

Hanna Kicińska

Instytut Muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Głos jako tworzywo postaci operowej. Historyczny zarys wokalne typologii głosów

Nazewnictwo, które obecnie jest używane do określania typów głosów ludzkich, służy przede wszystkim opisowi takich jego cech, jak skala i barwa. Najbardziej rozbudowaną współczesną klasyfikacją głosów jest typologia stworzona w latach 70. XX wieku przez Rudolfa Kloibera, jednak do jej powstania doprowadził wielowiekowy proces poznawania właściwości i możliwości ludzkiego głosu.

Czterogłosowy układ chóralny trudno nazwać klasyfikacją głosów, jednak to właśnie na nim bazują wszystkie późniejsze typologie. Z tego powodu nazwy głosów etymologicznie wywodzą się od określeń precyzujących ich usytuowanie w strukturze polifonicznej. Następnie, głównie ze względu na pojawienie się solowych gatunków wokalnych, nazwy definiujące poszczególne głosy zaczęły wskazywać również ich inne cechy, np. skalę, barwę, wolumen, elastyczność.

Wraz z rozwojem teatru muzycznego i profesji scenicznego śpiewaka wystąpiła również potrzeba dookreślenia właściwości aktorских wykonawców, dzięki czemu w terminologii śpiewaczej pojawiły się sformułowania dotyczące typów postaci¹. Rozwój

1 Tak zwane typy występują głównie w dziełach komicznych, a ich główną funkcją jest wyeksponowanie dominującej cechy charakteru postaci. Choć zasadniczo

pedagogiki wokalne w XIX wieku poszerzył wiedzę na temat funkcjonowania aparatu wokalnego oraz umożliwił jego usprawnienie. Pomogły w tym gromadzone informacje z zakresu foniatry (przełom stanowiły badania Manuela Garcíi²), które wymusiły potrzebę wprowadzenia zmian w funkcjonującej dotąd nomenklaturze.

1. Nazwa głosu a jego funkcja w utworze – typ enumeracyjny (IX–XVI wiek)

Dzięki gatunkom polifonicznym wykształciło się nazewnictwo oznaczające jedną z partii wokalnych w utworze, a zarazem pozwalające na rozróżnienie tych partii. Nazewnictwo to posłużyło później do kategoryzowania głosów wokalnych.

Źródłem europejskiej muzyki wielogłosowej jest dwugłosowe organum³. Nazwy występujących w nim głosów pochodziły z języka łacińskiego, ściśle oddawały funkcje, jaką głosy te pełniły w konstrukcji. *Vox principalis*, głos główny, był nośnikiem melodii przeniesionej z chorału i stanowił podstawę struktury polifonicznej. *Vox organalis*, głos dokomponowany, był, w zależności od stadium rozwoju gatunku, dokomponowywany lub improwizowany, stanowił głos paralelny, oddalony od *vox principalis* o odległość kwarty lub kwinty, albo głos burdonowy. Z czasem doszło do połączenia tych dwóch praktyk [Reckow, Roesner 2001].

aktorzy dzielili się na tragików i komików, to w obrębie niektórych gatunków dochodziło do bardziej szczegółowej specjalizacji (np. w *commedia dell'arte*) [por. Pavis 2002: 31–34 (hasło: *Aktor*)].

- 2 Manuel Garcíi II był pedagogiem śpiewu, który włączył swoje zainteresowania naukowe do pedagogiki wokalne; często jest uznawany za wynalazcę laryngoskopu (choć jest to kwestia dyskusyjna) i pioniera laryngologii [García 1924; Stark 1999: 220].
- 3 Etymologia tego słowa związana jest poniekąd ze znaczeniem wywiedzionego z greki słowa *organon*, za pomocą którego we wczesnym średniowieczu nazywano różnego rodzaju instrumenty muzyczne, a także ludzki głos [por. Smith i in. 2001]. Również w staropolszczyźnie słowo „organy” stosowano jako określenie różnych instrumentów muzycznych, nawet strunowych (występuje głównie w staropolskich przekładach Biblii jako określanie instrumentów, w tym kontekście pojawia się m.in. w *Psalterzu floriańskim* [zob. Wydra, Rzepka, Wybór i oprac. 1984: 415]).

Vox organalis zaczęto określać również za pomocą innych terminów, jednak większość z nich to jego wernakularne odpowiedniki – włoskie, homonimiczne z łacińskim słowem *canto*, oraz francuskie i angielskie – *chant*. Nomenklatura związana z głosami w organum ukazuje hierarchiczność struktury organum i dominującą funkcję jednego z głosów – *cantus*.

To przede wszystkim *vox principalis*, głos ważniejszy, zawierał tekst, a więc był nośnikiem treści. Rola dźwiękowego tła, jaką powierzano *vox organalis*, była wyraźnie zaznaczona – głos ten albo nie miał zapisanego tekstu, albo zawierał jedynie pojedyncze sylaby, najczęściej wyekstrahowane z tekstu chorału znajdującego się w *vox principalis*. Około 1100 roku popularność zaczęła zyskiwać tendencja do umieszczania *vox organalis* ponad *vox principalis*, co stało się regułą na przełomie wieków XII i XIII – mniej więcej wtedy głos ten zaczęto nazywać tenorem⁴. Znaczenie filologiczne tego słowa jest również ściśle związane z funkcją, jaką głos ten pełnił w wielogłosowości. Słowo „tenor” pochodzi od łacińskiego *tenere* – ‘trzymać’; „trzymał” melodię *cantus firmus* i stanowił podporę coraz bardziej złożonej konstrukcji polifonicznej. Przed rokiem 1300 termin „tenor” mógł się również odnosić do jednej z partii, która zawierała melodię niewiadomego pochodzenia lub nie pochodzącą z chorału [Fallows i in. 2001].

