwolnić tempo, ton powściągliwy, ale stanowczy, podkreślić dwulicowość, za pierwszym razem wykonując tę frazę chłodno i spokojnie, powtórzenie frazy „E nel viso e nel cuor” wykonać z wściekłością w głosie i autoironicznym poczuciem rozczarowania, w nieco szybszym tempie i wyższym głosem; „Che tutto è in lui bugiardo” wyraża stanowcze oświadczenie z mocą i w nieco przyspieszonym tempie. „bugiardo” mrocznym tonem, ale wyraźnie i dobitnie. „Lagrima, bacio, sguardo, Sacrificio ed onor.”

Należy zadbać o precyzyjną artykulację i wyraźny rytm, ze szczególnym uwzględnieniem dopasowania barwy głosu do znaczenia każdego słowa. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4

The musical score for Example 4 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line is written in a single staff with lyrics: "-giar - do, la - gri - ma, ba - cio, sguardo, sa - cri - fi - cio ed o -". The piano accompaniment is written in two staves. The first staff has a "rall." (rallentando) marking. The second staff has a "ff" (fortissimo) marking and features a series of triplets in the right hand and a series of triplets in the left hand. The score is divided into two systems.

„E credo l'uom gioco d'iniqua sorte Dal germe della culla Al verme dell'avel.” [I wierzę, że człowiek jest zabawką losu, od zarodka w kołysce po robaka w grobie.]

„E credo l'uom gioco d'iniqua sorte” – W tej frazie należy nieco spowolnić rytm, aby nadać jej ciężaru powagi. We frazie „Al verme dell'avel” akcentowane są słowa „verme” i „avel”; należy śpiewać głębokim, zimnym tonem. Słowo „verme” wypowiadać szorstko, z akcentem na końcu. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

string. a poco a poco.....

nor. E cre.do l'uom

string. a poco a poco.....

gio.co d'i.ni qua sor.te dal ger.me del.la

cul.la.

f staccato dim.

al ver.me del.l'a.vel.

p ppp

„Vien dopo tanta irrisiōn la Morte. – E poi? – La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel.” [Po tylu drwinach nadchodzi śmierć. – A potem? – Śmierć to nicość. Niebo to stara bajka.]

„Vien dopo tanta irrisiōn la Morte.” Tę frazę należy wykonać niskim głosem, z umiarkowaną dynamiką (*mezzo piano*), w równym tempie i nieco zwolnionym rytmie, jakby los był nieunikniony. „E poi?” stanowi emocjonalny punkt ciężkości. Śpiew ma przypominać westchnienie (*sigh-like phrasing/ sighing vocal*). „La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel.” W trakcie wykonania można to miejsce lekko zaakcentować, nadać pustą i szorstką barwę. „È vecchia fola il Ciel.” Podczas tej frazy utrzymać stabilny oddech, a następnie przejść do mocnego, gardłowego śpiewu. (Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

The musical score example consists of two systems. The first system features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in bass and treble clefs. The vocal line begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The lyrics 'Vien do.po tan.ta ir.ris.ion la Mor.te' are written below the notes. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic marking. The second system continues the vocal line with the lyrics 'E poi? e poi?'. The piano accompaniment includes a *legato* marking and a *ppp* dynamic marking. The third system shows the vocal line with the lyrics 'E poi? e poi?'. The piano accompaniment includes an *ancora più piano* marking and a *ppppp* dynamic marking.

Allegro più di prima $\text{♩} = 104$

La Mor . te è il Nul . la

Allegro più di prima $\text{♩} = 104$

è vec . chia fo . la il Ciel

Porównanie nagrań:

Interpretacja Piero Cappuccillego skłania się ku „bezdusznemu” rodzajowi zła. Cappuccilli rozwijał całą arię niezwykle stabilnym i szerokim głosem, z doskonałą artykulacją i mistrzowską kontrolą. Jego „Credo” to nie szaleńczy krzyk, lecz wyłożenie racjonalnego i okrutnego światopoglądu metodycznego złooczyńcy. Choć barwa jego głosu nie

