

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuk muzycznych, dyscyplina: wokalistyka

Specjalność: wokalistyka

Xuzhi Hu

**Zastosowanie technik wokalnych bel canto podczas wykonywania
sześciu arii na sopran (Adina, Norina, Linda, Lucia Gaetano
Donizettiego, Giulietta Vincenzo Belliniego, Gilda Giuseppe
Verdiego) w świetle pedagogicznych osiągnięć szkoły Ady Sari**

Praca doktorska

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Mikołaja Moroza, prof. UMFC

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Zastosowanie technik wokalnych bel canto podczas wykonywania sześciu arii na sopran (Adina, Norina, Linda, Lucia Gaetano Donizettiego, Giulietta Vincenzo Belliniego, Gilda Giuseppe Verdiego) w świetle pedagogicznych osiągnięć szkoły Ady Sari* 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.....

Streszczenie

Na wstępie niniejszej pracy omówię postać Ady Sari – twórczyni polskiej „włoskiej szkoły bel canta”, skupiając się na jej dziedzictwie edukacyjnym i czynnikach sukcesu jej szkoły wokalne. Kunszt wokalny Ady Sari uznawany jest za jeden z najbardziej kreatywnych osiągnięć polskiej sztuki wokalne II połowy XX wieku. Jak oceniała międzynarodowa prasa: „Wszystkie polskie szkoły wokalne powinny wysyłać uczniów na koncerty Ady Sari, by pokazać, czym jest technika wokalna i włoskie bel canto”. Niniejsza praca badawcza obejmie repertuar śpiewaczki, jej karierę artystyczną i metody pedagogiczne, a także analizę osiągnięć jej uczennic – Marii Fołtyn i Urszuli Trawińskiej-Moroz. Poprzez analizę autobiografii Urszuli Trawińskiej-Moroz prześledzę, jak przyswoiła ona zasady szkoły bel canta i rozwinęła karierę wokalną. Nagrania arii Lucyjki *Regnava nel silenzio* w jej wykonaniu oraz arii Gildy *Caro nome* w interpretacji Ady Sari posłużą mi jako materiał badawczy.

Dokonom analizy oraz prezentacji sześciu słynnych arii sopranowych z oper *I Capuleti e i Montecchi*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor* i *Rigoletto*. Do kluczowych omawianych tu aspektów należą: sylwetki twórców librett, miejsca i daty premier, relacje między postaciami oraz ich charakterystyka psychologiczna, budowa muzyczna, faktura akompaniamentu, zmiany kolorystyki oraz podział sylab – w ariach *Eccomi in lieta vesta*, *Prendi per me sei libero*, *Quel guardo il cavaliere*, *O luce di quest'anima*, *Regnava nel silenzio* i *Caro nome*.

Po analizie literatury i praktyce wokalne przedstawię definicję bel canta, koncentrując się na następujących elementach: oddechu, emisji głosu, rezonansie, dykcji oraz treningu kontroli siły i elastyczności głosu. Na koniec zilustruję zastosowanie tych technik w oparciu o moje doświadczenie wykonawcze z analizowanymi ariami.

Abstract

This study begins with an exploration of Ada Sari, the founder of the Polish "Italian bel canto school," focusing on her educational legacy and the factors contributing to the success of her vocal pedagogy. Ada Sari is regarded as one of the most innovative achievements in Polish vocal art of the second half of the 20th century. As noted by international critics: "All Polish vocal schools should send their students to Ada Sari's concerts to demonstrate the essence of vocal technique and Italian bel canto." The research will examine her representative repertoire, artistic career, and pedagogical methods, alongside the contributions of her notable students, including Maria Foltyn and Urszula Trawińska-Moroz. Through an analysis of Urszula Trawińska-Moroz's autobiography, this study investigates how she absorbed and applied the principles of the "Italian bel canto school" to forge her vocal career. Detailed analysis will also be conducted on Trawińska-Moroz's recording of Lucia's aria *Regnava nel silenzio* and Ada Sari's interpretation of Gilda's aria *Caro nome*, serving as critical research materials.

During the study and performance of six renowned soprano arias, contextual information will be provided on their operatic sources: *I Capuleti e i Montecchi*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, and *Rigoletto*. Key aspects addressed include: librettists, premiere dates, and locations; plot development, character relationships, and psychological profiles, musical structure, accompaniment texture, tonal color shifts, syllabic division in lyrics, and score sources for the arias *Eccomi in lieta vesta*, *Prendi per me sei libero*, *Quel guardo il cavaliere*, *O luce di quest'anima*, *Regnava nel silenzio*, and *Caro nome*.

Following a review of bel canto literature and practical vocal training, this study defines bel canto technique through its core elements: breath control, vocal emission, resonance, articulation, and training in strength and flexibility control. Finally, the application of these techniques will be illustrated through concrete examples from my own performance experience with the analyzed arias.

Spis treści

Streszczenie.....	3
Abstract	4
Wprowadzenie.....	6
Rozdział I Ada Sari	8
1.1 Ada Sari – nauka śpiewu	8
1.2 Kariera śpiewaczki.....	10
1.3 Aktywność pedagogiczna Ady Sari.....	21
1.4 Studenci Ady Sari.....	23
1.5 Metody wokalne Ady Sari.....	29
Podsumowanie rozdziału.....	47
Rozdział II Sześć słynnych arii na sopran.....	48
2.1 Inspiracja dla powstania arii oraz przedstawienie fabuły.....	48
2.2 Analiza wizerunku postaci w arii	54
2.3 Autoryzowany wydawca arii Ricordi.....	69
2.4 Analiza włoskiego tekstu arii	74
2.5 Analiza struktury muzycznej arii	81
2.6 Wybór partii koloraturowych solowych w arii.....	96
Rozdział III Analiza nagrań sześciu arii operowych.....	104
3.1 Wersje w wykonaniu słynnych sopranistek	104
3.2 Ćwiczenie partii koloraturowych	114
3.3 Najtrudniejsze elementy arii.....	131
Podsumowanie.....	142
Bibliografia	145

Wprowadzenie

Bel canto to sztuka wokalna wywodząca się z Włoch, której pojęcie i zakres pozostają niejednoznaczne, wymagając precyzyjnego zdefiniowania przedmiotu badań. W literaturze przedmiotu bel canto bywa postrzegane jako styl kompozytorski, metoda techniczna lub nurt wykonawczy. Termin ten, oznaczający dosłownie „piękny śpiew”, odnosi się do emisji głosu cechującej się estetycznym brzmieniem, subiektywnie powiązanym z duchem epoki i preferencjami artystycznymi. W programach włoskich uczelni muzycznych bel canto utożsamia się ze stylem muzycznym reprezentowanym przez twórczość Gioacchina Rossiniego, Vincenza Belliniego, Gaetana Donizettiego i im współczesnych, charakteryzującym się melizmatycznymi liniami wokalnymi o lirycznym charakterze, w opozycji do dramatycznej ekspresji późniejszych dzieł Giuseppe Verdiego. Encyklopedie muzyczne (np. *Słownik terminów wokalnych* Corneliusa L. Reida) definiują bel canto jako technikę wokalną rozwiniętą w XVIII–XIX wieku, opartą na płynności frazy, lekkości rejestrów, kunszcie koloratury oraz kontroli oddechu, zapewniającej precyzję i giętkość głosu. Cechy takie jak delikatność, słodczy brzmienia i unikanie forsowania rejestrów odróżniają bel canto od śpiewu dramatycznego. Jako kompleksowy system sztuki wokalne, bel canto obejmuje nie tylko technikę, lecz także kontekst historyczny, stylistykę i metody pedagogiczne, ewoluując od XVII wieku po czasy współczesne. W niniejszym opracowaniu analizie poddano aspekty techniczne bel canto oraz metodykę polskiej szkoły „włoskiego bel canto” założonej przez Adę Sari, ze szczególnym uwzględnieniem praktyki jej uczennicy, Urszuli Trawińskiej-Moroz. Materiał badawczy stanowią arie sopranowe: *Prendi, per me sei libero* (Adina, *L'elisir d'amore*), *Regnava nel silenzio* (Lucia, *Lucia di Lammermoor*), *O luce di quest'anima* (Linda, *Linda di Chamounix*), *Quel guardo il cavaliere* (Norina, *Don Pasquale*), *Eccomi in lieta vesta* (Giulietta, *I Capuleti e i Montecchi*) i *Caro nome* (Gilda, *Rigoletto*).

Podstawę metodologiczną stanowią źródła z bibliotek UMFC, Instytutu Sztuki PAN, chińskich baz danych oraz międzynarodowych projektów bibliotecznych. Badania zachodnie nad bel canto, choć zaawansowane (analizy historyczne techniki wokalne, oper Rossiniego, Belliniego i Donizettiego), rzadko obejmują okres przedbarokowy lub syntetyczne ujęcie

ewolucji technik emisji. W niniejszym studium połączono przegląd literatury z analizą praktyki wykonawczej, podkreślając znaczenie dziedzictwa pedagogicznego Ady Sari dla współczesnej sztuki wokalne.

Rozdział I Ada Sari

1.1 Ada Sari – nauka śpiewu

Jadwiga Szayer urodziła się 29 czerwca 1886 roku w położonych w Polsce Wadowicach. Jej ojciec przez całe życie nazywał ją Ada. Talent muzyczny Ada odziedziczyła po swojej matce Franciszce Chybińskiej. Franciszka Chybińska była bardzo znaną i cenioną dyrektorką sierocińca, z racji pełnienia tej funkcji często uczestniczyła w wydarzeniach charytatywnych. Franciszka znakomicie grała na fortepianie oraz śpiewała, co więcej, z wielką cierpliwością przekazywała swoją muzyczną wiedzę dzieciom. Franciszka zauważyła, iż mała Ada posiada piękny głos, skłoniło ją to do częstego organizowania koncertów muzyki kameralnej w swoim domu, podczas których występowała jej córka. Matka również wspierała i zachęcała córkę do występów na scenach teatrów. Ojciec Ady, Edward Szayer, był znanym doktorem nauk prawnych, w latach 1919-1936 pełnił urząd prezydenta Starego Sącza. Edward Szayer przykładał wielką uwagę do edukacji córki, szczególnie w kwestiach kształcenia umiejętności posługiwania się językami obcymi oraz dykcji.

W roku 1891 Ada rozpoczęła naukę w szkole dla dziewcząt w Starym Sączu. Poza nauką obowiązkowych przedmiotów Ada wytrwale uczyła się od matki umiejętności gry na fortepianie i śpiewu. Jakiś czas później Ada przeniosła się do Cieszyna, gdzie kontynuowała naukę w szkole z internatem. Był to okres, kiedy zrobiła wielkie postępy w nauce języków niemieckiego i francuskiego. Następnie w Szkole Sióstr Bożej Miłości w Krakowie zarządzanej przez niemieckie zakonnice weszła w skład szkolnego zespołu wokalnego. W tym czasie jako sopran wykonała na scenie część fragmentów wokalnych z opery *Il Travatore*. Ada występowała też solo śpiewając utwory operowe podczas organizowanych koncertów charytatywnych. W roku 1904 Ada przeniosła się do Konserwatorium Muzycznego w Nowym Sączu, gdzie kontynuowała naukę śpiewu i gry na fortepianie. Później podczas pobytu w Wiedniu Ada poznała polskiego malarza Juliana Fałata, który zarekomendował jej podjęcie nauki w prowadzonym przez Włochów studium operowym. Studio hrabiny Pizzamano było ówczesnie jedną z najbardziej znanych szkół, większość z jej studentów stanowili arystokraci, dla których celem nauki była głównie rozrywka. Językiem używanym w szkole był niemiecki.

Mimo wielkiej popularności metody pedagogiczne oraz atmosfera panująca w szkole nie były postrzegane za idealne. Po roku nauki uznano, iż Ada należy do studentów o wielkim potencjale. W roku 1906 Ada wystąpiła w operze Aubera *La poupée automatique*, w przygotowaniach do występu Adę kierowała pierwszy sopran w Operze Wiedeńskiej Elise Elizza. Występ Ady spotkał się z ciepłym przyjęciem publiczności i kręgów towarzyskich Wiednia, zaczęto do niej przysyłać kolejne zaproszenia na występy artystyczne. Adę bardzo cieszył powszechny szacunek i uznanie widowni, które stanowiły rodzaj presji zmuszającej ją do bardziej wytężonej pracy. W korespondencji z matką Ada, iż niezwykle obawia się niektórych miejsc w utworze *Fruhlingstimmen Op.40*, dopiero po 20, 30 krotnym powtórzeniu udaje się jej odzyskać spokój. Ada była niezwykle zadowolona z sukcesu artystycznego, który odniosła w Wiedniu, udało jej się też przekonać rodziców do wyrażania zgody na wyjazd do Włoch w celu nauki prawdziwego bel canto.

W roku 1907 Edward Szajer i Ada przybyli do Mediolanu na spotkanie z słynnym, włoskim nauczycielem muzyki Cavaliere Antonio Rupnicka. Antonio był też znanym reżyserem włoskiej opery. Jego żoną była sopranistka. Po zakończeniu kariery reżyserskiej Antonio otworzył w Mediolanie szkołę śpiewu. Jako nauczyciel muzyki wokalne Antonio stawiał przed swoimi studentami wyzwanie: *la voce fuori* (głos w kierunku zewnętrznym). Mimo iż przed przyjazdem do Włoch Ada intensywnie uczyła się języka włoskiego, to jej pierwsza lekcja z włoskim profesorem była nieudana. Ada zaśpiewała dla Antonio arię *Una voce poco fa* Gioacchino Rossiniego z opery *Il Barbiere di Siviglia*. Profesor uznał, iż jej głos jest słabszy od bzyczenia muchy. W ciągu następnych kilku miesięcy Ada zgodnie z wymaganiami profesora całkowicie zmieniła metodę śpiewania, co doprowadziło do stopniowej przemiany jej głosu. Antonio miał zwyczaj organizowania częstych koncertów, w których brali udział jego studenci, dzięki czemu wielu nich nawiązało kontrakty z operami z Rzymu czy Florencji, niektórzy wręcz udawali się na trasy koncertowe do Stanów Zjednoczonych. W roku 1907 polska śpiewaczka Helena Zboińska-Ruszkowska przybyła na występy w mediolańskiej La Scala. Adzie udało się z nią skontaktować i poznać. Dzięki pomocy Heleny Ada zdobyła szansę na oglądanie prób do przedstawień prowadzonych przez reżysera Artura Toscanini. Ada oglądała przygotowania do wystawienia takich dzieł operowych

jak *Gotterdammerung* Ryszarda Wagnera, *Mefistofele* Arrigo Boito, *La Forza de destino* Giuseppe Verdiego. W drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia na zaproszenie Antonio i rodziny Ada obejrzała operę Umberto Giordano *Marcella*, w której główne role zagrali sopran Gemma Bellinconi i baryton Giuseppe de Luca. W trakcie swojej nauki za granicą Ada bardzo tęskniła za rodzicami, z tego powodu często pisała do ich listy. W korespondencji opisywała jak surowy jest dla niej Antonio, bezwzględnie wymagający swobodnej postawy ciała podczas śpiewu, umieszczenia głosu na wargach, nie gardle oraz częstych, mozolnych ćwiczeń dynamiki. Po dłuższym okresie ćwiczeń profesor wyznaczył dla Ady rolę Małgorzaty w *Fauście* Charlesa Gounoda oraz Manon w operze *Manon* Jules'a Masseneta. Przez cały czas Helena udzielała Adzie porad w kwestii głosu. W tym czasie Ada nauczyła się również jednej z pieśni Paolo Tosti *Romanza Aprile*. Gdy rozpoczęła naukę fragmentów wokalnych z oper Giuseppe Verdiego *La traviata* oraz Ruggero Leoncavallo *Pagliacci*, Helena zasugerowała jej podjęcie nauki w szkole aktorskiej.

1.2 Kariera śpiewaczki

14 marca 1909 roku w życiu Ady miała miejsce pierwsza poważna próba -zaśpiewała przed dyrektorem największej w Mediolanie agencji Canella dwie wybrane arie z oper *Lohengrin* i *Mefistofele*. Udańskie wykonanie zapewniło jej uzyskanie pierwszego w życiu kontraktu. W czerwcu tego samego roku w Rzymie zagrała rolę Małgorzaty w *Fauście* Charlesa Gounoda oraz zgodnie z wymaganiami agencji, która ją zatrudniła w operze *Pagliacci* Ruggero Leoncavallo. W tym czasie Ada nawiązała współpracę z nauczycielem scenicznym Waldym Suzy oraz akompaniatką fortepianową Halą Ruszkowską, równocześnie uczęszczając na codzienne zajęcia do profesora Antonio oraz szkoły teatralnej w celu podniesienia poziomu umiejętności scenicznych. Dzięki rekomendacji swojego profesora Ada zatrudniła z agencji asystentów artystycznych *Dame de compagnie* panią Liperni, która od tej pory towarzyszyła jej we wszystkich występach. W rezultacie sugestii agencji Ada jeszcze przed rozpoczęciem występów poczyniła pierwszy krok na drodze do artystycznego sukcesu, mianowicie zmieniła nazwisko, z Jadwigi Szayer stała się Adą Sari. 2 czerwca 1909 roku w Rzymie miała miejsce

premiera opery *Faust* z Adą Sari oraz przybyłymi ze Stanów Zjednoczonych dyrygentami Celementino de Macchi, Luigi Ceccarelli, Luigi Iucenli, Romano Costantini. Tego wieczoru na prośby publiczności Ada powróciła na scenę, aby ponownie wykonać arię Małgorzaty. Rzymska prasa rozpisywała się o sukcesie premiery *Fausta* oraz wypowiadała się z wielkim uznaniem o występie pochodzącej z Polski młodej śpiewaczki uznając, iż posiada wielki potencjał artystyczny. Zgodnie z wymaganiami opery Ada kontynuowała przygotowania do gry w operach *Pagliacci* i *Cavalleria rusticana* Pietro Mascagniego. Jej występy w tych dwóch sztukach również były znakomite. Jakiś czas później dyrektor opery postawił przed Adą nowe wymagania - role w kolejnych przedstawieniach, które Ada jednak odrzuciła, postanawiając powrócić do Mediolanu i kontynuować naukę u profesora Antonio. Ada wierzyła, iż w przyszłości będzie miała szansę na zagranie wielu wspaniałych ról. W listopadzie 1909 roku otrzymała zaproszenie z opery Alessandri w Piemencie do zagrania w przedstawieniach *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *L'amico Fritz*. W styczniu 1910 roku Ada zagrała w Operze Neapolitańskiej Musettę w operze Giacomo Pucciniego *La Boheme*. Artystka nie była zadowolona ze swojego występu, który przeszedł bez echa i nie spotkał się z uznaniem publiczności. Prawdopodobnie z powodu tego bezbarwnego występu w operze zdecydowano, iż mimo uczestnictwa w wielu próbach Ada nie zagra w operze Alfredo Catalani *Loreley* i zostanie zastąpiona przez przybyłą z Opery Warszawskiej gwiazdę sopranu Sołomyję Kruszelnycką. W tym czasie podczas przymierzania kostiumów w garderobie Ada skaleczyła się igłą w palec, niestety doszło do infekcji, która doprowadziła do konieczności wykonania zabiegu. Ada została zmuszona do przerwania występów i powrotu do Nowego Sącza w celu rekonwalescencji. Bardzo szybko Ada otrzymała nową propozycję, w operze w Stradelli zagrała w *Manon*. Ada zapamiętała, iż po tym występie otrzymała od publiczności 350 bukietów kwiatów, co bardzo ją zmotywowało i podbudowało jej pewność siebie. Po otrzymaniu zaproszeń do występów z oper w Modenie i Trieście, wybrała Triest, gdzie zagrała Micaelę w *Carmen*. W trakcie, kiedy Ada nieustannie występowała na scenach kolejnych oper, jej dawna przyjaciółka Helena występowała w Mediolańskiej La Scali oraz Wielkiej Operze Colon w Buenos Aires. Z powodu zajęć obie przyjaciółki zaniedbały wzajemne kontakty, ich przyjaźń nie była kontynuowana. W roku 1911 na zaproszenie Opery w Brescii Ada wystąpiła

w operze Charlesa Gounoda *Romeo i Julia*. Z powodu obaw dotyczących wykorzystania technik sopranu koloraturowego długo wahała się przed podpisaniem kontraktu. Śpiewaczka poprosiła o pomoc profesora Antonio, który zgodził się ufny w jej zdolności. W roku 1912 Ada wystąpiła wspólnie ze znanym tenorem Angelo Pintucci w sztuce *Romeo i Julia*. Występ zakończył się sukcesem oraz stał się punktem zwrotnym w jej karierze artystycznej, albowiem śpiewaczka zdecydowała się na wykonywanie większej liczby partii koloraturowych. Po udanej premierze do Ady dotarły wieści o ciężkiej chorobie jej profesora Antonio, który ze względu na swój ciężki stan odmówił przyjmowania jakichkolwiek odwiedzin. Zasmucona Ada przestała otrzymywać wiadomości o stanie profesora. W tym samym roku w maju na zaproszenie słynnej w całych Włoszech agencji Lusardi Ada zagrała rolę Gildy w operze *Rigoletto* wystawianej we Florencji. Jej florencki sukces przyciągnął wielką uwagę, coraz większa liczba miłośników opery zauważała ten pochodzący z Polski nowy talent. W roku 1913 na zaproszenie opery w Parmie Ada wystąpiła w dwóch sztukach: *La Boheme* i *Faust*. W gmachu tej opery artystka po raz pierwszy w życiu stanęła w obliczu gwizdzącej z niezadowolenia publiczności, owo niezadowolenie nie było jednak skierowane wobec wykonywanej przez Adę postaci Mimi, złość widowni wybuchła po zakończeniu arii Musetty w drugim akcie. Ada otrzymała też zaproszenie od Opery Feniks w Wenecji, wtedy to podjęła próbę wykonania nowych pozycji w swoim repertuarze, mianowicie zagrała w operze *Linda di Chamounix* Gaetano Donizettiego. Ada Sari przezwyciężyła obawy przed zaśpiewaniem arcytrudnej arii Lindy, a dzięki sile woli i wytrwałym ćwiczeniom podołała zadaniu, po wykonaniu wspomnianej arii czekały na nią głośnie owacje i powszechne uznanie.

W roku 1914 Ada zagrała wspólnie z rosyjskim tenorem Leonidem Sobinowem w operze Georges'a Bizeta *Les Pecheurs de perles* wystawionej w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu. Ich znakomita współpraca wzbudziła uznanie, nadeszły gratulacje od słynnej hiszpańskiej sopranistki koloraturowej Elviry de Hidalgo, która w tym samym czasie grała rolę Rosiny w wystawionej w Petersburgu podczas festiwalu muzyki w operze *Il barbiere di Siviglia*. Dodajmy, iż Elvira de Hidalgo to późniejsza nauczycielka samej Marii Callas. Obie sopranistki w trakcie festiwalu muzyki zatrzymały się w tym samym hotelu jednak nie nawiązały żadnych kontaktów, jedynie oglądały swoje występy. Ada zapamiętała również grę hiszpańskiej

sopranistki, która wcieliła się w postać Rosiny. Występ Ady Sari przyciągnął uwagę polskiego właściciela jednej z gazet w Petersburgu, który zaczął w gorączkowy sposób wyrażać swój podziw. Osobiście podczas jej pobytu w mieście rozkleił 1400 plakatów informujących o jej występie, oglądał jej wszystkie występy oraz ofiarował tak liczne bukiety kwiatów, że wywołało to niezadowolenie u innych śpiewaczek, które złożyły skargę do dyrekcji teatru, jakkolwiek nie przyniosła ona żadnego rezultatu. W tym samym roku Ada grała w Petersburgu Mimi w *La Boheme* oraz Gildę w *Rigoletto*. W tym czasie Adam Smoliński otwarcie kontynuował okazywanie uczuć wobec Ady, artystka podkreślała, iż sztuka stanowi najważniejszy element w jej życiu i nie ma wolnego czasu do poświęcenia na inne sprawy. W czasie jej pobytu i pracy w Teatrze Maryjskim słynny baryton Mattia Battistini zaprosił ją do udziału w operze Antonia Rubinsteina *Demon*. Ada Sari przygotowywała się do roli przez cztery dni, mimo tak krótkiego czasu jej występ wywołał entuzjazm widowni, która raz za razem skandowała jej imię. Pod koniec festiwalu muzyki w Petersburgu na pożegnanie Ada zagrała główną rolę w operze Ambrosie Thomas *Mignon*, w tej samej sztuce w rolę Philine wcieliła się hiszpańska sopranistka Elvira de Hidalgo. Kiedy na koniec podniesiono kurtynę obie stały na scenie, jednak to Ada otrzymała więcej koszy z kwiatami. W następstwie Elvira de Hidalgo pragnąc zabłyszczeć na scenie poprosiła dyrektora teatru o dołączenie do koncertu arii na sopran koloraturowy z opery Giacomo Meyerbeera *Dinoarh*. Później w Kijowie Ada wraz z dobrze znanym partnerem artystycznym Mattia Battistinim ponownie wystąpili w inscenizacji *Rigoletto*. Następnie pod wpływem sugestii młodego dyrygenta Waleriana Berdiajewa w ciągu sześciu dni opanowała nowy repertuar z opery *Thais* Jules'a Masseneta. W trakcie inscenizacji sztuki Ada zdobyła wielkie uznanie, coraz bardziej koncentrując na sobie uwagę publiczności do tego stopnia, że zaczęła ona pomijać Mattia Battistiniego. Tego dnia po zakończonym przedstawieniu Mattia Battistini oznajmił, iż już nie zagra u boku Ady Sari, w ten sposób ich współpraca dobiegła końca. W Odessie u boku Ady w inscenizacjach *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Mignon* wystąpił inny włoski baryton Giuseppe de Lucca. W kwietniu 1914 roku, w Moskwie Ada zagrała w *Rigoletto* oraz *Les pecheurs de perles*, wtedy spotkała się z Jurijem Małyszewem reprezentującym rząd warszawski. Na jego zaproszenie Ada zagrała w *Rigoletto* w Warszawie. Wraz z Adą Sari w tym przedstawieniu wzięli udział Wacław Brzeziński, Michał Leyman-

Prawdźic, Maria Krzyżanowska. Niezapomniana stała się aria *Caro nome* w wykonaniu Ady Sari, w której artystka w pełni ukazała swój geniusz. 22 maja 1914 roku w oka mgnieniu rozeszło się wszystkie 5000 biletów na przedstawienie *Les pecheurs de perles* z udziałem Ady w Sankt Petersburgu. Rola Leili w tej sztuce została uznana za jedną z najlepszych w karierze Ady Sari. Adę ujęło niezwykle ciepłe i entuzjastyczne przyjęcie przez rosyjską publiczność, niestety była to jej ostatnia wizyta w tym kraju.

W Operze Lwowskiej Ada Sari wystąpiła w *Rigoletto* oraz operze Jacques'a Offenbacha *Les contes d'Hoffmann*, następnie powróciła do Włoch do znajdującego się pomiędzy Parmą a Piacenzą uzdrowiska w miasteczku Salsomaggiore. Uzdrowisko i wody mineralne pomagały Adzie w rekonwalescencji gardła, z tego powodu często spędzała tam urlop. W uzdrowisku Ada zaprzyjaźniła się z włoskim barytonem Titta Ruffio oraz rosyjskim pisarzem Aleksandrem Kuprinem. Niewiele czasu upłynęło od jej przyjazdu, kiedy dotarły wieści o zamordowaniu następcy trony Austro-Węgier księcia Ferdynanda przez serbskiego nacjonalistę, oznaczało to wybuch I Wojny Światowej. Ada wraz z rodziną schroniła się w Wiedniu. Po pewnym czasie, pomimo światowego konfliktu Ada wraz z Riccardo Stracciarim i Manfredo Polverosi wystąpiła w Operze Feniksa w Wenecji w inscenizacji *Il barbiere di Siviglia*. Występ przebiegł nadzwyczaj pomyślnie, następnie Ada wraz z całym zespołem wyruszyła na tournée po Włoszech odwiedzając takie miasta jak: Werona, Brescia, Bolonia, Cremona, Piacenza, Genua, Turyn, Livorno, Florencja, Rzym i Mediolan. Dzięki temu tournée odgrywana przez nią postać Rosiny została dostrzeżona i zapamiętana przez włoską publiczność. W 1915 roku Ada Sari wraz z tenorem Alessandro Bonci ponownie rozpoczęła występy we Włoszech. Ponadto zagrała w operach *L'elisir d'amore* oraz *Don Pasquale* u boku słynnego barytona Antonio Pini-Corsi. 23 maja Włochy wypowiedziały wojnę Niemcom oraz Austro-Węgrom, rząd włoski ogłosił stan wyjątkowy, Ada zmuszona została do powrotu do Wiednia. Jej sześcioletni okres kariery artystycznej we Włoszech dobiegł końca. W tym czasie Ada Sari zdobyła przydomek wyjątkowej artystki *Una Celebre Artista*. W listopadzie Ada przyjęła zaproszenie reżysera Ludwika Hellera i przyjechała do Opery Lwowskiej, gdzie podpisała kontrakt na czas nieokreślony. Wtedy to Ada po raz pierwszy wystąpiła na scenie wspólnie z polską sopranistką Janiną Korolewicz-Waydową. Jakiś czas później po objęciu funkcji dyrektora Teatru Wielkiego

w Warszawie Janina przekonała Adę, aby ta przeprowadziła się do Warszawy. W roku 1917 Ada Sari u boku polskich śpiewaków Wacława Brzezińskiego, Adama Dobosza, Hilarego Dylińskiego i Józefa Muncingra wystąpiła w inscenizacji *Il barbiere di Siviglia*. W tym czasie publiczność porównywała Adę Sari do wspaniałej włoskiej śpiewaczki Luizy Tetrazzini, szczególnie pod względem niezwyklej swobody w wykonywaniu partii koloraturowych z szybkością przypominającą błyskawicę. Po tym pierwszym występie na deskach Teatru Wielkiego Ada kontynuowała grę na scenie występując w kolejnych 23 inscenizacjach oper. Jej obecności zapewniała znakomitą sprzedaż biletów. Następnie Ada Sari wystąpiła u boku Janiny Korolewicz-Waydowej i Stanisława Gruszczyńskiego w operze Giacomo Meyerbeer'a *Les Huguenots*. Wszyscy razem stworzyli gwiazdorski zespół dostarczający widowni rozkoszy dla wzroku i słuchu. W listopadzie 1917 roku Ada Sari zaśpiewała koncert pożegnalny w Filharmonii Warszawskiej wykonując arie z oper *Mignon*, *Romeo i Julia*, *Linda di Chamounix*, *Lakeme*, *La sonnambula* i *Die Zauberflöte*, jak również dwie pieśni autorstwa polskiego kompozytora Stanisława Moniuszki - *Polna różyczka* i *Prząśniczka*.

W maju 1919 roku, dzięki pomocy i wsparciu premiera polskiego rządu Ignacego Paderewskiego, Ada wzięła udział w zorganizowanym w Paryżu koncercie patriotycznym. Wystąpiła u boku bardzo popularnej we Francji polskiej sopranistki Marii Aleksandrowicz. Następnie w rezultacie pomocy udzielonej jej przez starych przyjaciół z agencji Canella w Mediolanie Ada powróciła do Włoch, gdzie wcieliła się w rolę Rosiny na scenie Teatru Feniksa w Wenecji. Był to pierwszy oficjalny występ śpiewaczki w operze po zakończeniu wojny. Spragniona muzyki, doświadczona przez okres zawieruchy włoska publiczność przyjęła sopranistkę niezwykle ciepło. Ada otrzymała wielokrotne owacje, wykrzykiwano prośby o bis. Wystąpiła jeszcze w Operze w Cremonie w inscenizacji *Don Pasquale*, we Florencji w *L'elisir d'amore* oraz *Il barbiere di Siviglia* w Livorno, następnie w *Lucia di Lammermoor* oraz *La traviata* w Lukce oraz *Les Pêcheurs de perles* w Bergamo. Kariera Ady Sari po zakończeniu wojny zaczęła rozwijać się na nowo. W roku 1921, w Barcelonie wystąpiła w inscenizacji sztuki *Les Pêcheurs de perles* w teatrze Liceu. Hiszpańska publiczność w przeciwieństwie do włoskiej nie przyjęła występów Ady z entuzjazmem, artystka zaczęła wręcz wątpić w swoje umiejętności, pomimo tych problemów bardzo szybko otrzymała nowe propozycje - rolę Rosiny i Gildy,

partnerować mieli jej Riccardo Stracciari w *Il barbiere di Siviglia* oraz hiszpański tenor Hipolit Lazaro w *La traviata*. Artystka kontynuowała odgrywanie ról Rosiny i Gildy w Hiszpańskiej Operze Królewskiej, ponadto zagrała tam Elwirę w operze Belliniego *I puritani*. Podczas premiery sztuki *I puritani* na widowni zasiadła hiszpańska para królewska, a po zakończeniu przedstawienia król i królowa skinęli w kierunku Ady głowami na pożegnanie i dopiero wtedy się oddalili. Ten gest sprawił śpiewaczce wielką radość. Z czasem Ada zdobyła popularność i reputację wśród hiszpańskiej publiczności. Na zaproszenie hiszpańskiego kompozytora Enrique Fernandez Arbos Ada Sari wzięła udział w premierze jego adaptacji opery *Esmeralda*. W tym czasie włoska La Scala w Mediolanie pozostawała zamknięta, przedstawienia operowe odbywały się więc w innym miejscu, w Teatro Carcano. W dniu premiery *Il barbiere di Siviglia* grająca główną rolę rosyjska śpiewaczka Nadine Legat nagle podjęła decyzję o wycofaniu się z przedstawienia, w tym czasie bilety na premierę zostały już w całości wysprzedane. Niezdolny do wpłynięcia na zmianę decyzji śpiewaczki dyrektor teatru dowiedział się, iż Ada Sari przebywa w Mediolanie, pozostając bez wyjścia poprosił Adę o zagranie w przedstawieniu. Ada zgodziła się, tak jak zawsze przedstawienie zakończyło się sukcesem. Sytuację podkreślał fakt, iż La Scala wciąż pozostawała zamknięta, a Włosi potrzebowali opery. Na premierze *Il barbiere di Siviglia* pojawiło się wiele osób z mediolańskich kręgów muzycznych oraz krytyków, których recenzje miały kluczowe znaczenie. Występ przyniósł Adzie Sari wielką sławę w Mediolanie. Po spektaklu do garderoby Ady Sari przybył sam dyrygent La Scali Tulio Serafin, aby artystce osobiście pogratulować. Śpiewaczka była niezwykle poruszona tym gestem. Podobna sytuacja miała miejsce jakiś czas później w kwietniu 1922 roku w Neapolu. Tuż przed premierą *Il barbiere di Siviglia* grająca główną rolę sopranistka Elvira de Hidalgo zachorowała, pozostało tylko zaproponowanie roli Adzie Sari. Jej występ był znakomity, Ada po raz kolejny urzekła publiczność. Pod koniec w roku 1923 wystąpiła w Royal Concert Hall w Londynie, gdzie mogło zasiąść 12 000 widzów. Artystka oczarowała angielską publiczność, jej staccato i tryle z długim oddechem oraz pełne energii zmiany dynamiki czy pozostałe umiejętności wokalne przypomniały widzom Adelinę Patti. Poza wykonywaniem włoskich arii Ada Sari śpiewała wiele utworów autorstwa polskich kompozytorów jak Stanisław Moniuszko, Mieczysław Karłowicz, Stanisław Niewiadomski czy Karol Szymanowski.

Po otwarciu La Scali dyrekcja teatru zaprosiła Adę Sari do zagrania w inscenizacji opery Wolfganga Amadeusza Mozarta *Die Zauberflöte*, dyrygentem został Arturo Toscanini. W wyniku zawarcia kontraktów na występy, które Ada podpisała z innymi instytucjami La Scala zmuszona była poczekać na śpiewaczkę i przełożyć datę premiery. Ada Sari podekscytowana i stremowana, z nadzieją oczekiwała na rozpoczęcie swojej pierwszej współpracy ze słynnym mistrzem Arturo Toscaninim. Kiedy przygotowywała się do przedstawienia ćwicząc z pianistami La Scali dowiedziała się, iż Giovacchino Forzano wprowadził zmiany w librecie, bardzo ją to zestresowało, albowiem już za parę godzin miała rozpocząć próby z orkiestrą i Arturo Toscaninim. W trakcie oficjalnych przesłuchań Toscanini pozwolił Adzie na spoglądanie do nowej partytury *Die Zauberflöte*, jednak postawił warunek, iż podczas próby generalnej musi już partyturę znać na pamięć. 12 maja 1923 roku miała miejsce oficjalna premiera opery, tego wieczoru rola Ady Sari rozbłysła w mediolańskiej La Scali. Arturo Toscanini był bardzo zadowolony z jej występu, została też niezwykle gorąco przyjęta przez publiczność. Ada kontynuowała pracę w La Scali, wraz z dyrygentem Antonio Guarnierim, barytonem Riccardo Stracciarim oraz tenorem Dino Borgioli wystąpiła w inscenizacji *Il barbiere di Siviglia*. Parę tygodni później niemieccy dyrektorzy artystyczni Hermann Wolf i Jules Sachs przyjechali na spotkanie z Adą Sari oferując jej pomoc w rozpoczęciu kariery artystycznej w Niemczech. W 1924 roku Ada Sari podpisała kontrakty z wytwórniami płytowymi oraz na występy w operach w takich miastach jak Dusseldorf, Frankfurt, Lipsk, Monachium, Hamburg, Berlin. Wraz z 35-osobową grupą muzyków Ada Sari zrealizowała nagrania arii pochodzących oper *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Madama Butterfly* oraz pieśni artystycznej *Eva dell'Acqua z Villanelle*. Mimo trudu ciągłych powtórzeń Ada była niezwykle zadowolona z końcowego efektu nagrania.

W czerwcu 1925 roku transatlantyk *Principessa Mafalda* wypłynął z włoskiej Genui w rejs do Buenos Aires w Ameryce Południowej. Na statku wycieczkowym znajdowała się Ada Sari wraz z dyrygentem La Scali Arturo de Angelis, orkiestrą symfoniczną, chórem, zespołem baletowym oraz innymi wokalistami. Wśród nich znajdowali się jej rodacy: tenor Kazimierz Czarnecki oraz bas Adam Didur. Ada ujrzała ich teatrze Colon występujących w inscenizacji opery *Parsifal*, tamże z wielką przyjemnością obejrzała wystawienie *La Traviata* i rolę Claudii

Muzio. Po Buenos Aires Ada, Arturo de Angelis oraz pozostali artyści udali się do Boliwii, gdzie w stolicy kraju La Paz w miejscowym budynku opery (Teatro municipal Alberto Saavedra Perez) zagrali w operze *Rigoletto*. W tym czasie Boliwia obchodziła okrągłą rocznicę 100 lat niepodległości. Wśród zaproszonych gości był prezydent Boliwii Bautisty Saaavedry, który w języku francuskim rozmawiał z Adą Sari, wyrażając wielki podziw dla jej występu. Kierowany przez Arturo de Angelis włoski zespół muzyczny zagrał w mieście Tucuman *Il barbiere di Siviglia*. W Argentynie na zaproszenie Stowarzyszenia Wagnera (Asociacion Wagner) pianista Aldo Romanello wraz z Adą Sari wystąpili w solowym koncercie. Wydarzenie to stało się gorącą wiadomością publikowaną przez lokalne włoskojęzyczne gazety. Podczas pobytu w Ameryce Południowej Ada Sari poznała dwóch polskich artystów, pianistę Jerzego Lalewicza oraz dyrygenta Grzegorza Fitelberga, wspomniana dwójka posiadała znakomitą pozycję w kręgach artystycznych Buenos Aires. Dzięki ich rekomendacji Ada Sari wystąpiła w inscenizacjach *Il barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor* w Teatrze Colon w Buenos Aires. Jej występy zakończyły się wspaniałym sukcesem artystycznym, zaś Teatr Colon zaproponował Adzie kontynuację współpracy, niestety artystka musiała już wracać do Europy.

W roku 1926 Ada Sari wystąpiła w koncertach zorganizowanych w Poznaniu i Warszawie. W koncercie, który odbył się w Filharmonii Warszawskiej wystąpił też znany polski pianista Ludwik Urstein. Ada udała się jeszcze z występami do Oslo w Norwegii, gdzie poznała młodszą siostrę i żonę zmarłego Edwarda Griega. W muzeum „Chopina Północy” Ada Sari zaśpiewała najbardziej reprezentatywną kompozycję Edwarda Griega *Pieśń Solveig*. W czerwcu wystąpiła w Beethoven Saal oraz belgijskiej Kursaal Oostende. W październiku diva została zaproszona do wzięcia udziału w ceremonii otwarcia wystawy przemysłowej w Sztokholmie. Wydarzenie to posłużyło do promocji wymiany przemysłowej pomiędzy Polską a Szwecją. W jego trakcie Ada Sari zaśpiewała wiele pieśni z polskiej muzyki ludowej. Następnie Ada zaśpiewała w inscenizacji *Rigoletto* na deskach Opery Królewskiej w Sztokholmie. Tak się złożyło, iż wtedy odbywało się wesele szwedzkiej księżniczki - córki króla oraz belgijskiego księcia. Tego dnia cała rodzina królewska obejrzała występ Ady Sari, premiera sztuki przeobraziła się więc w pałacową uroczystość. Następnie Ada zagrała w *La Traviata* w Helsinkach. Po tym występie została ponownie zaproszona przez członków

szwedzkiej rodziny królewskiej do występów w Operze Sztokholmskiej. Później przybyła do Budapesztu, gdzie w gmachu miejscowej opery wraz z włoskim barytonem Riccardo Stracciarim oraz hiszpańskim tenorem Hipolito Lazaro zagrała w *La Traviata*.