Około XII wieku popularność zaczęły zdobywać enumeracyjne określenia typów głosów⁵. *Triplex* lub *tripulum* pojawił się w XIII wieku jako trzeci głos przeciwstawiony tenorowi. Termin ten był stosowany do XV wieku, kiedy został zastąpiony określeniem *superius*, oznaczającym głos najwyższy, a w XVI wieku – określeniem *cantus*, wskazującym, że ten właśnie głos jest nośnikiem melodii⁶. Tenor nadal stanowił fundament konstrukcji polifonicznej. Po pewnym czasie najwyższy spośród wszystkich głosów występujących w całej konstrukcji polifonicznej otrzymał określenia rodzime,

- 4 Według encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* miało to miejsce w XIII wieku [zob. MGG: 1775–1811], natomiast według *Grove Music Online* – w drugiej połowie wieku XII [Smith i in. 2001].
- 5 Choć określenia tego typu pojawiały się już wcześniej, np. *duplex* jako głos przeciwstawiony tenorowi. W motecie *duplex* był nazywany *motetus*.
- 6 W języku łacińskim *cantus* oznacza ‘pieśń’.

np. angielskie *treble* z XV wieku semantycznie powiązane z łacińskim *triplex*⁷.

Partia kontratenorowa pojawia się jednocześnie w teorii i w praktyce muzycznej około roku 1320, a po raz pierwszy jest wspomniana w anonimowym traktacie *De arte motetorum* [Ehrmann-Herfort, Seedorf 1997: 1775–1811]. Kontratenor był dodawany do tenoru (przeciwko tenorowi). Około roku 1450 wyodrębniły się z niego dwa głosy, między którymi znalazł się ciągle najważniejszy w strukturze polifonicznej tenor. Głosy te nazwane zostały *contratenor altus* (wysoki), znajdujący się ponad tenorem, i *contratenor bassus* (niski), znajdujący się poniżej tenoru. Anonymus XI w traktacie *Ars contratenoris* z połowy XV wieku zasugerował uzależnienie umiejscowienia kontratenoru od umiejscowienia *discantus* – głosu najwyższego⁸. Z czasem kontratenor zmienił swój charakter: z głosu wypełniającego pustą harmoniczną przestrzeń, dopisywanego do pozostałych głosów na końcu procesu kompozytorskiego, w głos silnie zespolony z tenorem, tworzący z nim niemal kompletną całość [Hughes 1969: 386].

2. Nazwy związane z pozycją głosów w konstrukcji polifonicznej (XV wiek)

Najwcześniejsze utwory polifoniczne były przeznaczone do wykonywania przez zespoły męskie. Najwyższymi głosami, jakimi dysponowały te zespoły, były głosy falsecistów⁹ i głosy śpiewaków

7 Termin ten jest zapożyczeniem z języka starofrancuskiego, a bezpośrednio pochodzi od łacińskiego *tripulum*. Określenie *treble* funkcjonuje w języku angielskim do dziś – oznacza sopranowe partie lub głosy dziecięce [zob. Vignal, red. 2005: 1084].

8 Dwa przykładowe rozwiązania podane w tymże traktacie: jeśli *discantus* jest oktawę ponad tenorem, to kontratenor kwintę należy umieścić nad tenorem, jeśli *discantus* położony jest dostatecznie nisko; jeśli zaś znajduje się wysoko, to kontratenor należy umieścić oktawę niżej od tenoru. Fragmenty traktatu przytacza Andrew Hughes w artykule *Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor* [Hughes 1969].

9 Śpiewacy ci stosowali technikę wokalną umożliwiającą wydobywanie wysokich dźwięków wszystkim mężczyznom, niezależnie od tego, jakim głosem naturalnym dysponują. Dziś śpiewaków posługujących się nią określa się mianem

o skali współczesnego tenoru. Termin „alt” jest młodszy i pochodzi od łacińskiego *altus* – wysoki, w tym kontekście: położony wyżej od tenoru; nazwa (podobnie jak stosowana z nią zamiennie *contralto*) odnosi się do terminu *contratenor altus* [Jander, Harris 2001], oznaczającego partię położoną ponad tenorem, a więc wysoko. Jego stosowanie wiązało się z XV-wiecznym powiększeniem zestawu głosów wykorzystywanych w utworach polifonicznych [Jander 2001]. Nastąpił wówczas podział funkcjonującego już wcześniej kontratenoru na dwa głosy – *contratenor altus* i *contratenor bassus* (we Francji: *haute-contre*¹⁰ i *basse-contre*). W praktyce włoskiej drugi z tych terminów skrócono do *bassus* [Jander 2001]. W Anglii używano także terminu *contra* [Jander 2001]. Układ ten mógł wyglądać następująco:

- a) *superius (cantus)*,
- b) *contratenor altus*,
- c) *tenor*,
- d) *contratenor bassus*.

Znaczące jest, że określenia te uwzględniały wyłącznie miejsce, pozycję głosu w strukturze utworu polifonicznego. *Contratenor bassus* był faktycznie powierzany śpiewakom o niskich głosach, jednak *contratenor altus* wykorzystywał ten sam zakres głosu co tenor ($c-g^1$) [Jander 2001]. Z czasem jego skala rozszerzyła się w górę, nawet do c^2 , co było jednak zdeterminowane możliwościami śpiewaków wyznaczanych do wykonania komponowanych dzieł [Jander 2001]. Szczególnie cenionymi śpiewakami w partiach *contratenor altus* byli ci, których głos można określić według dzisiejszych preferencji jako wysoki głos tenorowy¹¹. Ze względu na rzadkość występowania tego głosu partie altowe wykonywali również falseści (określani jako *alti naturali* [Jander i in. 2001],

kontratenorów, co jest przyczyną wielu terminologicznych nieporozumień. Skala takiego głosu obejmuje najczęściej dzisiejszy kobiecy alt lub mezzosopran, rzadziej sopran.

10 Niekiedy synonimicznie z *haute-taille*.

11 Owen Jander wspomina o śpiewaku płci męskiej śpiewającym w nadzwyczaj wysokim rejestrze. Przytacza także relację Charlesa Burneya, który o Williamie Turnerze napisał: „a counter-tenor singer” [Jander i in. 2001].

kastraci¹² oraz chłopcy i kobiety dysponujący odpowiednią skalą głosu. Określenia *contralto* z czasem zaczęto używać w odniesieniu do śpiewu solowego.

