

Głos operowy jako element wizerunku artysty scenicznego

MAGDALENA NOWACKA-KLEBAN

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Abstract: The article presents a reflection on the operatic voice as an essential component of a stage artist's image. Drawing from her personal experience as a singer, the author analyzes vocal features – such as timbre, volume, and range – and their importance in meeting the demands of operatic performance. The text emphasizes the interdisciplinary nature of opera, combining music and theatre, and the necessity of synergy between vocal technique and dramatic expression. The operatic voice is portrayed as a unique instrument – both physical and spiritual – allowing for full artistic expression of emotion and stage identity.

Abstrakt: Artykuł przedstawia refleksję nad głosem operowym jako elementem wizerunku artysty scenicznego. Autorka, korzystając z własnego doświadczenia śpiewaczki, analizuje cechy głosu – takie jak barwa, wolumen, skala – oraz ich znaczenie w kontekście wymogów sztuki operowej. Zwraca uwagę na interdyscyplinarny charakter opery łączącej muzykę z teatrem oraz na konieczność synergii między techniką wokalną a wyrazem aktorskim. Głos ukazany jest jako unikalny instrument – fizyczny i duchowy zarazem, który pozwala na pełne artystyczne wyrażenie emocji i tożsamości scenicznej.

Keywords: operatic voice, stage image, musicality, opera, vocal acting

Słowa kluczowe: głos operowy, wizerunek sceniczny, muzykalność, opera, aktorstwo wokalne

I. 1. Śpiewak operowy to zawód, do którego – w powszechnym odbiorze – uprawnia piękny i dobrze wyszkolony głos, będący podstawowym narzędziem wyrazu w sztuce operowej i jej oczywistym emblematem. Żaden inny gatunek nie gwarantuje mu takiej oprawy, ale też żaden nie wymaga od niego takich umiejętności. Karkołomne arie pisane aż po kres ludzkiego rejestru, wykonywane bez żadnego nagłośnienia na tle dźwięków orkiestry, a często i kilkudziesięcioosobowego chóru, aż nadto potwierdzają jego niezwykle możliwości. Jednak pomimo swojej oczywistej dominacji, głos stanowi jedynie element operowego spektaklu. Jest konieczną, ale nie jedyną częścią uzdolnienia, które może predestynować nas do myślenia o tym zawodzie.

Każdy talent, nie tylko operowy, w swojej naturze zawiera pewną złożoność, buduje się u zbiegu wielu cech i często w niezwykle sposób je łączy. Z powodu swojej niejednorodnej struktury z czasem ujawnia dominację tych najbardziej

czułych części swojego jestestwa, dookreślając niejako artystyczną drogę osoby, która go w sobie odkryła. Kiedy słyszymy „artysta plastyk” dysponujemy dostępnym powszechnie ogółem wyobrażeń o talencie danego człowieka. Kiedy jednak możemy dodać np. „wybitny kolorysta”, zbliżamy się do jego szczegółowo zwaloryzowanej charakterystyki. Ta droga od ogółu do szczegółu, którą przemierza każdy „użytkownik talentu” jest istotna, ponieważ pozwala w trakcie kolejnych doświadczeń rozróżniać słabsze i mocniejsze strony tego, co wszyscy zwykliśmy nazywać darem.

To oczywiście nie jedyny wymiar wędrówki po żmudnej ścieżce do upragnionego mistrzostwa, choć wszystkie zdają się łączyć w jednym frustrującym dążeniu do nieustannie oddalającego się celu. Na czym polega fenomen ideału, do którego wszyscy wytrwale zmierzamy, mimo zdobywanej w trudach świadomości jego nieistnienia? – Być może z wymiernych korzyści takiej postawy, która kusząc celem – mirażem, mobilizuje nas do drogi przynoszącej ostatecznie postęp i idące za nim, widoczne realnie korzyści. Świadomość ta przychodzi z czasem, tworzy się na zdobyczach nazywanych przez nas w pierwszych miesiącach bądź latach zawodowej fascynacji upadkami i porażkami. Jednak paradoksalnie kiedy przybywa, nie przekreśla docelowego miejsca naszej wędrówki, lecz jedynie je przewartościowuje. Celem nie jest już ideał, lecz samo wędrowanie, zmierzanie w jego kierunku. Ta nowa perspektywa uspokaja, pozwala bardziej radować się ze zdobyczy, bowiem potknięcia, a nawet upadki w tej nowej odsłonie, nie mają znaczenia dopóki potrafimy iść dalej.

