

UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

ALEKSANDRA JANASZEWSKA

**Realizacja wyciągu fortepianowego w odniesieniu do brzmienia
orkiestrowego. Analiza w aspektach agogiki, dynamiki, barwy
i tradycji wykonawczej na przykładzie kontrastujących oper Giacomo
Pucciniego: *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi*.**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Beaty Szabeszczuk

Warszawa 2026

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. „*Realizacja wyciągu fortepianowego w odniesieniu do brzmienia orkiestrowego. Analiza w aspektach agogiki, dynamiki, barwy i tradycji wykonawczej na przykładzie kontrastujących oper Giacomo Pucciniego: Suor Angelica i Gianni Schicchi*” 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.

Oświadczam, że dzieło artystyczne stanowiącą integralną część rozprawy doktorskiej zostało zrealizowane w następujących okolicznościach

- Data realizacji/nagrania: 04-06.2024
- Miejsce realizacji/nagrania: studio S1, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
- Wykonawcy: **fortepian** - Aleksandra Janaszewska

Suor Angelica:

Suor Angelica: Aleksandra Wittchen

La Zia Principessa: Zuzanna Nalewajek

La Badessa: Estera Wityńska

La suora Zelatrice: Izabella Fabrycka

Suor Genovieffa: Izabella Fabrycka

La suora Infermiera: Aleksandra Królak

La Maestra delle Novizie: Katarzyna Prokopczyk

Le Cercatrici, Le Novizie, Le Converse, suor Osmina, suor Dolcina: Zuzanna Wrona, Ewa Szczypińska, Aleksandra Królak, Katarzyna Prokopczyk, Wei Qi

Gianni Schicchi:

Gianni Schicchi: Mateusz Michałowski

Lauretta: Maria Kopińska

Zita: Roksana Maria Maciejczuk

Rinuccio: Adam Walasek

Gherardo: Przemysław Młyński

Nella: Konstancja Molewska

Gherardino: Mateusz Kulczyński

Betto di Signa: Piotr Bujnowski
Simone: Bartosz Kieszkowski
Marco: Mateusz Kulczyński
Ciesca: Anna Mielecka
Maestro Spinelloccio, medico: Szymon Bołtralik
Amantio di Nicolao, notaro: Mateusz Kulczyński
Pinellino, Guccio: Szymon Bołtralik, Przemysław Młyński

- Realizator dźwięku: Szymon Nalepa

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

Spis treści

Wstęp	2
Rozdział 1 - Wyciąg fortepianowy - definicja pojęcia	5
1.1 Definicja pojęcia	5
1.2 Wyciąg fortepianowy - najważniejsze aspekty wykonawcze	8
1.2.1 Pierwszy etap pracy z wyciągiem fortepianowym, czyli jak czytać wyciąg	8
1.2.2. Między orkiestrowym brzmieniem a fortepianową redukcją: ograniczenia, różnice, konsekwencje	10
1.2.3. Konflikt między nadmierną precyzją wykonania wyciągu fortepianowego a percepcją śpiewaka	18
1.3. Pozostałe aspekty pracy pianisty operowego	20
1.4 Wyciąg fortepianowy wobec pieśni orkiestrowych w opracowaniu na fortepian	23
Rozdział 2 - Historia powstania <i>Il Trittico</i> - operowego tryptyku Giacomo Pucciniego	26
2.1 Początek pracy nad <i>Tryptykiem</i>	30
2.2 <i>Suor Angelica (Siostra Angelica)</i>	30
2.3 <i>Gianni Schicchi</i>	33
Rozdział 3 - <i>Suor Angelica</i> - warstwa muzyczna - przykłady adaptacji faktury orkiestrowej na fortepian	36
3.1 <i>Suor Angelica</i> - warstwa muzyczna	36
3.2. <i>Suor Angelica</i> - adaptacja faktury orkiestrowej na fortepian	45
Rozdział 4 - <i>Gianni Schicchi</i> - warstwa muzyczna - przykłady adaptacji faktury orkiestrowej na fortepian	76
4.1 <i>Gianni Schicchi</i> - warstwa muzyczna	76
4.2. <i>Gianni Schicchi</i> - adaptacja faktury orkiestrowej na fortepian	84
Podsumowanie	107
Aneks - Spis nagrania dzieła (podział scen wg numerów w partyturze i minut nagrania)	110
Bibliografia	112

Wstęp

Wyciąg fortepianowy, będący redukcją partytury orkiestrowej przeznaczoną do wykonania na fortepianie, odgrywa w praktyce muzycznej rolę fundamentalną. Jego znaczenie wykracza poza funkcję dydaktyczną - stanowi narzędzie pracy w procesie przygotowania spektaklu operowego, a w niektórych przypadkach nabiera wręcz autonomicznej wartości artystycznej. Choć w historii muzyki redukcje fortepianowe sporządzali wybitni kompozytorzy i aranżerzy, a ich rola w kształtowaniu praktyki wykonawczej była nie do przecenienia, zagadnienie to pozostaje w polskiej literaturze muzykologicznej w dużej mierze pomijane. Brak szczegółowych opracowań dotyczących wyzwań interpretacyjnych oraz praktycznych aspektów wykonywania wyciągów fortepianowych w kontekście brzmienia orkiestrowego stanowi istotną lukę badawczą, którą niniejsza praca podejmuje próbę wypełnienia.

Zadaniem rozprawy jest przedstawienie problematyki wykonawczej wyciągu fortepianowego w odniesieniu do oryginalnej orkiestracji, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów tempa, dynamiki, agogiki, barwy oraz tradycji wykonawczej. W opinii autorki jest to temat niezwykle interesujący i zasługujący na odrębne miejsce w zakresie badań naukowych. Celem pracy będzie zebranie i opisanie szerokiej gamy zagadnień związanych z wykonywaniem partii orkiestrowej na fortepianie przez jednego pianistę - zarówno trudności, jak i możliwości z tym związanych - a także wyzwań stojących przed pianistami-korepetytorami współpracującymi ze śpiewakami operowymi.

Z racji wyjątkowo szerokiego pola do badań w tym zakresie, autorka postanowiła zawęzić je, wybierając dwie opery Giacomo Pucciniego, przy czym kierowała się następującymi kryteriami wyboru:

1. biegła znajomość autorki obu partytur oraz doświadczenie w pracy nad wyżej wymienionymi operami na wszystkich etapach przygotowania produkcji operowej - począwszy od pracy własnej i nauką swojej partii - partii orkiestry - poprzez współpracę

z dyrygentem i reżyserem na licznych próbach, na przygotowaniu solistów - śpiewaków do wykonania określonych partii kończąc.

2. Giacomo Puccini jako autor obu oper - jeden z największych i najwybitniejszych kompozytorów operowych, charakteryzujący się unikalnym stylem i warsztatem kompozytorskim, cechujący się bogactwem zagadnień związanych z wykonawstwem jego dzieł. Czynniki te dają wyraźną podstawę do przeprowadzenia szeroko zakrojonych badań, które autorka przedstawi w kolejnych rozdziałach pracy.

3. Kontrastowość dzieł - dramatyczna *Suor Angelica* oraz stojący w zdecydowanym kontraście, komediowy *Gianni Schicchi*. Należy podkreślić, że obie opery, jako dwie z *Tryptyku* (obok *Il Tabarro*) w przeważającej części przypadków są wykonywane razem i tworzą swojego rodzaju "dyptyk" na światowych scenach operowych.

4. Czas trwania - obie opery to dzieła jednoaktowe, o czasie trwania zbliżonym do godziny. W przeciwieństwie do wielu innych dzieł operowych, które są znacznie bardziej rozbudowane i dłuższe, spójność formy oraz ich charakter (pokrótce zarysowany w poprzednim podpunkcie) dają możliwości i przestrzeń do zbadania wielu różnorodnych aspektów związanych z wykonywaniem operowego wyciągu fortepianowego.

Nowatorstwo rozprawy polega na ujęciu wyciągu fortepianowego nie tylko jako technicznego narzędzia pracy, lecz także jako zjawiska artystycznego, wymagającego od pianisty wysokich kompetencji muzycznych i świadomości brzmieniowej. Szczególna uwaga zostanie poświęcona roli pianisty jako partnera śpiewaka, którego zadaniem jest stworzenie warunków zbliżonych do pracy z orkiestrą, co wymaga zarówno umiejętności pracy z partyturą orkiestrową, jak i odpowiedniego podejścia do interpretacji wyciągu fortepianowego.

Struktura pracy obejmuje cztery zasadnicze części. W pierwszym rozdziale zostanie przedstawiona definicja wyciągu fortepianowego, jego rola historyczna i praktyczna, a także główne zagadnienia dotyczące problematyki wykonawczej. Rozdział drugi omawia historię powstania *Il Trittico* ze szczególnym uwzględnieniem *Suor Angeliki*

i *Gianniego Schicchi*. W trzecim i czwartym rozdziale analizie poddane zostaną przykłady adaptacji faktury orkiestrowej na fortepian w obu operach, ze wskazaniem trudności i możliwości interpretacyjnych. Rozdziały te stanowią również analityczny komentarz do zarejestrowanych przez autorkę pracy nagrań płytowych obu oper. W ten sposób część teoretyczna rozprawy koresponduje bezpośrednio z jej wymiarem wykonawczym, tworząc spójną całość badawczo-artystyczną.

Pracę zamyka podsumowanie, aneks zawierający spis nagrania dzieła oraz bibliografia.

Rozdział 1 - Wyciąg fortepianowy - definicja pojęcia

1.1 Definicja pojęcia

Chcąc rozpocząć analizę wymienionych w temacie pracy zagadnień, należy najpierw postawić pytanie czym jest wyciąg fortepianowy (także „redukcja fortepianowa” - są to określenia jednoznaczne, powszechnie funkcjonujące w muzycznym języku polskim jako synonimy)? Jaka jest jego funkcja oraz rola, jaką pełni w procesie powstawania spektaklu operowego? Czy jest to jedynie techniczne narzędzie pracy, zazwyczaj dydaktycznej, czy też może być traktowany jako przedmiot pracy twórczej, a jego finalne wykonanie jako dzieło artystyczne?

Encyclopedic Dictionary of Music: University of Oxford podaje następującą definicję terminu "redukcja fortepianowa": *Redukcja jest rodzajem transkrypcji, ale różni się od niej tym, że służy praktycznemu celowi i ma funkcjonalny charakter. Najczęściej jest to redukcja na fortepian, ale może też być to redukcja na fortepian na cztery ręce lub na dwa fortepiany. Redukcja fortepianowa to aranżacja fortepianowa partytury przeznaczonej dla innej grupy instrumentalnej lub wokalne.¹ Wynika z tego, że operowa redukcja fortepianowa to opracowanie na fortepian pełnej partytury orkiestrowej opery. Co ciekawe, Encyklopedia PWN rozszerza definicję „wyciągu fortepianowego” o następującą informację: *W utworach zawierających solowe partie instrumentalne (np. koncerty) lub wokalne (np. opery) sporządza się wyciąg fortepianowy partii orkiestrowej; wyciągi fortepianowe są sporządzane głównie w celu ułatwienia poznania utworu, np. dyrygentom, i jego opanowania, np. solistom; w praktyce kompozytorskiej XIX i początku XX wieku sporządzanie wyciągów fortepianowych było pierwszym etapem tworzenia utworu orkiestrowego, końcowym zaś była instrumentacja znajdująca odbicie w partyturze.² Należy więc podkreślić fundamentalną rolę jaką pełniła redukcja fortepianowa. Już na etapie komponowania dzieła, dla wielu kompozytorów pracujących nad swoimi utworami „przy fortepianie”**

¹ *Encyclopedic Dictionary of Music: University of Oxford*, t. II, L do Z, Paryż, Editions Robert Laffont, wyd. „Książki”, 1991, hasło „Redukcja na fortepian” s. 557

² Encyklopedia PWN, hasło „Wyciąg fortepianowy”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wyciag-forte-pianowy;3998697.html>, dostęp: 08.11.2023

była pierwszym, zasadniczym stadium monumentalnego często procesu jakim jest skomponowanie dzieła operowego, nierzadko na kilkudziesięciu lub kilkuset wykonawców. Nie było tak jednak zawsze - czasami transkrypcji dzieła na fortepian dokonywała inna osoba, działając na zlecenie kompozytora lub wydawcy jego utworów. Marc-André Roberge wyróżnia trzy podstawowe kategorie autorów redukcji fortepianowych, zaznaczając jednocześnie, że nie są one wzajemnie wykluczające się:

- pierwszą grupę stanowią specjaliści w zakresie aranżacji fortepianowych, których działalność koncentrowała się niemal wyłącznie na opracowywaniu redukcji partytur, co często przesłaniało inne aspekty ich aktywności artystycznej. Do grona tego zaliczyć można m.in. Richarda Kleinmichela oraz Otto Singera Jr., autorów licznych transkrypcji dzieł Richarda Wagnera i Richarda Straussa, a także Augusta Stradala, twórcę ponad 250 fortepianowych opracowań kompozycji reprezentujących repertuar XVIII i XIX wieku.
- drugą kategorię tworzą wykonawcy - zwłaszcza dyrygenci - samodzielnie przygotowujący redukcje jako narzędzia pracy artystycznej i dydaktycznej. Przykładem mogą być Gustav Friedrich Kögel, autor transkrypcji oper Lortzinga czy Kreutzera, oraz Kurt Soldan, odpowiedzialny za fortepianowe partytury wokalne wybranych dzieł Verdiego.
- najliczniejszą i najistotniejszą grupę stanowią natomiast kompozytorzy, dla których praktyka opracowywania zarówno własnych utworów, jak i dzieł innych twórców była powszechnym i społecznie akceptowanym elementem działalności twórczej - niejednokrotnie także na najwyższym poziomie artystycznym.³

Liczba kompozytorów zajmujących się tworzeniem redukcji fortepianowych była wyjątkowo duża i obejmowała czołowe nazwiska twórców różnych epok, narodowości i estetyk. Zjawisko to było na tyle powszechne, że trudniej wskazać kompozytora, który nie podejmował się tej praktyki, niż takiego, który ją uprawiał. Co więcej, doświadczenie w zakresie transkrypcji i aranżacji często miało bezpośredni wpływ na kształtowanie indywidualnego języka kompozytorskiego. Jednym z najbardziej

³ Roberge MA., *From Orchestra to Piano*, Notes, 2nd series, vol 49, nr 3, 1993, str. 926, www.jstor.org, tłum. aut.

wyrazistych przykładów może być Franz Liszt i jego słynne, wirtuozowskie parafrazy operowe, czy Claude Debussy, który w *Hommage à Rameau* zreinterpretował idiom barokowy przez pryzmat impresjonistycznej harmoniki. U Johannes Brahmsa praca nad transkrypcjami i aranżacjami dzieł klasyków przyczyniła się do rozwoju jego kontrapunktycznego warsztatu, zaś u Maurice'a Ravela dwukierunkowa praktyka opracowań - zarówno fortepianowych, jak i orkiestrowych - wpłynęła na przejrzystość i kolorystykę jego stylu. Przypadki te dowodzą, że redukcje fortepianowe pełniły nie tylko funkcję użytkową, lecz stanowiły także ważne narzędzie rozwoju artystycznego i estetycznej refleksji wielu kompozytorów XIX i początku XX wieku.

W przypadku wyciągu fortepianowego zarówno do *Siostry Angeliki*, jak i *Gianniego Schicchi* jego twórcę można zaliczyć do grupy drugiej - ich autorem jest Carlo Carignani, rówieśnik Pucciniego i jego przyjaciel od czasów dzieciństwa, razem także uczęszczali do Istituto musicale Giovanni Pacini w Luccie. Carignani sam był nie tylko pianistą, lecz również kompozytorem, dyrygentem, a także nauczycielem śpiewu. Dokonał redukcji na fortepian wszystkich oper Pucciniego, począwszy od *Edgara* (1889r.), aż do *Il Trittico* (1918r.), zmarł bowiem w parę miesięcy po jego premierze. Jego wersje fortepianowe miały na celu oddanie atmosfery pełnej orkiestry, stanowiąc jednocześnie praktyczne narzędzie dydaktyczne i wykonawcze dla śpiewaków i instrumentalistów. Carignani, będąc wszechstronnie wykształconym muzykiem, miał świadomość, że partytura orkiestry nie powinna zostać uproszczona w sposób, który zmniejszyłby emocjonalny ładunek dzieła. W związku z tym, wyciągi fortepianowe były tworzone tak, aby zachować dramatyczną intensywność oryginalnej orkiestracji, przy jednoczesnym zastosowaniu odpowiednich technik fortepianowych w celu maksymalizacji możliwości odtworzenia brzmienia orkiestry. Redukcje stworzone przez Carignaniego są więc nie tylko rzetelnymi transkrypcjami, ale również artystycznymi interpretacjami orkiestracji Pucciniego, jednocześnie pozostawiając wykonawcy przestrzeń do dalszej eksploracji materiału oraz jego interpretacyjnego rozwijania. Tego rodzaju podejście do wyciągu fortepianowego sprawia, że nie staje się on jedynie praktycznym narzędziem pracy, lecz również autonomiczną formą ekspresji artystycznej.

Niezależnie jednak czy wyciąg fortepianowy tworzony jest przez samego autora dzieła, czy przez osobę trzecią, kluczową rolę pełni dbałość o zachowanie jak największej wierności oryginałowi. Jeśli jakiś fragment wyjściowej partytury nie jest możliwy do przełożenia na fortepian w skali jeden do jednego (pod względem zapisu nutowego), należy szukać środków zastępczych możliwie mu najbliższych. Dzięki temu otwiera się też wiele możliwości dla pianisty, chcącego zagrać daną, już stworzoną redukcję fortepianową. Dopuszczalne w praktyce jest bowiem dokonywanie własnych korekt, wprowadzanie swoich pomysłów, mając na uwadze stałe polepszanie fortepianowej redukcji poprzez zbliżanie jej brzmienia do brzmienia oryginału. Działanie to może przynieść pianiście wiele satysfakcji, konieczna jest jednak ciągła jego praca nie tylko z wyciągiem, ale również z partyturą i, w dzisiejszych czasach, nagraniem. Należy bowiem podkreślić, że przez cały XIX wiek, zanim powstały nagrania, czyniąc dostęp do muzyki symfonicznej czy operowej znacznie łatwiejszym dla przeciętnego odbiorcy, to właśnie fortepianowe redukcje poniekąd pełniły tę funkcję, umożliwiając obcowanie z symfonią czy operą w warunkach domowych. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że w tamtych czasach większość osób wykształconych, pochodzących z dobrych domów umiała bądź uczyła się grać na fortepianie, a wspólne muzykowanie było niezwykle istotną częścią życia domowego. Transkrypcje różnych utworów na fortepian były więc wszechobecne.

1.2 Wyciąg fortepianowy - najważniejsze aspekty wykonawcze

1.2.1 Pierwszy etap pracy z wyciągiem fortepianowym, czyli jak czytać wyciąg

Rozpoczynając pracę nad opanowaniem materiału nutowego niezbędne jest wcześniejsze wszechstronne poznanie jego struktury muzycznej, poprzez równoległą analizę wyciągu fortepianowego, partytury orkiestrowej oraz nagrań co pozwala na uzyskanie pełnego obrazu zadania już na początku nauki, czyniąc ją tym samym szybszą i bardziej efektywną. Umiejętność studiowania partytury orkiestrowej oraz podejmowania na tej podstawie decyzji o ingerencji w zapis wyciągu fortepianowego

jest jedną z ważniejszych umiejętności, którą musi posiadać pianista-korepetytor. Kolejnym krokiem jest opanowanie tzw. szarej strefy⁴, obejmującej wszystkie elementy nie wynikające wprost z zapisu nutowego. Znajomość kontekstu stylistycznego i tradycji wykonawczych związanych z daną operą ma równie istotne znaczenie dla procesu jej przyswajania, co techniczne opanowanie materiału muzycznego. Jak zauważa pianista i wieloletni coach operowy Alan Montgomery w swojej książce *Opera coaching: Professional Techniques and Considerations*, wyróżnić można dwa zasadnicze typy wyciągów orkiestrowych: redukcja do tego, co realnie można zagrać na fortepianie, oraz zapis w systemie złożonym z dwóch pięciolinii, obejmujący niemal pełną treść materiału orkiestrowego, z tekstem czarnym od nut zapisanych od góry do dołu.⁵ Podkreśla on równocześnie: *to nie znaczy jednak, iż należy grać wyłącznie to, co znajduje się w opracowaniu fortepianowym. Słuchanie nagrań i studiowanie partytur orkiestrowych może ujawnić poważne pominięcia, wynikające z próby zredukowania całej partytury do czegoś, co da się wykonać dwiema rękami.*⁶ Stawia to przed pianistą podstawowe zadanie o charakterze dwuwymiarowym: w celu udanej interpretacji wyciągu fortepianowego, można go zarówno rozszerzać, jak i skompresować. Zdecydowanie niewskazane jest natomiast bezrefleksyjne opanowanie materiału w całości wyłącznie po to, aby odegrać wszystkie zapisane nuty w sposób pozbawiony muzycznego sensu.

⁴ Montgomery A., *Opera Coaching: Professional Techniques for the Répétiteur*, wyd. Routledge, Nowy Jork 2019, str. 10

⁵ Montgomery A., *Opera Coaching...* op. cit., str. 12

⁶ Montgomery A., *Opera Coaching...* op. cit., str. 11

1.2.2. Między orkiestrowym brzmieniem a fortepianową redukcją: ograniczenia, różnice, konsekwencje

Różnice między partyturą orkiestrową a jej fortepianowym wyciągiem są fundamentalne i zauważalne natychmiast – zarówno na poziomie brzmienia, jak i konstrukcji muzycznej. Orkiestra operuje zróżnicowaną paletą barw, przestrzenią, wieloplanowością faktury i niezależnością głosów, podczas gdy fortepian sprowadza całość do jednorodnego brzmienia i ograniczonej liczby możliwych do uwzględnienia warstw. Te różnice są nie tylko zasadnicze, lecz również łatwe do uchwycenia już przy pierwszym kontakcie z materiałem nutowym. Istnieje jednak szereg szczegółowych, a nierzadko problematycznych aspektów wykonawczych, które zasługują na osobne omówienie:

- kilka planów artykulacji - wieloplanowość orkiestry w sposób naturalny czyni jej poszczególne elementy od siebie niezależnymi. Jednym z częściej spotykanych przykładów tego zjawiska jest prowadzenie linii melodycznej legato przez skrzypce lub instrumenty dęte drewniane, przy jednoczesnym akompaniamencie realizowanym techniką pizzicato przez wiolonczele i kontrabasy. Przytoczony przypadek stanowi jedynie najbardziej elementarny przykład znacznie szerszego zjawiska, którego możliwości są niemal nieograniczone. Oczywiście na fortepianie pianista również może efektywnie realizować dwie odmienne artykulacje, stosując prawy pedał z wyczuciem. Jednakże kluczowe jest unikanie jego nadmiernego użycia, które mogłoby spowodować rozmycie faktury, co wymaga większego nacisku na precyzyjne legato palcowe. Ma to szczególne znaczenie w kontekście realizacji wyciągu fortepianowego, kiedy zróżnicowana artykulacja poszczególnych grup instrumentów wywiera istotny wpływ na ogólny charakter i brzmienie całości.

pausa lunga

pa - dre... las - sù... in

cie - lo, vi, ci - na al - la ma - dre... in e -

ter - no per voi... pre - ghe.rò.

RIO.

Non mo -

Rys. 1. G. Verdi - *Rigoletto* - akt III, finał - przykład dwóch planów artykulacji - *staccato* fletów i półnuty sekcji smyczkowej (w partyturze bez *arpeggia*)

- rozwój dźwięku: ciągłość brzmienia w instrumentach orkiestrowych a gasnąca natura dźwięku fortepianowego - to jeden z problemów, który nieustannie powraca w praktyce wykonawczej i pozostaje w istocie niemożliwy do pełnego rozwiązania w sposób całkowicie satysfakcjonujący. Pianista może częściowo kompensować to ograniczenie poprzez precyzyjne użycie pedału, kontrolę dynamiki w kontekście frazy, repetycje (delikatne powtórzenia dźwięku) i tremolo, a także odpowiednie kształtowanie agogiki i rubata, co pozwala optycznie „wydłużyć” dźwięk lub wzmocnić jego wrażenie. Choć nie da się wiernie odtworzyć orkiestrowej ciągłości

brzmienia, możliwe jest stworzenie jej przekonującej iluzji. Na przykład klarnet dysponuje techniką *niente*, która nie ogranicza się jedynie do stopniowego wyciszania dźwięku, ale przede wszystkim umożliwia jego wyłanianie się z całkowitej ciszy i narastanie do pełnej głośności, dzięki precyzyjnej kontroli oddechu i ustawienia i napięcia warg (*embouchure*). Fortepian, z uwagi na mechanikę uderzenia młoteczków o struny, pozwala jedynie na naturalne wyciszanie już zagranych dźwięków, nie jest jednak w stanie generować dźwięku narastającego z absolutnej ciszy. W konsekwencji, pianista wykonujący redukcję fortepianową wyciągu orkiestrowego napotyka istotne ograniczenia w oddaniu pełnego spektrum ekspresji charakterystycznego dla instrumentów dętych.

The image shows a musical score for the aria of Stefan from 'Straszny Dwór' by S. Moniuszko. The score includes the vocal line for Stefan and the orchestral accompaniment. A red box highlights a section where the piano part is reduced, failing to capture the intended crescendo of the original orchestration. The lyrics are: 'wniesnym wła- dać pa- ła- szem, tak czę- sto nu- cił ten sar- macki śpiew! Sły- - szę tę piosn- - kę'.

The image shows a musical score for the aria of Stefan from 'Straszny Dwór' by S. Moniuszko, showing the vocal line and the piano accompaniment. A red box highlights a section where the piano part is reduced, failing to capture the intended crescendo of the original orchestration. The lyrics are: 'nu- cił ten u- ro- czy śpiew! Sły- - szę tę piosn- - kę'.

Rys. 2. S. Moniuszko - *Straszny Dwór* - akt III, aria Stefana - rozbieżność między partyturą orkiestrową a wyciągiem fortepianowym; błędny zapis w wyciągu nie oddaje zamierzonego crescendo, przez co pianista nie może właściwie wesprzeć śpiewaka w kulminacji frazy.

- emocjonalność i czas reakcji - orkiestra to jeden wielki, złożony organizm, składający się z wielu niezależnych instrumentalistów, funkcjonujący jednak jako spójna całość. W konsekwencji jej sposób reagowania może się znacząco różnić od zachowania pianisty, szczególnie gdy jego perspektywa zdefiniowana jest głównie przez pryzmat gry solistycznej. Pianista jest zdolny zareagować na gest dyrygenta niemalże natychmiast, natomiast reakcja orkiestry przebiega znacznie wolniej. Każdy muzyk w orkiestrze potrzebuje odpowiedniego czasu na reakcję na gest dyrygenta, co jest uzależnione od różnorodnego rozmieszczenia instrumentów oraz odległości zarówno między wykonawcami, jak i od źródła dźwięku, a także od fizycznych właściwości rozchodzenia się fal dźwiękowych w przestrzeni, które mają kluczowe znaczenie dla precyzyjnej synchronizacji wykonania. Na ten problem zwraca również uwagę kanadyjski pianista i korepetytor operowy, dr Lucas Wong (znany obecnie ze swojej pracy nad oprogramowaniem, które przy pomocy odpowiednich algorytmów będzie tworzyć najbardziej optymalną wersję fortepianowej redukcji partytury), który w swoim artykule *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing* pisze następująco: *Każdy muzyk w orkiestrze potrzebuje czasu na reakcję. Przestrzeń fizyczna między muzykami rozmieszczonymi w orkiestrze zwiększa czas potrzebny na „przemieszczenie się” reakcji, ponieważ prędkość dźwięku (czyli fali akustycznej instrumentu) jest znacznie wolniejsza niż prędkość światła (czyli wizualnego sygnału batuty dyrygenta). To opóźnienie w oczekiwaniu na dźwięk nieustannie stawia dyrygenta w pozycji „kierowcy ciężarówki”. Dodatkowo, choć w przeszłości było to bardziej wyraźne, amerykańskie i europejskie orkiestry wciąż grają lekko za pulsem. Dyrygenci czują większą kontrolę, gdy orkiestra nie gra dokładnie na uderzenie (ictus), czyli w momencie dotarcia batuty do dołu gestu, ale raczej, gdy dźwięk pojawia się na jego odbiciu - zaraz po ictusie.*⁷

Doświadczony korepetytor wie zatem, że podczas wykonywania akordu orkiestry *tutti* niezbędne jest zachowanie pewnej przerwy czasowej pomiędzy ruchem batuty

⁷ Wong L., *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing*, Collab Corner str. 430, 2021, www.nats.org, tłum. aut. [dostęp 12.08.2025]

a realnym pojawieniem się dźwięku. Określenie tego czasu w precyzyjnych, matematycznych jednostkach jest niemożliwe, jednak dla dyrygenta różnica ta jest odczuwalna od razu. Wiąże się to również z innym rodzajem przekazywania warstwy emocjonalnej dzieła. Orkiestra jako zbiorowy organizm przekazuje emocje w sposób złożony, gdzie ekspresja jest wynikiem współdziałania wielu niezależnych głosów i barw. W przeciwieństwie do tego pianista, wykonujący wyciąg fortepianowy partii orkiestrowej, operuje jednym instrumentem i własną, bezpośrednią wrażliwością, co często skutkuje intensywniejszym przekazem emocjonalnym. Jednak owa bezpośredniość, choć efektowna, może prowadzić do nadinterpretacji - szczególnie wtedy, gdy pianista próbuje kompensować brak orkiestrowego kolorytu czy natężenia osobistą ekspresją. W interpretacji wyciągu subtelna równowaga między wiernością oryginałowi a indywidualnym odczuciem staje się więc szczególnie wymagająca. Ma to szczególne znaczenie we fragmentach wymagających od śpiewaka zarówno precyzji technicznej, jak i zaangażowania emocjonalnego. W pełnym składzie orkiestrowym zbalansowana, choć niepozbawiona siły emocjonalność zespołu stanowi dla solisty stabilne i wspierające tło. W sytuacji, gdy orkiestrę zastępuje fortepian, istnieje ryzyko, że nadmiernie osobista interpretacja pianisty - nacechowana zbyt silną ekspresją - zaburzy tę równowagę. Może to skutkować brakiem poczucia zakorzenienia po stronie śpiewaka, co bezpośrednio wpływa na jego komfort wykonawczy, a niekiedy również na jakość brzmienia i kontrolę głosu.