3. Kontrowersje wokół altu, kontratenoru, tenoru i falsetu

We Francji terminem odpowiadającym włoskiemu *contratenor* był *haute-contre*. Termin opisujący ten głos budzi wielkie kontrowersje w odniesieniu do muzyki XVII i XVIII wieku, a także współczesnego wykonawstwa powstałych wówczas dzieł. Głosy męskie w muzyce francuskiej były częścią pięciogłosowej struktury chóralnej, która ustabilizowała się w czasach Jeana-Baptiste'a Lully'ego i była odtąd najbardziej powszechna. Składały się na nią głosy: *haute-contre*, *contre*, *taille*, *basse-taille* i *basse-contre*. W związku z tym, że we Francji nie wykorzystywano niskich głosów kobiecych (ze względu na przeświadczenie o ich niewystępowaniu na tym obszarze¹³), partia *haute-contre* stanowiła odpowiednik głosu altowego, choć mężczyźni śpiewający w grupie altów nie używali falsetu. Dlatego autorzy haseł w XVIII-wiecznych francuskich encyklopediach i słownikach tłumaczą istotę głosu *haute-contre* w odniesieniu do tradycji muzycznej obowiązującej na pozostałych obszarach Europy i nader często wykorzystują porównanie do głosów altowych. Przykładowo Sébastien de Brossard w *Dictionnaire de musique* z 1703 roku podaje termin *altista* jako synonim *haute-contre*. Nie wspomina o falsecie, jednak pisze, że to partia najbliższa partii *taille* i znajdująca się tuż nad nią. Nieco dezorientujące jest jego stwierdzenie, że w muzyce włoskiej partia *haute-contre* prawie zawsze wykonywana jest przez *bas-dessus*, kobiety lub kastratów.

Neal Zaslaw w artykule z 1974 roku [Zaslaw 1974: 939–941] przytoczył przekonujące argumenty na to, że *hautes-contres* nie

- 12 W odniesieniu do których używano także określenia *contralto* – co miało odróżnić ich od kastratów-sopranistów (zob. *Osservazioni* Andrei Adamiego). Burney nie stosował takiego rozróżnienia i mianem *contralto* określał zarówno kastratów, jak i kobiety [Jander i in. 2001]
- 13 Wspomina tym o Jean-Jacques Rousseau [1768] w *Dictionnaire de musique* oraz anonimowy autor hasła *Voix* w *Wielkiej encyklopedii francuskiej* (wyraźnie inspirowany się tym samym hasłem w słowniku Rousseau) [Anonim 1765].

śpiewali falsetem. Zanalizował skład osobowy zespołu wykonującego utwory chóralne podczas *concerts spirituels* w roku 1751 i w roku 1778. Dzięki temu zauważył, że w pierwszym i drugim głosie partie *dessus* wykonywało pięć kobiet i ośmiu mężczyzn. W roku 1778 mężczyźni śpiewający wcześniej jako *dessus* zapisani zostali jako *faucets*, a więc falseciści. Zapis w przypadku *hautes-contres* pozostał bez zmian.

Nieliczni teoretycy francuscy odnotowywali różnice, jakie niewątpliwie występowały pomiędzy głosem altowym (uzyskiwanym najczęściej za pomocą techniki falsetowej) i *haute-contre*. W *Encyclopedie methodique...* z 1792 roku w haśle *Haute-contre* (w części autorstwa Jeana-Jacques'a Rousseau) czytamy, że głos ten różni się od altu głównie skalą. Autor zaznaczył, że partie altowe wykonują kastraci, których głos obniża się z wiekiem, albo kobiety (podając te przykłady, Rousseau nie ma oczywiście na myśli praktyki francuskiej, co jest wyraźnie zaznaczone [Framery 1818: 37–38]). *Haute-contre*, w odróżnieniu od głosów kastratów i kontratenorów, to głos naturalny. Jérôme-Joseph de Momigny, który jest autorem dalszej części hasła¹⁴, pisze: „[...] głos *haute-contre* staje się coraz rzadszy w dzisiejszych czasach, odkąd w katedrach nie uprawia się muzyki” [Framery 1818: 38; przeł. – H.K.]. Wątki głos *haute-contre*, wspomagany niekiedy rejestrem głowowym głosu męskiego, nie nadawał się do XIX-wiecznej opery, z dużą orkiestrą wyposażoną w głośnie instrumenty i przedstawieniami odbywającymi się w dużych salach.

Dziś wiadomo, że głos określany jako *haute-contre* wykonywał partie w rejestrze, który możemy określić jako altowy. Różnica polegała na jakości dźwięku, co podkreślił m.in. Charles de Brosses, relacjonujący swoje odczucia po wysłuchaniu śpiewu *hautes-contres* [Cyr 1977: 291–295]. Najwięcej wątpliwości rozwiewa jednak przytoczona przez Mary Cyr wypowiedź Jérôme'a Lalande'a z *Voyage en Italie* z 1786 roku:

14 *Encyclopedie methodique...* opiera się na *Wielkiej encyklopedii francuskiej* – jest jej poprawioną i rozszerzoną wersją. Tom poświęcony muzyce pochodzi z roku 1818 – dopisek Jérôme'a-Josepha de Momigny'ego powstał prawdopodobnie mniej więcej w tym czasie.

Powiedziałem, że tenor u Włochów był tym, czym *haute-contre* u Francuzów [...]. Tenor idzie z c do g^1 pełnym głosem i do d^2 w *falsetto* lub *faucet*: nasi *hautes-contres* zazwyczaj po g^1 idą w górę pełnym głosem aż do b^1 , podczas gdy tenor po g^1 wchodzi w falset. [cyt. za: Cyr 1977: 291–295; przeł. – H.K.]