Elementów wymaganego „wyposażenia” w przypadku śpiewaków (bo to przecież nie jedyna grupa zawodowa potrzebna by uprawiać ten gatunek sztuki) jest wiele. Opera jako rodzaj bazujący na syntezie różnych sztuk, w naturalny dla siebie sposób, dość szeroko rozpina wachlarz potrzebnych umiejętności. Pierwsze, najbardziej elementarne, dotyczą typowo muzycznych uzdolnień, ponieważ bycie śpiewakiem oznacza bycie muzykiem. Trudno wyobrazić sobie arię w wykonaniu artysty pozbawionego sluchu muzycznego, nawet jeśli dysponowałby najpiękniejszym głosem.

I. 2. Z całą pewnością ważnym elementem wizerunku każdego muzyka jest również coś, co w mniej lub bardziej specjalistycznym żargonie określa się mianem muzykalności. Darwin w swoich rozmyślaniach dotyczących ewolucyjnej przyczyny narodzin muzyki pisał, że zdolności muzyczne ludzi należy „(...) zaliczyć do najbardziej tajemniczych, w które człowiek jest wyposażony”¹.

¹ Zob. P. Podlipniak, Współczesne poglądy na ewolucyjną genezę muzykalności człowieka, *Filozoficzne Aspekty Genezy* – 2023, t. 20, nr 1, s. 58; dostępny pod adresem internetowym: <https://fag.ifil.uz.zgora.pl/index.php/fag/article/view/218> (stan na dzień 18.07.2025 r.); zob. też W. Tecumseh Fitch, „Four Principles of Bio-Musicology”, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences* 2015, Vol. 370, No. 1664, A 2014009, <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0091> (stan na dzień 18.07.2025 r.).

Wspomniana muzykalność jest pojęciem bardzo niejednorodnym i dotyka wielu różnych kompetencji człowieka, często nie kojarzonych z muzyką. Rozwój muzycznych zdolności porównać możemy do rozwoju mowy, zarówno w sensie ewolucyjnym, jak i ontogenicznym. To trochę jak niespodziewana wygrana albo raczej bonus otrzymany w prezencie od ewolucji. Umiejętności, do których dorastaliśmy jako gatunek wykorzystując je w celu przetrwania, po wiekach specjalizacji zaczęły splatać się i wprowadzać do naszego życia piękno przez coraz bardziej wyszukane formy przekazywania już nie tylko informacji, ale także emocji i uczuć. Podstawową umiejętnością, i prawdopodobnie najbardziej pierwotną, jest odczuwanie muzycznego pulsu. Czas jest dla muzyka tym, czym podobrazie dla artysty malarza. Stanowi jedyną i jakże ulotną przestrzeń jego wypowiedzi. Ogromna część tego, co zwykliśmy nazywać muzykalnością dotyczy poczucia czasu w muzyce. Sama ilość agogicznych wskazówek zawartych w partyturze przez kompozytora dla przyszłych wykonawców jest ogromna i ukazuje jak bardzo różne gospodarowanie czasem we frazie potrafi zmieniać jej oblicze. Tempo np. pojedynczej arii w teatrze operowym zależy zasadniczo od twórcy dzieła, zostaje ujęte w zapisie nutowym i jest obligatoryjne dla wykonawców. Jednak praktyka wykonawcza pokazuje jak znacząco kolejne realizacje różnią się od siebie, w zależności od osoby dyrygenta i śpiewaka. To ciekawe jak bardzo istotnym elementem, zarówno dla odbiorców, jak i wykonawców jest tempo utworu. Jest to chyba najczęściej poruszana kwestia między dyrygentem a solistą i nierzadko sporna. Dowodzi to jak mocno związani jesteśmy z naszym odczuwaniem muzycznego pulsu we frazie i na jak głębokim poziomie go odczuwamy, skoro każde poważne odstępstwo od naszej wizji odbieramy jako niewygodne i nienaturalne. Czasem mam wrażenie, że istnieje tylko jeden idealny czas dla każdego z utworów i kiedy się do niego zbliżamy (nieważne czy w trakcie słuchania, czy wykonywania) towarzyszy nam uczucie zespolenia z muzyką, przybliżania się do zawartej w nim prawdy. Oczywiście jest, że nasza muzykalność (znów podobnie jak nasz język) posiada swój rodowód. Jej budulcowym elementem płynącym wprost z kultury naszego ludu, bądź naszej ziemi, jest – w sposób bodaj najbardziej wyczuwalny – tonalność.

