

Traktaty wokalne mistrzów żyjących na przełomie XIX i XX wieku

Przełom XIX i XX wieku w historii pedagogiki wokalne dokonał się na skutek udoskonalen technologicznych, umożliwiających dokładne poznanie anatomii narządów fonacyjnych człowieka, oraz rozwoju myśli kompozytorskiej. Również zmiany społeczno-gospodarcze, takie jak rozwój środków transportu czy upowszechnienie taniego druku umożliwiły łatwiejszą komunikację oraz przepływ informacji. Ponadto zaczęły powstawać struktury usystematyzowanej edukacji muzycznej – zaczęto szukać systemowych rozwiązań nauki muzyki. Narodziła się potrzeba nazwania i opisanie poszczególnych elementów będących w zakresie sztuki wokalne, tak aby każdy uczeń mógł podążać jasno wytyczoną ścieżką. Nauczyciele z początku XIX wieku byli zgodni, że głos składa się z trzech rejestrów:

- rejestr klatki piersiowej – najniższy,
- rejestr głowy – najwyższy,
- rejestr *passaggio* – środkowy.

Rejestry te musiały zostać płynnie zmiksowane i w pełni wyrównane, zanim szkolący się uczeń mógł całkowicie opanować swój naturalny instrument. Sposobem na osiągnięcie tego były wytrwałe ćwiczenie wokalne. Nauczyciele z epoki *bel canto* wierzyli w korzyści płynące z wokalizy i nauki solfeżu. Starali się wzmocnić mięśnie oddechowe oraz cały aparat artykulacyjny, aby osiągnąć u swoich uczniów: czystość tonu, doskonałość *legato*, frazowanie czy w późniejszych etapach nauki możliwości ornamentyki wokalne.

W XIX wieku w istniejącym systemie klasyfikacji głosów nastąpił rozwój, ponieważ repertuar operowy zróżnicował się i podzielił na wyróżniające się style. Pod koniec XIX wieku powstały zupełnie nowe kategorie śpiewaków, takie jak mezzosopran i wagnerowski bas-baryton, podobnie jak nowe podkategorie, takie jak sopran koloraturowy: liryczny, dramatyczny i spinto, a także różne typy głosu tenorowego: od tenora liryczny przez spinto do tenora heroicznego. Te zmiany klasyfikacyjne wywarły trwały wpływ na sposób, w jaki nauczyciele śpiewu podchodzili do rozwoju wokálnego swoich uczniów. Nie było jednak ogólnej jednolitości wśród XIX-wiecznych nauczycieli

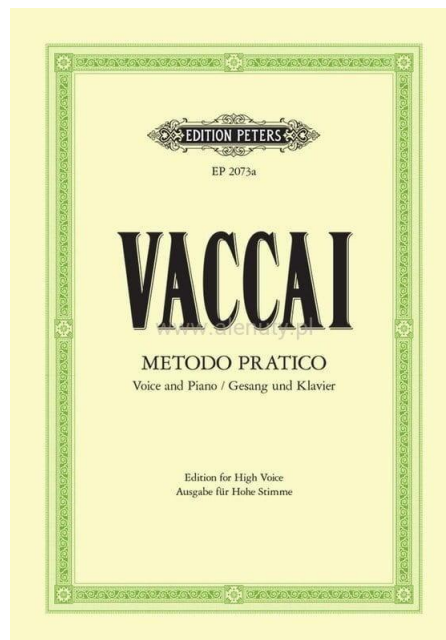
bel canto w przekazywaniu swojej wiedzy i nauczaniu uczniów. Każdy miał swoje własne sposoby nauki i poglądy. Jednak dokonując badań nad traktatami wokalnymi największych mistrzów przełomu XIX i XX wieku można natrafić na wiele punktów zbieżnych, które dotyczą rozwoju głosu.

Ojcem idei *bel canto* wszystkich największych autorów traktatów wokalnych żyjących i tworzących na przełomie XIX i XX wieku był Manuel García (1805–1906), autor traktatu *L'art du chant*. Inni mistrzowie wokalistyki, tacy jak: Niccolò Vaccai, Giuseppe Concone, Mathilde Marchesi, Luisa Tetrazzini oraz Enrico Caruso w większym bądź mniejszym stopniu wykorzystywali wiedzę hiszpańskiego mistrza.

2.2. Nicola Vaccai – *Metoda śpiewu solowego*

Nicola Vaccai przede wszystkim jest kojarzony jako autor ćwiczeń wokalnych oraz pedagog zajmujący się śpiewem solowym. Jedną z jego najwybitniejszych uczennic była sopranistka Marianna Barbieri-Nini, dla której to właśnie włoski mistrz napisał swoje dzieło: *Metodo pratico di canto*.

Fot. 10. Okładka dzieła Nicola Vaccaia – *Metodo pratico*



Źródło: <https://www.amazon.pl/Metodo-Pratico-Canto-Italiano> [data dostępu 06.02.2022]

Pomimo prawie dwustu lat od pierwszego wydania, dzieło jest nadal drukowane i używane jako narzędzie dydaktyczne na całym świecie⁴⁰. Informacją, którą warto podkreślić jest fakt, że *Metodo pratico di canto* jest wydawane przez Edition Peters – niemieckie wydawnictwo muzyczne założone w Lipsku, jedno z największych i najstarszych wydawnictw nutowych na świecie, tworzące dziś grupę wydawniczą Edition Peters Group.