W roku 1927 Ada Sari zagrała w *La Boheme* wystawianej w Pradze, następnie udała się na koncert solowy do Budapesztu, występowała też z wspólnie z włoskim tenorem Beniamino Gigli. Ada Sari w celu wyrażenia podziękowań za wsparcie dla czeskiej publiczności nauczyła się pieśni z opery czeskiego kompozytora Bedricha Smetany zatytułowanej *Prodana nevesta*. Ada Sari nauczyła się libretta w języku czeskim, co więcej, bardzo często śpiewała na scenie arie z powyższej opery. W roku 1928 Ada Sari zaśpiewała podczas solowego koncertu w paryskiej Salle Gaveau. Na zaproszenie polskiego kompozytora Piotra Perkowski, założyciela parysko-polskiego stowarzyszenia młodych muzyków Ada Sari zaśpiewała na koncercie do akompaniamentu francuskiego pianisty Eugene Wagnera oraz polskiego pianisty Henryka Sztompki. W lutym 1928 roku Ada Sari wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie dała solowy koncert w nowojorskiej Carnegie Hall. Na dzień przed tym występem Ada odwiedzała polską sopranistkę koloraturową Marcelle Sembrich, która dawniej odniosła wielki sukces artystyczny w Metropolitan Opera. Ada zaprosiła Marcellę na swój koncert. Mimo niestabilnego stanu zdrowia Marcella Sembrich przybyła na koncert, po którym wyraziła uznanie dla Ady oraz zapewniła ją o dobrym wykonaniu partii koloraturowych. W czerwcu Ada powróciła do Polski, gdzie w Teatrze Wielkim w Warszawie zagrała w *Luci di Lammermoor*, aby następnie udać się na tournée koncertowe do Poznania i Krakowa. W listopadzie Ada Sari wyruszyła w kolejną podróż do Stanów Zjednoczonych, gdzie zaśpiewała na koncercie w Chicago w Symphony Center-Orchestra Hall. Lokalna prasa wyraziła wielkie uznanie dla znakomitego występu artystki. W rezultacie bardzo ciepłego przyjęcia przez amerykańską publiczność Ada Sari kontynuowała występy w USA. Zaśpiewała w takich miastach jak Waszyngton, Filadelfia, Detroit, w stanie Michigan oraz w Kanadzie w Montrealu i Ottawie. Dyrektor tournée zaproponował Adzie Sari przedłużenie kontraktu, jednak z powodu wcześniejszych umów z europejskimi partnerami Ada Sari powróciła do Europy. W styczniu 1929 roku wystąpiła w Teatro Regio Torino w inscenizacji opery francuskiego kompozytora Daniela Aubera *Fra Diavolo*. Premierę wyreżyserował Giovacchino Forzano, a obok Ady

wzięli w niej udział tenor Aureliano Pertile, dyrygent Franco Capuana. Zgodnie z informacjami prasowymi na premierę przybyli najznamienitsi przedstawiciele wyższych warstw społecznych, jak na przykład mieszkająca w Genui księżniczka Maria Adelaide. W roku 1930 Ada wyruszyła na trasę koncertową do Czechosłowacji, Bułgarii, Konstantynopola oraz Aten, aby następnie występować w Niemczech, Holandii i Szwecji. W roku 1931 na zaproszenie dyrektora Opera de Monte Carlo Raoula Samuela Gunsbourga Ada Sari wraz z rosyjskim basem Fiodorem Szalapinem wystąpiła w operze *La Traviata*. Następnie zagrała główną rolę w adaptacji operowej suity symfonicznej Nikołaja Rimskiego Korsakowa *Szeherazada*. Była to pierwsza premiera tego utworu w formie operowej. Na przedstawienie przybył książę Monako wraz z rodziną, który po jego zakończeniu przesłał Adzie cały kosz kwiatów. Wraz z amerykańską śpiewaczką Mary Garden oraz francuskim tenorem Gerogesem Thill uznano Adę Sari za najlepszą i najlepiej przyjmowaną przez publiczność artystkę podczas święta muzycznego w Operze Monte Carlo. W trakcie pobytu w Monte Carlo Ada Sari otrzymała zaproszenie od polskiego pianisty Ignacego Paderewskiego do zaśpiewania koncertu w Nicei. Podczas tego koncertu Ada zaśpiewała kompozycję Paderewskiego pieśń *Dudarz*. Po zakończeniu święta muzyki w Monte Carlo artystka zagrała jeszcze w inscenizacjach *Il barbiere di Siviglia* w Czechosłowacji i na Węgrzech.

W lutym 1932 roku Ada Sari zaśpiewała na wielkim koncercie zorganizowanym w 30 rocznicę założenia Filharmonii Warszawskiej. Nad koncertem honorowy patronat objął Ignacy Paderewski. Cała impreza odbyła się przy wsparciu prezydenta Ignacego Mościckiego. W trakcie koncertu wraz z Adą Sari wystąpili najważniejsi polscy muzycy jak: Emil Młynarski, Grzegorz Fitelberg, Józef Ozimiński, Piotr Maszyński, Aleksander Michałowski. W listopadzie Ada Sari zaśpiewała podczas solowego koncertu w Wiedniu, jej występ był tak dobry, iż publiczność przyrównała ją do zmarłej, wybitnej sopranistki koloraturowej Selmy Kurz. W styczniu 1933 roku Ada Sari wystąpiła w wielkim, międzynarodowym koncercie w Monachium. Podczas tego festiwalu muzyki zagrał również pianista Wilhelm Backhaus. W roku 1935 Ada powróciła do Warszawy na scenę Teatru Wielkiego, wystąpiła w operach *La Traviata* i *Faust*. Dzięki znakomitemu występowi Ada została zaproszona do udziału w koncercie zorganizowanym z okazji 50 rocznicy operetki *Das Land des Lachelns*. W tym koncercie wzięli

też udział wybitni artyści: sopran koloraturowy Lucyna Leńska-Szczepańska, sopran Nina Grudzińska, tenor Feliks Szczepański oraz tancerka numer jeden w Polsce - Loda Halama. W roku 1936 Ada Sari podjęła decyzję o przeprowadzce z Mediolanu do Warszawy, z pewnością na jej decyzję wpłynęło zaproszenie od reżyserki z Teatru Wielkiego w Warszawie Janiny Korolewicz-Waydowej, która zaproponowała Adzie długoterminowy kontrakt. W roku 1936 Ada zaśpiewała na koncercie w Lublinie, następnie udała się w trasę koncertową do Włoch, gdzie wystąpiła w Trieście, Wenecji, Padwie, Rzymie, Bolonii i Turynie. W roku 1939 niemieckie lotnictwo zbombardowało Warszawę, teatry muzyczne i inne elementy infrastruktury kulturalnej zostały zniszczone. W 1942 roku Niemcy zniszczyli znajdujący się w Łazienkach monument Fryderyka Chopina. W trakcie okupacji Niemcy zezwalali Polakom na grę utworów operowych i symfonicznych wyłącznie w kawiarniach. Jednak mimo tej brutalnej polityki miłość Polaków do muzyki nie słabła. W tym samym roku otwarto nową scenę operową w Krakowie z reżyserem Eugeniuszem Bujańskim i kierownikiem artystycznym Stanisławem Drabikiem, następnie zaproszono Adę Sari do zagrania w operze *Il barbiere di Siviglia*. Po obejrzeniu występu Ady Sari polski poeta Leopold Staff napisał wiersz, w którym przyrównał piękny głosy Ady do uroku głosu słowika. W roku 1946, wraz z dyrygentem Walerianem Berdiajewem Ada Sari wystąpiła na koncercie w Filharmonii Krakowskiej, później Ada udała się na koncerty do Wrocławia. W październiku tego roku Ada Sari wystąpiła na uroczystym koncercie w Smetana Hall w Pradze. W roku 1948 wraz ze skrzypaczką Ireną Dubińską, pianistami Józefem Śmidowiczem i Jerzym Albertem Lefeldem pojawiała się na koncercie w Sali Romy zorganizowanym na rzecz odbudowy Warszawy. W roku 1950 Ada Sari nagrała w studiu Polskiego Radia w Warszawie album z solowym koncertem.

1.3 Aktywność pedagogiczna Ady Sari

Ada Sari mieszkała we Włoszech przez 35 lat, gdzie u mistrza Cavaliere Antonio Rupnicka nauczyła się prawdziwego bel canto. Przez długi czas występowała w najznamienitszych włoskich operach wspólnie z najwybitniejszymi artystami. Jej aktywność zawodowa nie ograniczała się wyłącznie do Włoch, Ada Sari odbyła wiele tournée po Europie,

Ameryce Południowej i Północnej. Znakomicie opanowała użycie bel canto, postanowiła więc oddać się działalności pedagogicznej, którą prowadziła głównie w Krakowie i Warszawie.

W roku 1936 podczas koncertu Ady Sari w Lublinie Lidia Abti wręczyła jej bukiet kwiatów, przedstawiła się, następnie zaśpiewała Adzie pieśń Moniuszki w celu zaprezentowania swojego głosu. Stała się pierwszą studentką Ady Sari. W okresie okupacji niemieckiej sytuacja edukacji artystycznej w Polsce była tragiczna. Wszystkie szkoły muzyczne zostały zamknięte, tolerowano funkcjonowanie niewielu prywatnych szkół, między innymi szkoły śpiewu założonej przez wspaniałych śpiewaków jak Ada Sari, Adam Didur, Ignacy Dygas. Szkoła działała w bloku mieszkalnym na warszawskim Mokotowie. W bardzo krótkim czasie pozyskała wielu studentów, z tego powodu miejsce nazwano „Fabryką głosów”. Jakiś czas po jej otwarciu Niemcy zdecydowali o przeobrażeniu Mokotowa w dzielnicę niemiecką, Ada zmuszona została do przeprowadzki do budynku przy ulicy Rakowieckiej. Opiekunką tego lokalu została jej studentka Halina Mickiewiczówna. W pierwszym koncercie zorganizowanym w lokalu przy Rakowieckiej wzięły udział takie studentki Ady jak: Halina Mickiewiczówna, Joanna Krusińska i Grażyna Kobyłańska.

W roku 1946 Ada Sari rozpoczęła pracę dydaktyczną w Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. W roku 1947 na zaproszenie rektora Stanisława Kazuro podjęła pracę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Powróciła do Warszawy, aby objąć obowiązki profesora, ponadto w mieszkaniu przy ulicy Łowickiej udzielała prywatnych lekcji. W roku 1962 roku pierwsza studentka Ady Sari Lidia Abti Eing otworzyła w San Francisco szkołę artystyczną (Szkoła Sztuki w San Francisco, Kalifornii). Do przedmiotów naucznych w murach tej szkoły należały: fortepian, muzyka wokalna, dramat, rzeźbiarstwo, malarstwo oraz balet. Ada Sari została zaproszona do szkoły, aby objąć posadę wykładowcy. Kilka miesięcy później u Ady Sari zdiagnozowano chorobę serca. Zmuszona została do zakończenia pracy dydaktycznej w Stanach Zjednoczonych i powrotu do Polski. W roku 1957 w Operze Warszawskiej w Sali Romy odbył się uroczysty koncert z okazji 50 rocznicy pracy twórczej Ady Sari. 6 czerwca 1966 roku w odbudowanym po wojennych zniszczeniach Teatrze Wielkim zorganizowano koncert upamiętniający 80 urodziny Ady Sari oraz 60 lat jej pracy artystycznej. Koncert składał się z trzech części, pierwszą z nich dyrygował Zbigniew Górzyński, a

zaśpiewali studenci Ady Sari, między innymi: Bożena Lewgowd, Maria Fołtyn, Adelina Gallert, Bogna Sokorska, Zofia Wilma, Hanna Blaschke, Krystyna Kostal, Urszula Trawińska-Moroz, Barbara Nieman. Podczas części drugiej zaprezentowane zostały nagrania samej Ady Sari, w części trzeciej wystawiono przygotowane przez zespół taneczny Teatru Wielkiego fragmenty taneczne z opery *Straszny dwór*.

1.4 Studenci Ady Sari

Zgodnie z informacjami podanymi przez polskiego dziennikarza specjalizującego się w muzyce klasycznej - Bogusława Kaczyńskiego oraz badaczki życiorysów i życia operowanego artystów - Małgorzaty Komorowskiej, Ada Sari łącznie miała 139 studentek i studentów, wśród nich 10 osób zdobyło sławę w Polsce lub na świecie, stanowiąc przykład osiągnięć Ady Sari w nauczaniu bel canto.

1. Lidia Abti-Ring

W latach 1942-1944 w okupowanej Warszawie koncerty śpiewaczki Lidii Abti -Ring cieszyły się wielkim powodzeniem. 19 kwietnia 1942 roku Lidia po raz pierwszy zaśpiewała koncert w Giovanni Lardelli Cafe zorganizowany przez dyrygenta Teatru Wielkiego Adama Dołżyckiego, występując na scenie obok Lesława Finza. W roku 1943 wspólnie z tenorem Tadeuszem Kostulskim zaśpiewała duet z opery Charlesa Gounoda *Faust*. W roku 1944 w Teatrze Jawnym Bohema wykonała duet z operetki Johanna Straussa *Baron Cygański*.

Wybuch powstania warszawskiego w okrutny sposób przerwał rozwój kariery zawodowej tej niezwykle utalentowanej śpiewaczki. Po wielu zwrotach Lidii udało się zdobyć amerykańskie obywatelstwo oraz rozpocząć karierę wokalną w nowojorskim Roxy Theater. Lidia przeszła też pomyślnie przesłuchania w Metropolitan Opera. W roku 1953 Lidia podjęła pracę w Operze San Francisco, aby po dwóch latach całkowicie poświęcić się pracy dydaktycznej w dziedzinie muzyki wokalne.

2. Halina Mickiewiczówna

Halina Mickiewiczówna była sopranem koloratutowym, jej pierwszą rolą operową była postać Madame Flith w operze *Die lustigen Weiber von Windsor*. Do jej najbardziej udanych ról zaliczamy Rosinę w *Il barbiere di Siviglia*, Konstancję w *Die Entführung aus dem Serail*, czy też wielokrotnie wykonywaną Musettę z *La Boheme*. Występowała głównie w Operze Warszawskiej w Sali Romy, w Teatrze Muzycznym w Gdyni oraz Operetce Szczecińskiej.

W okresie późniejszym Halina Mickiewiczówna została profesorem muzyki wokalne w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Nauczała wielu studentów, którzy w przyszłości stali się wybitnymi śpiewakami jak tenorzy Ryszard Karczykowski i Wojciech Parchem, sopran Aleksandra Kucharska-Szelfer i Katarzyna Dondalska czy piosenkarka Irena Wanda Jarocka.

3. Nina Stano

Nina Stano była sopranem koloratutowym do jej najważniejszych ról zaliczamy: Królowa Nocy w *Die Zauberflöte*, Zerbinetta w *Ariadne auf Naxos*, Gilda w *Rigoletto*, Adina w *L'elisir d'amore*.

Nina Stano pracowała jako solistka w Teatrze Wielkim w Warszawie, występowała również w Operze Paryskiej oraz Państwowej Operze w Wiedniu, Operze w Lipsku i innych uznanych operach w Europie. Po zakończeniu kariery wokalne rozpoczęła nauczanie śpiewu w Akademii Muzycznej w Warszawie, równocześnie utrzymując stanowisko doradcy do spraw muzyki wokalne w Teatrze Wielkim. Jakiś czas później rozpoczęła nauczanie muzyki wokalne w Niemczech, w Akademii Muzycznej im. Roberta Schumanna w Dusseldorfie.

W trakcie swojej kariery wokalne i scenicznej Nina Stano współpracowała z wybitnymi dyrygentami jak: Eugen Jochum, Hans Swarowsky, Alberto Erede, Joseph Keilberth.

W roku 1990 otrzymała Order Odrodzenia Polski.

4. Maria Fołtyn

Maria Fołtyn wystąpiła m.in. w następujących operach: *Halka*, *Hrabina* Stanisława Moniuszki, *Lohergrin*, *Tannhauser* i *Der Fliegende Hollander* Ryszarda Wagnera.

Jako śpiewaczka występowała na najważniejszych międzynarodowych scenach operowych w Polsce, Niemczech, Włoszech, Rosji, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Holandii. Jako reżyser poprowadziła wielokrotnie próby do opery *Halka*, ponadto wyruszyła z nią w trasę koncertową do Meksyku, Brazylii i Japonii.

Artystka pełniła funkcję głównego dyrektora artystycznego Festiwalu Muzyki Stanisława Moniuszki w Kudowie Zdroju. Była założycielką Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Stanisława Moniuszki, jak również organizatorką Pierwszego Międzynarodowego Konkursu Muzyki Stanisława Moniuszki.

Maria Fołtyn otrzymała wiele honorowych tytułów i odznaczeń, jak tytuł Zasłużony dla Kultury Narodowej, Medal 40-lecia Polski Ludowej, Krzyż Zasługi. Nadano jej też tytuł doktora honoris causa we Wrocławiu oraz Nagrodę Teatralną im. Jana Kiepury.

5. Bogna Sokorska

Bogna Sokorska była sopranem koloraturowym, określano ją mianem „Skowronka Warszawy”. Do jej najważniejszych ról operowych należą: Rosina w *Il barbiere di Siviglia*, Norina w *Don Pasquale*, Konstancja w *Die Entführung aus dem Serail*, Gilda w *Rigoletto*, Olimpia w *Les Contes d'Hoffmann*.

Artystka występowała na scenach operowych w Polsce, Niemczech, Austrii, Szwajcarii, Portugalii, Wielkiej Brytanii, Francji i Belgii. Nagrała album zatytułowany Słowik Warszawy.

Bogna Sokorska prowadziła pracę dydaktyczną w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, wykładała na letnich kursach mistrzowskich w Weimarze. Do jej najwybitniejszych studentów należą tenor Adam Kruszewski, sopran Marzanna Rudnicka, sopran koloraturowy Justyna Reczeniedi.

6. Urszula Trawińska-Moroz

Urszula Trawińska-Moroz to sopran koloraturowy, jak również znana reżyserka operowa. Do jej najważniejszych ról operowych należą: Mimi w *La Bohema*, Lucia w *Lucia di Lammermoor*, Violetta w *La Traviata*, Rosina w *Il barbiere di Siviglia*, Gilda w *Rigoletto*, Hanna w *Strasznym dworze*. W latach 1964-1988 w różnych rolach wystąpiła scenie Teatru

Wielkiego w Warszawie 673 razy. Występowała też gościnnie w Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech, Hiszpanii i Niemczech.

Pełniła funkcję głównego dyrektora artystycznego w Operze Szczecińskiej, jak również w prywatnym, objazdowym Polskim Teatrze Muzycznym.

Od roku 1978 Urszula Trawińska Moroz wykłada w Akademii Muzycznej w Warszawie. Wydane zostały dwie książki jej autorstwa: *Włoska szkoła bel canto* oraz opowieść *Dobre duchy z zamku Ravenswood*.

Otrzymała wiele odznaczeń między innymi medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis, odznakę Zasłużony Działacz Kultury, odznaczenie Złoty Krzyż Zasługi.

7. Zdzisława Donat

Kariera Zdzisławy Donat rozbłysła rola w inscenizacji Królowej Nocy w operze *Die Zauberflöte* w mediolańskiej La Scali. W tej samej roli, jak również jako Konstancja w *Die Entführung aus dem Serail*, dwukrotnie wystąpiła na scenie amerykańskiej Metropolitan Opera.

Wykładała w Akademii Muzycznej w Krakowie, następnie w Warszawie. W roku 2009 otrzymała doktorat honoris causa Akademii Muzycznej w Warszawie.

8. Halina Szymulska

Halina Szymulska była sopranem dramatyczno-lirycznym (soprano spinto), wyspecjalizowaną w wykonywaniu polskich i francuskich XX- wiecznych pieśni artystycznych. Nagrała wiele pieśni Dla Polskiego Radia oraz dla Francuskiego Radia i Telewizji. Współpracowała z tak wybitnymi pianistami jak: Jerzy Lefeld, Jadwiga Szamotulska, Tatiana Woytaszewska.

9. Barbara Nieman

Barbara Nieman to sopran liryczny, do jej najważniejszych ról zaliczamy Desdemonę w *Otello*, Małgorzatę w *Fauście*, Zofię w *Halce*. Posiadała odpowiednie umiejętności to wykonywania partii koloraturowych Gildy w *Rigoletto*. Uczyła się śpiewu w mediolańskiej La Scali, przez cały czas kariery utrzymywała relacje z Teatrem Wielkim w Warszawie, na scenie

którego wystąpiła 685 razy.

10. Anna Kościelniak

Anna Kościelniak śpiewała sopranem dramatycznym, sławę przyniosła jej rola w polskiej operze *Halka*. Grała role tytułowe w inscenizacjach tak znanych oper jak *Tosca* i *Aida*, wcieliła się też w postaci Elżbiety w operze *Don Carlos* oraz Marianny w *Der Rosenkavalier*.

Anna Kościelniak bardzo szybko rozpoczęła karierę pedagoga, do jej najwybitniejszych studentów możemy zaliczyć sopranistki Karin Wiktor Car-Kałużką, Mariolę Płazak-Ścibach oraz tenora Pawła Sobierajskiego.

Inni studenci:

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 11. Adolph Jadwiga | 28. Drawc-Doboszowa Regina |
| 12. Babińska Zofia | 29. Dronkówna Hanna |
| 13. Bator Irena | 30. Dzikówna Jadwiga |
| 14. Balcerzak Hanna | 31. Faustyniak Marian |
| 15. Barcz Elżbieta | 32. Fenrycht Joanna |
| 16. Bielańska Zofia | 33. Gallert Adelina |
| 17. Bieniecka Wanda | 34. Gortat Janina |
| 18. Biernacka Czesława | 35. Gwieździńska Eugenia |
| 19. Blaszkę Hanna | 36. Gurfinkel Jan |
| 20. Bojanowska Magdalena | 37. Hankiewicz Luba |
| 21. Borowska Joanna | 38. Hussar Krystyna |
| 22. Brzozowska Lena | 39. Iwanicka Mila |
| 23. Calma Wiktoria | 40. Jadczyk Jerzy |
| 24. Conati Luisa | 41. Janukowicz Zofia |
| 25. Damińska-Natanek Danuta | 42. Kajkowska Aleksandra |
| 26. Damkowska Alicja | 43. Karaśkiewicz Ewa |
| 27. Debichowa Danuta | 44. Kamińska Krystyna |

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| 45. Kamiński Edward | 74. Łosakiewicz Zofia |
| 46. Karolus Jerzy | 75. Łozińska Maria |
| 47. Kawecka Antonina | 76. Mazurkiewicz Halina |
| 48. Kenda Jadwiga | 77. Mazurkiewicz Krystyna |
| 49. Klimecka Klementyna | 78. Michelova Lida |
| 50. Kłobucka Lidia | 79. Milewski Adrian |
| 51. Kobylańska Grażyna | 80. Mikułowski Lech |
| 52. Konic Andrzej | 81. Miroszewska Krystyna |
| 53. Korkoszkówna Danuta | 82. Mroczkowska Zofia |
| 54. Kostalówna Krystyna | 83. Natorff Joanna |
| 55. Kostrożyńska Krystyna | 84. Niezychowska Barbara |
| 56. Kostrzevska Barbara | 85. Nowicka Barbara |
| 57. Kossowski Edmund | 86. Nowicka Stanisława |
| 58. Kozłowski Józef | 87. Nowosielska Stanisława Anita |
| 59. Kozuro Ewa | 88. Olszewska Halina |
| 60. Kozubski Jerzy | 89. Olszyńska Barbara |
| 61. Koźmiarz Liliana | 90. Orłowski Jerzy |
| 62. Královcsva Drahsoslava | 91. Ożga Wanda |
| 63. Kręželówna Halina | 92. Pakulska Janina |
| 64. Krysińska-Jankowska Joanna | 93. Paszkowska Magdalena |
| 65. Kwiatkowska Janina | 94. Pawłowski Waldemar |
| 66. Lachetówna Jadwiga | 95. Pietrzyk-Szabuniewicz Halszka |
| 67. Leman Jadwiga | 96. Pietrzykowska Halina |
| 68. Lewandowska Alina | 97. Piwkowski Zygmunt |
| 69. Lewgowd Bożena | 98. Pruska Danuta |
| 70. Lewicki Henryk | 99. Prząda Józef |
| 71. Lewicki Stefan | 100. Rautenstrauch Ewa |
| 72. Lwowska Zofia | 101. Rączkowska Danuta |
| 73. Ławnik Lucyna | 102. Rogalska Kazimiera |

- | | |
|--------------------------|------------------------------------|
| 103. Ronty Bruno | 122. Węgrzyn Roman |
| 104. Rutkowska Jadwiga | 123. Wilma Zofia |
| 105. Rybicka Ewa | 124. Witwicka-Kopczyńska Helena |
| 106. Ryl-Górska Elżbieta | 125. Wojciechowska-Jucewicz Zofia |
| 107. Rysiówna Maria | 126. Wojtyński Czesław |
| 108. Sapalska Lala | 127. Wołoszyn Stanisława |
| 109. Sartowa Maria | 128. Wajandowa Nina |
| 110. Silkucińska Urszula | 129. Wojnicki Mieczysław |
| 111. Skorewiczowa Marta | 130. Woźniczko Marian |
| 112. Słonicka Halina | 131. Zaczyk Zdzisław |
| 113. Stefańska Zofia | 132. Zakrzewska-Szymulska Elżbieta |
| 114. Szalawski Andrzej | 133. Zaleska Zyta |
| 115. Szymańska Janina | 134. Załęska Maria |
| 116. Tarchalska Ksenia | 135. Zduńska Helena |
| 117. Tomczak Maria | 136. Zeller Stanisław |
| 118. Van der Nonne Kira | 137. Zientówna Maria |
| 119. Walter Kazimierz | 138. Zimna Danuta |
| 120. Wandasiewicz Zofia | 139. Żenczykowska Mary |
| 121. Wejsis Edward | |

1.5 Metody wokalne Ady Sari

Organy ciała emitujące dźwięk

Organy oddechowe:

Oddychanie w trakcie śpiewu jest regulowane przez wspólną pracę płuc, naczyń oddechowych, klatki piersiowej, przepony oraz mięśni brzucha. Mówiąc bardziej szczegółowo, układ oddechowy dzielimy na górny układ oddechowy oraz dolny układ oddechowy. W skład górnego układu oddechowego wchodzi takie części ciała jak jama gardła, jama krtani, jama ustna oraz jamy nosowe. Dolny układ oddechowy jest zbudowany z tchawicy i oskrzeli. Klatka

piersiowa obejmuje klatkę piersiową, kręgi piersiowe, żebra i mostek, które razem tworzą kostne rusztowanie. Do metod oddychania w trakcie śpiewu zaliczamy oddychanie piersiowe, oddychanie brzuszne oraz oddychanie piersiowo-brzuszne. W przypadku metody oddychania piersiowego ilość wdychanego i wydychanego powietrza jest najmniejsza, łatwo może dojść do usztywnienia klatki piersiowej, zduszenia gardła i trudności w emisji dźwięku, zaś sama barwa głosu staje się zbyt twarda. Oddychanie brzuszne opiera się głównie na ruchach przepony, w tym przypadku występują niewielkie zmiany w klatce piersiowej. Przy tej metodzie oddech jest głęboki, jednak emitowany dźwięk staje się zbyt niski i pozbawiony wyrazistości. Kiedy zastosujemy metodę połączonego oddychania klatką piersiową i brzuchem, to wszystkie mięśnie pracują wspólnie, a z perspektywy fizjologicznej umożliwia to najlepsze wykorzystanie wdechu i wydechu. W tym stanie emitowany dźwięk charakteryzuje się stabilnością i wyrazistością oraz posiada naturalną siłę.

W trakcie śpiewu oddychanie składa się z wdechów i wydechów. Z perspektywy struktury fizjologicznej podczas wdechu otwieramy jamę klatki piersiowej, która w ten sposób ulega powiększeniu, zaś powietrze z zewnątrz poprzez naczynia oddechowe i oskrzela trafia do płuc. W trakcie wydechu dokonujemy skurczu jamy klatki piersiowej, jej objętość ulega zmniejszeniu, a powietrze poprzez oskrzela i narządy oddechowe jest wypuszczane na zewnątrz. Wdech następuje poprzez pionowe opadnięcie przepony z rozszerzeniem dolnych żeber na boki, jest to ruch naturalny i płynny. Odczucia wdechu możemy doświadczyć podczas wąchania kwiatów lub zmian ciała w sytuacji zaskoczenia. Jedną z najbardziej reprezentatywnych przedstawicielek włoskiego bel canto, niezwykle utytułowana i zaznajomiona z technikami śpiewu sopranistka koloraturowa Luiza Tetrazzini stwierdziła: „Niektóre młode śpiewaczki dokonują wielkich wdechów, co powoduje, iż każdy mięsień usztywnia się w celu utrzymania powietrza, w ten sposób mięśnie tracą elastyczność. Następnie śpiewaczki zamykają jamę gardła co pozwala tylko niewielkiej ilości powietrza na opuszczenie ciała na tyle, aby dokonać emisji dźwięku. Zbyt dużo wdechów i zbyt gwałtowne wydechy zupełnie nie pomagają śpiewaczkom¹.” W celu uniknięcia tak nienaturalnych zjawisk jak zbyt szybkie, nadmierne wydechy, poruszanie ramionami, podnoszenie powietrza należy ćwiczyć poprzez wrażenie

¹ Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing

wąchania świeżych kwiatów, co bardziej zbliża wdech do wymagań śpiewu. Wdech jest oparty o siłę obniżania przepony oraz rozszerzania mięśni żebrowych na zewnątrz, powolne, naturalne przywracanie przepony i mięśni żebrowych do pierwotnej pozycji powoduje, że powietrze w naturalny sposób opuszcza ciało. Dla początkujących adeptów śpiewu jest to podstawa wiedzy teoretycznej. Z biegiem czasu śpiewaczki i śpiewacy zauważają, iż różne frazy czy też sytuacje, w rezultacie zmian m.in. wysokości dźwięku, jego długości, czy dynamiki prowadzą do zmian w wymaganiach odnośnie do oddychania.

W trakcie wykładów dotyczących oddychania Ada Sari twierdziła, iż prawidłową metodą oddychania jest metoda oddychania żebrami – przeponą - brzuchem. Należy delikatnie otworzyć usta, rozszerzyć jamę nosa oraz szeroko otworzyć gardło. W takim stanie oddychanie jest spokojne, istnieje możliwość wdychania dużych ilości powietrza do płuc. Napięcie dolnych mięśni brzucha kontroluje elastyczność przepony, powoduje całkowite rozluźnienie ramion. Wdech należy wykonywać krótko, natomiast wydech powinien być jak najdłuższy. Prawidłowe podparcie oddechowe określane jest jako *appoggio*². Takie wsparcie oddechem oznacza nie tylko dosłowne utrzymanie postawy do śpiewu, lecz również, zgodnie ze słowami Ady Sari, nadaje jej potrzebnej elastyczności, pozwalając na uniknięcie nadmiernej sztywności i wysiłku ciała. Tylko elastyczne ruchy mięśni pozwalają na emisję dźwięku w stanie rozluźnienia, co więcej, dźwięk staje się czysty, wyraźny i dobrej jakości. Jest on zdecydowanie bardziej donośny od dźwięku emitowanego poprzez zwykłe użycie siły i można go usłyszeć na tle orkiestry, jak i w dużej sali koncertowej. Doświadczając zmian fizjologicznych w oddychaniu, za pomocą zwalniania oraz wykonywania równomiernych wdechów i wydechów ćwiczymy objętość płuc, ponadto stopniowo wydłużamy czas wydechu, co pozwala poprawić wytrzymałość płuc. Możemy też po wdechu wydychać powietrze do dźwięku *S*, co umożliwi równomierne i stabilne wypuszczanie powietrza i pozwoli na maksymalne wydłużenie utrzymania dźwięku. Są jeszcze ćwiczenia nucące, mianowicie zamykamy usta i w trakcie równomiernego wsparcia oddychaniem emitujemy dźwięk, odczuwamy współpracę płuc z ustami i nosem, następnie stopniowo wydłużamy czas jego trwania. Śpiew nie jest więc tylko prostą emisją dźwięku, lecz wymaga także zwrócenia uwagi na odpowiednią współpracę

² Bogusław Kaczyński *Opowieść O Adzie Sari* str. 326

wszystkich organów związanych z emisją dźwięku, tylko przy prawidłowym podparciu emisja dźwięku jest skuteczna. Słynna niemiecka sopranistka Lilli Lehmann tak opisała swoje doświadczenie śpiewu: „Przed rozpoczęciem śpiewu wykonuję ćwiczenia oddechowe, bynajmniej nie są to ćwiczenia głosu, dopiero przy współpracy woli oraz organów emitujących dźwięk oddychanie przechodzi w głos”³.

Organy emitujące dźwięk:

Z perspektywy budowy fizjologicznej głównym organem ciała odpowiedzialnym za emisję dźwięku w trakcie śpiewu jest krtień. Jej podstawową częścią są struny głosowe połączone przez grupy mięśni kostnych i krtaniowych. Szkielet krtani jest zbudowany z chrząstek tarczowatej, pierścieniowatej, nagłośniowej, nalewkowatej, kątowej mniejszej i klinowatej. Wśród nich największy rozmiar posiada chrząstka tarczowata formująca uwypuklenie krtani, jej funkcją jest regulowanie siły strun głosowych, a stąd bezpośrednie oddziaływanie na wysokość emitowanego dźwięku. Chrząstka pierścieniowata jest połączona z chrząstką tarczowatą i chrząstką nalewkowatą i wpływa na częstotliwość wibracji strun głosowych. Chrząstka nagłośniowa w trakcie emisji dźwięku uczestniczy w budowie rezonansu w jamach ciała i wpływa na barwę głosu. W procesie emisji dźwięku kluczową rolę odgrywa chrząstka nalewkowata, ma ona kształt małego trójkąta i jest połączona ze strunami głosowymi kontrolując ich otwieranie i zamykanie.

Struny głosowe są zbudowane z tkanki łącznej, kiedy ich para otwiera się pomiędzy nimi powstaje szczelina zwana głośnią. Struna głosowa dzieli się na korę, blaszkę właściwą, więzadło akustyczne i mięsień struny głosowej. Warstwy struny głosowej pracując wspólnie tworzą wibrację, która następnie tworzy dźwięk. Różne warstwy wpływają na elastyczność i sprężystość dźwięku, wspierają żywotność uzyskanego efektu akustycznego. Blaszka właściwa strun głosowych jest ich kluczowym elementem. Ludzie zazwyczaj poprzez nacisk regulują intensywność wibracji strun głosowych, co prowadzi do pojawienia się takich problemów jak obrzęki i guzki. Więzadło akustyczne decyduje o sprężystości podczas pracy strun głosowych,

³ Harriet Brower *Vocal Mastery: Talks with Master Singers and Teachers, Comprising Interviews with Caruso, Farrar, Maurel, Lehmann and others*

umożliwiając im w sytuacji intensywnej emisji dźwięków lub emisji wysokich tonów wytworzenie mocniejszej wytrzymałości⁴.

Mięśnie krtani zapewniają siłę ciągnącą dla chrząstki krtani i strun głosowych w trakcie emisji dźwięku. Ważną rolę w emisji dźwięku odgrywają wewnętrzne mięśnie krtani, a w nich mięsień pierścieniowo-tarczowy i nalewkowy odpowiedzialne za regulację wysokości emitowanego tonu oraz jego barwę, mięśnie te należą do mięśni tensorowych głośni. Zewnętrzne mięśnie arytenoidalne i interarytenoidalne są odpowiedzialne za zamykanie strun głosowych.

Zgodnie z wymogami *bel canto*, pod względem emisji i płynności dźwięk powinien zostać podtrzymywany oddychaniem, na tej podstawie czystość dźwięku oraz jego perfekcyjna jakość mogą być uzyskane wyłącznie przy otwartym gardle. W przypadku, jeżeli gardło jest niedostatecznie rozwarłe, dźwięk nie ma możliwości swobodnego przepływu. Za pomocą nacisku lub stanu półotwartego gardła uzyskujemy barwę dźwięku daleką od ideału i niezgodną z naukowymi zasadami. Z tego powodu, w przypadku początkujących studentów śpiewu, podczas otwierania szeroko ust nie emitują oni dźwięku, lecz wykonują kolejne ćwiczenia w celu uzyskania odczucia ziewania, gdyż tylko wtedy możliwe jest prawdziwe odczucie rozwarłego gardła, ponadto sama krtąń opada i staje się rozluźniona. Naturalnie w trakcie ziewania mięśnie krtani czy podbródek również znajdują się w luźnej pozycji, nie występuje napięcie lub celowe użycie siły. W swoich metodach pedagogicznych Ada Sari przez cały czas podkreślała wagę rozluźnienia mięśni krtani w trakcie śpiewu.

Organy rezonansowe

Po wykonaniu oddechu i emisji dźwięku ludzie zwracają uwagę na jego głośność i barwę. Za wytworzenie fizycznego rezonansu głośności dźwięku odpowiedzialne są organy rezonansowe. W trakcie śpiewu do głównych organów rezonansowych zaliczamy: jamę klatki piersiowej, jamę gardła, jamę ustną, jamę głowy oraz jamy nosowe. W trakcie śpiewu najpierw należy otworzyć jamy nosowe, co umożliwia powiększenie wyrazistości dźwięku i jego siły penetracyjnej. Rozmiar i kształt jamy ustnej mogą wpłynąć na głośność i barwę dźwięku. Jama

⁴ Li Ke Dysertacja doktorska *Studium nad historią i technikami wokalnymi Bel canto* str. 92

klatki piersiowej wspiera dźwięki wykonywane w niskim i średnim rejestrze. Jama głowy pomaga w wykonywaniu dźwięków w wysokim rejestrze. Jama gardła jest względnie mała, za pomocą regulacji pozycji krtani dokonujemy zmiany przestrzeni w jamie gardła, kiedy krtan jest nisko, dźwięk jest znacznie bardziej swobodny. W bel canto po wytworzeniu przez dźwięk efektu rezonansu istnieją jeszcze bardziej rygorystyczne wymagania względem barwy głosu i jego wysokości. Regulacja szczytu rezonansu może pomóc śpiewaczkom w sprostaniu powyższym wymaganiom. Szczyty rezonansu są umieszczone w spektrum dźwięku, w strefie wzmacniania określonej częstotliwości. Zgodnie z doświadczeniem eksperymentalnym szczytowe częstotliwości rezonansowe dla sopranu znajdują się w przedziale od 3200-3500 Hz⁵.

Po zakończeniu występu jednej ze studentek Ady Sari, sopranistki Haliny Mickiewiczówny, publiczność wyraziła zadowolenie oklaskami, jedynie Ada Sari zauważyła, iż dźwięk jej studentki nie był precyzyjny, oddalony od wymaganego wzoru. Ada wskazała studentce, iż emitowała dźwięk ze zbyt niskiej pozycji i nie osiągnęła szczytowej wartości rezonansu. Inaczej mówiąc, Ada Sari uznała, iż sopran Halina Mickiewiczówna zaśpiewała niżej od szczytowej wartości rezonansowej, a dopiero wtedy, gdyby szczytowa wartość rezonansowa emitowanych przez śpiewaczkę dźwięków przekroczyła 3000 Hz moglibyśmy mówić o prawdziwie pięknym dźwięku. Po rozmyślaniach Halina Mickiewiczówna doszła do wniosku, iż w celu osiągnięcia szczytu wartości rezonansowej i perfekcyjnego dźwięku powinna przez cały czas występu utrzymywać wyższą pozycję emisji dźwięku i na podstawie czystej barwy głosu artykułowanego z takiej pozycji kontynuować jej zachowanie podczas śpiewania innych dźwięków. Możemy wytłumaczyć ów problem za pomocą innej metody, kiedy śpiewaczka emituje wysoki dźwięk, łatwość jego emisji oraz jego jakość są w dużym stopniu uzależnione od metody wykonywania poprzedzających go nut. Śpiewane przed wysokim dźwiękiem nuty oraz sam wysoki dźwięk muszą być wykonane z identycznej pozycji, tylko w ten sposób, pod względem precyzji dźwięku i jego barwy, zachowana zostaje równowaga pomiędzy wysokim dźwiękiem a poprzedzającymi go nutami. Ideałem pedagogicznym Ady Sari stała się zasada: „utrzymaj wysoką pozycję artykulacji”, postulat ten

⁵ Li Ke Dysertacja doktorska *Studium nad historią i technikami wokalnymi Bel canto* str. 169

Ada Sari powtarzała raz za razem. Często mówiła: „Śrubuj, śrubuj – jeszcze wyżej!”⁶ Zdaniem Ady Sari był to jeden z kluczowych czynników decydujących o sukcesie nauki śpiewu⁷. Studentka Ady Sari, Maria Fołtyn wspomina najważniejsze zasady dydaktyczne swojej nauczycielki. Przede wszystkim było to poszukiwanie „przestrzeni” ułatwiające wykonywanie wysokich dźwięków, w tym miejscu przestrzeń określa jamę głowy.⁸ Utrzymanie wysokiej pozycji dźwięku nie może odbywać się bez użycia rezonansu jamy głowy. Dla śpiewaczek i śpiewaków o różnych typach głosu rezonans jamy głowy zawsze umożliwia osiągnięcie nadtonu. Początkujące studentki śpiewu w trakcie wykonywania wysokich dźwięków odczuwają dziwne brzęczenie w głowie i uszach. Po wielokrotnych ćwiczeniach, kiedy przestają występować zakłócenia ze strony jamy nosowej czy innych organów, osiągany jest wprawiający głowę w wibrację wysoki dźwięk. Umożliwia to swobodne osiągnięcie precyzyjności dźwięku i jego wyraziste zaprezentowanie, co dla młodych śpiewaczek jest rzeczą arcytrudną.

Słynna sopranistka dramatyczno-koloraturowa oraz wybitna pedagoga muzyki wokalne Lilli Lehmann stwierdziła: ”W przypadku, gdy śpiewaczka nie korzysta z rezonansu jamy głowy, ponieważ ignoruje go lub korzysta z innych, błędnych metod, tak czy inaczej będzie musiała poświęcić dużo czasu i cierpliwości, aby go odnaleźć⁹.” Rezonans jamy głowy pomaga śpiewaczkom w utrzymanie wysokiej pozycji emitowanego dźwięku, jednak monotonne i zbyt proste jego zastosowanie powoduje utratę barwy głosu. Naturalnie w celu osiągnięcia efektu emisji pięknego dźwięku śpiewaczki powinny dobrze używać swoich organów rezonansowych. W dydaktyce Ady Sari znalazł się jeszcze jeden ważny punkt, mianowicie maksymalne wykorzystanie organów rezonansowych, a więc łączone użycie jamy klatki piersiowej, jamy gardła, jamy ustnej, jamy głowy i jam nosowych.