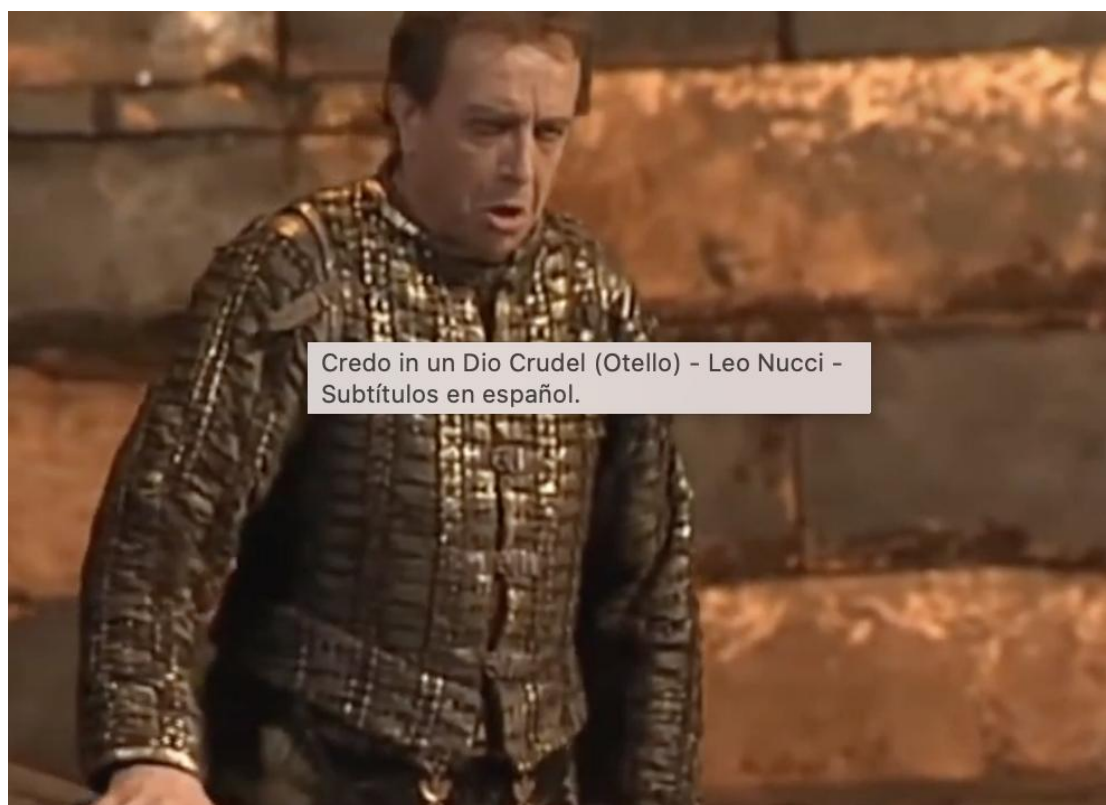
jest tak szorstka ani agresywna jak u dwóch innych barytonów stanowiących przedmiot tej analizy, to właśnie „racjonalne zło” budzi największą grozę.

<https://www.youtube.com/watch?v=gVF5oeBs9Iw>



Leo Nucci stworzył tymczasem pełną eksplozywną energię i psychologicznego napięcia „czarną deklarację” (manifest zła). Na pierwszy plan wysunął szyderczy śmiech, arogancję i żądzę nienawiści Jago. „è la morte il nulla” w jego wykonaniu brzmiało niemal jak ryk. Zachował krystaliczną dykcję i nerwowy rytm, tworząc atmosferę skrajnego napięcia. Również operowanie oddechem i frazowanie było wybitnie teatralne. Leo Nucci nie tylko śpiewał, ale przede wszystkim grał. Wykreował Jago z krwi i kości – złoczyńcę, w którego żyłach płynie gorąca nienawiść.

<https://www.youtube.com/watch?v=sWi3g3ihHuU>



Wersja Bryna Terfela przesyciona jest mroczną dramaturgią i ciężarem brytyjskiej tradycji operowej. Jego dolny rejestr brzmi potężnie, z głęboką, mroźną barwą i wyrazistą, niemal namacalną dykcją. W przeciwieństwie do włoskiej tradycji barytonowej, która skłania się ku linii kantylenowej, Trafel skupia się na ekspresji słowa i psychologii postaci. Jego „Credo” brzmiało jak gniew wybuchający z czeluści, a „ogni senso è menzogna” – lodowato, niemal bez emocji. W jego interpretacji, Jago to raczej filozof zła, istnienie naznaczone fatum, które już nawet nie próbuje się wyzwolić.²³

²³

https://reader.101su.ru/read/6561ca65e9bba006b7da81863b8c4f7ec8fcf26b7de8f0ed2278b6e137675b2b/964422/6f93a1/otello-opera-classics-library.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=6e1cb02b1f931716e982d69b770c9c35581c4bde77b1dbda3af1ca67a09e4fcf3&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F964422%2Fddb7cc

https://reader.101su.ru/read/4e03b9a7227d9a95140298aedb3decabd47512f29703440864ef76c7d64bea00/860567/339252/otello-the-opera-journeys-mini-guide-series.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=916ad759e6c

<https://www.youtube.com/watch?v=Uq517L5XdS4>



Per me giunto (Don Carlo)

Analiza środków wykonawczych

Don Carlo uwięziony. Rodrigo odwiedza Don Carlo i wyznaje, że to on uratował go przed egzekucją. Celowo wpłatał się w sprawę politycznie kompromitujących dokumentów, które Carlo wcześniej mu powierzył.