Dalej Lalande porównuje śpiewaków włoskich i francuskich. Podaje przykład Georgia Babbiego (o którym pisali także de Broses i Charles Burney) – śpiewał do c^2 bez tłumienia głosu i bez przechodzenia na falset, co sprawiało, że zasługiwał na określenie *haute-contre*, nie tenor. Inny wzmiankowany przez Lalandę i Burneya włoski tenor, Angelo Amorevoli, śpiewał aż do d^2 . Lalande wymienia paryskich *hautes-contres*: Geliot ([sic! – Pierre Jélyotte] śpiewak paryski, miał skalę słynnego śpiewaka Amorevolego), Joseph Legros (cieszący się największym uznaniem relacjonującego), Étienne Lainez i Rousseau (tutaj Lalande napomyka, że sam Rousseau rozumie pojęcie *haute-contre* jako ‘kontralt’¹⁵). Wszelkie wątpliwości dotyczące skali poszczególnych głosów rozwiewa porównanie skal głosów ludzkich sporządzone przez Lalandę, który przy tej okazji definiuje głos kontraltowy (wszak niewystępujący we Francji)¹⁶.

Na podstawie analizy repertuaru można stwierdzić, że szczyt popularności *hautes-contres* przypada na czasy Jeana-Philippe’a Rameau. W operach Lully’ego pojawia się jeszcze stosunkowo dużo partii stworzonych dla głosów typu *taille*, choć zawierają one również kilka partii *haute-contre*¹⁷. Najwyższe dźwięki pojawiające się w tych partiach to a^1 , ewentualnie b^1 . Cyr w taki sposób charakteryzuje sposób pisania dla *hautes-contres* przez Rameau: skala ich głosu obejmowała najczęściej f – b^1 (a więc przekraczała standardową skalę g – a^1 – typową dla Lully’ego), a tessitura była dość wysoka (u Lully’ego g – d^1 , a u Rameau a – f^1).

- 15 Lecz, jak wspomniałam wcześniej, w artykułach hasłowych poświęconych głosowi *haute-contre* Rousseau dostrzega różnicę między nim a altem.
- 16 Jérôme Lalande potwierdza przy tym to panujące we Francji przekonanie, spopularyzowane zapewne przez słownik Rousseau i encyklopedię Diderota i d’Alemberta.
- 17 Aczkolwiek Mary Cyr wskazuje na partie *haute-contre* w operach Lully’ego: *Perseus*, *Phateon*, *Atys*, *Roland* i *Amadis*.

W XVIII-wiecznej Francji krytykowano włoskich śpiewaków za nadużywanie falsetu. Rousseau z kolei krytykował siłowe śpiewanie *hautes-contres* – prawdopodobnie to ten element stylu wykonawczego doprowadził do ich upadku w sytuacji coraz większego rozpowszechnienia włoskich wzorców wokalnych. Włoscy tenorzy górę skali pokonywali falsetem, co wywoływało wrażenie emitowania głosu z mniejszym wysiłkiem – na ich tle siłowo śpiewający francuscy *hautes-contres* brzmiali rażąco. Hector Berlioz pisał o tym głosie jako o niezwykle rzadkim zjawisku i wyśmiewał dawne przekonanie o braku altów we Francji [Berlioz 1872: 161].

4. Krycie

Brzmienie głosu *haute-contre* trudno sobie dokładnie wyobrazić, zwłaszcza że współczesny słuchacz przyzwyczajony jest do głosów kształconych na modłę nowoczesną, wywodzącą się z tradycji XIX-wiecznej praktyki wokalne. W czasach popularności *hautes-contres* nie stosowano powszechnego od XIX wieku krycia, które jest sposobem pogłębienia krtani. Taka technika daje większe możliwości rezonowania wysokich dźwięków, a jednocześnie sprawia, że emitowany dźwięk traci ostrą, krzykливо- płaczącą barwę na rzecz barwy ciemniejszej. *Hautes-contres* śpiewali bardzo wysoko, przy jednoczesnym zachowaniu niemodyfikowanej barwy.

Krycie to technika wokalna określana jako *voix sombrée* lub *voix couverte* [Stark 1999: 41]. Za jej wynalazcę uznaje się Gilberta Dupreza. Jemu, rzekomo po raz pierwszy, udało się osiągnąć c^2 bez używania falsetu. W tej technice wykorzystuje się właściwości fonetyczne samogłosek wynikające z miejsca ich powstawania (przesunięte do tyłu) i stopnia uniesienia języka (podwyższony, przenoszący korzeń języka do przodu) podczas ich artykulacji, co skutkuje zwiększeniem rezonującej przestrzeni w krtani.

Ze względu na szerokie możliwości otwierające się przed śpiewakiem posługującym się tą nową techniką *voix couverte* był przez pewien czas uznawany za odrębny typ głosu, miał jednak wielu przeciwników. Badanie właściwości akustycznych krtani umożliwiło nie tylko opracowanie technik takich jak ta, ale i zwiększenie wolumenu szkolonych profesjonalnie głosów oraz rozszerzenie ich

skali. Śpiewacy kształceni zgodnie z nowymi metodami stopniowo wypierali śpiewających w starym stylu. Przemiany w estetyce śpiewu prawdopodobnie doprowadziły do samobójstwa Adolphe'a Nourrita¹⁸, który podczas podróży do Włoch (gdzie próbował zmienić swoją technikę wokalną) wyskoczył z hotelowego balkonu.

5. Mezzosopran i baryton – głosy wyodrębnione na potrzeby praktyk śpiewu solowego

Ze względu na częste trudności w rozróżnianiu głosu sopranowego, mezzosopranowego i altowego pojawiło się nawet określenie: *mezzo-contralto*, oznaczające głosy o cechach mezzosopranu i altu. Odnoszono je do śpiewaczek, takich jak Maria Malibran, Rosine Stoltz, Marie Delna i Lucy Arbell [Harris 2001]. Natomiast głos o skali mezzosopranu, ale o jasnej barwie, nie doczekał się oficjalnej nazwy. Potocznie przez śpiewaków i pedagogów śpiewu określany jest jako *soprano corto*, a polski odpowiednik tego określenia jest jego dosłownym tłumaczeniem: 'krótki sopran' (ze względu na jego małą, „krótką” skalę).