Inne organy ciała

W bel canto do innych organów ciała pomagających w emisji pięknego dźwięku o

⁶ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 309

⁷ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 300

⁸ Maria Fołtyn *O metodyce sztuki wokalne Ady Sari (w 25 lecie śmierci artystki)*

⁹ Lilli Lehmann *How to sing* p87

wysokiej jakości należą: usta, żuchwa, język i podniebienie. Zgodnie z wymaganiami bel canto żuchwa winna pozostawać w pozycji rozluźnionej i w naturalnym zwiotczeniu. Powyżej wspomniano, w jaki sposób stan ziewania może pomóc w odczuciu otwarcia jamy gardła. W trakcie ziewania powiększa się przestrzeń pomiędzy żuchwą a uszami i czaszką. Śpiew wymaga otwarcia żuchwy na właściwej pozycji i utrzymania jej w tym stanie, na tej podstawie ruchy żuchwą ułatwiają emisję dźwięku. Podbródek nie powinien być wysunięty do przodu, w trakcie naturalnego otwarcia jamy ustnej powinien on zostać delikatnie wycofany.

Kształt ust oraz dynamika ich ruchu mają wpływ na wyrazistość emitowanego dźwięku. Jeżeli otworzymy usta zbyt szeroko, doprowadzimy do rozproszenia dźwięku, jeśli otworzymy je zbyt wąsko, będzie to przeszkadzać w jego emisji. Napięcie ust prowadzi do usztywnienia dźwięku, natomiast ich nadmierne rozluźnienie spowoduje niewyraźne zaprezentowanie tekstu. Niech jako przykład posłuży nam wykonywanie innych wysokich dźwięków na identycznych samogłoskach, np. *e*, w tym przypadku wymagania wobec kształtu nie są takie same. Podczas śpiewania wysokiego dźwięku usta otwieramy delikatnie i łagodnie, co wspiera emisję dźwięku, natomiast podczas śpiewu w niskim i środkowym rejestrze usta otwieramy z niewielką siłą w celu zachowania barwy głosu przypominającej naturalność mowy, w ten sposób dźwięki wykonywane w niskim i środkowym rejestrze będą stabilne. Ponadto, w trakcie śpiewania spółgłosek, jak na przykład znajdujących się w tekście spółgłosek *k* lub *p*, należy odpowiednio kontrolować dynamikę poruszania ustami, nie wolno dopuścić, aby dźwięk zapadł się w gardle, wymowa powinna być wyraźna. Kiedy Ada Sari uczyła się w Mediolanie prawdziwej sztuki bel canto zauważyła, iż jej profesor Antonio Rupnicka akceptował dźwięk, który był emitowany z ust, a nie z wnętrza gardła¹⁰. Wiele lat później, w trakcie swojej kariery dydaktycznej Ada Sari bardzo często podkreślała: samogłoski i spółgłoski tekstu umieszczane w jamie ustnej powodują małe prawdopodobieństwo uzyskania efektu wyraźnej dykcji, tak więc należy je umieszczać na ustach, w ten sposób słuchacze wyraźnie zrozumieją śpiewany tekst. Włosi często powtarzają: *Sul fior di labro*¹¹. Z tego powodu ćwiczenia mięśni ust mają kluczowe znaczenie, albowiem jakość emitowanego dźwięku w wielkim stopniu jest uzależniona od

¹⁰ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 34

¹¹ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 309

współpracy ust, należy więc używać ich ze świadomością, odgrywają one rolę w wielu elementach śpiewu.

Kiedy szeroko otwiera się usta i przyjmuje pozę imitującą kichanie, można odczuć głębokość gardła. Z tyłu nosa znajduje się miękkie miejsce, kiedy już zaraz nastąpi kichnięcie, podniebienie zaczyna się kurczyć. W celu osiągnięcia rezonansu głowy, przed emisją, dźwięku podniebienie musi się skurczyć. Przed emisją dźwięku konieczne jest aktywne podniesienie podniebienia oraz opuszczenie krtani i rozpoczęcie śpiewu przy pełnym rozwarciu przestrzeni. Podniesienie górnego podniebienia umożliwia pełne rozwarcie jamy ustnej i przeszkodzi w łatwym usztywnieniu dolnej żuchwy. Wraz z nagromadzeniem doświadczeń z nauki i ćwiczeń podnoszenie podniebienia w trakcie śpiewu stanie się proste.

Język decyduje o stanie emisji dźwięku. Kiedy obserwujemy język w lustrze, to widzimy, iż zajmuje on ważne miejsce w jamie ustnej, potrafi bardzo zwinnie i elastycznie poruszać się, może też w każdym momencie spowodować napięcie w emisji dźwięku. Prawidłowa pozycja języka znajduje się z tyłu, tam umieszczony powinien być podnoszony płasko w jamie ustnej, czubek języka powinien zostać umieszczony przed siekaczami. Dynamika pracy języka powinna przez cały czas opierać się na rozluźnieniu. W trakcie śpiewu język musi pomóc w artykulacji wielu spółgłosek, jednak w celu zachowania swobodnego i płynnego głosu język zdecydowanie częściej pozostaje płaski i miękki w trakcie artykułowania samogłosek. Wiele śpiewaczek nie posiada zdolności do kontroli mięśni języka, a to prowadzi do zatkania gardła.

Zrozumienie zasady działania organów fizjologicznych odpowiedzialnych za śpiew pozwala nam poznać źródło, z którego dochodzi głos oraz metody jego nieustannej regulacji. Nie chodzi tutaj o mechaniczne czynności. Zgodnie z ideałami dydaktycznymi Ady Sari występuje jeszcze jeden punkt: konieczne jest zachowanie delikatnego uśmiechu i pozytywnego nastawienia. Uśmiech śpiewaczki w trakcie śpiewu służy nie tylko ukazaniu wobec publiczności radości, lecz również pomaga w regulowaniu prawidłowej pracy organów fizjologicznych¹². Sopran Luisa Tetrazzini podzieliła się swoim doświadczeniem: „W trakcie

¹² Francesco Lamperti (tłum.) Li Weibo *Dziedzictwo głosu: zbiór doświadczeń pedagogicznych wielkich światowych mistrzów muzyki wokalne* str. 65

śpiewu kąci ust powinny przez cały czas zachować stan uśmiechania się, pozwoli to na rozluźnienie warg umożliwiając wargom i językowi swobodną emisję dźwięku, równocześnie podaruje śpiewaczce stan delikatnego uniesienia, tak niezbędnego dla artystycznego występu”¹³. Lilli Lehmann stwierdziła: „Usta muszą się uśmiechać, wtedy występuje odczucie skurczenia mięśni ust, języka, gardła, co więcej, winniśmy odczuwać podciąganie mięśni do uszu”¹⁴. Kiedy dobrze zrozumiemy zasady precyzyjnego emitowania dźwięków oraz wykorzystujemy w zrównoważony sposób funkcje poszczególnych części ciała, spełniamy podstawowe założenia *bel canto*.

Ćwiczenia emisji dźwięku

Po zrozumieniu w jaki sposób organy fizjologiczne działają w trakcie śpiewu możemy przejść do oficjalnych ćwiczeń głosu. Na tym etapie będziemy wykonywać specjalne melodie wokalne dla ćwiczenia głosu. W trakcie tych ćwiczeń śpiewamy piosenki bez tekstu, wykonując wyłącznie samogłoski lub małą liczbę spółgłosek do akompaniamentu fortepianowego. W trakcie wokalizy śpiewamy takie elementy muzyczne jak: interwały, legato, tryle, arpeggio, staccato oraz ozdobniki w celu wyćwiczenia żywotności głosu oraz wsparcia oddychaniem. Dodatkowo ćwiczymy szybkie frazy lub też wykonujemy ćwiczenia z kontroli nad dynamiką służące podnoszeniu umiejętności technicznych śpiewu. W przypadku początkujących śpiewaczek wokaliza służy przetestowaniu prawidłowej jakości dźwięku, rytmu oraz barwy głosu, mówiąc inaczej, wokaliza jest sprawdzeniem najniższych i najwyższych standardów danej śpiewaczki. Stąd też zarówno dojrzałe śpiewaczki, czy też młode śpiewaczki pragnące sukcesów artystycznych zawsze wykonują wokalizy. Dzięki nagromadzonemu doświadczeniu i wiedzy używają ust, gardła czy regulacji wsparcia przepływem powietrza w celu wykończenia przejścia między niskimi a wysokimi nutami w skalach przy zachowaniu poruszającej słuchacza barwy głosu. Śpiewaczki i wykładowcy śpiewu mają własne indywidualne wokalizy. We wspomnieniach studentki Ady Sari Adelina Gilbert i Halina Mickiewiczówna podają przykłady wokaliz śpiewanych dla nich przez Adę Sari w czasie lekcji śpiewu opisując, jak

¹³ Luisa Tetrazzini *Caruso and Tetrazzini on the Art of Signing* p 48

¹⁴ Lilli Lehmann *How to sing* p 193

przy pomocy różnorodnych wokaliz Ada Sari nauczała je metod wokalnych. Niektóre z tych wokaliz wciąż możemy usłyszeć w murach Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, są to te same melodie z małymi modyfikacjami samogłosek i spółgłosek. Jest to uwypuklenie faktu, iż owe wokalizy przetrwały próbę czasu, a kontynuacja ich zastosowania jest konieczna i opiera się na naukowych podstawach.

W wyborze samogłosek Ada Sari najczęściej wybierała samogłoskę *i*. Z perspektywy struktury fizjologicznej dźwięk *i* jest najbliższy zębom, ponadto pod względem efektu uzyskanej barwy głosu czyni ją bardziej skoncentrowaną i swobodniejszą. Po osiągnięciu standardu czystości i prawidłowości wykonywania samogłoski *i* stopniowo na tej samej pozycji wprowadzamy inne samogłoski¹⁵. Spójrzmy na ilustrację nutową 1 - spokojną, stabilną melodię.



Ilustracja nutowa 1:

Zazwyczaj jest to pierwsza pieśń podczas sesji ćwiczeń wokalnych, znajdują się w niej małe interwały, jest stosunkowo prosta i pomaga śpiewaczce w odnalezieniu swobodnej postawy śpiewu, jak również daje nauczycielowi więcej przestrzeni do regulowania głosu śpiewaczki, tak by osiągnął on pożądaną pozycję. Powyższa wokaliza wymaga od śpiewaczki dobrego przygotowania oddechowego, rozwarcia jamy gardła, rozluźnienia ciała oraz emisji miękkiego i płynnego dźwięku początkowego. W rezultacie tempa oraz długości melodii dźwięk początkowy nie może być wykonany z nadmierną siłą, konieczne jest zachowanie energii na następujące w dalszej części wzejścia. Po drugie, w trakcie wykonywania dźwięku początkowego należy myśleć o trzecim wysokim dźwięku, w celu swobodnego i naturalnego

¹⁵ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 326

przejścia bel canto wymaga emisji dźwięku na wysokiej pozycji. Co więcej, Ada Sari wymagała wykonywania pojedynczych nut na takiej samej pozycji, wraz z nieustannym wschodzeniem wokalizy największą trudność sprawia emisja trzeciego dźwięku, gardło oraz inne mięśnie ciała zaczynają się napinać, dźwięk *i* powinien pozostawać otwarty i skupiony w kierunku *o*, jednak pozycja głosu musi zostać utrzymana na zębach i ustach, wtedy to barwa głosu będzie słyszana wyraźnie. Następnie podczas łączenia dźwięków efekt barwy głosu nie tylko wynika z utrzymania głosu, lecz także jest podtrzymywany nieustannym przepływem powietrza, a podczas pojedynczego przechodzenia z dźwięku na dźwięk możliwe jest zachowanie stabilnego i zwartego połączenia. Proces ten w bel canto określa się mianem Legato. W skomplikowanych i szybkich melodiach stabilne i zwarte połączenie między przechodzącymi dźwiękami, utrzymanie miękkiej i łagodnej barwy głosu wymaga opanowania Legato. Wobec wokalnego Legato Ada Sari miała następujące wymaganie: głos winien płynąć naturalnie i swobodnie niczym woda, nie wolno napinać jakichkolwiek mięśni¹⁶. Należy zwrócić uwagę, iż Legato nie oznacza prostego przejścia z jednego dźwięku na kolejny, każdy pojedynczy dźwięk musi być wykonywany wyraźnie.

Po stabilnym otwarciu jam ciała i rozpoczęciu emisji dźwięku możemy na podstawie spokojnej zmiany interwałów przejść do ćwiczeń arpeggio. Przykład numer 2. Na bazie samogłoski *i* śpiewać swobodnie jednolitym głosem. Jednak w trakcie tych ćwiczeń niezwykle istotne jest zwrócenie uwagi na pojedyncze dźwięki następujące po dźwiękach wysokich. Legato wymaga zachowania harmonijnego i stabilnego rozwoju wszystkich dźwięków, jakkolwiek duże zmiany interwałów w melodii są wyzwaniem dla kontroli za pomocą oddychania, z tego powodu konieczna jest dokładna analiza śpiewanej frazy i wyznaczanie najtrudniejszych miejsc. Dźwięk początkowy oraz dźwięk najwyższy nie mogą być wykonywane z nadmierną siłą, nuty następujące po najwyższym dźwięku zazwyczaj układają się w schodzące skale, istnieje ryzyko, iż pozycja głosu może stać się zbyt niska. Jeżeli w takiej sytuacji śpiewaczka wykonuje arię lub pieśń, problem taki pojawi się niezwykle wyraźnie, słuchacze zauważą utratę blasku i nastroju w głosie zaraz po najwyższym dźwięku. Śpiewaczka

¹⁶ Urszula Trawińska-Moroz *Włoska szkoła bel canto, jej tradycje i kontynuacja w mojej działalności artystycznej i pedagogicznej* str.17

kontynuując śpiew będzie zmuszona ponownie odnaleźć właściwą pozycję. Ciągłe zmiany pozycji głosu powodują u śpiewaczek wystąpienie dużego zmęczenia i użycia siły w złym miejscu. Zmęczenie pojawi się również u słuchaczy, ponieważ barwa głosu nie będzie jednolita. W celu uniknięcia powyższej sytuacji należy zwracać uwagę na ten problem w trakcie wokalizy. Spójrzmy na ilustrację nutową 2, tutaj zwracamy uwagę na pojedynczy dźwięk wykonywany po dźwięku najwyższym. Musimy świadomie uczynić go najważniejszym punktem w całej frazie i dla kontrastu wykonać najwyższy dźwięk przy pełnym rozluźnieniu mięśni twarzy i gardła. Następnie powinniśmy spojrzeć na pojedynczy dźwięk poprzedzający dźwięk najwyższy, to on zadecyduje o łatwości z jaką wykonamy najwyższy dźwięk. Głos rozpoczyna pracę w niskim rejestrze, następnie stopniowo wchodzi. Przez cały czas należy zachować stan równowagi, bowiem w ten sposób najwyższy dźwięk otrzyma wsparcie ze strony pierwotnej pozycji gardła, zaś śpiewaczka uniknie niebezpieczeństwa¹⁷. W tym świetle przyjrzyjmy się ponownie dydaktycznemu wymogowi Ady Sari, a więc utrzymaniu wysokiej pozycji. Zarówno przy skalach wchodzących jak i schodzących należy cały czas pamiętać o wysokiej pozycji głosu, utrzymanie wysokiej pozycji przy skali wchodzącej umożliwi łatwiejszą artykulację najwyższego dźwięku, utrzymanie wysokiej pozycji przy skali schodzącej pozwoli na zachowanie żywotności barwy głosu.



Ilustracja nutowa 2:

Kolejnym etapem są ćwiczenia staccato. Charakterystyczne dla staccato jest krótkotrwałość, zwinność i elastyczność dźwięków. Przed rozpoczęciem należy odpowiednio

¹⁷ Caruso and Tetrassini on the Art of Singing p 86

przygotować rezonans jamy głowy, musi być mały i skoncentrowany, przez cały czas kontynuujemy rozwarcie jamy ustnej i jamy gardła. Kiedy ludzie kaszlą bądź śmieją się, przepona wykonuje ruch w dół i na zewnątrz, równocześnie płuca kurczą się do środka, a powietrze jednolicie płynie na zewnątrz, tak by podtrzymać naturalny dźwięk śmiechu czy kaszlu. Takie odczucie zmiany fizjologicznej jest bardzo zbliżone do śpiewu staccato. Staccato jest odwróceniem legato, tutaj strumień powietrza powinien działać z siłą powracających uderzeń. Kluczową rolę dla wybuchowej siły staccato odgrywają mięśnie brzucha, co więcej, kontrola nad częstotliwością ruchów przepony umożliwi osiągnięcie bardziej dynamicznego efektu głosowego. Jeżeli podczas ćwiczeń legato wydychamy zbyt dużo powietrza, to uderzamy w struny głosowe, co wpływa na ich zamykanie, głos staje się niezgrabny i niewyraźny. Ćwiczenia staccato pomagają w odpowiednim zrównoważeniu roli powietrza i strun głosowych. W trakcie wykonywania krótkich nut nie należy za każdym razem dokonywać głębokiego wdechu, trzeba to uczynić na początku, następnie tylko uzupełniamy powietrze. W fazie wydechu należy zachować powietrze jak najdłużej! Każda cząstka powietrza powinna zostać wykorzystana do emisji dźwięku. Nie wolno dopuścić do bezużytecznej utraty strumienia powietrza¹⁸.

Maria Fołtyn wspomina, jak Ada Sari oświeciła ją w trakcie studiów śpiewu. Pamięta bardzo dokładnie zalecenia nauczycielki: dźwięki staccato powinny być lekkie niczym dźwięki pozytywki, miłe dla ucha, efektywne, niczym błyskawica, zapadać w pamięć słuchacza i przebiegać szybko, „oślepić” słuchaczy. Maria Fołtyn jako sopran dramatyczny podczas ćwiczeń musiała wykonywać zadanie ciągłego śpiewania jednej nuty w sposób przerywany kilkanaście razy, dzięki tym ćwiczeniom podczas oficjalnego występu śpiewała najwyższe dźwięki z wielką swobodą¹⁹.

W szkole bel canto Ady Sari zarówno tenor, bas jak i sopran czy mezzosopran ćwiczyli staccato zgodnie z wymaganiami nauczycielki. Według Ady Sari pozwalało to nie tylko na osiągnięcie wysokiego poziomu lekkości śpiewania wokaliz, lecz również umożliwiało wokalistom uwolnienie się od „napięcia fałszu dźwiękowego”, którym dla przykładu było

¹⁸ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 326

¹⁹ Maria Fołtyn *O metodyce sztuki wokalnej Ady Sari (w 25 lecie śmierci artystki)* str. 181

odczucie napięcia gardła na skutek niepotrzebnego użycia siły. Ćwiczenia staccato pozwalały wokalistom na osiągnięcie pełnej swobody w użyciu głosu i mięśni, ażeby w ten sposób mogli opanować umiejętność śpiewu czystym, łagodnym i wspaniałym głosem.²⁰



Ilustracja nutowa 3:

Jak pokazuje to powyższy przykład Ada Sari często wykorzystywała do ćwiczeń samogłoskę *o* lub też umieszczała przed nią spółgłoskę *d* i samogłoskę *y*. W kwestii dokładnego wyboru dopasowywała go do potrzeb sytuacji. W trakcie ćwiczeń staccato możemy ów śpiew wyobrazić sobie jako odczucie gwizdania bądź gry na flecie - płynne i naturalne wykonywanie każdej z nut, w ten sposób efekt głosowy będą charakteryzować czystość i łagodność. Pomimo występowania w melodii różnicy dwunastu stopni pomiędzy najniższym a najwyższym dźwiękiem, nie wolno zapomnieć o emisji dźwięku z jednolitej pozycji.

Szybkie frazy są jednym z głównych elementów koloratury, ich wykonanie pod względem rezonansu stawia przed śpiewaczkami zdecydowanie wyższe wymagania niż w przypadku śpiewu zwykłych fraz. Każda nuta powinna być wyartykułowana precyzyjnie z właściwą dynamiką, dodatkowo konieczne jest utrzymanie barwy głosu śpiewaczki. Podtrzymywane oddechem frazy muzyczne tworzą linie, których nuty są połączone, brzmienie powinny cechować płynność oraz ziarnistość. W większości szybkich fraz głos przechodzi z niskiego rejestru dźwięków do wysokiego rejestru, zmiany zachodzą w zakresie trzech oktaw, natomiast barwa głosu winna pozostać jednolita. Włoski kompozytor Niccolò Vaccai stawiał przed szybkimi frazami następujące wymagania: skale powinny być wykonywane płynnie i jednolicie, każda nuta winna być wyraźna i wyjątkowa, należy unikać drgań i portamento.

²⁰ Bogusław Kaczyński *Opowieść o Adzie Sari* str. 303

W przykładach wokaliz numer 4 i numer 5 Ada Sari wymagała od studentek czystego i precyzyjnego zaśpiewania każdej z nut, ponadto śpiewaczki miały za zadanie dopasować odpowiednią dynamikę. W sytuacji, kiedy tempo było zbyt wolne śpiewaczki nie posiadały wystarczającej ilości powietrza do wykończenia całej ćwiczonej frazy. Gdy tempo było nieco za wolne, świadomość śpiewaczki powodowała rozszerzenie głosu i wypuszczanie zbyt dużej ilości powietrza, w ten sposób niezwykle trudne stawało się utrzymanie całej wokalizy na identycznej pozycji. Co więcej, należało zwracać uwagę na dystrybucję siły, uznać każdy takt za osobną część całości, akcentując pierwszy dźwięk zwinnie przechodzić przez pozostałe dźwięki, aby śpiew nie wymagał od wykonawczynie tak dużych nakładów energii. Taki typ wokaliz ze skalami pojawia się w wielu klasycznych ariach na sopran, w poniższej pracy przedmiotem analizy są partia koloraturowa z arii Noriny, oraz zakończenie z arii Adiny. Bardzo często śpiewaczki przystępują do wykonywania tych fragmentów utworów z wielkimi obawami. Powszechne jest pojawianie się w tych miejscach odejścia od tonacji lub zbyt wolnego tempa, czego rezultatem jest całkowita katastrofa w jakości głosu sopranu koloraturowego. Ćwiczenie szybkich fraz koloraturowych pomoże śpiewaczkom na wytworzenie tak kluczowych elementów jak: pamięć mięśniowa, elastyczny głos oraz dystrybucja dynamiki. Kiedy wokalizy z przykładów numer 4 i 5 lub też inne, bardziej skomplikowane szybkie frazy, stają się częścią codziennych ćwiczeń wokalnych po czasie u śpiewaczek pojawia się stan mentalnego i fizjologicznego przygotowania do zaśpiewania wspomnianych arii.

Ilustracja nutowa 4:





Ilustracja nutowa 5:

W kwestii tryli należy podkreślić ich odmienność w stosunku do drżenia i nadtonów. W bel canto Włosi nazwali drżenie tremolo; jest to sytuacja powstania błędnego efektu scenicznego niestabilności i chybotania głosu na skutek braku kontroli głosu strumieniem powietrza. Drżenie głosu wynika z faktu zmuszenia przez śpiewaczkę małych organów ciała do wykonywania ciężkiej pracy, jest to znak, iż struny głosowe zostały naciągnięte ponad naturalny limit²¹. Vibrato jest występującym naturalnie delikatnym drżeniem ludzkiego głosu oraz rodzajem efektu barwy głosu wynikającym z połączenia prawidłowego użycia technik wokalnych i ekspresji muzycznego nastroju. Tryl jest szybkim drżeniem głosu wykonywanym na bazie świadomego rozluźnienia gardła, w ten sposób osiągnąć jest efekt przyozdobienia dźwięku. Tryl jest wykonywany przy spokojnym wsparciu strumieniem powietrza, jest to pojedynczy dźwięk śpiewany z przyozdabiającym szybkim drżeniem. Z reguły tryle są ćwiczone w tempie zmiennym, od wolnego do szybkiego, pod względem relacji interwałowych jest to naprzemienne ćwiczenie dwóch dźwięków odległych od siebie o sekundę. Po wykonaniu kolejnych ćwiczeń uzyskujemy zdolność do kontroli przepływu powietrza i naturalnej, spokojnej emisji dźwięku, staje się on precyzyjny, a szybkość śpiewu ulega przyspieszeniu, wtedy to pojawia się efekt użycia trylu. Według Ady Sari ćwiczenie wykonywania tryli stanowi jeden z najważniejszych elementów nauki techniki bel canto. Podczas ćwiczenia tryli Ada Sari wymagała od studentek zapamiętania wysokiej pozycji dźwięku oraz możliwości jego podkreślenia. Jak pokazuje to przykład numer 6, należy przez cały czas utrzymywać pozycję najwyższego dźwięku w melodii. W ariach bardzo często kompozytorzy umieszczają w partyturze znak *tr*: wymagając od śpiewaczek wytworzenia efektu drżenia w celu ekspresji nastroju bohaterki lub też w innym celu. Technika użycia tryli należy do obowiązkowych

²¹ Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing

umiejętności sopranu, jak pokazuje to przykład analizowanych w poniższej pracy arii Noriny i Gildy w ich partyturach znajduje się wiele znaków *tr*:



Ilustracja nutowa 6:

Kontrola dynamiki w bel canto jest określana mianem *Messa di Voce*, oznacza stopniowe zmiany dynamiki poprzez jej wzmacnianie lub osłabianie na długim dźwięku, zmiany te określane są muzycznymi terminami *Crescendo* i *Decrescendo*. Takie zmiany wymagają, przy zastosowaniu wsparcia powietrzem, stopniowego wzmacniania głośności od cichej do mocnej, a następnie w drugą stronę, stopniowego osłabiania głośności od mocnej do cichej, przy równoczesnym utrzymaniu pięknie brzmiącego głosu. W trakcie ćwiczeń *Messa di Voce* przepona przez cały czas pozostaje w pozycji do dołu i na zewnątrz, jak podczas wdechu. W trakcie emisji dźwięku odczuwamy kurczenie się w górę i do środka mięśni brzucha, ich współpraca formuje wsparcie strumieniem powietrza. Podczas stopniowego wzmacniania głosu zwiększa się ilość wydychanego powietrza, struny głosowe schodzą w dół, co powoduje wytworzenie presji ze strony powietrza. Kiedy nacisk powietrza jest duży, następuje zwiększenie drgania strun głosowych, a w konsekwencji zwiększenie głośności. Trudniejsze jest kontrolowanie osłabiania przepływu powietrza, kiedy osłabiamy głos, następuje zmniejszenie ciśnienia ze strony powietrza, jednak wzmocniona jest zdolność strun głosowych do zamknięcia i zablokowania przepływu powietrza. Utrzymanie cichego głosu zawsze jest podtrzymywane przed oddychaniem, tylko takie ćwiczenia przynoszą realne efekty.

W kwestii kontroli dynamiki głosu wielki włoski mistrz z okresu, Baroku Giulio Caccini postulował dwie metody wykonywania dźwięku początkowego, pierwszą z nich była natychmiastowa, stopniowa redukcja dynamiki po rozpoczęciu emisji dźwięków, drugą

natomiast stopniowe wzmacnianie dynamiki po rozpoczęciu emisji dźwięków. W jego opinii wybór jednej z tych metod był uzależniony od wymogów artystycznych dla wykonania konkretnego utworu²². Zdaniem Marii Fołtyn Ada Sari wykorzystywała nadzwyczajne umiejętności śpiewu, zdobyte poprzez mozolne i długie ćwiczenia wzmacniania i osłabiania dynamiki, szczególnie w trakcie śpiewania wysokich partii. Dzięki takiej technice artystka utrzymuje świeżość głosu, rozbrzmiewa on młodo niezależnie od jej wieku²³. Inna studentka Ady Sari, Urszula Trawińska-Moroz znakomicie zaznajomiła się z ćwiczeniami dynamiki kontynuując tę wspaniałą tradycję włoskiego bel canto²⁴.

Podsumowanie rozdziału

Od momentu rozpoczęcia nauki prawdziwego bel canto na terenie Włoch, do występów na scenach najważniejszych sal operowych, aż do czasów kariery pedagogicznej w Polsce Ada Sari wniosła wieki wkład w rozwój muzyki i wokalistyki. Jej sukcesy i doświadczenia artystyczne zaowocowały powstaniem szkoły muzycznej bel canto jej imienia. Wraz z doświadczeniami artystycznymi i pedagogicznymi słynnych studentek Ady Sari – Marii Fołtyn i Urszuli Trawińskiej-Moroz doszło do powstania i rozwoju szkoły śpiewu bel canto Ady Sari zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak i teoretycznej. Kontynuacja tradycji bel canto nie może odbywać się bez omówienia oraz badań nad śpiewem najwybitniejszych sopranistek jak Lilli Lehmann i Luisy Tetrazzini, jak również przedstawienia rezultatów współczesnych badań nad fizjologią człowieka i spojrzenia z tej perspektywy na praktyczne doświadczenie śpiewu. Podsumowując, szkoła bel canto Ady Sari opiera się na naukowych podstawach, które pozwoliły jej przetrwać próbę czasu.

²² *Nowa muzyka* Wstęp Giulio Caccini

²³ Maria Fołtyn *O metodyce sztuki wokalne Ady Sari (w 25- lecie śmierci artystki)*

²⁴ Urszula Trawińska-Moroz *Dobre duchy z zamku Ravenswood* str.22

Rozdział II Sześć słynnych arii na sopran

2.1 Inspiracja dla powstania arii oraz przedstawienie fabuły

L'elisir d'amore jest dwuaktową, włoską operą z muzyką Gaetano Donizettiego i librettem Felice Romaniego. Premiera *L'elisir d'amore* miała miejsce w maju 1832 roku w Mediolanie. Główną bohaterką opery jest wiejska dziewczyna Adina, która w drugim akcie sztuki śpiewa [słynną] arię *Prendi, per sei libero*. Przedstawienie treści sztuki opieram na inscenizacji utworu z 1990 roku, wystawionej w amerykańskiej Metropolitan Opera pod dyrekcją James'a Levine. W rolach głównych wystąpili: tenor Luciano Pavarotti oraz sopran Kathleen Battle, nagarnie na CD zrealizowała wytwórnia płytowa Deutsche Grammophon.

W pierwszym akcie sztuki, podczas odpoczynku pracujących wieśniaków wiejska dziewczyna Adina opowiada zaczerpniętą z książki historię miłosnego eliksiru. Z pewnej odległości Adinie przysłuchuje się jej zakochany w niej młodzieniec o imieniu Nemorino. Obawia się on, iż nie jest dobrą partią dla pięknej Adiny, nieśmiało przygląda się jej z dystansu. W tym czasie na czele grupy żołnierzy na miejsce przybywa sierżant Belcore, aby oświadczyć się Adinie. Dziewczyna odpowiada, iż rozważy jego oświadczyny. Nemorino wyjawia wobec Adiny swoje uczucia, niestety zostaje od razu odrzucony, pomimo niepowodzenia deklaruje wieczną miłość do niej. Do wioski przybywa handlarz i znachor Dulcamara oferując „napój miłosny”. Wystarczy go wypić, aby w ciągu 24 godzin zdobyć słodką miłość. Nemorino wydaje wszystkie zgromadzone oszczędności na zakup trunku (w istocie jest to zwyczajne wino). Po wypiciu napoju młodzieniec udaje obojętność wobec Adiny, dziewczyna wpada w złość i w przypływie uczucia zemsty zgadza się na małżeństwo z Belcore oraz wyznacza termin ślubu.

W drugim akcie Adina wraz z wieśniakami przygotowują uroczystość ślubną. Nemorino wpada w rozpacz, prosi znachora o kolejną porcję miłosnej mikstury. W celu uzyskania na ten cel pieniędzy jednym wyjściem, które mu pozostaje jest zaciągnięcie się do armii, co też czyni. W tym czasie wiejskie dziewczyny dowiadują się, iż Nemorino ma odziedziczyć fortunę ziemską i stać się bogaczem, wszystkie zaczynają okazywać mu przychyłność, ten jednak błędnie sądzi, iż jest to dowód na skuteczność eliksiru. Serce Adiny wypełniają wątpliwości i obawy. U znachora dowiaduje się, iż dla niej, w celu zakupu napoju miłosnego Nemorino wydał wszystkie swoje oszczędności oraz podpisał kontrakt na wstąpienie do armii. Adina jest tym

niezwykle poruszona.

Adina wykupuje kontrakt Nemorino oraz wyznaje mu miłość, wtedy to śpiewa słynna arię *Prendi me sei libero*, na koniec oboje czule się obejmują. Belcore akceptuje swoją porażkę, natomiast Dulcamara podkreśla „skuteczność” eliksiru, wieśniacy chwalą tajemniczego znachora.

Lucia di Lammermoor jest trzyaktową włoską operą Gaetano Donizettiego do libretta Salvatore Cammarano. Premiera tego utworu miała miejsce we wrześniu 1835 roku w Neapolu. Lucia jest główną bohaterką sztuki, w pierwszym akcie śpiewa słynną arię *Regnava nel silenzio*. Przedstawienie treści sztuki opieram na materiale video z inscenizacji utworu z 1982 roku, wystawionej w amerykańskiej Metropolitan Opera pod dyktando Richarda Bonyne. W rolach głównych wystąpili: tenor Alfredo Kraus oraz śpiewaczka Joan Sutherland.

Pierwszy akt rozgrywa się w pobliżu domu rodzinnego Lammermoorów, głowa rodu Enrico postanawia wzmocnić pozycję rodziny poprzez małżeństwo swojej młodszej siostry Luci. Strażnik Normanno wyjawia Enrico prawdę o sekretnych schadzkach Luci z głową nienawidzonego rodu Ravenswood, Edgardo. Enrico wpada w wielki gniew. W tym czasie siedząc przy fontannie Lucia mówi o nienawiści panującej pomiędzy rodami, wyjawia swojej służącej Alisie, iż bardzo często spotyka przy fontannie zjawę młodej dziewczyny, wtedy to woda zabarwia się na kolor krwi. Lucia śpiewa arię *Regnava nel silenzio* o swojej miłości do Edgardo. Na miejsce przybywa Edgardo, wspólnie z Lucią wymieniają obrączki i przysięgają sobie wierność. Edgardo przygotowuje się do wyjazdu do Francji.

W drugim akcie Enrico fałszuje list od Edgardo mówiący o jego zmianie uczuć, Enrico zamierza oszukać Lucię, spowodować, iż zrezygnuje z miłości do Edgardo oraz zmusi ją do wyjścia za mąż za lorda Arturo. Duchowny Raimondo, odwołując się do poczucia odpowiedzialności i chwały rodziny, przekonuje Lucię do planów Enrico. Podczas wesela bezradna Lucia podpisuje umowę ślubną. Wtedy to nagle pojawia się Edgardo, dowiaduje się o ślubie Luci z innym mężczyzną, w przypływie gniewu obwinia Lucię o złamanie przysięgi, zabiera ze sobą symboliczną obrączkę i wzburzony odchodzi.

W trzecim akcie bankiet weselny Luci zostaje przerwany przez ojca Raimondo, który ogłasza, iż Lucia zamordowała pana młodego Arturo, a następnie postradała zmysły. Na koniec na scenie pojawia się pokryta krwią Lucia, w szaleństwie rozwija fantazje o swoim weselu z

Edgardo. Jej starszy brat Enrico odczuwa potworne wyrzuty sumienia. W posiadłości Ravenswood Edgardo słyszy wieści o śmierci Luci, zdesperowany popełnia samobójstwo, ma nadzieję, iż w raju spotka się z Lucią ponownie.

Linda di Chamounix jest trzyaktową włoską operą Gaetano Donizettiego do libretta Gaetano Rossi. Premiera tego utworu miała miejsce w maju 1842 roku w Wiedniu. Linda jako główna bohaterka sztuki w pierwszym akcie śpiewa słynną arię *O luce di quest'anima*. Przedstawienie treści sztuki opieram na materiale video zarejestrowanym dla TDK Marketing Europe GmbH z inscenizacji utworu z 1996 roku, wystawionej w Operze w Zurychu pod dyrekcją Adama Fischer. W rolach głównych wystąpili sopran Edita Gruberova oraz tenor Deon van der Walt.

Akt pierwszy rozgrywa się we francuskiej posiadłości ziemskiej, wieśniak Antonio uzyskuje od markiza Marchese ustną zgodę na kontynuowanie dzierżawy ziemi. Markiz proponuje Antonio, iż zabierze ze sobą jego piękną córkę Lindę i wychowa ją jako ojciec chrzestny. Linda śpiewa arię *O luce di quest'anima*, w której wyraża swoją miłość do Carlo, młodzieńca nazywającego się malarzem. Linda nie wie, iż Carlo jest siostrzeńcem hrabiego. Młodzi wyjawiają sobie miłość. Prefekt odnajduje Lindę, aby ją ostrzec, iż markiz jej pożąda, sugeruje wyjazd do Paryża z innymi wieśniakami w celu uniknięcia niebezpieczeństwa. Linda płacząc wyjeżdża, wieśniacy modlą się o przychylny los dla młodej dziewczyny uciekającej do Paryża.

Akcja akt drugiego ma miejsce w Paryżu, Linda mieszka w wynajętym dla niej przez Carlo lokalu. Oboje zdecydowali o pozostaniu w czystości aż do momentu ślubu. Linda pomaga w życiu przygnębionemu Pierotto. Pojawia się markiz, który oferuje Lindzie jeszcze bardziej korzystne warunki pragnąc zdobyć jej względy, zostaje jednak odrzucony. Carlo ukrywa przed ukochaną fakt, iż rodzina zmusza go do ożenku z dziewczyną ze szlacheckiego rodu. Linda spotyka ojca Antonio, który stał się żebrakiem. Podczas kłótni dowiaduje się, iż Carlo przygotowuje się do małżeństwa z inną, dziewczyna z bólu wpada w stan bliski szaleństwu.

Akt trzeci rozgrywa się na wsi, wieśniacy świętują powrót młodych z Paryża, jedynie Antonio nie doczekał powrotu córki. Carlo szczerze mówi prefektowi, iż to on jest ukochanym Lindy, ponadto wyjawia determinację, aby ją poślubić. Pierotto przyprowadza chorą

psychicznie Lindę, Carlo próbuje ją ukoić, Linda powoli powraca do zmysłów. Dwoje ludzi ostatecznie wiąże się ze sobą ponownie postanawiając wspólnie wieść szczęśliwe życie.

Don Pasquale to opera w trzech aktach do muzyki Gaetano Donizettiego i libretta Giovannii Ruffini. Jej premiera miała miejsce w Neapolu w 1843 roku. Główną bohaterką sztuki jest młoda wdowa Norina. W pierwszym akcie Norina śpiewa słynną arię *Quel guardo il cavaliere*. Przedstawienie treści sztuki opieram na inscenizacji utworu z 2010 roku, wystawionej w amerykańskiej Metropolitan Opera pod dyktando James'a Levine. W rolach głównych wystąpili: sopran Anna Netrebko oraz tenor John Del Carlo, nagarnie na CD zrealizowała wytwórnia płytowa Deutsche Grammophon.

W pierwszym akcie młodzieniec Ernesto odrzuca małżeństwo zaaranżowane przez swojego wuja Don Pasquale, w rezultacie zostaje wydziedziczony. Rozgniewany planuje opuszczenie stron rodzinnych, pragnie spotykać się w ukryciu z ukochaną Noriną. W tym samym czasie doktor Malatesta rekomenduje Don Pasquale swoją „młodszą siostrę” na pannę młodą, ma zamiar za pomocą udawanego małżeństwa dać Don Pasquale lekcję pokory oraz pomóc Ernesto i Norinie w małżeństwie. W oczekiwaniu na przybycie doktora Malatesty Norina śpiewa słynna arię *Quel guardo il cavaliere*. Norina akceptuje plan Malatesty. Pod warunkiem, iż Ernesto nie poniesie krzywdy, zgadza się podszyć pod naiwną wiejską dziewczynę i wziąć udział a podstępnej grze.

Akt drugi rozgrywa się w domu Don Pasquale, wyrzucony przez wuja Ernesto kończy pakować walizki. Przygotowany Don Pasquale oczekuje na spotkanie z podszywającą się pod „prostą, wiejską dziewczynę” Noriną. Ukontentowany podpisuje kontrakt małżeński, decyduje się przekazać jej połowę swojego majątku oraz zgadza się, aby stała się ona oficjalną gospodynią domu. Umowa po potwierdzeniu przez notariusza i podpisaniu wchodzi na w życie, wtedy to Norina momentalnie przeistacza się w despotyczną, irracjonalną kobietę. Momentalnie odmawia Don Pasquale pocałunków i uścisków. Domaga się realizacji wielu ekstrawaganckich wydatków, beszta Don Pasquale za brak manier, jej zachowanie powoduje, iż Don Pasquale żałuje podjętej decyzji. Widząc sytuację Ernesto pojmuję, iż wypadki rozwijają się według planu doktora.

W trzecim akcie akcja rozgrywa się w domu Don Pasquale. Na skutek zachowania Noriny wydatki stają się nieporządkowane, rachunki piętrzą się w ogromne stosy. Don Pasquale

próbuję powstrzymać Norinę przed wyjściem z domu, zostaje jednak znieważony i spoliczkowany. Don Pasquale odkrywa, iż Norina planuje nocne schadzki, wściekły szuka doktora Malatestę, żeby obmyśleć plan jak się jej pozbyć. Tego wieczora w ogrodzie dochodzi do schadzki Noriny z Ernesto, oboje szczerze wyznają sobie miłość. Pojawia się Don Pasquale w towarzystwie doktora, Don Pasquale próbuje zdemaskować Norinę, jednak doktor Malatesta zręcznie doprowadzania do rozluźnienia sytuacji, stawia warunek: Jak tylko Ernesto się ożeni, Norina natychmiast się wyprowadzi. Po wyrażeniu zgody Don Pasquale w końcu dowiaduje się, iż jego panna młoda to właśnie Norina, zrozumiałwszy prawdę Don Pasquale akceptuje bolesną lekcję, ostatecznie życzy szczęścia młodej parze.