Między dźwiękami muzyki panuje z góry zaplanowany porządek, mogłabym powiedzieć przewrotnie, że nawet coś więcej, jakiś rodzaj hierarchii. W naszym starzejącym się już mocno systemie dur-moll cięciwę sporów, narastających emocji, rozciąga panosząca się wiecznie dominanta. Tonika zaś ucina spory, wprowadza harmonię i zbierając wszystkie zbłąkane tony wieńczy dzieło. Można by zażartować, że pierwsza dominuje a druga tonuje. Obie jednak (obok czwartego stopnia skali tzw. subdominanty) organizują ciężenia współbrzmień i dźwięków wewnątrz utworu, budując porządek tonalny znany nam tak dobrze jak przydomowy krajobraz. By zrozumieć bliskość tonalną, w jakiej zostaliśmy wychowani, wystarczy poprosić kogoś by zanucił najprostszą, najbardziej popularną w świecie orientu piosenkę opartą na powszechnie stosowanej tam pentatonice. Pierwsze podejście mogłoby okazać się tak zabawnie trudne, jak pierwsze kosztowanie

potraw pałeczkami. Niezmiennie frapujące mnie pytanie odnosi się do naszego systemu dur-moll i dotyczy różnicy w odbiorze utworów durowych i molowych. Kiedy dur postrzegamy jako tonacje jasne, radosne, wesole, to moll zmusza nas do zadumy i otula melancholią. Już dzieci pytane na początku edukacji muzycznej o rozpoznanie trybu, same znajdują odpowiedź według tego klucza. Tak jest, nie wiem natomiast czy wiemy dlaczego tak jest, wszak to różnica jednego półtonu (najmniejszej odległości między dźwiękami)! Tonalność to wielka siła, która współtworzy naszą relację ze światem dźwięków mocno i niemal potajemnie, bo rzadko ją sobie uświadamiamy.

Muzykalność to także głęboka kompetencja, budowana latami umiejętność płynąca z odbiorczych, a także wykonawczych doświadczeń. Nabierając jej, stajemy się coraz wrażliwsi, nie tylko na czas frazowania, ale i na dynamikę i barwę utworu. Forma muzycznej wypowiedzi, której poszukujemy zarówno jako konsumenci sztuki, jak i jej twórcy, dojrzewa, jeśli przez lata pozostajemy z nią w aktywnym kontakcie.

Muzykalność możemy wreszcie rozumieć jako umiejętność przekazywania i odbierania emocji, uczuć poprzez muzykę. Tym zaś, co być może najbardziej fascynuje, jest to, że formalna konstrukcja muzyki, znajomość niuansów takich jak styl utworu, tradycja wykonawcza, nie pozbawiają nas wolności w przekazywaniu naszego osobistego komunikatu i wyrażaniu siebie poprzez dzieło sztuki.