Otwierając dzieło *Metodo pratico di canto* autorstwa Nicola Vaccaia czytelnik napotyka na przedmowę autora. Vaccai podkreśla, że język włoski jest tym językiem, w którym powinno się śpiewać pierwsze utwory. Praktyka w Niemczech, we Francji czy w Anglii pokazywała, że było inaczej. Młodzi adepci śpiewu solowego od razu rozpoczynali naukę od trudnych i skomplikowanych arii, co utrudniało proces nauki oraz zniechęcało młode osoby do rozwijania swojego talentu. Dlatego też Vaccai postanowił przygotować zupełnie nową metodę, która miała okazać się zarówno użyteczna, jak i przyjemna – zawierała bowiem zróżnicowane utwory o przyjaznej melodyce. Autor tak pisze o koncepcji swojego dzieła:

Ponieważ główna trudność dla obcokrajowców polega na śpiewaniu w języku, który nie jest ich własnym, pomyślałem, że dobrym pomysłem jest, aby przyzwyczaić się do tego języka od samego początku studiów. Zamiast kazać śpiewać studentom bezsensowne sylaby, wybrałem najodpowiedniejsze wiersze Metastasia jako sposób na wpojenie podstawowych zasad języka włoskiego, które większość uczniów zaniedbuje. Nie ma wątpliwości, że metoda ta przyda się nie tylko amatorom, ale także tym, którzy chcą uczynić tę sztukę swoim zawodem.

Ważną informacją jest również fakt, że w swej publikacji mistrz zawsze wykorzystuje tzw. średnicę głosu, która jest wygodna dla większości młodych uczniów. Podkreślał bowiem, że ćwiczenia powinno zaczynać się od centrum głosu, gdyż właśnie w tzw. średnicy można nauczyć się wszystkich zasad związanych ze sztuką śpiewu⁴¹. zwracał też uwagę na znaczenie demonstrowania ćwiczeń przez nauczyciela, który w ten sposób może nauczyć wychowanka prawidłowych technik prawdziwego śpiewu *legato*.

⁴⁰ J. Budden, *Vaccai, Nicola*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. Four, red. S. Sadie, London, Macmillan Publishers 1998, s. 881-882.

⁴¹ N. Vaccai, *Metodo pratico di canto. Practical vocal method: contralto or bass*; N. Vaccai, *Revisione critico-technica di Elio Battaglia*, Milano, Ricordi 1990.

Omawiany podręcznik jest również ważnym źródłem informacji o wykonawstwie opery z początku XIX wieku. Interesującą informacją jest fakt, że współczesny nauczyciel śpiewu Elio Battaglia zredagował nową edycję *Metodo pratico*, opublikowaną w wydawnictwie Ricordi w 1990 roku (do wydania dołączono płytę CD z zarejestrowanymi ćwiczeniami)⁴².

Fot. 11. Skala, którą zalecał Nicolo Vaccai podczas pierwszych ćwiczeń wokalnych



Należy podkreślić, że w kolejnych wydaniach dzieła obecne są transpozycje ćwiczeń włoskiego mistrza. Współcześnie młodzi adepci śpiewu mogą korzystać więc z wydań przeznaczonych na głos niski (bas, kontralt), średni (baryton, mezzosopran) oraz wysoki (tenor, sopran).

Dokonując badania struktury ćwiczeń wokalnych, wraz z każdą kolejną etiudą można zaobserwować gradację trudności. *Metodo pratico* zawiera 22 utwory wokalne rozwijające podstawowe umiejętności adepta śpiewu solowego: skoki interwałowe, ornamentację oraz wykonanie recytatywu oraz arii. Poniższa tabela przedstawia uporządkowane w kolejności etiudy skomponowane przez włoskiego mistrza wraz z zagadnieniem dydaktycznym, którego dotyczą.

Tabela 1. Tematyka ćwiczeń *Metodo pratico*

Nr	Tytuł	Temat lekcji	Zagadnienie	
I	1a	<i>Manca sollecita...</i>	La scala	Skala
	1b	<i>Semplicetta tortorella...</i>	Intervalli di terza	Tercja
II	2a	<i>Lascia il lido, e il mare infido...</i>	Intervalli di quarta	Kwarta
	2b	<i>Avvezzo a vivere...</i>	Intervalli di quinta	Kwinta

⁴² J. Budden, *Vaccai, Nicola*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. Four, red. S. Sadie, London, Macmillan Publishers 1998, s. 881-882.

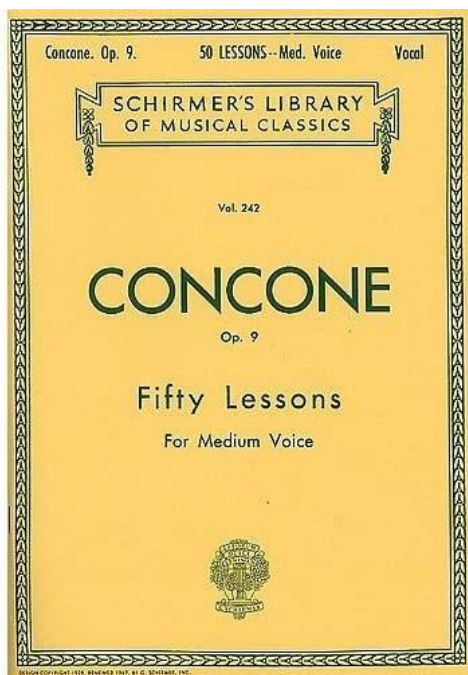
III	3	<i>Bella prova é d'alma forte...</i>	Intervalli di sesta	Seksta
IV	4a	<i>Fra l'ombre un lampo solo...</i>	Intervalli di settima	Spetyma
	4b	<i>Quell' onda che ruina...</i>	Intervalli di ottava	Oktawa
V	5	<i>Delira dubbiosa...</i>	I semitoni	Półton
VI	6	<i>Nel contrasto amor accende...</i>	Modo sincopato	Synkopa
VII	7	<i>Come il candore...</i>	Introduzione alle volate	Wstęp do obiegników
VIII	8a	<i>Senza l'amabile...</i>	Le appoggiatura sopra e sotto	Appoggiatura
	8b	<i>Benchè di senso privo...</i>	L'acciaccatura	Przednutka
IX	9a	<i>La gioia verace...</i>	Introduzione al Mordente	Wstęp do mordentu
	9b	<i>L'augelletto in lacci stretto...</i>	Mordente in diversi modi	Mordent
X	10a	<i>Quando accende un nobil petto...</i>	Introduzione al gruppetto	Wstęp do obiegników
	10b	<i>Più non si trovano...</i>	Il gruppetto	Obiegniki
XI	11	<i>Se povero il ruscello...</i>	Introduzione al trillo	Wstęp do trylu
XII	12	<i>Siam navi all' onde argenti...</i>	Le volate	Tryl
XIII	13a	<i>Vorrei spiegar l'affanno...</i>	Portamento I – Modo per portare la voce	Portamento
	13b	<i>O placido il mare...</i>	Portamento II – Altro modo	Portamento
XIV	14	<i>La patria è un tutto...</i>	Il recitativo	Recytatyw
XV	15	<i>Alla stagion de' fiori...</i>	Riepilogo	Podsumowanie