Più moderato.

tu Ty bie-dna dzie-wka,
ti *Ah!* *non scor-da-re,*

Più moderato. (♩ = 80.)

on pa-nicz twój! ty bie-dna
fol - le d'a-mor, *Che spi sua*

dzie-wka, on pa-nicz twój! pa-mię-taj
schia - ra *Ck'ei* *l'è si-gnor!* *Ah! non scor-*

Rys. 3. S. Moniuszko - *Halka* - akt II, aria Jontka *I ty mu wierzysz* - fragment o wysokim ładunku emocjonalnym, niosący ryzyko przesadnej ekspresji pianisty kosztem stabilnego wsparcia dla solisty

- tempo - dla orkiestry realizacja szybkiego tempa zazwyczaj nie stanowi istotnego problemu wykonawczego. Wynika to zarówno z naturalnego podziału partii pomiędzy poszczególne sekcje instrumentalne, jak i z odmiennych możliwości technicznych poszczególnych grup instrumentów. Przykładowo, szybkie repetycje, często przypisane instrumentom smyczkowym, mogą być przez nie realizowane z dużą swobodą dzięki technice naprzemiennego smyczkowania. Długotrwałe repetycje w szybkim tempie są na fortepianie nie tylko niekomfortowe, ale często także technicznie nieefektywne, co może prowadzić do utraty swobody wykonawczej, a w konsekwencji do niezamierzonego spowolnienia tempa. W kontekście interpretacji wyciągu fortepianowego, zachowanie stabilnego,

szybkiego tempa pozostaje jednak kwestią kluczową zarówno z perspektywy wierności intencji kompozytora, jak i w aspekcie współpracy ze śpiewakiem. Tempo wpływa bezpośrednio na frazowanie wokalne oraz emisję – w szybszym tempie długie frazy mogą być wykonane na jednym oddechu z większą łatwością, co sprzyja naturalności i płynności wykonania. Z tego względu istotne jest unikanie przyzwyczajania śpiewaka do zaniżonego tempa na etapie prób, gdyż może to prowadzić do późniejszych trudności wykonawczych w wersji koncertowej lub scenicznej z orkiestrą. W praktyce wykonawczej optymalizacja wyciągu fortepianowego poprzez eliminację zbędnych dźwięków, zastępowanie repetycji tremolem lub wprowadzenie dyskretnych modyfikacji rytmicznych może okazać się niezbędne dla zachowania tempa właściwego wersji orkiestrowej i zapewnienia spójności interpretacyjnej.

Opis ilustracji na str. 17

Rys. 4. G. Verdi - *Aida* - akt I, *Su! Del Nilo al sacro lido* - Stretta z błędnym oznaczeniem tempa w wyciągu fortepianowym ($\text{♩} = 116$ zamiast ok. $\text{♩} = 150$); w orkiestrze tempo narasta *più mosso*, co zmusza pianistę do poszukiwania alternatywnej realizacji narastającego tumultu orkiestry.

RAM

...rier! Guer - ra!

...rier! Guerra!

...rier! Guerra!

...nier! Guerra!

...nier! Guerra!

Plù mosso $\text{♩} = 116$

RAM

guerra! guer.ra! guerra! guerra!

guerra! guer.ra! guerra! guerra!

guerra! guer.ra! guerra! guerra!

guerra! guer.ra! guerra! guerra!

guerra! guer.ra! guerra! guerra!

guerra! guerra! guerra! guerra!

guerra! guerra! guerra! guerra!

incalzando

RAM

guer - ra! ster - mio! guer - ra! guer.ra, ster - mio!

guer - ra! ster - mio! ster - mio al.l'in - va -

guer - ra! ster - mio! ster - mio al.l'in - va -

guer - ra! ster - mio! ster - mio al.l'in - va -

guer - ra! ster - mio! ster - mio al.l'in - va -

guer - ra! ster - mio! ster - mio al.l'in - va -

RAM

...nio! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

...sor! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

...sor! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

...sor! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

...sor! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

...sor! ster - mio al.l'in - va - sor! ster -

RAM

...mi - nio al.l'in - va - sor! guer - ra! guer - ra!

...mi - nio al.l'in - va - sor! guer - ra! guer - ra!

...mi - nio al.l'in - va - sor! guer - ra! guer - ra!

...mi - nio al.l'in - va - sor! guer.ra!

...mi - nio al.l'in - va - sor! guer.ra!

RAM

guer - ra! guer - ra! guer - ra!

guer - ra! guer - ra! guer - ra!

guer - ra! guer - ra! guer - ra!

guerra! guerra! guer - ra!

guerra! guerra! guer - ra!

1.2.3. Konflikt między nadmierną precyzją wykonania wyciągu fortepianowego a percepcją śpiewaka

W interpretacji wyciągu fortepianowego często pojawia się problem nie tyle uproszczenia materiału, co nadania zbyt dużej wagi temu, co w wyciągu zostało zawarte. W wielu przypadkach pianista, koncentrując się na dokładnym odtworzeniu zapisanych dźwięków, może przeoczyć fakt, że wyciąg nie oddaje pełnej hierarchii ważności elementów obecnych w oryginalnej partyturze orkiestrowej. W rezultacie pojawia się konflikt: to, co wyeksponowane w wyciągu, niekoniecznie pokrywa się z tym, co najistotniejsze z punktu widzenia percepcji śpiewaka. Taka nieproporcjonalna uwaga poświęcona detalom może zaburzać równowagę wykonawczą i utrudniać wokaliście odnalezienie się w przebiegu utworu. W podrozdziale omówione zostaną konsekwencje tego zjawiska oraz strategie prowadzące do bardziej funkcjonalnego i świadomego podejścia do wyciągu fortepianowego.

Podstawowym zadaniem pianisty-korepetytora w codziennej pracy ze śpiewakiem jest stworzenie mu warunków możliwie bliskich tym, z jakimi spotka się podczas próby z orkiestrą oraz jak najpełniejsze przygotowanie go do realiów takiej pracy. Tymczasem nadmierne skupienie się pianisty na trudnych technicznie fragmentach wyciągu, które z punktu widzenia wokalisty nie mają charakteru wiodącego lub wręcz nie są w ogóle przez niego słyszalne w fakturze orkiestrowej, może prowadzić do zaburzenia rytmicznej i formalnej spójności wykonania. Próby wiernego odwzorowania każdego zapisanego szczegółu często odbywają się kosztem stabilności tempa, pulsu czy artykulacyjnej przejrzystości - elementów kluczowych dla orientacji śpiewaka w przebiegu utworu. W efekcie nadmierna techniczna dosłowność może nie tylko utrudniać wokaliście interpretację, lecz także zaburzyć proces adaptacji do warunków pracy z orkiestrą.

Pianista musi mieć świadomość, że nawet pozornie drugorzędne czynniki, takie jak pozycja śpiewaka na scenie względem położenia orkiestry, mogą istotnie wpływać na jego percepcję brzmienia. W zależności od miejsca, z którego śpiewak odbiera dźwięk, zmienia się jego akustyczne doświadczenie - inne instrumenty będą słyszalne po lewej,

inne po prawej stronie - takie informacje pianista również winien przekazać śpiewakowi. Niektóre warstwy faktury, jak np. akompanient akordowy, mogą w ogóle nie dotrzeć do wykonawcy. W praktyce oznacza to, że dla śpiewaka szczególnie istotne stają się tonacja, linie melodyczne oraz pojedyncze głosy instrumentów, które rzeczywiście będzie słyszał podczas prób i występu z orkiestrą. Nie oznacza to oczywiście, że pianista może sobie pozwolić na zredukowanie wyciągu fortepianowego do minimum - chodzi jednak o to, aby kształtować u śpiewaka wyobraźnię brzmieniową odpowiadającą rzeczywistym warunkom sceniczno-akustycznym. Celem takiej pracy jest zmniejszenie elementu zaskoczenia podczas kontaktu z orkiestrą, a techniczna wierność partyturze w tym kontekście nie powinna być wiodącym czynnikiem wykonawczym. Paradoksalnie, to właśnie najbardziej wymagające technicznie fragmenty wyciągu fortepianowego - te, które z perspektywy pianisty pochłaniają najwięcej czasu i energii w przygotowaniu - okazują się często zupełnie nieistotne z punktu widzenia śpiewaka; co więcej, ich nadmierna ekspozycja podczas prób może zakłócać przebieg pracy, gdyż odpowiadają one elementom orkiestrowym, które w wykonaniu z całym zespołem są niemal niesłyszalne lub całkowicie giną w fakturze dźwiękowej.

Z perspektywy śpiewaka znacznie większe znaczenie mają natomiast czytelnie zarysowane sekwencje kolejnych motywów lub wejścia instrumentów, pojawiające się przed jego partią wokalną. To właśnie one pełnią funkcję orientacyjną w strukturze utworu, umożliwiając świadome śledzenie przebiegu muzycznego i eliminując konieczność biernego odliczania taktów pauz. W warunkach orkiestrowych owe sygnały dźwiękowe są często kluczowe dla precyzyjnego wejścia, a brak ich obecności w wyciągu fortepianowym może prowadzić do dezorientacji i utraty płynności wykonania. Dlatego też pianista-korepetytor, przygotowując redukcję partytury, powinien w pierwszej kolejności uwzględniać te elementy faktury, które pełnią funkcję informacyjną dla śpiewaka, nawet jeśli ich realizacja nie stawia wysokich wymagań technicznych. Trzeba również zachować czujność wobec odwrotnej sytuacji - gdy to, co znajduje się w wyciągu fortepianowym, nie obejmuje elementów kluczowych dla orientacji śpiewaka. Redukcje często pomijają istotne głosy instrumentalne, które w rzeczywistości stanowią punkty odniesienia dla wykonawcy. Zadaniem pianisty nie jest zatem jedynie wierne odczytanie zapisu wyciągu, lecz także świadomość tego,

czego w nim brakuje, i umiejętność uzupełnienia tych braków. Tylko takie podejście pozwala przygotować śpiewaka na rzeczywiste brzmienie, z jakim spotka się podczas prób orkiestrowych.

Pianista przygotowujący wyciąg fortepianowy do pracy ze śpiewakiem musi być świadomy nie tylko ograniczeń wynikających z redukcji partytury, lecz także specyfiki brzmienia orkiestry, która dysponuje znacznie szerszym zakresem rejestrów i barw niż fortepian. Sama znajomość zapisanych nut nie wystarczy, istotne jest zrozumienie całości faktury oraz roli poszczególnych głosów w przebiegu utworu. Tylko pianista, który traktuje wyciąg jako punkt wyjścia do głębszej analizy partytury, może zapewnić śpiewakowi rzetelne przygotowanie do pracy z orkiestrą. Równocześnie musi on posiadać wrażliwość interpretacyjną, dzięki której nawet uproszczony zapis fortepianowy może nabrać muzycznej głębi i stać się formą artystycznej wypowiedzi, a nie wyłącznie pomocą dydaktyczną. Udana interpretacja wyciągu fortepianowego jest więc wynikiem świadomego kompromisu między jego techniczną wykonalnością a wiernością pełnej partyturze, wzbogaconego o wrażliwość interpretacyjną, która nadaje wykonaniu artystyczny wymiar.

1.3. Pozostałe aspekty pracy pianisty operowego

Jednym z istotnych, choć często pomijanych lub bagatelizowanych aspektów pracy pianisty-korepetytora jest umiejętność jednoczesnego grania i śpiewania wybranych partii wokalnych podczas prób. Zadanie to wymaga nie tylko biegłej znajomości własnej partii fortepianu, lecz także szczegółowego opanowania wszystkich partii wokalnych obecnych w opracowywanym utworze. Obowiązek ten wynika z dwóch podstawowych przesłanek: po pierwsze, im pełniejsza znajomość całościowego materiału muzycznego, tym większa jest kompetencja pianisty w pracy zespołowej; po drugie, dopiero na tej podstawie możliwe staje się skuteczne wspieranie śpiewaka w nauce partii oraz kształtowaniu interpretacji. Trafnie opisuje ten problem Alan Montgomery: *Nauka gry z partytury zwykle idzie w parze z nauką jej śpiewania. Nietrudno zrozumieć dlaczego. Kiedy pianista potrafi zaśpiewać cały utwór, jego znajomość muzyki oraz tekstu staje się*

znacznie głębsza. Błędy śpiewaka - niezależnie od tego, czy dotyczą tekstu, rytmu czy intonacji - stają się natychmiast zauważalne, ponieważ odbiegają od tego, co sam pianista ma przyswojone i „osłuchane”. Pianista musi również śpiewać podczas prób, aby podawać śpiewakowi wejścia i wskazówki - jest to odpowiednik teatralnego „podrzucania kwestii”. Znajomość tekstu i jego świadome przekazywanie z odpowiednim wyrazem, barwą i intencją, dopasowaną do roli i wykonawcy, pozwala odkryć wiele subtelnych znaczeń. Dzięki tym niuansom wyraźniej zarysowują się motywacje postaci, a to z kolei otwiera drogę do głębszego odczytania dramatu zawartego w słowach. Śpiewak, który słyszy kwestie podane z właściwą intencją - czy to żartobliwą, czy złowrogą - może znacznie naturalniej i trafniej na nie zareagować.⁸

Temat ten pozostaje w ścisłym związku z kolejnym zagadnieniem istotnym dla pianisty, czyli znajomością języków obcych, a w szczególności ich fonetyki i prozodii. Melodia danego języka obcego ma kluczowe znaczenie, ponieważ wpływa na naturalność i zrozumiałość fraz wokalnych oraz ich ekspresję. Dla pianisty-korepetytora oznacza to konieczność uwzględniania specyfiki prozodii danego języka podczas pracy ze śpiewakiem, zwłaszcza w zakresie akcentów, rytmu i intonacji tekstu śpiewanego. Świadome kształtowanie tych elementów pomaga śpiewakowi oddać autentyczność wypowiedzi i poprawić interpretację. Kompozytorzy operowi zarówno partie wokalne jak i akompaniament orkiestrowy komponowali najczęściej z uwzględnieniem prozodii języka, w którym śpiewany jest tekst. Pianista przygotowujący wyciąg musi być tego świadomy, znać specyfikę języka i prowadzić frazę zgodnie z jego rytmem oraz melodią. Problem pojawia się w przypadku tłumaczeń i wykonania opery w języku innym niż oryginalny, gdzie warstwa muzyczna pozostaje, natomiast zmienia się melodia języka. Modyfikacja akcentacji oraz naturalnego rytmu mowy względem pierwotnej kompozycji może wpływać nie tylko na interpretację muzyczną, lecz także na dobór miejsc oddechu przez śpiewaka, co wymaga od pianisty odpowiedniego dostosowania wykonania. Na znaczenie pracy pianisty nad tekstem zwraca uwagę Jerzy Marchwiński, który wielokrotnie podkreśla, że jest to kwestia fundamentalna. To właśnie tekst stanowi klucz do interpretacji i powinien być nie tylko zaśpiewany, ale również zagrany w sposób

⁸ Montgomery A., *Opera Coaching: Professional Techniques for the Répétiteur*, op. cit., str. 14

logiczny i spójny. Zwraca on ponadto uwagę na konieczność ścisłej zgodności między warstwą słowną a muzyczną: *Nauczenie się recytowania tekstu w sposób zgodny z artykulacją i logiką języka otwiera drzwi niezwyklej niespodziance. Otóż okazuje się, że logika i artykulacja języka muzycznego są najczęściej całkowicie zgodne z logiką i artykulacją słowa. Wyobrażam sobie, że kompozytor rozpoczynał tworzenie dzieła wokalnego od lektury tekstu. Chyba do rzadkości należy sytuacja odwrotna, to znaczy że kompozytor najpierw tworzy muzykę, a potem ktoś dopisuje do niej tekst. Słowo, nie tylko inspiruje kompozytora do stworzenia dzieła w nastroju zgodnym z tekstem, lecz również, a może nade wszystko, rytm, melodia i artykulacja języka bardzo często nakłaniają go do zachowania tego samego rytmu i artykulacji dźwięków. Zastanawiam się niekiedy, czy przypadkiem nie jest to najbardziej konkretny element inspiracji twórczej.*⁹

Ostatnim z istotnych zagadnień wymagających omówienia pozostaje kwestia terminologii określającej pianistę specjalizującego się w wykonywaniu repertuaru nieprzeznaczonego pierwotnie na fortepian. W dyskusji na temat roli pianisty w operze nomenklatura używana w odniesieniu do tej specjalizacji nabiera szczególnego znaczenia. Terminy takie jak *akompaniator*, *korepetytor* czy *coach* bywają stosowane zamiennie, jednak każdy z nich niesie ze sobą określony kontekst i - nierzadko - nieporozumienia. Szczególnie problematyczne jest pejoratywne użycie słowa *akompaniator*, które sugeruje pozycję pianistyczną wtórną, jedynie wspierającą, a nie partnerską. Z kolei termin *coach*, choć może odnosić się do osoby o szerokim zakresie kompetencji - obejmującym przygotowanie muzyczne, językowe, stylistyczne i sceniczne - bywa również zawężany wyłącznie do funkcji trenera wokalnego. W kontekście praktyki zawodowej warto podkreślać, że samo określenie *pianista* jest w pełni wystarczające i obejmuje różnorodność ról, jakie może pełnić osoba wykonująca ten zawód. Pianista to nie tylko solista, ścieżki kariery pianistycznej są zróżnicowane i często wynikają z indywidualnych zainteresowań, pasji oraz wyborów artystycznych. Wiele osób łączy działalność solistyczną, kameralną, pedagogiczną czy właśnie operową. Próby szufladkowania pianistów przy użyciu uproszczonych etykiet

⁹ Marchwiński J., *Muzyczne partnerstwo*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, str. 83

mogą prowadzić do zniekształcenia obrazu ich pracy i nie oddają jej rzeczywistego charakteru. Określenie *pianista-korepetytor* być może najlepiej oddaje specyfikę tej specjalizacji, jednak bywa ograniczane do wąskiej grupy muzyków pracujących w teatrach operowych. Należy przy tym pamiętać, że jest to pełnoprawna działalność artystyczna, tak jak każda inna forma wykonawstwa muzycznego, a nie jedynie praca rzemieślnicza. Aby funkcjonować jako pianista operowy, trzeba podchodzić z artyzmem do każdego dzieła, nawet jeśli nie zostało ono pierwotnie napisane na fortepian i bywa z tego powodu deprecjonowane przez innych muzyków. *Jest czymś oczywistym, że wymóg perfekcyjnego wypełniania powinności pianistycznych obowiązuje we wszystkich formach aktywności, niezależnie od ich charakteru, bez żadnej taryfy ulgowej.*¹⁰

1.4 Wyciąg fortepianowy wobec pieśni orkiestrowych w opracowaniu na fortepian

Zarówno wyciąg fortepianowy opery, jak i fortepianowa wersja pieśni pierwotnie napisanej na orkiestrę stanowią transpozycję faktury orkiestrowej na fortepian. Jednak w powszechnym odbiorze muzyków i słuchaczy pierwsza z tych form uznawana jest często za zjawisko użytkowe, druga zaś za pełnoprawny przejaw sztuki kameralnej. Takie rozróżnienie, utrwalone przez tradycję wykonawczą i dydaktyczną, wydaje się jednak nie w pełni uzasadnione, a wręcz niesprawiedliwe wobec pianisty, którego rola w wyciągu operowym nierzadko dorównuje artystycznym wyzwaniom kameralisty współtworzącego pieśń.

Tradycyjnie wyciąg fortepianowy opery traktowany jest jako narzędzie pracy, nie zaś jako utwór do wykonania koncertowego. Jego zadaniem jest umożliwienie prób solistom, chórowi i dyrygentowi bez udziału orkiestry. Z tego względu wiele wyciągów cechuje się brakiem dbałości o idiomatyczność fortepianową - często są to gęste, „orkiestrowe” faktury, wymagające od pianisty wysokiego stopnia kondensacji brzmienia i technicznej sprawności. Jednak właśnie te cechy sprawiają, że wykonanie dobrego wyciągu operowego może być aktem interpretacyjnym i artystycznym - wymaga od pianisty twórczej rekonstrukcji barw, dynamicznych kontrastów i dramaturgii całości, czyli tego

¹⁰ Marchwiński J., *Muzyczne partnerstwo*, op. cit., str. 122

samemu rodzaju wrażliwości, jakiej oczekuje się od kameralisty w repertuarze pieśniowym.

Z drugiej strony, fortepianowe wersje pieśni orkiestrowych cieszą się statusem dzieł samodzielnych, mimo że i one są w istocie opracowaniami redukującymi bogactwo orkiestrowej palety do dwóch rąk pianisty. W tych aranżacjach również nie sposób oddać wszystkich elementów oryginału. W efekcie powstaje tekst muzyczny, który jest uboższy fakturalnie niż pieśń napisana od początku z myślą o fortepianie. Mimo to tradycja wykonawcza przyznała takim opracowaniom rangę dzieł równorzędnych wobec oryginałów orkiestrowych. Wynika to z głęboko zakorzenionego przekonania, że pieśń, nawet w wersji orkiestrowej, zachowuje kameralny charakter i koncentruje się na relacji głosu z fortepianem jako równym partnerem.

Tymczasem również wyciąg fortepianowy opery może i powinien być traktowany w sposób artystyczny. Choć jego geneza jest użytkowa, jego realizacja wymaga od pianisty szeregu świadomych decyzji estetycznych: wyboru artykulacji, sposobu imitowania barw orkiestrowych, proporcji dynamicznych między partią wokalną a partią fortepianu. W dobrze zinterpretowanym wyciągu operowym ujawnia się nie tylko warsztat, lecz także wyobraźnia dźwiękowa - zdolność przekładu brzmienia orkiestrowego na język instrumentu klawiszowego. Tak rozumiane wykonanie wyciągu przestaje być jedynie substytutem orkiestry; staje się autonomiczną interpretacją dzieła operowego, przeniesioną w sferę kameralną.

Porównując te dwa typy opracowań, łatwo dostrzec, że różnice w ich ocenianiu wynikają raczej z tradycji i konwencji, niż z obiektywnych cech muzycznych. Skoro pieśń z orkiestrą, w wersji fortepianowej niepełna i z konieczności uproszczona, może funkcjonować jako pełnoprawna forma kameralna, to tym bardziej wyciąg fortepianowy opery - bogaty, skomplikowany i wymagający - zasługuje na podobne traktowanie. Oba zjawiska łączy bowiem ten sam akt transkrypcji, a różni jedynie społeczny status i przyjęta funkcja.

Ponowne przemyślenie miejsca wyciągów operowych w praktyce wykonawczej i edukacyjnej wydaje się zasadne. Wykonywane z wrażliwością i świadomością

artystyczną mogą stanowić nie tylko środek do celu, lecz samodzielną formę ekspresji - odsłaniającą przed słuchaczem dramatyczne i emocjonalne bogactwo opery w jej najczystszej, skoncentrowanej postaci. Coraz częściej spotyka się dziś koncertowe wykonania oper w wersji z fortepianem. Jeśli zatem te wykonania przyjmujemy jako pełnoprawne wydarzenia artystyczne - a publiczność reaguje na nie z takim samym zaangażowaniem jak na wersje orkiestrowe - to czymże innym są one, jeśli nie formą kameralnej sztuki operowej? Trudno wówczas utrzymywać, że wyciąg fortepianowy pełni wyłącznie funkcję techniczną. W takich kontekstach staje się on środkiem ekspresji równoważnym orkiestrze, a pianista współtwórcą narracji dramatycznej.

Wyrównanie zatem statusu tych dwóch form - pieśni orkiestrowych z fortepianem i wyciągów operowych - byłoby nie tylko gestem sprawiedliwości wobec pianistów, lecz także krokiem w stronę głębszego zrozumienia samej istoty muzyki: jej zdolności do trwania w różnych wymiarach brzmienia, nie tracąc przy tym wartości artystycznej.

Rozdział 2 - Historia powstania *Il Trittico* - operowego tryptyku Giacomo Pucciniego

Koncepcja zestawienia trzech jednoaktowych oper, umożliwiającą prezentację trzech autonomicznych historii podczas jednego wieczoru w teatrze, dojrzała w zamyśle kompozytora przez dłuższy czas. Jak podaje Piotr Kamiński w swoim przewodniku operowym *Tysiąc i jedna opera*, pierwsze plany kompozytora związane z operowym tryptykiem datowane są już na okres prac nad *Toscą* (premiera w styczniu 1900r.), pomysł po raz kolejny odradza się po *Madamie Butterfly* (premiera w lutym 1904r.).¹¹ Biorąc pod uwagę fakt, iż *Il Trittico*, w skład którego wejdą trzy opery o zróżnicowanym charakterze: *Il Tabarro* (*Płaszcz*), *Suor Angelica* (*Siostra Angelica*) oraz *Gianni Schicchi*, swojego pierwszego wystawienia doczeka się dopiero w grudniu roku 1918 w nowojorskiej The Metropolitan Opera, należy podkreślić, że okres szeroko pojętych prac nad całym dziełem obejmuje niespełna aż dwie dekady. Doprowadzenie do premiery tego długo planowanego, a zarazem wymarzonego przez kompozytora projektu wiązało się z koniecznością przezwyciężenia licznych przeciwności losu o charakterze zarówno osobistym, jak i historyczno-politycznym. W sferze prywatnej kompozytor doświadczył bolesnej straty: w sierpniu 1917 roku zmarła jego siostra Tomaide. W tym samym roku spotkały go również komplikacje administracyjne - konsul w Lugano cofnął wydaną wcześniej wizę, uniemożliwiając tym samym pobyt w Szwajcarii. Ponadto, jak powszechnie wiadomo, lata 1914-1918, czyli okres I Wojny Światowej był szczególnie trudny, zwłaszcza dla Starego Kontynentu. Sytuacja geopolityczna miała bezpośredni wpływ na przebieg przygotowań do prawykonania dzieła. Wymogi wykonawcze *Tryptyku* - szczególnie w odniesieniu do partii wokalnych - są wysokie i stawiają przed zespołem znaczne wyzwania. Skuteczne skompletowanie obsady o wyrównanym, profesjonalnym poziomie artystycznym okazało się w warunkach wojennych wyjątkowo problematyczne, zwłaszcza że wielu z śpiewaków, jak również innych muzyków i osób zajmujących się techniczną obsługą teatru, znajdowało się w wojennej rzeczywistości w czynnej służbie wojskowej. Z tego względu Tito Ricordi już rok wcześniej mocno odradzał Pucciniemu organizację

¹¹ Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera* wyd. PWM 2015, str. 1233

prapremiery dzieła we Włoszech, o czym wspomina w swoim liście do kompozytora z dnia 13.11.1917 roku: *Nie wiem nic nowego o Rzymie i Carelli, ale z zasłyszanych pogłosek wynika, że otwarcie teatru Costanzi¹² jest dalekie od pewności. W każdym razie, biorąc pod uwagę obecne okoliczności - które, choć nie są już tak groźne, zapewne niewiele się zmieniają wraz z nadejściem zimy – wracam do mojego dawnego pomysłu, by nie wystawiać tych dwóch oper w Rzymie; to znaczy poczekać na lepszy moment i korzystniejsze warunki, aby zaprezentować to, nad czym pracujesz, w swojej pełnej tryptykowej formie - zróżnicowanej i kompletnej.*

Pomyśl, drogi Giacomo, że dopóki nasze zwycięstwo nie zmaże wrażenia po tych bolesnych klęskach, jakie ponieśliśmy, uważam, że nie byłoby ani patriotycznie, ani komercyjnie korzystne wystawiać nową operę i konfrontować ją z opinią publiczną - miałem to przekonanie nawet wtedy, gdy nasze działania wojenne przebiegały pomyślnie - teraz jestem jeszcze bardziej przekonany i zdecydowany trzymać się tej linii postępowania – i nie wątpię, że teraz przyznasz mi rację.

Życzę Ci, abyś kontynuował pracę nad Giannim Schicchim ze spokojem i wiarą - tak jak i my staramy się pracować ze spokojem i wiarą.¹³

¹² Dawna nazwa obecnego Teatro dell'Opera di Roma - przyp. aut.

¹³ www.digitalarchivioricordi.com, fragment listu Tito Ricordiego do Giacomina Pucciniego z dn. 13.11.1917r., tłum. aut., data dostępu online: 06.08.2025

13.11.1917
374

Carissimo Giacomo,

Ho letto la parte
linea che hai indirizzato al
Clausetti, colle osservazioni
da te fatte alla prima idea
della scena "Talarro", buttata
giù dal Rota. Sarebbe indi-
spensabile che ci trovassimo
non tre per provare finalmen-
te la soluzione pratica di
questa benedettissima scena -
ma purtroppo il Rota, per
la condiz. di salute della
moglie, non vuole lasciare
nessuno per pochi giorni,
Mikino - ed io, in questi
momenti, debbo pensare e
provvedere a troppe cose perché
mi sia possibile di assentarmi
dallo studio e dalle offi-
cine.