748f6d6cd27e7c31d8317a27153269e4e3498aba83aba47094335&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F860567%2F85b735

Don Carlo siedzi z twarzą ukrytą w dłoniach, pogrążony w myślach. Rodrigo wchodzi, mówi coś półgłosem do oficerów, a ci natychmiast wychodzą. Spogląda na Don Carlo pełnym smutku spojrzeniem. Don Carlo budzi się za sprawą gestu Rodrigo. W pełnej patosu wymianie zdań infant pogrążony jest w rozpacz, a Rodrigo go pociesza, sugerując, że wkrótce umrze za niego. Tuż po rozmowie następuje słynna aria *Per me giunto è il dì supremo*, w której Rodrigo wyraża lojalność wobec ideałów i przyjaźni, żegnając się z Carlo zanim odda za niego swoje życie. Jest najbardziej poruszająca scena w całej operze. „Son io, mio Carlo. Uscir tu dêi da quest'orrendo avel. Felice ancor io son se abbracciar ti poss'io! Io ti salvai! Convien qui dirci addio! o mio carlo” [To ja, mój Carlo. Uciec musisz z tej straszliwej otchłani. Szczęśliwy jeszcze jestem, że objąć cię mogę! Ja cię ocaliłem! Trzeba powiedzieć żegnaj! O mój Carlo.] To moment, w którym Rodrigo poświęca się dla Don Carlo. Spokojnym, ale pełnym emocji tonem oznajmia, że wkrótce umrze, lecz jest zadowolony z uratowania swojego najlepszego przyjaciela. Głębokie uczucie Rodrigo do Don Carlo i jego determinacja budują jedną z najbardziej wzruszających i tragicznych scen przyjaźni w całej operze.

„Son io, mio Carlo.” Rodrigo szeptem wyznaje swoją tożsamość. Jego słowa przepojone są bezgraniczną czułością i tragizmem. Podczas śpiewu używaj miękkiego, ale skupionego brzmienia, unikaj nadmiernego forsowania głosu, by oddać kruchość głosu „konającego człowieka”. Wykonanie może być z lekkim *aspirato*, nadającym głosowi wrażenia kruchości. „Uscir tu dêi da quest'orrendo avel.” śpiewać z nagłą intensywnością, w tonie lekko rozkazującym. Głos w trakcie „Felice ancor io son se abbracciar ti poss'io, Io ti salvai!”, a melodia wprowadza złożone uczucia. „Felice” – prowadzić mięka, wydłużoną frazę z intonacją wyrażającą wzruszenie. „Salvai” to najwyższy punkt dynamiczny frazy. Trzeba zadbać o wyraźną dykcję i mocne podparcie. „Convien qui dirci addio! O mio carlo!” to pozornie stonowany recytatyw, który swą wewnętrzną intensywnością rozdziera serce. W obliczu śmierci i rozstania słowo „addio” stanowi emocjonalne centrum frazy. Śpiew ma płynąć powoli i z głęboką powagą, z artykulacją, w której czuć łązy przytłumione delikatnością. (Por.Przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1

Rodrigo
Recit.

Son io, mio Carlo. U - scir tu dei da quest' or - ren - do a - vel.

Andante
pp

Fe - li - ce ancor io son se abbrac - ciar - ti pos - sì - o! Io ti sal - vai!

con emozione *largo silenzio*

Convien qui dir - ci, con - vien qui dir - ci ad - di - o. O mio Car - lo!

Ta odsłona arii utrzymana jest w tonacji E-dur, metrum 4/4, tempie *andante sostenuto*, w rytmie szesnastkowym. W oparciu o cechy muzyczne początkowej części arii wykonawca przeprowadza szczegółową analizę poszczególnych wersów arii, uwzględniając zarówno wymowę tekstu, jak i środki muzyczne.

„Per me giunto è il dì supremo, No, mai più ci rivedrem; Ci congiunga Iddio nel ciel, Ei che premia i suoi fedel.” [Nadszedł dla mnie dzień ostatni, nigdy się już nie zobaczymy; Niech nas połączy Bóg w niebie, on nagradza swoich wiernych.]

„Per me giunto è il dì supremo” należy rozpocząć bez nadmiernej siły, najlepiej od mezzo piano w „No, mai più ci rivedrem; mai piu”. Frazę należy przeciągnąć, stosując łukową artykulację, ze stopniowym uwalnianiem emocji od wewnętrznego skupienia ku zewnętrznej ekspresji. Wykonując fragment „Ci congiunga Iddio nel ciel”, należy zachować płynne legato przez całą frazę, podobnie jak w wersie „Ei che premia i suoi fedel”. Sylabę „Ei” można wykonać z lekkim portato, aby podkreślić jej dostojny charakter. Fraza „premia i suoi fedel” powinna być wykonana *legato*, oddającą spokojną atmosferę, przy zachowaniu czystej artykulacji. (Por. przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2

Aria Andante sostenuto (♩ = 59)
cantabile

Per me giun - to è il dì su -
pre - mo, No, mai più ci ri - ve -
drem; Ci con - giun - ga Id-dio nel
ciel, — Ei che pre - mia i suoi fe -
del'.
espress.