2.3. Giuseppe Concone – 50 lekcji na głos średni op. 4

Większość młodych śpiewaków rozpoczynających naukę emisji głosu zetknęła się również z literaturą muzyczną Giuseppe Concone'a. Najbardziej znanym podręcznikiem włoskiego mistrza jest *50 lekcji na głos średni* op. 4. W swoim *magnum opus* włoski mistrz i pedagog wykorzystuje rozległe melodie operowe wraz z harmonijnymi akompaniamentami, aby szkolić śpiewaka w różnych elementach techniki śpiewania. Piękne etiudy Concone uczą linii *legato*, *messa di voce*, *marcato*, *staccato*, *koloratury*, *melizmatów* i całej ornamentyki, która jest standardem w literaturze wokalnejs okresu klasycznego i romantycznego. Te lekcje są technicznie trudne z wielu perspektyw dla młodego śpiewaka. Nie ulega wątpliwości, że podręcznik kształci śpiewaków w stylu *bel canto*. Co więcej, czyni to w zdrowy sposób, ponieważ następuje gradacja trudności ćwiczeń od tych najprostszych melodii po te wirtuozowskie ćwiczenia. Każda lekcja skupia się na innym wyzwaniu wokalnym, aby uczeń mógł doskonalić swoje umiejętności. Według Concone, wokalizy powinny być śpiewane na otwartej samogłosce *a*. Dopuszcza też, aby pierwsze 25 lekcji śpiewać na sylabach solfeżu (*do, re, mi* itp.)⁴³. Powoduje to, że oprócz niezaprzeczalnych walorów w rozwoju wokalnym, pomagają one uczniom opanować podstawy solfeżu, dzięki któremu w przyszłości mogą opanowywać materiał wokalny w znacznie szybszym tempie.

⁴³ Concone: *A Tradition of Beautiful Singing*. Wersja elektroniczna: <https://voice-lessons.com/concone-2/> [data dostępu: 28.02.2022].

Fot. 12. Okładka podręcznika G. Concone *50 lekcji dla głosu średniego* op. 9



Źródło: <https://www.melodymusicofcary.com/wp-content/uploads/2015/02/50-lessons-medium.pdf> [data dostępu: 01.03.2022]

Z przedmowy autora wiadomo, że podręcznik stawia przed uczniem dwa cele. Po pierwsze, ma nauczyć młodych adeptów śpiewu solowego prawidłowego umiejscowienia samogłosek w czasie artykulacji. Po drugie, ma uczulić młodych śpiewaków na takie elementy stylu *bel canto*, jak: elegancję, dobry smak, melodykę oraz rytmikę w czasie śpiewania⁴⁴.

Lekcje Concone ćwiczą *środkowy rejestr głosu*. Studiując utwory uczeń jest zmuszony wykorzystywać także *passaggio* swojego głosu. Ta praktyka od samego początku buduje muzykalność u młodego adepta sztuki wokalne.

Kolejną kwestią, którą należy poruszyć jest to, że dynamiczne oraz artykulacyjne oznaczenia Concone są istotną częścią każdej lekcji. Autor zaleca, aby korzystać z tych uwag od samego początku, celem budowania i udoskonalania swego głosu⁴⁵.

Według praktyków wokalistów oraz pedagogów, takich jak np. Jussi Bjorling, uczeń powinien każde ćwiczenie znać na pamięć. Odnosi to do ważnej kwestii, że problemy techniczne zawarte w ćwiczeniach powinny być częścią autonomicznego

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

układu nerwowego odpowiadającego za prawidłowe funkcjonowanie narządów uczestniczących w procesie fonacji. Ponadto zachęcanie ucznia do nauki pamięciowej etiud powoduje rozwój pamięci muzycznej, która jest kluczowa dla śpiewaka wykonującego w przyszłości całe partie operowe.

Każdy adept śpiewu solowego już od pierwszej lekcji rozpoznaje, że Conccone dogłębnie rozumiał ludzki głos. Każda lekcja stopniowo rozwija bowiem głos od artykulacji w dynamice *piano* przez *mezzoforte* aż po *forte*. Ważne jest także codzienne wykonywanie ćwiczeń, aby rozwinąć głos w sposób naturalny zrównoważony⁴⁶.

Godnym podkreślenia jest również fakt, że mistrz nie pisał swych etiud jako samodzielnych utworów przeznaczonych do wykonania w czasie koncertów. Pomimo faktu, że mają one charakter klasyczny, są niezwykle pożytecznym materiałem dla wokalistów, którzy chcą przygotować się do profesjonalnego śpiewania – z gracją, liryzmem, swobodą, płynnością, szybkością i techniczną dokładnością.