Al Rota ho dato le
fotografie e la lettera del For-
talo per "Suor Angelica". -
Si mette subito al lavoro di
albergo al lapis della scena,
e fra pochi giorni potrà spe-
dirti il suo schizzo.

I contratti per "Suor
Angelica" e "Grami Schicchi"
sono pronti, ma credo meglio
trattenerli qui piuttosto che
affidarli alla posta. Li fir-
merai quando verrai a Mila-
no. Intanto ho disposto per
che incessantemente, a partire
già dal passato settembre, ti
venga corrisposta la somma
pattuita.

431

Di Roma e della
Carelli non so più nulla, ma
da ora raccolte pare che
l'apertura del Colosseo sia
un altro che decisa. In ogni
modo date le circostanze attua-
li - che se non sono più così
minacciose, non potremo va-
riare di molto col' inoltrarsi
dell'inverno - io torno alla
mia vecchia idea di non
fare le due opere a Roma;
di attendere cioè tempi ed
occasioni migliori e di pre-
stare col' il lavoro che
stai compiendo nella tua for-
za di pittore, vario, comple-
to.

Pensa caro Giacomo
che sino a che una nostra
vittoria venga a cancellare
l'impressione dei dolorosi

mi rovesci subito, io credo non
sia conveniente, né dal lato pa-
tristico, né dal lato affare, di
affrontare il giudizio del pubbli-
co per un nuovo lavoro scatta-
to. E' ero di questo parere quando
le nostre imprese di guerra an-
davano a gonfie vele - ora
sono più che convinto, deciso
a seguire tale linea di con-
dotta, e non dubito un mo-
mento che tu ora mi darai
ragione.

Ti auguro di proce-
dere con salute e con fede
la composizione del "Grami
Schicchi", così come noi
cerchiamo e riterremo a lav-
rare col calma e con fede.

Ti abbraccio con
il tuo
Tito Ricordi

435

Rys. 5. List Tito Ricordiego do Giacomina Pucciniego z dn. 13.11.1917r.

Opóźnienie premiery w Europie wynikało przede wszystkim z trudnej sytuacji polityczno-społecznej związanej z końcem I wojny światowej. Włochy, jako jedno z państw Ententy, poniosły ogromne straty ludzkie i materialne. Ricordi, wydawca Pucciniego, obawiał się, że w tak niestabilnym okresie wystawianie nowego dzieła może być nie tylko ryzykowne artystycznie, ale też niestosowne z perspektywy nastrojów społecznych. Ostatecznie podjęto decyzję o przeniesieniu premiery do Stanów Zjednoczonych, gdzie warunki organizacyjne były stabilniejsze - *Tryptyk* po raz pierwszy zaprezentowano publiczności 14 grudnia 1918 roku na scenie The Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Sukces był połowiczny. Komiczny *Gianni Schicchi* wzbudził wielki aplauz publiczności i został entuzjastycznie przyjęty (do dnia dzisiejszego pozostaje najchętniej wykonywaną operą *Tryptyku*). *Plaszcz* i *Siostra Angelica* zostały jednak odebrane przez nowojorskich melomanów z rezerwą. W roku 1919 odbyła się finalnie europejska premiera dzieła, pod batutą Gino Marinuzziego w Rzymie, gdzie *Angelica* została zrehabilitowana przez publiczność i cieszyła się jej uznaniem, a *Schicchi* podzielił sukces zza oceanu. *Plaszcz* pozostał natomiast niedoceniony, będąc w kolejnych latach, aż do czasów współczesnych, jednym z najbardziej marginalizowanych i najmniej znanych dzieł pucciniowskich w ogóle. Spektakl miał jednak charakter wydarzenia wysokiej rangi kulturalnej, a wybór Rzymu jako miejsca premiery europejskiej miał wymiar symboliczny: stolica zniszczonego, ale zwycięskiego państwa miała ponownie stać się ważnym ośrodkiem życia operowego w nowej, powojennej rzeczywistości.

Zachowały się źródła świadczące o tym, że Puccini od początku planował *Tryptyk* jako nierozzerwalną całość i traktował ją integralnie. Bardzo szybko teatry operowe zaczęły praktykować jednak wystawianie poszczególnych oper samodzielnie lub w dyptyku, co wzbudzało oburzenie kompozytora, o czym wspomina w swoich liście z 1921 roku do swojej przyjaciółki, Sybil Seligman:

Zaprostestowałem do Ricordiego, bo umieścił Tabarro i Schicchiego bez Angeliki. Odłożenie na bok najlepszego z trzech dzieł sprawia mi ból. W Wiedniu [Angelica] okazała się najskuteczniejsza ze wszystkich, razem ze wspaniałą Lehmann (Niemką, co

*prawda), która jest jednak delikatną i dobrą artystką. Prostą - bez arii dla prima donny, ale z głosem słodkim jak miód.*¹⁴

2.1 Początek pracy nad *Tryptykiem*

Jako pierwszy rysuje się szkic *Il Tabarro* (*Płaszcz*). Inspirację dla kompozytora stanowiła sztuka obejrzana przez niego podczas jego pobytu w Paryżu w roku 1912 lub 1913¹⁵ pod tytułem *La Houppelande* (fr. płaszcz) autorstwa Didiera Golda. Co ciekawe, Giovacchino Forzano, autor libretta do dwóch pozostałych oper, które później weszły w skład *Il Trittico*, nie był zainteresowany tematem pierwszego z trzech dzieł i odrzucił ofertę współpracy, której ostatecznie podjął się Giuseppe Adami (stworzył on dla Pucciniego libretto także do *La Rondine* (1917) oraz *Turandot*, ostatniego, niedokończonego przez kompozytora dzieła operowego (1926)).

Jak pisze Emiliano Sarti w swojej biografii Pucciniego pt. *Il mio mistero è chiuso in me. Vita e opere di Giacomo Puccini*, znalezienie inspiracji dla dwóch pozostałych utworów, które razem z *Płaszczem* stworzyłyby swego rodzaju triadę oper o różnym typie, kazało na siebie długo czekać. Po operze o charakterze dramatycznym, jaką jest *Płaszcz*, należało znaleźć temat liryczno-elegijny oraz komiczny¹⁶. Tym razem z pomocą przyszedł Giovacchino Forzano, młody w owym czasie dramaturg, który zasłynął także jako librecista innych kompozytorów operowych epoki: Pietro Mascagniego, Ruggero Leoncavallo czy Umberto Giordano. Znalazł on dla Pucciniego dwie brakujące historie.

2.2 *Suor Angelica* (*Siostra Angelica*)

Jako pierwszy został wybrany temat *Siostry Angeliki* - zakonnicy skazanej przez rodzinę na życie w zakonie jako pokuta za posiadanie nieślubnego dziecka i splamienie

¹⁴ Sarti E., *Il mio mistero è chiuso in me. Vita e opere di Giacomo Puccini*, wyd. edizioni dreamBOOK 2016, str. 179, tłum. aut.

¹⁵ Źródła podają rozbieżne dane: wg. Przewodnika operowego Piotra Kamińskiego jest to rok 1912, natomiast Emiliano Sarti w swojej biografii Pucciniego wspomina o roku 1913.

¹⁶ Sarti E., *Il mio mistero...*, op.cit., str. 168

honoru poważanej, arystokratycznej rodziny. Doprowadzona do obłędu przez tęsknotę za niewidzianym od lat synem Angelica, na wieść o jego przedwczesnej śmierci postanawia targnąć się na swoje życie.

Puccini pracę nad dziełem rozpoczął na początku 1917 roku. Jak wspomina Emiliano Sarti, kompozytor od początku był mocno zainteresowany religijno-liturgicznym tematem, na co wpływ miały dwa czynniki. Po pierwsze, Puccini w młodości pracował jako organista w kościołach w Luccie, swoim rodzinnym mieście, przez co był dobrze obeznany z religijnym obrzędkiem. Drugą, być może istotniejszą przyczyną był fakt, iż jedna z siostr kompozytora - Iginia, z którą był bardzo blisko związany, wstąpiła do zakonu i w tych latach była Matką Przełożoną w Monastero del Vicopelago, w pobliżu Lukki. Puccini często ją tam odwiedzał i obserwował zakonne życie.¹⁷ Mimo to, w pewnych kwestiach związanych stricte z liturgią w *Suor Angelice* (ale także wcześniej w *Tosce*) konsultował się ze swoim kapłanem oraz przyjacielem, księdzem don Pietro Panichellim. Potwierdzenie zmagania kompozytora można odnaleźć w jednym z zachowanych listów z korespondencji pomiędzy nim, a don Panichellim, gdzie tak o nich sam opowiada: *Piszę dzieło klauzurowo-zakonne. Potrzebuję więc kilku fraz po łacinie ad hoc. Moja wiedza nie sięga... aż do Waszych niebios. Dopiszę więc kilka słów z litanii, na przykład: „Turris Eburnea, Foedris Arca”¹⁸ itp. (nie pamiętam), ale zamiast „Ora pro nobis”¹⁹ potrzebuję innej podniosłej odpowiedzi, także do Dziewicy. Aby wprowadzić cię w trans, powiem, że [w operze] jest objawienie Madonny, poprzedzone anielskim chórem z oddali, i chcę wykorzystać litanie i kilka jednakowych zdań. Ale nie „módl się za nami”. Zamiast tego potrzebna jest „nasza Królowa”, albo „Święta Świętych”; coś, co będzie powtarzało się tak samo po łacinie. Pomyśl, że to aniołowie sławiący Maryję. Później, w momencie cudu, chciałbym Marszu Królewskiego Madonny. Niezbyt podoba mi się „Ave Maris Stella”²⁰, ani „Ave Maria”, które dałem już do śpiewania zakonnicom wcześniej.²¹*

¹⁷ Sarti E. *Il mio mistero...*, op. cit., str. 168

¹⁸ tłum.: Wieżo z Kości Słoniowej, Arko Przymierza - fragment z Litanii Loretańskiej do Najświętszej Maryi Panny

¹⁹ tłum.: Módl się za nami

²⁰ Ave Maris Stella (łac. Witaj, Gwiazdo Morza) - łacińska antyfony maryjna z VIIIw.

²¹ Sarti E. *Il mio mistero...*, op. cit., str. 168-169, tłum. aut.

W tym miejscu należy ponownie odnieść się do cytowanego przez autorkę pracy fragmentu listu kompozytora do Sybil Seligman. Wynika bowiem z niego wprost, że sam Maestro najbardziej cenił *Suor Angelicę* spośród swojego *Tryptyku* i, jak pokazała i zweryfikowała historia, odczucia jego nie były bezzasadne. W dzisiejszych czasach bowiem, szczególnie na przestrzeni ostatnich lat *Angelica* przeżywa prawdziwy renesans swojej popularności, zwłaszcza wśród programów dla młodych artystów (*Young Artists Programmes*). Dzięki wielu swoim dydaktycznym zaletom (takim jak np. liczna obsada podzielona na wiele mniejszych ról o zróżnicowanym stopniu trudności), daje możliwość wielu młodym adeptkom śpiewu operowego na uczestniczenie pierwszy raz w życiu w inscenizacji opery Giacomo Pucciniego, co w przeciwnym razie nie byłoby możliwe, jako, że znakomita większość kobiecych partii w jego operach wymaga od wykonawczynie dojrzałości tak w głosie, jego odpowiednim wolumenie, jak i w interpretacji.



Rys. 6. Angelica i Zia Principessa - ilustracja autorstwa Petera Hoffer na okładkę do libretta *Suor Angeliki* (data nieznana, Ricordi Archivio Storico)

2.3 Gianni Schicchi

Jak podają źródła²² Giacomo Puccini nosił się z zamiarem stworzenia opery komicznej od wielu lat (warto podkreślić, iż w repertuarze operowym XIX i XXw. *Schicchi* jest jedną z nielicznych oper o lżejszej, komediowej tematyce), lecz przez długi czas nie mógł znaleźć właściwej historii, która mogłaby stanowić dramatyczny trzon opery. Temat ostatniej opery, która stanowiłaby dopełnienie trylogii, kazał na siebie długo czekać. Ostatecznie wybór padł na historię Gianniego Schicchi - florenckiego nuworysza z XIII wieku, który słynąc ze sprytu, inteligencji i pomysłowości, podszywa się pod zmarłego bogacza Buoso Donatiego i w obecności notariusza zmienia jego ostatnią wolę. Spisek uknuty jest na prośbę najbliższych krewnych nieboszczyka, Buoso cały majątek zapisał bowiem w spadku braciom zakonnym. Jego rodzina, chciwie pożądując jego fortuny, liczy na wzbogacenie się dzięki pomocy Schicchiego. Ten jednak przechytrza ich - jako fałszywy Buoso zapisuje cały majątek „swojemu najlepszemu przyjacielowi” - Gianniemu Schicchi. Tym samym wchodzi w posiadanie olbrzymiej fortuny - pięknego domu Buosa Donatiego, jego młyna, oraz najdroższego muła w całej Toskanii i przepędza chytrych krewnych zmarłego z Florencji.

Historia ta zaczerpnięta jest z *Boskiej Komedii*, poematu włoskiego poety Dantego Alighieri napisanego w latach 1307-1321. Co ciekawe, *Boska Komedia* jest również tryptykiem - składa się z trzech ksiąg i przedstawia wizję wędrówki poety przez zaświaty - Piekło, Czyściec i Raj. Każda z części zawiera 33 pieśni, zaś każda z nich pisana jest trzywersową strofą - tercyną. Historia oszusta - Gianniego Schicchi, który za karę za swoje przewinienia po śmierci zostaje skazany na pokutę w piekle - jest wspomniana w XXX pieśni z części *Piekło* (wersy 31-33 i 42-45):

31 *E l'Aretin che rimase, tremando*
32 *mi disse: "Quel folletto è Gianni Schicchi,*
33 *e va rabbioso altrui così conciano"*

(...)

42 *come l'altro che là sen va, sostenne,*

31 *A Aretynczyk, który został drżący*
32 *Rzecz: „Ten upiór - jest to Gianni Schicchi*
33 *Tak to on, wściekły, innych oporządza”*

42 *Właśnie jak tamten, co już pobiegł dalej*

²² Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, op. cit., str. 1233

43 *per guadagnar la donna de la torma,*
44 *falsificare in sè Buoso Donati,*
45 *testando e dando al testamento norma.*

43 *Który chcąc stada pozyskać Królowę*
44 *Zgodził się udać Buoso Donati,*
45 *Aby testament spisać i uprawnić.*²³

Dla celów niniejszej pracy, autorka wybrała tłumaczenie z języka włoskiego Antoniego Stanisławskiego, gdyż w jej opinii jest najwierniej zbliżone do oryginału, a równocześnie używa języka zrozumiałego dla współczesnego odbiorcy. Co ciekawe istnieje także jeszcze starszy przekład *Boskiej komedii* na język polski, autorstwa Juliana Korsaka, w którym to Gianni Schicchi występuje jako Jan Skika, z załączonym przypisem wyjaśniającym:

*To duch Jana Skiki — Jan Skika, z rodziny Kawalkantych, rodem florentyńczyk: miał talent naśladowania głosu i gestów swoich znajomych, którego często na złe używał.*²⁴

Akcja opery osadzona jest we Florencji, i to także właśnie to miasto, nazywane Perłą Toskanii jest jednym z jej bohaterów, na równi z bohaterami na scenie, posiadając nawet swój własny motyw muzyczny. Warto wspomnieć, że również Giovacchino Forzano, autor libretta pochodził z Florencji.

Puccini i Forzano dwa wersety z Dantego (nr 44 i 45) cytują wiernie, czyniąc je równocześnie finałową frazą w arii Schicchiego *Era uguale la voce*. Nie jest jednak pewne kto pierwszy, kompozytor, czy autor libretta zainspirował się Dantem i wpadł na pomysł wykorzystania tej drobnej, zaledwie wspomnianej w dziele tego wielkiego włoskiego poety historii, czyniąc ją kanwą opery.

²³ Alighieri Dante, *Boska Komedja*, wyd. Jan Żupański 1870, tłum. Antoni Robert Stanisławski, *Piekło*, pieśń 30, wersy 31-33, 42-45

²⁴ Alighieri Dante, *Boska Komedja*, wyd. Fundacja Nowoczesna Polska 2012, tłum. Julian Korsak, *Piekło*, pieśń 30, werset 31



Rys. 7. Buoso Donati otoczony krewnymi - ilustracja autorstwa Petera Hoffer na okładkę do libretta *Gianniego Schicchi* (1954, Ricordi Archivio Storico)

Rozdział 3 - *Suor Angelica* - warstwa muzyczna - przykłady adaptacji faktury orkiestrowej na fortepian

3.1 *Suor Angelica* - warstwa muzyczna

Siostra Angelica, jako druga z *Tryptyku* wyraźnie wyróżnia się nie tylko na tle jego pozostałych części, ale także w odniesieniu do całokształtu twórczości Pucciniego. Przede wszystkim stanowi ona jedyne jego dzieło przeznaczone w całości wyłącznie na głosy żeńskie. Centralną postacią dramatu jest tytułowa siostra Angelica - sopran, którą otacza szereg współzakonnice (m.in. Nowicje, Konwertytki, Kwestarki, siostra Zelatorka, Pielęgniarka, Przeorysza). Na ich tle wyróżnia się najbliższa towarzysza Angeliki - siostra Genovieffa - również sopran. Funkcję antagonistki i symboliczną rolę figury opresyjnej pełni Zia Principessa - wielka Księżna, zła Ciotka Angeliki - kontralt.

Puccini od pierwszej frazy przenosi słuchacza w świat religijnej stylizacji - cztery pierwsze takty opery bowiem to kościelne dzwony, których spokojnie opadająca w motywie tercjowym melodia przywodzi na myśl sakralną procesję. Po fermacie, w kolejnych czterech taktach, ta sama fraza zostaje zharmonizowana przez kompozytora, melodia dzwonów zostaje oddana czeleście, towarzyszą jej miękko brzmiące smyczki *pianissimo*. Początek opery opisuje w swojej monografii o Puccinim brytyjski muzykolog Julian Budden w następujących słowach: *Niemniej jednak Puccini nigdy nie stara się stworzyć tej atmosfery w sposób, w jaki robi to Massenet, przy pomocy eleganckiego pastiszu kontrapunktu liturgicznego. Prosty dźwięk dzwonów trwający cztery takty, powtórzony przez smyczki z tłumikiem oraz przez czeleste kreuje rysunek miękkich dysonansów tworzonych przez dodane poniżej sekundy [w partii altówek i wiolonczel - przyp. red.]. W tym momencie Ave Maria, śpiewane przez siostry wewnątrz kościoła, tworzy kontrapunkt. Motyw imitujący ptasi śpiew na flecie piccolo zza sceny dopełnia obrazu pięknego wieczoru wiosennego na zewnątrz świętego miejsca. Podczas gdy Ave Maria trwa w tych samych regularnych frazach, z subtelnie zmienioną i wzmocnioną przez udział organów orkiestracją, dwie zakonnice przechodzą przez scenę i wchodzi do kaplicy, za nimi podąża Siostra Angelica, która klęka, by pocałować próg; po czym, w sposób charakterystyczny dla puccinowskich bohaterów, słyszymy ją*

*śpiewającą zza sceny. (...) Przedłużona kadencja doskonała kończy to, co w rzeczywistości jest opisowym preludium.*²⁵

W połączeniu z przejrzystym, z początku jednostajnym brzmieniem orkiestry, głosy kobiece mogą wydawać się słabo zindywidualizowane, co w słuchaczu potęguje wrażenie, że oto patrzy na zamknięty dla ludzkich słabości, pobożny i ascetyczny świat, o sztywnych ramach. Bohaterki, wraz z główną postacią Angeliki wyłaniają się z tego tła stopniowo. Jest to oczywiście celowy zabieg Pucciniego - mistrza dramaturgii i prawdziwego „człowieka teatru”. Wrażenie tej sakralnej stylizacji utrzymuje się przez kilka pierwszych scen, gdzie obserwujemy szereg wydarzeń z codziennego życia sióstr w zakonie, z pozoru nieistotnych dla przebiegu głównej akcji. Jak pisze Piotr Kamiński: *wszystko staje się jasne od krótkiego ariosa Angeliki (I desidero sono i fiori), gdzie szerokim gestem nakreślona i pełna uczucia linia wokalna, uwieńczona pierwszym fortissimo, oraz gęsta orkiestra z blachą włącznie, pozwalają odgadnąć, że pod tym welonem kryje się coś ponad dyskretną pobożność. Trudno się zgodzić z komentatorami zarzucającymi utworowi nadmierną monotonię, ta stanowi bowiem świadomy gest dramaturga: zbudować świat sztywny, gładki, zacierający indywidualne ludzkie rysy, nim spadnie grom z jasnego nieba i spełni się tragedia*²⁶. Kulminacja ta jest niezwykle istotna, ponieważ pierwszy raz (po słowach Angeliki *Ach siostrze, śmierć to piękne życie!*) pojawia się w orkiestrze motyw śmierci - dramatyczna fraza wyrażona szerokim gestem o głębokim ładunku emocjonalnym - powróci on z chwilą, w której Angelika popełni samobójstwo. Bezpośrednio po niej następuje kolejna sekwencja scen przedstawiających życie zakonne, charakteryzujących się różnorodnością w tonie i nastroju. Szczególnie interesujący jest sposób, w jaki Puccini łączy pozornie niezwiązane narracyjnie i emocjonalnie wydarzenia, konsekwentnie dostosowując język muzyczny do rozwoju akcji scenicznej. Przykładem jest scena, w której do klasztoru powracają z zakupami siostry kwestarki. Atmosfera ulega złagodzeniu. Banalny dialog między zakonnicami jest odzwierciedlony muzyką o pogodnym charakterze, lekko skoczną, o diatonicznej harmonii. Scena przybiera quasi-humorystyczny ton, szczególnie w solowym występie łakomej siostry Dolciny, jednak w miarę jej rozwoju następuje stopniowa zmiana. Linia

²⁵ Budden J. *Puccini* wyd. Carocci editore, Rzym 2005, str. 407-408, tłum. aut. Budden porównuje *Siostrę Angelikę* do Masseneta, ponieważ także on skomponował operę, której akcja rozgrywa się w klasztorze pod tytułem *Le jongleur di Notre-Dame*, jednak w przeciwieństwie do *Angeliki*, jest ona napisana wyłącznie na głosy męskie.

²⁶ Kamiński P. *Tysiąc i jedna opera* PWM, Kraków 2008, str. 1236

melodyczna staje się bardziej tajemnicza i napięta, co potęguje połączenie przez kompozytora brzmienia oboju, fletu i skrzypiec solo. Wkrótce pojawia się *ostinato*, w którym uporczywie powtarzana przez flet nuta g, wprowadza nastrój oczekiwania i buduje poczucie obecności czegoś nieuchwytnego, a zarazem niepokojącego. Kiedy Angelica dowiaduje się, że pod klasztorne bramy zajechał bogato zdobiony powóz trudno powstrzymać jej emocje. Julian Budden opisuje moment ten następująco: *wkrótce dysonujące ostinato rozwiązuje się w rozwiniętej melodii o bogato utkanej strukturze, która sygnalizuje początek właściwego dramatu, przebiegającego w tempie nieuchronnym, szybciej niż tekst. Ta melodia, najdłuższa spośród wszystkich skomponowanych przez Pucciniego, ma zasadniczo charakter orkiestrowy, choć w niektórych momentach wspierana jest przez głosy. Melodia w tym fragmencie jest przedłużona w nieustannie pulsujących szesnastkach przez ponad siedemdziesiąt taktów, a jej trajektoria przechodzi od F-dur do a-moll w trzech fazach. Pierwsza fraza ma charakter poważny, niemal 'klasztorny', ale z podskórnym nurtem napięcia emocjonalnego; druga fraza wyraża rozpaczliwy niepokój Angeliki; trzecia to krótki fragment przeznaczony wyłącznie dla orkiestry, pełen zrezygnowanego przeczcucia²⁷. Należy podkreślić, że z linii melodycznej omawianego odcinka, kilkanaście stron dalej w arii Angeliki *Senza mamma*, Puccini utka jedną z najpiękniejszych fraz opery. Rozpędzoną frazę tylko na moment przerywa dźwięk dzwonka, obwieszczający przybycie gości do klasztornej rozmównicy. Informacja ta burzy pozorny spokój i porządek w klasztornych murach, a wszystkie siostry w podekscytowaniu czekają na wieść, która z nich będzie mogła udać się na spotkanie z rodziną. To radosne, ale równocześnie pełne napięcia oczekiwanie Puccini oddaje szybkim tempem szesnastkowych przebiegów w smyczkach, które stopniowo narastają aż do brzmienia *tutti*. Dodaje także w partyturze wskazówki wykonawcze: *misterioso e un poco agitato* (dla orkiestry), a następnie *con ansia crescente* (dla Angeliki).*

Nadchodzi Badessa, a jej motyw na swój sposób anonuje przybycie Wielkiej Księżnej - ciotki szlachetnie urodzonej Angeliki. Jest to melodia grupy smyczkowej, z adnotacją kompozytora *cupo* („ciemno” - przyp. red.), ujęta w krótką, wznoszącą się frazę, powtarzaną kilkukrotnie, pnącą się za każdym razem coraz wyżej, mimo, że jej

²⁷ Budden J., *Puccini op. cit.*, str. 413, tłum. aut.

napięcie nie znajduje rozwiązania, lecz kończy się mollowym akordem granym przez rogi, klarnety i flety.

Sceną, która wywiera ogromny wpływ na przebieg dzieła, tak muzyczny jak i dramaturgiczny jest spotkanie Angeliki z Wielką Księżną, która przybyła aby wymusić na swej siostrzenicy zrzeczenie się praw do rodzinnego majątku. To wspomniany przez Kamińskiego grom niespodziewanej wizyty, zapowiadający zbliżającą się tragedię²⁸. Na zaakcentowanie zasługuje fakt, iż rola Principessy jest jedyną dużą partią w twórczości kompozytora, którą przeznaczył na niski kobiecy głos (w partyturze zapisany jako kontralt, w praktyce wykonywany również przez alty, a nawet mezzosoprany). Styl muzyczny kompozytora w tej scenie pełni kluczową rolę w budowaniu napięcia i oddaniu emocji postaci. Swoim ciężarem zdecydowanie wyróżnia się ona na tle dotychczasowego przebiegu opery, o czym wspomina także Kamiński: *Jej scena z Angeliką nie przekracza 12 minut, a jednak to ona przygniata sobą całą operę; to figura przeznaczenia, jak rzeka w „Płaszczu”. Puccini wyposażył ją w mowę hieratyczną, lodowatą, zespoloną z bezlitosnym marszem orkiestry; o ten granit roztrzaskają się bezsilne modły Angeliki. Wprawne ucho dosłucha się w muzyce bohaterki upartych, rozpaczliwych nawrotów interwału opadającej kwinty, charakterystycznej dla tragicznych bohaterek Pucciniego.*²⁹ Rzeczywiście, od tego momentu los głównej bohaterki zdaje się być przesądzony. Muzyka Pucciniego w mistrzowski sposób ukazuje napięcie emocjonalne oraz wagę tej sceny i jej konsekwencje dla dalszego przebiegu wydarzeń. Przerazająca swym chłodem i obojętnością postać Ciotki, jej cynizm oraz niewzruszona, pozbawiona ciepła ludzkich emocji postawa stanowią wielki kontrast dla pełnej nadziei Angeliki nie tylko w warstwie dramatycznej, ale także muzycznej. Puccini po raz kolejny pokazuje swoją umiejętność łączenia tonacji w sposób nieoczywisty i innowacyjny, dzięki czemu osiąga wyjątkowy kolor orkiestracji i nasycone tekstury dźwiękowe, które oddziałują na słuchacza, potęgując dramatyczno-liryczny charakter muzyki. Znaczącym przykładem jest tutaj wprowadzenie do wypowiedzi Ciotki tonacji *es-moll*, po którą kompozytor sięga w momentach pełnych bólu, zwiastujących śmierć lub fatalizm i beznadziejność sytuacji. W tonacji tej Ciotka przekazuje Angelice wiadomość o zamążpójściu jej młodszej siostry - nowinę radosną dla Angeliki, która

²⁸ Kamiński P. *Tysiąc i jedna opera* op. cit, str. 1236

²⁹ Ibid.

odpowiada jej śpiewając po dźwiękach skali lidyjskiej od A. Skala ta jednoznacznie kojarzy się z jasnością, nadzieją i optymizmem, z jakim w tej chwili Angelika myśli o losie swojej ukochanej, niewidzianej od lat siostry. Jej brzmienie, pełne blasku i otwartości, predysponuje ją szczególnie do wyrażania emocji związanych z miłością, radosnym oczekiwaniem i duchową wzniosłością. Puccini wykorzystuje skalę lidyjską, by osiągnąć wyrazisty kontrast z mroczniejszymi tonacjami w jego operach, często w momentach, w których bohaterowie wyrażają swoje pragnienia, nadzieje i marzenia. Jednakże warto zauważyć, że używana jest ona raczej w sposób subtelny przez kompozytora, nie eksponuje jej on na pierwszy plan, lecz włącza ją jako element szerszej struktury harmoniczej, który wprowadza kolorystyczne zróżnicowanie i podkreśla określone stany ducha bohaterów. Połączenie skali lidyjskiej od A i tonacji *es-moll* w kontekście omawianej sceny, może być więc interpretowane jako symboliczne przedstawienie emocjonalnego kontrastu między dwoma postaciami, ich różnymi światami i wewnętrznymi przeżyciami - spotkanie między Angeliką a Zią Principessą to kluczowy moment, w którym konfrontowane są różne uczucia: nadzieja i beznadzieja, miłość i odrzucenie, a także, z perspektywy szerszej metafory, pełnia i pustka. Muzyczne połączenie tych tonacji odzwierciedla więc głębokie, a zarazem sprzeczne emocje.