„Sul tuo ciglio il pianto io miro; Lagrimar così, perché?” [W twoich oczach widzę łzy; Płaczesz, ale dlaczego?]

„Sul tuo ciglio il pianto io miro” śpiewać *dolce*, unikać napięcia i nadmiernej siły głosu. Połączyć „pianto io miro” płynnym legato, zachowując miękką, organiczną płynność frazy. „Lagrimar così, perché?” Ostatnie dźwięki tej frazy wędrują lekko w górę jak pytanie zawieszone w powietrzu tak, by w tej chwili widz mógł dostrzec łzy drżące w oczach Rodriga, gdy wypowiada swoje pełne bólu zapytanie. (Por. przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3

Sul tuo ci - glio il pian to io

mi - ro; La - gri - mar, la - grimar co - sì per-

chè? No, fa cor, no, fa cor, le - stre - mo

pp
col canto

dolce

„No, fa cor, l'estremo spiro, Lieto è a chi morrà per te.” [Nie, niech serca ostatnie tchnienie radością będzie dla tego, kto umiera za ciebie!]

„No, fa cor, l'estremo spiro” - Ton łagodnieje, przechodząc z tkliwości w słowa wsparcia i pocieszenia, spokojnie, ale z wewnętrzną siłą. We frazie „No, fa cor” należy zwrócić uwagę na wyraźną, mocną artykulację, by zabrzmiało jak słowa pokrzepienia. „Lieto è a chi morrà per te.” Fraza 'morrà per te' powinna być wykonana z nieco zwolnionym tempem, aby podkreślić emocjonalną wagę słów „per te”. Powtórzenie tych słów w tekście nie tylko pogłębia charakter postaci, ale także uwydatnia mistrzostwo kompozytora w budowaniu muzycznej dramaturgii. Kończącą frazę „Lieto è a chi morrà per te” należy zaśpiewać delikatnym gasnącym głosem. (Por. przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4

spi - ro, lè - stre - mo spi - ro Lie - to è a

chi, a chi morrà, morrà per te. No, fa cor, no, fa

- cor, lè - stre - - mo spi - ro Lie - to è a

chi mor - rà per te, lie - to è a

chi mor - rà per te.

16381

Ten fragment to ostatnie słowa umierającego Rodriga. Ugodzony kulą Rodrigo w ostatnim tchnieniu kieruje do Don Carlo przejmujące słowa. „O Carlo, ascolta, la madre t'aspetta A San Giusto doman; tutto ella sa ... Ah! la terra mi manca ...Carlo mio, A me porgi la man! ...” [O Carlo, słuchaj, matka będzie czekać na ciebie w San Giusto jutro; o wszystkim wie. Ach! Ziemia mi się usuwa... Mój Carlo, podaj mi rękę!]

„O Carlo, ascolta, la madre t'aspetta A San Giusto doman; tutto ella sa ...” Ta fraza wyraża emocje bohatera łączące nagłą przypomnienie i powierzenie ostatniej woli. Partię należy wykonać z pełnym rezonansem piersiowym, utrzymując spójność frazy, z tonem szczerym i lekko nagłym, podkreślając błagalny charakter słowa „ascolta”. Fragment „Ah! la terra mi manca...” wymaga *diminuenda* i *ritardanda*, barwa głosu staje się subtelniejsza, z wyraźnie słyszalnym, urywanym oddechem – by oddać spłycony oddech i narastające poczucie żalu. „Carlo mio, A me porgi la man!” należy wykonać z czułym i pełnym uczucia wezwaniem, przy umiarkowanej dynamice, zachowując moc wyrazu, by podkreślić ostatni przejaw duchowej siły. Można nieco wydłużyć nutę na słowie „mio”, aby pogłębić emocjonalną wymowę frazy. (Por. przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5

p

O-Car-lo, a - scol - ta, la

ma - dre ta - spet - ta a San Giu - sto do-

f

man; tut-to el - la sa... Ah! la ter-ra mi manca!..

p



„Io morirò, ma lieto in core, Ché potei così serbar Alla Spagna un salvatore! Ah! ... di me ... non ... ti .. scordar! ...” [Umrę, lecz z radością w sercu, że mogłem w ten sposób zachować zbawcę dla Hiszpanii! Ach! Obiecja mi... nie zapomnij o mnie!]