Dla porównania warto zestawić dwie etiudy – 1. i 50., aby zobaczyć gradację trudności technicznych tych ćwiczeń.

Fot. 13. Fragmenty ćwiczenia 1. oraz 50. z podręcznika G. Conccone



⁴⁶ Tamże.

First system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic marking and a treble clef.

Second system of musical notation, starting with the tempo marking "Allegro risoluto. (♩. = 100.)" and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system number "50." is indicated on the left.

Third system of musical notation, continuing the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Źródło:

https://books.google.pl/books?id=BJpYXltaaPwC&pg=PP3&lpg=PP3&dq=the+sterling+value+and+great+usefulness+of+Concone+lesson&source=bl&ots=cxClb4BrR2&sig=ACfU3U3xUqvchm7jwMsqq4iDnp9rgGwS_Q&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjFy63n26X2AhVFiYsKHR6TB78Q6AF6BAgTEAM#v=onepage&q&f=false [data dostępu: 01.03.2022]

2.4. Mathilda Marchesi – *Metody wokalne op. 31*

Już we wstępie do swojego dzieła, wieńczącego 42-letnią praktykę artystyczną i pedagogiczną niemieckiej mezzosopranistki⁴⁷, pt. *Metody wokalne op. 31* autorka informuje, że celem jej pracy jest edukacja młodych pokoleń śpiewaków. Dzieło rozpoczyna się alfabetem wokalnym, to znaczy ćwiczeniami elementarnymi, a także zawiera serię wokaliz, służących do kształtowania poprawnego mechanizmu powstawania głosu. Z punktu widzenia badacza zajmującego się problematyką nauki emisji głosu ważna jest opinia Maestry, która twierdzi, że aby uzyskać szybkie i satysfakcjonujące wyniki w czasie nauki, uczniowie nie powinni być obarczeni więcej niż jedną trudnością wokalną na raz. Ponadto autorka zwraca uwagę, że ćwiczenia powinny być wykonywane od tych najprostszych do tych najtrudniejszych.

Zbiór etud składa się z dwóch części, w sumie z 36 ćwiczeń wokalnych uszeregowanych od najprostszych do najtrudniejszych. Pierwsze ćwiczenie przedstawia problematykę skali chromatycznej, natomiast ostatnie, 36, wirtuozowski ozdobnik, czyli tryl.

Fot. 14. Fragmenty ćwiczenia 1. oraz 36. z podręcznika M. Marchesi

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is for exercise 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom excerpt is for exercise 36, also with vocal and piano parts. The piano part features a complex, ornamented trill in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Slowly and evenly.'

⁴⁷ Marchesi Mathilde – *Theoretical and Practical Vocal Method op. 31*, wstęp. Wersja elektroniczna: http://www.belcantoitaliano.com/BELCANTO_LIBRARY_FILES/Marchesi_Mathilde_-_Theoretical_and_Practical_Vocal_Method_Op._31.pdf [data dostępu: 03.02.2022].

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Notation.' and the bottom staff is labeled 'Sung thus:'. Both staves are in 2/4 time and marked 'Andante'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The 'Sung thus' staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, likely representing a vocal exercise or a specific singing technique.

Źródło: M. Marchesi, *Theoretical and Practical Vocal Method* op. 31.

Wersja elektroniczna:

http://www.belcantoitaliano.com/BELCANTO_LIBRARY_FILES/Marchesi_Mathilde_-_Theoretical_and_Practical_Vocal_Method_Op._31.pdf

[data dostępu: 03.02.2022]

Mathilda Marchesi w swoim dziele nie tylko zaproponowała konkretne wokalizy w celu rozwoju wokalnego młodych adeptów śpiewu solowego, ale także opisała konkretne wskazania dotyczące kluczowych aspektów wpływających na jakość dźwięku produkowanego w czasie fonacji. Meastra uważała, że kluczową kwestią jest postawa śpiewaka. Podkreśliła, że podczas śpiewu powinna być ona jak najbardziej naturalna, prosta i komfortowa. Głowa powinna być wyprostowana, barki dobrze odchylone do tyłu, klatka piersiowa naturalnie ułożona. Aby dać pełną swobodę narządom tworzącym fonację podczas śpiewania, część mięśni powinna być rozluźniona.

Kolejnym bardzo ważnym aspektem wpływającym na prawidłowe nawykiw czasie śpiewu jest ułożenie ust. Niemiecka mezzosopranistka krytykowała manierę, którą część nauczycieli wpaja swoim uczniom dotyczącą robienia sztucznego uśmiechu w czasie śpiewu. Według Maestry jest to absurdalne, ponieważ jest to sprzeczne z prawami akustyki. Sztuczny uśmiech powoduje, że usta przyjmują nienaturalną pozycję, dźwięk jest zbyt otwarty i jasny, nazywany przez Włochów *voce sgangherata*. Z tego powodu usta powinny być otwarte w sposób naturalny, z opadającą brodą, w pozycji sylaby *ah*. Ponadto podczas otwierania ust powinna poruszać się tylko żuchwa, zaś górna szczęka winna być nieruchoma, stąd konieczność opuszczania podbródka. Mięśnie szczęki mają dużą siłę skurczu i początkowo nie będzie możliwe utrzymania zrelaksowania ich przez całą długość dźwięku, ale z czasem w końcu zdobędą niezbędną elastyczność. Umożliwi to wówczas wyraźną i szybką artykulację spółgłosek⁴⁸.