Il Capuleti e i Montecchi to dwuaktowa włoska opera z muzyką Vincenzo Belliniego i librettem Felice Romani. Jej premiera miała miejsce w marcu 1830 roku w Operze Weneckiej. Główną bohaterką opery jest Giulietta, która w pierwszym akcie śpiewa słynną arię *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte*. Przedstawienie treści sztuki opieram na inscenizacji utworu z 1984 roku wystawionej w brytyjskiej Royal Opera pod dyрекcją Riccardo Muti. W rolach głównych wystąpili: sopran Edita Gruberova oraz sopran Agnes Baltsa, nagarnie na CD zrealizowała wytwórnia płytowa EMI Group Limited.

Akt pierwszy ma miejsce w pałacu rodu Capuleti. Głowa rodu Capellio wzywa wszystkich do stawienia oporu atakowi rodu Montecch. Capellio wspomina, iż przywódca Montecchi, Romeo zabił jego syna, teraz prosi o pokój, jednak on zdecydowanie go odrzuca, co więcej, postanawia jeszcze tego samego dnia wydać swoją córkę Giuliettę za przyszłego zięcia Tebaldo. Doktor Lorenzo próbuje powstrzymać ślub, twierdzi, że Giulietta jest ciężko chora. Przebrany za posłańca Romeo przybywa z przeprosinami, prosi o rękę Giulietty, tak aby pomóc Capellio w załagodzeniu cierpienia. Otrzymuje odmowę. Znajdująca się w pokoju Giulietta cierpi z powodu zbliżającego się ślubu, śpiewa arię *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte*. Lorenzo po kryjomu sprowadza Romeo, by ten spotkał się z Giuliettą, Romeo przekonuje ją do ucieczki, dziewczyna jednak waha się. Przebrany Romeo planuje zabrać Giuliettę w trakcie uroczystości weselnych, zostaje jednak zauważony. Korzystając z okazji Montecchi atakują, Romeo zostaje uratowany i zabrany do domu.

W drugim akcie Giulietta zamartwia się losem Romeo. Lorenzo przynosi miksturę, sugeruje jej zaaranżowanie śmierci, aby uciec od niechcianego małżeństwa. Ostatecznie

Giulietta wypija miksturę. Capellio odkrywa ciało córki, zaczyna podejrzewać Lorenzo, pozbawia go wolności. Pod pałacem Romeo bez rezultatu wyczekuje na wiadomości od Lorenzo, w tych okolicznościach spotyka Tebaldo, obaj zaczynają przygotowywać się do pojedynku, wtedy dochodzą ich wieści o śmierci Giulietty, zaczynają ich dręczyć wyrzuty sumienia. Na cmentarzu Romeo opłakuje Giuliettę, wpatrując się w jej jakby żywe oblicze, z żalu i desperacji wypija truciznę. Niedługo potem budzi się Giulietta, zauważa pozbawione życia ciało Romeo, dziewczyna popełnia samobójstwo. Oboje giną, gdy ludzie docierają na miejsce jest już za późno.

Rigoletto jest trzyaktową operą z muzyką Giuseppe Verdiego i librettem Francesco Maria Piave. Premiera *Rigoletto* miała miejsce w Wenecji w marcu 1851 roku. Główną bohaterką w sztuce jest Gilda, która w pierwszym akcie śpiewa słynną arię *Caro nome*. Przedstawienie treści sztuki opieram na włoskiej adaptacji filmowej utworu z 1982 roku w reżyserii Jean Pierre Ponnelle. W rolach głównych wystąpili: tenor Luciano Pavarotti oraz sopran Edita Gruberova, dyrygował Riccardo Chailly.

Pierwszy akt rozgrywa się podczas balu we wspaniałym pałacu księcia Mantova. Księżę opowiada o swoim zauroczeniu dziewczyną, którą spotkał w kościele, następnie żartuje z hrabiego Ceprano, wprawiając go w gniew. Nadworny błazen Rigoletto kpi z hrabiego i sugeruje, aby się go pozbyć, co wywołuje wściekłość w sercach najważniejszych dworzan. Stary hrabia Monterone obwinia księcia o znieważenie jego córki, w rezultacie on również staje się obiektem szyderstw Rigoletto. Zanim hrabia zostanie odprowadzony przez straż, rzuca klątwę na Rigoletto. Głęboką nocą Rigoletto spotyka się z zabójcą Sparafucile, po zrozumieniu charakteru usług mordercy wraca do domu, odczuwając ciężar położenia, w którym się znalazł, jak i cień rzuconej nań klątwy. W domu wydaje swojej córce Gildzie polecenie, aby nie wychodziła. Księżę w przebraniu żaka spotyka się z Gildą, wyjawia jej miłość, następnie oddala się. Gilda śpiewa arię *Caro nome*, zanurzając się głęboko w uczuciu słodkiej miłości. Dworzanie księcia błędnie uważają Gildę za kochankę Rigoletto, porywają ją. Oszukany Rigoletto zdaje sobie sprawę z zaginięcia córki, wraca do domu rzucając przekleństwa, utraciwszy nadzieję pada na ziemię nieprzytomny.

Akt drugi ma miejsce w pałacu, księżę dowiaduje się o porwaniu Gildy, bez zwłoki rozpoczyna jej poszukiwania. Dworzanie księcia informują go o odnalezieniu Gildy, księżę

zaskoczony odkrywa, iż to właśnie ona jest jego wybranką. Rigoletto przybywa na miejsce w gniewie, potępia dworzan, wręcz klęka i błaga o pomoc. Gilda opowiada o swoich spotkaniach z księciem oraz jak została oszukana, Rigoletto poprzysięga zemstę. Hrabia Monterone został aresztowany, Rigoletto przysięga zemścić się za córkę, natomiast Gilda wciąż wyznaje miłość wobec księcia.

W trzecim akcie akcja rozgrywa się w domu Sparafucile. Rigoletto prosi siostrę mordercy Maddalene o uwiedzenie księcia. Gilda na własne oczy obserwuje zachowanie niewiernego księcia, zrozpaczona oddała się. Rigoletto wpłacił zaliczkę za zabicie księcia, mimo to Maddalena prosi brata, aby darować księciu życie, rozważają zabicie kogoś w zamian. Gilda podsłuchuje ich plany, postanawia poświęcić swoje życie w celu uratowania księcia. Wchodzi do pomieszczenia, gdzie zostaje zabita, a jej ciało umieszczone w worku przekazano Rigoletto. Kiedy Rigoletto przygotowuje się do porzucenia ciała słyszy dobiegający śpiew księcia, odkrywa, iż w worku znajduje się umierająca Gilda. Gilda prosi o wybaczenie i opuszcza świat. Zrozpaczony Rigoletto przypomina sobie klątwę, wykrzykuje „przekleństwo”, następnie pada nieprzytomny obok ciała córki.

2.2 Analiza wizerunku postaci w arii

Adina w operze *L'elisir d'amore* jest sprytną, energiczną wiejską dziewczyną. W pierwszej scenie pierwszego aktu sztuki pracujący na polu wieśniacy robią przerwę i odpoczywają w cieniu drzewa, z daleka Nemorino przygląda się Adinie czytającej książkę, śpiewem wyraża do niej miłość. Tekst arii opisuje czytanie, naukę i wiedzę Adiny. Stojąc przed obrazem tak mądrej i ślicznej dziewczyny Nemorino traci odwagę, aby śmiało podejść i wyznać jej miłość. Młodzieniec ma nadzieję, iż zjawi się ktoś, kto udzieli mu pomocy, poprowadzi go. W oczach odpoczywających ludzi Adina jest wyjątkową osobą, potrafi czytać, co jest ilustracją jej wiedzy i mądrości. Wtedy Adina zanosí się głośnym śmiechem, jego wyraźny dźwięk przyciąga uwagę. Wieśniacy zbliżają się i otaczają dziewczynę, zainteresowani pragną dowiedzieć się o przyczynie jej rozbawienia, proszą, aby Adina przeczytała im fragmenty książki na głos. Okazuje się, iż przyczyną śmiechu Adiny jest komiczna i niedorzeczna historia miłosna opisywana w książce. Wieśniacy w skupieniu słuchają czytającą książkę Adinę. Kiedy

Adina ponownie dochodzi do miejsca opisującego miłosną historię, wybucha śmiechem, jest to ilustracja jej żywej, ekstrawertycznej osobowości. Zaraz potem z oddali dobiega odgłos wojskowych bębnow, sierżant Belcore na czele żołnierzy w porządku wkracza na scenę, ukazując swoją pozycję i dumę. Belcore wzbudza w dziewczynach pozytywne emocje. Ofiarowuje Adinie bukiet świeżych kwiatów w celu wyrażenia miłości, którą do niej żywi. W tym momencie Nemorino wpada w przerażenie, obawia się, iż ktoś inny zdobędzie Adinę. W kontraście do jego odczuć Adina jest spokojna i opanowana, przyjmuje kwiaty, jednak nie daje Belcore odpowiedzi. Adina w głębi serca myśli: ci żołnierze jeszcze nie wzięli udziału w wojnie, a już śpiewają o zwycięstwach i chwale, zdobycie moich względów nie będzie łatwe. Adina żartobliwie i taktownie odpowiada sierżantowi Belcore, iż potrzebuje czasu do namysłu, następnie oddala się. Kiedy Nemorino zbiera się na odwagę i wyjawia wobec Adiny swoje uczucia, ta odrzuca jego zaloty, mówiąc, iż jej uczucia są niczym bryza, wieją w różne kierunki, są zmienne i nie podlegają żadnym ograniczeniom. Informuje Nemorino, aby nie czynił dalszych wysiłków. Scena ukazuje wizerunek Adiny jako młodej kobiety kultywującej wolność do miłości oraz pewnej siebie w obliczu władzy.

Nemorino po wypiciu zakupionego u znachora eliksiru miłosnego jest przekonany, iż mikstura skutecznie zadziała po 24 godzinach, wtedy to zdobędzie miłość Adiny. Z tego powodu podekscytowany radośnie tańczy. Na scenie pojawia się Adina, on jednak zdaje się jej nie zauważać. Taka obojętność wywołuje gniew Adiny, która postanawia znaleźć sposób na ukaranie Nemorino poprzez odwzajemnienie miłości sierżanta Belcore. Adina głośno przyjmuje oświadczenia dumnego sierżanta i zgadza się na ślub jeszcze tego samego dnia. Adina nie ma zamiaru się skrywać, jest zdolna do zastosowania każdej metody, aby osiągnąć cel. Nie obawia się wykorzystać do gry obietnicy małżeństwa, tak by ukarać młodzieńca, który nią wzgardził i rozgniewał. Ukazuje to spryt i zmienność Adiny. Kiedy Nemorino postanawia zakupić kolejną butelkę eliksiru miłości zdaje sobie sprawę, iż jest bez grosza przy duszy, pozostaje mu wyłącznie zaciągnąć się do armii, aby za otrzymany żołd zakupić eliksir. W tym czasie wśród wiejskich dziewczyn rozchodzą się wieści, iż Nemorino już zaraz ma odziedziczyć wielką fortunę i stać się bogaczem, wszystkie przychodzą i nawiązują z nim rozmowę. Nieszczęśliwy Nemorino sądzi, iż to właśnie eliksir zaczął działać. U znachora Adina dowiaduje się, iż Nemorino sprzedał się do armii, aby zdobyć pieniądze na zakup eliksiru. Jest

niezwykle poruszona jego uporem i wytrwałością, zaczyna mieć wielkie wyrzuty sumienia z powodu, w jaki poprzednio go potraktowała, nie może powstrzymać się od płaczu. Dziewczyna postanawia wykupić Nemorino z armii i ponownie zdobyć jego serce. Adina śpiewa arię *Prendi, per me sei libero*, porzuca uprzedni wynosiły ton, pragnie zachować przy sobie Nemorino, szczerze chwali jego zalety oraz wyraża doń lojalną miłość. W tym miejscu dostrzegamy, iż w rzeczywistości Adina jest delikatną i dobroduszną kobietą.

Z perspektywy literackiej, nie jesteśmy w stanie dokładnie określić, jaką książkę czytała Adina. Ze słów Adiny możemy wywnioskować, iż w książce Tristan w celu zdobycia lodowatego serca Izoldy zakupuje u czarnoksiężnika butelkę magicznej mikstury, która pozwoli spełnić jego życzenia. Historia miłości Tristana i Izoldy pochodzi z legend, już w XII wieku pojawia się w wielu wersjach, różnorodnych pod względem fabuły, pochodzenia społecznego bohaterów czy też zakończenia²⁵. Dla przykładu literackim źródłem romantycznej postaci Tristana jest napisany w latach 50-tych XII wieku poemat zatytułowany *Tristan* autorstwa angielskiego poety Thomasa d'Angleterre. Popularny jest też poemat niemieckiego poety Gottfrieda von Strassburga *Tristan und Isolde*, stanowiący inspirację dla opery Ryszarda Wagnera o tym samym tytule. W liście do Franza Liszta Wagner napisał: „ponieważ nigdy nie zaznałem prawdziwego szczęścia w miłości muszę stworzyć wspaniały utwór, aby wyrazić w nim hymn do tego pięknego marzenia, być ukontentowany każdym jego fragmentem.”²⁶ Dostrzegamy pragnienia i oczekiwania, które Wagner wyrażał wobec zawartej w powyższym utworze historii miłosnej. Pomimo różnic pomiędzy wersjami opowieści istnieją wciąż istotne podobieństwa. Tristan jest siostrzeńcem króla. Wysłany z misją przez monarchę Tristan przybywa jako eskorta po narzeczoną króla, Izoldę. Podczas podróży Tristan oraz Izolda wypijają eliksir miłości. Po jego wypiciu oboje zostają skazani na wzajemną miłość, jest to również początek rozwijającej się tragedii. Adina czyta o młodych ludziach, którzy zakochują się w sobie po wypiciu miłosnego eliksiru. Jej pierwszą reakcją jest wielki śmiech, będący dowodem, że postrzega całą sytuację za nedorzeczną. Adina jest bezpośrednia i naturalna, nie

²⁵ Xiao Minghan Profesor Instytutu Języków Obcych Uniwersytetu Pedagogicznego w Hunan *Literackie studium nad średnio angielskim w opowieści o królu Arturze* 2021.12

²⁶ Sheng Xuan Profesor Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju *Słownik Zachodniej Opery* 2011. 12

ukrywa swoich myśli. Po chwili dziewczyna mówi, iż jej zdaniem taka mikstura jest wyjątkowa i ma nadzieję poznać jej recepturę. Przedstawia to Adinę jako przejawiającą zainteresowania wobec nieznanych i tajemniczych przedmiotów, szczerą, romantyczną, pragnącą wolności w miłości kobietę.

Libretto do *L'elisir d'amore* zostało napisane przez Felice Romani na podstawie powieści włoskiego pisarza Silvio Malaperta zatytułowanej *Il Filtro*. Jej fabuła opowiada o 19-letniej żonie żyjącej z 49 letnim mężem. Mąż ofiarowuje jej majątek i miłość, natomiast młoda kobieta niczym po wypiciu odurzającej mikstury wdaje się w romans z aktorem z przybyłej trupy cyrkowej²⁷. Pomimo rozbieżności w fabule i braku występowania faktycznej miłosnej mikstury, to postać Adiny charakteryzuje identyczny upór i siła życiowa, pragnienie miłości i wolności. Adina jest prostą dziewczyną, nikt nie powiedział jej, czym w życiu jest miłość, tak więc wskazówki, czym faktycznie jest miłość może odnaleźć tylko w książkach. Na samym początku Adina odrzuca rzeczywistą miłość, dając kosza sierżantowi Belcore i Nemorino, kiedy jednak dowiaduje się jak wytrwale jest kochana, z odwagą postanawia zdobyć upragnioną miłość.

Główna bohaterka opery *Lucia di Lammermoor* - Lucia jest tradycyjną dziewczyną pochodzącą ze szlacheckiego, feudalnego domu. W pierwszym akcie dowiaduje się z rozmowy pomiędzy jej starszym bratem Enrico i strażnikiem rodziny Normanno o śmierci matki. Lucia udaje się na jej grób, gdzie rzewnie płacze. Na podwórzu domu przechadza się ścieżkami, którymi zwykła chodzić jej matka, stąd widzimy, iż Lucia jest oddaną rodzinie, lojalną, przywiązującą niezwykle wagę do uczuć dziewczyną. Kiedy Lucia w ogrodzie zamkowym oczekuje nadejścia Edgardo, spogląda na fontannę i wspomina przeszłość. W tym momencie śpiewa arię *Regnava nel silenzio*. Aria to opowiada historię młodej dziewczyny zamordowanej przez ród Edgardo, której ciało znajduje się ukryte gdzieś pod fontanną. Pomiędzy ich rodzinami istnieje śmiertelny konflikt i nienawiść, mimo to Lucia i Edgardo w skrytości kochają się w sobie. Spoglądając w ciszy na fontannę Lucia dostrzega, iż woda zabarwia się na kolor krwi, z pogrążonego w ciszy lasu wyłania się zimna i przerażająca martwa dusza. Dziewczyna odczuwa nastrój niepokoju, przeczuwa nadejście tragicznych wydarzeń. Lucia obawia się

²⁷ Marie Henri Beyle tłum.: Li Jianwu *Zbiór tłumaczeń Li Jianwu* 2019.12

złamania woli rodziny, zdrady ojca i braci, jednak równocześnie odczuwa wewnętrzny konflikt i pragnie miłości. Myśli o Edgardo, który przypomina jej światło, słońce; myśli te przynoszą jej ukojenie. Po śmierci matki wyłącznie żarliwe uczucia Edgardo sprawiają jej radość, co więcej, sam Edgardo poprzysiągł jej wierność. Podczas oczekiwania na Edgardo strach Luci powoduje, iż zaczyna mieć wizje. Myśl o zbliżającym się ukochanym powoduje u Luci ekscytację i niecierpliwe oczekiwanie. W tym miejscu zaprezentowany zostaje wizerunek Luci jako wiernej miłości, szaleńczo kochającej dziewczyny. Edgardo sugeruje Lucii, aby oboje powiedzieli rodzinom prawdę o ich gorącej miłości, jednak pełna obaw Lucia powstrzymuje go. Lucia doskonale rozumie, iż jej ojciec i starszy brat nigdy nie zgodzą się na związek z Edgardo, obawia się oskarżeń z ich strony, lęka się, iż sytuacja rozwinie się w bardzo złym kierunku. Edgardo pozostaje przy wyznaniu miłości, wymienia z Lucią obrączki, młodzi poprzysięgają sobie miłość. Lucia instruuje też mającego wyjechać zagranicę Edgardo, aby często pisał do niej listy, obrazuje to jej nastrój, dziewczyny głęboko zakochanej i niechętniej rozstaniu.

W drugim akcie Lucia czyta sfalszowany list, zrozpaczona krzyczy przeraźliwie. Jej serce jest zdruzgotane niczym po uderzeniu piorunem. Mimo iż Lucia tak wiernie i głęboko kocha Edgardo, ten ofiarował swoją lojalność innej osobie. Lucia czuje, iż zaraz umrze. Karconą przez brata Enrico, odczuwa ból serca, traci jakąkolwiek nadzieję na lepszą przyszłość. Dostrzegamy, iż znajdująca się przez całe życie pod opieką rodziny bohaterka nie posiada doświadczenia oraz wiedzy, w jaki sposób rozumieć swoją sytuację, co najważniejsze, całkowicie ufa swojemu bratu. Enrico używając autorytetu zmusza Lucię wyrażenia do zgody na poślubienie innego mężczyzny. Ojciec Raimondo roztaczając wizje miłości przekonuje Lucię do posłuszeństwa. Lucia czuje wyłącznie nieszczęście, zbliża się do przepaści, pozostaje jej wyłącznie zaakceptować los i poświęcić się dla rodziny. Widzimy jej wyrazisty i tragiczny wizerunek, jest to przygotowanie na zbliżające się nieszczęśliwe zakończenie.

Akt trzeci rozgrywa się podczas odbywającego się w nocy wesela, goście tańczą i świętują. W atmosferze zabawy Lucia traci zmysły, z rozwichrzonymi włosami i mętnym wzrokiem pojawia się na sali weselnej. Jej suknia ślubna pokryta jest śladami świeżej krwi, w ręku dzierży sztylet. Uśmiecha się, a jej usta szepczą imię Edgardo, dziewczyna wspomina radosne chwile spędzone z ukochanym, sądzi, iż teraz odbywa się jej wesele z Edgardo.

Raptownie Lucia przychodzi do zmysłów, uświadamia sobie, iż została zmuszona do podpisania zgody na małżeństwo przeobrażając się w ofiarę złożoną przez okrutnego brata. Dziewczyna ponownie zamyka się w sobie, wydaje się nic nie rozumieć, ogrania ją szaleństwo. Jej umysł znajduje się w zderzeniu pomiędzy fantazją a rzeczywistością, szczęściem i cierpieniem, nadzieją i rozpaczą. Taki nastrój konfliktu służy zbudowaniu tragicznego i smutnego wizerunku Lucii.

Libretto do opery *Lucia di Lammermoor* zostało zainspirowane powieścią szkockiego pisarza Waltera Scotta zatytułowaną *The Bridge of Lammermoor*. W swojej powieści Walter Scott stworzył dwa typy wizerunku kobiety: tradycyjnej oraz nowoczesnej. Tradycyjne kobiety żyły zgodnie z wolą ojca lub innych męskich członków rodu, w powieści Scotta nie występują matki. Tradycyjna kobieta charakteryzuje się delikatnością, posłuszeństwem, prostotą i niewinnością, jest niczym przypominająca anioła „dziewczynka”. Jako córka lub młodsza siostra znajduje się pod głębokim wpływem tradycji rodzinnych, religii i polityki, jest lojalna i w pełni oddana woli ojca lub starszego brata²⁸. Postacie kobiet wychodzące spod pióra Waltera Scotta praktycznie zawsze cechuje piękno, lojalność, mądrość, odwaga. Jest to nie tylko wierność wobec własnej religii czy politycznego stanowiska, lecz także wierność wobec ojca, starszego brata czy ukochanego²⁹. W operze *Lucia di Lammermoor* dostrzegamy niewinność wobec świata, delikatność i posłuszeństwo Luci w obliczu miłości. Dziewczyna akceptuje etyczne nauki duchownego w interesie starszego brata i rodziny, wyraża gotowość, aby się dla nich poświęcić.

Wizerunek Lucii spotykał się z znakomitą przyjęciem wśród publiczności, w literaturze doszło wręcz do powstania tzw. „efektu Lucii”. Rosyjski pisarz Lew Tołstoj w swoim słynnym dziele *Anna Karenina* wykorzystał „scenę szaleństwa Lucii” w celu przedstawienia sytuacji Anny, żyjącej z mężem, którego nie kocha i odrzuconej przez kręgi towarzyskie na wieść o jej romansie z innym mężczyzną. Ostatecznie wrażliwa bohaterka nie mogąc znieść swojego losu kładzie się na torach i popełnia samobójstwo. Pisarz za pomocą kryzysu

²⁸ Gao Lingying *Tworzenie wizerunku Szkotów: Studium na historyczną twórczością sir Waltera Scotta* Dysertacja doktorska 2007.11

²⁹ Gao Lingying *Tworzenie wizerunku Szkotów: Studium na historyczną twórczością sir Waltera Scotta* Dysertacja doktorska 2007.11

emocjonalnego prezentuje pełne psychiczne załamanie kobiety³⁰. W powieści francuskiego pisarza Gustava Flauberta Madame Bovary główna bohaterka podczas oglądania opery *Lucia di Lammermoor* wspomina swoje młodzińcze lata, zdaje się słyszeć dźwięk szkockiego fletu, którego melodia przyprawia ją o dreszcze³¹. Aria Lucii *Regnava nel silenzio* wywołuje u Bovary potężne współczucie, pragnienie ucieczki od krępujących więzów społecznych w stronę prawdziwej miłości.

W operze *Linda di Chamounix* główna bohaterka Linda jest niewinną, dobrotliwą młodszą dziewczyną. W pierwszym akcie sztuki Linda pojawia się na scenie i śpiewa słynną arię *O luce di quest'anima*, w arii dziewczyna przedstawia swojego ukochanego Carlo. Dziewczyna uważa, że choć Carlo jest biednym malarzem, to jednak jest on obdarzony wielkim talentem i w przyszłości z pewnością osiągnie wielkie sukcesy. Zdaniem Lindy dzięki swojej miłości i nadziei na lepszą przyszłość stawia czoła wyzwaniom życia i wezmą ślub. W tym miejscu zaprezentowane zostają niewinność i prostota Lindy, jak również jej silna wiara w miłość i przyszłość. Kiedy prefekt informuje Lindę o podstępnych zamiarach markiza, Linda wyraża obawy o los ojca, jednak z powodu młodego wieku nie wie, co może dla niego zrobić, tak więc decyduje się posłuchać rady prefekta i wyrusza w daleką drogę do Paryża. W tym miejscu przedstawione zostają jej odwaga i lojalność wobec rodziny. Linda zmuszona sytuacją samotnie opuszcza rodzinę, nie wie, jak potoczą się wydarzenia, postanawia zrobić wszystko co w jej mocy, aby pomóc rodzinie.

W drugim akcie Linda mieszka w luksusowym lokalu w Paryżu, wtedy to dowiaduje się, iż stary przyjaciel Pierotto wieździe nieszczęśliwe życie. Dziewczyna natychmiast ofiarowuje mu trochę pieniędzy. W tym miejscu ukazany jest współczujący charakter Lindy, gotowej udzielić pomocy innym ludziom. Kiedy do mieszkania zajmowanego przez Lindę w Paryżu przybywa markiz, szybko zauważa dobre warunki, w których mieszka. Markiz próbuje więc zaoferować jeszcze lepsze warunki materialne, aby zdobyć jej względy, tłumaczy też Lindzie, iż nie może polegać na młodych ludziach. Rozgniewana dziewczyna wyrzuca markiza z mieszkania, w ten sposób widzimy, iż Linda nie jest dziewczyną, którą łatwo można zwieść

³⁰ Vivien Schweitzer <A Mad Love: An Introduction to Opera> 2018.9.18

³¹ Gustave Flaubert *Madame Bovary* tłum. Li Jianyu Wydawnictwo Ludowo Literackie 2015.07

szlacheckim autorytetem. Linda jest niezachwiana w miłości. W tym momencie nagle pojawia się nieznajomy żebrak, Linda chce mu pomóc, ponownie ukazane zostają niewinność i współczujący charakter dziewczyny. Linda niespodziewanie odkrywa, iż tym żebrakiem jest jej ojciec, który widząc w jak dobrych warunkach żyje jego córka, podejrzewa, że popełnia grzechy. Linda kłóci się z ojcem, w tym momencie Pierotto przynosi wieści, iż ukochany Carlo zamierza poślubić inną kobietę. Linda z bólu traci zmysły, w ten sposób dostrzegamy jej wrażliwą i krucha osobowość. Linda nie udaje się w podróż, aby wyjaśnić sytuację, plotka jest dla niej wystarczającym dowodem na zdradę ukochanego.

W akcie trzecim Linda zostaje zawieziona do rodzinnej wioski. Kiedy ponownie spotyka się z Carlo odzyskuje zmysły, po czym zaczyna z nim wieść szczęśliwe życie. Linda doświadczona losem, emocjonalnym zawodem, oskarżeniami ojca, presją ze strony arystokraty oraz domniemaną zdradą ukochanego zachowuje wierność wobec miłości, co ukazuje jej prężną postawę.

Linda pochodzi z francuskiej wsi, jest prostą, dobroduszną dziewczyną, w jej postaci manifestuje się romantyczny ideał kobiecości.

W operze *Don Pasquale* postać Noriny ma typowo komediowy charakter. W pierwszej scenie Norina leży w łóżku i czyta książkę, śpiewa arię *Quel guardo il cavaliere*. Norina czule i z ciekawością opowiada historię o miłości dziewczyny i rycerza. Po zakończeniu opowieści Norina śmieje się dwukrotnie, prezentując pogardę wobec zawartej w książce wizji miłości oraz pewność siebie w kwestii podejścia do uczucia. Norina mówi, iż potrafi udawać uśmiech, potrafi też udawać płacz, lub też raptownie okazać czułość, tak by zdobyć miłość. W jej umyśle znajduje się wiele pomysłów, mimo to wciąż pozostaje współczującą kobietą. W ten sposób ukazana jest postać Noriny jako otwartej, energicznej, psotnej oraz niezwykle uroczej młodej kobiety. Norina otrzymuje list od ukochanego Ernesto, z którego dowiaduje się o jego wyjeździe. Norina wpada w smutek. Tak wyraźna zmiana nastroju bohaterki ukazuje jej inne oblicze - wierność miłości. Nadchodzi lekarz Malatesta, zapewnia Norinę, iż uda mu się uratować Ernesto. Norina ponownie staje się radosna. Malatesta instruuje Norinę, jak ma podszywać się pod jego młodszą siostrę, stać się prostą i nieśmiałą dziewczyną. Norina gra przed Malatestą wywołując jego zadowolenie. W tym miejscu przedstawione zostają spryt i zdolności aktorskie Noriny. Dziewczyna w celu uratowania swojej miłości jest gotowa na ślub

z obcym mężczyzną, stanowi to dowód jej wielkiej odwagi.

W drugim akcie Norina udaje, że jest dziewczyną, która właśnie opuściła klasztor. Wobec Don Pasquale zachowuje się jak prosta, nieśmiała osoba. Dostrzegając pożądlivość Don Pasquale Norina postanawia zabawić się jego kosztem i przysporzyć mu kłopotów. Na początku dziewczyna zachowuje się z pokorą. W momencie podpisania kontraktu małżeńskiego nagle na scenie pojawia się Ernesto. Norina wpada w zakłopotanie i nerwowość, ponieważ Ernesto nie został wtajemniczony w plan oszustwa. Norina lęka się, iż cały plan legnie w gruzach. Pomimo gniewu i bólu Ernesto, przymuszona przez Malatestę podpisuje kontrakt małżeński. Małżeństwo staje się faktem, w tym momencie Norina przechodzi całkowitą przemianę, przestaje być łagodna i miła, odpycha próbującego ją objąć Don Pasquale, besztuje go za brak kultury. Dziewczyna przyjmuje postawę wyniosłej gospodyni. Norina podnosi wynagrodzenia służby, domaga się zakupu większej liczby mebli, powozów, żąda, aby za wszystko zapłacił jej mąż Don Pasquale. W ten sposób podkreślony jest wizerunek Noriny jako zmiennej, sprytniej, energicznej i odważnej kobiety.

W trzecim akcie Norina staje się jeszcze bardziej agresywna i szalona, jej zachowanie wprowadza absolutny chaos w domu. Kiedy wieczorem planuje wyjść do teatru, Don Pasquale próbuje ją zatrzymać w domu, wściekła Norina policzkuje męża, ten wycofuje się pełen rezygnacji. Czyny Noriny wydają się grubiańskie i pozbawione sensu. Ukradkiem spotyka się z Ernesto okazuje mu czułość i delikatność. Kiedy Don Pasquale przyznaje się do winy i wyraża chęć rozwodu, a próbuje też jej ślub z Ernesto, Norina staje się radosna i szczęśliwa. Wszystkie jej wytrwałe wysiłki i poświęcenia na rzecz miłości zostają wynagrodzone.

Norina w *Don Pasquale* posiada potężną siłę życiową, jest to niezwykle energiczna postać. Jest młoda, piękna, wierna miłości, cechują ją także mądrość i pewność siebie w konfrontacji z „blisko 70-letnim” obcym mężczyzną. Don Pasquale jest ważną postacią w fabule opery, jego losy są siłą napędzającą jej rozwój. Dla Don Pasquale celem jest małżeństwo, poza zmuszeniem siostrzeńca do ślubu są też motywy towarzyskie. Starzec dzięki małżeństwu z młodą dziewczyną pragnie zdobyć reputację oraz wzbudzić u innych zazdrość³². Podczas spotkania z Noriną zakłada perukę, aby wyglądać młodziej, co stanowi ilustrację jego

³² Wystan Hugh Auden *The Dyer's Hand* tłum. Hu Seng Szanghajske Wydawnictwo Tłumaczeń 2018.01

podstępnych zamiarów. Kiedy Norina odrzuca jego objęcia i domaga się, aby zapłacił wszystkie rachunki, starzec zaczyna rozumieć, że został oszukany. Po spoliczkowaniu przez Norinę Don Pasquale odczuwa rezygnację i frustrację, iż wszystko rozwija się nie po jego myśli. Kiedy dowiaduje się, że Norina zamierza wyjść za jego siostrzeńca już nie cierpi, albowiem odeszło go pożądanie i miłość. Ich małżeństwo jest pozbawione radości, jego komizm staje się widoczny, gdy emocje społeczne pozostają jedyną motywacją do jego kontynuacji.³³ Norina jest dziewczyną bez wykształcenia czy też doświadczenia społecznego, widząc załamanie spoliczkowanego Don Pasquale bliska jest do okazania mu współczucia, jednak jej rozsądek i wyrachowanie natychmiast zwracają ją na drogę przygotowanego planu, ponieważ doskonale wie, czego pragnie. Pomimo zakpienia z Don Pasquale i przekształcenia małżeństwa w żart, Norina nigdy nie utraciła determinacji, aby zejść z drogi do realizacji zamierzonego celu. Za pomocą swojego sprytu zmieniła los trzech osób, a miłość nie zamieniła się w tragedię. W obliczu panującego systemu społecznego oraz władzy świeckiej Norina podjęła wyzwanie i osiągnęła końcowy sukces.

Giulietta z opery *I Capuleti e i Montecchi* jest młodą, uczuciową dziewczyną. Giulietta nie pojawia się w pierwszym akcie, kiedy jej ojciec ogłasza wieści o jej ślubie. Nadworny lekarz Lorenzo wie o miłości pomiędzy Giuliettą i Romeo, wprowadza ojca dziewczyny w błąd, mówiąc o jej rzekomej chorobie, pragnie w ten sposób odwlec datę ślubu. W codziennym życiu Giulietta traktuje ludzi z szacunkiem i dobrocią, to właśnie jej miłość do Romeo niezwykle poruszyła serce doktora, który kierowany współczuciem postanawia jej pomóc, nawet w świetle wojny pomiędzy rodziną Capuleti i Montecchi. Doktor Lorenzo pomaga Romeo w skrytym wejściu do pokoju Giulietty, tak aby młodzi mogli przedyskutować, jak stawić czoła sytuacji.

W arii *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte* Giulietta śpiewa o swoim niezadowoleniu z decyzji ojca o zorganizowaniu jej ślubu, doskonale zdaje sobie sprawę, iż ów ślub czyni z niej przedmiot ofiarny. Dostrzegamy bezradność oraz samotność Giulietty. Myśl o Romeo niczym odświeżająca bryza czy światło dnia koi jej smutki. W tym miejscu stworzony jest wizerunek

³³ Wystan Hugh Auden *The Dyer's Hand* tłum. Hu Seng Szanghajskie Wydawnictwo Tłumaczeń 2018.01

wahającej się i pełnej oczekiwań wobec życia młodej dziewczyny. Kiedy pojawia się Romeo, zaczyna przekonywać Giuliettę do wspólnej ucieczki. Dziewczyna odpowiada, że obowiązek i honor wiążą jej ruchy, jej zdaniem są one silniejsze niż miłość. Romeo może tylko oddalić się. W tym fragmencie dostrzegamy bezradność nieobytej w świecie dziewczyny z arystokratycznego rodu, pomimo iż głęboko kocha Romeo nie ma śmiałości, aby bezpośrednio przeciwstawić się woli ojca.

W drugim akcie znajdująca się w beznadziejnej sytuacji Giulietta akceptuje pomoc zaproponowaną jej przez doktora Lorenzo, mianowicie zgadza się wypić miksturę, która upozeruje jej śmierć. Mimo obaw co do faktycznej skuteczności mikstury, dziewczyna postanawia jednak zaufać doktorowi i w ten sposób związać się z Romeo bez złamania woli ojca. Giulietta staje się bardziej odważna, nie lęka się zaryzykować życiem w celu zdobycia szansy na bycie z ukochanym Romeo. Po wypiciu mikstury Giulietta błaga, aby ojciec wziął ją w objęcia. Ojciec Giulietty zaczyna podejrzewać doktora, co tym bardziej uwypukla naiwność dziewczyny. Doktor Lorenzo zostaje zatrzymany, w rezultacie nie może przekazać Romeo wiadomości. Młodzieniec nie wie, że Giulietta wypila jedynie miksturę imitującą śmierć. Romeo zabija się na grobie Giulietty, która po przebudzeniu odkrywa, iż jej wysiłki mimowolnie doprowadziły do śmierci ukochanego. W tym momencie Giulietta przestaje się lękać, wybiera śmierć u boku ukochanego. W ten sposób zaprezentowany jest romantyczny wizerunek odważnej i lojalnej dziewczyny.

Libretto do opery *I Capuleti e i Montecchi* jako adaptacja dramatu Williama Szekspira *Romeo and Juliet* zostało napisane przez włoskiego dramaturga Felice Romani. Na bazie stworzonej przez Szekspira fabuły powstała jeszcze jedna opera, mianowicie skomponowana przez francuskiego kompozytora Charlesa Gounoda w 1867 roku *Romeo et Juliette*; jest to opera w języku francuskim. W obu tych dziełach występują różnice pomiędzy wizerunkami głównych bohaterów, które możemy wyraźnie zaobserwować w śpiewanych przez nie ariach. Giulietta z *I Capuleti e i Montecchi* Vincenzo Belliniego jest niepewną siebie, delikatną dziewczyną, lękającą się otwarcie odrzucić wolę rodziny i jej plany matrymonialne. Jej serce jest rozdarte konfliktem. Szczególnie podczas wykonywania arii *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte*, w ten czas Giulietta ubrana jest w prostą, białą suknię, dziewczyna wzdycha, iż ubrana w piękne szaty przypomina ofiarę składaną na ołtarzu. Aria służy więc bohaterce do

ukazania cierpienia i żalu nad swoim losem, dziewczyna prosi Boga o miłosierdzie i wybawienie z ciężkiej sytuacji, w której się znajduje. Giulietta śpiewa arię solo w swoim pokoju. Smutek i bezradność powodują, iż jest w stanie prowadzić wyłącznie rozmowę ze sobą, albowiem w rzeczywistym życiu brak jest kogokolwiek, kto mógłby ją zrozumieć. Natomiast w utworze Gounoda *Romeo et Juliette* główna bohaterka zaprezentowana jest jako ekstrawertyczna, kochająca życie, radosna i energiczna dziewczyna. Serce Juliette wypełnia gorące pragnienie miłości, nie zamierza kapitulować przed wolą rodziny. W arii *Je veux vivre* styl tanecznego rytmu ukazuje energiczną i romantyczną dziewczynę w pełni swoich sił witalnych. W tekście arii powtarzają się takie słowa jak „płomień”, „młodość”, „odurzenie”, „skarb”, „róża” służące zaprezentowaniu, jak Juliette rozumie miłość. Frazy takie jak „wspólne szczęście nigdy nie powróci” lub „mroczna zima” pokazują jej lęk przed utraceniem miłości. Juliette śpiewa arię do swojej niani Gertudy, Juliette prezentuje najbliższej osobie swój wewnętrzny świat i w pełni zanurza się w fantazjach i pragnieniach miłości. W dramacie Williama Szekspira *Romeo and Juliet* niania Juliet jest jej znacznie bardziej bliska i życzliwa niż rodzona matka, to właśnie niania lepiej ją rozumie. Niania w rezultacie wielu lat opieki nad Juliet pamięta datę jej urodzin. Inną przyczyną tak doskonałego zrozumienia Juliet jest fakt, iż niania posiadała kiedyś własną córkę, rówieśniczkę Juliet, która niestety zmarła. Wszystkie uczucia wobec własnego dziecka niania skierowała w stronę Juliet. Kobieta zwykła powtarzać, iż spełnieniem jej marzeń jest dożyć momentu, w którym ujrzy Juliet wychodzącą za mąż³⁴. Z tego powodu Juliette w operze Gounoda nie jest samotną dziewczyną, poza rodzicami ma jeszcze bardzo bliskie, rozumiejące ją osoby. Pod względem osobowości Juliette Gounoda jest znacznie bardziej otwarta i spontaniczna.

Dramat Williama Szekspira *Romeo i Julia* stał się wspaniałym klasycznym arcydziełem, stąd też płynęła inspiracja dla wielu kompozytorów, którzy osiągnęli sukces w jego muzycznej adaptacji. Poza Vincenzo Bellinim i Charlesem Gounodem inny włoski kompozytor - Niccolò Vaccai napisał w 1825 roku operę zatytułowaną *Giulietta e Romeo*. Francuski kompozytor Louis Berlioz po obejrzeniu wystawianej we Florencji inscenizacji *Capuleti e Montecchi*

³⁴ William Szekspir *Romeo and Juliet* tłum. Zhu Shenghao Wydawnictwo Ludowo Literackie 2015.8.27

Belliniego w 1839 roku napisał symfonię *Romeo et Juliette*³⁵. Pomimo braku możliwości zmiany tragicznego finału losów Giulietty, w rezultacie wysiłków kolejnych kompozytorów, Giulietta otrzymała znacznie potężniejszą siłę życiową, dzięki czemu wzbogacona została ta romantyczna historia miłosna z Werony.