I. 3. Opera jest sztuką łączącą żywioł muzyki z żywiołem teatru. Skojarzenie to ma swój oczywisty rejestr zysków i strat. Muzyka do tekstu literackiego wnosi wielki emocjonalny ładunek. Ilustruje uczucia. Prowadzi nas niemal po omacku w nasz własny, często nie do końca odkryty świat głęboko skrywanej wrażliwości. Bywa, że otwiera stare rany, przypomina dawne uczucia i chroni przed ostateczną utratą dostępu do portalu serca. Stanowi język uniwersalny, bowiem kiedy w czwartym akcie opery Verdiego *Otello*, „wchodzą” kontrabasy zapowiadające przyście tytułowego bohatera, dotyka nas świadomość, że Desdemona zginie. Muzyka jest najbardziej wiarygodnym komentatorem teatralnej rzeczywistości. Możemy nie ufać bohaterom przedstawienia, nigdy natomiast nie podważymy prawdziwości jej komentarza, ponieważ komunikuje się z nami na płaszczyźnie nieznającej fałszu. To ona w moim odczuciu stanowi największą siłę operowego teatru. Odbiór muzyki odbywa się lotem błyskawicy, jeśli jest ona oczywiście z gatunku tych, które do nas mówią.

Tekstem opery jest libretto i większości z nich nie poleciłabym raczej do samodzielnej czytania. Z przyczyn formalnych stanowi skrót pełnej wersji dramatu, na bazie którego powstaje. Trudno równać libretto *Otella* – mimo, iż Arrigo Boito podniósł je do wybitnego poziomu – z tekstem Szekspira. Zdobyczą, którą opera pochłania najpełniej i najchętniej z powieści i dramatów inspirujących kompozytorską wyobraźnię jest sama intryga i jej bohaterowie. Co zatem różni aktorstwo dramatyczne od operowego i jakie wymagania stawia przed śpiewakami fakt bycia aktorem? Oglądając niektóre współczesne realizacje mam ochotę i potrzebę

odpowiedzieć, że niczym. Czasy „krtani w kostiumach” zniknęły chyba bezpowrotnie, a opera od ostatnich dziesięcioleci, będąc największą konserwą w świecie sztuki, przeżywa najazdy reżyserów spragnionych lauru pierwszeństwa w ocieraniu jej lica z grubej warstwy kurzu. Operowi bohaterowie opuszczają przypisane im funkcje oraz miejsca i przenoszą swoje rozterki w dzień obecny. Halka opuszcza góry, a Aida nie jest już nubijską księżniczką. To na śpiewaku – aktorze spoczywa zadanie uwiarygodnienia swojej postaci, nawet jeśli stworzone dla niej nowe środowisko nie znajduje odzwierciedlenia w tekście libretta. Jednak prawdziwą trudnością istniejącą w operze od zawsze – a nie tylko będącą znakiem czasu – jest wypracowanie artystycznej swobody w systemie, który porządkuje każdą sekundę spędzoną na scenie. Kiedy aktorka dramatyczna trafia w swoim scenariuszu na słynną kwestię „kocham cię” to wybiera dowolny, najwłaściwszy jej zdaniem moment i tempo wypowiedzi. Wielokrotnie powtarzałam te słowa na operowej scenie i zawsze w reżimie dyrygenckiej batuty. Słowem, jeśli teatr jest oszustwem, to teatr operowy staje się oszustwem do kwadratu. My także pozorujemy prawdę, jednak w warunkach, w których walczyć o nią jest znacznie trudniej. To zapewne dlatego opera jest gatunkiem, w którym istnieje najkrótsza droga od uniesienia do śmieszności. Mimo iż kocham śpiewać, muszę zauważyć, że w życiu rzadko porozumiewamy się ze sobą śpiewając. Jeśli więc pragniemy uwiarygodnić nasz śpiew, sprowadzić do roli komunikatu, rozmowy scenicznej, musimy doprowadzić go do perfekcji. Inaczej, jeśli do widowni zamiast rzeczowego „kocham cię”, dotrze zwyczajowy „kogut” będzie śmiesznie.