Niewątpliwie jednym z najważniejszych elementów wpływających na jakość dźwięku w czasie śpiewu jest oddech. Mathilda Marchesi zwraca uwagę na ten kluczowy

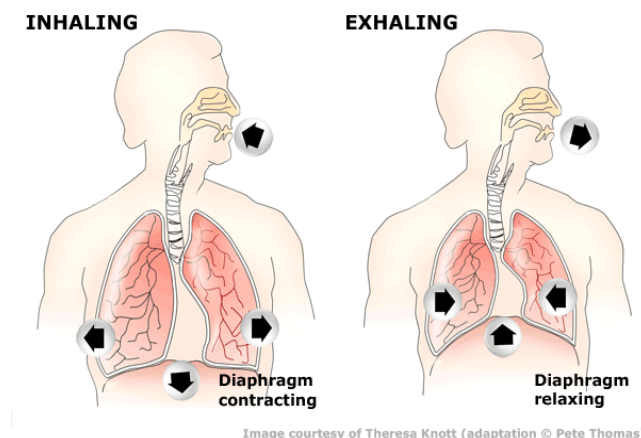
⁴⁸ Tamże.

aspekt prawidłowego śpiewu. Podkreśla aspekty fizjonomiczne związane z oddechem, który składa się z wdechu, podczas którego powietrze przechodzi przez głośnię, tchawicę, oskrzela, aby dostać się do płuc; i wydechu, podczas którego powietrze jest wydychane ponownie przez te same kanały. W stanie normalnym te dwa ruchy następują po sobie w sposób regularny i rytmiczny. Mistrzynie wyróżniają trzy typy oddechu:

- przeponowy (brzuszny),
- obojczykowy,
- międzyżebrowy.

Najbardziej pożądanym rodzajem oddechu w czasie fonacji jest oddech przeponowy⁴⁹.

Fot. 15. Prawidłowy oddech przeponowo-żebrowy, zalecany przez M. Marchesi w czasie fonacji



Źródło: *Is the diaphragm essential when playing a wind instrument?*

Wersja elektroniczna:

<https://www.google.com/search?q=Is+the+diaphragm+essential+when+playing+a+wind+instrument%3F&oq=Is+the+diaphragm+essential+when+playing+a+wind+instrument%3F&aqs=chrome..69i57j69i60l2.421j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

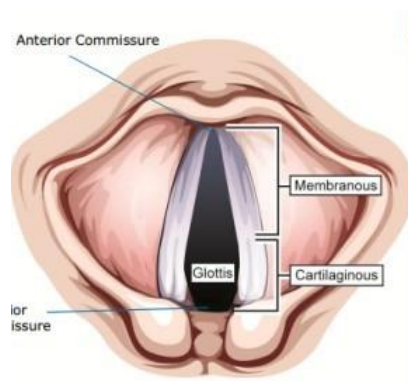
[data dostępu: 03.02.2022]

Ostatnim elementem, na jaki zwraca uwagę Mathilda Marchesi jest *atak na dźwięk* (*coup de glotte*). W polskiej nomenklaturze dotyczącej problematyki pedagogiki wokalne używa się pojęcia *zwarcia strun głosowych*. Po napełnieniu płuc konieczne jest zamknięcie głośni tak, aby jej skrajne krawędzie, zwane strunami ogniskowymi, mogły wprawiać w drgania struny głosowe. Należy rozumieć, że *coup de glotte* to naturalny ruch organów głosowych i zadaniem ucznia jest poddać pod kontrolę woli to spontaniczne

⁴⁹ Tamże.

działanie, które pojawia się już od pierwszego płaczu w momencie narodzin. W rzeczywistości jest to naturalna zdolność, która pozwala nieświadomie tworzyć wszystkie samogłoski w mowie. Zamknięcie głośni jest więc naturalnym i spontanicznym działaniem organicznym. Uczeń musi jedynie starać się utrzymać napięcie głośni. Oznacza to, że celem pierwszych ćwiczeń wokalnych powinno być utrzymywanie zaciśniętej głośni tak długo, jak nauczyciel uzna to za celowe dla rozwoju elastyczności narządów głosowych. Aby było możliwe uzyskanie prawidłowego *ataku na dźwięk (coup de glotte)* głośnia musi zostać zamknięta na chwilę przed rozpoczęciem frazy. Mistrzyni zwraca uwagę na wysokie kompetencje, jakie powinien posiadać pedagog, aby uczeń nie nabawił się patologii narządów odpowiedzialnych za fonację⁵⁰.

Fot. 16. Atak na dźwięk (coup de glotte) – zwarcie strun głosowych



Źródło: *Is the diaphragm essential when playing a wind instrument?*

Wersja elektroniczna:

<https://www.google.com/search?q=Is+the+diaphragm+essential+when+playing+a+wind+instrument%3F&oq=Is+the+diaphragm+essential+when+playing+a+wind+instrument%3F&aqs=chrome..69i57j69i60l2.421j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

[data dostępu: 03.02.2022]

2.5. Luisa Tetrazzini – *Jak śpiewać?*

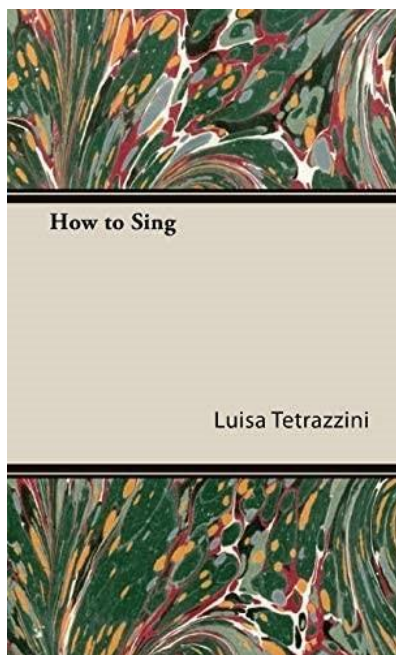
Podręcznik Luisy Tetrazzini nie zawiera praktycznych przykładów ćwiczeń wokalnych. Posiada za to kluczowe informacje dla młodego śpiewaka. Składa się z 30 rozdziałów. W krótki oraz zwięzły sposób są opisane tu różne zagadnienia związane ze śpiewem solowym. Należy podkreślić, że publikacja jest subiektywnym poglądem maistry i nie jest pracą naukową (nie zostały przeprowadzone ani omówione wyniki

⁵⁰ Tamże.

badan). Oprócz walorów edukacyjnych, czytelnik poznaje również historię życia wybitnej włoskiej sopranistki koloraturowej.