W wieku XVIII nadal funkcjonowało pojmowanie głosów solowych wywiedzione z praktyki śpiewu chóralnego. Rozwój śpiewu solowego, który nastąpił dzięki popularyzacji teatru operowego w XVII wieku, spowodował poszerzenie zasobu terminologicznego służącego opisywaniu całokształtu zjawisk związanego z tym zakresem działalności muzycznej. Mimo że termin „mezzosopran” incydentalnie pojawia się w pismach dawniejszych, pojęcie głosu mezzosopranowego wykształciło się na początku XIX wieku – stąd więc określanie partii wokalnych w dziełach XVII- i XVIII-wiecznych jako mezzosopranowych jest przykładem wstecznego zastosowania późniejszego terminu.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, gdzie o głosie mezzosopranowym napisano po raz pierwszy. Terminu tego użył w 1754 roku Johann

18 Adolphe Nourrit był szczególnie krytykowany w okresie rosnącej popularności techniki dźwięków krytych. Nisko oceniano nosowe brzmienie jego głosu, będące efektem śpiewania wysokich dźwięków techniką *voce aperta* (*voix blanche*), będącej przeciwieństwem techniki dźwięków krytych (*voix sombrée, couverte*) [Vest 2009: 26–27].

Joachim Quantz w autobiografii zamieszczonej w pierwszej części *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, zebranych przez Friedricha Wilhelma Marpurga [Quantz 1754]. Jego wspomnienia zawierają m.in. zapis wrażeń, jakie wywarły na nim występy słynnych śpiewaków. Sformułowanie *mezzo Soprano* zastosowano w odniesieniu do kastrata Senesina:

Senesino hatte eine durchdringende, helle, egale, und angenehme tiefe Sopranostimme (mezzo Soprano), eine reine Intonation, und schönen Trillo. In der Höhe überstieg er selten das zweygestrichene *f*. Seine Art zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag vollständig. [Quantz 1754: 213]

i Faustiny Bordoni:

Die Faustina hatte eine zwar nicht allzuhelle, doch aber durchdringende Mezzosopranstimme, die sich damals vom ungestrichenen *b* nicht weit über das zwey gestrichene *g* erstreckte, nach der Zeit aber, sich noch mit ein paar Tönen in der Tiefe vermehret hat. [Quantz 1754: 240; por. Emerson 2005: 66]

Quantz nie tylko komentował walory brzmieniowe głosów opisywanych przez siebie mezzosopranistów, ale także dał czytelnikowi pewne wyobrażenie ich skali – Senesino miał, jego zdaniem, rzadko przekraczać *f*², a skala głosu Bordoni rozciągała się, rzekomo, od *b* do *g*². Mniej więcej taki właśnie zakres skali głosu przypisywany jest głosom mezzosopranowym również w późniejszych klasyfikacjach. Może to wskazywać, że rozumienie głosu mezzosopranowego przez Quantza jest zbieżne z rozumieniem współczesnym. Bordoni była jedną z pierwszych śpiewaczek, której głos określono jako mezzosopran – jego opis zaprezentowany przez Quantza mógł przyczynić się do spopularyzowania tego terminu w odniesieniu do głosu cechującego się określonymi walorami i, być może, stanowi jego archetyp.

Podobnych właściwości można doszukiwać się w głosach śpiewaków, którzy prezentowali partie wykonywane również przez Senesina i Bordoni. Partia *primo uomo* w operze Händla *Radamisto* była skomponowana dla Margherity Durastanti, a po przyjeździe

do Londynu wykonywał ją Senesino. Większość partii przeznaczonych dla *primo uomo* w operach Händla wiąże się z typem głosu, który można określić jako mezzosopran. Kompozytor ten powierzał partię *primo uomo* najczęściej kastratom (ale nigdy sopranistom) lub kobietom śpiewającym niskimi głosami¹⁹. Z kolei partie *secondo uomo* najczęściej wykonywały kobiety²⁰. Trudno jednak porównać skalę i techniczne wymagania stawiane partiom skomponowanym dla Bordoni i dla Senesina (również dlatego, że głos tego kastrata zmieniał się w przeciągu jego długiej kariery). Pokazuje to także współczesna praktyka – skomponowana dla Senestina partia Juliusza Cezara w operze *Juliusz Cezar* jest napisana w zbyt niskim rejestrze dla współczesnych mezzosopranistek²¹.

Partie przeznaczone dla niskich głosów kobiecych były w XVII wieku rzadkością – głównie ze względu na niechęć wobec aktywności artystycznej kobiet i popularność kastratów. Partie, które dzisiaj mogą być wykonywane przez kobiety dysponujące niskimi głosami, stanowią najczęściej nieliczne dowody popularności śpiewaczek, dla których specjalnie została skomponowana dana partia. Kilka takich partii ułożył Alessandro Scarlatti – dla Santy Marchesini (zm. 1739), śpiewaczki buffa występującej w pierwszej połowie XVIII wieku. Podobnie bywało w przypadku śpiewaczek Händla – Franceski Bertolli, Anastasii Robinson i Marii Cateriny Negri. We Francji głosów solowych tego typu nie wykorzystywano chętnie²², głównie ze względu na nieobecność kastratów we francuskim życiu muzycznym.

W XVIII wieku, a zwłaszcza w okresie klasycznym, niskie głosy kobiece były zdecydowanie niepopularne. Dalszy rozwój technik

19 Margherita Durastanti w *Radamisto*, Senesino w *Giulio Cesare*, Caterina Galli w oratorium *Herkules*.

20 Na przykład Bradamante w *Alcinie*.

21 Jej wykonanie powierza się kobiecym altom lub falsecistom (tzw. kontratenorom).

22 Wśród wyższych głosów wchodzących w skład typowej dla muzyki francuskiej struktury wielogłosowej mógł znajdować się głos *bas-dessus*. Trudno jednak uznać ten głos za jeden z głosów kobiecych, gdyż, jak już wcześniej wspomniano, we Francji do XIX wieku panowało przekonanie, że niskie głosy kobiece na terenie tego kraju nie występują. Rousseau pisał, że występują we Włoszech i nazywają się kontraltami [zob. Rousseau 1768: 545].

wokalnych w XIX wieku sprawił, że głosów śpiewaczek potrafiących osiągnąć szczególnie wysokie dźwięki nie uważano już za fenomen natury. Kompozytorzy zaczęli wykorzystywać coraz wyższe rejestry głosu kobiecego. Jego skala właściwa najwyższemu głosowi kobiecemu, a więc sopranowi, przesunęła się w górę. Rejestr, który nie jest bardzo wysoki, stał się właściwy głosom określonym jako mezzosopranowe. Sopran i mezzosopran zaczęły wyraźnie różnić się od siebie, powstała więc potrzeba ich nazwania.