Na wyróżnienie zasługuje także krótkie arioso Ciotki, *Nel silenzio di quei raccoglimenti*. To moment, w którym jej głęboki kontralt rozbrzmiewa z całą mocą. Księżna opisuje w nim swe modlitewne cierpienia, a melodia oparta o interwał kwarty ma dostojny, eklezjastyczny charakter. Dominuje tryb eolski i harmonia oparta na sekwencji akordów *fis-moll* - *H-dur* - *cis-moll*. Progresja ta tworzy napięcie pełne emocjonalnego ładunku, który nie znajduje swojego ujścia, lecz przeistacza się w złowrogo dysonujący akord podkreślający słowa Ciotki *Espiare, espiare!*, kiedy ta oświadcza Angelice, że jedyne co w życiu jej pozostało to wieczna pokuta. Po fermacie na pauzie, w partyturze pojawia się określenie *Andante mesto*, które obrazuje początkowy ton odpowiedzi Angeliki. Wyraża ona spokojną refleksję na temat nieustannej pokuty, jaką odbywa, podkreślając, że wszystko, co posiada, ofiarowała już Maryi. Jednocześnie zaznacza, że mimo tego, nie będzie w stanie zapomnieć ani przestać myśleć o swoim synu. W tym momencie zakonnica porzuca wszelkie konwenanse, a jej melodia, pierwotnie melancholijna, przekształca się w wybuchowy,

pełen emocji krzyk. Towarzyszący jej akompaniament orkiestry przybiera formę łkającej, powtarzającej się struktury o ostrym, punktowanym rytmie i ciężkiej, pełnej chromatyki linii melodycznej. Na pytania o dziecko Angelice odpowiada jednak tylko uporczywe milczenie ze strony siostry jej matki.

Scena ta wyznacza środek ciężkości dla całego dzieła. Od tego momentu partia orkiestry staje się niespokojna, rozedrgana, pełna chromatycznych przebiegów i dysonujących interwałów. Przejmujący krzyk Angeliki jest kulminacją w dotychczasowej akcji opery, a jej rozpacz na wieść o śmierci swego synka rozbrzmiewa w orkiestrze z maksymalną siłą kaskady opadających kakofonicznych akordów septymowych. Angelica pada w rozpacz na ziemię, a jej hysterii i milczącej obojętności Księżnej towarzyszy krótki fragment przeznaczony dla orkiestry solo. Jak pisze Julien Budden *ostinato z trzech nut służy jako punkt oparcia do przywrócenia harmonii diatonicznej*³⁰. Łkający motyw, który towarzyszył pytaniom Angeliki powoli uspokaja się i zanika wraz z Ciotką, która odchodzi bez słowa.

Bezpośrednią konsekwencją przedstawionego wydarzenia jest jedyna w całym dziele aria *Senza mamma*. Reakcja Angeliki na wiadomość o śmierci dziecka, naznaczona silnym ładunkiem emocjonalnym, prowadzi do wyrazistego ukazania jej cierpienia, które Puccini oddaje za pomocą zróżnicowanej gamy nastrojów, w pełni oddając złożoność wewnętrznych przeżyć postaci. Aria łączy w sobie elementy muzycznej introspekcji - skrywana przez Angelikę latami tęsknota w końcu znajduje swoje ujście - z marzeniem o ponowym spotkaniu z synkiem, które wkrótce pchnie ją do decyzji o odebraniu sobie życia. W partii orkiestry zastosowanie rytmicznych opóźnień w postaci synkop wzmacnia uczucie niepokoju i bezbrzeżnego smutku, które przenikają całą arię. Takie środki muzyczne współtworzą intensywną ekspresję i natężenie emocjonalne tej sceny, równocześnie stanowiąc idealne tło dla linii melodycznej solistki, charakteryzującej się szeroką, typowo pucciniowską kantyleną, umożliwiającą śpiewaczce wyrażenie pełnego spektrum emocji postaci. Orkiestracja opiera się na grupie smyczkowej. Ich brzmienie charakteryzuje się głębokim, pełnym, ciepłym dźwiękiem, który doskonale oddaje melancholijny nastrój wypowiedzi Angeliki. Ciemna, głęboka barwa dźwięku wiolonczeli stanowi dopełnienie linii wokalne,

³⁰ Budden J., *Puccini op. cit.*, str. 416

jednocześnie pogłębiając dramatyczny wymiar przedstawianych emocji. Warto podkreślić, że dla Pucciniego muzyka i słowo stanowiło nierozzerwalną całość, co prowadziło do zastosowania wyjątkowych rozwiązań orkiestracyjnych, które służyły głównie wzmocnieniu ekspresji emocjonalnej tekstu i podkreśleniu dramatyzmu sytuacji scenicznych. W jego twórczości orkiestra nie tylko wspierała linię wokalną, ale również odgrywała aktywną rolę w kształtowaniu i ilustrowaniu nastroju, często wprowadzając muzyczne pomysły, które były ściśle związane z rozwojem narracji. W *Senza mamma* jest to szczególnie widoczne w finalnych taktach arii, w których Angelika błaga synka: „Powiedz to mamie, piękna istoto, z lekkim błyskiem gwiazdy. Mów do mnie, mów do mnie, miłości, miłości, miłości!”³¹. Jest to kluczowy dla arii moment, w którym pełna desperacji Angelika zwraca się bezpośrednio do swojego zmarłego dziecka, prosząc je o jakikolwiek znak - choćby poprzez błysk gwiazdy na niebie. Angelika szuka pocieszenia, a jej wołanie o miłość staje się głosem bezsilności wobec śmierci.

W omawianym fragmencie, orkiestra przechodzi od lirycznego, melodyjnego akompaniamentu do ostatecznego marsza żałobnego. Zmiana ta podkreśla wewnętrzną przemianę Angeliki, której nadzieje na spotkanie z dzieckiem stają się coraz bardziej realne. Paradoksalnie właśnie teraz, kiedy jej dziecko jest aniołem w niebie (*Ora che sei un angelo nel cielo...*) w końcu może ona poczuć jego obecność bezpośrednio przy sobie. Marszowy charakter Puccini oddaje poprzez ciężki, kroczący rytm i specyficzną orkiestrację: grupy ćwierćnuta z kropką - ósemka grane są przez skrzypce, altówki i waltornie, natomiast wypełniające je ósemki powierzone zostają wiolonczelom, kontrabasom, harfie oraz kotłom. Ten dobór instrumentów wprowadza brzmienie o wyraźnym zabarwieniu żałobnym, które skutecznie ilustruje poczucie straty, żalu i ogromnej tęsknoty. Także wspomniane migotanie gwiazdy znajduje swoje odzwierciedlenie w partyturze. Obrazuje je trzydziestko-dwójkowy motyw grany przez harfę i czeleste w oktawie dwu- i trzy-kreślnej, których współbrzmienie tworzy niezwykle delikatną, eteryczną barwę. Razem instrumenty te potęgują wrażenie nierealności - z jednej strony ich brzmienie pełne jest blasku, z drugiej subtelne i tajemnicze - wzbogacają one brzmienie orkiestry, tworząc atmosferę mistycyzmu i transcendencji.

³¹ Tłum. aut.

Uniesienie Angeliki przerywa pojedynczy dźwięk waltorni solo, który wyrывa ją z marzeń i sprowadza z powrotem do świata rzeczywistego. Na scenę powracają inne siostry, które zapewniają Angelikę, że Maryja wysłuchała próśb. Angelika pełna uniesienia, lecz bez przesadnej egzaltacji obwieszcza zstąpienie z niebia łaski bożej. Następuje intermezzo orkiestry, które oparte na linii melodycznej *Senza mamma* stanowi pewnego rodzaju epilog dla tragedii, która przed chwilą miała miejsce. Po raz kolejny linia melodyczna powoli przechodzi w spokojny marsz o wyrazie pełnym przygniatającego ciężaru. Na jego tle Angelica uświadamia sobie, że wie jak doprowadzić do ponownego spotkania ze zmarłym dzieckiem - postanawia się otruć. Przed wypiciem mikstury Angelica żegna się z współsiostrami i dotychczasowym zakonnym życiem, czemu towarzyszy synkopowany rytm i metrum 12/8. Kiedy podejmuje ona ostateczną decyzję o odebraniu sobie życia - powraca motyw śmierci; kiedy popełnia samobójstwo, a równocześnie po chwili zdaje sobie sprawę z tego, że zostanie potępiona na wieczność, złowrogie tremolo orkiestry towarzyszy dramatycznej melodii sekcji dętej. Ta bogata w dysonanse trwoga po chwili ustępuje miejsca „triumfalnemu marszowi Maryi”, o którym wspominał w liście do księdza don Ponichellego Puccini. Brzmienie spływającej na Angelikę łaski stanowi kulminację niezrównanych możliwości orkiestracyjno-ilustracyjnych Pucciniego. Zastosowanie specyficznego doboru instrumentów oraz harmonii tworzy aurę pełną mistycyzmu, potęgując wrażenie duchowej łączności i wzniosłości, które przepełniają ten kulminacyjny moment. W kontraście zarówno do poprzedniej sceny samobójstwa Angeliki, jak i do konstrukcji finałów wielu dzieł operowych, orkiestra nie rozbrzmiewa tutaj *tutti*. Delikatna, fioriturowa melodia zostaje powierzona harfie, której towarzyszy, obok grupy smyczkowej, zespół instrumentów zasceniczych: dwa fortepiany, organy, czelesta oraz chór głosów anielskich. Orkiestracja ta, w połączeniu z odpowiednio skonstruowaną harmonią, umożliwia uzyskanie faktury o specyficznej barwie, której dźwięk charakteryzuje się eterycznością i lekkością, przywołując na myśl obraz niebiańskiego brzmienia. Efekt ten jest wzmocniony poprzez śpiew zascenicznego chóru aniołów czczących Matkę Boską słowami: *O gloriosa virginum, sublimis inter sidera, qui te creavit, parvulum, lactente nutris ubere. Quod Heva tristis abstulit, tu reddis almo germine: in trent ut astra flebiles, coeli recludis cardines*. "O chwalebna dziewico,

wywyższona między gwiazdami, która karmisz piersią małe dziecko. To, co smutna Ewa zabrała, Ty przywracasz poprzez błogosławione nasienie. W ciemności gdzie gwiazdy płaczą, Ty w pełni otwierasz bramy niebios³²". Na tym tle Angelica w ekstazie prosi Maryję o zmiłowanie. Kiedy jej oczom ukazuje się jej zmarły synek, kilkoma pełnymi uniesienia westchnięciami kończy się jej partia wokalna. Mimo popełnionego grzechu śmiertelnego, Angelica dostępuje łaski zbawienia i ponownego spotkania ze swoim dzieckiem, a operę zamyka dalej czczący Matkę Boską chór: *Gloriosa virginum! Salve, Maria! Mater purissima! Turris davidica! Salve, Maria!* "Chwalebna dziewico, witaj Mario, matko najczystsza, wieżo Dawidowa, witaj Mario!³³".

Dzięki tym zabiegom, Puccini tworzy scenę o przejmującej głębi i wielkim ładunku dramatycznym, nie odbiegając równocześnie od przyjętej przez siebie konwencji ascetycznej, religijnej stylizacji. Mimo krytyki opery, a szczególnie jej finału przez muzykologów i biografów kompozytora (zarzucana jest mu powierzchowność warstwy muzycznej dzieła, wynikająca z faktu, iż uważał się on za człowieka wierzącego, ale niepraktykującego, toteż zarzuty koncentrują się wokół braku autentyczności i niedostatecznej głębi sceny cudu), nie sposób zaprzeczyć, iż wywiera ona istotny wpływ na emocje odbiorcy. Walory poetyckie dzieła - jak często w twórczości Pucciniego - odgrywają kluczową rolę w jego odbiorze. Jak pisze Wiarosław Sandelewski, polski biograf Pucciniego, *pod pewnymi względami można by umieścić Siostrę Angelikę obok Cyganerii. Tu i tam akcja ma niewielkie znaczenie, a nad dramatem przeważa poezja. Nie zdziwimy się przeto, że Puccini z całego Tryptyku za najlepszą uważał Siostrę Angelikę, gdyż najbardziej zgodna była z jego temperamentem i zdołała go pociągnąć. W niej Puccini jest najbardziej sobą samym i wypowiada się najswobodniej. W pozostałych dwóch operach był może bardziej interesujący muzycznie i dramatycznie, ale na pewno nie był bardziej szczery i bezpośredni.*³⁴

³² tłum. aut.

³³ tłum. aut.

³⁴ Sandelewski W.. *Puccini*, PWM, Kraków 1963, str. 232-233

3.2. *Suor Angelica* - adaptacja faktury orkiestrowej na fortepian

Ciekawym wyzwaniem dla pianisty chcącego jak najwierniej odwzorować intencje Pucciniego jest już sam początek opery, a więc dzwony. Poprzez odpowiednią dynamikę, artykulację i użycie prawego pedału, możliwe jest wydobyć z fortepianu brzmienia bardzo zbliżone do realnego dźwięku, jaki tworzą dzwony. Po pierwsze, najistotniejsze jest, aby nie zmieniać prawego pedału czysto, a pozwolić na to, aby kolejne nuty zachodziły na siebie tworząc pewnego rodzaju pogłos. Drugą kwestią jest dynamika - a raczej jej brak. Dzwony bowiem nie są w stanie zmienić swojego natężenia, wprowadzone w ruch biją miarowo i jednostajnie. Ostatnim czynnikiem gwarantującym sukces jest sposób wydobywania dźwięku, ruch palec - klawisz powinien być dosyć szybki, a równocześnie ciężki, nieprzesadnie *legato*.

Przez kolejne cztery strony faktura jest akordowa, trwa powolny, ćwierćnutowy pochód, jednak bardzo szybko partia orkiestry, zapisana w transkrypcji na fortepian w tradycyjny sposób - jako jeden system, rozdziela się, tworząc trzy, a momentami nawet cztery linijki. Jest to spowodowane pojawieniem się wyrazistej melodii fletu piccolo, oraz partii organowej. Dla niewprawionego do czytania szerszej partytury oka może być to wyzwanie, jednak nie warto od razu przekreślać swoich szans ograniczając się jedynie do utrzymania stabilnego, miarowego akompaniamentu akordowego. O ile partię organów pianista może z powodzeniem zignorować, ponieważ dubluje się niemal całkowicie z głosami prowadzonymi przez smyczki, a także w orkiestrze nie wybija się na pierwszy plan, o tyle flet piccolo jest bardzo istotny. Jego wyraziste, wysokie i przenikliwe tony to wznoszą się, to opadają w pełnej tryli, trzydziesto-dwójkowej frazie przywodzącej na myśl ptasi śpiew. Skojarzenie to jest zasadne, jako, że akcja opery wg. słów wypowiedzianych przez siostry toczy się w maju, kiedy do zakonnego ogrodu przez jedyne trzy dni w ciągu całego roku wpadają słoneczne promienie, dając zakonnicom wiele radości w ich ascetycznym, pozbawionym przyjemności życiu. Z perspektywy wykonawczej celowe wydaje się uważne odczytanie całego, trzyczęściowego systemu, jako że lewa ręka pianisty może w pełni samodzielnie prowadzić akompaniament akordowy, podczas gdy prawa ręka realizuje partię instrumentu piccolo. Tego rodzaju rozwiązanie nie tylko ułatwia efektywną interpretację,

lecz również wskazuje na intencjonalne nadanie fragmentowi charakteru ilustracyjnego. Aspekt ten stanowi jeden z kluczowych idiomów stylistycznych twórczości Pucciniego, znanego z precyzyjnego operowania kolorystyką brzmieniową oraz subtelnej imitacji zjawisk dźwiękowych zaczerpniętych z natury. Puccini stosował analogiczne techniki w swoich wcześniejszych dziełach, często wykorzystując środki orkiestracyjne w sposób funkcjonalny i znaczeniowy do uzyskania określonych efektów dźwiękowych, w tym przypadku nawiązujących do natury. Przykładem może być początek II aktu opery *Madama Butterfly*, w którym również za pomocą fletu kreuje muzyczny obraz śpiewu wijącegogo gniazdo rudzika.

(Le monache escono dalla chiesa a due per due. La Badessa)

E co-sì si - a.

E co-sì si - a.

(Ottavino interno)

p (Organo)

Rys. 8. *Suor Angelica* nr 2 t. 5-7 - partia fletu piccolo imitująca ptasi śpiew

BUTTERFLY *pp* *ritenendo*
 - re - na..... quando fa la ni - diata..... il pet - ti -

col canto

ALL.^{to} MOD.^{to} ♩ = 116
 BUTTERFLY
 - ros - so. 25 2

11 *ALL.^{to} MOD.^{to} ♩ = 116*
pp mormorio

BUTTERFLY (calma e convinta si sdraia per terra) (insistendo)
 Tor - ne - rà. Dillo con

SUZUKI (con incredulità)
 Spe - riam,

Rys. 9. *Madama Butterfly* nr 11 t. 1-8 - muzyczna ilustracja śpiewu rudzika (wł. *il pettirosso*), w orkiestrze przeznaczona na flety i skrzypce

Kolejny fragment (w partyturze od numeru 3 do 7 włącznie) nie stawia szczególnych wymagań w zakresie interpretacji oraz techniki pianistycznej. Zarówno rola orkiestry, jak i pianisty ogranicza się do towarzyszenia konwersacji Zelatorki z pozostałymi

siostrami. Należy skoncentrować się na uwydatnieniu surowego charakteru przełożonej, która bez wahania egzekwuje kary. Artykulacja powinna cechować się ciężkim, zdecydowanym charakterem, a sposób wykonania winien być adekwatnie dostosowany do tonu oraz treści muzycznej wypowiedzi. Trzeba zauważyć, że w wyciągu fortepianowym, we fragmentach towarzyszących partii Zelatorki, pojawia się graficzny znak określenia artykulacyjnego *tenuto*. Wskazuje ono, że dźwięki powinny być utrzymywane w pełnej długości, z akcentem na ich trwałość, zatem każda nuta musi charakteryzować się pełnym wybrzmieniem, bez jej przedwczesnego skracania. Warstwa muzyczna w tym przypadku ma charakter oszczędny, ponieważ celem jest wyeksponowanie każdej nuty (z zachowaniem jej odpowiedniej długości) przy jednoczesnym unikaniu nadmiernej głośności. Także rytm punktowany (nr 6) ma za zadanie podkreślić ostry ton wypowiedzi i musi zostać wykonany z zachowaniem pełnej precyzji, unikając zatarcia jego wyrazistej struktury.

Następnym istotnym miejscem, jest kilkusystemowy wstęp przed pierwszym wejściem siostry Genovieffy (nr 8). Faktura sprawia z pozoru przyjemne wrażenie, napisana w bardzo pianistyczny, wygodny sposób. Dla lewej ręki przeznaczony jest szesnastkowy akompaniament harfy, prawa przejmuje opadające czterodźwięki instrumentów smyczkowych. Wystarczy jednak jedno spojrzenie w partyturę, lub wysłuchanie nagrania, żeby zauważyć, iż wiodącą melodię ma w tym momencie sekcja dęta - waltornie i puzony. Jest ona zapisana w punktowanym rytmie - półnuta z kropką szesnastka, dla fortepianu w jego środkowym rejestrze, między partią harfy w lewej, a akordami w prawej. Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, iż linia melodyczna waltorni jest rozdzielona pomiędzy obie ręce pianisty, co wiąże się z koniecznością przechodzenia między dwoma pięcioliniami (przy jednoczesnym utrzymaniu szesnastek harfy w lewej i opadających akordów smyczków w prawej). Melodia waltorni może w takim przypadku łatwo zostać zagubiona, a powinna zostać wyeksponowana na pierwszy plan. Można to osiągnąć poprzez wyraziste granie półnut oraz utrzymywanie ich do ostatniego momentu przed skokiem na akordy, unikając jednocześnie zbytniego przyspieszania szesnastki, stanowiącej integralną część linii melodycznej. W celu dodatkowego uwypuklenia tego motywu oraz podkreślenia jego brzmienia, można zdublować linię melodyczną waltorni, wykonując ją oktavami, przy czym wykonanie

należy dostosować do sytuacji, grając raz lewą, raz prawą ręką. Dzięki temu wszystkie trzy najważniejsze orkiestrowe motywy zostają zachowane, bez szkody na żadnym z nich.

(Le figure bianche delle suore si sparpagliano per il chiostro e oltre gli archi. Suor Angelica
a Tempo ♩ = 63
(Andante calmo)

pp espress.

zappetta la terra e innaffia le erbe ed i fiori)

rall. e dim.

9 a Tempo

pp leggerissimo

Rys. 9. *Suor Angelica* nr 8 t. 1-7 - melodia waltorni w środkowym rejestrze partii fortepianu

Kiedy do orkiestry dołącza Genovieffa (nr 9 i 10), jej partia prowadzona jest z typowym, pucciniowskim *rubato*, które wprowadza subtelność agogiczną. W tym przypadku, jeśli na próbie obecny jest dyrygent, należy być bardzo uważnym na pokazywane przez niego zawieszenia i zmiany tempa, wpisane przez Pucciniego do partytury kilkakrotnie i bardzo dokładnie (*poco ritenuto*, *cedendo un poco*, następnie *a tempo*, *ritenuto* i ponownie *a tempo*). Jeśli pianista natomiast jest sam ze śpiewaczką, np. na lekcji, należy wyraźnie zaznaczyć, że miejsce to charakteryzuje się specyficzną

agogiką, wynikającą także z tradycji wykonawczej, bowiem sopranistka, szczególnie jeśli jest młodą adeptką sztuki wokalne, może nie być tego świadoma.

W dalszym przebiegu nr 10 (od przejścia na metrum 3/4) aż do nr 14, akordowa faktura fortepianowa winna oddawać jednostajnie brzmienie sekcji smyczkowej. Szczególne znaczenie posiada określenie *vellutato* - „aksamitnie” - rzadko stosowane przez kompozytora, a tym samym wyjątkowo znaczące interpretacyjnie. Wskazuje ono na sposób wykonania, który ma być delikatny, miękki i pełen wyrazistego, ale dyskretnego brzmienia. Dźwięk powinien być jak aksamit - płynny, jednorodny, z subtelnym wygładzeniem konturu, pozbawiony wszelkiej szorstkości czy ostrości artykulacyjnej. Wymaga to wyrównanej, starannie kontrolowanej emisji oraz artykulacji wolnej od gwałtownych kontrastów, co sprzyja kreowaniu wrażenia elegancji, spokoju i łagodnej ekspresji. Dopiero w numerze 12, na tle akordowej faktury na moment na pierwszy plan delikatnie wychodzi obój. Dla pianisty nie stanowi to jednak trudności, gdyż krótki motyw oboju zapisany jest w wyciągu fortepianowym w najwyższej linii melodycznej, co umożliwia łatwe jego wyeksponowanie za pomocą czwartego i piątego palca prawej ręki. Numer 13 wprowadza chropowate, niepokojące brzmienie septym granych przez flety i klarnety. Septymy te należy również wydobyć w partii fortepianu, zachowując szczególną czujność na interpretację dyrygenta, gdyż powtarzającemu się motywowi towarzyszy znaczne *rallentando* w metrum 3/4, co może skłonić niektórych dyrygentów do poprowadzenia tych kilku taktów na 6.

Zaledwie sześć-taktowy fragment oznaczony w partyturze numerem 14 cechuje się kolejnym ciekawym zabiegiem brzmieniowym zastosowanym przez kompozytora. Gra jedynie sekcja smyczkowa z adnotacją w partyturze *a ponticello*, której niestety brakuje w wyciągu fortepianowym, a ma ona ogromne znaczenie w kontekście właściwości wydobywanego dźwięku, choć oczywiście nie ma przełożenia na grę na fortepianie *sensu stricto*. Istotnym jest natomiast, że dźwięk wydobywany w ten sposób przez instrumenty smyczkowe staje się bardziej metaliczny i szorstki. Technika *a ponticello* może brzmieć zimno i nienaturalnie w porównaniu do tradycyjnego, bardziej ciepłego dźwięku uzyskiwanego w grze „na strunach” (czyli dalej od mostka), w efekcie dodając muzyce pewnego rodzaju intensywności i tajemniczości. Należy podkreślić, że cały

omawiany fragment tworzy fraza o strukturze akordowej z określeniem dynamicznym *ppp*. To wszystko sprawia, że wytyczne wykonawcze dla pianisty stają się klarowne - należy unikać myślenia "pianistycznego" i skupić się na osiągnięciu jak najbardziej jednostajnego, chłodnego brzmienia, pozbawionego zmian dynamicznych. Frazę wieńczy zejście wiolonczel, prowadzone równolegle oktavami *unisono*, które należy wykonać możliwie legato, z dążeniem do uzyskania ciemnej, głębokiej barwy dźwięku, kształtowanej przez lewą rękę.

Wraz z wejściem siostry Genovieffy (numer 15) sekcja smyczkowa ustępuje miejsca grupie instrumentów dętych drewnianych, co skutkuje natychmiastową zmianą barwy dźwięku, nadając jej zdecydowanie jaśniejszy charakter. Pianista winien pamiętać o tej zmianie, a także ponownie być czujnym na śpiew solistki, ze szczególnym uwzględnieniem dobieranych przez nią oddechów, które choć naturalne dla instrumentów dętych, mogą nie być oczywiste we frazowaniu pianistycznym. Ta krótka scena zostaje zakończona chóralną odpowiedzią pozostałych sióstr zakonnych, którym towarzyszą kontrabasy *pizzicato*, w fortepianie zapisane po prostu jako oktawy *staccato* (początek numeru 16). Chociaż samo *staccato* nie oddaje w pełni brzmienia osiąganego w technice *pizzicato*, dla wzmocnienia tego efektu, można zastosować delikatną desynchronizację w uderzanej oktawie między pierwszym, a piątym palcem, w rezultacie osiągając efekt zbliżony do dźwięku strun szarpniętych palcem równocześnie przez kilku muzyków na swoich instrumentach.

Następnie, po jednym takcie pauzy generalnej (*vuota*) rozpoczyna się krótkie arioso Angeliki *I desideri sono fiori* (kontynuacja numeru 16 w partyturze), w którym po raz pierwszy pojawia się fraza zarysowana szeroką kantyleną, a postać Angeliki zostaje wyeksponowana na pierwszym planie. Moment ten, choć technicznie bardzo wymagający dla sopranistki, towarzyszącemu jej pianiście nie stwarza wielu trudności. Ponownie należy pamiętać o maksymalnie legatowej frazie i pucciniowskiej agogice (*sostenuto, poco rit. col canto*). Numer 17 stanowi pierwszą dramatyczną kulminację w operze, gdzie w orkiestrze grającej *tutti* rozbrzmiewa z całą mocą motyw, który w dalszym przebiegu opery okaże się być tematem zwiastującym śmierć. W oznaczeniach dynamicznych po raz pierwszy na większą skalę pojawia się *forte*

z potężnym *crescendem* aż do *fff*. Efekt ten powinien zostać wiernie oddany również w partii fortepianu, przy zachowaniu legatowego prowadzenia linii melodycznej, pierwotnie przypisanej instrumentom dętym. Prawidłowa realizacja tego fragmentu polega na pogodzeniu gwałtownie zmieniającej się dynamiki z ciągłością frazy i muzycznej narracji, lecz bez wrażenia brutalizacji brzmienia.

The image shows a musical score for three parts: Suor Angelica, Suor Angelica, and La Zelatrice. The first system is for Suor Angelica, starting with 'Largamente' and '141'. The second system is for Suor Angelica, starting with 'Largamente' and '17'. The third system is for La Zelatrice, starting with 'a Tempo' and '18'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'fff'.

Rys. 10. *Suor Angelica* nr 17 t. 1-7, pierwsza prezentacja motywu śmierci

Pierwsze uniesienie tytułowej bohaterki przerywa gwałtownie interwencja siostry Zelatorki, która w swoim nerwowym *parlando* (numer 18) przywraca do porządku pozostałe zakonnice. Rolą pianisty jest towarzyszyć jej jedynie w cichym *tremolo*, aż do momentu, którym ponownie centralne miejsce zajmuje Genowefa (numer 19). Jej liryczną frazę podkreśla melodia fagotu (dla pianisty lewa ręka), podczas gdy

akompaniament w postaci ósemek na słabą część taktu obojów i klarnetów (prawa ręka) pełni rolę harmonicznego wsparcia. Ponownie technicznie nie jest to wymagające zadanie, kluczowe pozostaje zachowanie odpowiedniego tempa *rubato* oraz dbałość o ciemną barwę dźwięku.

Całkowita zmiana charakteru następuje wraz ze skoczną melodią w metrum 2/4 graną najpierw *unisono* przez klarnety i oboje, którą następnie przejmuje sekcja smyczkowa (nr 20). Ilustruje ona żartobliwą rozmowę zakonnic na temat pokusy łakomstwa, jaka dotyczy jednej z nich. W kontekście adaptacji tej faktury na fortepian, napotykamy na pewne trudności, ponieważ z punktu widzenia techniki pianistycznej, układ dźwięków na klawiaturze nie jest optymalny i nie sprzyja wymaganej swobodzie wykonania. Mimo to należy zachować pożądaną charakter, a kluczową rolę odgrywają lekkość oraz precyzyjna artykulacja. Cztery takty przed nr 21, raz jeszcze istotne znaczenie ma sposób poprowadzenia przez dyrygenta, ponieważ zdarza się, że od szesnastkowego zejścia można spodziewać się zadyrygowania na 4, w celu ułatwienia wejść śpiewaczkom, rozpoczynającym na słabą część taktu w małych podgrupach. Nie jest to jednak intuicyjne dla pianisty i wymaga wzmoczonej koncentracji.