Poniżej zostaną wymienione tematy, które maestra poruszyła w swej publikacji pt. *Jak śpiewać?*⁵¹, wydanej w 1923 roku w Nowym Yorku.

Fot. 17. Okładka książki *How to Sing* L. Tetrazzini



Źródło: L. Tetrazzini, *How to Sing*. Wersja elektroniczna:
<https://www.amazon.pl/How-Sing-Luisa-Tetrazzini/dp/1443738778>
[data dostępu: 16.03.2022]

Już w pierwszych zdaniach swej pracy autorka zachęca, aby adept śpiewu solowego był odważnym i pewnym siebie w swoim działaniu. Zachęca, aby każdy wyznaczył sobie cel związany z profesjonalnym uprawianiem zawodu śpiewaka. Jednocześnie pyta, czy człowiek jest w stanie wszystko poświęcić dla sztuki. Czy ma cierpliwość, aby przez całe życie pokornie ćwiczyć i mierzyć się ze stresem. Według włoskiej primadonny, aby osiągnąć wysoką jakość wykonywanej sztuki wpływa wiele czynników, m.in. walory głosowe, odporność psychiczna, determinacja, inteligencja, zmysł artystyczny oraz miłość do tego, co się robi. Według Tetrazzini nauka emisji głosu to tylko jedna z części składowych procesu stawania się śpiewakiem. Istotną kwestią

⁵¹ L. Tetrazzini, *How To Sing*, New York 1923. Wersja elektroniczna:
<https://www.gutenberg.org/files/65146/65146-h/65146-h.htm> [data dostępu: 17.03.2022].

powinna być również nauka języków obcych, nauka gry na fortepianie, nauka kontrapunktu oraz aktorstwo. Te wszystkie dziedziny związane są bowiem ze specyfiką nauki śpiewu.

Włoska sopranistka uważa, że opieka mistrza jest niezbędna w procesie rozwoju głosu. Podkreśla sytuacje, w których pięknie zapowiadające się głosy młodych śpiewaków zostały zniszczone przez nieodpowiednie metody szkolenia wokalnego. Dobry mistrz nie musi być wybitną gwiazdą wokalistyki, ale musi być osobą, która w pełni zrozumie problemy wokalne i śpiewak będzie w stanie mu bezgranicznie zaufać.

W kontekście rozpoznania rodzaju głosu Tetrzzini uważa, że testem może być fakt czy uczeń umie wypowiadać swobodnie słowa na danej wysokości (w danej tessiturze). Jeżeli zaś chodzi o klasyfikację czy głos jest liryczny czy dramatyczny, tutaj decyduje w dużym stopniu temperament. Autorka zauważa także, że śpiew w chórze w wieku adolescencji jest doskonałym przygotowaniem do późniejszego wykonywania zawodu śpiewaka. Tetrzzini uważa również, że każdy uczeń choć w minimalnym stopniu powinien posiadać wiedzę z zakresu anatomii i fizjonomii powstawania głosu.

Jedną z ważniejszych części rozprawy jest rozdział poświęcony oddechowi. Autorka twierdzi, że *kto oddycha dobrze, ten śpiewa dobrze* oraz że *śpiew jest sztuką oddechu*. Twierdzi, że naczelną zasadą, o której należy pamiętać, jest łatwość i naturalność oddechu. Zaleca oddech przeponowo-żebrowy. Radzi, aby unikać oddychania przez usta, gdyż taki oddech wysusza gardło i sprawia, że głos staje się ochrypły. Nie powinno się brać nagłych oddechów. I co najważniejsze – oddech powinno się ćwiczyć każdego dnia.

Ważnym elementem w procesie nauki jest pozycja głosu. Interującym poglądem włoskiej mistrzyni na ten aspekt jest to, że według niej w początkowym etapie nauki nie powinno się wymagać od ucznia śpiewania w obcych językach, gdyż może to utrudnić prawidłowe umiejscowienie głosu. Podkreśla też znaczenie rejestrów. Zwykle rozpoznaje się trzy rejestry: piersiowy, średnicowy i głowowy. Sopranistka zaleca wykonywanie ćwiczeń w celu wyrównania głosu – równej i jednolitej jakości tonu w całej skali i uniknięcia przerw między rejestrami.

Bardzo ważna jest również umiejętność rozpoznawania przez ucznia popełnianych błędów: intonacyjnych, muzycznych, związanych z prawidłową emisją głosu, oraz próba ich eliminacji.

Artystka, która dysponowała głosem koloraturowym, zalecała, aby każdy uczeń wykonywał ćwiczenia koloraturowe, nawet jeżeli nie jest uzdolniony w tym kierunku. Taka praktyka pozwoli uelastyczyć głos.

Tetrazzini podkreśla znaczenie dykcji, która ma wpływ na wyraz artystyczny wykonywanego dzieła. Uważała również, że język włoski jest najłatwiejszym językiem do śpiewania, potem jest język rosyjski, a jako następny wymienia język angielski. Gwiazda uważała, że ojczysty język wpływa na rodzaj głosu oraz temperament śpiewaka.