„Io morirò, ma lieto in core” Należy rozpocząć jasnym, zdecydowanym tonem. Chociaż pada słowo „umrę”, wyrażenie „lieto in core” oddaje duchowe uniesienie bohatera płynące z wypełnienia misji. Rozpocząć z pełnym, umiarkowanie silnym brzmieniem (*mezzo-forte*), z ciepłą barwą głosu wolną od cierpienia, oddającą wzniosłe przekonanie transcendentne wobec śmierci. Następujące po tym słowa „Ché potei così serbar Alla Spagna un salvatore” stanowią afirmację znaczenia ofiary. Należy je wykonać w spójnej linii melodycznej, by fraza płynęła harmonijnym strumieniem. W tym miejscu należy oddać subtelne zabarwienie emocjonalne, unikając przesady. Fraza „Ah! ... di me ... non ... ti ... scordar!” wymaga wzmożonej, choć wciąż subtelnej ekspresji, bardziej błagalnej w tonie, jakby postać zaklinała przyjaciela, by pamiętał o jej ofierze. Można zastosować lekkie *ritardando* i delikatne *vibrato*, by pogłębić wymowę uczuciową. (Por. przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6

bar Al - la

Spa - gnaun sal - va -

to - re! Ah! di

me.. non ti scor - dar!

Più mosso (♩ = 76)

a tempo
 lo mor - rò. ma lie - to in
allarg. p a tempo
 co - re, Che po -
pp
 tei co - sì ser -
dim.

„di me... non... ti... scordar!...regnare tu dovevi ed io morir per te” [obietaj mi...nie...zapomnij mnie! Powinieneś panować a ja umrę za ciebie]

„di me... non... ti... scordar!...regnare tu dovevi ed io morir per te” należy wykonać bardziej ekspresyjnie, w formie recytatywu, z lekkim podkreśleniem słowa „regnare”, przy pełnym podparciu oddechowym. (Por. przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7

parlato

Di me... non ti scordar!

Regna - re tu do - ve - vi, ed

Tempo I

espress.

io mo - rir per te. Ah! io mor -

col canto

p

„Io morirò, ma lieto in core, Ché potei così serbar Alla Spagna un salvatore! Ah! ... di me ... non ... ti .. scordar! ...” [Umrę, lecz z radością w sercu, że mogłem w ten sposób zachować zbawcę dla Hiszpanii! Ach!... obiecaj mi...nie...zapomnij o mnie!]

W powtórzeniu należy oddać „wytrwanie do końca” w stanie fizycznego wyczerpania i dezorientacji, stosując lżejszy, krótszy i słabszy strumień powietrza, oddając emocje bardziej kruche, a zarazem głębiej osadzone. (Por.Przykład nutowy nr 8)

Tempo I
espress.

io mo - rir per te. Ah! io mor -

col canto

p

rò, ma lie - - to in

Przykład nutowy nr 8

co - re, Chè po -

tei co - sì ser -

bar Al - la Spa - gna un sal - va -

to - re! Ah! di me... non ti scor-

„Ah! la terra mi manca! La mano a me, a me. Ah!... Salva la Fiandra, Carlo, addio..ah! ah!”

[Ach! Ziemia mi się usuwa! Podaj mi rękę. Ach!... Ocal Flandrię, Carlo, żegnaj... ach! ach!]

We frazie „Ah! la terra mi manca! La mano... a me... a me...” ponownie uwypatnić gwałtowny spadek sił fizycznych i utratę świadomości bohatera. Powtarzane i urywane frazy mają odzwierciedlać nieregularny oddech. Należy je wykonywać przy użyciu postrzępionej linii wokalnej z delikatnym frazowaniem, stopniowym zanikaniem siły głosu, by oddać poczucie bezradności w obliczu śmierci. „Ah!... Salva la Fiandra, Carlo!... Addio... ah! ah!...” to emocjonalny punkt kulminacyjny i rozwiązanie. Frazę „Salva la Fiandra, Carlo!” trzeba wykonać z mocnym przesłaniem testamentowym, gdzie głos łączy niezłomność z tragiczną wymową. Natomiast we frazie „Addio... ah! ah!” głos powinien stopniowo zanikać. z kruchą barwą głosu, jakby ostatnim tchnieniem pożegnania, z lekkim drżeniem strun głosowych, by oddać atmosferę odchodzącego życia. Wypowiedź ma sprawiać wrażenie pożegnania w obliczu gasnącego życia, ostatniego tchnienia, z lekkim drżeniem strun głosowych. (Por.Przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr 9

Allegro (♩ = 120)

dar! Ah!.. la ter - ra mi man - ca!.. la ma - no a

The first system of the musical score. It consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: "dar! Ah!.. la ter - ra mi man - ca!.. la ma - no a". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

me... a me... Ah! salva la Fiandra! Carlo, ad-dio, ah! ah!

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "me... a me... Ah! salva la Fiandra! Carlo, ad-dio, ah! ah!". The piano accompaniment includes a forte (f) dynamic marking.

Più mosso

The third system of the musical score. It features a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano accompaniment includes a forte (f) dynamic marking and a more complex rhythmic pattern.