Sztuka aktorska przychodzi do śpiewaka znacznie później niż nauka muzyki czy szkolenie głosu. Jest oczywiście konieczna i nie do przecenienia w rzeczywistości sceny, jednak mierzymy się z nią zanurzeni w konstelacji wielu priorytetów i często kierując się bardziej własnym wyczuciem, niż latami kształcenia. Jeśli jest się wybitnym aktorem, ale beznadziejnym śpiewakiem, nie wejdzie się na scenę operową, odwrotny układ jest niestety możliwy.

Wszystko o czym myślimy mówiąc o operze jest... wielkie. Wielkie chóry, wielka orkiestra, wielka scena, kostiumy, głosy, kurtyna, a nawet żyrandol nad widownią bywa najczęściej ogromny. Jeśli w tym miejscu nasuwa się komuś popularne skojarzenie z wielkimi śpiewaczkami, to spieszę zaprzeczyć. Moda minęła. Teraz im szczuplejsza talia, tym krótsza droga na afisz – powiedziałabym nie bez złośliwości – choć to na szczęście nie do końca prawda. „Na szczęście” – odpowiadam mając w zamyśle ostatni (poza głosem oczywiście) element ze zbioru koniecznych predyspozycji w przypadku artysty śpiewaka.

Aktorzy dramatyczni mawiają, że jeśli aktor nie przychodzi do teatru w dzień spektaklu, to oznacza, że nie żyje. Ta piękna prawda niestety nie do końca może realizować się w operowej rzeczywistości. Otóż śpiewak musi nie tylko żyć, ale jeszcze mieć sprawny głos w dniu przedstawienia. Niestety nie zawsze zależy to od niego i dla wielu jest najbardziej frustrującą i stresującą częścią zawodu. Dlatego tak pożądaną cechą u śpiewaków jest przewlekłe zdrowie, siła fizyczna (mój kostium w Halce waży 20 kg!) i ogromna wytrzymałość. Mało kto wie, że cztery

akty wykonywania ciężkiej partii tytułowej w operze porównuje się z wysiłkiem piłkarza podczas meczu. Dodajmy jeszcze, że partie operowe rozdawane są nie tylko po tak zwanych „warunkach”, ale przede wszystkim zależą od gatunku głosu jakim się dysponuje. Charakteryzatorzy nierzadko dwoją się i troją by nadać sędziwego wyglądu młodzieńskim basom, lub odjąć niechcianych lat w przypadku doświadczonych sopranistek i tenorów, którzy w operowym librecie widnieją zazwyczaj w rolach amantek i amantów. „Dziś szesnaście kończę lat” – śpiewa piękna Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* i chyba jeszcze nie zdarzyło się, aby była to prawda w odniesieniu do jej wykonawczyni. Jednak w wielkiej złotej ramie operowej sceny gubią się takie „szczegóły”, zwłaszcza że dystans między śpiewakami a widownią dodatkowo powiększa rozdzielająca przestrzeń orkiestronu. Dla widzów z dalszych rzędów, bądź tych zasiadających na balkonach, śpiewacy wyglądają już tylko jak kolorowe poruszające się figurki. Istnieje jednak pewien element tej operowej układanki, który buduje bardzo bliski, intymny kontakt między widzem a śpiewakiem. Jest nim – wsparty dźwiękiem orkiestry – głos.