W swej rozprawie kieruje uwagę na styl i interpretację utworu. Według niej styl oznacza to wszystko, co śpiewak dodaje do „nagich” nut i wskazówek zawartych w dziele przez kompozytora. Obowiązkiem artysty jest dostarczenie w interpretacji utworu tego, co nie jest zapisane w nutach.

Autorka poświęca też zdania dotyczące praktyki śpiewu. Tak o tym pisze: *Jeśli przestanę ćwiczyć jeden dzień, wiem o tym ja; jeśli nie ćwiczę przez dwa dni, wiedzą o tym moi wrogowie; jeśli nie ćwiczę trzy dni, wie o tym publiczność*. Podkreśla jednak, że ćwiczenia wokalne są sprawą bardzo indywidualną. Ważną kwestią jest to, aby nie forsować głosu.

Artystka uważa, że potrzeba wiele miesięcy, a nawet lat, aby w sposób pełny i bardzo dokładny opanować rolę. Po takim czasie można bez lęku i z pełną swobodą wykonać rolę na scenie. Potępia praktykę uczenia się na ostatni moment, gdyż może się to skończyć katastrofą na scenie.

Zaleca debiut w roli trzecio- czy drugoplanowej, uważa bowiem, że podjęcie się wykonania roli pierwszoplanowej jest dużym obciążeniem psychicznym dla młodego śpiewaka. Tetrazzini twierdzi, że bardzo łatwo jest zrobić falstart w karierze, czyli zadebiutować nie będąc jeszcze na to gotowym.

Na zakończenie swojego dzieła artystka przekazuje wiele praktycznych rad dla młodych śpiewaków. Uważa, że dobra dieta i zdrowy tryb życia są kluczowe w prowadzeniu kariery wokalne. Nakazuje unikania ostrych przypraw, picia mocnego alkoholu czy palenia tytoniu. Zaznacza jednak, że te niezdrowe nawyki są mniej szkodliwe dla śpiewaków niż śpiewaczek.

2.6. Enrico Caruso – *Sztuka śpiewu*

W przeciwieństwie do poprzednich publikacji, które zostały opisane w niniejszej pracy, dzieło wielkiego tenora nie zostało napisane przez niego samego. Stworzył je Salvatore Fucito, coach wokalny, akompaniator oraz przyjaciel wielkiego mistrza. We wstępie publikacji została wyjaśniona idea jej powstania. Autor ujawnia, że w 1915 roku w Nowym Jorku został zaproszony do stałej współpracy przez wielkiego mistrza.

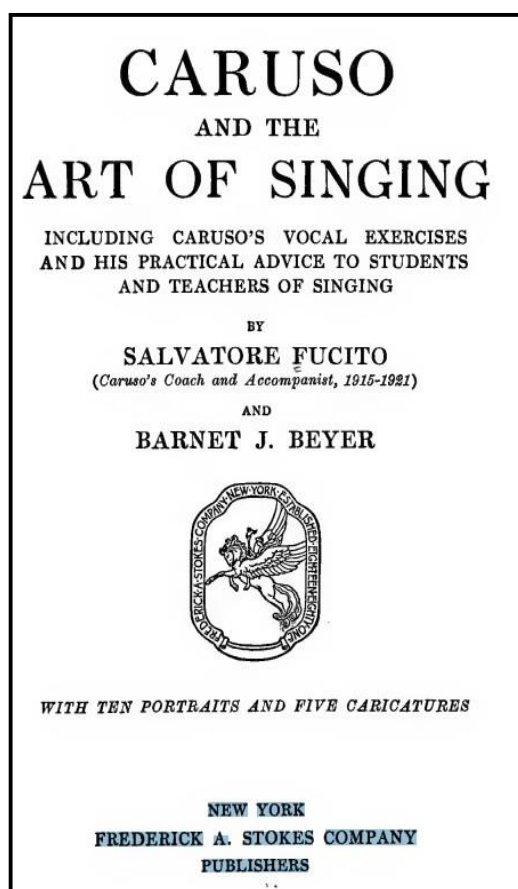
Fucito tak pisze o początkach ich znajomości, sięgającej 1909 roku:

W tamtych czasach zawsze z niecierpliwością oczekiwałem Caruso. Jego przyjazd do Berlina nie tylko był inspiracją i muzyczną edukacją, ale także możliwością spotkania z wielkim mistrzem. Ponadto jego obecność powodowała pojawienie się promieni słonecznych i szczęścia. W rzeczywistości jest mi trudno powiedzieć, kogo kochałem bardziej, Caruso artystę czy Caruso człowieka – obaj byli wspaniali.

Salvatore Fucito wymienia dwa powody, dla których zdecydował się napisać książkę pt. *Enrico Caruso i sztuka pięknego śpiewu*. Po pierwsze, chciał oddać hołd przyjacielowi i wielkiemu artyście. Po drugie, miał nadzieję, że będzie mógł przekazać wszystkim, którzy są zainteresowani sztuką śpiewania metody oddychania, ćwiczenia wokalne oraz poglądy włoskiego tenora na technikę wokalną⁵².

⁵² S. Fucito, *Caruso and the Art of Singing*, New York 1922.