W operze *Rigoletto* Gilda jest młodą, wciąż niedojrzałą, prostą, wręcz idealną dziewczyną. Pojawia się w pierwszym akcie. Gilda zamieszkuje w sekretnym pokoju. Gilda z radością wita powracającego ojca. Rigoletto czuje niepokój w związku z klątwą, którą rzucił nań stary hrabia. Gilda zauważa rozkojarzenie i nerwowość ojca. Z ich rozmowy dowiadujemy się, iż matka Gildy umarła, kiedy ta była jeszcze małą dziewczynką. Gilda nie zna prawdziwego imienia i nazwiska oraz zajęcia ojca. Przez te trzy miesiące od czasu powrotu do ojca Gildzie nie wolno opuszczać domu. Rigoletto, aby zapewnić córce szczęśliwe dzieciństwo, ukrył przed nią wszystkie złe wydarzenia, sam biorąc na siebie ich odium. Gilda robi się smutna, kiedy ojciec opowiada o przeszłości, rezygnuje z pytań, które zamierzała zadać ojcu, czule go pociesza. W tym miejscu ukazany jest wizerunek Gildy jako niewinnej, prostej dziewczyny o dobrym sercu. W rezultacie nakazów ojca Gildzie wolno wychodzić z pokoju tylko raz w tygodniu na nabożeństwo do kościoła. W tym czasie Gilda zakochała się w napotkanym młodym, przystojnym mężczyźnie. Dziewczyna nie wie, jak o tym powiedzieć ojcu, jak zrównoważyć miłość do mężczyzny z uczuciem rodzinnym. Pod ciężarem klątwy w sercu Rigoletto wzbiera strach, jego myśli przebiegają niespokojnie, nie zauważa wahań i wątpliwości w oczach córki. Rigoletto po udzieleniu kolejnych instrukcji dla służącej Gildy – Giovanny, opuszcza pomieszczenie. Po odejściu ojca Gilda mówi służącej o swoim niepokoju oraz o miłości do nieznajomego mężczyzny. Ukazany zostaje obraz młodej kobiety tęskniącej za wielką miłością. Mężczyzna, w którym podkochuje się Gilda przekupuje Giovannę i bardzo szybko pojawia się przed jej obliczem, stosuje wobec dziewczyny gorące zaloty, niedojrzała, nie znająca świata Gilda szybko wpada w pułapkę. Jest to pełne zaprezentowanie emocjonalnej niewinności i naiwności dziewczyny. Zza drzwi dochodzi odgłos, przekonana, iż to właśnie zbliża się ojciec Gilda prosi księcia, aby się jak najszybciej oddalił, wtedy to książę frywolnie

³⁵ Howard Goodall *The Story of Music* tłum. Lai Pukai Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego Guangxi 2020.4

mówi jej, iż nazywa się Gualtier Malde oraz jest biednym żakiem. Po odejściu księcia pojawiają się pragnący zemścić się na Rigoletto dworzanie. Dyskutują, w jaki sposób porwać przebywającą za drzwiami Gildę. Niestety Gilda nie jest tego świadoma, wciąż znajduje się w stanie miłosnego odurzenia miłości do księcia, śpiewa arię *Caro nome*, w której podkreśla, iż w ostatnim momencie życia wykrzyknie imię ukochanego³⁶. W tym miejscu niezwykle wyraźnie zostaje ukazany obraz Gildy zanurzonej w słodczy miłości, jak również pojawia się zapowiedź jej tragicznego końca.

W drugim akcie Gilda poznaje tożsamość mężczyzny, w którym się kocha, ponadto okazuje się, iż święta miłość wyznawana przez Gildę jest dla niego błahostką. Gilda jest załamana i zrozpaczona, wciąż też wspomina chwile z księciem. W pałacu ubrana w piżamę Gilda opowiada ojcu o swoim spotkaniu z księciem oraz porwaniu przez dworzan. Ukazany jest obraz nieszczęśliwej Gildy, która mimo porzucenia przez księcia wciąż snuje fantazje. Rigoletto po poznaniu losów córki poprzysięga zemstę, jednak Gilda prosi go, aby wybaczył księciu, nawet jeżeli książę ją oszukał, ona wciąż go kocha. W tym miejscu dostrzegamy niewinność i dobre serce kochającej z uporem dziewczyny.

W trzecim akcie Rigoletto przyprowadza córkę do domu mordercy Sparfucile. Pragnie przekonać Gildę do całkowitego porzucenia uczucia miłości do księcia. Zgodnie z planem, wraz córką w ukryciu przyglądają się schadzce księcia z młodszą siostrą mordercy Maddaleną. Igraszki księcia z Maddaleną wywołują u Gildy niekończące się pasmo cierpień. Zgodnie z nakazem ojca Gilda ma udać się do innego miasta, jednak nie mogąc pogodzić się z faktem, iż książę ma zostać zabity powraca do domu zabójcy. W drzwiach słyszy kłótnię pomiędzy Sparfucile i jego młodszą siostrą. Zabójca już odebrał zapłatę i ma zamiar zgodnie z ustaleniami zabić księcia, jednak Maddalena prosi brata, aby porzucił ów zamiar. Słuchająca ich kłótni Gilda jest przekonana, iż siostra zabójcy jest dobrą kobietą, zapomina, iż ta przed chwilą wspomniała o zamordowaniu Rigoletto w celu ochrony księcia. W tym miejscu manifestuje się naiwność i ślepa miłość Gildy. Gilda słyszy, iż kolejny gość w domu zabójcy może zostać zamordowany zamiast księcia. Maddalena płacze, iż już za moment książę zginie. Gilda postanawia poświęcić swoje życie, aby uratować człowieka, który ją zdradził.

³⁶ Wu Zuqiang *Klasyczne opery* Wydawnictwo Światowego Dziedzictwa Kulturowego 2007.1

Dziewczyna prosi Boga, aby wybaczył popełniającym zło ludziom, równocześnie prosi ojca o przebaczenie, wyraża też życzenie, aby uratowany przez nią człowiek wiódł szczęśliwe życie. Wizerunek naiwnej i dobrodusznej dziewczyny jest tutaj wzbogacony o tragizm gotowości do poświęcenia życia w imię miłości.

Libretto do opery *Rigoletto* zostało napisane przez Francesco Maria Piave jako adaptacja powieści francuskiego psiarza Victora Hugo zatytułowanej *Le roi s'amuse*. W tekście Hugo opisany jest pałacowy błazen, który doskonale zna pożądlivą i skorą do zabawy naturę króla i jego dworzan. Błazen zajmuje niską pozycję, często spotykają go zniewagi, jednak prawdziwe uczucia nie są mu obce. Kiedyś był zakochany, zaś jego ukochana pozostawiła mu córkę o imiennicze Blanche. Ku jego zaskoczeniu staje się ona obiektem zalotów króla, co prowadzi do jej śmierci³⁷. W *Rigoletto* Gilda jest właśnie stworzoną przez Hugo Blanche. Blanche ma zaledwie 16 lat, zamieszkuje w Paryżu w odległym miejscu. W rezultacie ojcowskiej opieki Blanche nie ma żadnego życiowego doświadczenia, nigdy nie była zmuszona stawiać czoła przeciwnościom losu, całkowicie nie rozumie świata oraz cierpienia³⁸. Życie w odseparowaniu od świata uczyniło z Blanche emocjonalną, naiwną i upartą dziewczynę, gotową do kierowania się w swoim życiu wyłącznie uczuciami, niezdolną do zrozumienia, iż miłość, której pragnie właśnie ją niszczy. Blanche w kościele spotyka przystojnego młodzieńca. Blanche postrzega go jako odważnego, czułego, szlachetnego mężczyznę, wszystkie zalety męskiego charakteru umieszcza w jego osobie³⁹. Jej ojciec ostrzega ją, iż król jest uwodzącym kobiety oszustem. Blanche cierpi z tego powodu, wciąż jednak kocha króla i jest gotowa oddać za niego swoje życie. Wizerunek Gildy w operze jest więc bardzo bliski wizerunkowi Blanche, podobnie dochodzi do zderzenia pomiędzy przypominającym anioła wizerunkiem dziewczyny a jej tragicznym końcem.

³⁷ Zheng Kelu *Podręcznik Literatury Francuskiej* Wydawnictwo Uniwersytetu w Pekinie 2008.1

³⁸ Victor Hugo *Zbiór Dramatów* Hugo tłum. Xu Shengchong Wydawnictwo Ludowo Literackie 1986

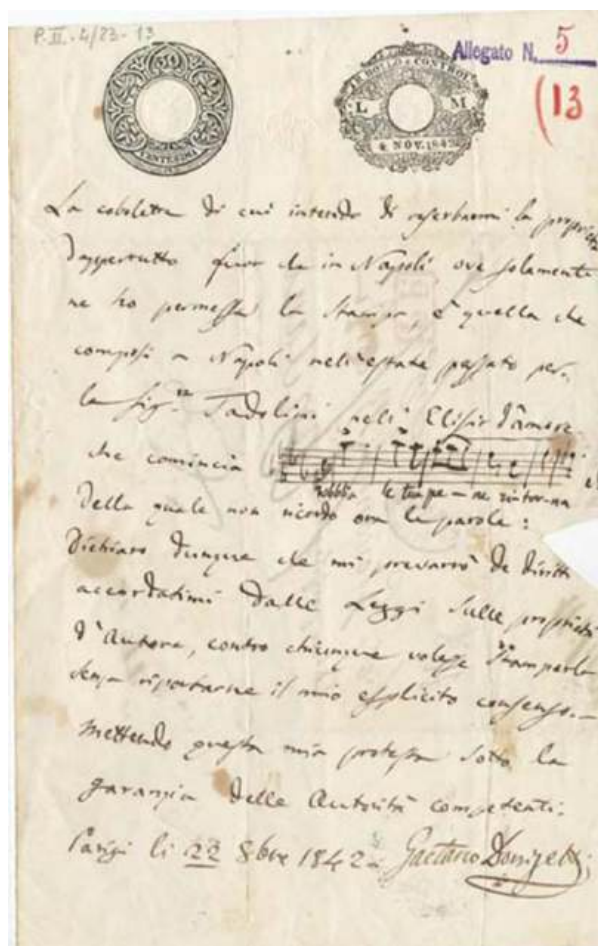
³⁹ Victor Hugo *Zbiór Dramatów* Hugo tłum. Xu Shengchong Wydawnictwo Ludowo Literackie 1986

2.3 Autoryzowany wydawca arii Ricordi

Casa Ricordi jest założonym w 1808 roku włoskim wydawnictwem muzycznym. W rezultacie wielkiego popytu na nuty Giovanni Ricordi dokonywał zakupu partytur dla biblioteki, która następnie wypożyczała je teatrom. W roku 1825 Giovanni Ricordi zdobył prawo własności ogromnego archiwum nut w mediolańskiej La Scali. Oznaczało to, iż mógł wypożyczać partytury oraz sprzedawać ich kopie - ręczne bądź drukowane. Uzyskanie tego prawa własności stało się początkiem jego dalszej działalności jako głównego dostawcy partytur dla światowych teatrów muzycznych. W roku 1839 Ricordi zakupił prawa autorskie do pierwszej opery Giuseppe Verdiego zatytułowanej *Oberto conte di San Bonifacio*, w ten sposób rozpoczął współpracę z najważniejszymi włoskimi kompozytorami XIX wieku. Następcy Giovanni Ricordi jak Tito Ricordi i Giulio Ricordi kontynuowali rozwój rodzinnego przedsiębiorstwa, czyniąc je słynnym na cały świat. Pod wpływem wsparcia i wskazówek Giulio Ricordi wielką światową sławę zdobył Giacomo Puccini, a jego opery, podobnie jak dzieła Verdiego, podbiły światowe sceny operowe. Dla przykładu, w 1878 roku została w Londynie założona firma siostrzana o nazwie G. Ricordi & Co London uzyskując prawa do zarządzania włoskim repertuarem muzycznym na obszarze Wielkiej Brytanii i całego Imperium Brytyjskiego. W roku 1908 na terenie Niemiec powstała firma siostrzana o nazwie Ricordi & Co. Buhnen – und Musikverlag. To wydawnictwo zajmowało się głównie najważniejszymi operami i symfoniami XX wieku. Casa Ricordi w swojej długiej działalności opiera się na bogatym doświadczeniu wydawniczym. Odgrywa wiodącą rolę w dziedzinie wydawania partytur oraz rozpowszechniania klasycznych dzieł muzyki Zachodu (ze szczególnym naciskiem na dzieła włoskie).

Jedną z głównych przyczyn powszechnego uznania, które zdobyło Casa Ricordi była jego bezpośrednia współpraca z kompozytorami. W archiwum Casa Ricordi znajduje się wiele listów, w tym licząca 50 listów korespondencja z Vincenzo Bellinim, jak również blisko 465 prywatnych listów do Gaetano Donizettiego i Giuseppe Verdiego. Dla przykładu, Donizetti w liście wysłanym do swojego wydawcy Giovanni Ricordi datowanym na 22 października 1842 roku analizował kwestię prawa do druku opery *L'elisir d'amore*.

Kompozytor pisał: „Jako że początek muzyczny *L'elisir d'amore* został napisany dla neapolitańskiej damy Tadolini, planuję zatrzymać przy sobie jego prawo własności, wszędzie poza Neapolem tylko ja mogę wyrazić zgodę na jego drukowanie. Stąd będę bronił swoich praw wynikających z prawa autorskiego przed każdym, kto będzie chciał je wydrukować bez mojej wyraźnej zgody”. Ilustracja 7 przedstawia rękopis.



Ilustracja 7 ID: LLET006708, Gaetano Donizetti, Paryż 22.10.1842⁴⁰

W liście do Giovanni Ricordi datowanym na 26 stycznia 1852 roku Giuseppe Verdi poruszył kwestię kosztów praw autorskich opery *Rigoletto*, artysta pisał: „Prezes Teatru Feniks w Wenecji oraz poeta Piave złożyli mi obietnicę, iż cenzorzy zatwierdzą tę nową operę, której tytuł najprawdopodobniej będzie brzmiał *Rigoletto*. Po uznaniu tego faktu, najlepiej wspólnie

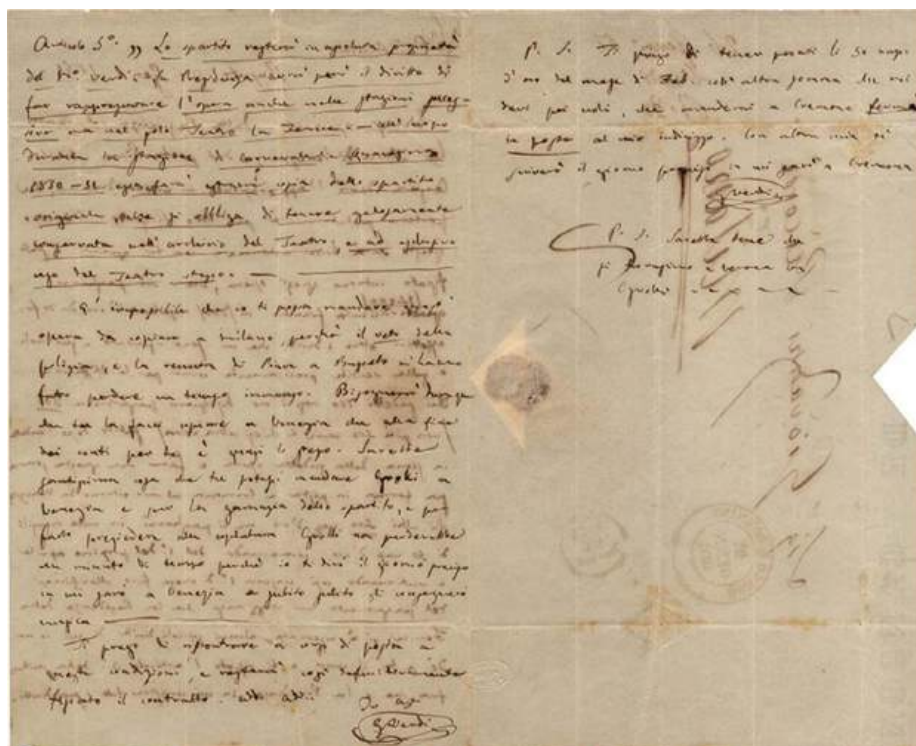
⁴⁰ Ricordi Archiwum Historyczne: www.digitalarchivioricordi.com/it/

z Panem przypomnimy sobie regulamin w związku z tym projektem, czyli: pan zapłaci mi 14720 franków, tytułem moich kosztów podróży i sprzedaży, tak jak w przypadku opery *Stiffelio*.” W związku z podkreśleniem swoich praw autorskich Verdi pisał: „Partytura wciąż pozostaje absolutną własnością Verdiego. Mimo to prezydencja ma prawo do wystawienia tej opery w sezonie, jakkolwiek prawo to ogranicza się wyłącznie do Opery Feniks w Wenecji.” Rysunki nr 8 i nr 9 przedstawiają rękopisy ich korespondencji.



Ilustracja 8 ID: LLET000714, Giuseppe Verdi, Włochy Busseto, 26.1.1851⁴¹

⁴¹ Ricordi Archiwum Historyczne: www.digitalarchivioricordi.com/it/



Ilustracja 9 ID: LLET000714, Giuseppe Verdi, Włochy Busseto, 26.1.1851⁴²

W archiwum Casa Ricordi znajduje się korespondencja pomiędzy Giovanni Ricordi a Vincenzo Bellinim w kwestii dodatkowych kosztów opery *Capuleti e i Montecchi*. Dwa rękopisy listów, które obaj Panowie wymienili nie zostały opublikowane, jednak ich treść została zapisana i ujawniona. W liście oznaczonym jako „Bellini_43” Bellini poruszył kwestię wynagrodzenia za prawa autorskie opery oraz kosztów, które wydawnictwo Ricordi ponosiło tytułem reklamy i opłat pocztowych. W liście oznaczonym jako „Bellini_47” datowanym na 17 lipca 1835 roku Giovanni Ricordi pisze: „W związku z Cavatiną *Capuleti e i Montecchi* w naszej poczcie Franchi wydałem 20 franków na opłaty pocztowe, ten wydatek całkowicie przekroczył moje wyobrażenia. Po przybyciu na pocztę w Londynie, żeby ją odebrać zażądano ode mnie dodatkowo 30 franków. Jeżeli w Londynie jeden utwór muzyczny kosztuje tyle pieniędzy, nie powinien być zaskoczony tym faktem. Jeśli bardzo dokładnie spojrzysz na rachunki, zauważysz, iż ujawniam wyłącznie marżę firmy, albowiem nie liczę czasu

⁴² Ricordi Archiwum Historyczne: www.digitalarchivioricordi.com/it/

przeznaczonego na moje interesy jako wydawcy”.

W wieku XX pod zarządem czwartej generacji rodziny Ricordi wydawnictwo przeobraziło się w ważną, międzynarodową firmę. Wydawnictwo Ricordi nie tylko objęło w posiadanie największe na świecie archiwum partytur operowych, również weszło w posiadanie wielu oryginalnych rękopisów partytur głównych kompozytorów, jak też korespondencji i dokumentów historycznych. Dodatkowo Ricordi rozpoczęło edycję utworów muzycznych pod nazwą *Critical Editions*, szczególnie istotne stały się krytyczne wydania utworów operowych Vincenzo Belliniego, Gaetano Donizettiego i Giuseppe Verdiego. Wszystkie zostały z wielką precyzją oparte na rygorystycznych studiach muzycznych, dostarczając partytur najbardziej zbliżonych do oryginalnych zamierów kompozytorów, co stanowi najbardziej autorytatywne źródło odniesienia dla muzykologów i artystów. Na przykład w 1988 roku wydawnictwo Ricordi, we współpracy z lokalnymi władzami włoskiego Bergamo, wydało krytyczną edycję oper Gaetano Donizettiego. Edycja każdej z oper objęła partyturę oraz komentarz tworząc dwutomowy zbiór. Gabriele Dotto oraz Roger Parker pełnili funkcję redakcyjnego nadzoru. Znajdująca się w tym zbiorze opera *Don Pasquale*, zgodna z przygotowaną przez nich wersją partytury, została wystawiona w Teatrze Donizettiego w Bergamo. W części stanowiącej komentarz omówiono kwestię umieszczenia na początku interludium partii wiolonczeli lub klarnetu, bądź waltorni i w oparciu o zapiski Donizettiego przywrócono partyturę do stanu zgodnego z jego pierwotnymi zamysłami. Na początku arii *Quel gurado il cavaliere* w związku z fragmentem instrumentalnym służącym podkreśleniu sił witalnych postaci wykonawca otrzymuje „wybór”, co znaczy, iż to śpiewaczka decyduje o wykonaniu tej partii instrumentalnej.

W roku 2006 Gabriele Dotto zakończył wydanie wersji z komentarzem opery *Linda di Chamounix*. Edycja została oparta trzech wersjach opery z 1842 roku wystawionych w Wiedniu, Paryżu oraz jej premiery w Turynie, podpisanych własnoręcznie przez Donizettiego. Bardzo ciężko jest ocenić, która z powyższych wersji w najbardziej reprezentatywny sposób przekazywała zamysły kompozytora, albowiem każda z nich posiada wyjątkową strukturę, lub też wymaga adaptacji pod względem długości, musiała również spełniać indywidualne wymagania śpiewaków. Wszystko to należało uwzględnić w czasach Donizettiego.

Edycja z komentarzem opery *Lucia di Lammermoor* została ukończona w 2021 roku.

Wykorzystane do niej materiały źródłowe i partytury są najbardziej zbliżone do wersji z jej premiery w Neapolu 26 września 1835 roku. Na partyturach zachowały się skierowane do śpiewaków własnoręcznie napisane przez Donizettiego uwagi dotyczące wariacji muzyczno-wokalnych. Widnieją również zapiski na temat roli harmonii w całym przedstawieniu, są też trzy dodatkowe utwory transpozycyjne, które zostały zatwierdzone przez Donizettiego. Uwagi dotyczące korekty błędów wymowy z poprzednich wersji, jak również wyjaśnienia ich przyczyn oraz źródła rozważań.

Niestety nie doszło do pełnej popularyzacji tych autorytatywnych wersji oper, co spowodowane jest bardzo wysokim kosztem ich zakupu, jak również ich brakiem w darmowej bazie danych na platformach internetowych. Ponadto niektóre z tych utworów wciąż znajdują się w fazie badań oraz przygotowań do inscenizacji, stąd też należy zwracać uwagę na dynamikę rozwoju edycji z komentarzem w praktyce scenicznej. Wydawnictwo Ricordi w ciągu ubiegłych dwustu lat rozwinęło się z małej formy drukującej partytury w globalnego lidera wydawniczego, odgrywając kluczową rolę w popularyzacji i rozwoju włoskich oper. Ricordi nie jest jedynie firmą rodzinną, lecz również kustoszem światowego dziedzictwa muzycznego.

2.4 Analiza włoskiego tekstu arii

Sylaba (sillaba) jest podstawą rymu, liczba sylab w bezpośredni sposób decyduje o wykonywanej formie rymu, każdy wers ma bowiem ustaloną liczbę sylab. We włoskiej operze zdecydowana większość wersów jest zorganizowana w izometryczne frazy (czyli stałe takty), ponadto towarzyszy im ustalona melodia. Najczęściej stosowaną miarą są wersy pięciosylabowe, wersy sześciosylabowe, siedmiosylabowe, dziewięciosylabowe, dziesięciosylabowe oraz jedenastosylabowe. Konkretna liczba sylab posiada swoją charakterystykę i funkcje. Linia pięciosylabowa *Quinario*: jest związana z mocnym odczuciem rymu, najczęściej stosowana w wersach dialogu. Linię sześciosylabową *Senario*: cechuje naturalność rymu, jest szczególnie popularna w narracyjnych i muzykalnych utworach. Linia siedmiosylabowa *Settenario*: jest powszechnie stosowana we włoskiej poezji, znakomicie służy opisom scenerii czy stylu, dla przykładu w tradycyjnej włoskiej poezji lirycznej, w *canzone* [pieśniach] oraz narracyjnych poezjach ludowych (jak *romanze* [romans] czy *ballata* [ballada]).

Charakteryzuje ją szybkość, płynność oraz spójność. Linia ośmiosylabowa *Ottotario*: umiarkowana, często stosowana w poezji ludowej. Linia siedmiosylabowa znacznie lepiej służy ekspresji delikatnego nastroju, natomiast linia ośmiosylabowa jest bardziej właściwa dla ekspresji z nieco większą siłą. Linia dziesięciosylabowa *Decasillabo*: precyzyjnie wyraża delikatne emocje, służy ekspresji dialogu z mocnym rytmem. Linia jedenastosylabowa *Endecasillabo*: jest wyniosła, elegancka, jest to najbardziej klasyczna forma wersu we włoskiej poezji.

W trakcie śpiewania włoskich arii kluczowym zadaniem dla śpiewaków jest zrozumienie i przestrzeganie zasad dotyczących rymów włoskiej poezji. Nie jest to wyłącznie problem technik językowych, lecz w większym stopniu stanowi to jedną z podstaw artystycznej ekspresji. **Ostry rym** *tronca*, **równy rym** *piana* oraz **super-równy rym** *sdrucchiola* są terminami służącymi do opisu rodzaju rymu (*metrica italiana*) we włoskiej poezji, o ich rodzaju decyduje pozycja akcentu na ostatnim słowie. Ostry rym *tronca* wskazuje, iż akcent w kończącym słowie znajduje się na ostatniej sylabie, do liczby sylab w linii należy dodać jeszcze jedną sylabę. Równy rym *piana* wskazuje, iż akcent w kończącym słowie znajduje się na jego przedostatniej sylabie, liczba sylab w linii pozostaje niezmienna. Super-równy rym *sdrucchiola* oznacza, iż akcent w kończącym słowie znajduje się na trzeciej sylabie od końca, dla przykładu *libero*. Liczba sylab zmniejsza się o jedną. Włoskie arie znajdują się pod wielkim wpływem „włoskiej poezji” kompozytorzy zazwyczaj tworzą linie melodyczne w oparciu o rymy poezji. Dla przykładu, wersom z równymi rymami bardzo często towarzyszy płynna melodia, natomiast wersom z ostrymi rymami towarzyszą długie, mocne dźwięki, przynoszące odczucie zbliżającego się finału. W przypadku, jeżeli śpiewacy nie rozumieją zasad regulujących rymy może to doprowadzić do zniszczenia rytmu śpiewanych linii oraz „rozejścia” się muzyki z tekstem.

W trakcie analizy struktury rymów i sylab kluczową rolę odgrywa złączenie samogłosek. **Złączenie dźwięków** *elisione* [elizja]: w przypadku, jeżeli dane słowo kończy się samogłoską, a kolejny wyraz rozpoczyna również samogłoską, obie samogłoski łączą się ze sobą w jedną sylabę (na przykład wyraz *l'amore* składa się z trzech sylab, kiedy w istocie są cztery). **Złączenie rymów** *sinalefe*: w momencie recytacji występująca pomiędzy dwoma wyrazami samogłoska może być czytana łącznie jako jedna sylaba (dla przykładu, *e'ora* składa się z

dwóch sylab). **Rozbity rym *dialefe***: w wyjątkowej sytuacji dwie samogłoski można czytać osobno, każda z nich stanowi jedną sylabę, jest to metoda służąca najczęściej podkreśleniu bądź zmianie rytmu. Ta elastyczność jest ważną manifestacją muzycznego i rymowego charakteru włoskiej poezji, nadając temu językowi niezwykle urok i wyrazistość ekspresji! Język włoski jest w wielkim stopniu językiem rytmicznym, występujący w nim podział na sylaby bezpośrednio przekłada się na jego naturalną płynność. Tekst w języku włoskim brzmi płynnie i pięknie, pod względem akcentów i rytmu nie pojawia się konflikt pomiędzy melodią a słowami. Zwiększona wyrazistość płynności i nastroju przebiegających wersów umożliwia precyzyjne rozpoznanie każdej sylaby i pełne zmanifestowanie jedności tekstu z melodią. Pomaga to śpiewakom w perfekcyjnym łączeniu techniki ze sztuką. Poniżej analiza sześciu słynnych włoskich arii w oparciu o zasady zastosowania języka włoskiego w poezji:

Adina «Prendi, per me sei libero»

Aria

Pren/di; /per /me /sei /li/be/ro. (sdrucchiola) 7

Re/sta/ nel/ suol/ na/tio, (tronca) 7

Non/ v'ha/ de/stin/ sì/ rio, (tronca) 7

Che/ non/ si/ can/giun/ di. (tronca) 7

Qui,/ do/ve/ tut/ti/ t'a/ma/no, (Sdrucchiola) 7

Sag/gio, a/mo/ro/so,o/ne/sto, (piana) 7

Sem/pre/ scon/ten/to e/ me/sto (piana) 7

No, /non/ sa/rai/ co/sì. (tronca) 7

Lucia «Regnava nel silenzio»

Aria

Re/gna/va/ nel/ si/len/zio (piana) 7

al/ta/ la/ not/te e/ bru/na... (piana) 7

col/pia/ la/ fon/te un/ pal/li/do (sdrucchiola) 7

rag/gio/ di/ te/tra/ lu/na... (piana) 7

quan/do un/ som/mes/so/ ge/mi/to (sdrucchiola) 7

fra/ l'au/re u/dir/ si/ **fè** (tronca) 7
 ed/ ec/co/ su/ quel/ **mar**/gi/ne, (sdrucchiola) 7
 l'om/bra/ mo/stra/rsi a/ **me ... Ah!** (piana) 7
 Qual/ di/ chi/ par/la/ **muo**/ver/si (sdrucchiola) 7
 il/ lab/bro/ suo/ ve/**dea**, (tronca) 7
 e/ con/ la/ ma/no e/**sa**/ni/me (sdrucchiola) 7
 chia/mar/mi a /sé/ pa/**rea**; (tronca) 7
 stet/te un/ mo/men/to im/**mo**/bi/le, (sdrucchiola) 7
 poi/ rat/ta/ di/le/**guò**... (tronca) 7
 e/ l'on/da/ pria/ sì/ **lim**/pi/da (sdrucchiola) 7
 di/ san/gue/ ros/seg/**giò**. (tronca) 7
 E/gli è /lu/ce a'/gior/ni/ **miei**, (tronca) 8
 è/ con/for/to al/ mio /pe/**nar**. (tronca) 8
 Quan/do/ ra/pi/to i/n **e**/sta/si (sdrucchiola) 7
 del/ più/ co/cen/te ar/**do**/re, (piana) 7
 col/ fa/vel/lar/ del/ **co**/re (piana) 7
 mi/ giu/ra e/ter/na/ **fè**, (tronca) 7
 gli af/fan/ni/ miei/ di/**men**/ti/co, (sdrucchiola) 7
 gio/ia/ di/vie/ne il/ **pian**/to, (piana) 7
 Par/mi/ che a/ lui/ d'ac/**can**/to (piana) 7
 si/ schiu/da il/ ciel/ per/ **me**! (tronca) 7

Linda «O luce di quest'anima»

Recitativo

Ah! /Tar/dai/ **trop**/po, (piana) 5
 e al/ no/stro fa/vo/ri/to/ con/**ve**/gno (piana) 10
 io/ non/ tro/vai il/ mio/ di/let/to /**Car**/lo, (piana) 10
 e/ chi/ sa/ mai/ quan/to e/gli a/vrà/ sof/**fer**/to!(piana) 11
 Ma/ non/ al/ par/ di/ **me**! (tronca) 7
 Pe/gno/ d'a/**mo**/re (piana) 5

que/sti/ fior/ mi/ la/sciò! (tronca) 7
Te/ne/ro/ co/re! (piana) 5
E/ per/ quel/ co/re io/ l'a/mo, (piana) 7
u/ni/co/ di/ lui/ be/ne.(piana) 7
Po/ve/ri en/tram/bi/ sia/mo.(piana) 7
Vi/viam/ d'a/mor/, di/ spe/me:(piana) 7
pit/to/re i/gno/to an/co/ra (piana) 7
e/gli/ s'in/nal/ze/rà/ co/ suoi/ ta/len/ti !(piana) 11
sa/rà/ mio/ spo/so al/lo/ra. (piana) 7
Oh!/ Noi/ con/ten/ti ! (piana) 5

Aria

O/ lu/ce/ di/ que/st'a/ni/ma, (sdrucchiola) 7
de/li/zia, a/mo/re e/ vi/ta, (piana) 7
la/ no/stra/ sor/te u/ni/ta,(piana) 7
in/ ter/ra, in/ ciel/ sa/rà.(tronca) 7
Deh/ vie/ni a/ me/, ri/po/sa/ti (sdrucchiola) 7
su/ que/sto/ cor/ che/ t'a/ma.(piana) 7

Norina «Quel guardo il cavaliere»

Aria

Quel/ guar/do il/ ca/va/lie/re (piana) 7
in/ mez/zo al/ cor/ tra/fis/se, (piana) 7
pie/gò il/ gi/noc/chio e/ dis/se:(piana) 7
Son/ vo/stro/ ca/va/lier! (tronca) 7
E/ tan/to e/ra in/ quel/ guar/do (piana) 7
sa/por/ di/ pa/ra/di/so,(piana) 7
che il/ ca/va/lier/ Ric/car/do,(piana) 7
tut/to/ d'a/mor/ con/qui/so,(piana) 7
giu/rò/ che ad/ al/tra/ mai (tronca) 7

non/ vol/ge/ria il/ pen/**sier**.(tronca) 7

Ah, ah! Ah, ah!

So an/ch'io/ la/ vir/tù/ **ma**/gi/ca (sdrucchiola) 7

d'un/ guar/do a/ tem/po e/ **lo**/co,(piana) 7

so an/ch'io/ co/me/ si/ **bru**/cia/no (sdrucchiola) 7

I/ co/ri a/ len/to/ **fo**/co;(piana) 7

d'un/ bre/ve/ sor/ri/**set**/to (piana) 7

co/no/sco an/ch'io/ l'ef/**fet**/to,(piana) 7

di/ men/zo/gne/ra/ **la**/gri/ma,(sdrucchiola) 7

d'un/ su/bi/to/ lan/**guor**.(tronca) 7

Co/no/sco i/ mil/le/ **mo**/di (piana) 7

del/l'a/mo/ro/se/ **fro**/di,(piana) 7

i/ vez/zi e/ l'ar/ti/ **fa**/ci/li (sdrucchiola) 7

per/ a/de/sca/re un/ **cor**.(tronca) 7

Ho/ te/sta/ biz/**zar**/ra,(piana) 6

son/ pron/ta/, vi/**va**/ce...(piana) 6

bril/la/re/ mi/ **pia**/ce,(piana) 6

mi/ pia/ce/ scher/**zar**.(tronca) 6

Se/ mon/to in/ fu/**ro**/re,(piana) 6

di/ ra/do/ sto/ al/ **se**/gno,(piana) 7

ma in/ ri/so/ lo/ **sde**/gno (piana) 6

fo/ pre/sto a/ can/**giar**.(tronca) 6

Ho/ te/sta/ biz/**zar**/ra,(piana) 6

ma/ co/re/ ec/cel/**len**/te.(piana) 7

Giulietta «Eccomi in lieta vesta.Oh!Quante volte»

Recitativo

Ec/co/mi in/ lie/ta/ ve/sta...ec/co/mi a/**dor**/na... (piana)11

Co/me/ vit/ti/ma al/l'a/ra. Oh! al/men/ po/**tes**/si (piana)11

Qual/ vit/ti/ma/ ca/der/ del/l'a/ra al/ **pie**/de! (piana)11

O/ nu/zi/a/li/ **te**/de, (piana)7

Ab/bor/ri/te/ co/sì/, co/sì/ fa/**ta**/li (piana)11

Sia/te, ah!/ sia/te/ per/ me/ fa/ci/ fe/**ra**/li. (piana)11

Ar/do u/na/ vam/pa,un/ **fo**/co (piana) 7

tut/ta/ mi/ **stru**/gge. (piana) 5

Un/ re/fri/ge/rio ai/ ven/ti io/ chie/do in/**va**/no. (piana)11

O/ve/ se'/tu/, Ro/**meo**? (tronca) 7

In/ qual/ ter/ra/ t'ag/**gi**/ri? (piana) 7

Do/ve/, do/ve in/vi/ar/ti i/ miei/ so/**spi**/ri?(piana) 11

Aria

Oh!/**quan**/te/ vol/te, Oh!/**quan**/te (piana) 7

ti/ chie/do al/ ciel/ pian/**gen**/do (piana) 7

Con/ qua/le ar/dor/ t'at/**ten**/do, (piana) 7

E in/gan/no il/ mio/ de/**sir**! (tronca) 7

Rag/gio/ del/ tuo/ sem/**bian**/te (piana) 7

Par/mi il/ bril/lar/ del/ **gior**/no: (piana) 7

L'au/ra/ che/ spi/ra in/**tor**/no (piana) 7

Mi/ sem/bra un/ tuo/ re/**spir**.(tronca) 7

Gilda «Caro nome»

Aria

Gual/tier/ Mal/dè!/ no/me/ di/ lui/ sia a/**ma**/to,(piana) 11

Ti/ scol/pi/sci/ nel/ cor/ in/na/mo/**ra**/to!(piana) 11

Ca/ro/ no/me/ che il/ mio/ **cor** (tronca) 8

fe/sti/ pri/mo/ pal/pi/**tar**,(tronca) 8

Le/ de/li/zie/ dell'/a/**mor** (tronca) 8

mi/ dei/ sem/pre/ ram/men/**tar**!(tronca) 8

Col/ pen/sier/ il/ mio/ de/**sir** (tronca) 8

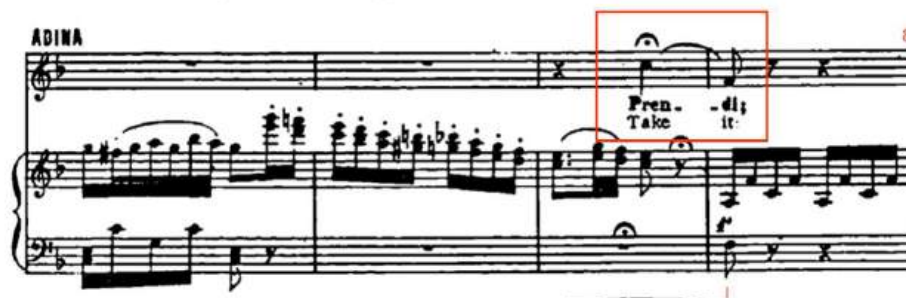
a/ te/ sem/pre/ vo/le/**rà**,(tronca) 8

E/ fin/ l'ul/ti/mo/ so/**spir**,(tronca) 8

ca/ro/ no/me/, tuo/ sa/**rà**.(tronca) 8

2.5 Analiza struktury muzycznej arii

- ✓ Aria Adiny *Prendi, per me sei libero* rozwija się w metrum 2/4, tonacji F-dur. W trakcie jej trwania nie dochodzi do zmiany tonacji, jej nastrój jest stabilny. Utwór składa się z 40 taktów, ma strukturę trzyczęściową bez powtórzenia, a więc: preludium oraz trzech fragmentów ABC. Preludium obejmuje takty od 1 do 8, harmonia opiera się na tonice F-dur, ma stały charakter, co pełni funkcję podtrzymania stabilnego nastroju muzycznego. Linie melodyczne składają się głównie z ósemek i szesnastek, rejestr głosu jest wysoki, zaś jego zakres przekracza oktawę. W 7 i 8 takcie Adina rozpoczyna śpiew skokiem interwałowym o kwintę w dół, co służy bardziej wyrazistemu zaprezentowaniu nastroju błagania i niedomówienia. Harmonia kończy się na tonice, jest to przygotowanie dla części A.



Ilustracja nutowa 10: *L'elisir d'amore*, strona 236

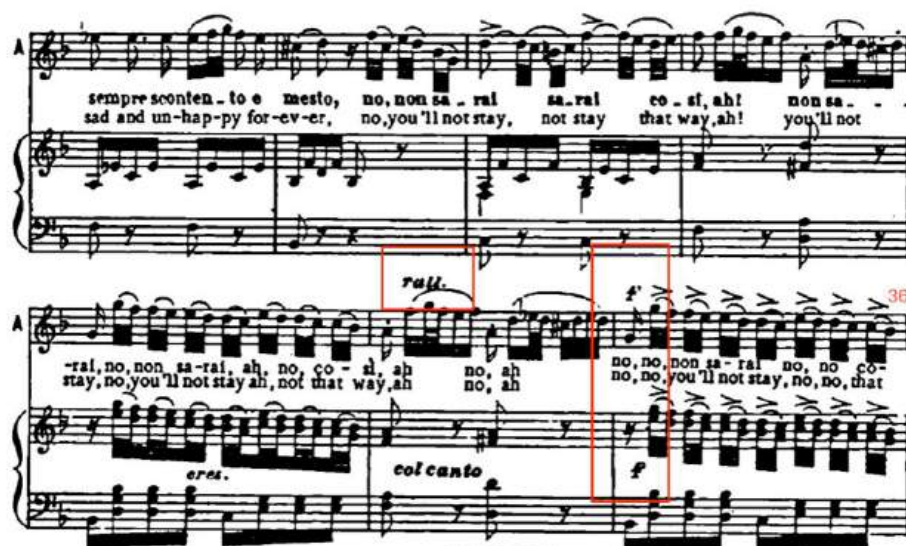
Część A to takty od 9 do 16, pierwsza fraza (9-12) składa się z dwóch równoległych linii. W pierwszej frazie, jak i w drugiej (13-16) zastosowana została homofoniczna metoda kompozytorska, linie melodyczne zbudowane są z nut z kropką oraz kilku półnut, wykazują formę falującą, rozwijają się progresywnie i skokowo. W 16 takcie pojawia się skok w dół o sekstę, jest to znak, iż Adina porzuciła uprzednio wypełniającą jej serce dumę, teraz pragnie uratować Nemorino. Fragment kończy się na dominancie (V stopień).



Ilustracja nutowa 11: *L'elisir d'amore*, strona 236

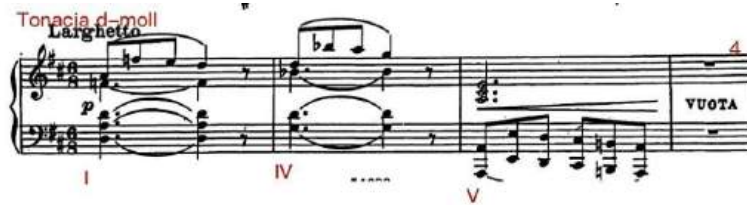
Część B to takty 19-25, pierwsza fraza (19-22) rozwija się za pomocą nut z kropką oraz połączonych szesnastek, występują w niej niewielkie fluktuacje. W drugiej frazie (23-25) występują wielokrotnie dodane znaki wydłużenia dźwięku. Melodia jest swobodna, zakres dźwięku wykracza poza oktawę, pojawia się schodząca skala chromatyczna. Zakończenie harmoniczne przypada na dźwięk V stopnia, liczba taktów tych dwóch fraz nie jest symetryczna.