Niektórzy kompozytorzy zaczęli doceniać walory głosów mezzosopranowych i altowych. Jednym z nich był Gioachino Rossini, który powierzył altom kilka partii w swoich operach. Niewątpliwie inspirowały go wybitne śpiewaczki, z którymi współpracował, głównie Geltrude Righetti i Marietta Marcolini. W połowie wieku partie przeznaczone dla głosu altowego pojawiały się szczególnie obficie w operach kompozytorów francuskich i rosyjskich. Dla Marietty Alboni, śpiewaczki odnoszącej sukcesy w partiach operowych Rossiniego, Giacomo Meyerbeer przetransponował z rejestru sopranowego na altowy partię Urbaina w *Hugenotach*. Przez cały wiek XIX kompozytorzy francuscy znajdowali szczególne upodobanie w powierzaniu głównych partii niskim głosom kobiecym. Przyczyniła się do tego spektakularna, acz krótka kariera Cornélie Falcon.

Innym typem głosu spopularyzowanym przez śpiew solowy jest baryton. Samo słowo *baritonus* funkcjonowało już w terminologii związanej z wielogłosowością, jednak zmieniło swoje znaczenie. Pojawiło się w zapisach XVI-wiecznych utworów polifonicznych i prawdopodobnie oznaczało głos niższy (!) niż *bassus*²³. W dzisiejszym znaczeniu słowo to było używane już przez Claudia Monteverdiego w 1627 roku; pojawia się również w leksykonie Johanna Gottfrieda Walthera z 1727 roku [Straburzyński 2007: 13]. Do XIX wieku jednak nie funkcjonowało w oficjalnym dyskursie. Kompozytorzy XVIII-wieczni określali jako basowe partie śpiewane dziś przez barytonów [zob. Jander i in. 2002]. Współcześnie głos barytonowy uznawany jest za najpopularniejszy głos męski. Richard Miller stwierdza wręcz, że „większość męczyzn to barytony,

23 Franchinus Gaffurius pisał o głosie, który nazywał *mezzo basso*; być może wskazywał na głos określany dziś jako baryton [zob. Finscher, Owens 1997].

a tenorzy i basy to odstępstwo od tej reguły” [Miller 2008: 3; przeł. – H.K.]. Wprowadzenie do nomenklatury wokalne terminu „baryton” nastąpiło mniej więcej w latach 20. XIX wieku [Miller 2008: 3], jednak po jakimś czasie terminologia opisująca głosy męskie ponownie okazała się niewystarczająca. Wymagania, jakie stawiały głosom męskim partie w operach Wagnera, doprowadziły do wyodrębnienia dodatkowej kategorii: głosu bas-barytonowego (niem. *Bassbariton*) [Jander, Harris 2001]. Skala tego głosu umiejscowiona jest pomiędzy skalami barytonu i basu, ponadto powinien on charakteryzować się liryzmem barytonu i bogactwem brzmienia basu. Różnice pomiędzy basem, bas-barytonem i barytonem (a niekiedy nawet tenorem) są nierzadko bardzo subtelne i trudne do wychwycenia, co często powoduje błędne zaklasyfikowanie śpiewaka lub partii [Straburzyński 2007: 15].

6. Terminologiczne uściślenie cech głosu. Aspekt teatralny

Rozwój praktyki operowej spowodował, że do nazw głosów zaczęto dodawać określenia wywodzące się z praktyki teatralnej. Niekiedy nawet zapożyczano terminy teatralne, które nabierały nowego znaczenia. Przykładem takiego zapożyczenia jest termin „subretka” – określający pierwotnie typ postaci, a po przeniesieniu do opery kojarzony również z typem głosu, który został niemal na stałe do tej postaci przypisany²⁴. Typy głosów były w tym czasie związane z typami postaci, jakie tradycyjnie pojawiały się różnych gatunkach operowych. Zwyczaj ten kształtował się niemal od powstania opery i zmieniał się, zwłaszcza gdy popularność zyskiwali kastraci. Na początku funkcjonowania opery włoskiej to głosom tenorowym powierzano partie młodych bohaterów i kochanków; kierowano się dość naturalną zasadą kojarzenia głosów wysokich z młodością i niskich ze starością [Rohringer 2012: 44]. Mniej więcej w połowie XVII wieku włoską scenę operową zdominowali kastraci, którzy zajęli miejsce tenorów. Jednak nadal obowiązywała ta sama zasada – kastraci dyspono-

24 Rudolf Kloiber definiuje subretkę jako odmianę głosu sopranowego – delikatnego i elastycznego [zob. Kloiber, Konold, Maschka 2011: 898].

wali najwyższymi dostępnymi w tym czasie głosami męskimi. Tenorowi bohaterowie stali się scenicznymi doradcami lub przeciwnikami bohaterów, których partie powierzono kastratom [Rohringer 2012: 46].

Do swojej dawnej pozycji tenorzy wrócili w drugiej połowie wieku XVIII, kiedy kastraci stopniowo schodzili ze sceny operowej – proces ten widoczny jest zwłaszcza na przykładzie oper seria Mozarta²⁵. Krótko przedtem dyspozycja głosowa wśród postaci w operze seria była dość ugruntowana, można jednak spotkać wiele odstępstw od powszechnie obowiązujących reguł. Obsada wykorzystywała głównie głosy wysokie, często tenor był najniższym spośród głosów śpiewaczych, jakie można było usłyszeć podczas przedstawienia. Niższe głosy męskie pojawiały się w XVIII wieku w operach Händla, dość często występowały również w operach XVII-wiecznych – przewidywane dla nich wykonania były zwykle partiami władców, jednak postaciom tym przeznaczano niewiele arii [Cannon 2012: 391]. W operach komicznych typ głosu był powiązany ze statusem społecznym postaci. Partie postaci wysoko urodzonych wykonywali wykształceni śpiewacy o dobrej technice wokalne. Byli oni kontrastująco zestawiani ze śpiewakami półamatorami – przeważnie aktorami. Zdaniem Stefana Rohringera [2012: 45] wysokość głosu mogła obrazować także seksualną potencję postaci – co ujawniało się w zdolności do śpiewania tak wysoko, by wznosić się ponad partiami innych bohaterów.