II. 1. Poza ogólnie rozumianymi zdolnościami muzycznymi, oprócz aktorskiego zacięcia popartego niezbędnymi fizycznymi predyspozycjami, jest on najbardziej charakterystycznym elementem artystycznego „ekwipunku” śpiewaka. To na jego wyjątkowych możliwościach powstała i wspiera się do dzisiaj ta przedziwna sztuka stając się jego ukoronowaniem. Na pierwszym roku studiów uczęszczałam wraz z koleżankami i kolegami na zajęcia z higieny i fizjologii głosu. Prowadziła je dr Teodozja Donat-Jasiak, foniatra, a prywatnie siostra Zdzisławy Donat – jednej z najsłynniejszych polskich koloratur. Zajęcia odbywały się w szpitalu na oddziale foniatry, miejscu w którym my przyszli adepci operowych scen czuliśmy się dość nieswojo. Pod koniec wykładów Pani Doktor czasem organizowała kameralny koncert z naszym udziałem dla studentów specjalizacji foniatrycznej. Prosiła nas o taki dobór repertuaru, by można było oprócz muzycznych walorów dzieła, nacieszyć się przede wszystkim wokalnym popisem. W cenie były szybkie przebiegi, najwyższe i najniższe tony ze skali naszych głosów, a arie Królowej Nocy i moniuszkowskiego Skołuby królowały, budząc niemałe uznanie na sali wykładowej. Zachowałam w pamięci to spotkanie, ponieważ mogliśmy wyraźnie odczuć jak bardzo interesowało ono naszych kolegów-słuchaczy, którzy w trakcie swych studiów mieli do czynienia wyłącznie z instrumentami pozbawionymi przez chorobę ich naturalnych zdolności.

Szkolenie głosu jest zajęciem żmudnym i niełatwym. Bazuje na odczuciach i wyobraźni. „Rzuć nieco słońca na podniebienie”, „musisz wziąć powietrze jakbyś chciała powąchać kwiat” – to tylko najbardziej oczywiste z określeń, z jakimi spotykałam się na pierwszych lekcjach śpiewu. Opanowanie oddechu i umiejętność oparcia na nim swojego głosu, to najważniejsze zadanie w początkowym etapie nauki. Niełatwe, ponieważ wszystko czym dysponujemy i co jest potrzebne do śpiewania, ukrywa się w naszym wnętrzu, poza kontrolą oczu. Śpiewanie

jest zatem rzemiosłem, które nie może się obyć bez obecności mistrza. Co ciekawe ten typ edukacji w dzisiejszych czasach ugina się pod naporem krytyki i odchodzi do lamusa. Zarzuca mu się stygmatyzację ucznia i jego marginalizację. Uważam, że jakkolwiek słowa te mogą być adekwatne w przypadku ogółu nauczania, nie powinny odnosić się do nauki rzemiosła. Naturalną cechą ucznia jest to, że pragnie być jak swój mistrz. To przecież on świadomie go wybiera, żaden prawdziwy mistrz nie ugania się za uczniami – klasę buduje mu jego własna marka. „Pragnę malować jak on”, „chciałabym umieć śpiewać jak ona” – uczeń „zakochuje się” w swoim mistrzu, a mistrz także po trosze w swoim uczniu. Kiedy uczeń pragnie rozpocząć u niego swój bieg po marzenia, mistrz musi dojrzeć w nim szansę na jego dobre zakończenie i jeśli tak się stanie zaczyna się praca. Pamiętamy filmy opowiadające o wschodnich sztukach walki, o dochodzeniu do zwycięstwa w różnych dyscyplinach sportu – na podobnym zachwycie i determinacji budowały się wielkie szkoły malarskie, rzeźbiarskie, a także wokalne. Po czasie pobierania nauk przychodzi czas, w którym uczeń zaczyna odczuwać, że mógłby stanąć w szranki ze swoim nauczycielem. Wówczas, jeżeli istnieje szansa na wygraną, dochodzi do najradośniejszego w świecie ludzi rozstania. Widziałam wiele debiutów na operowej scenie, pamiętam dobrze własny – kiedy zapada kurtyna my uczniowie nie biegniemy tego dnia do naszych rodziców, lecz do nich – do mistrzyń i mistrzów. Szczęśliwi ci, którym udało się ich znaleźć! Moim zdaniem to nie wypalenie prastarego układu, który się już nie sprawdza, lecz kryzys mistrzów i paradoksalnie kryzys uczniów obezwładniły tą pełną pasji relację. Słowo relacja jest tu wyjątkowo na miejscu, ponieważ jak powszechnie wiadomo bez niej nie istnieje żadna edukacja. W wokalne profesji istnieją osoby, nazywane naturszczykami, jednak świadomość rzemiosła i cenna nauka zdobywana nierzadko na błędach, wydaje mi się czymś znacznie bardziej gruntownym. Wiedza taka staje się później wartościowym darem dla kolejnych pokoleń, ponieważ opera w tym względzie niezwykle przypomina sztafety.