The fourth system of the musical score. It features a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano accompaniment includes a forte (f) dynamic marking and a more complex rhythmic pattern.

Porównanie nagrań:

Interpretacja Piero Cappuccilliego cechuje się głębią wyrazu i powagą. Jego głos naturalnie majestatyczny, a przy tym o ciepłej barwie, przemienia Rodriga niemal w męczennika. Jego wykonanie *Per me giunto* jest stonowane, jak opowieść o pogodzeniu się z losem i akceptacji jego wyroków bez śladu walki czy cierpienia. We frazie „Io morirò, ma lieto in core” jego głos łagodnie cichnie, ukazując prawdziwą wielkość postaci bez oznak żalu. W interpretacji Cappuccillego Rodrigo staje się archetypem wierdiowskiego bohatera-barytonu: dumny, zdyscyplinowany i nieugięty – jak wykuty w marmurze symbol honoru.

<https://www.youtube.com/watch?v=k5Xo6k4OmWsli>



W ujęciu Leo Nucciego bohater zyskuje bardziej ludzki wymiar. Jego śpiew jest pełen emocjonalnych niuansów. Tembr głosu świetlisty o naturalnej płynności i dynamicznych kontrastach. W interpretacji „Di me scordarti?” słyszeć niemal fizyczny ból – zduszony szloch w głosie zdradza zarazem heroiczną walkę i nieukożony żal. Wykreowany przez niego Rodrigo to nie urodzony bohater, lecz zwykły człowiek, który w obliczu śmierci desperacko walczy o zachowanie godności. Takie ujęcie jest bardziej ludzkie i głęboko poruszające, łatwiej trafia do serc publiczności.

<https://www.youtube.com/watch?v=JCAQVYwcVhI>



Podsumowanie i wnioski

Przedmiotem niniejszej rozprawy są arie barytonowe z siedmiu kluczowych dzieł operowych Giuseppe Verdiego. W ujęciu systemowym zbadano ich walory artystyczne – od wymogów technicznych, przez środki wyrazu scenicznego, po konstrukcję roli – wzbogacając analizę o perspektywę praktyki wykonawczej. W toku badań autor łączy metody z zakresu muzykologii, sztuk performatywnych i pedagogiki wokalne, integrując podejście teoretyczne z

praktycznym, aby odsłonić unikalną pozycję i wartość estetyczną ról barytonowych w twórczości Verdiego.

W pierwszej części pracy, poprzez analizę arii barytonowych z siedmiu oper – *Makbeta*, *Rigoletto*, *Balu maskowego*, *Mocy przeznaczenia*, *Otella*, *Don Carlo* i *Nabucco*. Autor dogłębnie bada dramatyczne konflikty i napięcia psychologiczne ucieleśnione w tytułowych rolach. Te operowe kreacje są nie tylko narzędziem napędzania fabuły, ale przede wszystkim medium, przez które kompozytor ukazuje złożoność ludzkiej natury. Mistrzowskie wykorzystanie barwy barytonu pozwala Verdiemu wydobyć z tej partii całe spektrum emocji od gniewu i żalu, po pragnienie władzy, lojalność i heroiczny tragizm.

W części technicznej praca koncentruje się na analizie charakterystycznych cech werdiowskich partii barytonu, w tym: na wymaganiach emisji głosu, kontroli oddechu, artykulacji, płynności przejść między rejestrami oraz środkach ekspresji emocjonalnej. Te wymagania techniczne nie tylko wystawiają na próbę umiejętności wykonawcy, ale także odzwierciedlają głębokie zrozumienie Verdiego dla głosu jako narzędzia dramaturgicznego. W epoce Verdiego, wraz z rozbudową przestrzeni operowych i wzmocnieniem orkiestry, śpiewacy stanęli przed nowymi wyzwaniami: wymagano od nich większej nośności głosu, siły oraz stabilności brzmienia. W przypadku barytonów, konieczność łączenia rozległej skali z intensywną ekspresją emocjonalną uczyniła z nich jeden z najbardziej wyrazistych głosów w operach Verdiego.

Po trzecie, niniejsze badanie wnosi istotny wkład w nowatorskie podejście do dziedziny. W przeciwieństwie do dominującego w literaturze przedmiotu skupienia na *Traviacie* czy *Falstaffie*, autor celowo wybiera mniej eksplorowane dzieła – *Moc przeznaczenia* i *Nabucco* – analizując ich partie barytonowe przez pryzmat własnego doświadczenia jako barytona lirycznego, co pozwala na świeże odczytanie tych arii. Przyjęta metoda nie tylko wypełnia lukę w dotychczasowych badaniach dotyczących konkretnych technik wykonawczych, ale także tworzy teoretyczne pomosty między pedagogiką wokalną a praktyką sceniczną,

dostarczając cennych punktów odniesienia dla chińskiego szkolnictwa muzycznego i przedstawień scenicznych.