Określenia, jakie dodawano do podstawowych nazw głosów, odnoszą się do aspektu teatralnego głównie w zakresie dopasowania partii wokalne do roli w operze – głos liryczny jest powiązany najczęściej z rolą postaci łagodnej, dobrej i uczuciowej. Edgardo Carducci [1930: 321] przytacza dodatkowe określenia na głos tenorowy funkcjonujące w języku włoskim: *eroico*, *drammatico*, *di forza*, *robusto*, *lirico*, *di grazia*, *di mezzo carattere* i *leggiero*. Terminy te znaczeniowo często pokrywają się ze sobą, niekiedy

25 Opery seria charakteryzowały się inną dyspozycją głosową niż opery komiczne. W operach tych Mozart najchętniej powierzał główne partie barytonom i basom.

wykazują duże nieściśłości²⁶, jednak świadczą o dążeniu do jak najprecyzyjniejszego określenia cech głosu.

7. Podsumowanie

Odtworzenie potencjału wokalnego śpiewaka XVIII-wiecznego umożliwiają tylko partytury i inne zachowane przekazy pisemne – wzmianki w dziennikach i pamiętnikach, recenzje, dokumentacja teatralna zawierająca informacje o obsadzie przedstawień, dane o czasie trwania kariery śpiewaków itp. Analiza tego rodzaju dokumentów pozwala zaobserwować zmiany zachodzące w głosie określonej osoby w ciągu jej życia – dojrzewanie, osiągnięcie życiowej formy, starzenie, ale też niekiedy rozwój możliwości technicznych i zaskakujące ewolucje. Daje to obraz pozycji zawodowej śpiewaka, jego popularności, predyspozycji i upodobań.

W XVIII wieku śpiewacy operowi już na początku kariery lub podczas edukacji obierali drogę rozwoju, którą podążali nierzadko do samego końca. Osoby obdarzone talentem aktorskim i *vis comica* odnajdywały się w repertuarze buffa i występowały prawie wyłącznie w tego typu partiach. Inni specjalizowali się w repertuarze seria. Stąd też wzięły się określenia *prima seria* i *prima buffa*. Określenia te oznaczały niejako funkcję, specjalność i pozycję śpiewaka w zespole. Większym prestiżem i popularnością wśród publiczności cieszyły się zawsze partie seria – jako bardziej poważne i dostojne – w przeciwieństwie do rozchichotanych i niepoważnych partii buffa. Wszystko to wynikało z wyraźnego zróżnicowania repertuaru operowego. Śpiewacy rozpoczynali często kariery od występów w rolach komicznych w gatunkach o lżejszym cha-

26 Przykładem może być termin *soprano sfogato* używany w dwóch znaczeniach. Krótkie definicje znajdujące się w encyklopedii Grove'a opisują ten typ głosu jako lekki sopran. Przymiotnik *sfogato* ma w języku włoskim różne znaczenia: 'niepohamowany', 'parujący', 'napowietrzony'. Głównie ze względu na pierwsze z nich można się spotkać z rozumieniem tego terminu jako *soprano assoluto*, będącego „głosem absolutnym”, idealnym głosem, o skali zawierającej w sobie wszystkie głosy kobiece i o nieograniczonych możliwościach ekspresyjnych i wyrazowych [zob. Riggs 2003]. Richard Miller [2000] wspomina także o śpiewaczce uniwersalnej, określając ją jako śpiewaczkę *cross-Fach* (*Zwischenfachsängerin*).

rakterze [zob. m.in. Campana 1991: 580–583] i w partiach o niższym poziomie trudności (w *farsetti*, *intermezzi*). Po zdobyciu szlifów bywali angażowani do ról poważniejszych i do trudniejszych partii. Jednoczesne wykonywanie zarówno partii buffa, jak i seria było oczywiście możliwe, jednak w repertuarze jednego śpiewaka wyraźnie dominował jeden gatunek²⁷.

Może się wydawać, że specjalizacja komiczna i poważna oraz na partie łatwiejsze i trudniejsze współcześnie nie występuje, lecz nadal można spotkać śpiewaków, którzy upodobali sobie jeden gatunek – musical, operetkę albo operę. Czasami warunki fizyczne predysponują śpiewaka do partii buffa. Ponadto szczegółowe specjalizacje funkcjonują nawet w obrębie jednego gatunku – partie Wagnerowskie, Mozartowskie itp. I pod tym względem sytuacja w zakresie wokalnych uwarunkowań scenicznego wykorzystania głosu jako tworzywa operowych postaci nie zmieniła się znacząco – mimo upływu lat.

Skróty

GMO – *Grove Music Online*.

MGG – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter and Metzler, Kassel [26 Bände in zwei Teilen: Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden].

Bibliografia

Anonim (1765), *Voix* [hasło], w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, vol. 17, s. 428a–432a, Paris, [dostęp: 16 czerwca 2022], <https://tinyurl.com/5b2c95dh>.

Berlioz Hector (1872), *A travers chants: études musicales, adorations, boutades et critiques*, Calmann Lévy, Paris.

- 27 Nancy Storace, Francesco Bussani i Dorothea Sardi-Bussani to typowi śpiewacy buffa. Sardi-Bussani, Elizabeth Augusta Wendling oraz Anton Raaff wykonywali partie seria (prawdopodobnie ze względu na związki z niemiecko-mannheimską kulturą muzyczną, której stylistyka w pewnym stopniu odbiegała od wiedeńskiej).