Część C to takty 26-40. W pierwszej frazie (26-29) znajduje się schodząca skala trzydziesto-dwójek, w drugiej frazie z powodu niewystępowania pełnego zakończenia harmonicznego zostaje ona rozszerzona. Ostatecznie zakończenie harmoniczne frazy przypada na akord od dominanty do głównego dźwięku, jest to pełne zakończenie. W całej arii jedynie w takcie 35 pojawia się znak *rall.* określający zmianę tempa, a wyłącznie w takcie 36 znak *f* określający dynamikę, co pokazuje lęk Adiny i niechęć do rozstania z Nemorino, a więc smutek z powodu konieczności oddalenia się od ukochanego.



Ilustracja nutowa 12: *L'elisir d'amore*, strona 237

Aria Lucii *Regnava nel silenzio* jest zbudowana z dwóch części, pomiędzy którymi znajduje się łącznik – fragment, kiedy służąca Alice przekazuje Luci swoje rady. Część pierwsza to takty 1- 42, jest zbudowana z preludium oraz części A B C, nie występuje powtórzenie. Preludium (1- 4) rozpoczyna się w tonacji d-mol, harmonia opiera się na głównym akordzie przechodzącym do subdominanty i dominanty, co buduje melancholijną atmosferę. Część A to takty 5-21, następuje kontynuacja w tonacji d-mol. W takcie 12 zachodzi zmiana tonacji na F-dur. Kompozytor stosuje w tym miejscu równoległe, podwojone strofy (Parallel Period) w celu podkreślenia nastroju spokojnej nocy. W 17 takcie pojawia się termin muzyczny *affrett. presto* i jeszcze *affrett. colla parte* mają one za zadanie przypomnieć śpiewaczce o koniczności przyspieszenia tempa. W tym miejscu konieczne jest wyrażenie nastroju zdenerwowania i ekscytacji, ponadto akompaniament staje się tłem dla pierwszoplanowej partii wokalne.



38 LUCIA Parallel Period 1. *p* 7

25 Re.gna.va nel si - len - zi - o

L. al - ta la not.te e bru - na... col.pia la fon.te un

L. pal - li - do raggio di te - tra lu - na...

L. quando un sommes - so ge - mi - to fra l'au.re u.dir si

L. *affrett.* fè ed ec.co, ecco su quel margine

affrett. *affrett. colla parte* *p* 19

Ilustracja nutowa 13: *Lucia di Lammermoor*, strona 37 i 38⁴³

Część B to takty 22-34, opowieść wchodzi w kolejny etap. W takcie 27 pojawia się skok

⁴³ Milan: G. Ricordi (ca. 1890)

o 10 stopni w górę oraz synkopa. W takcie 31 ponownie pojawiają się terminy muzyczne oznaczające m.in. przyspieszenie – *cresc. ed affrett. a poco*, co więcej, melodia jest powtarzana, służy to ukazaniu strachu Luci. W takcie 34 pojawia się schodząca skala chromatyczna jako przejście do następnej części. Część C to takty 35-42, tonacja przechodzi w D-dur, melodia rozszerza się na bazie części A. Występują kolejno trzydziesto-dwójki, tryl i triola wzbogacające melodię i nadające jej większą skoczność, tak aby w realistyczny sposób zaprezentować nastrój obaw i niepokoju wypełniający serce Luci. Fragment pomiędzy taktami 43 a 61 stanowi łącznik pomiędzy pierwszą i drugą częścią, w muzyce tempo z Larghetto przechodzi w Allegro a metrum z 6/8 w 4/4. Następują powtórzenia melodii w wysokim rejestrze, dodatkowo dochodzi do wzmocnienia dynamiki. Jest to fragment, w którym Alice przekonuje Lucię, aby nie ryzykowała, albowiem może to spowodować na nią cierpienie. Zmiana muzyki ma za zadanie odzwierciedlić wewnętrzny stan Alice.

Część druga to takty od 62 do 169. Część rozwija się przez cały czas w tonacji G-dur. Struktura jest następująca: preludium, dwa fragmenty oraz zakończenie. Preludium to takty od 62 do 70, muzyczne tempo to Moderato, a metrum 4/4. Melodia nie jest tak poważna i smutna jak poprzednio, stopniowo staje się coraz lżejsza i weselsza przygotowując nastrój Luci gotowej opisywać piękno ukochanego. Fragment A to takty od 71 do 100, w tym w taktach 71-90 rozwijają się dwie podobne melodie. W takcie 76 i 79 w akompaniamencie pojawiają się skoki. Bogata i elastyczna muzyka wyraźnie zmienia atmosferę na szybszą i radosną. Pomiędzy taktami 91-100 pojawiają się grupy szesnastek, skoki o sekstę oraz synkopa, w ten sposób prezentowane jest odurzenie i oczarowanie Luci uczuciem miłości. Harmonia cały czas opiera się na wymianach pomiędzy akordem dominanty a głównym akordem, patrz ilustracja nutowa 14. W taktach 101-115 Alice ponownie czyni perswazje, akompaniament staje się znacznie bardziej zwarty, składa się z ósemek i szesnastek podnosi muzykę do punktu kulminacyjnego. Drugi fragment to takty od 117 do 148, jest powtórzeniem części A, ponadto dodana zostaje koloratura. Zakończenie to takty 149 do 169, tonacją pozostaje niezmiennie G-dur. Melodia za pomocą szybkiego tempa podnosi nastrój do punktu kulminacyjnego, gdzie następuje wspaniałe zakończenie.

schiu - da il ciel per me, si schiu - da il ciel per me, si

p *pp* *p*

Poco più

32 *p* Poco più

41689

Ilustracja nutowa 14: Lucia di Lammermoor, strona 44⁴⁴

Aria Lindy *O luce di quest'anima* składa się z trzech części z powtórzeniem. Metrum to 4/4, a tonacją jest G-dur. Początek w tempie Moderato ukazuje smutek i załamanie Lindy, która nie spotyka się z ukochanym. W preludium, takty 1-8, w melodii występują skoki oraz szesnastki, jest to przygotowanie do zmiany stylu na szybki i radosny. Od taktu 8 rozpoczyna się recytatyw, harmonia opiera się na prostych akordach kolumnowych wspierających monolog

⁴⁴ Milan: G. Ricordi (ca. 1890)

Lindy. W takcie 15 tempo zmienia się z Moderato na Andante, natomiast tonacja przechodzi z G-dur w g-moll, nastrój Lindy z początkowego smutku przeobraża się w wierne wyczekiwanie miłości, melodia nabiera delikatności. Wraz z lirycznym rozwojem partii melodycznej za pomocą trzydziesto-dwójek, tonacja przechodzi w C-dur.

Część A to takty 31-65, tempo z Andante zmienia się na Allegretto, a metrum z 4/4 na taneczne 3/4. Tonacją jest jasna C-dur, Linda rozpoczyna śpiewanie hymnu ku chwale miłości, która wypełnia jej serce niczym promień światła. W taktach 31-39 na początku pojawia się główny temat, rozciągając radosną i żywą atmosferę. Od taktu 40 pojawia się główny temat **a**. Temat **a** jest nie symetryczną frazą zbudowaną z trzech linii liczących odpowiednio 8, 8, 11 taktów, patrz rysunek 15. W takcie 42 w partii wokalne pojawiają się przednutki, legato oraz skoki, w ten sposób ukazywany jest romantyczny i frywolny charakter młodej dziewczyny. W takcie 65 dynamika z **pp** zmienia się na **f**, wraz ze stopniowo wznoszącą się wysoką partią dochodzi do zakończenia.

Część B (takty 66-73) jest fragmentem służącym jako muzyczne przejście. Tonacja zmienia się na G-dur, muzyka rozwija się do akompaniamentu powtarzanych akordów kolumnowych. Po zakończeniu potężnej partii akompaniamentu przez dwa takty słyszymy krótki, liryczny fragment wykonywany wyłącznie przez partię wokálną, jest to naturalne wprowadzenie do kolejnej części arii.

Część powtarzana A' (75-100) jest niesymetryczną frazą zbudowaną z trzech linii. W tej części, aby uniknąć emocjonalnego wypalenia i znudzenia, dochodzi do częstego wzbogacania melodii, jak dla przykładu pojawiające się duże skoki interwałowe czy szesnastki. Szczegóły dotyczące wzbogacenia melodii zostaną zaprezentowane w kolejnym rozdziale niniejszej pracy. W zakończeniu (101-124), w takcie 105 pojawia się najwyższy dźwięk w całej arii, jest to punkt kulminacyjny. Następnie od taktu 108 do taktu 112 występuje wschodząca skala chromatyczna, melodia jest niezwykle płynna, zręczna i energiczna. W pełni ukazane zostają ekscytacja Lindy, jej młodzieńcza niewinność oraz tęsknota za piękną miłością. W takcie 118 rozbrzmiewa partia wolnego głosu. Pomimo różnic pomiędzy poszczególnymi wersjami utworu w tym miejscu wymagane jest pełne dopasowanie głosu z akompaniamentem, tylko w ten sposób możliwe jest uzyskanie efektu pełnego zakończenia.

8

40 **LINGUA**
 O lu, ce di quest' a - ni - ma, de - lizia, amore e vi - ta,
 44
 la nostra sorte u - ni - ta in terra, in ciel sa - rà.

8

48
 Ohi vieni a me, ri - po - sa - ti su questo cor che t' a - ma,
 52
 che te so - spi - ra e bra - ma, che per te sol vi - vrà.....

“Niesymetryczna równoległa trzydziściu struktura”

11

56
 O lu, ce di quest' a - ni - ma, a - mor, de - lizia e vi - ta,
 60
 u - ni - ta nostra sor - - - te in terra, in ciel sa - rà, u - ni - ta nostra
 64
 sor - te..... in ciel, in ciel sa - rà.

legato
calando
Poco Più
Poco Più

Ilustracja nutowa 15: *Linda di Chamounix*, strony 49,50⁴⁵

Aria Noriny *Quel guardo il cavaliere* składa się z dwóch złożonych części AB. Część A to takty od 1 do 31, muzyka rozwija się w tonacji G-dur, metrum 6/8, tempie Andante. Staccato, sześć złączonych nut w preludium nadaje muzyce komiczną i frywolną barwę. Rytm ulega zmianie w 8 takcie, melodia staje się bardziej spójna, wprowadzony zostaje główny temat. Pierwszy fragment części A, takty 10-18, ukazują przyjemny obraz Noriny czytającej książkę. W drugim fragmencie, takty 19-22, tonacja przechodzi w D-dur, zaprezentowane są fantazje Noriny dotyczące opowieści zamieszczonej w książce. W trzecim fragmencie, takty 23-30, ponownie umieszczona jest melodia z pierwszego fragmentu, a tonacja powraca do G-dur. W ten sposób dokonane jest wzmocnienie melodii, w której pojawia się też schodząca grupa trzydziesto-dwójek oraz wiele znaków wydłużenia, służy to przyciągnięciu zainteresowania słuchaczy.

Część B to takty 32-202. Tempo melodii przechodzi z Andante w Allegretto, tonacja zmienia się na B-dur, metrum z 6/8 przechodzi na 2/4. W preludium (32-42) pojawia się motyw melodyczny pierwszego fragmentu. Zastosowanie dużej liczby przednutek oraz nut z kropką umożliwia nadanie arii bardziej radosnego charakteru. W pierwszym fragmencie (43-88) występuje niesymetryczna struktura 8 +8 +8 +8 +12. Melodia i akompaniament czterech pierwszych linii jest rozwinięciem głównego tematu muzycznego. Główny temat muzyczny jest powtarzany w formie gramatycznego zdania. Od taktu 81 rozpoczyna się kadencja (część solowa), kolejno z wysokiego dźwięku wykonywane są schodzące grupy szesnastek, co stanowi jeden z najbardziej widowiskowych punktów arii oraz niezwykle trudne zadanie dla śpiewaczek. Drugi fragment (89-115) stanowi łącznik, następuje zmiana tonacji na Es-dur. Pojawia się znak *rall. a poco* oznaczający stopniowe zwalnianie tempa oraz uspokajanie nastroju - zejście z punktu kulminacyjnego. Pojawiają się wielokrotne powtórzenia dźwięków, zaś zakres głosu ulega zmniejszeniu. Celem jest zmiana atmosfery arii na bardziej narracyjną. Norina prezentuje swoją wyjątkową osobowość. Trzeci fragment (116-160) to powtórka pierwszego fragmentu z części B, rozpoczyna się trylem o wydłużonej wartości, tekst i rytm są powtarzane. Jedyna różnica pojawia się w takcie 151, mianowicie występuje nieobecny w takcie 78 znak stopniowej redukcji dynamiki, dzięki niemu możliwe jest uniknięcie znużenia powtarzającą się melodią.

⁴⁵ Milan: Ricordi

Od śpiewaczki wymagana jest odpowiednio wyrazista zmiana dynamiki w celu uwypuklenia charakteru powtarzanej melodii. Patrz ilustracja nutowa 16 i 17.

Ilustracja nutowa 16: *Don Pasquale*, strona 37⁴⁶



Ilustracja nutowa 17: *Don Pasquale*, strona 37⁴⁷



Czwarty fragment (161-202) rozpoczyna przejście z tonacji B-dur na tonację Ges-dur i powrót do B-dur. Tonacja Ges-dur pojawia się w najtrudniejszym w całej arii fragmencie kadencji, najwyższym dźwiękiem jest wysokie des. W kadencji pojawia się legato oraz znak stopniowego wzmacniania dynamiki, występuje też znak staccato przy najwyższym dźwięku. Z perspektywy kompozytora celem długich linii legato w kadencji jest utrzymanie spójności i rozłożenie akcentów, natomiast krótkich - odpowiednio płynnej ekspresji. Znak stopniowego wzmacniania dynamiki ma za zadanie wyraźne zaprezentowanie różnic dynamiki we

⁴⁶ Milan: Ricordi, n.d. (ca.1870)

⁴⁷ Milan: Ricordi, n.d. (ca.1870)

wschodzącej skali, z kolei celem staccato jest uniknięcie przeciągania głosu, niczym przy odpalaniu fajerwerków, najwspanialszy i najbardziej widowiskowy moment nie może trwać długo, tylko wtedy możliwie jest właściwe ukazanie pełnego szaleństwa i przesady obrazu Noriny, a stąd jej pewności siebie. Kadencja w tym fragmencie arii została zaprojektowana precyzyjnie i rygorystycznie, śpiewaczki muszą go wykonać ściśle według zaleceń kompozytora, powstrzymać się od indywidualnego wzbogacania muzyki, patrz ilustracja nutowa 18. Po zakończeniu partii solowej tekst oraz akordy podnoszą muzykę do kulminacji i wspaniałego zakończenia.



Ilustracja nutowa 18: *Don Pasquale*, strona 37⁴⁸

Aria Giulietty *Eccomi in lieta veta. Oh! Quante volte* jest zbudowana z preludium i trzech części ABC. Muzyka rozwija się w metrum 4/4, w tonacji Es-dur, w tempie Andante Maestoso. W preludium (1-22) występują cztery miejsca ze znakiem wydłużenia wartości nut, umieszczone zostały jako łączniki pomiędzy frazami, pełnią rolę przejścia. Ich zadaniem jest realizacja postulowanej przez Vincenzo Belliniego płynności i naturalności muzyki. W taktach 6 – 13 akompaniament wykonuje długie linie mające narracyjny charakter, muzyka jest

⁴⁸ Milan: Ricordi, n.d. (ca.1870)

niezwykle liryczna i delikatna. Część A (23-40) jest zbudowana z trzech długich fraz, dodatkowo akompaniament staje się zwięzły, przypominając echo wobec partii wokalne pojawiające się zawsze pomiędzy jej frazami. Zręczne zastosowanie takiej metody kompozytorskiej służy uwypukleniu samotności i bezradności Giulietty. Dziewczyna cierpi w samotności, może wyłącznie prowadzić monolog. W taktach 37 i 39 pojawiają się dwie partie solowe ułożone w schodzące grupy trzydziesto-dwójek, melodia kończy się na głównym akordzie tonacji Es-dur. Część B (41-67) składa się z trzech fraz, w pierwszej z nich pojawia się motyw z szóstego taktu preludium, który jest kontynuowany przez kolejne osiem taktów. Podstawą harmoniczną są akordy kolumnowe, zaś występująca pomiędzy nimi różnica wysokości dźwięku nie jest duża. Linie melodyczne są stabilne i delikatne. W drugiej frazie, w 52 takcie zaczyna się naprzemienna wymiana melodii pomiędzy głosem a akompaniamentem, ich połączenia są bardzo ścisłe, w tym miejscu akompaniament przekształca się w arpeggio trzydziesto-dwójek, a interwały pomiędzy dźwiękami stają się bardzo duże. Muzyka jej szybka w wysokim rejestrze, służąc ekspresji tęsknoty i miłości Giulietty do Romeo. Patrz ilustracja nutowa 19.



Ilustracja nutowa 19: *I Capuleti e i Montecchi*, strona 49⁴⁹

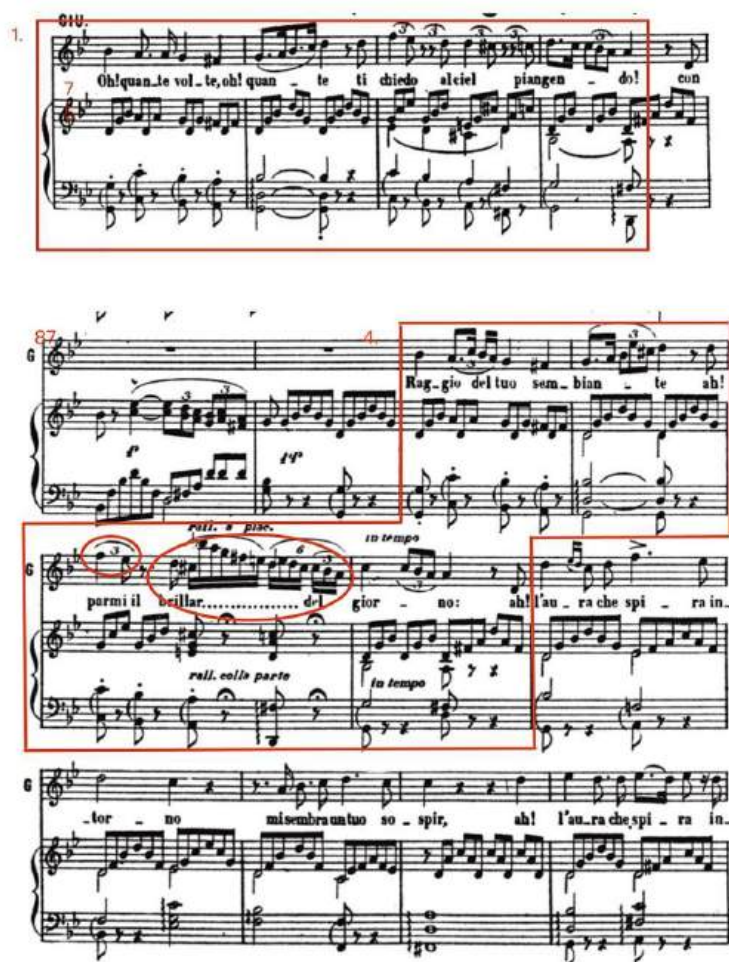
Część C (68-104) rozpoczyna interludium, gdzie dochodzi do zmiany tonacji na g-moll, barwa muzyki staje się jeszcze delikatniejsza, tempo z Andante Maestoso przechodzi w Andante Sostenuto. Cała część składa się z 5 fraz. W tym miejscu dostrzegamy klasyczną formę melodii charakterystyczną dla Belliniego: początek z dwoma taktami, których symetria zostaje następnie złamana rozszerzeniem z ozdobnikami w dalszej części⁵⁰. Dla przykładu, pierwsza fraza pomiędzy taktami 75-78 oraz czwarta pomiędzy taktami 89-92, rozpoczynają się dwoma taktami, aby następnie zostać ozdobione triolami i partią solową połączonych szesnastek. Z tego powodu zarówno w przypadku arii Belliniego, jak też i bliskiego mu stylem Donizettiego zachodzą liczne zmiany, niezwykle bogata i kręta melodia uzyskuje potężną siłę ekspresji, patrz ilustracja nutowa 20. Jest to również powód, dla którego Bellini stał się artystą tak często naśladowanym przez kompozytorów muzyki instrumentalnej, między innymi przez Fryderyka Chopina⁵¹. W piątej frazie następuje powtórka drugiej i trzeciej frazy, następnie na bazie oryginalnego materiału muzycznego dochodzi do kadencji i zakończenia.

⁴⁹ Milan: G. Ricordi, Melville: Belwin-Mills, (ca.1970)

⁵⁰ Leon Platinga: *A History of musical style in XIX century Europe* tłum. Liu Danni Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 2016.4

⁵¹ Leon Platinga: *A History of musical style in XIX century Europe* tłum. Liu Danni Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 2016.4

Ilustracja nutowa 20: *Capuleti e i Montecchi*, strony 43 i 44⁵²



Aria Gildy *Caro nome* składa się z trzech części z powtórzeniem, ABA'. Muzyka rozwija się w metrum 4/4, w Allegro assai moderato, jej styl muzyczny jest więc szybki i radosny. Znajdująca się na partyturze uwaga *dolce* służy podkreśleniu szczęścia i radosnego stanu Gildy. W części A (1-10) zachodzą kolejne zmiany tonacji, w dwóch pierwszych taktach występuje tonacja molowa, która w trzecim i piątym takcie zmienia się na A-dur, aby ostatecznie na koniec części stabilnie przejść w E-dur. Akompaniament tej części składa się z akordów kolumnowych i arpeggio akordów rozłożonych. Pomimo odmiennej struktury akompaniamentu i partii wokalne końcowy efekt muzyczny jest niezwykle piękny.

⁵² Milan: G. Ricordi, Melville: Belwin-Mills, (ca.1970)

Część B (11-63) stanowi właściwa arię, zbudowana jest z trzech zdań, muzyka służy zaprezentowaniu zmienności nastroju Gildy. Począwszy od 11 taktu tonacja przechodzi w E-dur, a tempo w Allegro Moderato. Pierwsza fraza (11-26) partii wokalne przebiega w rytmie ósemek z kropką i ósemek, jest to fraza głównego tematu w całej arii. W akompaniamencie użyte zostają staccato oraz akordy kolumnowe. Muzyka jest lekka i żywa, prezentuje niewinność i romantyczne usposobienie młodej dziewczyny. Pomiędzy taktami 11 a 18 dwa zdania ułożone są w równoległe schodzącą relację. Następnie we fragmencie od 19 do 26 taktu utrzymane jest wykonywanie głównego tematu przez partię wokálną z towarzyszącymi jej akordami kolumnowymi akompaniamentu. Druga fraza części B (27-47) przechodzi z tonacji E-dur w B-dur. W partii głosu pojawiają się tryle i inne ozdobniki, w takcie 31 nastrój muzyczny progresywnie osiąga mały punkt kulminacyjny na nucie G. W tym miejscu Gilda ukazuje determinację w miłości: „aż do ostatniego oddechu”. W takcie 40 następuje powtórzenie tekstu i nuty G, dodany zostaje znak swobodnego wydłużenia wartości, a po kulminacji muzyka rozwija się zgodnie z terminem *dolcissimo*, co oznacza konieczność zbudowania kontrastu, który jednak nie powinien być zbyt silny, albowiem już w kolejnym, 42 takcie, pojawia się najwyższa partia w arii, co więcej, kolejne szesnastki dokonują tymczasowej modyfikacji muzycznego zdania, patrz ilustracja nutowa 21. W takcie 42 krótkie legato szesnastek i wydłużenie dźwięku decydują o strukturze muzyki, jest to moment na wymianę powietrza. W takcie 47 po akordzie kolumnowym pojawia się swobodna partia solowa, schodząca grupa szesnastek prezentuje tęsknotę i miłość Gildy do ukochanego.

Trzecia fraza części B (48-63) powraca do tonacji E-dur. Na jej początku rytm ósemek i przednutek w strukturze akompaniamentu podkreśla ekscytację Gildy, swoistą nieokiełzaną radość. Łączniki pomiędzy frazami są ściśle, zastosowane są modalna progresja, staccato i krótkie legato. Zakres głosu w melodii partii wokalne staje się stabilny aż do wschodzącej skali w takcie 55. Na bazie spójnej linii melodycznej wschodzące staccato po raz kolejny prezentuje ekscytację Gildy. W taktach 57-60 muzyka staje się bardziej liryczna, w partii wokalne dochodzi do powtórki, jednak podczas drugiego wykonania pojawia się znak akcentu, oznacza to jeszcze mocniejsze podkreślenie miłosnej determinacji Gildy. W takcie 61 ponownie dochodzimy do fragmentu solowego, rytm opadających szesnastek oraz wschodzących ósemek wydaje się przedstawiać wewnętrzny konflikt rozgrywający się w sercu Gildy pomiędzy

pragnieniem miłości a lękiem. Naturalnie w tym solowym fragmencie śpiewaczka może w swobodny sposób dokonywać aktu tworzenia drugiego stopnia. W powtarzanej części A' Gilda ze spokojem powraca do miłosnych fantazji. Mimo iż muzyka i słowa są wyjątkowo ‘słodkie’, to kolejne, zwalniające, schodzące frazy wprowadzają odczucie niepokoju, wręcz służą jako zapowiedź tragicznego losu Gildy.



Ilustracja nutowa 21: *Rigoletto*, strony 111 i 112⁵³

2.6 Wybór partii koloraturowych solowych w arii

W XIX wieku w operze bel canto w interpretacji postaci kluczowym czynnikiem stały się solowe partie koloraturowe. Koloratura jest efektem wzbogacenia linii melodycznych za pomocą skali, arpeggia, interwałów staccato, jak również tryli (Trills), echa (Echo effects), przednutek (Appoggiaturas) czy innych ozdobników. Takie zabiegi służą rozszerzaniu wysokiej

⁵³ Milan: G Ricordi, n.d. [1882]

partii (extension of high notes) i zazwyczaj są stosowane w zakończeniach arii, ich celem jest demonstracja umiejętności wokalnych. Parte koloraturowe opierają się na instrukcjach kompozytora zawartych w partyturze, przykładem jest aria Adiny *Prendi, per me się libero*, gdzie w zakończeniu kompozytor wyraźnie określił przebieg skali koloraturowych. Wykonanie solowych partii koloraturowych jest również uzależnione od indywidualnych umiejętności śpiewaczek, jak na przykład zdolność do stabilnego wykonywania wysokich i superwysokich dźwięków, lub też precyzyjnego zaśpiewania szybkich nut. Do tego należy dodać konieczność płynnego wykonywania tryli czy innych ozdorników. Ten punkt najwyraźniej prezentuje się w arii Noriny *Quel guardo il cavaliere*, wszystkie trudności w zaśpiewaniu tej arii są dokładnie związane z wymienionymi powyżej elementami. Solowa partia koloraturowa nie jest wyłącznie popisem umiejętności śpiewu, lecz również odpowiada nastrojowi bohaterki i służy precyzyjnemu zaprezentowaniu jej emocji. Dla przykładu, w arii Giulietty *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quanto volte* pod koniec występuje partia koloraturowa wykonywana w swobodnym tempie, cechująca się małymi interwałami. Ten powściągliwy liryzm niezwykle dokładnie przedstawia delikatny, kobiecy wizerunek Giulietty. Partie koloraturowe są też modyfikowane zgodnie z wersją sztuki lub też tradycją wokalną, albowiem śpiewaczki, dyrygent i orkiestra muszą kontrolować grę, aby dopracować współdziałanie. Podsumowując, styl wykonywania partii koloraturowych czy ich długość zazwyczaj wymagają płynnego połączenia z akompaniamentem i harmonią.

W 1903 roku wydawnictwo muzyczne Casa Ricordi opublikowała pozycję włoskiego kompozytora Luigi Ricci zatytułowaną *Variazione-cadenze tradizione per canto: Voci femminili*. Luigi Ricci już w wieku kilkunastu lat zaczął grać jako akompaniator podczas lekcji śpiewu włoskiego tenora Antonio Cotgoni. Ricci dokładnie zapisywał tradycyjną wiedzę o operze przekazywaną przez Cotgoniego. W późniejszym okresie Ricci znalazł zatrudnienie w Operze w Rzymie, gdzie rozpoczął współpracę z wieloma dyrygentami i śpiewakami. Wieloletnie doświadczenia pozwoliły mu skompletować cztery zbiory wariacji. Poza tym przygotował trzy zbiory wariacji utworów Rossiniego na głosy męskie i mieszane.

Variazione-cadenze tradizione per canto: Voci femminili i zawarte w nich rozprawy o partiach koloraturowych na sopran są odzwierciedleniem stylu opery z końca XIX i początku XX wieku. Różnorodne partie koloraturowe zostały skompilowane przez Luigiego Ricci w

oparciu o wersje wykonywane przez słynnych śpiewaków lub słynne opery tamtych czasów.

Ponieważ wersje partytur takich arii jak *Prendi, per me się libero* Adiny, *Quel guardo il cavaliere* Noriny, oraz *Eccomi in leta vest. Oh! Quante volet* Giulietty są wyraźne i autorytatywne, ponadto powyższe arie są wykonywane przez rzesze sopranistek w oparciu o te właśnie oryginalne partytury, toteż w umieszczonych w nich partiach koloraturowych nie zachodzą już dalsze zmiany i są one wykonywane jak najwierniej do wersji partytur opublikowanych przez Casa Ricordi. Natomiast arie Luci *Regnava nel silenzio*, Lindy *O luce quest'anima*, Gildy *Caro nome* są zazwyczaj wykonywane w oparciu o inne niż opublikowane przez Casa Ricordi wersje, tak więc zawarte w nich fragmenty koloraturowe są wykonywane zgodnie z umiejętnościami śpiewaczek oraz w celu lepszego zaprezentowania nastroju bohaterek. Poniżej zamieszczam najwierniejsze kopie partytur wariacji koloraturowych przygotowane przez Luigi Ricci, co więcej, liczba taktów w wersji Luigi Ricci odpowiada wersji Casa Ricordi.

Pag. 40, batt. 7^a
LUCIA

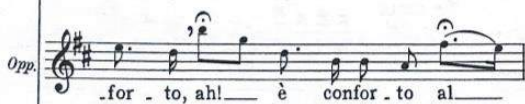


Variazione 1:



Pag. 41, batt. 13^a e seguenti
LUCIA

Variazione 2:



Pag. 44, batt. 7^a
LUCIA



Batt. 9^a
LUCIA



Pag. 46, batt. 2^a e seguenti
LUCIA

Variazione 3:



E.R. 1903

Ilustracja nutowa 22: Lucia *Regnava nel silenzio*⁵⁴

⁵⁴ Variazione-cadenze tradizione per canto: Voci femminili Ricordi, 1903

Pag. 46, batt. 12^a e 13^a
LUCIA

gio-ia di-vie - ne il

Variazione 4:

Opp. gio-ia di-vie - ne il pian.to Ah!

Batt. 14^a e 15^a
LUCIA

Variazione 5:

Pag. 47, batt. 1^a e seguenti

par - mi che a lui d'ac-can - to si schiu - da il ciel per

me, si schiu - da il ciel per

me, si schiu - da il ciel per

Variazione 6:

Pag. 46, batt. 15^a
LUCIA

-can - to si

Pag. 47, batt. 2^a
LUCIA

me, ahl

Opp. me, ahl

Variazione 7:

Batt. 5^a
LUCIA

me, ahl

Opp. me, ahl

Pag. 49, batt. 8^a e 9^a
LUCIA

ciel per me!

Opp. ciel a me!

Batt. 7^a
LUCIA

Batt. 8^a e 9^a
LUCIA

ciel per me.

Variazione 8:

Pag. 50, batt. 1^a
ALBA

E. gli s'a. vanza...

E.R. 1903

Ilustracja nutowa 23⁵⁵

⁵⁵ Luigi Ricci: 《Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili》, Ricordi, 1903

LINDA DI CHAMOUNIX
(BOCCABADATI, BRAMBILLA, TADOLINI)

G. Donizetti

ATTO PRIMO
Pag. 48, batt. 15.^a e 16.^a
LINDA

Variazione 1:

ppp

lo-ra, oh no - i con-ten - ti!

Variazione 2:

Pag. 50, batt. 10.^a
LINDA

Opp.

in ciel, ah! in ciel sa - rà. (PATTI)

Opp.

sa - rà.

Opp.

ah! sa - rà.

ah! inciel sa - rà.

E.R. 1903

Ilustracja nutowa 24: Linda di Chamounix *O luce di quest'anima*⁵⁶

⁵⁶ Luigi Ricci: «Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili», Ricordi, 1903

Pag. 50, batt. 17.^a e seguenti 41

LINDA. *rall.* *I. Tempo*
 Ah! o lu - ce di que -

Variazione 4.1: *rall.*
 o lu - ce di que -

Variazione 3: *Opp.* *rall.*
 Ah! o lu - ce di que -
 (PATTI)

Pag. 50, batt. 20.^a pag. 51, batt. 1.^a e seguenti

LINDA. *Opp.*
 -st'a - ni - ma de - li - zia a - mo - ree vi - ta,
 -st'a - ni - ma de - li - zia a - mo - ree vi - ta,
 (PATTI)

Variazione 5.1: *Opp.*
 -st'a - ni - ma

Variazione 4.2: *Opp.*
 -st'a - ni - ma

Variazione 4.3: *Opp.*
 de - li - zia a - mo - ree

Variazione 4.4: *Opp.*
 de - li - zia a - mo - ree vi - ta, (PATTI)

Pag. 52, batt. 5.^a e seguenti

LINDA.
 -rà, vien i al mio co - re che te so - spi - ra, che per te so - lo, sì, sol vi -

Variazione 6: *Pag. 53, batt. 4.^a*
 LINDA.
 Ah! Ah! Ah!

Pag. 74, batt. 5.^a

LINDA.
 Ah! sì, nel ciel, mi tro - ve - rò nel ciel!
 Ah! sì, nel _____ ciel _____ mi tro - ve - rò.

ER. 1903

Ilustracja nutowa 25⁵⁷

⁵⁷ Luigi Ricci: «Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili», Ricordi, 1903

69

RIGOLETTO
(BOCCABADATI, MELBA, TORESELLA)

G. Verdi

ATTO PRIMO
Pag. 101, batt. 9^a

GILDA
DUCA ca - re a mel! Ah! sì, ca - re a mel!
Per - tel! Ah! sì, per tel! (VERDI)

Pag. 109, batt. 13^e seguenti

GILDA
DUCA Ah!
Ah!

Variazione 1:

Pag. 112, batt. 15^a

GILDA
Ah!

Pag. 114, batt. 5^a

GILDA
tuo, ahl
tuo, ahl
tuo, ahl

Variazione 2.1:

Variazione 2.2:

ca - ro no - me, tu - o sa - rà.
ca - ro no - me, tuo sa - rà.
ca - ro no - me, sa - rà.
ca - ro no - me, tu - o sa - rà.
ca - ro no - me, tu - o sa - - - rà.

H.R. 1903

Ilustracja nutowa 26 Gilda *Caro nome*⁵⁸

⁵⁸ Luigi Ricci: 《Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili》, Ricordi, 1903

Rozdział III Analiza nagrań sześciu arii operowych

3.1 Wersje w wykonaniu słynnych sopranistek

Aria Adiny *Prendi, per me sei libero*

Niezwyczajnie wartościowa pod względem dydaktycznym jest wersja arii Adiny *Prendi, per me sei libero* w wykonaniu włoskiej sopranistki Renaty Scotto z 1967 roku. Kiedy Renata Scotto śpiewała arię miała 33 lata. Jest to interesujący okres w karierze śpiewaczek, kiedy dysponują już dojrzałymi umiejętnościami muzyczno-wokalnymi i bogatym doświadczeniem, mimo to ich głosy brzmią wciąż niezwykle młodo. Na początku wspomnijmy, iż Scotto śpiewała klasycznym sopranem liryczno-koloraturowym, z niezwykle łatwością wykonując zgodnie z regułami bel canto skomplikowane ozdobniki (takie jak na przykład: przednutki, echa, długie arpeggia). W arii Adiny ozdobniki mają na celu ukazanie jej osobowości oraz zmian w uczuciach, z tego powodu pojawiają się w jej partiach z dużą częstotliwością. Scotto precyzyjnie opanowała kontrolę nad śpiewaniem ozdobników, jej głos zawsze rozbrzmiewał z niezwykle wyrazistością. Śpiew sopranistki posłużył pełnemu zaprezentowaniu postaci Adiny, nie ograniczał się wyłącznie do wokalnego opisu. W arii *Prendi, per me sei libero* znajduje się wiele fraz lirycznych, albowiem cały utwór utrzymany jest w nastroju delikatnym i smutnym. W trakcie śpiewu Adina nie wie czy istnieje możliwość uratowania Nemorino. Podczas śpiewania długich fraz Scotto umiejętnie zachowywała płynność głosu, nie dopuszczając do pojawiania się przerw w melodii, co w pełni odpowiadało postulatowi XIX wiecznej szkoły bel canto, czyli wsparciu linii melodycznej za pomocą precyzyjnie wyćwiczonego oddechu. Scotto śpiewała z wyraźną dykcją, dodajmy, iż jednym z fundamentalnych postulatów bel canto jest śpiewanie w taki sposób, aby publiczność wyraźnie słyszała każdą z wykonywanych sylab. Występy Scotto realizowały tradycje i zasady bel canto. W XX wieku bel canto stopniowo przekształcało się w formę dramatycznej interpretacji scenicznej. Scotto jako artystka okresu przejściowego skutecznie uwypukliła osobowość Adiny przy zachowaniu wszystkich technik bel canto. W trakcie wykonania poprzedzającej arii *Della crudele isotta* głos Scotto rozbrzmiewał elastycznie, energicznie i dowcipnie, podczas gdy w *Prendi, per me sei libero* artystka weszła w nastrój delikatności i smutku, niezwykle wyraźnie prezentując nastrój bohaterki.

Scotto z powodzeniem przekazała swoje ideały wokalne innym artystkom z czym możemy się zapoznać podczas oglądania filmu instruktażowego dla słynnej włoskiej sopranistki Rosy Feola⁵⁹. Scotto będąca już starszą kobietą nie była zdolna do śpiewania wysokim głosem, tak więc za pomocą gestów i ruchów ciała pokazywała Feoli kierunek głosu oraz zmiany dynamiki. Scotto nie wykonywała nadmiernych ruchów, wręcz przeciwnie wykonywała delikatne gesty, jakby głaszcząc głos. Jej instrukcje umożliwiły Feoli, na bazie prawidłowego wsparcia oddechem, emisję maksymalnie naturalnego, precyzyjnego, przypominającego diament dźwięku. Z tego powodu słuchając wersji Adiny śpiewanej przez Scotto z łatwością dostrzeżemy, jak dokładnie przestrzegała reguł bel canto odnośnie do technik, spójności, precyzji, jak również czar jej indywidualnego stylu.

Lucia Regnava nel silenzio

Polski krytyk muzyczny Karol Stromenger wspominał: „w dawnej Polsce, Bronisława Dowiakowska jako pierwsza dama Opery Warszawskiej w 1858 roku swoją wybitną rolę Luci rozślawiła jej nazwę. Opera Donizettiego zdobyła w Polsce niezwykłą popularność. Podczas wybuchu powstania w 1863 roku do melodii weselnej Luci dodano tekst Marszu Mierosławskiego, tekst brzmiał następująco: Dobądźcie broni, bracia, powstańmy razem. Bywalcy opery ze starszego pokolenia wciąż pamiętają rolę Luci odgrywaną na warszawskiej scenie przez śpiewaczki Adę Sari i Ewę Bandrowską -Turską.” Polska krytyk muzyczna Małgorzata Komorowska wspomina: „Jako pierwsza od zakończenia wojny została wystawiona na deskach Teatru Narodowego opera *Lucia di Lammermoor* ze studentką Ady Sari Urszulą Trawińską-Moroz w głównej roli. 5 marca 1972 roku Urszula Trawińska-Moroz dzięki roli Luci odniosła wspaniały sukces artystyczny, o wielkim znaczeniu dla jej dalszej kariery.” W swojej biografii *Dobre duchy z zamku Ravenswood* Trawińska-Moroz przedstawiała opis tego wspaniałego sukcesu artystycznego. Zdjęcie nr 27 Urszula Trawińska-Moroz, zdjęcie z premiery (obok U. Trawińskiej Bożena Bargiełowska).

⁵⁹ <https://v.douyin.com/iPBw6Xdw/>



Ilustracja 27⁶⁰

Jako jedna z najwybitniejszych studentek Ady Sari Urszula Trawińska-Moroz nie tylko odziedziczyła ideały śpiewu swojej mistrzyni, lecz również odniosła wspaniały sukces zawodowy. Na bazie długiego doświadczenia scenicznego artystka przedstawiła w swojej autobiografii analizę roli Luci. Po zakończeniu nauki i przyswojeniu artystycznych ideałów Ady Sari Urszula -Trawińska Moroz wspomina przyczyny sukcesu swojej mistrzyni, a jako decydującą z nich wymienia perfekcyjną syntezę dramatyzmu z koloraturą. To właśnie rola Luci umożliwiła Adzie Sari opanowanie zdolności do szybkich wymian pomiędzy liryczną a dramatyczną, głęboką a wyrazistą barwą głosu⁶¹. Aria Luci *Regnava nel silenzio* faktycznie wymaga od śpiewaczki nadzwyczajnych umiejętności koloraturowych oraz zdolności do ekspresji poruszających emocji. Pod względem przedstawienia scenicznego aria *Regnava nel*

⁶⁰ <https://archiwum.teatr Wielki.pl/osoba/baza/urszula-trawinska-moroz>

⁶¹ Urszula Trawińska-Moroz, *Dobre duchy z zamku Ravenswood*

silenzio jest niezwykle skomplikowana. Urszula Trawińska-Moroz spogląda na tę kwestię na swój indywidualny sposób, mówi: „Śpiewaczka winna zgodnie z przyspieszającym tempem muzyki wykonywać każdą czynność, co może skutkować powstaniem wielkiej presji, której śpiewaczka nie powinna okazać. Należy śpiewać głosem pełnym uczucia, nieustrudzenie poszukiwać odpowiedniej metody ekspresji i dążyć do perfekcji, nawet w trakcie częstego wykonywania określonych fragmentów”⁶².