Fragmentem, który wymaga szczególnej uwagi jest także moment, w którym siostry zakonne oskarżają Angelikę o kłamstwo (nr 23). Puccini bardzo sugestywnie prowadzi frazę, pochodami chromatycznych tercji w grupie skrzypiec i altówek oraz waltorni (prawa ręka dla pianisty). Wiolonczele i kontrabasy natomiast mają skoki septymowe w ósemkach, granych jednak *pizzicato* (ręka lewa). Sposób artykulacji dla lewej w tym miejscu jest więc dość specyficzny, nie wystarczy zwykle *staccato*, szczególnie w momencie gdzie faktura zmienia się w oktawy. Uderzenie pierwszego i piątego palca oktawy odrobinę nie równocześnie, wraz z artykulacją oscylującą pomiędzy *staccato* i *portato* sprawi, że dźwięk zabrzmie wierniej w stosunku do realnego brzmienia orkiestry.

Począwszy od numeru 24 rozpoczyna się scena z siostrą Infermiera, czyli pielęgniarką. Szczególnie ważne są określenia zawarte w partyturze przez kompozytora - *allegretto deciso* oraz, o wiele rzadziej występujące w muzycznej terminologii - *pel taglio*, dosłownie oznaczające "w cięciu". Zwykle tyczy się ono instrumentów strunowych, choć nie tylko, i oznacza grę w sposób szczególny, z wykorzystaniem techniki, która

przywodzi na myśl „cięcie” w dźwięku lub precyzyjne, szorstkie uderzenie strun. W rzeczywistości, motyw otwierający tę scenę, wykonywany przez fagot, altówki i wiolonczele, posiada wyraźne cechy charakterystyczne dla powyższego opisu. Jego rytm jest szczególnie znaczący: zawiera pauzę szesnastkową, po której następują dwie trzydziestodwójki, dwie szesnastki, dwie ósemki oraz ćwierćnuta wypadająca na raz. Dokładne wykonanie tego rytmu oraz zgodność z zapisaną artykulacją (z uwzględnieniem akcentów i *tenuto*) pozwala na wierne oddanie chropowatości orkiestrowego akompaniamentu na instrumencie klawiszowym. W dalszym przebiegu sceny z Infermiera (obejmującej w całości numery 24-28) interesujące jest również dwukrotne zilustrowanie przez Pucciniego roju os (kolejny przykład charakterystycznego dla kompozytora zamiłowania do muzycznego obrazowania zjawisk przyrodniczych), przez instrumenty dęte drewniane oraz harfę.

The image displays two musical staves from the score of *Suor Angelica*, specifically measures 25 t. 3-9. The top staff is for the vocal line of 'LA SORELLA INFERMIERA' with the lyrics: 'ro - se; al-l'improv-vi - so tante ve - spe sono u-'. The bottom staff is also for 'LA SORELLA INFERMIERA' with the lyrics: '- sci - te, l'han pin - za - ta qui nel vi - so! O - ra è in cel - la e si la-'. Both staves feature piano accompaniment. In the top staff, a red box highlights a passage in the piano accompaniment starting with a sixteenth rest, followed by two thirty-second notes, two sixteenth notes, two eighth notes, and a quarter note. In the bottom staff, a red box highlights a similar passage in the piano accompaniment, also starting with a sixteenth rest and followed by the same sequence of notes. The piano accompaniment is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Rys. 11. *Suor Angelica* nr 25 t. 3-9. Muzyczna ilustracja roju os

Usytuowanie tego motywu w oktawie dwu- i trzykreślnej oraz ostra artykulacja *staccato* pozwalają na satysfakcjonujące oddanie tego brzmienia na fortepianie. Ciekawy jest również fragment, w którym Angelika rozmawia z pielęgniarką na temat remedium dla siostry użądłonej przez pszczoły (numer 27). Orkiestracja jest bardzo charakterystyczna, z wyraźnie słyszalnym *pizzicato* smyczków, na moment pojawiającymi się kotłami, oraz akordami grupy dętej. Nutę repetowaną przez kotły na fortepianie można przenieść aż do oktawy kontra, uzyskując dzięki temu o wiele bardziej perkusyjne brzmienie. W pozostałych elementach faktury ponownie decydująca jest artykulacja, która pozwala na kolorystyczne wzbogacenie całego fragmentu. W kontekście wykonania na fortepianie, precyzja *staccato* jest kluczowa, gdyż umożliwia uchwycenie dynamicznych zmian w barwie dźwięku, które odpowiadają charakterystyce orkiestralnej. Tego typu efekty wymagają od wykonawcy pełnej kontroli nad techniką gry, by odpowiednio oddać perkusyjność, lekkość, a zarazem intensywność motywu.

Po rozmowie Angeliki z siostrą Infermiera następuje krótki przerywnik orkiestrowy pełniący funkcję łącznika między dwoma scenami z życia w zakonie (numer 29). Ma on tajemniczy, wręcz złowrogi charakter, tworzy go bowiem wejście *unisono* jedynie wiolonczel i kontrabasów, których ciemna barwa i niska *tessitura* wprowadzają atmosferę niepokoju, którą potęguje natychmiastowa odpowiedź skrzypiec i altówek wraz z grupą dętą w postaci gwałtownego skoku między dwoma akordami septymowymi. Z pianistycznej perspektywy wykonawczej, brzmienie to jest stosunkowo łatwe do osiągnięcia, pod warunkiem wykorzystania naturalnej barwy zarówno w dolnym, jak i górnym rejestrze instrumentu, przy zastosowaniu odpowiedniej artykulacji.

Scena obejmująca w partyturze numery 30-33 przynosi na moment całkowitą zmianę nastroju, a nawet pewien akcent komediowy w postaci łakomej siostry Dolcyny. Ponownie powraca skoczna melodia przedstawiona wcześniej w numerze 20, tym razem towarzysząc siostronom kwestarkom, które właśnie wróciły do klasztoru ze sprawunkami i obdarowują nimi pozostałe zakonnice. Kluczowym wyzwaniem interpretacyjnym pozostaje uchwycenie i oddanie tej dynamicznej zmiany charakteru, która kształtuje

przejście między różnymi stanami emocjonalnymi, zarówno w warstwie muzycznej, jak i dramatycznej, umożliwiając pełne oddanie zmieniającej się na scenie atmosfery. Natomiast od numeru 34 rozpoczyna się niezwykle interesujący moment, zarówno pod względem akcji scenicznej, jak i struktury muzycznej. Jest to niezwykle istotna scena, od której bierze początek tak naprawdę właściwa akcja opery - od tego momentu wydarzenia przyspieszają i zmierzają nieubłaganie w jednym kierunku. Zmianę tę Puccini zarysowuje bardzo wyraźnie, i nawet niewprawione ucho mało doświadczonego słuchacza jest w stanie ją zauważyć i zrozumieć jej znaczenie. Na fragment ten zwraca również uwagę Julian Budden, opisując go w sposób następujący: *krótka i wesola melodia podsumowuje ogólne zadowolenie, po czym muzyka przeistacza się w jedno z najbardziej niezwykłych i przykuwających uwagę przejść, jakie kiedykolwiek stworzył Puccini. Podczas gdy zakonnice zajmują się zapasami, ruch harmoniczny zwalnia, aż do momentu, w którym pojawiają się zamglone, niemal rozproszone frazy grane przez flet, obój i skrzypce solo. Punktem kulminacyjnym jest pikantny dysonans, rozmieszczony w szerokiej przestrzeni, orkiestracyjnie lekki, a jednak pełen znaczenia, z poczuciem oczekiwania, dziwnie w konflikcie z przypadkowością dialogu*³⁵. Rzeczywiście, owe opadające frazy fletu i skrzypiec, o lekko poszarpanej fakturze i charakterystycznej strukturze rytmicznej (zdominowanej przez rytm punktowany, często przyjmujący jeszcze bardziej wyrazistą postać ósemki z dwoma kropkami oraz trzydziestodwójek), nawet w wersji fortepianowej, przybierają charakter niepokojący i enigmatyczny. Pomimo iż towarzyszą one pozornie błahemu dialogowi sióstr, skoncentrowanemu na temacie gałązki porzeczek, kontrast między akcją sceniczną a towarzyszącą jej muzyką skutkuje wyraźnym podkreśleniem nietypowości sytuacji. Takie zestawienie buduje napięcie, wprowadzając elementy niejednoznaczności i tajemniczości, co w kontekście dramaturgicznym stanowi istotny środek wyrazu. Następnie, cztery takty przed numerem 35 w partyturze, rozpoczyna się ostatowy fragment osadzony wokół uporczywie powtarzanej przez flet nuty g na tle synkopowanego akompaniamentu pozostałych instrumentów dętych. Zabieg ten wyraźnie podkreśla niepokój, ledwo powstrzymywany przez Angelicę. Podczas grania tego momentu na fortepianie, szczególnie istotne jest aby oddać enigmatyczną aurę przez bardzo miarowe

³⁵ Budden J., *Puccini op. cit.*, str. 412, tłum. aut.

i jednostajne powtarzanie nuty g, mimo że pojawia się ona w trzech różnych oktawaх: opadając od trzy-, poprzez dwukreślną aż do oktawy razkreślniej. Ze względu na różną intensywność brzmienia tych rejestrów na fortepianie, niezbędne jest precyzyjne wyważenie każdego uderzenia, aby uniknąć akcentowania którejkolwiek z tych nut, z wyjątkiem tych, które zostały wyraźnie podkreślone poprzez *tenuto*. Tylko takie podejście gwarantuje, że ostinatowa struktura muzyczna nie zostanie zakłócona, a jej dramaturgiczna funkcja pozostanie integralna. Dodatkowo należy pamiętać o miękkim akompaniamencie akordów grupy dętej w lewej ręce, które, stopniowo narastając wraz z crescendo dynamiką, powoli wznoszą się coraz wyżej, tym samym wzmacniając atmosferę nerwowego oczekiwania. Pozorne, chwilowe rozładowanie napięcia następuje wraz z nadejściem numeru 36, którego orkiestrowa faktura po przeniesieniu na fortepian pozwala wyróżnić 3 plany: główna melodia grana przez waltornie wspomagane przez harfę, oboje i flety, szesnastkowy akompaniament wypełniający powierzony skrzypcom i altówkom (oba zapisane dla prawej ręki) oraz podstawa harmoniczna przeznaczona nie tylko dla wiolonczel i kontrabasów *pizzicato*, ale również fagotów dla ręki lewej. Kluczowa więc dla omawianego momentu jest rola ręki prawej i pełnione przez nią dwie funkcje. Jako że główna melodia waltorni może być grana jedynie przy użyciu kciuka, nie jest proste zachowanie jej płynnego charakteru i ciągłości legatowej frazy. Nie jest to jednak niemożliwe, nie tylko przy odpowiednim użyciu pedału (który nie może zamazwać całości tej bogatej struktury), lecz głównie dzięki oszczędnym ruchom ręki i umiejscowieniu jej maksymalnie blisko klawiatury podczas trwania całego przebiegu. Ten sposób gry pozwala na uniknięcie zbyt dużej ilości ruchów generujących niepotrzebne akcenty, które mogłyby spowodować zbytne wyskandowanie melodii lub wybicie się na pierwszy plan akordów (co dzieje się w sposób naturalny, jeśli pianista nie skupi się na wydobyciu na plan pierwszy linii melodycznej).

PRIMA SORELLA CERCATRICE

Andante mosso (lo stesso movimento)

- gno_ ri. Cer_ to a _ spet_ ta qualcu _ no che è en_ tra_ to nel conven _ to, e

Andante mosso (lo stesso movimento)
misterioso e un poco agitato

pp

PRIMA SORELLA CERCATRICE

forse fra un momento suo_ ne _ rà la campana a parla _ to _ rio.

Rys. 12. *Suor Angelica* nr 36 t. 2-7. Melodia waltorni w środkowym głosie, podstawa melodyczna dla późniejszej arii *Senza mamma*.

Ta bogato utkana sekwencja zostaje przerywana tuż przed spodziewaną kulminacją przez dzwon obwieszczający przybycie gościa do klasztornej rozmównicy (numer 38). Zarówno w partyturze, jak i w wyciągu fortepianowym jego powtarzana nuta c zapisana jest w oktawie dwukreślnej, natomiast na fortepianie można zilustrować go za pomocą repetycji interwału oktawy w obrębie rejestru dwu- i trzy- lub nawet trzy- i czterokreślnej. Taka interpretacja dźwiękowa pozwala uzyskać bardziej przenikliwy ton, który lepiej oddaje jasną barwę oraz wysokie częstotliwości charakterystyczne dla dźwięku dzwonu. Po tym krótkim przerywniku następuje powrót do poprzedniej akordowej sekwencji, która stopniowo narasta prowadząc ostatecznie do oczekiwanej kulminacji (numer 39) pokierowanej przez Pucciniego typową dla siebie, szeroko zarysowaną frazą o lirycznej, przejmującej melodii. Jej budowa tworzy w wyciągu fortepianowym fakturę bardzo pianistyczną, wygodną do jej swobodnego

przeprowadzenia - akordowy akompaniament wypełniający całą strukturę zostaje przeniesiony do niższej *tessitury* (grają go rogi głównie w oktawie razkreślnej), dzięki czemu może on zostać wykonany z powodzeniem w całości przez lewą rękę, prawa natomiast może swobodnie prowadzić linię melodyczną, równoległą do przejmującej frazy śpiewanej przez pełną emocji Angelicę. Takie rozwiązanie umożliwia zarówno techniczną sprawność wykonawczą, jak i wyeksponowanie dramatycznego ładunku emocjonalnego.

Całkowita zmiana charakteru następuje wraz z nadejściem Badessy (numer 40), klasztornej przeoryszy, która zapowiada wizytę Ciotki. Jej pojawienie się na scenie poprzedzone jest fragmentem orkiestrowym, w którym dominującą rolę odgrywa jego miarowy, rytmiczny charakter. Powtarzana przez flety i klarnety ósemka z kropką szesnastką, uzupełniona przez szesnastki w waltorniach nadaje sytuacji ciężkości i powagi. Ten przytłaczający ciężar nie może zaniknąć przy wykonywaniu wyciągu fortepianowego, wręcz przeciwnie - jego intensywność, naturalna dla orkiestracji Pucciniego, musi zostać zachowana ze szczególną dbałością. Prostota faktury i brak technicznych trudności może spowodować odegranie rytmu w sposób zbyt lekki i pozbawiony refleksji. Aby tego uniknąć, wykonując rytm punktowany w prawej ręce należy zwrócić uwagę na krótszą z wartości - szesnastkę. Ósemka z kropką jest wprowadze podkreślona przez *tenuto*, ale to właśnie szesnastka, nie oderwana zbyt szybko od klawiatury jednak wytrzymała do końca jej czasu trwania, pozwala nadać całości ciężkiego, powoli krocącego charakteru. Cały fragment kończy się stosunkowo krótką fermatą na pauzie generalnej, poprzedzoną trzema, równie ciężkimi co cały przebieg akordami. Należy wykonać je *stentando*, z lekkim opóźnieniem i wrażeniem nacisku, co po miarowym pochodzie wprowadza wrażenie stopniowego zatrzymywania się lub "wysiłku", unikając przy tym zbytniego zamazania ich na pedale, aby zabrzmiały bardziej *separato*, tak jak wykonujące je w orkiestrze instrumenty dęte drewniane.

Mroczna atmosfera zostaje podkreślona przez chór zakonnic, śpiewających krótkie, żałobne *Requiem aeternam*, dla jednej ze zmarłych niedawno siostr (numer 41). Towarzyszy mu w większości tylko sekcja smyczowa *con sordino*, miękko akompaniując lirycznej linii melodycznej. Ten subtelny, aksamitny ton musi zostać

oddany również na fortepianie, co ponownie można osiągnąć poprzez oszczędne ruchy i utrzymywanie bliskości klawiatury.

Następnie, wraz z pojawieniem się numeru 42 w partyturze, Badessa swoim niemal grobowym, głębokim altem anonsuje Angelice przybycie jej Ciotki. Puccini dla tego momentu dodaje adnotacje *cupo* - ciemno, niezwykle istotną w kontekście charakteru całej sceny. Każda kolejna wypowiedź przeoryszy poprzedzona jest powolnym podejściem całej sekcji smyczkowej, z przewagą brzmienia wiolonczel i kontrabasów. W wyciągu fortepianowym zapisane zostały oktawy grane *unisono* przez prawą i lewą rękę. Aby uzyskać efekt *cupo*, należy szczególnie uwydatnić linię graną przez piąty palec lewej ręki, która odpowiada za najniższą, najciemniejszą frazę, charakterystyczną dla brzmienia kontrabasów. Prawa ręka winna zostać zdecydowanie w tle względem lewej, aby uniknąć utraty barwy na rzecz środkowego, stosunkowo jasnego rejestru fortepianu. Alternatywnie, całość można przenieść oktawę niżej, jednak takie rozwiązanie nie zawsze skutkuje zadowalającym odwzorowaniem ciemnej barwy; częściej prowadzi jedynie do niskiego, dudniącego dźwięku.

Czwarty takt w numerze 43 rozpoczyna krótki, mroczny fragment orkiestrowy zwiastujący nadejście Wielkiej Księżnej. Ponownie wiodącą rolę odgrywają kontrabasy *pizzicato*, których kolejne frazy wykończone są przez pojedynczy akord postawiony przez waltornie. Pomimo dynamiki oznaczonej jako *piano*, przy interpretacji tego fragmentu na fortepianie należy uwzględnić charakterystyczne brzmienie waltorni - nawet przy tej samej dynamice, dźwięk rogu pozostaje pełny i nośny, co czyni go diametralnie różnym od piana kontrabasów *pizzicato*, których partia jest powierzona lewej ręce. Sposób postawienia akordu waltorni w prawej ręce powinien więc być zdecydowany i dobrze słyszalny, o pewnym i stanowczym rozpoczęciu. W miarę jak melodia ulega rozwinięciu, a do waltorni dołączają fagoty, kluczową rolę w uzyskaniu odpowiedniego brzmienia na fortepianie odgrywa precyzyjne użycie prawego pedału. Nadmierne poleganie na pedale przy łączeniu akordów granych przez prawą rękę mogłoby skutkować całkowitym zamazaniem brzmienia *pizzicato*, wykonywanego przez rękę lewą. W związku z tym, jego stosowanie powinno być ograniczone do niezbędnego minimum, a główny nacisk należy położyć na maksymalne *legato* palcowe, co pozwoli

na utrzymanie płynnej, ciągłej linii melodycznej przy zachowaniu klarowności i wyrazistości poszczególnych elementów wykonania.

(La Badessa si incammina verso la porticina del paria-
-scolti. E co - sì sia.

Sostenendo

p *pp* *p*

rit. *dim.* *pp*

LA ZIA PRINCIPESSA

rall. *pp*

Lentamente con voce cupa

44 II

Rys. 13. *Suor Angelica* nr 43 t. 3-18 - dualizm artykulacyjny prawej i lewej ręki

Następnie, wiolonczele i kontrabasy grając już *arco* (numer 45) powtarzają wznoszący się motyw, który pojawił się chwilę wcześniej przy wejściu Badessy, a waltornie i fagoty stawiają kolejne akordy przy precyzyjnych oznaczeniach artykulacyjnych i agogicznych: *tenuto* oraz *poco rit.*, *a tempo*, *sostenendo*. W wykonaniu na fortepianie należy zastosować te same zasady co w poprzednim fragmencie, z jednoczesnym uwzględnieniem ścisłego *legato* w oktawach lewej ręki, co jest odpowiednikiem partii *arco* w instrumentach smyczkowych, w przeciwieństwie do

pizzicato. Opisany charakter orkiestracji utrzymuje się aż do zakończenia pierwszej wypowiedzi Ciotki, zmieniając się wraz z odpowiedzią Angeliki, która przyjmuje ton błagalny (numer 46). Chociaż kroczący charakter miarowo stawianych akordów pozostaje zachowany, jego brzmienie ulega znaczącej transformacji. Akordy zostają powierzone harfie, która wykonuje je na tle smyczkowego *tremolo*. Harfa i jej miękkie, rzewne akordy powinny zostać odwzorowane w taki sam sposób w *arpeggio* na fortepianie, zachowujących podobną delikatność i wyrazistość. Po raz kolejny na tym tle Puccini wprowadza wyraźne akordy - tym razem jeszcze mocniejsze, bo wykonane przez trąbki w triumfalnym, fanfarowym rytmie punktowanym. Mimo oznaczeń *con sordino* oraz *pianissimo*, na fortepianie, podobnie jak w poprzedniej sytuacji, należy uwzględnić specyficzny charakter brzmienia instrumentów dętych blaszanych. Wykonanie *stricte pianissimo* jest więc niemożliwe, ponieważ w takim przypadku dźwięk zaniknąłby na tle arpeggiowych akordów i utraciłby swój fanfarowy wyraz.

Pierwsza wyraźna konfrontacja następuje w momencie, kiedy Angelica zarzuca swojej ciotce bezwzględność (numer 48). Partia orkiestry staje się rozedrgana, o ciekawej kolorystyce - główna, poszarpana melodia wykonywana jest przez fagoty i altówki, co nadaje jej dodatkowego, chropowatego brzmienia, towarzyszą im wiolonczele i kontrabasy w niskim *tremolo*. Ponadto wyraziste akcenty podkreślają burzliwość i dramatyzm sytuacji. W przeniesieniu tej sekwencji na fortepian istotna jest odpowiednia artykulacja, *quasi non legato* aby podkreślić chropowaty ton, ostre akcenty oraz małe łuczki przywodzące na myśl łkanie.

W partyturze numer 49 przynosi chwilowe uspokojenie, by pochwili rozpocząć eklezjastyczny monolog Wielkiej Księżnej, uważany czasem za jej arioso (numer 50). Harmoniczne zestawienie kolejnych akordów wprowadza atmosferę nabożnego nastroju, który narasta z każdą kolejną frazą. Warto zaznaczyć, iż w orkiestrze intensywność tej sekwencji ewoluuje naturalnie, dzięki zdolności instrumentów smyczkowych oraz dętych do utrzymywania i rozwijania dźwięku, co nie jest możliwe na fortepianie. W związku z tym, pianista musi podjąć szczególne starania, aby napięcie nie zanikało po uderzeniu kolejnych akordów. Należy wykonać je nie tylko zgodnie z zapisem *espressivo*, lecz z jeszcze większą ekspresją, czyli *espressivo piu possibile*. Ten sam

poziom wyrazu musi zostać zachowany również w numerze 51, gdzie punktem kulminacyjnym jest moment, w którym pada słowo „espiare!” - pokuta. Przejmujące akordy, grane przez orkiestrę *tutti*, wymagają od pianisty wykonania ich *con forza*, ze szczególnym akcentem na samogłoskę „A” w słowie „espiAre”, zgodnie z zasadami prozodii języka włoskiego.

Po fermacie rozpoczyna się z pozoru spokojna odpowiedź Angeliki (numer 52), która jednak szybko przeradza się w rozpaczliwy monolog matki błagającej o jakiejkolwiek informacje na temat swojego dziecka (numer 53). Dramatyczne, chromatyczne skoki w wołaniach zakonnic są wspierane przez orkiestrę, która, choć pozornie brzmi burzliwie, w rzeczywistości utrzymuje mocne *sostenuto*, podkreślając skrajną emocjonalność wypowiedzi Angeliki i umożliwiając jej pełne wyeksponowanie się na pierwszym planie. Struktura rytmiczno-harmoniczna (trzydziestodwójkowe grupy falujących fraz i łkający motyw zbudowany z grup ósemka z kropką szesnastka) prowokują do bardzo emocjonalnej interpretacji, szczególnie w przełożeniu na fortepian. Orkiestra *tutti* jest złożonym organizmem poddającym się prowadzeniu przez dyrygenta, nie przekazuje więc emocji w sposób tak bezpośredni i intensywny, jak byłby w stanie zrobić to pianista. Trzeba jednak unikać w omawianym fragmencie zbytnej egzaltacji, ponieważ przesadna emocjonalność nie da odpowiedniego oparcia śpiewaczce, które jest jej niezmiernie potrzebne w tym wymagającym technicznie momencie. Pianista musi więc zagrać z ciężarem całej orkiestry, trzymając swoje uczucia na wodzy i kierując się wskazówkami Pucciniego, który wyraźnie wskazuje przez cały czas na emocje ujęte w konkretne ramy: *allegro moderato ma agitato*, *andante sostenuto*, liczne *ritenuto*, następnie *piu sostenuto ancora*, finalnie aż do *piu lento* i *piu lento ancora*.

SUOR ANGELICA
...e string.
fi - glio! Mio fi - glio, il fi - glio mi - o! Fi - glio
Allegro moderato ma agitato ♩=112

SUOR ANGELICA
Andante sostenuto ♩=76
mio! La cre - a - tu - ra che mi fu, mi fu strap.
Andante sostenuto ♩=76

SUOR ANGELICA
Allegro moderato e agitato ♩=112 poco rit.
- pa - ta! Fi - glio mio, che ho ve -
Allegro moderato e agitato ♩=112 poco rit.

SUOR ANGELICA
Andante sostenuto ♩=76 string. rit.
- du - to e ho bacia - to una sol vol - ta! Crea - tu - ra
Andante sostenuto ♩=76 string. rit.

Rys. 14. *Suor Angelica* nr 53 t. 2-9. Struktury melodyczno-rytmiczne łkającego motywu

Po fermacie (numer 54) napięcie nie zanika, przeciwnie, narasta do kulminacji, która także na fortepianie może znaleźć ujście w dynamice *forte fortissimo*. Następnie, w numerze 55, charakterystyczne dla brzmienia orkiestry ponownie są wiolonczele i kontrabasy, które grają naprzemiennie *pizzicato* i *arco*, z akcentem na nutę graną

smyczkiem. Ten sposób artykulacji należy koniecznie odwzorować na fortepianie, sprawia on bowiem, że atmosfera jest nieustająco ciężka i złowroga.

Finalnie następuje kulminacja całej sceny - Angelica dowiaduje się o śmierci synka. Jej rozpaczliwemu krzykowi towarzyszy kaskada opadających akordów rozpisanych na całą orkiestrę (numer 56), które w wyciągu fortepianowym przeniesione są jako cztero- i trójdźwięki grane *arpeggio*, co satysfakcjonująco ilustruje wrażenie przygniatającej Angelikę lawiny przeszywającego bólu i cierpienia. Następnie, cztery takty przed numerem 57, zapis partii fortepianu w wyciągu po raz kolejny rozdziela się na trzy linijki w obrębie jednego systemu, co powoduje konieczność priorytetyzacji i wyboru najważniejszego dla orkiestry brzmienia. W sposób naturalny można ominąć szesnastkowe wypełnienie skupiając się na opadający oktawach, które przytłaczają swą mocą i budują żałobny nastrój, przywracając jednocześnie równowagę harmoniczną.



Rys. 15. *Suor Angelica* nr 56 t. 9-12. Przykład konieczności priorytetyzacji brzmienia.

Sekwencja 58-59 stanowi już zapowiedź arii Angeliki, wykorzystuje jednak ciągle łkający motyw (*lamentoso* w partyturze), powierzając go kolejno różnym grupom instrumentów. Sprawia to, że kolorystyka całego fragmentu jest bogata, co warto również pokazać na fortepianie, wydobywając za każdym razem frazę przy pomocy odrobiny innej barwy dźwięku. Ponownie istotny jest również dualizm artykulacyjny - prawa ręka musi grać ściśle *legato*, podczas gdy w lewej po raz kolejny trwa akompaniament *pizzicato*, który swym powolnym, miarowym krokiem zaczyna coraz bardziej przywodzić na myśl żałobny marsz.

Przed rozpoczęciem arii Angeliki *Senza mamma* (numer 60) po raz kolejny kompozytor zapisuje, typowe dla siebie bardzo precyzyjne wskazówki wykonawcze odnośnie tempa i charakteru. Najpierw jest to *andante desolato*, dla powtórnego dwukrotnie pochodu akordów otwierających arie, wykonywanego przez grupę dętą, następnie *lento grave*, wraz z początkiem frazy Angeliki, kiedy akordowa struktura wykonywana jest przez sekcję smyczkową. Taka orkiestracja powoduje, iż mimo kilkukrotnego powtórzenia tego samego motywu w akompaniamencie orkiestry, jego brzmienie ma zasadniczo różną barwę. Odmienna kolorystyka powinna zostać również uwzględniona przez pianistę, mimo że w wyciągu fortepianowym nie zawarto wskazówek odnośnie tego zagadnienia. Jedynie subtelna różnica dynamiczna (*p* -> *pp*) sygnalizuje tę zmianę, niemniej jednak nie oddaje w pełni jej charakteru. Po chwili skrzypce solo prezentują krótki, lecz wyjątkowo liryczny motyw, którego brzmienie jest trudne do odwzorowania na fortepianie. Należy jednakże uznać oznaczenie *dolce espressivo* w partyturze za kluczowe dla interpretacji tego fragmentu. Wykonawca, pomimo ograniczeń instrumentu, powinien zatem starać się uchwycić subtelność i głębię emocjonalną tego motywu, starając się przekazać jego rzewny ton charakterystyczny dla brzmienia skrzypiec solo. Cała sekwencja wyznaczona przez numer 61 jest zbudowana na trzech planach dźwiękowych, z czego środkowy głos ponownie pełni rolę prowadzącą w kontekście linii melodycznej, która w orkiestrze jest realizowana przez waltornie. Na jej tle pierwsze i drugie skrzypce tworzą szesnastkowy akompaniament, a trzeci, najniższy plan powierzony jest harfie, która nadaje całości wyjątkowego, eterycznego charakteru. W wyciągu fortepianowym główna melodia rogów zapisana jest w linii lewej ręki, lecz mimo to musi być wykonywana głównie przez kciuk ręki prawej (która równocześnie gra smyczkowe szesnastki). Podobnie jak w poprzednim analogicznym fragmencie (omówiony wcześniej numer 36), istotne jest prowadzenie tej linii w sposób *legato*, unikając skandowania i wybijania pojedynczych nut.

a Tempo, ma ben sostenuto

O - ra che sei un

61 a Tempo, ma ben sostenuto

pp legato

SUOR ANGELICA

ange-lo del cie - lo, o - ra tu puoi ve - der - la la tua

SUOR ANGELICA (umilmente)

ma-ma - ma, tu puoi scende - re giù pel fir - ma -
senza affrett.

calando

SUOR ANGELICA

-men - to

pp

Rys. 16. *Suor Angelica* nr 61 t. 1-5. Trójplanowość struktury muzycznej.