Żyjemy w czasach wielkiej różnorodności. Kiedy odtwarzam nagrania z lat 50. czy 60. zauważam, że wszyscy śpiewacy wykonywali swoje partie w jednej manierze. Niektórzy na poziomie mistrzowskim, inni może mniej zaawansowanym, jednak „kierunek jazdy” pozostawał ten sam dla wszystkich obecnych na scenie. Dzisiaj zdaje się, że dawna włoska sztuka pięknego śpiewu (*bel canto*) stale rozszerza swoje granice. Szczęśliwie, wobec zmieniających się i różnorodnych upodobań, jedna rzecz pozostaje niezmienna – w tzw. scenie Nilu, Aida zawsze będzie musiała zmierzyć się z wysokim c, tak jak wszyscy inni odtwórcy tych wspaniałych ról stać będą przed wyzwaniem, jakie stawia przed nimi muzyka napisana sto, dwieście, trzysta, czterysta, a nawet pięćset lat temu!

Jakie cechy zatem powinien mieć głos przydatny do pracy w operze?

II. 2. Pierwszą, daną nam w prezencie – podobnie jak wzrost lub odcień tęczy – jest barwa. Żaden inny instrument nie doczekał się tylu określeń opisujących swoje brzmienie, co głos. Może być: słodki, jasny, ciemny, ciepły, miękki,

głęboki, słoneczny (o Pavarottim mówiono, że w jego głosie można odnaleźć całe słońce Italii!), metaliczny, srebrny, złoty, błyszczący, bursztynowy, kremowy, a nawet (zdarzyło mi się to przeczytać w recenzji na własny temat) – śmiewankowy! Bywają głosy z tzw. „lzą”. Ceni się ją w odbiorze, bowiem nasycza ona dźwięk czymś rzewnym, chwytającym za serce. Kiedyś w rozmowie z dawnym pierwszym flecistą Filharmonii Poznańskiej usłyszałam dość lapidarną, ale wymowną i zapadającą w pamięć charakterystykę głosu mojej nauczycielki. Usłyszawszy od kogo pobieram pierwsze szlify, westchnął, uniósł oczy wysoko ku górze i próbując znaleźć najlepsze określenie powiedział „To był głos... to był głos jak, jak... jak cukierek!”. Krystyna Pakulska, bo o niej tu mowa, była wybitną koloraturą Teatru Wielkiego w Poznaniu. Kochała koloraturowe fache i dobrze rozumiała naturę tego najwyższego gatunku głosu, zbliżonego do ptasich treli, w którym zegarmistrzowska precyzja powinna łączyć się z wdziękiem i słodyczą.