Głos Urszuli Trawińskiej-Moroz charakteryzował się niezwykle siłą i urokiem, łatwo wypełniał przestrzeń teatru. Jako sopran koloraturowy Urszula -Trawińska Moroz wyspecjalizowała się w precyzyjnym wykonywaniu szybkich skali, arpeggia czy zastosowaniu technik służących wykonywaniu ozdobników. Artystka nie tylko koncentrowała się na czystości głosu, ale również na wypełnieniu go dramatyzmem i wyrazistym zaprezentowaniu bogatych emocji odgrywanej postaci. Trawińska -Moroz z wielką swobodą wykonywała partie zarówno w środkowym rejestrze, jak również te najwyższe, przez cały czas zachowując pełną kontrolę nad prezentacją ról sopranowych. Jej metoda występu scenicznego posiada istotne znaczenie w rozumieniu i interpretowaniu zmian psychologicznych zachodzących w sercu Luci i pozwala studentkom wokalistyki na podniesienie poziomu wyrazistości podczas nauki oraz wykonywania tej roli. Użycie barwy głosu oraz technik rezonansowych przez Urszulę Trawińską -Moroz można potraktować jako ważny materiał warty dalszych badań i studiów szczególnie pod względem budowy barwy głosu sopranu koloraturowego.

Linda *O luce di quest'anima*

Partia koloraturowa w wersji arii Lindy zatytułowanej *O luce di quest'anima* z roku 2006 w wykonaniu południowokoreańskiej sopranistki Sumi Jo posiada niezwykle wartość dydaktyczną. 14 maja 2023 roku Sumi Jo wzięła udział w ceremonii otwarcia Festiwalu Mozartowskiego w Warszawie. Sumi Jo jest postrzegana jako pierwszy sopran Azji. Artystka jest wzorem dla wielu azjatyckich studentek śpiewu. W wieku 61 lat wykonała na scenie utwory z repertuaru Mozarta. Partia koloraturowa w jej wykonaniu poruszyła publiczność, jej śpiew był wyraźny i swobodny niczym odgłos dzwonka, a samą partię koloraturową wykonała z

⁶² Urszula Trawińska-Moroz *Dobre duchy z zamku Ravenswood*

niezwykłą lekkością niczym podczas gwizdania. W śpiewanym repertuarze zatytułowanym *Ah, vous dirai-je, Adolphe Adam's Maman from the collection Mozart Variations* Sumi Jo zaprezentowała zadziwiające umiejętności śpiewu superwysokich dźwięków oraz ekspresji dynamiki. Artystka w pełni ukazała umiejętność wsparcia śpiewu koloraturowego pracą przepony, mimo niewielkiej postury jej głos w przekonujący i elegancki sposób rozbrzmiewał na scenie. W tym czasie uczyłam się wykonania arii *O luce di quest'anima* miałam do dyspozycji wiele wersji zawartej w arii partii koloraturowej, jednak po wysłuchaniu występu Sumi Jo zdecydowałam, iż to właśnie jej wersja jest dla mnie najważniejsza do nauki.

W wersji arii *O luce di quest'anima* Sumi Jo możemy usłyszeć niezwykle wyraźne i szybkie skale, potężne skoki interwałowe, echa oraz wspaniałe umiejętności śpiewania wysokich partii. Warte studiowania są jej techniki wykonywania staccato, legato oraz precyzja wykonania ozdobników. Jej głos jest wyraźny, czysty, pełen energii, równocześnie utrzymuje on w wysokim rejestrze nadzwyczajną stabilność i czar. Od Sumi Jo należy uczuć się umiejętności zachowania jednolitej barwy głosu w różnych rejestrach. Mimo iż aria *O luce di quest'anima* charakteryzuje się skocznością i energią, to towarzyszące jej długie frazy recytatywów utrzymane są w stylu włoskiego bel canto. Umiejętność artystki pod względem zastosowania oddechu oraz utrzymania płynności muzyki nadały jej występowi nadzwyczajnej elegancji, stąd też są niezwykle pomocne w zrozumieniu oraz wyćwiczeniu elastycznego użycia oddychania oraz przepony w celu emisji płynnego głosu.

Wersja *O luce di quest'anima* Sumi Jo precyzyjnie ukazuje osobowość głównej bohaterki Lindy, dziewczyny naiwnej i szczęśliwej. Delikatne zmiany w intonacji głosu artystki oraz jego brzmieniu nadają mu dramatycznej siły ekspresji. Śpiewaczka wykonuje dźwięki w wysokim rejestrze z nadzwyczajną lekkością, wyraźnie, stąd też bardzo istotne w procesie dydaktycznym jest studiowanie jej techniki umiejscowienia rezonansu celem uzyskania optymalnego efektu głośności za pomocą jak najmniejszej siły.

Norina *Quel guardo il cavaliere*

Niezapomniane wrażenie wywołuje wysłuchanie arii Noriny *Quel guardo il cavaliere* w wykonaniu włoskiej sopranistki Ewy Mei. Szczególnie zauważalne dla wszystkich mających okazję uczyć się od niej bezpośrednio są jej, jak u Noriny, pewność siebie i optymizm w

codziennym życiu, przekazywane przez jej czarującą osobowość.

Aria Noriny *Quel guardo il cavaliere* jest utworem ukazującym piękno kobiecej osobowości. Podczas wywiadu, który z Ewą Mei przeprowadził znany amerykański dziennikarz Bruce Duffie, artystka wspomniała, iż we włoskiej operze finałowy los ról kobiecych albo oznacza deifikację i wprowadzenie na piedestał, albo klątwę. Interesujące jest, iż słowo *donna* w języku włoskim oznacza kobietę natomiast *danno* oznacza utratę wartości. W niezliczonej liczbie włoskich oper postaci kobiet doświadczają nieszczęść, uginają się pod presją honoru rodziny lub też miłości. Na skutek wymogów wynikających z określonych norm społecznych kobiety nie posiadają wielkiego wyboru, tak więc ich niedola w społeczeństwie staje się typową sytuacją postaci operowych, a w tragicznym zakończeniu sztuki pojawia się kobieca ofiara⁶³. Ewa Mei podkreśliła, iż nie lubi częstego odgrywania ról ofiar, jednak w operze nie pozostaje jej nic innego jak ich zrozumienie. Ewa stwierdziła, iż nie jest w stanie opisać żywoty kobiet sprzed 100 lat, jednak poprzez muzykę jest zdolna do zrozumienia i wprowadzenia się w charakter utworu. W operze jest więc zapotrzebowanie na takie role jak Norina, albowiem to w niej znajduje się ucieleśnienie oczekiwań niezliczonej liczby zachodnich kobiet wobec życia, tak powszechnych sto lat temu. Z jednej strony były nimi pragnienie oswobodzenia się z więzów i ograniczeń, odwaga w walce o wolność i prawo do miłości, pragnienie, aby cieszyć się życiem niczym podczas oglądania sztuki w teatrze. Ewa Mei postanowiła poprzez muzykę w pełni odczuwać oraz dokonywać ekspresji nastroju odgrywanych postaci.

Jedną z ważnych charakterystyk arii *Quel guardo il cavaliere* jest poczucie humoru Noriny. W arii kluczową rolę pełni zmiana nastroju, na początku śpiewana jest lirycznie z delikatnym uśmiechem przechodzącym do pełnego uśmiechu manifestującego pewność siebie a następnie do kolejnego etapu - donośnego śmiechu przypominającego atak szaleństwa. Prawidłowe zaprezentowanie takiego przeobrażenia nastroju jest niewątpliwie wielkim wyzwaniem dla umiejętności śpiewaczek. Głos Ewy Mei cechują wyrazista barwa i odczucie lekkości. Artystka nie tylko znakomicie ukazuje spryt i dowcip Noriny, lecz również jej

⁶³ <https://www.bruceduffie.com/mei.html>

elegancję, przy równoczesnym powstrzymaniu się od raptownego dążenia do uzyskania efektu dramatycznego kontrastu. Aria Noriny wymaga opanowania arcytrudnych technik koloraturowych obejmujących m.in.: szybkie skale, duże skoki interwałowe czy tryle, a to właśnie dzięki wyjątkowym umiejętnościom precyzyjnego i eleganckiego wykonywania ozdobników Ewa Mei stała się sławna na cały świat. Wspecjalizowała się nie tylko w śpiewaniu arii Donizettiego, lecz również jego niezwykle subtelnych i pięknych pieśni artystycznych. Podczas budowy wizerunku postaci za pomocą barwy głosu Ewa Mei poprzez przetwarzanie szybkiego rytmu oraz zmiany intonacji głosu nadające mu większy dramatyzm, w precyzyjny sposób ukazała spryt, dowcip, pewność siebie bohaterki. Śpiewając arię *Quel guardo il cavaliere* uśmiech Ewy Mei wypełniły wyrachowanie oraz satysfakcja, oznaczające plan ukarania i zabawienia się kosztem Don Pasquale’a.

Interpretacja arii w wykonaniu Ewy Mei jest manifestacją ortodoksyjnego użycia stylu bel canto i posiada wielką wartość referencyjną pod względem studiowania procesu rozwoju włoskiego bel canto w XXI wieku. Dla studentek śpiewu jej występ jest demonstracją syntezy techniki z dramatyczną ekspresją. Poprzez analizę dykcji, zmian intonacji i ekspresji nastroju Ewy Mei młode śpiewaczki uzyskują znakomity wzór wykonania ról z włoskich komedii. Podczas lekcji śpiewu Ewa Mei nieprzerwanie kładła nacisk na wyrażenie *bel suono*, które oznacza nie tylko rolę barwy głosu i pięknego efektu we włoskim stylu śpiewu, ale też racjonalnego zastosowania technik wokalnych.

Giulietta Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte

Niezwykle wyjątkowa jest interpretacja arii Giulietty *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte* w wykonaniu włoskiej sopranistki Rosy Feola z koncertu w Opera Royal de Wallonie-Bruxelles w 2024 roku oraz w roku 2020 podczas Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Występ Rosy Feola podczas koncertu w pełni skoncentrował się na ukazaniu piękna głosu bez ograniczeń narzuconych przez grę ciałem i poruszanie się na scenie. Dzięki temu śpiewaczka mogła skupić się na kontroli oddechu i regulacji rezonansu w celu budowy wizerunku bohaterki za pomocą głosu. Z powodu braku ograniczeń wynikających z wymogów przedstawienia scenicznego dyrygent wraz z orkiestrą zachowali równowagę i ustalony rytm, nie wystąpiła potrzeba zmian wynikających z dostosowania muzyki do pełnych dramaturgii

scen rozgrywających się przed oczami widzów. W rezultacie braku gry ciałem artystka zaprezentowała zmiany nastroju Giulietty (melancholia, tęsknota, ból) wyłącznie za pomocą głosu. Występ Rosy Feola cechowały nie tylko elegancja i siła życiowa, artystka bowiem znakomicie komunikowała publiczności nastrój bohaterki przy pomocy swojego spojrzenia. To właśnie jest jej artystyczna wyjątkowość, Feola nie ogranicza się wyłącznie do stania w miejscu i zanurzenia się w wokalną ekspresję nastroju, albowiem sposób w jaki kieruje swoimi gestami, językiem ciała i śpiewem łączy te elementy w perfekcyjną syntezę, nadając odgrywanej postaci wygląd niezwyklej realności. Co więcej, w trakcie koncertu Feola nie musiała brać pod uwagę elementu gry scenicznej, a więc mogła całkowicie skupić się na optymalnej emisji dźwięku, tak aby zaprezentować publiczności siłę zrównoważonego głosu. Podczas inscenizacji w teatrze, w scenie ukazującej smutek Giulietty artystka za pomocą oddechu oraz pauz na niektórych nutach powiększyła końcowy efekt sceniczny. W trakcie przedstawienia teatralnego Feola za pomocą języka ciała podkreśliła zachodzące w sercu bohaterki zmiany psychologiczne, śpiewaczka nie ograniczyła się wyłącznie do głosu. W przedstawieniu teatralnym Feola musiała wziąć pod uwagę takie elementy jak scenografia, światła, kostiumy, gra sceniczna wymagające dopasowania śpiewu do całej inscenizacji, gdyż w tym przypadku uwaga publiczności nie koncertowała się tylko na głosie, co spowodowało konieczność nadania występowi większej dramaturgii.

Rosa Feola była uwielbianym przez publiczność lirycznym sopranem koloraturowym, jej barwę głosu cechowały delikatność, przejrzystość i wręcz wrodzony liryzm, jak również dziewczęce brzmienie oraz nasycenie głębokim nastrojem, co znakomicie odpowiadało temperamentowi postaci Giulietty. Feola bardzo łagodnie śpiewała partie w wysokim rejestrze, potrafiła też utrzymać płynność w trakcie wykonywania niskich partii, dzięki czemu nie brzmiały one zbyt ciężko. Utwory Belliniego są słynne z pięknych linii melodycznych, toteż niezwykle wysublimowana kontrola nad oddychaniem umożliwiła Feoli naturalne i płynne zaśpiewanie tak długich fraz oraz przejmujące zaprezentowanie nastroju. W części *Oh! Quante volte* śpiewaczka poprzez zmiany crescendo oraz decrescendo stopniowo zbudowała w muzyce nastrój, ukazując zachodzący w sercu Giulietty konflikt i troski. Artystka znakomicie kontrolowała kontrast głośności, co pozwoliło jej głosowi na uwypuklenie cierpienia i tęsknoty bohaterki. Powyższa aria nie jest utworem przeznaczonym głównie do wokalnych popisów,

mimo to Rosa Feola po mistrzowsku, płynnie, wręcz mimowolnie zaśpiewała wszystkie znajdujące się w niej ozdobniki.

Sukces Rosy Feola nie wynika jedynie z posiadania pięknego, czystego głosu, wyrafinowanych umiejętności wokalnych, zdolności do ekspresji nastroju i dramatyzmu, zrozumienia muzyki czy roztaczanego czaru gry scenicznej, Feola jest bowiem wspaniałą dziedziczką tradycji bel canto oraz artystką o wyjątkowym, indywidualnym stylu. Dzięki wyświetleniom na platformie YouTube bezpośrednich transmisji jej koncertów, udostępnieniom nagrań z jej prób na platformie Facebook, czy też innym nowoczesnym formom komunikacji coraz większe rzesze słuchaczy poznają jej fantastyczne umiejętności śpiewu, zaś sama artystka zdobyła jeszcze większe uznanie.

Gilda *Caro nome*

Nagranie arii *Caro Nome* w wykonaniu Ady Sari zostało wykonane na dawnych nośnikach i sprzęcie nagrywającym, z tego powodu jego jakość oraz możliwość do wiernego zachowania partii o wysokiej częstotliwości głosu cechowała niedoskonałość, istniało prawdopodobieństwo łatwego utracenia brzmienia wysokiej partii, co wywarłoby negatywny wpływ na całość muzycznej prezentacji i przedstawienie umiejętności koloraturowych Ady Sari. Z tych przyczyn Ada Sari zdecydowała o regulacji sposobu emisji dźwięku, tak aby odpowiadał on możliwościom wczesnego sprzętu nagrywającego. Kiedy technika realizacji nagrań znajdowała się jeszcze we wczesnej fazie rozwoju, śpiewaczki zmuszone były do podkreślania rezonansu w środkowym rejestrze w celu zachowania wyrazistości dźwięku, nie było to więc posługiwanie się dramatyczną barwą głosu - charakterystyczną dla występów teatralnych. Nagrania wykonane we wczesnej epoce mają też dość krótki termin ważności, z tego powodu na nagraniu Ady Sari *Caro nome* pojawiają się skrócone frazy, ozdobniki po korekcie lub przyspieszony rytm. Pomimo technicznych niedociągnięć nagrań wykonywanych w przeszłości, wciąż mogą one zaprezentować czysty i piękny głos artystek. Patrz zdjęcie płyty – ilustracja nr 28



Ilustracja 28⁶⁴

Nagranie arii *Caro nome* w wykonaniu Ady Sari jest reprezentatywnym przykładem tradycji XX-wiecznego włoskiego bel canto, które w porównaniu ze współczesnym stylem śpiewu cechuje większa lekkość, naturalność tryli, elastyczność ozdobników. Interpretacja Ady Sari jest odzwierciedleniem popularnej ówczesnie techniki ścisłego połączenia tryli, dość odległej od rygorystycznie przestrzeganego współcześnie nakazu śpiewania w pełnej zgodzie z partyturą. Na jej nagraniu słyszymy, w zestawieniu z współczesnymi śpiewaczkami, dość dużo swobody w kwestii regulacji rytmu, co nadaje melodii bogate odczucia oddechu i dramatyzmu. Z tego powodu nagrania Ady Sari mogą posłużyć studentkom śpiewu jako dobry materiał porównawczy, potrzebny do wypracowania stylu. Ada Sari śpiewała po włosku z wyraźnymi spółgłoskami, jej tryle „R” i podwójne spółgłoski były wykonywane z precyzją. Płynna ciągłość samogłosek, zwłaszcza w „i”, była bardzo stabilna i nie zmieniała tonu z powodu nacisku wysokich dźwięków. Ada Sari zawsze podkreślała wagę wypolerowania samogłoski i niczym

⁶⁴ Gramophone Record – 73014, Shellac, 12”, 78 RPM

diamentu, albowiem tylko wtedy podażą za nią inne dźwięki. *Caro nome* rozwija się delikatnie, w wolnym tempie rzucając wyzwanie śpiewaczkom w kwestii wykonywania długich fraz, kontroli oddechu i zachowaniu elastyczności głosu. W trakcie śpiewu Ada Sari zawsze dokonywała równomiernych przejść pomiędzy rejestrami, tak demonstrowała, w jaki sposób należy stabilnie połączyć dźwięk głowy z dźwiękiem mieszanym, a jest to kluczowy punkt odniesienia dla studentek muzyki wokalne.

Aria *Caro nome* wymaga od śpiewaczki posługiwania się delikatną i liryczną barwą głosu oraz umiejętnością do zręcznego wykonywania staccato wysokich dźwięków. W swojej karierze zawodowej Ada Sari dopiero pod jej koniec przekwalifikowała się na sopran koloraturowy, dzięki czemu pod względem wykonywania wysokich dźwięków, elastycznej kontroli oddechem i ozdobnikami dokonała przełomu w technice ich zastosowania. Nagranie *Caro nome* jest dowodem ukazującym transformację jej typu głosu oznaczającym umiejętność interpretacji jakże zróżnicowanych dzieł muzycznych i postaci. Studiowanie nagrań Ady Sari oferuje studentkom muzyki wokalne niepowtarzalną szansę na dokonywanie przełomu oraz wprowadzanie innowacji do indywidualnego stylu artystycznego.

3.2 Ćwiczenie partii koloraturowych

Adina Prendi, per me sei libero

Część koloraturowa arii Adiny *Prendi, per me sei libero* jest umieszczona pod jej koniec, patrz ilustracja nutowa 29. Cały nastrój arii jest nieco sentymentalny, ponieważ przedstawione są rozterki Adiny pragnącej znaleźć sposób na uratowanie Nemorino. Zaznaczmy, iż tempo części koloraturowej nie może być zbyt wolne, ponadto podczas wykonywania długich fraz koloraturowych nie można wymieniać powietrza, stąd też konieczne jest precyzyjne dopasowanie długości każdej ze śpiewanych nut. Pierwszy dźwięk koresponduje z poprzedzającym go akordem akompaniamentu, nie oznacza to, iż są one wykonywane równocześnie, należy rozpocząć śpiew po dźwięku akordu, w ten sposób uzyskujemy wystarczający czas na nabranie oddechu oraz uregulowanie nastroju. Na początku, przy pierwszym dźwięku widnieje znak swobodnego wydłużenia, tak więc w celu prawidłowego zaśpiewania następującego po nim ciągu nut nie należy zatrzymywać się przy nim zbyt długo.

Nie można zapomnieć o prawidłowym umiejscowieniu pierwszego dźwięku, bowiem zaraz po nim następuje skok w górę o oktawę i rozpoczęcie wykonywania grupy nut. Przy nutach znajduje się znak stopniowego wzmacniania dynamiki oznaczający konieczność miękkiego rozpoczęcia partii koloraturowej. Głośność należy zwiększać wraz ze wschodzeniem dźwięków. Po drugie, nie powinniśmy zatrzymywać się zbyt długo na najwyższym dźwięku w celu zachowania precyzji i pozycji następujących po nim nut, fraza powinna więc szybko opaść. Po najwyższym dźwięku występuje 6 grup trzydziestek-dwójek, należy położyć akcent na każdy z rozpoczynających je dźwięków, co więcej, możemy partię koloraturową podzielić na trzy dynamiczne części: fraza początkowa *mf* – rozwój *cresc.* – kulminacja *ff altissimo* – zakończenie *subito pp*. Ćwiczenia trzeba rozpocząć śpiewając dwa razy wolniej, tak aby upewnić się co do wyraźnego wykonywania każdej nuty, precyzja jest kluczowa, ponadto zamiast tekstu należy śpiewać samogłoskę *i*, zwracać uwagę na spójność głosu oraz podkreślać kierunek podążania grupy nut (dla przykładu wzmacnianie dynamiki przy wschodzeniu, schodzenie do zakończenia).

The image shows a musical score for the aria 'Lucia Regnava nel silenzio' from the opera 'L'elisir d'amore'. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Italian and English. The piano accompaniment has dynamic markings like 'cres.' and 'col canto'. The bottom system also has a vocal line and piano accompaniment. A red box highlights a section of the vocal line in the bottom system, with dynamic markings 'mf', 'cresc.', and 'subito pp'.

Ilustracja nutowa 29 *L'elisir d'amore* strona 237

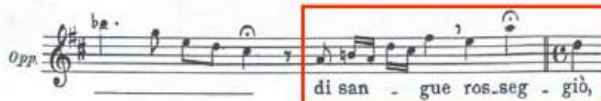
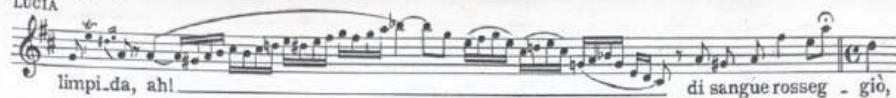
Lucia *Regnava nel silenzio*

Partia koloraturowa jest nicią łączącą całą arię Lucii *Regnava nel silenzio*. W zbiorze

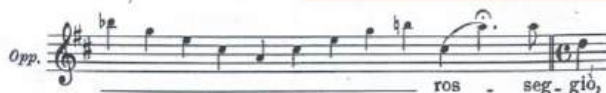
partytur Luigiego Ricci, jak pokazuje to ilustracja nutowa 30, pierwsza pozycja partii koloraturowej składa się z trzech grup nut. Po wymianie powietrza należy dokładnie rozważyć kwestię rozłożenia akcentów w każdej z grup, dzięki czemu rozwój linii melodycznej uzyska kierunek. Trzeba zastosować „teleskopową metodę procedowania dynamiki”: we wschodzącej grupie nut należy o 5% zwiększać głośność każdego dźwięku, a w grupie opadającej redukować ją o 10%. Równocześnie w całej linii koloraturowej należy w trybie *rubato* wykonywać najwyższy dźwięk celem podkreślenia dramatyzmu i nastroju. W tym miejscu nie występuje tekst, śpiewaczki powinny więc wiedzieć, iż celem partii koloraturowej jest zademonstrowanie strachu Luci przed duchem pojawiającym się obok fontanny. W trakcie ćwiczeń warto zwrócić uwagę na unikanie „drabinowego” staccato, dmuchać dźwięk *s* jako stymulację przepływu powietrza oraz utrzymywać jego równomierne ciśnienie. Następnie można rozpocząć właściwe ćwiczenie od krótkiej samogłoski (*e* lub *i*) przy zachowaniu koncentracji na wysokich dźwiękach oraz stabilnej pozycji krtani, po czym stopniowo przechodzić do otwierającej samogłoski *ah*. W drugiej pozycji partii koloraturowej znajduje się długa linia wysokich dźwięków, tutaj należy zwrócić uwagę na wysoką pozycję pierwszego dźwięku promieniującą na pozostałe nuty, w ten sposób swobodnie i naturalnie utrzymamy wysoką pozycję dźwięków, które będziemy mogli wydłużać dzięki wsparciu oddechem. Dla sopranu liryczno-koloraturowego przy wykonaniu pierwszego dźwięku nie jest konieczne zbyt szerokie rozwarcie jamy ustnej. W trzeciej pozycji koloraturowej znajduje się tryl i 10 -stopniowe arpeggio. Dla kompozytora tryl nie jest wyłącznie dodatkową, specjalną nutą, jego głównym zadaniem jest przedstawienie wyjątkowego nastroju bądź emocji. Umieszczony w tym miejscu tryl służy ukazaniu podekscytowania Lucii myślącej o ukochanym. Tryl przypomina bicie serca zdenerwowanej, młodej dziewczyny, winien więc być wykonany lekko i energicznie. Następujące po nim arpeggio również powinno zostać zaśpiewane lekko. Rozpoczynając ćwiczenia możemy zacząć od ćwiczeń staccato ze wsparciem przepony, powinniśmy wyobrazić sobie strumień powietrza niczym elastyczną sprężynę. Śpiewamy po osiągnięciu prawidłowej pozycji do emisji dźwięku i jego precyzji. Dla przykładu na ilustracji nutowej 31, w czwartej pozycji koloraturowej pojawia się seksta, należy więc zwrócić uwagę na zachowanie spójności dźwięków, wykonując wysokie nuty nie można zbyt szeroko rozwierać jamy ustnej. W piątej pozycji koloraturowej znajduje się szybki przebieg grupy nut, powinniśmy rozbić je na dwie

części i położyć akcent na początkowy dźwięk każdej z nich, następnie przyspieszać śpiewanie wschodzącej grupy nut w celu ekspresji rosnących emocji. Na szóstej i siódmej pozycji koloraturowej nie możemy odczuwać strachu przed zaśpiewaniem wysokich dźwięków. Po usunięciu psychologicznych obaw wobec wykonania wysokich dźwięków po najwyższej nucie możemy śpiewać coraz niżej. By to zrealizować powinniśmy ćwiczyć przed lustrem i obserwować czy nasze miękkie podniebienie rzeczywiście unosi się ku górze. Wraz z fortepianem winniśmy ćwiczyć osiągnięcie wysokich dźwięków, tutaj kwestią zasadniczą do oceny jest precyzyjność ich wykonania. W ósmej pozycji koloraturowej możemy rozpocząć ćwiczenia do ułożenia się płasko na podłodze i ćwiczeń staccato. Wykorzystanie podłogi jako siły działającej przeciwnie do przepony wzmocni elastyczność naszego oddychania. Powinniśmy też ćwiczyć krótkie zatrzymywanie się na wysokich dźwiękach, a wraz z usunięciem obaw przed ich wykonywaniem możemy wydłużać czas ich emisji. Ćwiczenia zmian dynamiki posłużą nam do zmanifestowania sceny pojawiającej się i znikającej zjawy.

Pag. 40, batt. 7^a
LUCIA

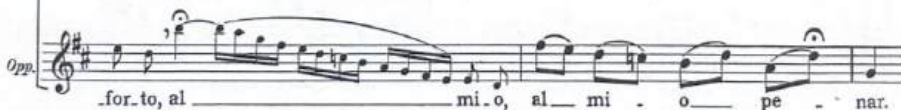
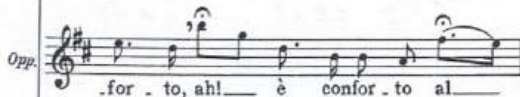
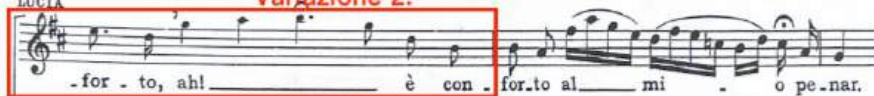


Variazione 1:



Pag. 41, batt. 13^a e seguenti
LUCIA

Variazione 2:



Pag. 44, batt. 7^a
LUCIA

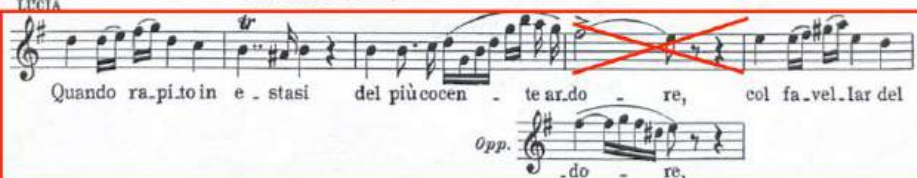


Batt. 8^a
LUCIA



Pag. 46, batt. 2^a e seguenti
LUCIA

Variazione 3:



Pag. 46, batt. 12^a e 13^a
LUCIA

gio-ia di-vie-ne il

Variazione 4:

Opp. gio-ia di-vie-ne il pian-to Ah!

Batt. 14^a e 15^a
LUCIA

Variazione 5:

par-mi che a lui d'ac-can-to si schiu-da il ciel per

me, si schiu-da il ciel per

Variazione 6:

me, si schiu-da il ciel per (REGINA PACINI)

Pag. 46, batt. 15^a
LUCIA

-can-to si

Pag. 47, batt. 2^a
LUCIA

me, ahl

Opp. me, ahl

Variazione 7:

Batt. 5^a
LUCIA

me, ahl

Opp. me, ahl

Pag. 49, batt. 8^a e 9^a
LUCIA

ciel per mel

Opp. ciel a mel

Batt. 7^a
LUCIA

Variazione 8:

Batt. 8^a e 9^a
LUCIA

ciel per me, (REGINA PACINI)

Pag. 50, batt. 1^a
ALBA

E-gli s'a-va-nza...

H.R. 1903

Ilustracja nutowa 31. Luigi Ricci Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voce femminili

Linda *O luce di quest'anima*

Partia koloraturowa z arii Lindy *O luce di quest'anima* pod względem dynamiki i subtelności dźwięku jest arcytrudnym zadaniem dla sopranu lirycznego. Znajdujące się w niej grupy ozdobników przeplatają się z pełnymi poetyckiego sensu, lirycznymi liniami melodycznymi, co wymaga posiadania umiejętności dokładnego, zrównoważonego zaprezentowania naiwnej i romantycznej osobowości bohaterki. Ilustracja nutowa 32 przedstawia pierwszą pozycję koloraturową, jest nią skala staccato rozpoczynająca się od wysokiego dźwięku, opadająca, następnie powracająca w górę. Ważnym elementem prawidłowego śpiewu jest pokonanie psychologicznego lęku wobec wysokich dźwięków. Po drugie, w partyturze widnieje znak stopniowego osłabiania dynamiki, zaś podczas wykonania najwyższego dźwięku pojawia się znak dynamiki **ppp**. Najlepiej ćwiczyć to przed lustrem, aby upewnić się, iż w podczas śpiewu w wysokim rejestrze kąci ust nie wyginają się ku górze i odpowiednio modyfikować ruch mięśni ust oraz miękkiego podniebienia w celu uniknięcia naciągania mięśni twarzy. W tym miejscu kontynuacja skali następuje na samogłosce *e*, tak więc w oparciu o indywidualne umiejętności możemy zastąpić ją samogłoską *i* lub *a*. Tak długo jak nie dokonujemy zbyt dużych zmian przy luźnym ułożeniu jamy ustnej możemy przeprowadzać korekty. Na drugiej pozycji koloraturowej pierwszym zadaniem jest prawidłowe obliczenie miejsca i długości wymiany powietrza, kolejnym zadaniem jest podzielenie długiej frazy na kilka krótszych fraz i ich osobne ćwiczenie. W grupach trzydziestek-dwójek i szesnastek składających się z czterech nut akcent należy położyć na pierwszy dźwięk. Przygotowując się do zaśpiewania tej części partii koloraturowej powinniśmy wprawdzie ćwiczyć w zwolnionym tempie, a następnie, wraz z coraz lepszym zaznajomieniem się z utworem, sukcesywnie przyspieszać. Linda jest dziewczyną-pasterzem pochodzącą z Alp, podczas ćwiczeń nie wolno nam zapomnieć o odpowiednim wprowadzaniu się w nastrój roli, ważne jest, aby nasze umiejętności wokalne służyły ukazaniu temperamentu i osobowości młodej, niedoświadczonej, naiwnej dziewczyny. Podczas śpiewania wysokich dźwięków należy zwrócić uwagę, aby nie wykonywać ich na siłę, co prowadzi do wytworzenia zbyt dużej presji na struny głosowe, trzeba więc korzystać ze wsparcia oddechem lub mięśni poza gardłem – klatka piersiowa i jama brzuszna. Istotnym zadaniem jest utrzymanie przejrzystości głosu niczym przejrzystości dźwięku dzwonka odmiennej od metalicznej, wybuchowej siły sopranu

dramatycznego. Na trzeciej pozycji koloraturowej należy utrzymać wysokość dźwięku i jego naturalność, co ułatwi powrót do wykonywania grupy staccato i pozwoli na harmonijne przejście do dalszej części arii. Czwarta pozycja koloraturowa opiera się na pierwotnej melodii, w czterech taktach występują zmiany ozdobników. Pomimo licznych ozdobników konieczne jest utrzymanie jednolitej pozycji dźwięków. W tym miejscu pojawia się interwał dziewiątego stopnia - nona, zatem podczas ćwiczeń należy powtarzać skale w ramach oktawy i nony, następnie na tej bazie procedować zmiany dynamiki lub też zmiany długości dźwięku. Po przyzwyczajeniu się do takiej rozpiętości dźwięków wykonanie utworu stanie się łatwiejsze. Piąta pozycja koloraturowa to zajmująca dwa takty grupa wschodzących dźwięków, podczas jej wykonywania powinniśmy zwracać szczególną uwagę na ich precyzyjność i wyrazistość. Szósta pozycja koloraturowa znajduje się w zakończeniu, jest to najbardziej istotny i najwspanialszy moment w całej arii, gdyż zarówno akompaniament jak i głos wspólnie osiągają punkt kulminacyjny. Pod względem dynamiki konieczne jest jej stopniowe powiększanie. Szybkie nuty na początku wykonujemy z 50% głośnością, tak aby przez cały czas utrzymywać gardło w stanie rozluźnienia, warto też zwrócić szczególną uwagę na płaskie ułożenie języka. W trakcie ćwiczeń zalecane są ruchy ciała, za pomocą rytmu ruchów ciała w naturalny sposób stymulujemy elastyczną pracę przepony. Kiedy wykonujemy najwyższy dźwięk powinniśmy wyobrazić sobie jego „unoszenie się” z pozycji ramion, a nie „wypchnięcie”, koncentrujemy głos jamie głowy poprzez użycie szumu wydmuchiwanego przez struny głosowe powietrza.

LINDA DI CHAMOUNIX
(BOCCARADAT, BRANILLA, TADOLINI)

G. Donizetti

ATTO PRIMO
Pag. 48, batt. 15^a e 16^a
LINDA

Variazione 1:

ppp

lo-ra, oh no - ti con-ten- ti!

Variazione 2:

ppp

in ciel, ahl in ciel sa-ra.

Opp.

sa-ra.

Opp.

ahl inciel sa-ra.

E.R. 1903

41

Pag. 50, batt. 17^a e seguenti

LINDA

rall.

o lu-ce di que.

Variazione 4.1:

o lu-ce di que.

Variazione 3:

Opp.

Ahl o lu-ce di que.

(PATTI)

Pag. 50, batt. 20^a

LINDA

pag. 51, batt. 1^a e seguenti

Variazione 5.1:

Opp.

st'a-ni-ma de-li-zia-a-mo-ree vi

Variazione 4.3:

de-li-zia-a-mo-ree vi

Variazione 5.2:

-ta,

Variazione 4.2:

Opp.

st'a-ni-ma de-li-zia-a-mo-ree

Variazione 4.4:

Opp.

de-li-zia-a-mo-ree vi-ta,

(PATTI)

Pag. 52, batt. 5^a e seguenti

LINDA

-ra, vienial mio co-re che te so-bpi-ra, che per te so-lo, si, sol vi.

Variazione 6:

Opp.

Ahl

Opp.

Ahl

Opp.

Ahl

Ilustracja nutowa 32. Luigi Ricci Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voce femminili

Norina – *Quel guardo il cavaliere*

Partię koloraturową arii Noriny *Quel guardo il cavaliere* możemy postrzegać jako swoisty żarty wyrażany głosem, z tego powodu w trakcie ćwiczeń należy utrzymywać odpowiednią postawę i silniej podkreślać takie cechy osobowości Noriny jak spryt i podstępność. Patrząc na ilustrację nutową 33 widzimy pierwszą wariację koloraturową składającą się z dwóch grup nut, obie rozpoczynają się najwyższym dźwiękiem, następnie melodia opada. Frazy koloraturowe poprzedza długa fraza liryczna, która winna być wykonywana aksamitną barwą głosu będącą rodzajem udawanej delikatności. Po dojściu do frazy koloraturowej trzeba dokonać całkowitej zmiany mentalnej, fraza koloraturowa musi bowiem być precyzyjna i ostra, prawdziwa osobowość Noriny powinna być zaprezentowana z ostrością papryczki chili. Wysokie dźwięki wykonujemy nieco ciszej, utrzymujemy wyrazistość barwy głosu, który winien rozbrzmiewać precyzyjnie i naturalnie. Wykonując schodzącą grupę nut należy zaufać wsparciu oddechem, tylko w ten sposób możemy uniknąć braku precyzji dźwięku. Pomiedzy dwiema frazami koloraturowymi jest przerwa na szybką wymianę powietrza. Podczas ćwiczeń możemy kłaść się płasko na podłodze, a na brzuchu umieszczać ciężki przedmiot, by w ten sposób odczuwać siłę oporu mięśni przepony. Na drugiej pozycji koloraturowej pierwszym zadaniem jest ściśle kierowanie się instrukcjami kompozytora i podzielenie długiej frazy na kilka mniejszych grup nut, ponadto położenie akcentu na każdy z ich pierwszych dźwięków. Po wymianie powietrza następuje szybka fraza, którą śpiewamy zgodnie z partyturą w rosnącej dynamice, dokonując zmian legato staccato. Rozpoczynając ćwiczenia tego fragmentu należy czynić to w niezwykle wolnym tempie, aby upewnić się co do zachowania jednolitej barwy głosu oraz wyrazistości każdego śpiewanego dźwięku. Należy ćwiczyć legato i odczuwać spójne połączenia pomiędzy wszystkimi nutami. W trakcie ćwiczeń w zwolnionym tempie kładziemy nacisk na precyzję dźwięku, zamknięcie strun głosowych oraz wysoką pozycję rezonansu w celu uniknięcia” zjeżdżania z dźwięku” bądź naruszenia wyrazistości barwy głosu. Możemy też indywidualnie wykonywać tych kilka grup nutowych i po przyspieszeniu tempa złączać je w kompletną frazę. Możemy też ćwiczyć całą długą frazę używając staccato, powiększając stopień zamknięcia strun głosowych oraz siłę stymulującą oddechu, aby z kolei powrócić do legato i upewnić się co do płynności i spójności dźwięków. Jeżeli nasz stan psychologiczny lub też wsparcie dla śpiewu są nieprawidłowe, to

powinniśmy powstrzymać się od śpiewu i użyć dmuchanego dźwięku *sss* symulując ruch strumienia powietrza do szybko przebiegających fraz. Możemy też wykonywać ćwiczenia za pomocą szumu lub też nucąc *ng* przez zamknięte usta i tak wymuszać koncentrację głosu. W trakcie śpiewania szybkich, schodzących fraz bardzo łatwo jest utracić precyzję dźwięków, konieczne jest więc zastosowanie strumienia powietrza jako „mechanizmu unoszącego” głos, powinniśmy wyobrażać sobie wysoką pozycję wędrującego dźwięku i przez cały czas, w masce lub bez, utrzymywać wysoką pozycję rezonansu, tak aby śpiewać bez użycia siły gardła.

Variazione 1:

37

-spi-ra-re a-mor, co-no-sco l'ef-fetto ah! sì, ah!....

POCO PIÙ

si per in-spi-ra-re a-mor.