Zakończenie arii tworzy fragment o żalobnym, marszowym rytmie (numer 62). Ciężki rytm punktowany ósemką z kropką szesnastką grany przez skrzypce, altówki i waltornie *suono muto* oraz w dynamice *ppp* uzupełniony jest przez miarowe uderzenia kotłów wraz z harfą, którym towarzyszą wiolonczele i kontrabasy. Tak skonstruowany

akompaniament kreuje unikalną barwę dźwiękową, którą dodatkowo po chwili wzbogaca czelesta, dołączająca wraz z fletem i fletem piccolo. Przy realizacji tego fragmentu na fortepianie kluczowe jest utrzymanie tempa bez pośpiechu, unikając przyspieszania szesnastek w grupie punktowanej, co pozwoli na nadanie im odpowiedniego ciężaru i umożliwi pełne wybrzmienie. Dźwięk czelesty natomiast zabrzmiał o wiele bardziej interesująco, jeśli zostanie zagrany w oktawie dwu- i trzykresłnej, a więc o oktawę wyżej w stosunku do zapisu w wyciągu fortepianowym. Stanie się on wtedy bardziej błyszczący i wyrazisty, z większą sugestywnością oddając transcendentalny charakter ostatnich fraz arii.

Stanowczo postawiony pojedynczy dźwięk waltorni przerywa oniryczną atmosferę - dla fortepianu jest on zapisany w dynamice *piano*, jednak musi on zostać zagrany mocno i zdecydowanie. Następnie (numery 63 i 64) akordowy akompaniament towarzyszy wesołemu śpiewowi sióstr chwalących Matkę Boską. Z perspektywy wykonawczej, na fortepianie najbardziej istotna jest dbałość o uzyskanie pełnego, szlachetnego dźwięku, gdyż narastająca, prowadząca do kulminacji dynamika, oraz chóralny śpiew zakonnic z Angelicą na czele, mogą sprowokować do gry zbyt ostrej i głośniejszej. Również w kolejnym numerze 65 oddanie pełnej harmonii ma kluczowe znaczenie. Tym razem akordy uzupełnione są przez szesnastkowe przebiegi, jednak niezmiennie to one pełną najważniejszą rolę, zarówno w kontekście melodycznym, jak i harmonicznym.

a Tempo
 (Si ode dal fondo a destra il segnale delle tavolette. Le suore vengono da ogni parte, si
 sia!...

65 a Tempo

pp *dim. molto* *rall.* *pp*

raccolgono e tutte in fila si avviano verso le celle; la teoria bianca entra sotto le arcate di destra;
a Tempo sost.to

pp

Rys. 17. *Suor Angelica* nr 65 t. 1-7. Przykład melodii prowadzonej akordami.

Orkiestrowe intermezzo, rozpoczynające się po pauzie generalnej od numeru 66, stanowi w dużej mierze powtórzenie wcześniej wykorzystywanych motywów muzycznych, ze szczególnym uwzględnieniem materiału arii *Senza mamma*. Zostaje zachowany trójplanowy układ z najważniejszą linią melodyczną w głosie środkowym (waltornie w orkiestrze, kciuk prawej ręki dla pianisty). W drugim takcie numeru 67 melodia zostaje przejęta przez oboje i pierwsze skrzypce *unisono*, a w wyciągu fortepianowym zapisana jest w formie oktafów w prawej ręce. Aby uniknąć zbytniego pośpiechu w odegraniu akompaniamentu, który w tym momencie tworzy grupa złożona z czterech trzydziestodwójek i czterech szesnastek, pianista grając oktafową frazę powinien jak najdłużej przytrzymać jej górny dźwięk piątym palcem, odrywając jedynie kciuk w celu zagrania harmonicznego wypełnienia. Dzięki temu zostanie zachowana płynność frazy. Maksymalna bliskość palców w stosunku do klawiatury pozwoli na uzyskanie efektu *espressivo* w dynamice *pp*, oraz poprowadzenie melodii w sposób *legato*.

W drugiej połowie intermezza, 6 taktów przed numerem 68 ma miejsce ciekawa sytuacja z punktu widzenia pianisty realizującego wyciąg fortepianowy. W transkrypcji nie są uwzględnione bowiem wszystkie istotne elementy melodyczne, wyróżniające się dźwiękowo w tym momencie na tle całej orkiestry. Przede wszystkim brakuje partii czelesty, której subtelne, eteryczne brzmienie, dwukrotnie słyszalne w sposób wyraźny, nadaje aury melancholii i tajemniczości. Mowa o taktach 6 i 5 przed nr 68 w partyturze, oraz t. 3 i 4 w numerze 68. Za pierwszym razem jest to opadająca tercja a-f, za drugim tryton h-f, oba interwały powtarzane trzykrotnie. Stanowią one część dłuższej partii czelesty, natomiast w tych dwóch punktach ich brak w partii fortepianu jest odczuwalny w sposób znaczący. Można jednak bezproblemowo dodać te dźwięki grając na fortepianie, gdyż prawa ręka w tym momencie prowadzi jedynie melodię oktavami, a szesnastkowy akompaniament przechodzi do ręki lewej. 4 i 3 palec może więc bez trudności wykonać ten element, tak znacząco wpływający na klimat całego intermezza. Inny istotny deficyt ma miejsce 2 takty przed numerem 68, gdzie rozpoczyna się chromatyczne zejście drugich skrzypiec, również z towarzyszeniem czelesty. Jego całkowite pominięcie w partii fortepianu może być problematyczne o tyle, że jest to charakterystyczny motyw, który może stanowić punkt odniesienia dla akcji scenicznej wykonywanej przez śpiewaczki na scenie. Jego uwzględnienie w partii fortepianu również nie jest problematyczne, dlatego warto to zrobić dla wzbogacenia brzmienia, co równocześnie ułatwi orientację pozostałym osobom.

Następnie, po zakończeniu intermezza, ponownie pojawia się powolny marsz o charakterze żałobnym (numer 69), analogiczny do numeru 62 stanowiącego zakończenie arii *Senza mamma*. Należy po raz kolejny pamiętać o nie przyspieszaniu kolejnych akordów granych przez prawą rękę w rytmie punktowanym, w szczególności aby ćwierćnuta z kropką, przypadająca po każdej ósemce na raz i na trzy w takcie nie pojawiała się zbyt wcześnie (ósemka musi być wytrzymywana do końca - w przeciwnym razie powstanie wrażenie niepotrzebnego pośpiechu).

Po dwóch donośnych oktavach *unisono*, granych prawie przez całą orkiestrę, pojawia się w partyturze numer 75. Ta przerwa w numeracji wynika ze zmian, jakie wprowadził Puccini w tym miejscu już po prapremierze dzieła w Nowym Jorku. Fragment *Amici*

fiori uległ znacznemu skróceniu, ze względu na ciągłość akcji dramatycznej oraz trudności techniczne w partii Angeliki. Obecnie jest on wykonywany tylko w swojej drugiej, poprawionej wersji.

Numer 75 stanowi pożeganie Angeliki ze współzakonnicami. Jej nerwowa, wzmożona ekscytacja ma swoje odzwierciedlenie w orkiestrze w postaci licznych zlegowanych synkop (flety), uzupełnianych przez szybkie przebiegi szesnastek zgrupowanych po sześć w sekcji smyczkowej, wszystko w metrum 12/8. Ten dynamiczny, pełen rytmicznego napięcia moment nadaje muzyce pulsującego charakteru i odzwierciedla narastające podekscytowanie głównej bohaterki. Ze względu na szybkie tempo, fragment ten staje się wymagający pod względem wykonawczym. Istotne jest zachowanie precyzyjnego przebiegu synkop, bez opóźniania ich z powodu szesnastek. Z perspektywy klarowności rytmicznej kluczowe jest, aby grupa szesnastek była wykonywana z odpowiednią szybkością, przy czym ostatnia z nich musi wypaść precyzyjnie na początek kolejnej zlegowanej synkopy. Dla śpiewaczki jest to również trudny moment rytmicznie, ponieważ łączenie kolejnych synkop łuczkiem może prowadzić do pozornego zagubienia mocnej części taktu. Dodatkowo, zmiana tempa (*andantino ma un poco mosso*), w którym rozpoczyna się cała sekcja, nie pozwala na wzajemne „szukanie się” wykonawców, z tego powodu kluczowa staje się rola dyrygenta.

SUOR ANGELICA
Andantino un poco mosso $\text{♩} = 96$

...dio,..... bua.ne so.relle,addio, ad - dio! Vi lascio per

Andantino un poco mosso $\text{♩} = 96$

75

SUOR ANGELICA

sem - pre. M'ha chia - ma - ta mio fi - glio!

SUOR ANGELICA

Den - tro un raggio di stel - le m'è ap - parso il suo sor - ri - so, m'ha

Rys. 18 *Suor Angelica* nr 75 t. 1-8. Synkopowa struktura w metrum 12/8

Po dramatycznej kulminacji w której Angelika dokonuje targnięcia się na własne życie (numer 76 - którego zapowiedź stanowił opisany nr 17 po arioso *I desideri sono i fiori*) numery 77-80 przepełnione są tragizmem, muzyka ilustruje rozpacz i wewnętrzny chaos głównej bohaterki. Wzburzona orkiestra, której przejmująca linia melodyczna ponownie oparta na akordach w rytmie punktowanym, rozbrzmiewa na tle mrocznego *tremolo*. Po chwili do lamentującej z powodu popełnienia grzechu śmiertelnego Angeliki dołącza chór (5 takt w numerze 79). Jest on dublowany w partii orkiestry, co na fortepianie można przenieść oktawę wyżej w celu uzyskania większej przejrzystości brzmienia.

Ostatnim fragmentem, który wymaga od pianisty szczególnego przemyślenia kwestii wykonawczych jest finał opery, czyli scena objawienia i cudu, którą Puccini zwykł nazywać triumfalnym marszem Maryi. W wyciągu fortepianowym partia orkiestry rozdziela się aż na sześć linijek - trzy systemy, ponadto dołącza się zasceniczny chór anielski. Pierwszy system to partia przeznaczona na organy, o akordowej fakturze długich stojących półnut. Drugi system to partia fortepianu - wyraźnie słyszalne na pierwszym planie pasażowe przebiegi trzydziestodwójkowe w oktawie dwu- i trzykreślnej. Marszowy rytm nadaje sekcja perkusyjna, dla której przeznaczony jest najniższy trzeci system w wyciągu. Ponieważ pianista nie jest w stanie wykonać równocześnie wszystkich trzech systemów, musi dokonać priorytetyzacji. Organy repetyją partię chóralną, ponadto oznaczenie dynamiczne dla nich to *pianissimo*, nie są więc w centrum uwagi. Natomiast przy odpowiednim połączeniu drugiego i trzeciego systemu jest możliwe satysfakcjonujące ich wykonanie przez pianistę. W dolnym, „perkusyjnym” systemie należy zostawić tylko lewą rękę, która w akordach opartych na interwale oktawy daje solidną podstawę harmoniczną. W pauzach, lewa ręka będzie musiała skakać przez szerokość prawie całej klawiatury, z oktawy wielkiej aż do dwukreślnej, aby pomóc prawej w trzydziestodwójkowych przebiegach zascenicznego fortepianu. W momencie kiedy lewa musi zagrać akord na dole, pozostaje pianiście ominąć trzy pierwsze trzydziestodwójki z całej grupy, na szczęście ich brak nie jest odczuwalny, ponieważ linia melodyczna nie przerywa się dzięki ręce prawej, zostaje również utrzymana marszowa rytmiczność.

Soprani 1: 2^{da} 3^a

ORGANO

PIANOFORTE INTERNO

81 Andante appena mosso $\text{♩} = 80$

pp

pp subito

CORA

che levano l'inno alla Madre delle Madri)

vir - gi - num, Su - bli - mis in - ter

vir - gi - num, Su - bli - mis in - ter

Organo

Pianoforte interno

Rys. 19. *Suor Angelica* nr 81 t. 1-3. Finał opery w trzech systemach dla pianisty

Finał opery to dla pianisty „jedynie” trzy linijki w obrębie jednego systemu, i ponownie z pomocą pedału prawego lub pedału *sostenuto* można je wykonać swobodnie. Prawa ręka skupia się na cichym *tremolo* skrzypiec w wysokim rejestrze, lewa natomiast ponownie skacze pomiędzy oktawą w oktawie wielkiej, która powinna brzmieć nieprzerwanie (dla uzyskania przejrzystej faktury bez zamazywania poszczególnych elementów można tu wykorzystać pedał *sostenuto*), a melodią graną

przez harfę, zarówno w partyturze jak i w wyciągu zapisaną w formie arpeggiowych akordów.

Tak jak zostało opisane i wyjaśnione wyżej, Puccini w *Siostrze Angelice* wszystkimi środkami dążył do oddania ascetycznego życia w zimnych zakonnych murach. Partia orkiestry wobec tego również raczej spokojnie towarzyszy akcji scenicznej, niż przytłacza ogromem swojego brzmienia (za wyjątkiem kilku omówionych w rozdziale momentów). Nie nastrocza w związku z tym wielu technicznych trudności dla pianisty chcącego ją zagrać, natomiast zrealizowanie jej świadomie, z dbałością o zachowanie brzmienia orkiestrowego wymaga już większego zaangażowania się i dokładnego przemyślenia pewnych zagadnień wykonawczych. W efekcie, choć partytura ta nie jest przesadnie skomplikowana technicznie, jej pełne zrozumienie i interpretacja wymagają subtelności i wrażliwości na detale. Prawdziwa wartość tkwi w wyrafinowanym oddaniu atmosfery i emocji, co stanowi wyzwanie dla każdego wykonawcy pragnącego uchwycić jej głębię.

Rozdział 4 - *Gianni Schicchi* - warstwa muzyczna - przykłady adaptacji faktury orkiestrowej na fortepian

4.1 *Gianni Schicchi* - warstwa muzyczna

Muzyka *Schicchiego* od pierwszych taktów przenosi słuchacza w zupełnie nowy świat. Parafrazując słynne powiedzenie o filmach Hitchcocka - *Schicchi* zaczyna się od trzęsienia ziemi, potem napięcie już tylko rośnie. Ostatnia opera *Tryptyku* nawiązuje do tradycji wielkiej włoskiej opery buffa, *prezentując jednak styl dużo bardziej nowoczesny, odważniejszy i zuchwalszy, niż jej dwie siostry, bliskie tradycyjnemu melodramma*³⁶, jak pisze Piotr Kamiński. Rzeczywiście, muzyka *Schicchiego* jest rozedrgana, frenetyczna, pełna ostrych, nerwowych rytmów. W kontekście jego wcześniejszych dzieł zachodzi zaskakujący rozwój i poszerzenie artystycznych horyzontów, *a radość z tej nowej wolności jest zapisana na każdej stronie jego arcydzieła*.³⁷ Puccini ostatecznie urzeczywistnia swoje długoletnie pragnienie stworzenia opery komicznej - *di ridere e di far ridere*³⁸ - pozwalającej mu zarówno na osobistą ekspresję humoru, jak i na wywołanie śmiechu u publiczności.

W przebiegu całej opery Puccini nieustannie wykorzystuje motywy przewodnie, konsekwentnie żonglując nimi i rozwijając. Oto krótkie omówienie najważniejszych z nich:

- motyw szlochów i westchnień

Operę rozpoczyna nagły zryw melodii wznoszącej się przez trzy oktawy, by zaraz raptownie zacząć opadać w szybkich, dysonujących i mocno akcentowanych akordach. Już od pierwszych taktów brzmienie orkiestry jest przeszywające, charakteryzujące się metalicznym blaskiem. Po chwili, w momencie w którym Puccini zapisuje *tumultuoso*

³⁶ Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, op. cit., str. 1238

³⁷ Carner M., *Puccini. A critical biography*, wyd. Duckworth, Surrey 1974, str. 446, tłum. aut.

³⁸ Biagi Ravenni G., Gianturco C., *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, wyd. LMI, Lucca 1997, str. 352

pierwszy raz (ale z pewnością nie ostatni) pojawia się temat westchnięcia, odzwierciedlający krokodylę łzy członków rodziny Donatich nad ciałem swojego zmarłego, niezwykle zamożnego krewnego. Są to opadające, powtarzające się sekundowe akordy, oparte na rytmie synkopowym. Po chwili burzliwy galop orkiestry *tutti* uspokaja się, by oddać miejsca już tylko płaczom i szlochom (zarówno w orkiestrze, jak i w partiach wokalnych) oraz pogrzebowemu bębnowi - w przebiegu opery Puccini wielokrotnie sięgnie po instrumenty perkusyjne, wykorzystując je do kreowania brzmienia o groteskowym, ilustracyjnym charakterze.

Motyw ten pełni niejako funkcję myśli przewodniej i powraca wielokrotnie w różnych formach, towarzysząc akcji scenicznej i powracając w różnych wariantach w zależności od kontekstu (na przykład w scenie szukania testamentu, gdzie po chwilowym uspokojeniu orkiestra wpada w szalony, gwałtowny wir, a temat westchnień, przedstawiony jest w o wiele szybszym tempie - z *largo*, o ćwierćnucie 60 w pierwszej scenie, do *allegro vivo* o ćwierćnucie 138).

1 CURTAIN RISES-SI ALZA LA TELA
Largo ♩ = 60

(The relatives of Buoso murmur a prayer, while Marco, old Zita and Ciesca sob loudly.)
(I parenti di Buoso susurrano una preghiera, mentre Marco, Zita e Ciesca si lamentano addolorati.)

ZITA *pp* *lamento*

CIESCA *pp* *lamento*

MARCO *pp* *lamento*

rit. a tempo

Rys. 20. pierwsze prezentacja motywu szlochów, nr 1 t. 1-8

- motyw testamentu

Poszukiwania zostają zakończone sukcesem - testament jest odnaleziony. Z tą chwilą kompozytor prezentuje nam kolejny temat przewodni - jednotaktowy, wybrzmiewający uroczyście - a wręcz pompatycznie, podczas gdy stara Zita otwiera ostatnią wolę zmarłego. Zbudowany jest z postawionego przez instrumenty dęte drewniane i wiolonczele akordu oraz czteronutowej, powtarzającej się dwukrotnie opadającej frazy, zwieńczonej dwoma, lekko powstrzymywanymi (*trattenuto* w partyturze) akordami. Następnie sekcja smyczkowa rozpoczyna tremolo *pianissimo*, a także *al ponticello* (na mostku), co daje zwiększone wytłumienie i potęguje efekt narastającego napięcia.

Motyw ten tworzy materiał muzyczny wspólny dla Notariusza. Cytując Mosco Carnera, *brzmiący jak scholastyczna formuła, przypomina podobne pomysły z "Die Meistersinger". Jedno z najbardziej urokliwych zastosowań, do których jest użyty, występuje w scenie dyktowania testamentu, gdzie towarzyszy rutynowemu, szybkiemu mamrotaniu Notariusza, recytującego łaciński wstęp w czteroczęściowym kontrapunkcie³⁹.*

ZITA

OP - ENI!
- per - to!

Andante moderato ♩ = 58

mf tratt. pp tratt.

tightly as they can, Marco and Betto have climbed on a chair. All their faces can plainly be seen, absorbed in no saliti sopra una sedia per veder meglio. Tutti i visi sono assorti nella lettura.

tratt.

Rys. 21. pierwsza prezentacja motywu testamentu, nr 13/14, t. 16-6

³⁹Carner M., Puccini. *A critical biography*, op. cit., str. 454, tłum. aut.

- trzy motywy Gianniego Schicchi

1) jest to bardzo krótka fraza, zbudowana z dwóch rozłożonych akordów - najpierw *c-moll* z charakterystycznym skokiem na kwintę, opadającym szybko tercjami na *f-moll*. *Gianni Schicchi*. Dokładnie na tych słowach się pojawia i tak też wybrzmiewa. Rodzina Donatich z resztą wielokrotnie skanduje nazwisko swego „wybawcy”, zazwyczaj na interwale kwinty.



Rys. 21. motyw *Gianni Schicchi*, nr. 25 t. 7-8

2) drugim tematem odnoszącym się bezpośrednio do Schicchiego jest fanfarrowa fraza akordowa, powtarzająca się często w przebiegu dzieła. Z pewnością nieprzypadkowy jest fakt, że pierwszy raz pojawia się na słowach opisujących Gianniego: *Motteggiatore! Beffeggiatore!*⁴⁰. Słowa te będą wybrzmiewały w uszach słuchaczy z każdym nawrotem znamiennego tematu, i rzeczywiście, pojawia się on zawsze kiedy mowa jest o tytułowym bohaterze, planowanym oszustwie lub nie do końca szczerych intencjach. Zupełnie tak jakby Puccini puszczał oko do widza mówiąc „zobacz, co się zaraz będzie działo”.

⁴⁰„Dowcipiniś! Figlarz!” tłum. wł. A. Muszyńska-Andrejczyk



Rys. 22. motyw *Motteggiatore, beffeggiatore*, nr. 28 t.6-13

3) za trzeci motyw odnoszący się zawsze do postaci Gianniego należy uznać krótką frazę wykonywaną zazwyczaj przez instrumenty dęte, która powraca wielokrotnie na przestrzeni całej opery, stanowiąc element obrazujący zarówno spryt i zawadiacki charakter głównego bohatera, jak również potęgując komizm sytuacyjny



Rys. 23. trzeci motyw Gianniego oparty na interwale tercji

- motyw *Calendimaggio* (miłości Lauretty i Rinuccia)

Jedynym motywem w całej operze, który przywodzi na myśl frazę typowo pucciniowską, znaną z poprzednich dzieł kompozytora, zakrojoną szerokim łukiem długą, legatową

linią o przejmującej, poruszającej serce słuchacza linii melodycznej jest temat zakochanej pary. Lauretta i Rinuccio planują swój ślub na święto przypadające w pierwszym dniu maja - *Calendimaggio*. Jak podkreśla Carner, *reprezentują oni "donna seria" i "uomo serio" w świecie postaci całkowicie komicznych i groteskowych*.⁴¹ To jedyni bohaterowie opery, którzy dostają od kompozytora do zaśpiewania długą, liryczną frazę, wyróżniającą się ponadto także poprzez instrumentację, bowiem tylko ich temat zostaje powierzony lirycznej sekcji smyczkowej.

LAURETTA
-WELL THEN, MY SWEET BE - LOV - ED, ALL HOPE IS SHAT - TERED, FOR NOW WE
-di - o, speran - za bel - la, dol - ce mi - rag - gio; non ci po -

RINUCCIO
-WELL THEN, MY SWEET BE - LOV - ED, ALL HOPE IS SHAT - TERED, FOR NOW WE
-di - o, speran - za bel - la, dol - ce mi - rag - gio; non ci po -
rit. a tempo

LAURETTA
KNOW THAT FATE WILL NE - VER LET US MAR - RY!
-trem spo - sa - re per il Ca - len - di - mag - gio!

RINUCCIO
KNOW THAT FATE WILL NE - VER LET US MAR - RY!
-trem spo - sa - re per il Ca - len - di - mag - gio!

(Gianni Schicchi starts walking up
(Gianni Schicchi riprende a passeg -

stacc.

Rys. 24. motyw *Calendimaggio*, nr 42 t. 4-9

⁴¹Carner M., *Puccini. A critical biography*, op. cit, str. 446, tłum. aut.

- motyw Lauretty

Swój własny temat ma także Lauretta. Melodii z jej słynnej arii *O mio babbino caro* nie trzeba przedstawiać, ciekawostką jest jednak fakt, że pojawia się ona już wcześniej, w arii zakochanego w niej Rinuccia, stanowiąc swojego rodzaju zapowiedź nadejścia Lauretty i odzwierciedlenie uczucia, które łączy tę parę bohaterów. Słodka, lekko sentymentalna melodia oraz prosta harmonia stoją w całkowitym kontraście do szorstkiej, momentami wręcz zgrzytającej partytury, niemniej jednak skutecznie oddają delikatną i nieco naiwną naturę postaci Lauretty.

- motyw Florencji

Ostatnim, cichym bohaterem opery jest... Florencja. Towarzyszy bohaterom przez cały czas, wspominane są przez nich różne miejsca, np. Ponte Vecchio czy Piazza Santa Croce, a także mniejsze miejscowości skupione wokół perły Toskanii - Fucecchio, Prato, Figline, Empoli. Jej motywem jest nostalgiczna melodia o modalnym kolorycie, którą Schicchi żegna się z ukochanym miastem, przestrzegając Donatich, iż jeśli ich *addio cielo divino* - żegnaj Florencjo, żegnaj boskie niebo. Fraza ta w sposób wyrazisty odnosi się do tradycji tokańskich pieśni ludowych, z których czerpie szeroko, a już sam jej początek wykazuje uderzające podobieństwo do melodii pieśni *Peschi fiorenti*⁴². Ponadto, melizmatyczne figury, takie jak szesnastkowy obiegnik na słowie "Firenze", stanowią charakterystyczny element muzyki ludowej tego regionu.

⁴²*Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*, ed. E. Levi, wyd. R. Bemporad & Figlio, Milano 1895, str. 18

(pointing to Arnolfo's tower which is plainly visible through the open window)
(accenna la torre di Arnolfo che appare al di là del terrazzo) *pp*

GIANNI SCHICCHI

FLO - REN - CE!
- ren - se?

FAREWELL, DEAR
Ad - dío, Fi -

64

molto rit.

pp as in the distance
come da lontano

rit.

GIANNI SCHICCHI

FLO - REN - CE, FARE - WELL, EN - CHANTING CIT - YI I MUST SA -
- ren - se, ad - dío, cie - lo di - vi - no, io ti sa -

Andantino giusto $\text{♩} = 58$

pp

Rys. 25. motyw florencki widoczny w linii wokalne Gianniiego, nr 64 t. 1-5

ALLEGRETTO MODERATO

1.

Pe - schi fio - ren - ti!

Rys. 26. początek melodii tokańskiej *Peschi fiorenti*

Wyraźny wpływ tokańskiej muzyki ludowej jest również widoczny w arii Rinuccia (która, choć rzadko wykonywana, jest najdłuższą arią tenorową w późnej twórczości Pucciniego) *Avete torto! Firenze e come un albero fiorito*. Sam kompozytor wskazał na jej stylizowany charakter, umieszczając w partyturze adnotację *ad uso di stornello toscano* - „na wzór tokańskiego stornella”. Stornello to rodzaj włoskiej pieśni ludowej, o prostej, śpiewnej melodii i improwizowanym charakterze. Pełniąc funkcję społecznego komentacza często wykonywany był spontanicznie, podczas pracy lub spotkań towarzyskich, *a cappella* lub przy akompaniamencie gitary. Dzięki swojej rytmicznej regularności oraz łatwości zapamiętywania, cieszył się dużą popularnością wśród

niższych warstw społecznych. Jednym z kluczowych elementów formalnych stornella jest jego hendekasylabiczność - każdy wers składa się z jedenastu sylab, przy czym akcent toniczny pada na sylabę przedostatnią. Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych i rozpowszechnionych form metrycznych w literaturze włoskiej, ceniona zarówno za swoją regularność rytmiczną, jak i za naturalną płynność w recytacji. Powyższy opis całkowicie odpowiada budowie arii Rinuccia, w pełni wpisuje się ona w stylistykę tokańskiego stornella, zarówno pod względem melodycznym, jak i formalnym. W efekcie kompozytor nie tylko nawiązuje do muzyki ludowej, ale świadomie adaptuje jej elementy do operowej narracji, podkreślając tożsamość kulturową bohaterów.

Puccini w *Schicchim* żongluje charakterystycznymi motywami, bawiąc się nimi, przerzucając je nieustannie między orkiestrą, a śpiewakami. Przy pierwszym kontakcie bogactwo faktury może wydać się przytłaczające, jednak kiedy odkryje się ich sens i ukryte znaczenie, całe dzieło wybucha na nowo jeszcze większą feerią barw. Jak trafnie podsumowuje Mosco Carner, *nie ma dużego sensu, by szczegółowo omawiać strukturę muzyczno-dramatyczną Gianni Schicchi. Sceny następują po sobie z taką szybkością, a zmiany nastrojów są tak liczne i zmienne, że jakakolwiek werbalna analiza byłaby niewystarczająca.*⁴³

4.2. Gianni Schicchi - adaptacja faktury orkiestrowej na fortepian

Schicchi naszpikowany jest trudnościami i pułapkami, zarówno w partiach wokalnych jak i w partii orkiestry, co oczywiście znajduje swoje odzwierciedlenie w jej fortepianowej redukcji. Jednym z większych wyzwań są szybkie tempa, występujące nader często - dla pojedynczych instrumentów nie stanowią one trudności, ich niepianistyczna struktura w wyciągu fortepianowym jest jednak dla wykonawcy prawdziwym sprawdzianem. Inną istotną kwestią, która wymaga pogłębionej analizy

⁴³Carner M., *Puccini. A critical biography*, op. cit., str. 455, tłum. aut.

przez pianistę jest bogata warstwa kolorystyczna dzieła, wynikająca z instrumentacji o niezwykle ilustracyjnym charakterze oraz problemy związane z jej możliwie wiernym zaadaptowaniem na fortepian.