- Campana Alessandra (1991), *Mozart's Italian Buffo Singers*, „Early Music”, vol. 19, nr 4, s. 580–583, [dostęp: 7 czerwca 2022], <https://www.jstor.org/stable/pdf/3127919.pdf>.
- Cannon Robert (2012), *Appendix 2 – The Development of Singing Voice in Opera*, w: Robert Canon, *Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 389–393, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511980558.024>.
- Carducci Edgardo (1930), *The Tenor Voice in Europe*, „Music and Letters”, vol. 11, nr 4, s. 318–324, <https://doi.org/10.1093/ml/XI.4.318>.
- Cyr Mary (1977), *On Performing 18th-Century Haute-Contre Roles*, „The Musical Times”, vol. 118, nr 1610, s. 291–295, <https://doi.org/10.2307/958048>.
- Ehrmann-Herfort Sabine, Seedorf Thomas (1997), *Stimmengattungen* [MGG], Sachteil, t. 20, Kassel i in., Bärenreiter, szp. 1775–1811.
- Emerson Isabelle (2005), *Five Centuries of Women Singers*, Praeger, Westport.
- Fallows David i in. (2001), *Tenor* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27667>.
- Finscher Ludwig, Owens Jessie Ann J.A. (1997), *Singen* [MGG], t. 20, szp. 1412–1470.
- Flotzinger Rudolf, Sanders Ernest H., Lefferts Peter M. (2001), *Discant* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07839>.
- Framery Nicolas Etienne (1818), *Encyclopedie methodique...*, t. 2: *Musique*, Panckoucke, Paris.
- García Manuel (1924), *Treatise on the Art of Singing*, red. Albert García, Leonard & CO, London.
- Harris Ellen T. (2001), *Mezzo-contralto* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18569>.
- Hughes Andrew (1969), *Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor*, „Music and Letters”, vol. 50, z. 3, s. 376–387, <https://doi.org/10.1093/ml/L.3.376>.
- Jander Owen, Harris Ellen T. (2001), *Alto (i)* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00693>.
- Jander Owen, Harris Ellen T. (2001), *Bass-baritone* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02234>.
- Jander Owen i in. (2001), *Contralto* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06365>.
- Jander Owen (2001), *Contratenor altus* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06372>.
- Jander Owen i in. (2002), *Baritone* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0008400>.

- Kloiber Rudolf, Konold Wulf, Maschka Robert (2011), *Handbuch der Oper*, Bärenreiter Verlag, Kassel.
- Miller Richard (2000), *Training Soprano Voices*, Oxford University Press, Oxford.
- Miller Richard (2008), *Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices*, Oxford University Press, Oxford.
- Pavis Patrice (2002), *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław.
- Quantz Johann Joachim (1754), *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, w: Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Erstes Stück*, Berlin, s. 197–250.
- Reckow Fritz, Roesner Edward H. (2001), *Organum*, §1: *Etymology, Early Usage* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48902>.
- Riggs Geoffrey S. (2003), *Assoluta Voices in Opera 1797–1847*, McFarland & Company, Jefferson.
- Rohringer Stefan (2012), *Don Ottavio and the History of the Tenor Voice*, w: *Dramma Giocoso: Four Contemporary Perspectives on the Mozart/ Da Ponte Operas*, Leuven University Press, Leuven, s. 33–58, <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qdw6>.
- Rousseau Jean Jacques (1765), *Voix*, w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, vol. 17, s. 436a–437a, Paris, [dostęp: 19 grudnia 2021], <https://tinyurl.com/4nu4s27j>.
- Rousseau Jean Jacques (1768), *Dictionnaire de musique*, Paris, [dostęp: 19 grudnia 2021], <https://tinyurl.com/k78j868j>.
- Smith Norman E. i in. (2001), *Organum* [GMO], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48902>.
- Stark James (1999), *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto.
- Straburzyński Michał (2007), *Głos bas-barytonowy jako odrębny rodzaj głosu ludzkiego*, [praca dyplomowa], Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań.
- Vest Jason Christopher (2009), *Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and Transformations of Tenor Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and Physiological Considerations*, Lexington, Kentucky.
- Vignal Marc, red. (2005), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris.
- Wydra Wiesław, Rzepka Ryszard, wybór i oprac. (1984), *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Ossolineum, Wrocław.

Zaslaw Neal (1974), *The Enigma of the Haute-Contre*, „The Musical Times”, vol. 115, nr 1581, s. 939–941, <https://doi.org/10.2307/958179>.

Hanna Kicińska

Voice as the Material of an Operatic Character.

A Historical Overview of Vocal Typology of Voices

This study presents the historical range of topics related to the typology of singing voices and how they are linked to the character constituting the building material of an operatic character. This six-part overview presents the subsequent stages of the formation of the status and role of particular voices in the theory and practice of musical performance, with particular emphasis on specific vocal phenomena key to the development of operatic and solo singing: the so-called covering, haute-contre, bass-baritone and boy soprano. The reason behind the diachronic presentation of the vocal terms is to order and systematise the transformations that vocal practice, musical nomenclature and musical performance have undergone over the centuries.

Keywords: voice; vocal typology; haute-contre; falsetto; soprano; mezzo-soprano; alto; baritone; tenor.

Hanna Kicińska – doktor muzykologii, magister filologii polskiej (językoznawstwo, specjalność: edytorstwo naukowe). Uczestniczyła w wielu konferencjach naukowych organizowanych w kraju i za granicą. Jest autorką monografii (jako Hanna Winiszewska) *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa* (2013). Publikowała m.in. na łamach „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, „Interdisciplinary Studies in Musicology” oraz „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”. Ponadto jest autorką przekładów tekstów o tematyce muzycznej z języka angielskiego, współredaktorką monografii naukowych oraz stałą redaktorką czasopisma „Interdisciplinary Studies in Musicology”. Zajmuje się historią muzyki XVIII i XIX wieku, szczególnie historią i genologią opery oraz historią wykonawstwa wokalnego. Interesuje się także zagadnieniami z pogranicza muzykologii i innych dyscyplin, zwłaszcza medycyny, socjologii i językoznawstwa (badania nad słownictwem muzycznym w języku potocznym).