Ho-te-sta biz-zarra, son pronta e vi-va-ce,

Variazione 2:

brilla-re mi piace, mi piace scherzar ah! mi pla-ce, mi

pla-ce scher-zar, ho-te-sta vi-va-ce, mi pia-ce scher.

m 42054 m

Ilustracja nutowa 33 *Don Pasquale* strona 37

Giulietta Ecomi in lieta vesta. Oh! Quante volte

Partię koloraturową arii Giulietty *Ecomi in lieta vesta. Oh! Quante volte* należy zaśpiewać płynnie i naturalnie, progresywnie budując nastrój od smutku do ekscytacji. W arii najważniejsze miejsce zajmuje budowa nastroju, albowiem jest to w istocie monolog Giulietty wygłaszany w blasku księżyca. Na ilustracji nutowej 34 widzimy pierwszą pozycję koloraturową, w tym miejscu Giulietta wyznaje, iż wesele jest dla niej śmiertelnym cierpieniem, dziewczyna wykrzykuje o swoim nieszczęściu, z tego powodu podczas śpiewania tej części koloraturowej konieczne jest zaprezentowanie nastroju cierpienia i gniewu, mimo to głos należy utrzymać na wysokiej pozycji. Dynamika głosu rozwija się od szeptu *ppp* do eksplozji *ff*, co wymaga od strun głosowych zmiany trybu vibracji celem utrzymania jednolitości barwy głosu przy równoczesnym zbudowaniu kontrastu. Jako że jest to długa fraza, przed jej wykonaniem możemy zastosować „ćwiczenie piłką” w celu zwiększenia siły przepony – kładziemy się na podłodze, a na brzuchu umieszczamy ciężką książkę, wdychamy powietrze i podnosimy książkę, utrzymujemy ją w takiej pozycji przez 10 sekund. Odczuwając długość frazy uczymy się prawidłowego użycia siły przepony, nie zaś odczuwania presji wywieranej na ciało przez zewnętrzną, potężną siłę lub stres, lecz elastycznego wsparcia. Na pierwszej pozycji koloraturowej w drugiej frazie znajduje się grupa trzydziestek-dwójek, podczas ich ćwiczenia należy położyć akcent na pierwszy dźwięk i w odpowiedniej długości wykonać każdą z nut biorąc pod uwagę dwa znaki wydłużenia. Na drugiej pozycji koloraturowej Giulietta tworzy obraz ukochanego Romeo, młodzieniec jest dla niej niczym światło dnia, ciepły i delikatny, jest jej nadzieją. W tej części koloraturowej śpiewaczka powinna zanurzyć się w odczuciu wspomnień szczęścia miłości pary zakochanych. Zazwyczaj fragment ten wykonywany jest wyraźnym głosem z głowy, przy lekko uniesionych kącikach ust wspierających uzyskanie pożądanego efektu dźwiękowego. W trakcie ćwiczeń tej części arii, poza opanowaniem precyzji wykonywania wysokich dźwięków, należy siłą wyobraźni zbudować obraz Giulietty stojącej na balkonie we włoskiej Weronie, w blasku księżyca pięknym jak sam Romeo, w ten sposób dokonujemy złączenia scenerii z głosem. Trzecia pozycja koloraturowa wciąż ukazuje tęsknotę Giulietty za Romeo, nastrój delikatnej bryzy niczym czuły Romeo przyjemnie owiewającej Giuliettę. Ćwicząc ten fragment, poza podzieleniem frazy na grupy nut, trzeba zwrócić uwagę na precyzję dźwięku pod koniec, ponieważ sama fraza jest długa i niezwykle trudna, z tego

powodu podczas ćwiczeń konieczne jest podnoszenie ciśnienia powietrza (zwiększanie presji przez przeponę) za każdym razem przy wykonaniu trzech dźwięków zakończenia, przy czym gardło powinno pozostawać rozluźnione w celu zapobieżenia rozbicia barwy głosu w trakcie wykonywania długiej frazy koloraturowej i utrzymania jednolitej pozycji głosu. Wskazane jest ćwiczenie odczuwania zmiany kształtu kanałów głosowych za pomocą wymiany samogłosek i stąd przygotowanie się do zaśpiewania wszystkich występujących we frazie samogłosek.

42

G

-der dell'a-ra al pie-de! O nu-si-a-li te-de, abbor-ri-te co-

Variazione1:

-si, co-si fa-ta-li, siate, ah! sia-te per me fa-ci fe-

-ra - li. **1.° TEMPO**

Ilustracja nutowa 34 I *Capuleti e i Montecchi* strona 42

G

Rag-gio del tuo sem-bian-te ah!

Variazione 2: *rall. a piac.* *in tempo*

parmi il brillar..... del gior-no: ah! l'au-ra che spi-ra in-

rall. colla parte *in tempo*

-tor-no mi sembra un tuo so-spir, ah! l'au-ra che spi-ra in-

Variazione 3: *a piacere* **45**

-tor-no mi sembra un tu - - - -

Ilustracja nutowa 35 *I Capuleti e i Montecchi* strony 44 i 45

Gilda *Caro nome*

W partii koloraturowej arii Gildy *Caro nome* głównym zadaniem artystki jest zaprezentowanie szczerzej i naiwnej pierwszej miłości 16-letniej dziewczyny. Podczas wykonywania wysokich dźwięków należy to uczynić niezwykle precyzyjnie nie zapominając o ekspresji emocji. W odróżnieniu od długich linii melodycznych, charakterystycznych dla utworów Belliniego, w muzyce tej arii uwypuklona została dramatyczna siła krótkich grup nut. Zdaniem ukraińskiej sopranistki Olgi Pasiecznik w trakcie śpiewania partii koloraturowej arii Gildy trzeba wczuć się w pierwszą miłość 16-letniej, niewinnej dziewczyny, pozbawionej doświadczenia, nierozumiejącej społeczeństwa, zanurzonej wyłącznie w impulsach i fantazjach miłosnych. Partia koloraturowa przypomina oddech młodej dziewczyny, niezwykle słodki, podążający w kierunku szaleństwa. Z uwagi na fakt, iż w arii znajdują się superwysokie dźwięki, stawia to przed śpiewaczkami zadanie zachowania wyrazistości, co stanowi arcytrudne wyzwanie dla sopranów lirycznych. Podczas śpiewu trzeba zastosować strategię zwięzania samogłosek, a więc zmiany *a* w *e* lub też, przy utrzymaniu kształtu ust do *e*, zaśpiewania *a*. W trakcie ćwiczeń należy śpiewać samogłoskę *i* w środkowym rejestrze, z czubkiem języka przy dolnych dziąsłach i podniebieniem miękkim tworzącym reflektor fali dźwiękowej. Następnie wykonując świadome i zapamiętane ruchy mięśni, sopranistki liryczne mogą osiągnąć efekt dźwiękowy barwy głosu przypominającej „przecinanie diamentem” – przy zachowaniu podstawy, którą stanowi delikatność lirycznych linii melodycznych i nadanie koloraturowemu śpiewowi potrzebnych wyrazistości i ostrości. Ilustracja nutowa 36 przedstawia pierwszą pozycję koloraturową, w trakcie ćwiczeń pierwszym zadaniem jest odnalezienie najważniejszej nuty we frazie. Ponieważ sama fraza jest długa, to nie można zatrzymywać się na żadnej z nut, można za to wykonać grupę nut szybkim staccato, użyć sylaby *ya* do wzmocnienia rytmu, a po odpowiednim wyćwiczeniu przejść do śpiewu legato i utrzymać wyrazistość. Podczas wykonywania schodzących nut nie wolno zapomnieć o zachowaniu wysokiej pozycji. Na drugiej pozycji koloraturowej pojawia się High Eb. Przed zaśpiewaniem High Eb należy wejść w stan odczuwania oddechu wyrzucanego z brzucha, przy wdechu konieczne jest utrzymywanie rozszerzenia żeber. Dokonujemy emisji najwyższych dźwięków za pomocą szybkiego ruchu dolnych mięśni brzucha, przypomina to początkowe skurcze przepony w trakcie ziewania. Siłą

wyobraźni budujemy odczucie elektrycznego impulsu spowodowanego pierwszym pocałunkiem.

69

RIGOLETTO
(BOCCABADATI, MELBA, TORESELLA)
G. Verdi

ATTO PRIMO
Pag. 101, batt. 9^a

GILDA
DUCA ca - re a mel Ah! si, ca - re a mel
Per tel Ah! si, per tel (VERDI)

Pag. 109, batt. 13^a e seguenti

GILDA
DUCA Ah!
Ah!

Variazione 1:
Pag. 112, batt. 16^a
GILDA
Ah!

Pag. 114, batt. 5^a

GILDA
tuo, ah!
tuo, ah!

Variazione 2.1:

Variazione 2.2:

Variazione 2.3:

ca - ro no - me, tu - o sa - rà.
ca - ro no - me, tuo sa - rà.
ca - ro no - me, sa - rà.
ca - ro no - me, tu - o sa - rà.
ca - ro no - me, tu - o sa - rà.

H.R. 1903

Ilustracja nutowa 36. Luigi Ricci, *Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili*

3.3 Najtrudniejsze elementy arii

Adina Prendi, per me sei libero

Najtrudniejszym elementem arii Adiny *Prendi, per me sei libero* jest glissando. Istotą glissanda jest wykonywane głosem płynne przejście od jednej nuty do następnej. Metodą umożliwiającą wykonanie glissando jest schodzenie z nuty przed upływem jej wartości, tak więc organy emitujące dźwięk wcześniej emitują kolejną nutę. W arii występują dwa glissanda, patrz ilustracja nutowa 37. Kluczową rolę odgrywa pozycja tych dwóch glissand, pierwsze znajduje się w prologu arii, drugie w zakończeniu pierwszej części, z tego powodu ich prawidłowe zaśpiewanie nie jest łatwe.

ADINA

8

Prendi, per me sei libero; Take it, I give you liberty, stay where your friends surround you.

17

(hands the contract to him) (gli porge il contratto)

72

non v'ha destin sì ri - - o, che non si can - gi un dì resta. des - tin - y may con - found you, but will be better one day, stay here.

Ilustracja nutowa 37 *L'elisir d'amore* strona 236

Pierwszym warunkiem do prawidłowego wykonania glissanda jest odpowiednie wsparcie oddechem oraz oparcie się na kontynuacji wydechu dzięki pracy przepony, aby uniknąć błędów takich, jak rozbicie barwy głosu czy drżenie dźwięku spowodowane

niedostateczną ilością powietrza. Podczas omawiania stosowanej przez Adę Sari metody śpiewu bel canto przedstawiłam szczegółowy opis zasady wsparcia oddechem organów emitujących dźwięk. W trakcie ćwiczeń glissanda używamy „westchnienia”, aby wyobrazić sobie opadający strumień powietrza i zachowujemy delikatną siłę oporu brzucha. Taka siła oporu zgodnie z instrukcjami Ady Sari musi być „elastyczna”. Po drugie, jak przedstawia to ilustracja nutowa 37, dwa glissanda rozpoczynają się wysoką nutą, po której zachodzi zejście, co oznacza konieczność dokonywania płynnych przejść w jamach rezonansowych. Sukces kariery wokalne i pedagogiczne Ady Sari nie byłyby możliwe bez jej rozwoju od sopranu lirycznego do sopranu bogatego. Oznaczało to, że opanowała tajniki śpiewu w obu modelach głosu, których ważnym czynnikiem jest komora rezonansowa. Tak więc podczas glissanda głównym zadaniem jest regulacja proporcji rezonansu w czasie przechodzenia z wysokiego do niskiego rejestru. W wysokim rejestrze większy udział zajmuje rezonans głowy, za to w niskim rejestrze rezonans klatki piersiowej, naturalnie przy zachowaniu jednolitości linii głosu tworzącej „odczucie maski”. W trakcie ćwiczeń możemy korzystać z dowolnej samogłoski i przesuwając ją w górę i w dół w obrębie kwinty, odczuwając spójności wibracji w jamie nosowej oraz zmianę proporcji rezonansu głowy do rezonansu klatki piersiowej. Na koniec, jak pokazuje to ilustracja nutowa 37, z powodu przejścia z *e* do *i* oraz *e* do *a* w trakcie śpiewu często występuje problem utarty jednolitej samogłoski, toteż podczas ćwiczeń należy zwracać uwagę na śpiewanie tej samej samogłoski, a po ustabilizowaniu pozycji głosu powoli przechodzić do samogłosek zgodnie z wymaganiami partytury.

Glissanda w arii *Prendi, per me sei libero* odróżniają się od dramatycznego stylu Giuseppe Verdiego, jak również od delikatnych przesunięć charakterystycznych dla klasycystycznego stylu W. A. Mozarta. W trakcie ćwiczeń możemy odszukać fragment wokalny śpiewany przez postać o podobnej do Adiny barwie głosu, tak aby odczuć podobne pod względem interwału glissando. Dla przykładu, możemy posłużyć się arią Musetty *Quando me'n vo'*, jest to klasyczna aria na sopran liryczny, w której znajdują się trzy glissanda, każde w obrębie kwinty. Możemy uważnie wsłuchiwać się w energię i żartobliwy styl śpiewu Musetty. Nie wolno zapomnieć, iż glissando Musetty służy zaprezentowaniu jej uroku, natomiast glissando Adiny jest wyrazem jej błagań, stąd też w trakcie ćwiczeń powinniśmy zdawać sobie sprawę, iż są one wykonywane w dwóch różnych stylach.

Lucia – *Regnava nel silenzio*

W arii Lucii *Regnava nel silenzio* najtrudniejszym zadaniem jest wykonanie raptownego przejścia z lirycznej linii melodycznej do szybkiego śpiewu koloraturowego. Studentka Ady Sari Urszula Trawińska-Moroz właśnie dzięki wyćwiczeniu tej arii opanowała zdolność do momentalnego przełączania trybu śpiewu, co stanowi spełnienie marzeń każdej sopranistki! Umiejętność realizacji takich zmian trybu śpiewu wymaga od sopranistek nadzwyczajnej kontroli nad strunami głosowymi, oddechem oraz fantastycznej percepcji muzyki.

W trakcie wykonywania lirycznej części arii *Regnava nel silenzio* kluczowe jest utrzymanie jej spójności. Urszula Trawińska-Moroz wspomina udzielone jej przez Adę Sari nauki, według których najwspanialszą umiejętnością jest utrzymywanie spójności: „zachowanie swobody i płynności niczym woda i powstrzymanie się od impulsywnego napięcia jakiegokolwiek mięśnia.”⁶⁵ Podczas ćwiczeń należy wyobrazić sobie strumień powietrza przypominający płynącą wodę, swobodnie poruszający się od czoła w kierunku klatki piersiowej, następnie zawracający i tworzący obieg, tak aby przez cały czas zachowywać wydajność oddechu. W ten sposób możemy osiągnąć cel, którym jest płynne i naturalne wykonanie lirycznej części arii. Ćwicząc część liryczną możemy zastosować metodę śpiewania półtonami i czynić to w pierwotnym tempie ze średnią głośnością, ponadto stopniowo zmniejszać częstotliwość ruchu ust i zakłócenia dykcji. Możemy ćwiczyć z wykorzystaniem samogłosek *a* lub *o* na jednolitej pozycji, albowiem w części lirycznej arii prezentowany jest wyjątkowy dramatyzm osobowości Luci zbliżający ją do szaleństwa, z tego powodu bardziej niż samogłoska *i* do wykonania tej części należy ćwiczyć samogłoskami *a* lub *o*, które posiadają większą przestrzeń. W części koloraturowej trzeba zaśpiewać szybkie grupy nut staccato, pozwolić, aby przepona stała się bardziej energiczna i elastyczna. W trakcie wykonywania dużych skoków należy ćwiczyć w wolniejszym tempie lub umieszczając dźwięk przejściowy. Po wytworzeniu pamięci mięśniowej ponownie próbować wykonania dużych interwałów. Trzeba ćwiczyć z metronomem i stopniowo przyspieszać. Za pomocą samogłoski *i* możemy ćwiczyć część koloraturową, według Ady Sari dźwięk *i* jest najbardziej zbliżony do zębów, mimo to w końcowym efekcie akustycznym jest bardziej skoncentrowany i luźniejszy. Podczas

⁶⁵ Urszula Trawińska-Moroz *Dobre duchy z zamku Ravenswood*

podnoszenia kącików ust wytworzymy odczucie staccato wychodzące wprost z grzbietu nosa, ponadto rezonans będzie mógł osiągnąć wyższą pozycję. Po drugie, Ada Sari twierdziła, iż zarówno tenor, bas, sopran czy mezzosopran muszą wytrwale ćwiczyć staccato, w ten sposób możliwe jest wypracowanie lekkości głosu, pozbycie się fałszywej energii dźwięku i uwolnienie gardła od odczucia napięcia.”⁶⁶ Jest to niezwykle istotny punkt, jeżeli założymy, iż ćwiczenie samogłoską *i* pomaga śpiewaczkom w lepszej koncentracji głosu, uzyskaniu rezonansu, to ćwiczenia staccato umożliwiają pozbycie się odczucia napięcia mięśni gardła. Wiele studentek muzyki wokalne nie jest tego świadomych, w wieku dwudziestu kilku lat śpiewa szerokim i grubym głosem czterdziestoletniej kobiety. Uzyskany w ten sposób efekt akustyczny nie jest naturalny, co więcej, czas kariery wokalne ulega skróceniu. Zazwyczaj podczas ćwiczenia szybkich grup nut pojawiają się problemy z niewyraźnością śpiewanych dźwięków lub utratą tempa, w takiej sytuacji należy do pierwszej nuty w każdej z grup dodać rozrywającą spółgłoskę *d*. Kiedy przygotowujemy się do zaśpiewania danego utworu można zmieniać metody wokalne, ćwiczyć poprzez łączenie fraz lirycznych i koloraturowych, nie popadać w uzależnienie od rutyny.

Linda – *O luce di quest'anima*

Najtrudniejszym elementem podczas śpiewania arii Lindy *O luce di quest'anima* jest zachowanie elastyczności głosu. Dla śpiewaczek o szerokim głosie elastyczność śpiewu koloraturowego wymaga zastosowania ukierunkowanego podejścia, konieczne jest nie tylko utrzymanie pełnej barwy głosu, lecz również powiększenie sprawności strun głosowych. Poziom elastyczności powinien stanowić cechę charakterystyczną śpiewaczki, jak również być jej artystyczną mocną stroną. Niestety wiele śpiewaczek w wyniku stosowania nieprawidłowych metod lub braku naukowej świadomości, poprzez niewłaściwe metody wokalne prowadzi swoje gardła i głos do osłabienia i stanu drżenia. Pierwszym elementem ćwiczeń wokalnych powinno być zwrócenie uwagi na optymalizację kanałów głosowych i korekta zazwyczaj otwartych samogłosek *a* lub *o* w samogłoski wykonywane półotwartymi ustami, zmniejszenie powstającej w kanałach głosowych siły oporu i utrzymanie miękkiego

⁶⁶ Bogusław Kaczyński *Biografia Ady Sari*

podniebienia w podniesionej pozycji. Następnie należy przejść do ćwiczeń koloratury za pomocą półtonów w wolnym tempie, potem stopniowo dodawać rezonans klatki piersiowej. Najpierw upewniamy się, że zachowana jest precyzja, gdy wykonujemy równe dźwięki, następnie stopniowo dodajemy niewielkie vibrato. Najważniejszym dla poziomu elastyczności jest aktywowanie rezonansu jamy głowy, ćwiczenie schodzących skal i rozszerzanie znajdujących się w głowie kanałów głosowych. Jeżeli w tej sytuacji zbyt często używamy rezonansu klatki piersiowej, to możemy spróbować śpiewu leżąc płasko na podłodze w celu regulacji nadmiernego obciążenia jamy klatki piersiowej.

Poziom elastyczności najczęściej kształtujemy przez wymienne wykonywanie skali, arpeggio, ozdobników, w tym procesie rytm oraz wysokość dźwięków są trudnościami, którym musimy stawić czoło. W ich pokonaniu powinniśmy opierać się na wskazówkach profesorów muzyki wokalne oraz nieustrudzenie powtarzać ćwiczenia. Kiedy Ada Sari mieszkała w hotelu artystycznym Pensione Bonini w Mediolanie w swoim pokoju, w samotności ćwiczyła partię koloraturową Juli z opery Gounoda. Jej sąsiadka, polska śpiewaczka Helena Zboińska-Ruszkowska składała na Adę Sari skargi, mając nadzieję, iż Ada Sari podejmie decyzję o przeprowadzce, nie była bowiem w stanie znieść sąsiadki za ścianą codziennie powtarzającej to samo ćwiczenie ponad sto razy. Ada Sari nie przeprowadziła się, a jej determinacja w ćwiczeniu została zrozumiana i doceniona. Ada Sari była przekonana, iż ostatecznie odniesie sukces, później zaś wierzyła, iż jej przykład może posłużyć jako inspiracja dla innych. Ada Sari zawsze stawiała przed sobą trudne wyzwania, na tej samej zasadzie wymagała od swoich studentek i studentów „pracowitości, cierpliwości i determinacji oraz nieustannego postępu artystycznego”⁶⁷. Dla sopranistek o szerokim głosie ćwiczenia na rzecz podniesienia poziomu elastyczności głosu są znacznie bardziej długotrwałe niż w przypadku sopranu lirycznego, a ich sukces wymaga planowania i mozolnej pracy.

Norina – *Quel guardo il cavaliere*

Dla chińskich wykonawczyń arii Noriny *Quel guardo il cavaliere* trudnym punktem jest odczuwany głęboki opór psychologiczny przed dramatyczną ekspresją śpiewem „z szaleńcym

⁶⁷ Maria Fołtyn *O metodyce sztuki wokalne Ady Sari (W 25 lecie śmierci artystki)*

śmiechem”. Szczególnie w zakończeniu pierwszej części - patrz ilustracja nutowa 38, w tym miejscu konieczne jest przezwyciężenie tej przeszkody za pomocą mentalnego poznania innej kultury, technik wokalnych i scenicznych, stopniowe przejście ze stanu „zawstydzenia i paraliżu” do „obłąkania”.



Ilustracja nutowa 38 *Don Pasquale* strona 33

Spójrzmy na problem z perspektywy kulturowej. W XVIII wieku słynny włoski mistrz komedii Carlo Goldoni ustanowił model „sprytnej i mądrej służącej” (Dla przykładu, Mirandolina w operze *La Locandiera*). Powyższy model został w XIX wieku przeobrażony w symbol politycznego radykalizmu. Postaci służących pochodzących z nizin społecznych za pomocą kłótliwego języka oraz gestów i gry scenicznej dokonywały aktów sprzeciwu wobec społecznego porządku. Norina jest dziedziczką tej tradycji. Dziewczyna przekształciła umowę małżeńską w umowę teatralną, dzięki złożeniu podpisu pod fałszywym kontraktem zdobyła scenę do gry i rozpoczęła akt wyjątkowo racjonalnej rebelii siłą „szaleństwa”. Obłąkanie Noriny zrealizowało się poprzez niekontrolowane wydawanie fortuny męża, co oznaczało ujawnienie istoty małżeństwa jako transferu własności. Histeria kobiety została przekształcona w broń. Ponadto Norina wykorzystała luki w prawie małżeńskim i odwróciła negatywne

działanie ducha umowy na pierwotnego ciemniźcyela. Po wstępnym zrozumieniu sytuacji kobiet w Europie czasów Noriny możemy spróbować odnaleźć w chińskiej kulturze bohaterki cechujące się podobnym sprytem i mądrością. W jednej z czterech klasycznych powieści chińskich *Honglou meng*, *Sen czerwonego pawilonu* występuje bohaterka o imieniu Wang Xifeng, zawsze, kiedy ma pojawić się na scenie, zanim ją zobaczymy najpierw słyszymy jej śmiech. Kobieta jest zarządcą fortuny feudalnej rodziny, jej skomplikowany wizerunek stanowi odzwierciedlenie mądrości pozwalającej kobietom na przetrwanie w relacjach z władzą. Jej uśmiech i maniery działają łagodząco na rządowych urzędników, pozwalają jej na załagodzenie konfliktów. Kobieta za „uśmiechem chowa nóż”, używa go, aby zwieść przeciwników, a w ciszy i ciemności wyznacza cele, które później realizuje. Mimo iż jest zarządcą, to jako członek młodszego pokolenia rodziny rozumie, iż uśmiech przykrywa ostrze, a w obliczu starszych nigdy nie wolno zapominać o etykiecie.

Po zrozumieniu roli sprytu i uśmiechu Noriny powinniśmy wprowadzić przełomowe innowacje pod względem używanych metod gry scenicznej. Po pierwsze, spoglądając w lustro ćwiczyć zmiany różnych typów uśmiechu. Możemy w oparciu o osobowość Noriny dodawać do mimiki twarzy takie elementy jak przewracanie oczami czy skrzywianie ust, ćwiczyć tak długo aż mięśnie twarzy zapamiętają wykonywane ruchy. Następnie znaleźć równowagę w przechodzeniu od uśmiechu do emisji śmiechu, a potem gromkiego śmiechu, co więcej, nagrywać efekty i poszukiwać rutyny. W dydaktyce Ady Sari uśmiech oraz optymistyczna postawa służą rozluźnieniu warg. Dźwięk śmiechu lub kaszlu jako odczucie zmiany stanu fizjologicznego są najbardziej zbliżone do śpiewu staccato, wtedy to przepona wykonuje ruchy w dół i w górę przy równoczesnych skurczach brzucha, a powietrze jest wypuszczane jednolitym strumieniem. W technice wokalne należy upewnić się, iż „szaleństwo i śmiech” pod względem emisji dźwięku znajdują się pod pełną kontrolą. Podczas ćwiczeń możemy ćwiczyć elastyczność przepony, np. krótkimi oddechami wspierać skurcze przepony, tak aby uniknąć niedoboru powietrza w trakcie głośnego śmiechu. Należy ćwiczyć śmiech samogłoską, jak pokazuje to ilustracja nutowa 38, oraz utrzymać stabilność kanału gardła.

Giulietta – *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte*

Najtrudniejszym zadaniem podczas śpiewania arii Giulietty *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte* jest zaprezentowanie za pomocą głosu skomplikowanego stanu emocjonalnego bohaterki. Spójrzmy na problem z perspektywy koloru barwy głosu. Giulietta jest niewinną, młodą dziewczyną, tak więc jej osobowość powinna być ukazywana jasną i lekką barwą głosu. W tym celu możemy podnieść miękkie podniebienie i przesunąć pozycję rezonansu do przodu. Kiedy Giulietta wyraża cierpienie z powodu lęku przed niechcianym małżeństwem i słodkich wspomnień ukochanego, jej głos powinien zmienić się na głębszy, przyciszony, bardziej mroczny, należy więc zwiększyć zastosowanie rezonansu klatki piersiowej, a następnie śpiewać samogłoski łagodnie zbliżając je do samogłoski *o*. Podczas modyfikacji śpiewu związanego ze zmianą nastroju bohaterki trzeba dokonywać stopniowych zmian dynamiki z mocniejszej na słabszą i na odwrót w celu powiększenia dramatyzmu. Jeżeli oprzemy się wyłącznie na sztywnej dynamice lub prostym kontraście mocna-słabsza, spłaszczymy wykonywaną rolę i doprowadzimy do usztywnienia linii melodycznych. Melodie Belliniego rozślawił nastrój łez i smutku, a jego rdzeniem stał się stan śpiewu charakteryzującego się fluktuacjami *messa di voce*. Dla przykładu, jeżeli na początku arii *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte* śpiewamy w równej dynamice, możemy utracić zdolność do ekspresji dramatycznego napięcia, natomiast podczas zmian dynamiki od słabej do mocnej do słabej, głos zacznie przypominać drżenie z odczuciem z trudem wymuszonej elegancji, co wprowadzi go w sytuację bohaterki. *Messa di voce* nie jest techniką zastosowania ozdobników, lecz mostem łączącym techniki muzyczno-wokalne z duszą przedstawienia dramatycznego. *Messa di voce* pozwala, aby każdy oddech Giulietty przemienił się w jej monolog, a każda śpiewana nuta przeistoczyła się w wybór. Na przykład w części solowej zwiększanie dynamiki wysokiej partii może rozbudzić oczekiwania słuchaczy wobec zastosowania wspaniałych technik wokalnych, natomiast następująca - stopniowa redukcja dynamiki wprowadza lekkie skoki śpiewu koloraturowego w celu uniknięcia odczucia wykonywania technicznego popisu. W swoich wspomnieniach Maria Fołtyń pisze, w jaki sposób Ada Sari potrafiła znakomicie śpiewać utwory Belliniego i Donizettiego, a były nim niestrudzone, długie ćwiczenia wzmacniania i osłabiania dynamiki. Dzięki *messa di voce* śpiewaczka może precyzyjnie wyćwiczyć pamięć mięśniową przejścia od stanu „półotwartych” strun głosowych (słaba dynamika) do stanu „całkowicie zamkniętych”

(mocna dynamika) strun głosowych i uniknąć następującego w wysokim rejestrze, a wynikającego ze zbyt dużej presji wyostrenia barwy głosu. Kiedy Giulietta śpiewa wspomnienie o ukochanym Romeo w *messa di voce* buduje „odbicie słodkich wspomnień”, zaczynając od zamglonej słabej dynamiki początkowej frazy poprzez stopniowe wzmocnienie głos nabiera wyrazistości i siły dochodząc do punktu ekscytacji, aby następnie powrócić do rzeczywistości i wynikającej z niej samotności. Realizacja takiej zmiany postawy i stanu psychicznego posiada subtelne „odczucie wpływającego czasu” w przeciwieństwie do prostej zmiany dynamiki ($p \rightarrow f$).

Gilda – *Caro nome*

W arii Gildy *Caro nome* najtrudniejszym elementem dla sopranu koloraturowego jest śpiew w środkowym rejestrze. Na początku arii znajduje się rozległa część liryczna, patrz ilustracja muzyczna 39. W taktach 4, 5, 7, 9 występują długie dźwięki w środkowym rejestrze, śpiewające ten fragment sopranistki koloraturowe często popełniają takie błędy jak m.in. drżenie głosu albo cofnięcie głosu. Dla sopranów koloraturowych śpiew w środkowym rejestrze jest bowiem trudniejszy niż w wysokim rejestrze.

SCENA ED ARIA

GILDA

All^o assai moderato
♩ = 80

GILDA



Ilustracja nutowa 39. Rigoletto, strona 110

Polski krytyk muzyczny Witold Noskowski w Kurierze Poznańskim tak ocenił występ Ady Sari: „Ada Sari stała się fenomenem nie tylko dzięki posiadaniu wspaniałych walorów głosowych (Włoscy artyści określali to mianem **Uno gola privilegiata**), lecz również z powodu

zachowania poziomu nasycenia głosu charakterystycznego dla mezzosopranu oraz jego dramatyzmu, co jest tak rzadko spotykane pośród sopranów koloraturowych. A to jest tylko część przyczyn fenomenu Ady Sari”⁶⁸. Studentka Ady Sari Aleksandra Kajkowska wspominała, że podczas nauki śpiewu często napotykała na powyższy problem - jej barwa i pozycja głosu w środkowym rejestrze nie były jednolite, brakowało mu brzmienia, które posiadał w wysokim rejestrze. W celu przezwyciężenia tego problemu Ada Sari nakazała Aleksandrze Kajkowskiej ćwiczenia samogłoską *i* w najmocniejszej dynamice, osiąganie najsilniejszej dynamiki nawet przy wykonywaniu wysokich dźwięków. Zdaniem Ady Sari było to konieczne, ponieważ tylko w ten sposób możliwe było osiągnięcie głosu pełnego brzmienia i barwy, Sari określiła tę metodę „śpiewem, który wypełnia głos promieniami słońca”⁶⁹. Tak ćwiczono jednolitość barwy głosu używając samogłoski *i*, celem było osiągnięcie jednolitej barwy głosu w różnych rejestrach dźwięku. Ponadto śpiewając arię i odczuwając jednolitą barwę głosu regulowanie zmian ostrości rezonansu. Dalej częste wykonywanie ćwiczeń szumem, odczuwanie wibracji podczas ćwiczeń w masce, a następnie dokonywanie na tej podstawie naturalnego wydłużania śpiewu. Dodatkowo Ada Saria wymagała prawidłowego zastosowania wsparcia oddychaniem, gdyż tylko w ten sposób śpiewany dźwięk mógł uzyskać pożądaną łagodność i najsilniejszą dynamikę. Następnie po uzyskaniu tego efektu miało miejsce redukowanie dynamiki do najsłabszej. Mówiąc inaczej, celem było skoncentrowanie się na ćwiczeniach stopniowego zwiększania i zmniejszania dynamiki w środkowym rejestrze i punktach przejścia między rejestrami, zachowanie płynnego połączenia pomiędzy środkowym i wysokim rejestrem. Sari wymagała, aby po 30-minutowym ćwiczeniu wstępnym dokonać ustawienia dźwięku początkowego, żeby potem przejść do głównego zadania ćwiczeń.

⁶⁸ Bogusław Kaczyński *Ada Sari kulisy wielkiej sławy*

⁶⁹ Bogusław Kaczyński *Ada Sari kulisy wielkiej sławy*

Podsumowanie

Niniejsza praca dyplomowa koncentruje się na historii kariery artystycznej oraz dydaktyce muzyczno-wokalnej słynnej polskiej sopranistki i nauczycielki śpiewu Ady Sari. W pracy dokonałam syntezy praktyki dydaktycznej Ady Sari z głęboką analizą wykonania sześciu słynnych arii sopranowych, omówiłam wiele wymiarów dziedziczenia tradycji muzyki wokalnej i jej interpretacji. Za pomocą uporządkowania materiałów historycznych, analizy partytur, wyjaśnienia struktury językowej oraz praktyki wokalnej doszłam do poniższej konkluzji: Ada Sari jako wykonawczyni utworów operowych na międzynarodowych scenach oraz wspinała nauczycielka muzyki wokalnej, korzystając z zasad naukowej emisji dźwięku (jak kontrola oddychania, regulowanie rezonansu) oraz metody zindywidualizowanego nauczania, wykształciła całą grupę wspinałych śpiewaczek (dla przykładu Bogna Sokorska, Urszula Trawińska-Moroz). Ideałem Ady Sari było osiągnięcie „umiejętności w służbie ekspresji nastroju” oraz propagowanie syntezy szkoły włoskiego bel canto z tradycjami polskiej muzyki wokalnej i dalej przekazywanie jej w pozostałych krajach. Studentki Ady Sari śpiewały w następujących państwach: Lidia Abti-Ring – Stany Zjednoczone, Hanna Blaszcze – Niemcy (Monachium), Nina Stano – Niemcy, Adelina Gallert – Austria, Irena Bator – Stany Zjednoczone, Krystyna Huasser – Włochy⁷⁰.

Poprzez zaprezentowanie źródeł powstania dzieł operowych, rozwoju fabuły, głębokiej analizy struktury muzycznej włoskiego tekstu, sposobu, w jaki kompozytorzy Bellini, Donizetti, Verdi przedstawili postaci bohaterów przy użyciu linii melodycznych i obrazów literackich omówiłam sześć słynnych arii operowych: Adina *Prendi, per me sei libero*, Lucia *Regnava nel silenzio*, Linda *O luce di quest'anima*, Norina *Quel guardo il cavaliere*, Giulietta *Eccomi in lieta vesta. Oh! Quante volte*, Gilda *Caro nome*. Wsparciem bibliograficznym stały się potwierdzone latami praktyki wokalnej autorytatywne wersje utworów wydane przez słynne włoskie wydawnictwo muzyczne Luigi Riccordi. Dodatkowo przedstawiłam wybrane przez Luigi Ricci różnorodne wersje fragmentów koloraturowych autorstwa włoskich kompozytorów, które w znakomity sposób zaprezentowały zmiany ideałów estetycznych i wymagań pod

⁷⁰ Bogusław Kaczyński *Ada Sari kulisy wielkiej sławy*

względem umiejętności na przestrzeni epok (na przykład współczesne uproszczenia zastosowania tradycyjnych ozdóbników).

Poprzez zestawienie nagrań i autorytatywnych interpretacji wersji utworów w wykonaniu słynnych artystek (Renata Scotto, Sumi Jo, Ada Sari) zweryfikowałam metody dydaktyczne Ady Sari w takich obszarach jak: uzyskanie rezonansu przy emisji wysokich dźwięków, efektywne przezwyciężenie problemów elastyczności śpiewu koloraturowego. Równocześnie postawiłam tezę, iż podczas zindywidualizowanego wykonywania fragmentów koloraturowych należy rozważyć kontekst historyczny oraz wymagania współczesnych występów scenicznych. Przeprowadziłam analizę trudnych miejsc w partyturze (dla przykładu, śpiew glissando, poziom elastyczności głosu, kulturowe przeszkody w wykonaniu arii charakterystyczne dla chińskich śpiewaczek itd.) celem dostarczenia lepszych ram dla prowadzenia ćwiczeń wokalnych oraz podkreślenia dialektycznej jedności pomiędzy „precyzyjnym czytaniem partytury” a „wolną interpretacją”.

Patrząc z perspektywy wartości artystycznej powyższa praca dyplomowa dokonuje systemowego uporządkowania w kwestii dydaktyki muzyki wokalnejsz rzucając nowe spojrzenie na studia nad szkołą wokalną z Europy Wschodniej. W pracy zmieściłam analizy muzykologiczne wielu znawców i artystów (studia nad Adą Sari Bogusława Kaczyńskiego, Małgorzaty Komorowskiej, studia nad bel canto Ady Sari Urszuli Trawińskiej-Moroz, Marii Fołtyn, studia nad organami wydającymi dźwięk i emisją dźwięku Lilli Lemman, Luisy Tetrzzini, Francesco Lamperti), dekonstrukcje lingwistyczne (rymy włoskiej poezji, źródła z literatury brytyjskiej) oraz praktykę artystyczną (Renata Scotto, Rosa Feola, Ewa Mei, doświadczenia sceniczne innych artystek) budując trójwymiarowy model, tekst pracy dyplomowej – muzyka - interpretacja studium nad ariami. Za pomocą historycznych wersji partytur wydawnictwa Ricordi przedstawiłam interakcje pomiędzy wydawnictwem operowym a praktyką interpretacyjną.

Z perspektywy praktyki dydaktyki śpiewu metody ćwiczenia oddychania oraz regulacji rezonansu Ady Sari są uznawane za naukowe, powtarzalne ścieżki szkoleniowe. Związek pomiędzy wydźwiękiem semantycznym a strukturą muzyczną dostarcza śpiewaczkom metody do przeprowadzenia syntezy tekstu z muzyką. Złączenie historycznych wersji danego utworu z praktyką artystyczną podkreśla wagę zrównoważenia interpretacji partii koloraturowej pod

względem „reguł tradycji” oraz „indywidualnych innowacji” co stanowi dobrą podstawę teoretyczną dla współczesnych śpiewaczek.

Z punktu widzenia dziedziczenia kultury studia nad współczesną interpretacją klasycznych arii operowych służą propagowaniu tradycji szkoły bel canto i śpiewu operowego, co jest szczególnie pomocne dla śpiewaczek, dla których język włoski nie jest językiem ojczystym, pozywając na lepszą interpretację elementów pochodzących z odmiennej kultury.

Niniejsza dysertacja pogłębia stopień poznania i zrozumienia artystycznego dziedzictwa Ady Sari, jak również dostarcza ram teoretycznych i praktycznych dla współczesnej interpretacji klasycznych arii operowych. Wyniki mojego studium (mam taką nadzieję) mają uniwersalną wartość referencyjną dla edukacji wokalne, praktyki operowej i badań muzykologicznych, ponadto otwierają nowe możliwości dla przyszłego studium nad międzykulturową sztuką wokalną.

Bibliografia

1. Luisa Tetrazzini, *Enrico Caruso Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing*, Public domain in the USA, 9.12.2006
2. Bogusław Kaczyński, *Ada Sari kulisy wielkiej sławy*, Wydawnictwo Casa Grande, 2018
3. Harriette Brower, *Vocal Mastery: Talks with Master Singers and Teachers, Comprising Interviews with Caruso, Farrar, Maurel, Lehmann, and others*, 3.9.2007
4. 李珂, 博士论文《Bel canto 历史探源与技术研究》, 上海华东师范大学, 5.2015
Li Ke, Praca doktorska *Studium nad historią i techniką bel canto*, Shanghai Uniwersytet Pedagogiczny Huadong, 5.2015
5. Maria Fołtyń *O metodyce sztuki wokalne Ady Sari (w 25-lecie śmierci artystki)*, Wrocław, 1993
6. Lilli Lehmann, *How to singing*, MACMILLAN COMPANY, 1902
7. Francesco Lamperti 李维勃 译 《嗓音遗训:世界声乐史上历代大师教学经验荟萃》, 上海音乐出版社, 1.4.2005
Francesco Lamperti, tłumaczenie Li Weibo, *Dziedzictwo głosu: zbiór doświadczeń pedagogicznych wielkich światowych mistrzów muzyki wokalne* Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 1.4.2005
8. Urszula Trawińska-Moroz *Włoska szkoła bel canto. Jej tradycje i kontynuacja w mojej działalności artystycznej i pedagogicznej*, 1991
9. Giulio Caccini *Le nuove musiche*, 1601
10. 肖明翰《中古英语亚瑟王文学研究》, 湖南师范大学, 12.2021
Shao Minghan, *Studium literatury o królu Arturze w języku średnio angielskim*, Uniwersytet Pedagogiczny w Hunan, 12 2021
11. 沈旋《西方歌剧辞典》, 上海音乐出版社, 12.2011
Sheng Xuan, *Słownik Zachodniej Opery*, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 12.2021
12. Marie-Henri Beyle *Stendhal* tłumaczenie Li Jianwu 《李健吾译文集》译者: 李健吾, 12.2019
13. 高灵英《苏格兰民族形象的塑造: Walter Scott 爵士的苏格兰历史小说主题研究》, 11. 2007

Gao Lingying *Budowa wizerunku narodu szkockiego: studium nad tematyką w literaturze sir Waltera Scotta* 11.2007

14. Vivien Schweitzer, *A Mad Love: An Introduction to Opera*, 2018.9.18

15. Gustave Flaubert *Madame Bovary* tłumaczenie Li Jianwu Wydawnictwo Literatury Ludowej 2015.7 李健吾译 人民文学出版社 2015.7

16. Wystan Hugh Auden *The Dyer's Hand* tłumaczenie Hu Seng Szanghajske Wydawnictwo Tłumaczeń 2018.01 译者:胡桑 上海译文出版社 2018.01

17. William Shakespeare *Romeo and Juliet* tłumaczenie Zhu Shenghao Wydawnictwo Literatury Ludowej 2015.8.27 译者: 朱生豪 人民文学出版社 2015.8.27

18. Howard Goodall *The Story of Music* tłumaczenie Lai Pukai Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego w Guangxi 2020.4 译者: 赖晋凯 广西师范大学出版社 2020.4

19. 吴祖强 《歌剧经典》世界文物出版社 2007.1

Wu Zuqiang, *Klasyki operowe* Wydawnictwo Dziedzictwa Światowej Kultury 2007 1

20. 郑克鲁 《法国文学教程》北京大学出版社 2008.1

Zheng Kelu *Kurs francuskiej literatury* Wydawnictwo Uniwersytetu w Pekinie 2008.1

21. Victor Hugo 《雨果戏剧集》许渊冲译 人民文学出版社 1986

Victor Hugo *Zbiór dramatów Hugo*, tłumaczenie Xu Shengchong, Wydawnictwo Literatury Ludowej 1986

22. Leon Plantinga *A history o musical style in XIX century Europe* tłumaczenie Liu Danni Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 2016.4

23. Luigi Ricci, *Variazioni-cadenze tradizione per canto: Voci femminili*, Ricordi 1903

Adresy stron internetowych:

1. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/>

2. <https://v.douyin.com/iPBw6Xdw/>

<https://archiwum.teatr Wielki.pl/osoba/baza/urszula-trawinska-moroz>

4. <https://www.bruceduffie.com/mei.html>

5. Gramophone Record – 73014, Shellac, 12'', 78 RPM