Już pierwsza strona wyciągu stanowi zapowiedź problemów wykonawczych i interpretacyjnych, które pianista napotka na ich kolejnych stu osiemdziesięciu. Oczywiście szybkie tempo i gęsta, zbudowana z dużej ilości dysonujących akordów faktura sprawiają techniczne trudności, szczególnie ważne jest jednak zachowanie właściwej artykulacji w celu jak najlepszego oddania zgrzytliwo-płaczącego charakteru kreowanego przez orkiestrę. Tempo *Allegro* o ćwierćnucie 132 oraz oznaczenie *tumultuoso* mogą prowokować do nadmiernego przyspieszenia frazy wzdychającego motywu, prowadzi to jednak do zatracenia jego właściwego charakteru. Aby ukształtowanie westchnięcia zostało w pełni zachowane, prawa ręka nie powinna uciekać zbyt pośpiesznie z synkopy na słabej części taktu, lecz nadawać jej odpowiednią wagę poprzez właściwe, odpowiednio ciężkie, akcentowanie. Istotna jest także artykulacja lewej - dobrana w odpowiedni sposób pomoże urozmaicić strukturę i lepiej oddać orkiestrowe bogactwo brzmienia. W tym celu po 11 taktach mocno akcentowanych (>) nut przeznaczonych dla kontrabasów i sekcji blaszanej, konieczna jest zmiana sposobu wydobywania dźwięku na dużo krótsze i ostrzejsze *staccato*.

Po chwili burzliwy wstęp zmienia się w ościnową strukturę opierającą się nieustannie na płaczącym, synkopowanym motywie. Posuwa się on do przodu powoli lecz nieubłaganie, prowadzony kolejno przez różne instrumenty, niczym żałobny kondukt, któremu towarzyszy funeralny werbel (w partyturze numer 1-6). Na jego tle rodzina Donatich rozpoczyna swoje nieszczerze lamenty. Z pianistycznej perspektywy istotne jest uchwycenie różnicy w klimacie brzmienia, przechodzącego od skrajnie ekspresyjnej introdukcji instrumentów dętych do znacznie bardziej intymnej atmosfery w drugiej części sceny otwierającej operę. *Piano* w fortepianie powinno więc oddawać jej subtelny, smyczkowy charakter o miękkiej, lekko rozproszonej barwie. Aby uzyskać ten efekt należy unikać gwałtownego rozpoczynania dźwięku, lecz każdą kolejną nutę inicjować maksymalnie łagodnie, na wzór spokojnego ruchu smyczka. Również użycie lewego pedału zmniejszającego ilość drgających strun będzie w tym przypadku

uzasadnione, w celu uzyskania określonej barwy dźwięku, zbliżonej do *piano* sekcji smyczkowej. Z punktu widzenia pedalizacji interesujący jest również krótki moment w numerze 6 (t. 8-18), kiedy na chwilę płaczący motyw ustępuje najpierw oktawom *unisono*, a następnie akordom stawianym przez fagoty i waltornie, nieustająco w towarzystwie werbla. Naturalnym rozwiązaniem dla pianisty jest zastosowanie prawego pedału w celu uzyskania *legato* w repetycjach oktaw na jednym dźwięku, jednak doprowadziłoby to do całkowitego zatracenia perkusyjnego charakteru werbla. Alternatywną i bardziej efektywną strategią jest rezygnacja z pedału na rzecz jak najdłuższego utrzymywania dolnego dźwięku oktawy kciukiem, przy jednoczesnym powtarzaniu go w stałym kontakcie z klawiaturą, niemal bez odrywania palca. Wraz z narastaniem akordów dopuszczalne jest delikatne wsparcie prawym pedałem, jednak priorytetem powinno pozostać zachowanie klarowności rytmicznej i artykulacyjnej, umożliwiającej wyeksponowanie perkusyjnego charakteru werbla.

Następnie rozpoczyna się poszukiwanie ostatniej woli zmarłego, które jest bez wątpienia jednym z bardziej wymagających technicznie fragmentów (nr 7-9). Puccini obrazuje sytuację niezwykle ilustracyjnie, a szalejący na scenie krewni Buosa, z impetem przerzucający tony rzeczy, znajdują swoje wierne odzwierciedlenie w muzyce, żarliwej i gwałtownej. Cały czas obecny jest motyw szlochów i westchnień, teraz jednak przybiera niepohamowaną, agresywną postać. W wyciągu fortepianowym początkowo przypisany jest on lewej ręce, której zadaniem jest utrzymanie go w szybkim tempie, podczas gdy ręka prawa przejmuje gwałtownie opadające, pięcionutowe frazy, wykonywane przez flety i pierwsze skrzypce. Szczególną uwagę należy zwrócić na właściwą akcentację, Puccini zapisał bowiem akcent nad pierwszą z pięciu nut, co nie nastręcza trudności dla wspomnianych instrumentów, na fortepianie jednak jest nieintuicyjne, ponieważ ostatnia, najniższa nuta wypada na drugim, mocnym palcu, a opadający kierunek frazy prowokuje do jej zaakcentowania. Szybkie tempo sprawia, że pilnowanie właściwej akcentacji na raz (przy przesuniętym, synkopowym akcencie płaczącego motywu lewej) jest relatywnie trudne, dlatego konieczna jest świadoma kontrola artykulacji, aby wiernie oddać zamierzoną przez kompozytora strukturę akcentową.

RINUCCIO

Will!!
zio!!

7 Allegro vivo ♩ = 138

by a false alarm from Simone.)
guantare il contenuto del piatto; ma un falso allarme di Simone lo disturba.

SIMONE

(All turn round. Betto has an innocent look on his face; Simone, scanning a parchment more closely)
(Tutti si voltano; Betto fa il distratto; Simone guarda meglio una pergamena)

Ah! No! NOT HERE!
Ah! No. Non è!

Rys. 27. nr 7 t. 1-8. Pięcionutowe frazy fletu w prawej ręce z zaznaczonym akcentem na pierwszą z nut w każdej grupie

Opisany motyw powraca w numerze 12, z dodatkową trudnością jaką jest przesunięcie akompaniamentu dwudźwięków w kontrabasach na słabą część taktu. Ze względu na szybkie tempo istnieje ryzyko niekontrolowanego przesunięcia akcentów, dlatego fundamentem wykonania powinna być stabilna i precyzyjna realizacja linii motywu szlochu w środkowym głosie faktury fortepianowej. Następnie niezwykle ważny dla ukazania całego spektrum środków wyrazu kompozytora jest również dualizm artykulacyjny w postaci krótkich łuczków łączących *legato* po dwie nuty w prawej, a *staccato* (*pizzicato* w orkiestrze) lewej. W dalszym przebiegu sceny (nr 8, 9, 10) występuje dłuższy fragment orkiestrowy, w którym dla pianisty priorytetem powinno pozostać utrzymanie właściwej, precyzyjnej artykulacji, jako że kompozytor zapisał wiele szczegółowych oznaczeń. W obydwu rękach artykulacja stale się zmienia (rzadko jest jednakowa dla obu rąk), lawirując między *staccato*, krótkimi łuczkami *legato* łączącymi zaledwie po dwie nuty, mocnymi akcentami (>) oraz oznaczającymi *tenuto* poziomymi kreskami (–). Oprócz artykulacji, dla omawianego fragmentu istotna

jest również precyzyjna rytmika - rytm punktowany w szybkim tempie może łatwo ulec zniekształceniu w rytm o charakterze triolowym, czego należy unikać aby zachować jego wyrazistość i niemal jazzujący charakter. Ponadto równie ważna jest dynamika, z *subito piano*, *crescendo* i stopniowym *incalzando*, oznaczającym narastanie intensywności frazy poprzez wzmagającą się ekspresję i napięcie dramatyczne.

W numerze 10 pojawia się temat Calendimaggio, również w bardzo szybkim tempie, tylko lekko *sostenuto*, a struktura rytmiczna tego fragmentu opiera się nie tylko na nieustannych synkopach, lecz także na złożonej relacji między obiema rękami - prawa realizuje frazę triolową, podczas gdy lewa prowadzi wzór rytmiczny oparty na ósemce i dwóch szesnastkach. Aby zapewnić przejrzystość faktury, kluczowe jest wyraźne wyróżnienie tych rytmicznych warstw na tle akordowej, intensywnej tekstury orkiestrowego akompaniamentu. Precyzyjna artykulacja oraz kontrola dynamiczna pozwolą na uzyskanie pełniejszego i bardziej przestrzennego brzmienia w transkrypcji fortepianowej.

Numer 14 w partyturze to pierwsza prezentacja motywu testamentu, który, kontynuując analogię do twórczości Hitchcocka, pełni funkcję MacGuffina całej opery. Fragment ten charakteryzuje się specyficzną agogiką i związaną z nim tradycją wykonawczą, co do której nie ma odniesienia w zapisie nutowym. Po każdym powtórzeniu pompatycznej frazy na 4/4, następuje przejście na *tremolo subito piano*, jednak nie liczone na cztery, lecz *alla breve*. Pianista przygotowujący się do pracy z dyrygentem powinien uwzględnić tę rozbieżność między zapisem nutowym a praktyką wykonawczą. W kolejnym fragmencie (nr 15) *unisono* wiolonczel i kontrabasów, wykonane *pizzicato*, kreuje aurę tajemniczości, którą w partii fortepianu odzwierciedla lewa ręka. Na ich tle rozbrzmiewają pojedyncze nuty waltorni oraz rożka angielskiego, przypisane prawej ręce pianisty. Aby uzyskać zamierzone brzmienie, należy unikać wszelkich akcentów w obu rękach oraz dążyć do gry maksymalnie blisko klawiatury, co pozwoli na odzwierciedlenie atmosfery pełnej narastającego napięcia.

Następnie rozpoczyna się dynamiczny fragment w tempie *allegro vivo* (numery 16–23; ćwierćnuta = 160). Jego podstawę stanowi motoryczna sekwencja wiolonczel, których ostateczne ósemki, wykonywane *staccato*, nadają całości wyrazisty, rytmiczny charakter.

Pianista realizujący tę partię powinien zachować wyjątkową precyzję w utrzymaniu równego pulsu, jednocześnie dbając o kształtowanie frazy instrumentów dętych przypisanej prawej ręce. Wszystkie miejsca, w których w prawej ręce pojawia się akordowa melodia instrumentów dętych – zarówno w prezentacji głównego tematu fragmentu (np. w nr 19), jak i w akordach o rytmie punktowanym (nr 20) - wymagają maksymalnie długiego wytrzymania dźwięków, mimo szybkiego tempa. Należy unikać nadmiernego stosowania pedału, aby nie doprowadzić do zamazania motorycznego akompaniamentu lewej ręki. Szybkie tempo powoduje trudności techniczne, szczególnie w przebiegach drobnych szesnastek (numer 21, t. 15-22). Nie są one jednak niewykonalne - ich precyzyjna realizacja jest możliwa przy zastosowaniu niewielkiego, lecz powtarzalnego kolistego ruchu nadgarstka, grze blisko klawiatury oraz minimalizacji wszelkich innych zbędnych ruchów ręki.

The image shows a musical score for piano, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts for NELLO and BETTO, with lyrics in English and Italian. The piano part is marked with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

System 1:

NELLO: Ev - ry meal that is served will be a
 BETTO: Si fa - ran - no star - gar spes - so lu
 VINT - AGE! vi - gna!

System 2:

NELLO: BAN - QUET WHILE WE ARE LEFT HERE STARY - ING
 cap - pa, noi schiante - rem di bi - le,

Rys. 28. nr 19 t. 1-10. akordowa melodia instr. dętych w prawej ręce

Przy pierwszym pojawieniu się oktawowego tematu Schicchiego (numer 25, t. 7) dla pianisty priorytetem powinno być oddanie jego zawadiackiego, lekko złowrogiego

charakteru, aniżeli koncentracja wyłącznie na technicznej realizacji skoków równoległych oktaf. Motyw ten wykonywany jest przez sekcję smyczkową w połączeniu z fagotami i waltorniami, a jego brzmienie cechuje się wyjątkowo ciemną barwą. W związku z tym, na fortepianie najlepiej zabrzmiałby on w rejestrze oktawy małej i wielkiej, rezygnując przy tym z zapisu oktaf *unisono* w lewej ręce.

Propozycja Rinuccia, aby o pomoc poprosić Schicchiego spotyka się z gwałtowną reakcją rodziny Donatic, odzwierciedloną w orkiestrze triolowym ruchem opartym na równoległych kwartach, kwintach i sekstach w grupie instrumentów smyczkowych (nr 26, t. 12-20). Z pianistycznego punktu widzenia istotne jest, aby na pierwszym planie wybrzmiewała wyższa linia melodyczna (zazwyczaj kwarta) w prawej ręce, co nada całej strukturze większą przestrzenność i klarowność brzmieniową. Następnie Rinuccio śpiewa swoją arię (nr 28-33), w której stylizacja na tokańskie stornello widoczna jest zarówno w partii wokalne, jak i w akompaniamencie orkiestry. Akordowa faktura wzbogacona licznymi *arpeggiami* także fortepianowi pozwala naśladować brzmienie gitary, oddając jej charakterystyczną lekkość i płynność dźwięku. Należy przy tym pamiętać o pewnej dyskrekcji w sposobie towarzyszenia oraz ciepłej barwie dźwięku, jakim charakteryzują się instrumenty strunowe szarpane. Pianista powinien świadomie kształtować brzmienie, zwracając szczególną uwagę na sposób prowadzenia lewej ręki oraz odpowiednie wyważenie środkowych i niższych składników akordów, co pozwoli na uzyskanie ciemniejszego, bardziej nasyconego brzmienia.

21

RINUCCIO (as a Tuscan stornello)
(ad uso di stornello toscano)

OUR FLORENCE IS A PROUD AND ANCIENT CITY - Y HEN
Fi - ren - ze è come un al - be - ro fio - ri - to che in

30 And^{te} mosso un po' sost? $\text{♩} = 92$

RINUCCIO

IN - FLU - ENCE AND BEAUTY ARE UN - E - QUALED. MARSHALLING ALL HER VIGOR AND AU -
piaz - za dei Si - gnori ha tronco e fronde, ma le ra - di - ci for - ze nuove ap -

Rys. 29. nr 30 t. 1-6 arpeggiowy akompaniament stylizowany na fakturę gitarową

Gitarowa faktura jedynie na moment ustępuje miejsca typowo pucciniowskiej frazie, o liryczno-ilustracyjnym charakterze (nr 31 t. 1-12). W początkowych taktach tego fragmentu kompozytor stosuje charakterystyczny dla siebie układ, w którym melodia, prowadzona szerokim łukiem poprzez akordy (prawa ręka pianisty), osadzona jest na pasażowym akompaniamencie, dopełniającym warstwę harmoniczną (lewa ręka). Po tym krótkim fragmencie orkiestry solo, stanowiącym jednocześnie zapowiedź motywu Lauretty jak i również wyraz miłości Rinuccia do niej, tło muzyczne przekształca się w ilustracyjne odzwierciedlenie wartkiego biegu rzeki Arno (*L'Arno, prima di correre alla foce, canta baciando Piazza Santa Croce*⁴⁴). Cała struktura (oznaczona adnotacją *mormorando*) nabiera szemrzącego, płynnego charakteru, który realizowany jest poprzez gładkie akordy *legato* w prawej ręce oraz falujący, przypominający ciche mamrotanie akompaniament w lewej. Finał arii (po wymagającym d-dwukreślnym dla tenora - nr 33) stanowi równocześnie zapowiedź nadejścia tytułowego bohatera wraz z córką - ich obecność jest zaznaczona poprzez pojawienie się zarówno motywu Lauretty, jak i Schicchiego, przy czym ten drugi w wyciągu fortepianowym zapisany jest jedynie

⁴⁴ „Arno, zanim dotrze do ujścia, śpiewa, całując Piazza Santa Croce” - tłum. aut.

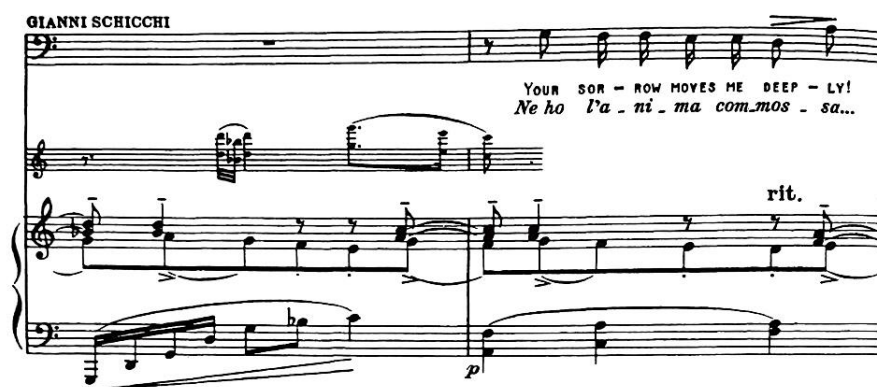
dodatkowo, ponad głównym systemem fortepianu (nr 33 t. 8). Niestety, nie jest to rozwiązanie optymalne, ponieważ prowokuje do łatwego pominięcia charakterystycznego motywu, który w tej sytuacji jest niezwykle istotny. Jego zrealizowanie przez pianistę nie sprawia trudności - owszem, na moment prawa ręka musi przestać grać smyczkowe *tremolo*, jednak w tym momencie nie stanowi ono najważniejszego elementu brzmieniowego, a jedynie tło dla motywu Lauretty, który rozbrzmiewa w niskim rejestrze lewej ręki (wiolonczele, kontrabasy oraz fagoty w orkiestrze). Krótki motyw Schicchiego powinien rozbrzmieć razem z pukaniem do drzwi, chwilę później Rinuccio śpiewa: *to on!*, i tytułowy bohater w końcu wkracza na scenę. Z tego właśnie powodu brak wspomnianego motywu przez nieoptymalny zapis nutowy byłby wielką stratą, a wręcz błędem ze strony pianisty realizującego wyciąg fortepianowy. Pomijając ilustracyjny charakter frazy i jej czysto teatralny efekt, takie pominięcie może dostarczyć problemów pozostałym śpiewakom, a zwłaszcza Rinucciowi, ponieważ stanowi dla niego charakterystyczny muzyczny punkt odniesienia.



Rys. 30. nr 33 t. 7-10 motyw zwiastujący nadejście Schicchiego zapisany w opcjonalnej pięciolinii

Analogiczna sytuacja ma miejsce zaraz potem, w pierwszej rozmowie Lauretty ze swoim ukochanym (nr 34 t. 7-8). Tym razem charakterystyczna melodia fletu zapisana jest w dodatkowej pięciolinii, co sprawia, że również może zostać łatwo pominięta, gdyż prawa ręka gra w tym czasie główny temat melodyczny Lauretty. Choć melodia fletu nie pełni tak kluczowej roli w narracji jak wcześniej wspomniana scena i motyw

zapowiadający nadejście Schicchiego, to jednak w kontekście całego dzieła stanowi wyraznie wyróżniający się element - wzbogaca on dodatkowo całość kompozycji, zwiększając zarówno jej złożoność motywiczną jak i bogactwo palety kolorystycznej. Z tego powodu warto zawrzeć ją wykonując fortepianową transkrypcję, szczególnie że ponownie nie następuje to technicznych trudności. Odwrotna sytuacja ma miejsce po chwili, wraz z powrotem płaczącego motywu i monologiem Gianniego na temat przemijania w nr 35 (t. 7-8). Tym razem jednak priorytetem jest utrzymanie stabilnej monotonności tematu szlochów, a włączenie tej samej melodii fletu, również zapisanej opcjonalnie, zaburzyłoby jej przebieg. Na tym przykładzie wyraźnie widać, jak wiele z udanej interpretacji wyciągu zależy od decyzji podejmowanych przez pianistę, jego znajomości całokształtu dzieła, w tym, co oczywiste, brzmienia partii orkiestry, oraz umiejętności podejmowania trafnych wyborów dotyczących tego, które elementy należy uwzględnić (nawet jeśli nie zawsze są one zawarte w wyciągu), a które można pominąć.



Rys. 31. nr 35 t. 7-8 motyw Schicchiego zapisany opcjonalnie, który należy pominąć ma rzecz stabilnego wykonania motywu szlochów

Kolejnym interesującym, a jednocześnie wymagającym i problematycznym dla wykonawców momentem jest scena tzw. podwójnego duetu (nr 38). W partyturze zapisany jest kwartet: Zita, Lauretta, Rinuccio, Schicchi, w rzeczywistości śpiewają oni „parami”, prowadząc dialog Lauretta - Rinuccio oraz Zita - Schicchi. Zabieg ten w twórczości Pucciniego był już wcześniej przez niego wykorzystywany - w ten sposób

skonstruowany jest m.in. kwartet *Dunque è proprio finita?* z finału III aktu *La Bohème* (Rodolfo i Mimi - Marcello i Musetta). Ponownie dodatkową trudność sprawia szybkie tempo, *Allegro energico* o ćwierćnucie niemal 160. Zasadnicza melodia grana jest z początku przez pierwsze i drugie skrzypce, następnie dołączają się do nich flety i klarnety. Jest to najpierw opadająca, a później wznosząca, ostro zarysowana melodia o punktowanym rytmie, z akcentem na ostatnią nutę w takcie. Motyw ten w wyciągu przeznaczony jest dla prawej ręki. W opozycji do tego znajduje się akompaniament ręki lewej, w orkiestrze realizowany przez sekcję altówek, wiolonczel i kontrabasów, a także obój, rożek angielski oraz puzony. Są to krótkie, wyraźnie akcentowane ósemki, przypadające na słabe części taktu (zawsze na „i”), co stanowi istotne wyzwanie wykonawcze. Kluczowe dla całości przebiegu jest utrzymanie stabilności w szybkim tempie, bez zwalniania ani przyspieszania, czym może skutkować "uciekanie" z ostatniej ćwierćnuty w takcie. Podobnie, w dalszym przebiegu burzliwego dialogu (nr 38 t. 16-17), kiedy ostatnia akcentowana ćwierćnuta zastąpiona jest dwoma ósemkami, pianista, prowokowany szybkim tempem absolutnie nie powinien wchodzić na oktawy *unisono* zbyt wcześnie, gdyż doprowadzi to do stałego przyspieszania, a w konsekwencji do braku synchronizacji między wszystkim wykonawcami. Stabilność tempa stanowi również nieodzowne wsparcie dla śpiewaków, których partie są równie wymagające, zwłaszcza pod względem rytmicznym. W procesie dydaktycznym, kiedy pianista pracuje indywidualnie na lekcji ze śpiewakiem szybko może okazać się, że nie jest on w stanie prawidłowo zorientować się w swoich wejściach i rytmie bez obecności scenicznych partnerów. Dodatkowe wyzwanie dla pianisty stanowi więc granie innej, wybranej linii wokalne (a zawile rytmy i tempo sprawiają, że nie jest to łatwe zadanie *a vista*) i równoczesne wskazywanie gestem momentu wejścia śpiewaka. Kluczowym elementem w tym procesie jest precyzja i opanowanie, a także stopniowe zwiększanie tempa w trakcie procesu dydaktycznego, aby każdy uczestnik tej złożonej interakcji mógł poczuć się komfortowo w swojej roli.

Opisując przebieg opery nie sposób pominąć arii Lauretty *O mio babbino caro* (nr 40). Jej muzyczna struktura nie jest skomplikowana, mimo to, a może właśnie dlatego jej liryczna, typowo pucciniowska linia melodyczna uczyniła ją znaną na całym świecie, również wśród osób nie zainteresowanych muzyką poważną. Jej konstrukcja stanowi

klasyczny przykład lirycznej formy charakterystycznej dla Pucciniego, którą łatwo można odnaleźć w jego wcześniejszej twórczości. Mowa o pasażowym, harfowym akompaniamencie, na którego tle akordy najczęściej instrumentów dętych dublują linię melodyczną wokalisty. Taki układ został zastosowany chociażby tuż przed finałem słynnej arii tenorowej *Che gelida manina* z I aktu *La Bohème*. Paradoksalnie, ten prosty układ może stanowić pewnego rodzaju pułapkę dla pianisty. Schematyczne myślenie o melodii na pierwszym planie i akompaniamencie w tle jest w tym przypadku błędne. Melodia bowiem, będąca już naturalnie wyeksponowaną w linii wokalnej, nie wymaga dodatkowego podkreślania przez fortepian. Tego typu zabieg przyniósłby efekt przeciwny do zamierzonego, prowadząc do osłabienia pełni brzmienia. W rzeczywistości to harfowy akompaniament jest w tym momencie najważniejszy - synchronizuje się on harmonijnie z linią melodyczną sopranistki. Z tego względu, to lewa ręka pianisty powinna prowadzić całą strukturę, a prawa ograniczyć się do funkcji towarzyszącej. Zmiana tego podejścia polegająca na przesunięciu punktu ciężkości z głównej melodii na łagodnie towarzyszącą strukturę lewej ręki stanowi kluczowy element, mający zasadnicze znaczenie zarówno dla poczucia większej swobody solistki, jak i dla płynności całego wykonania.

(on one knee, to Gianni Schicchi)
(in ginocchio, dinanzi a Gianni Schicchi)

LAURETTA

OH! MY BE - LOV - ED DAD - - DY, WON'T YOU BE KIND AND
Oh! mio bab - bi - no ca - - ro, mi pia - ce è bel - lo,

40 Andantino ingenuo ♩ = 120

pp dolce

LAURETTA

HELP US? YOU KNOW I LOVE RI - NUC - CIO,
bel - lo; vo'an - da - rein Por - ta Ros - - sa

pp

RUDOLPH

dolciss. molto rall. a Tempo

fan - cies, Regrets I do not cher - ish.
- guar!..... Ma il fur - to non m'ac - co - ra

33

molto rall. a Tempo

pp

Opp.

break - ing, now gold - en love is
stan - za la dol - ce spe -

allarg.

RUDOLPH

For now..... life's rosy morn is break - ing, now gold - en love is
poi - ché,..... poiché v'ha pre - so stan - za la dol - ce spe -

f con anima

cres.

allarg.

RUDOLPH

wak - ing!.....
- ron - za!.....

dolciss. p

Now that I've told my sto - ry,
Or che mi co - no - sce - te

34

ppp allarg. sempre

Rys. 32. Gianni Schicchi nr 40 t. 1-6 oraz La Bohème nr 33 t. 1-6 - porównanie faktury akompaniamentu orkiestrowego

Sentymalna aria Lauretty nie tylko porusza serca melomanów, lecz również skutecznie oddziałowuje na uczucia swojego ojca, który natychmiast zgadza się na pomoc w kwestii testamentu (nr 41). Aby oddać przyczajony charakter zarówno brzmienia orkiestry, jak i całej sceny, pianista powinien pamiętać o dyskretnej barwie dźwięku i wyrównanej artykulacji, która pełni w omawianym fragmencie kluczową rolę.

Również dynamika, szczególnie w momentach szesnastkowych pochodów (nr 42 t. 1-3 oraz nr 43 t. 1-2) powinna być bardzo skonstrastowana, aby lepiej odwzorować *crescendo* orkiestrowe. Wynika to z instrumentacji, która w sposób naturalny wspomaga *crescendo* - podejście rozpoczynają fagoty, następnie wspomagane przez oboje, klarnety i róg angielski, aby zakończyć frazę triumfalnie z trąbkami i puzonami. Na fortepianie zwykle *crescendo* od *piano* do *forte* może okazać się niewystarczające, dynamika urośnie bowiem zbyt szybko i finał frazy straci swój fanfarowy charakter, będąc jedynie ostrymi, krzykliwymi akordami. Trzeba wobec tego znacznie bardziej skonstrastować całe podejście, zaczynając od *ppp* aż do *ff*, co na przestrzeni zaledwie trzech taktów pozwoli uzyskać efekt o wiele bardziej zbliżony do charakteru brzmienia orkiestry. Stanowi to przykład różnic w podejściu do dynamiki oraz jej zapisu, które powinny być uwzględniane przy tworzeniu wyciągów fortepianowych (lecz nie są - wobec czego po raz kolejny to pianistach spoczywa obowiązek ich uwzględnienia). W omawianym fragmencie należy również zwrócić szczególną uwagę na momenty powrotu miłosnego tematu *Calendimaggio*, który winien być wykonany niezwykle subtelnie, *dolce piu possibile*, zważywszy na to, że zarówno Lauretta jak i Rinuccio śpiewają w wysokiej dla siebie *tessiturze*. Zbyt mocne wykonanie akordowej melodii może prowokować do jeszcze ostrzejszego brzmienia, tak w fortepianie jak i w głosach, co nie byłoby korzystne. W orkiestrze akordy naturalnie łagodzą brzmienie poprzez swoją ciepłą, smyczkową barwę, z tego względu w realizacji wyciągu fortepianowego należy dołożyć podjąć szczególne starania, aby akordy zabrzmiały maksymalnie miękko.

Z początkiem numeru 45 rozpoczyna się krótkie przesłuchanie przez Gianniego członków rodziny Donatich, któremu towarzyszy perkusyjny akompaniament kotłów i werbla, lekko łagodzony przez harfę. To szorstkie, niemal blaszane brzmienie powinno zostać odwzorowane na fortepianie poprzez chropowatą, monotonną barwę i oszczędne użycie pedału. Również kolejny fragment, czyli wizyta lekarza Spinelloccio (nr 46-47) ma niezwykle charakterystyczną kolorystykę brzmienia. Akordy stawiane przez instrumenty dęte drewniane w dynamice *pianissimo* cechują się nierealnym, lekko szklistym brzmieniem. Na fortepianie pomocna jest w tym przypadku właściwa artykulacja *tenuto* - należy prawie nie odrywać kolejnych akordów od dna klawisza,

powtarzając je bez utraty kontaktu palców z klawiaturą, oraz pamiętając o specyfice wydobywania dźwięku przez instrumenty dęte.