Fot. 18. Strona tytułowa oraz spis treści publikacji E. Caruso *Sztuka śpiewu*



CONTENTS	
CHAPTER	PAGE
PREFACE	v
I CARUSO'S BOYHOOD AND EARLY TRAINING	3
II CARUSO'S UPWARD CLIMB	25
III THE CONQUEST OF THE OLD WORLD	39
IV THE CONQUEST OF THE NEW WORLD	51
V CARUSO THE MAN	89
VI THE SECRET OF CARUSO'S GREAT BREATH- ING POWER	109
VII TONE PRODUCTION	127
VIII HOW CARUSO PRACTICED	157
IX CARUSO AND THE FOUNDATION OF VOCAL TECHNIQUE	179
X STYLE AND REPERTORY	205

Źródło: *Caruso and the Art of Singing*. Wersja elektroniczna:
http://www.belcantoitaliano.com/BELCANTO_LIBRARY_FILES
[data dostępu: 16.03.2022]

Książka składa się z 10 rozdziałów. Kilka pierwszych odnotowują wątki biograficzne Caruso – jego dzieciństwo, naukę śpiewu, pierwsze publiczne koncerty, występy u progu światowej sławy w 1900 roku w Covent Garden w Londynie i włoskiej La Scali oraz w 1903 roku w Metropolitan Opera House.

Istotny jest rozdział ukazujący znaczenie oddechu w śpiewie. Autor książkuiwaza, że głos maestro był fenomenalny z powodu intelektualnego podejścia do śpiewu. Twierdzi, że artysta był niezwykle świadomy i w czasie całej swojej kariery obserwował mechanizmy swojego ciała pozwalające mu na wydobycie pięknego dźwięku. Koronnym argumentem jest fakt, że Caruso rozpoczął karierę z głosem, który postrzegany był jako przeciętny. Po dwudziestu pięciu latach pracy na scenie wypełniał zaś największe i najbardziej prestiżowe opery oraz sale koncertowe w: Nowym Jorku, Buenos Aires, Hawanie, Paryżu, Londynie, Moskwie czy Meksyku.

Dla artysty najważniejsza była ukierunkowana praca, która oznaczała inteligentną obserwację samego siebie podczas fonacji, żmudne studiowanie i nieskończoną cierpliwość. Dzięki takiej wytrwałej pracy Caruso doprowadził do perfekcji swój instrument wokalny.


Autor przedstawia dwa ćwiczenia wokalne, które wykonywał Caruso w ramach rozgrzewki wokalne.

Fot. 19. Przykładowe ćwiczenia wokalne zawarte w publikacji E. Caruso *Sztuka śpiewu*

Here Caruso would perform certain vocal exercises, of which I reproduce below the one most frequently used by him.


EXERCISE I

(♩ = 72)



Caruso would sing all the above exercise during his second movement, that of expiration, carefully emitting the air inhaled during the first movement—without any straining, but with the least possible rapidity—in the volume required for the correct rendering of this exercise.¹ At the end of the exercise, his thorax, diaphragm, and abdomen returned to their original positions.

EXERCISE II¹



¹ These exercises as well as the others which will follow are also useful for the purpose of increasing the agility and flexibility of the vocal organs.

Źródło: *Caruso and the Art of Singing*. Wersja elektroniczna:
http://www.belcantoitaliano.com/BELCANTO_LIBRARY_FILES
[data dostępu: 16.03.2022]

Ważne są również zagadnienia związane z wydobyciem dźwięku. W kontekście ataku dźwięku Caruso uważał, że tajemnicą sukcesu prawidłowego rozpoczęcia frazy jest brak odseparowania oddechu od pierwszej fazy fonacji. Należy obie te czynności wykonać jednocześnie, aby dźwięk brzmiał naturalnie. Ponadto całe powietrze powinno zostać zużyte do wytworzenia dźwięku, co pozwala uniknąć szorstkiej i chropowatej barwy. Należy także pamiętać, aby nie forsować dźwięku. Śpiew powinien być przedłużeniem mowy.

Według Caruso proces ataku dźwięku każdy śpiewak powinien uważać obserwować na własnym przykładzie.

Inną kwestią, jaką porusza Caruso to forma dźwięku. Według niego prawidłowa forma dźwięku jest możliwa wtedy, kiedy wizualnie nie widać wysiłku u śpiewaka w czasie fonacji; gdy brak jest jakichkolwiek usztywnień, nienaturalnych ruchów czy zbędnej mimiki.

Każdą zmianę intensywności formowania dźwięku (artykulację czy dynamikę) należy wytworzyć poprzez odpowiednie sterowanie oddechem, a nie zaciskanie się czy siłowy atak na dźwięk.

Caruso nie zajmował się problematyką rejestru głosów. Według niego istniał tylko jeden cel wokalny – piękny i naturalny dźwięk. Tenor w swojej nomenklaturze posługiwał się tylko stwierdzeniem *voce plena* (głos pełny) oraz *voce finta* (głos udawany, falset). Pogląd Caruso na rozwój skali głosu był klarowny. Uważał, że jest to długi, żmudny proces, a błędy w śpiewie dźwięków wysokich wynikają ze złego śpiewania dźwięków w niższym rejestrze głosu. Jako pomoc w forowaniu wyższych dźwięków Caruso zalecał, aby w dźwiękach wychodzących powyżej średnicy skali śpiewać z ustawieniem aparatu głosowego jak do samogłoski *o*, natomiast najwyższe dźwięki w kształcie samogłoski *u*.

Caruso prezentował postawę, która podpowiada, że tam, gdzie kończy się technika, zaczyna się sztuka. Proponowane przez niego ćwiczenia miały udoskonalić elementy techniki wokalnej. Włoski mistrz zwracał uwagę na prawidłową dykcję oraz artykulację w czasie śpiewu.

Według Caruso prawdziwa sztuka jest zdominowana przez osobowość i tym różni się od innych rodzajów mechanicznej aktywności ludzkiej. Wykonanie wokalne powinno emanować prawdziwą osobowością wokalisty. Mistrz uważał, że naśladownictwo to antyteza stylu. Styl należy dopasować do danego rodzaju repertuaru oraz epoki.