Podsumowując, badania przedstawione w niniejszej pracy dowodzą, że barytonowe role i arie Verdiego reprezentują nie tylko szczytowe osiągnięcie dojrzałości muzycznej i stanowią kluczowy element struktury dramatycznej, ale także wywarły trwały wpływ na rozwój techniki wokalne i ewolucję występów scenicznych. Barytonom nie przypada już w udziale prosta rola złoczyńcy lub postaci drugoplanowej, ale stają się dominującą siłą napędową w rozwoju dramatu. Wewnętrzne konflikty, zmagania psychologiczne i głęboka ekspresja głosu składają się na zasadniczą część sztuki operowej Verdiego.

Niniejsza praca badawcza nie tylko pogłębia zrozumienie ról barytonowych w twórczości Verdiego, ale także dostarcza teoretycznych podstaw i praktycznych wskazówek dla współczesnych kreacji operowych oraz pedagogiki wokalne. Przyszłe badania mogłyby poszerzyć perspektywę badawczą poprzez analizę porównawczą partii barytonowych innych kompozytorów, studium międzykulturowe stylów, charakterystycznych dla partii barytonowych z różnych tradycji operowych.

Bibliografia

1. Abbiati, *La vita e le opere di Giuseppe Verdi*, 1959, Milano, Ricordi.
2. Archivio Storico del Teatro La Fenice, rękopis Rigoletta folio 67, pudełko D-3
3. Baldini, Gabriele (1980). *The Story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-29712-7.
4. Bate, Jonathan; Rasmussen, Eric, eds. (2009). *Othello. The RSC Shakespeare*. Red Globe Press. ISBN 9780230576223.
5. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Un ballo in maschera, pudełko rękopisów F-3, folio 89
6. Budden, J. *The Operas of Verdi*, Volume III 3rd. Oxford University Press. 1973. ISBN 0-19-816263-4.
7. Budden, J. *Verdi: His Life and Works* (Oxford University Press, 2002)
8. Budden, Julian (1984). *The Operas of Verdi*, Volume 2: From *Il trovatore* to *La forza del destino*. London: Cassell. ISBN 978-0-19-520068-3 (hardcover) ISBN 978-0-19-520450-6 (paperback).
9. Budden, Julian (1985). *Verdi. The Master Musicians*. London: J. M. Dent & Sons. (The book refers to 'Teatro Giglio of Corfu', but there was never a theatre with this name in Corfu.)
10. Charles Osborne, *The Complete Operas of Verdi*, Indigo, (ISBN 0-575-40118-4)
11. Chusid Carteggio Verdi-Somma, ed. Simonetta Ricciardi, 2002
12. De Van, Gilles (trans. Gilda Roberts) (1998), *Verdi's Theater: Creating Drama Through Music*. Chicago & London: University of Chicago Press. ISBN 0-226-14369-4 (hardback), ISBN 0-226-14370-8
13. Gossett Philip, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 2006)
14. Honigmann, E. A. J., ed. (1997). *Othello. The Arden Shakespeare* (3rd series ed.). Bloomsbury Publishing. ISBN 9780415015158.

15. Honigmann, E. A. J.; Thompson, Ayanna, eds. (2016). *Othello. The Arden Shakespeare*, third series (revised ed.). Bloomsbury Publishing. ISBN 9781472571762.
16. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1864-8
17. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1859-7
18. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, List nr IVR-1859-9
19. Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol II, Torino, EDT 1986.
20. Julian Budden, *The Operas of Verdi* (Volume 1), Cassell, (ISBN 0-304-31058-1)
21. Martin, George Whitney (1979). “*Autobiographic Sketch' and Nabucco*”. *Verdi: His Music, Life and Times*. Da Capo Press. ISBN 9780306795497.
22. Melitz, Leo [de] (1921), *The Opera Goer's Complete Guide*.
23. Parker Roger , *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse* (Princeton University Press, 1997)
24. Parker, Roger (1992). “*Nabucco [Nabucodonosor]*”. *Grove Music Online* (8th ed.). Oxford University Press. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.O008126. ISBN 978-1-56159-263-0.
25. Parker, Roger (1998). “*Un ballo in maschera*”. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1*. London: Macmillan. ISBN 0-333-73432-7.
26. Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi: A Biography* 1st. Oxford University Press. 1993. ISBN 0-19-313204-4.
27. Rosen David , *Verdi: Requiem*, 1995
28. Toye, Francis (1931), *Giuseppe Verdi: His Life and Works*, New York: Knopf
29. Walker, Frank (1962). *The Man Verdi*, New York: Knopf; Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0-226-87132-0
30. Walker, Frank, *The Man Verdi* (1982), New York: Knopf, 1962, Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0-226-87132-0
31. Werfel, Franz and Stefan, Paul (1973). *Verdi: The Man and His Letters*, New York: Vienna House. ISBN 0-8443-0088-8