Podczas arii Gianniego (nr 48) charakter ponownie ulega zmianie. Już pierwszy jej akord (*forte* całej sekcji smyczkowej) na fortepianie powinien zabrzmieć w pełny, orkiestrowy sposób. Następnie prawa ręka przejmuje smyczkowe *tremolo*, które powinno zachować swój dyskretny charakter, lewa natomiast prowadzi fagotową linię melodyczną zbieżną z melodią Gianniego (nr 49). W wyciągu fortepianowym ponownie pojawia się opcjonalna pięciolinia zawierająca szesnastkową gamę wykonywaną najpierw przez klarnet, a następnie przez flet. Podobnie jak wcześniej (opisany przypadek w nr 33-34), warto chwilowo zaniechać grania *tremola* w prawej ręce na rzecz wykonania tychże gam, które wzbogacają fakturę oraz odzwierciedlają pomysłowość Schicchiego. Następnie ósemkowy akompaniament smyczków i fagotów na przejściu między numerem 49, a 50 nadaje całości ciemnego, tajemniczego brzmienia. W przełożeniu na partię fortepianu należy skupić się na lewej ręce, tak aby oktawy *unisono* mimo żwawego tempa zagrane zostały maksymalnie *legato*, niezwykle gładko, a równocześnie nie były zamazane poprzez nadmierne korzystanie z prawego pedału. Następnie ich staccatowa repetycja w oktawie małej i wielkiej ponownie musi odbyć się jak najbliżej klawiatury z akcentem na dolny składnik oktawy, tak aby uzyskać jak najciemniejsze, orkiestrowe brzmienie. W drugiej połowie arii (nr 51) orkiestra gra *tutti staccato*, a sekcja smyczkowa *pizzicato*, powoli narastając do kulminacji nie tylko dynamicznie, lecz również poprzez zmianę artykulacji na *tenuto*. Elementy te powinny znaleźć odzwierciedlenie również w partii fortepianu, przy jednoczesnym unikaniu ostrych akordów na rzecz miękkiej barwy dźwięku. Aż do ostatniej kulminacji (trzy ostatnie takty numeru 51) pianista nie powinien osiągać pełnego *fortissimo*, co umożliwi odpowiednie wsparcie śpiewaka i zapobiegnie nadmiernemu forsowaniu przez niego kolejnych dźwięków.

Wraz z numerem 52 oparty na skokach kwart i kwint motyw imitujący brzmienie nazwiska Schicchiego rozbrzmiewa z całą mocą, skandowany przez wszystkich członków rodziny Donatich. Faktura ponownie staje się dynamiczna i dysonująca, a tempo zawrotne (ćwierćnuta = 152). Z pianistycznego punktu widzenia istotne jest

przejście na zmianę tonacji (nr 52 t. 4) w postaci 4 chromatycznie opadających dźwięków waltorni solo. Muszą one zabrzmieć donośnie, jednocześnie ponownie będąc niezwykle precyzyjnymi w czasie, bowiem jakiegokolwiek ich przyspieszenie spowoduje rozchwianie całej struktury i utratę napięcia na rzecz chaotycznego bałaganu. Co prawda, chaotyczny bałagan jest dokładnie tym środkiem wyrazu, który zamierzał osiągnąć kompozytor w opisywanej scenie, jednak powinien on być odbierany wyłącznie przez słuchacza, w rzeczywistości będąc formą ściśle uporządkowaną pod względem tak rytmicznym, jak i artykulacyjnym. Niezwykle precyzyjna artykulacja odgrywa równie istotną rolę w realizacji fortepianowej transkrypcji – szczególnie krótkie *staccata* w lewej ręce powinny być wyraźnie zaznaczone, co pozwala uniknąć nadmiernego ciężaru brzmieniowego.

The image shows a musical score for the 'Schicchi' motif. It consists of three vocal parts (MARCO, SIMONE, BETTO) and a four-staff piano solo. The vocal parts are in bass clef, 2/4 time, with lyrics 'SCHICCHI! Schicchi!'. The piano solo is in treble and bass clef, 2/4 time, marked 'Allegro vivo' and 'ff'. The score includes a key signature change and a tempo change at measure 52.

Rys. 33. nr 54 t. 1-6 skandowany motyw Schicciego oraz cztero-nutowe solo waltorni

Omawiając artykulację w tej scenie, należy również wspomnieć, iż po raz kolejny sam wyciąg fortepianowy nie zawsze ściśle podąża za partyturą. Przykładem są oktawy *unisono* (nr 53 t. 5-6) grane przez sekcję smyczkową na diminuendzie, lecz zakończone ostrym *pizzicato*. Zarówno w partyturze, jak i w wyciągu fortepianowym jest

zaznaczony akcent (>) na ostatniej oktavie, w wyciągu brakuje jednak informacji, że jest to dźwięk *pizzicato*. Nieznajomość brzmienia orkiestry może prowadzić do realizacji tego akcentu w sposób *stricte* pianistyczny, polegający na wyraźnym podkreśleniu ostatniej ósemki, co mogłoby skutkować jej niezamierzonym wydłużeniem, mimo że w rzeczywistości powinno być odwrotnie. Jest to z pewnością drobny szczegół, należy jednak podkreślić, że orkiestra (fortepian) gra w tym momencie solo, a detal ten istotnie wpływa na kolorystykę brzmienia. Pianista angażujący się w dokładną realizację fortepianowej transkrypcji powinien być wyczulony na wszystkie podobne niuanse i realizować je jak najbardziej rzetelnie.

Kolejny fragment tworzą równoległe tercje grane przez fagoty, waltornie i puzony (nr 54). Nie jest on bardzo wymagający technicznie z perspektywy pianisty, jednak istotne jest, aby kolejne tercje łączyły się ze sobą niezwykle gładko, bez żadnych akcentów i wybijających się dźwięków. Po chwili orkiestra ponownie zrywa się w burzliwy zamęcie, a rodzina Donatich przekrzykuje się wzajemnie w narastającym tłumie (nr 56). Po raz kolejny istotne jest odpowiednie akcentowanie i stabilność rytmiczna trioli w szybkim tempie. Wraz ze zwiększającym się natężeniem (*stringendo*, *violento*) pianista nie ma szans zrealizować trzydziestodwójkowych gam harfy i fletu *piccolo*, istotny jest tutaj jednak efekt brzmieniowy, dlatego z powodzeniem można zastąpić je szybkim *glissando*, pamiętając aby nie opóźniać przy tym początków kolejnych tercjowych fraz. Kulminacyjnym momentem tego fragmentu jest nagłe przerwanie narastającego zgiełku przez pojedynczy dźwięk dzwonu (trzy takty przed nr 57). W kontekście realizacji fortepianowej jedynym skutecznym sposobem uzyskania pożądanego efektu brzmieniowego jest uderzenie w klawisz pięścią. Na szczęście usytuowanie dźwięku na klawiaturze (fis w oktavie wielkiej) umożliwia precyzyjne trafienie w odpowiedni klawisz bez zahaczania dźwięków pobocznych.

Następnym interesującym pod względem kolorystyki brzmienia fragmentem jest nr 60, rozpoczynany przez kotły. Po chwili w orkiestrze powraca akordowy temat z arii Gianniego, który towarzyszy *parlando* kolejnych członków rodziny. Aby uzyskać satysfakcjonującą barwę na fortepianie, należy pamiętać aby różnicować natężenie uderzenia poszczególnych składników akordów, kładąc większy nacisk na niższe

i środkowe dźwięki, tak aby piąty palec nie wybijał się z nadmierną melodycznością. Co prawda w partii orkiestry melodia najwyższego głosu, grana przez obój, jest wyraźnie słyszalna na pierwszym planie, koloryt instrumentacji oraz dodatkowe wypełnienie przez szemrzące trzydziestodwójkami w tle altówki tworzą brzmienie zdecydowanie bogatsze, niż po przełożeniu na prostą, akordową fakturę fortepianowej transkrypcji, w której efekt ten zostaje znacznie ograniczony. Dlatego w celu uzyskania pełniejszego brzmienia fortepianu należy świadomie eksponować środkowe składniki akordów, co pozwoli na lepsze odwzorowanie orkiestrowej jakości dźwięku. Jest to kolejny przykład istotnej różnicy między fakturą orkiestrową a jej skutecznym opracowaniem na fortepian.

W żeńskim tercecie, jedynym w całej operze (nr 61) wiodącą rolę odgrywa subtelna dynamika oraz wskazówka kompozytora w partyturze: *cantando*. Fortepian więc towarzyszy śpiewnie solistkom, należy jedynie zachować czujność na prowadzenie dyrygenta, które początkowo na 2, może wraz z wejściem Schicchiego zmienić się na 6.

Drugie arioso Gianniego (nr 63-64), *Prima un avvertimento*, stanowi dla śpiewaka istotne wyzwanie wokalne, dla pianisty ponownie jednak trudnością jest oddanie kolorytu brzmienia orkiestry, które nie przekłada się na prosty fortepianowy akompaniament. W numerze 63 t. 5-6 fagoty grają *misterioso* frazę w tercjach równoległych, która powtarza się dwukrotnie, za drugim razem towarzysząc słowom Gianniego: *a następnie... wygnanie!*⁴⁵, który zwraca się do rodziny Donatich na w pół z przestrogą, na w pół z szantażem. Na fortepianie korzystnym zabiegiem jest subtelna zmiana barwy na ciemniejszą i jeszcze bardziej tajemniczą, aby lepiej odwzorować złowrogi ton wypowiedzi Schicchiego. Prawdziwym wyzwaniem jest jednak motyw waltorni powtarzającej za Giannim frazę *la vedete Firenze?*⁴⁶. Pojedyncze dźwięki na fortepianie nie są w stanie zabrzmieć jak instrument dęty blaszany, jednak przy odpowiednim użyciu pedału i stałym kontakcie palca z klawiszem, można nadać im odrobinę pogłosu imitującego miękki, płynnie rozchodzący się rezonans rogu. Chwilę później podobny problem dotyczy podwójnych tercji trąbek zapisanych w wyciągu fortepianowym *staccato* i *piano pianissimo*. Owszem *staccato* jest istotne, jednak

⁴⁵ *E poi... esilio* - przyp. red.

⁴⁶ „Widzicie tam Florencję?” - tłum. aut.

pianissimo na fortepianie nigdy nie będzie spójne z *pianissimo* trąbek, w związku z czym należy pamiętać o odpowiednio zdecydowanym, wręcz ostrym ich wykonaniu, tak aby wyróżniało się ono zdecydowanie na tle lirycznej melodii o miękkim brzmieniu (która w orkiestrze przeznaczona jest dla wiolonczeli z akompaniamentem fagotów).

(pointing to Arnolfo's tower which is plainly visible through the open window;
(accenna la torre di Arnolfo che appare al di là del terrazzo) *pp*

GIANNI SCHICCHI

FLO-RENCE!
-ren-se?

FAREWELL, DEAR
Ad-dio, Fi-

molto rit. 64 *rit.*

pp as in the distance
come da lontano

GIANNI SCHICCHI

FLO - REN - CE, PARE - WELL, EN - CHANTING GIT - Y! I MUST SA -
-ren - se, ad - dio, cie - lo di - vi - no, io ti sa -

Andantino giusto ♩ = 58

pp

Rys. 34. nr 63/64 t. 9-5 - fraza waltorni i podwójne tercje trąbek w dynamice *pianissimo* w partii prawej ręki

Następujący bezpośrednio później fragment orkiestrowy (nr 66), mimo swoich niewielkich rozmiarów, charakteryzuje się bogactwem środków artykulacyjnych i kolorystycznych, których adaptacja na fortepian wymaga chwili refleksji pianisty. Zbudowany jest on z 4 odcinków: tercjowego motywu instrumentów dętych, delikatnego *arpeggio* harfy, szybkich, ostrych akordów *marcato* sekcji smyczkowej oraz skocznego motywu w rytmie punktowanym. Z perspektywy pianistycznej niezwykle ważne jest oddanie na niewielkiej przestrzeni czasowej tej dynamicznie się zmieniającej, różnorodnej kolorystyki. Pierwszą sekwencję tworzą w partyturze opadające czterodźwięki, w szybkim tempie nie jest jednak możliwe ich zagranie jedną ręką przez

pianistę tak, aby równocześnie uzyskać świetliste brzmienie jak najbardziej *leggero*. Wystarczające jest jednak zagranie samych tercji, priorytetem jest bowiem dźwięk jasny i pełen blasku, który z łatwością można osiągnąć grając w oktawie trzykreślnej. Następnie, mimo dynamiki *forte* należy pamiętać o subtelnym brzmieniu harfy, kaskadowo opadającym delikatnymi trzydziestodwójkami. Zupełnie inny rodzaj *forte* jest więc wymagany takt później, kiedy mechaniczne *marcato* szorstkich akordów narasta w energicznym *crescendo*. Cała sekwencja kończy się skoczną melodią o wyrazistym rytmie z mocnym akcentem na ostatniej nucie, obwieszczając przybycie Notariusza. Jest to kolejny przykład, który wyraźnie obrazuje, jak istotna jest znajomość całej partytury przez pianistę, który bez tej wiedzy, grając w sposób ściśle pianistyczny, mógłby zatracić szczególny charakter omawianego fragmentu.

134

66 Allegro (Gianni jumps into the bed, the relatives close the shutters so as to darken the room and place a candle on the table at which the lawyer is to sit to write out the will. They throw all sorts of things in a heap on the bed and finally open the door)

leggero

f

affrett.

ff

aprono

Rys. 35. nr 66 t. 1-10 4-odcinkowe solo orkiestry

W scenie Notariusza również można odnaleźć fragment, który wymaga podejścia innego, niż pianistyczne. Mowa o jego pompatycznej przemowie - wygłasza on łacińskie preambuły przy akompaniamencie sekcji smyczkowej *tutti con sordino*. Partia

smyczków jest wyraźnym pastiszem na muzykę organową, o podniosłym i majestatycznym charakterze. Z tego względu, realizując tę partię na fortepianie należy zminimalizować dynamikę (jako, że organy nie są w stanie zmienić natężenia dźwięku poprzez bezpośredni mechanizm klawisza oraz natężenia uderzenia) i naturalne, romantyczne frazowanie, skupiając się raczej na jednostajnym, dostojnym prowadzeniu wszystkich głosów w lekko powstrzymywanych (*un po sostenendo*) ósemkach. Choć nie jest to rozwiązanie naturalne dla pianisty, jest ono niezbędne dla wzbogacenia ilustracyjnego charakteru sceny.

Od numeru 76 następuje powrót frazy otwarcia opery, a więc szybko wznosząca się melodia zarysowana szerokim gestem i kaskadowo opadające akordy. W adaptacji tej struktury na fortepian istotne jest, aby oddać jej rozmach i po raz kolejny skoncentrować się w większej mierze na środkowych składnikach akordów, aniżeli na najwyższej linii, aby zabrzmiały one w sposób pełny, o teksturze równie szorstkiej i zgrzytliwej jak w partii orkiestry.

Ostatnim omówionym w tej części pracy fragmentem, jest scena otwierająca finał opery (nr 80), kiedy Schicchi pod postacią Buosa zapisał już cały majątek samemu sobie, rodzina wyzywa go we wściekłości od złodziei i oszustów, on sam natomiast przepędza ich z niekłamaną satysfakcją. Ponownie jest to moment w bardzo szybkim tempie, z dużą ilością akcentów przypadających na słabe części taktu, po chwili w orkiestrze zaczynają się również pochody równoległych oktaw, granych przez orkiestrę *tutti*. Na fortepianie tempo uniemożliwia wykonanie ich swobodnie oktavami oburącz, w razie potrzeby można więc ograniczyć fakturę do jednej linii melodycznej dla prawej i lewej, wtedy jednak zachodzi poważne ryzyko utracenia wolumenu brzmienia pełnej orkiestry, która ponadto narasta *crescendo*, aż do oznaczenia *tutta forza*. Również rejestr, w którym zapisane są oktawy jest problematyczny, bowiem zaczynają opadać przez oktavę trzy-, dwu- i razkreślną, dopiero po chwili schodząc niżej do klucza basowego. Tego rodzaju zapis prowadzi do osłabienia brzmienia, które traci na sile i nie osiąga mocy porównywalnej z orkiestrą. W związku z tym, wskazane jest przesunięcie tej partii nieco niżej, zaczynając od oktawy dwu-kreślną, co umożliwi szybsze przejście do rejestru fortepianowego o większej głośności. Kolejna sekwencja (*tutta forza*, nr 80 t.11)

BETTO

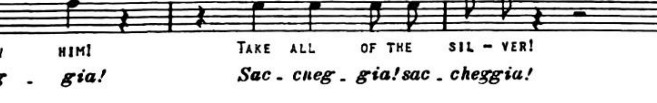
WE'LL SHOW HIM! WE'LL SHOW HIM! WE'LL
 Sac - cheg - gia! Sac - cheg - gia! Sac -

tutta forza

BETTO

SHOW HIM! TAKE ALL OF THE SIL - VER!

- cheg - gia! Sac - cheg - gia! sac - cheggia!



The musical score for the vocal part is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics 'SHOW HIM!' are aligned with the first two notes, and 'TAKE ALL OF THE SIL - VER!' is aligned with the third note. The melody continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. The lyrics '- cheg - gia!' are aligned with the first two notes of this phrase, and 'Sac - cheg - gia! sac - cheggia!' is aligned with the third note. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano).

105



Rys. 37. nr 80 t. 12-16 (w partyturze) - zamiana ostatecznego rytmu dwie szesnastki ósemka na *tremolo* w partii fortepianu

Koniec opery stanowi ostatni liryczny duet Lauretty i Rinuccia (ponownie oparty na harfowym akompaniamencie zapisanym w ręce lewej oraz akordowej melodii w prawej) oraz monolog Gianniego prawie *a capella*, zakończony jego fanfarnym motywem rozbrzmiewającym triumfalnie (nr 86). Aby na fortepianie zabrzmiał on z całą mocą należy mimo szybkiego tempa oraz dodatkowego *stringendo* zagrać go mocno osadzając dźwięk w klawiaturze co zapewni zarówno intensywność brzmienia, jak i klarowność wykonania.

Podsumowanie

Rozprawa poświęcona została problematyce wyciągu fortepianowego jako zjawiska artystycznego i praktycznego w kontekście oper Giacoma Pucciniego *Suor Angelica* oraz *Gianni Schicchi*. Analizowane aspekty skoncentrowane zostały wokół zagadnień związanych z tempami, dynamiką, agogiką, barwą, tradycją wykonawczą oraz brzmieniem fortepianu w odniesieniu do brzmienia orkiestry. Podjęte badania miały na celu nie tylko ukazanie redukcji fortepianowej jako narzędzia dydaktycznego i technicznego, lecz również jako autonomicznej formy ekspresji muzycznej, wymagającej od pianisty-korepetytora wysokiej świadomości brzmieniowej, kompetencji interpretacyjnych i umiejętności pracy zespołowej ze śpiewakiem. Przeprowadzona analiza wykazała, że rola pianisty w procesie przygotowania spektaklu operowego dalece wykracza poza funkcję akompaniatora i obejmuje szereg działań interpretacyjnych, adaptacyjnych i komunikacyjnych, których celem jest stworzenie dla solistów warunków możliwie najbliższych pracy z orkiestrą.

W toku rozważań wskazano na fundamentalne różnice pomiędzy brzmieniem orkiestrowym a jego fortepianową redukcją - zarówno w aspekcie barwy, faktury, dynamiki, jak i czasu reakcji orkiestry a pianisty na bieżącą sytuację. Zagadnienia te, choć nie dają się w pełni rozwiązać na gruncie techniki pianistycznej, otwierają przestrzeń dla interpretacyjnej kreatywności wykonawcy, który poszukuje środków rekompensujących ograniczenia instrumentu. W tym kontekście podkreślono znaczenie świadomego kompromisu pomiędzy wiernością oryginałowi a funkcjonalnością wyciągu fortepianowego. Analiza praktyki wykonawczej dowiodła, że nadmierna dosłowność w realizacji redukcji bywa kontrproduktywna, zwłaszcza gdy zaciera czytelność struktury utworu z perspektywy śpiewaka. Kluczowe znaczenie zyskuje zatem nie techniczna drobiazgowość, lecz umiejętne modelowanie faktury tak, by sprzyjała orientacji wokalisty i wspierała jego interpretację.

Wnioskiem o szczególnym znaczeniu pozostaje teza, iż wyciąg fortepianowy powinien być traktowany nie jako uproszczona „wersja zastępcza” partytury, lecz jako interpretacyjny komentarz do dzieła, który z jednej strony przekazuje jego zasadnicze

elementy brzmieniowe i dramaturgiczne, a z drugiej stwarza pole do własnej, artystycznej wypowiedzi pianisty. W tym sensie praktyka wyciągu fortepianowego jawi się jako samodzielny obszar twórczości wykonawczej, w którym spotykają się elementy transkrypcji, adaptacji i interpretacji.

Przeprowadzone badania odsłoniły także istotne znaczenie kontekstu stylistycznego i tradycji wykonawczych. Analiza oper *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi* ukazała, jak różnorodne strategie pianistyczne są wymagane w zależności od charakteru dzieła - od ascetycznej, liturgicznej stylizacji i ekspresji religijnej w pierwszym przypadku po komediowy dynamizm, rytmiczną precyzję i żywiołowość w drugim. Tym samym potwierdzono, że wyciąg fortepianowy nie jest jedynie neutralnym medium, lecz nośnikiem idiomu stylistycznego, który pianista winien odczytać i przekazać.

Jednym z ograniczeń pracy pozostaje jej zawężenie do dwóch oper Pucciniego. Choć wybór ten był uzasadniony zarówno merytorycznie, jak i praktycznie, dalsze badania powinny objąć szerszy repertuar, obejmujący dzieła innych kompozytorów oraz różne nurty stylistyczne. Pozwoliłoby to nie tylko na pogłębioną refleksję nad uniwersalnymi problemami wykonawczymi redukcji fortepianowych, ale także na uchwycenie różnic wynikających z odmiennych tradycji kompozytorskich.

Z punktu widzenia praktyki artystycznej, uzyskane rezultaty podkreślają wagę interdyscyplinarnego przygotowania pianisty-korepetytora, który musi łączyć kompetencje techniczne, interpretacyjne, językowe i komunikacyjne. Rozprawa potwierdza, że pianista w teatrze operowym pełni rolę pełnoprawnego partnera artystycznego, a nie wyłącznie wspierającego akompaniatora. Uznanie tej roli, zarówno w refleksji teoretycznej, jak i w praktyce instytucjonalnej, wydaje się jednym z kluczowych wyzwań dla współczesnej muzykologii i pedagogiki muzycznej.

Podsumowując, badania przeprowadzone w pracy wypełniają istotną lukę w polskiej opracowaniach omawianego zagadnienia, proponując nowe ujęcie wyciągu fortepianowego jako szczególnej formy opracowania muzycznego. Wyniki analiz potwierdzają potrzebę dalszych studiów nad tym zagadnieniem, które mogą przyczynić

się nie tylko do wzbogacenia wiedzy teoretycznej, ale także do praktycznego udoskonalenia procesu kształcenia i przygotowania pianistów.

Kończąc tę refleksję, należy podkreślić, że wyciąg fortepianowy, choć z natury jest redukcją partytury orkiestrowej, w praktyce wykonawczej staje się przestrzenią twórczego dialogu między tradycją a indywidualną interpretacją. Analiza zawarta w pracy potwierdza, że jego wartość nie ogranicza się do funkcji pomocniczej - może on pełnić rolę artystycznie równorzędną, stanowiąc świadectwo wrażliwości, kompetencji i wyobraźni pianisty. W tym sensie wyciąg fortepianowy jawi się jako pomost między światem orkiestrowym a kameralnym, który - odpowiednio wykorzystany - ma potencjał wzbogacania zarówno praktyki operowej, jak i szerszego dyskursu muzykologicznego.

Aneks - Spis nagrania dzieła (podział scen wg numerów w partyturze i minut nagrania)

Suor Angelica:

1. **Ave Maria** (nr 1-2)
2. **Sorelle in umiltà** (nr 3-16) 00:03:20
3. **I desideri sono i fiori** (nr 16-29) 00:11:02
4. **Laudate Maria** (nr 30-34) 00:17:53
5. **Chi è venuto** (nr 35-40) 00:19:48
6. **Suor Angelica!** (nr 40-43) 00:22:16
7. **Il Principe Gualtiero** (nr 44-51) 00:26:21
8. **Tutto ho offerto alla Vergine** (nr 52-59) 00:34:14
9. **Senza mamma** (nr 60-62) 00:39:49
10. **Sorella, o buona sorella!** (nr 63-65) 00:44:39
11. **Intermezzo** (nr 66-68) 00:47:12
12. **Suor Angelia ha sempre una ricetta buona** (nr 69- 76) 00:49:35
13. **Ah, son dannata!** (nr 77-84) 00:52:15

Gianni Schicchi:

1. **Povero Buoso** (nr 1-5)
2. **O Simone?** (nr 6-12) 00:04:00
3. **Ai miei cugini Zita e Simone** (nr 13-15) 00:07:54
4. **Dunque era vero** (nr 16-27) 00:10:40
5. **Avete torto!** (nr 28-33) 00:14:47
6. **Quale aspetto sgomento è desolato!** (nr 34-37) 00:18:37
7. **Brava la vecchia!** (nr 38-39) 00:20:36
8. **O mio babbino caro** (nr 40) 00:22:36
9. **Datemi il testamento** (nr 41-44) 00:24:51
10. **Chi può essere?** (nr 45-47) 00:27:48
11. **Era uguale la voce?** (nr 48-52) 00:30:16
12. **Gianni, ora pensiamo** (nr 53-59) 00:33:21

- 13. **Ecco la cappellina** (nr 60-62) 00:36:28
- 14. **Prima un avvertimento** (nr 62-66) 00:39:42
- 15. **Ecco il notaro!** (nr 67-72) 00:42:28
- 16. **Lascio ai frati minori** (nr 72-79) 00:46:32
- 17. **Ladro, ladro** (nr 80-83) 00:52:47
- 18. **Lauretta mia, staremo sempre qui** (nr 84-86) 00:54:08

Bibliografia

Pozycje książkowe:

1. Adami G., *Puccini*, wyd. Fratelli Treves Editori, Mediolan 1938
2. Adler K., *The Art of Accompanying and Coaching*, wyd. Springer, Nowy Jork 2012
3. Alighieri Dante, *Boska Komedia*, wyd. Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa 2012, tłum. Julian Korsak, Piekło, pieśń 30, werset 31.
4. Alighieri Dante, *Boska Komedia*, wyd. Jan Żupański, Warszawa 1870, tłum. Antoni Robert Stanisławski, Piekło, pieśń 30, wersy 31–33, 42–45.
5. Biagi Ravenni G., Gianturco C., *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, wyd. LMI, Lucca 1997
6. Budden J., *Puccini*, wyd. Carocci editore, Rzym 2005
7. Carner M., *Puccini. A critical biography*, wyd. Duckworth, Surrey 1974
8. *Encyclopedic Dictionary of Music*: University of Oxford, t. II, L do Z. Paryż: Editions Robert Laffont, wyd. Książki, 1991, hasło „Redukcja na fortepian”
9. *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*, ed. E. Levi, wyd. R. Bemporad & Figlio, Mediolan 1895
10. Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, wyd. PWM, Kraków 2015
11. Panichelli P., *Il pretino di Puccini*, wyd. edizioni Plus - Pisa University Press, Pisa 2008
12. Marchwiński J., *Muzyczne partnerstwo*, wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018
13. Montgomery A., *Opera Coaching: Professional Techniques for the Répétiteur*, wyd. Routledge, Nowy Jork 2019
14. Sandelewski W., *Puccini*, wyd. PWM, Kraków 1963
15. Sarti E., *Il mio mistero è chiuso in me. Vita e opere di Giacomo Puccini*, wyd. edizioni dreamBOOK, Pisa 2016
16. Sartori C., *Puccini*, wyd. Nuova Accademia Editrice, Mediolan 1958
17. Wilson C., *Giacomo Puccini*. Londyn: Phaidon Press, 1997

Artykuły:

18. Roberge M.A., „From Orchestra to Piano”, *Notes*, 2nd series, vol. 49, nr 3, 1993
www.jstor.org
19. Wong L., *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing*, Collab Corner, 2021, www.nats.org

Strony internetowe:

20. Encyklopedia PWN, hasło „Wyciąg fortepianowy”, dostęp: 05.11.2023
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wyciag-fortepianowy;3998697.html>
21. Cyfrowe Archiwum Ricordi, dostęp: 05-20.08.2025
<https://www.digitalarchivioricordi.com/>

Rozprawy doktorskie:

22. Engelbrecht L., *The operatic piano reduction as an art form: a critical evaluation*, University of Cape Town, 2008

Materialy nutowe:

23. Moniuszko S., *Halka*, wyd. PWM, Kraków 1952
24. Moniuszko S., *Straszny Dwór*, wyd. PWM, Kraków 1984
25. *Peschi fiorenti*, pieśń toskańska
<https://archive.org/details/fioritadicantitr00levi/page/20/mode/2up>
26. Puccini G., *Cyganeria*, wyd. Ricordi, Mediolan 2022
27. Puccini G., *Gianni Schicchi*, wyd. Ricordi, Mediolan 1944
28. Puccini G., *Madama Butterfly*, wyd. Ricordi, Mediolan 1944
29. Puccini G., *Suor Angelica*, wyd. Ricordi, Mediolan 1918
30. Verdi G., *Aida*, wyd. Ricordi, Mediolan 1970

31. Verdi G., *Rigoletto*, wyd. Ricordi, Mediolan 1970

Źródła ilustracji:

Rys. 5, 6, 7 - <https://www.digitalarchivioricordi.com/> , dostęp: 08.08.2025