Źródła internetowe

1. <https://en.wikipedia.org/wiki/Nabucco>
2. <https://zh.101su.ru/book/1002015/b590dd/nabucco-opera-journeys-mini-guide-series.html>
3. <https://zh.101su.ru/book/1890720/fe58aa/nabucco.html>
4. <https://en.wikipedia.org/wiki/Macbeth>
5. https://reader.101su.ru/read/0f381fcd3560fa418e7d6ad65c08f6664a3d1cad85e4469e2761f002d7cf916e/983310/857217/macbeth-opera-journeys-mini-guide-series.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=a37c08f5ba24b71519a130f87562df6f9772de9887e7a5dc3a5b91c76e3118fe&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F983310%2Ffc8ebb
6. <https://en.wikipedia.org/wiki/Rigoletto>
7. https://reader.101su.ru/read/fe53401d676005ce5dfcd6361a8ab26297aa2fd16c746443220dc588243fe68d/981341/f5d23e/verdis-rigoletto-opera-classics-library-series.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=e386242a096528716c50a589b1cbcb5b1e07f492a6dbafb0c2d076911b71dfea&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F981341%2Fdd3857
8. https://it.wikipedia.org/wiki/Un_ballo_in_maschera
9. https://en.wikipedia.org/wiki/La_forza_del_destino
10. <https://en.wikipedia.org/wiki/Othello>
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Carlos
12. https://reader.101su.ru/read/6561ca65e9bba006b7da81863b8c4f7ec8fcf26b7de8f0ed2278b6e137675b2b/964422/6f93a1/otello-opera-classics-library.html?client_key=1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=6e1cb02b1f931716e982d69b770c9c35581c4bde77b1dbda3af1c67a09e4fcf3&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2Fdl%2F964422%2Fddb7cc
13. https://reader.101su.ru/read/4e03b9a7227d9a95140298aedb3decabd47512f29703440864ef76c7d64bea00/860567/339252/otello-the-opera-journeys-mini-guide-series.html?client_key=

1fFLi67gBrNRP1j1iPy1&extension=pdf&signature=916ad759e6c748f6d6cd27e7c31d8317a2
7153269e4e3498aba83aba47094335&download_location=https%3A%2F%2Fzh.101su.ru%2
Fdl%2F860567%2F85b735

Ilustracje

1. <https://www.youtube.com/watch?v=sScHq0TbjP8>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=0CaVtmBT1bI&list=PLuqgAZLVOGVQ2etiOWv7->
3. <https://www.youtube.com/watch?v=JxkjDnNkmCE>
4. https://www.youtube.com/watch?v=f9VuE16x-_M
5. <https://www.youtube.com/watch?v=BfGOdZ3H2Ys>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=VI3ryjnOe14>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=QwheNbzv1nE&t=23s>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=BfGOdZ3H2Ys>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=QTKGxkHnNNY>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=e7Gx4hE3ICE>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=XlKkzdD04D4>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=SR2v3WAXsRY>
13. https://www.youtube.com/watch?v=ArBfU4gRDaY&list=RDArBfU4gRDaY&start_radio=1
14. <https://www.youtube.com/watch?v=2eX0bQsW0uA>
15. <https://www.youtube.com/watch?v=LBBaulGBJIM>
16. <https://www.youtube.com/watch?v=2Ubu00-qdFg>
17. <https://www.youtube.com/watch?v=gVF5oeBs9Iw>
18. <https://www.youtube.com/watch?v=sWi3g3ihHuU>
19. <https://www.youtube.com/watch?v=Uq517L5XdS4>
20. <https://www.youtube.com/watch?v=k5Xo6k4OmWsli>
21. <https://www.youtube.com/watch?v=JCAQVYwcVhI>

Wyciągi fortepianowe

1. https://drive.google.com/file/d/16hUKfXsFTuU3nCLn7MxfhxkvYOQ9p-2j/view?usp=share_link
2. https://drive.google.com/file/d/1rnN5JHJ3EVRslBOrGYWhTZlF1GnRTguq/view?usp=share_link
3. https://drive.google.com/file/d/1YupsfUu-J1MU8C8K_rSWKqCUs5ofVt5z/view?usp=share_link
4. https://drive.google.com/file/d/1aJYyk-GLQRrJUET8UkBh-G7-hEhxaAR/view?usp=share_link
5. https://drive.google.com/file/d/1n14KJNMypdxwZ9ZXJTwS_Cy37maS6zOY/view?usp=share_link
6. https://drive.google.com/file/d/1t9V51-ZMfgaIWYVVSb2YfibBdHJ2P6Uz/view?usp=share_link
7. https://drive.google.com/file/d/1FLPeo6HRUgfp37f5pDfOkfmlcCLeqWK2/view?usp=share_link
8. https://drive.google.com/file/d/1R684T1MdYwzLqW4uhkTEcT9bCdcd6UM2/view?usp=share_link