Ucząc śpiewu często odnosimy się do podobnych określeń chcąc zobrazować uczniowi, co powinien poprawić. Informujemy go wówczas, że głos brzmi za głęboko bądź za płytko, za jasno albo za ciemno. Z tego powodu odnajdziemy wiele śpiewaczych określeń i powiedzonek bezpośrednio odnoszących się do barwy głosu, jak choćby to włoskie, mówiące, że głos powinien być jak lakier – ciemny i błyszczący. Barwa, jak wskazują podane przykłady może być zatem niezwykle różnorodna. Jako jedyna z cech opisujących nasz instrument nie powinna ulegać zasadniczym zmianom w trakcie kształcenia. Są takie cechy naszego głosu, na które możemy i powinniśmy wpływać, ale zmiana jego naturalnego „koloru” wieszczy zły kierunek w szkoleniu i nawet naprowadza bezpośrednio na błąd. Słyszysz się czasem o tym, że ktoś pohukuje, że ma „garnek w głosie” albo „ciasną barwę” – jak w przypadku nosowania. Ciekawostką jest, że my z powodu fizjologicznych uwarunkowań mamy inny odsłuch naszego głosu od zewnętrznych odbiorców. Warto jednak byśmy byli świadomi, że dana nam barwa jest naszym roznoszącym się w przestrzeni śladem papilarnym. Dzięki niej właśnie możemy bezbłędnie rozpoznać naszego ukochanego piosenkarza, lub po prostu Ukochanego bądź Ukochaną (nawet wtedy, kiedy nie śpiewają). Ten osobniczy obraz głosu wykorzystują wspaniałe zwierzęta, np. w sytuacji kiedy matki muszą rozpoznać swoje maleństwo pośród wielu innych. Głos matki jest zresztą dźwiękiem, który poznajemy na długo przed narodzinami. Stanowi on ważny budulec naszego poczucia bezpieczeństwa w momencie przyjścia na świat, a także później, w trakcie budowania wzajemnej bliskiej relacji. Istnieją nawet teorie, że prapoczątki muzyki mają swoje źródło w matczynym śpiewie².

II. 3. Kolejną cechą głosu jest jego wolumen, czyli inaczej mówiąc głośność, siła. W przypadku śpiewaków operowych powinien być znaczący, choćby ze względu na warunki panujące na scenie. Istnieje anegdota opowiadająca o pierwszym spotkaniu młodziutkiej Ady Sari i jej ojca z mediolańskim nauczycielem

² W. Tecumseh Fitch, „Four Principles of Bio-Musicology”..., s. 5.

śpiewu, do którego udali się na wstępne przesłuchanie. Po wysłuchaniu panny Ady, maestro zwrócił się wprost do ojca: czy słyszy pan muchę, która lata pod sufitem? – Owszem. Słyszę ją, ale słabo – odparł. Otóż ja również tę muchę słyszę – słabo, jednak mocniej niż głos pańskiej córki.

Wiemy dobrze, jak potoczyły się dalsze losy polskiej primadonny. Ada, mimo początkowych wątpliwości, pozostała w Mediolanie i rozpoczęła żmudną naukę śpiewu. Z tej historii wynika jednak pewien niezwykle ważny w przypadku śpiewaków fakt. Możemy się domyślać, że nasza sopranistka, pod wpływem pracy z doświadczonym maestro, powiększyła znacznie siłę swojego głosu, ale czy mogła delikatny z natury dźwięk zamienić w potężne brzmienie? Z całą pewnością nie. Cóż zatem uczyniła? Dopracowała do perfekcji nośność swojego tonu. To właśnie czynią śpiewacy pracujący nad tym, by wszyscy zasiadający na widowni mogli słyszeć ich głos w całym jego rejestrze. W języku wokalnym – operowym taki efekt nazywa się *squillo* (po włosku: dzwonek) i oznacza umiejętność używania wysokich alikwotów na każdym z dźwięków skali. Można zaryzykować twierdzenie, że ta wysoka pozycja dźwięku obok *appoggio*, czyli nisko opartego oddechu, jest osią naszego instrumentu. Słyszalność więc zawdzięczamy zarówno fizyce naszego głosu, jak i starannie dopracowanej technice.

Duża siła głosu konieczna jest z całą pewnością w partiach bohaterских i dramatycznych, a więc głosy zawierające te określenia w swojej nazwie, będą także posiadać konkretny wolumen potrzebny w zderzeniu z mocniej, bardziej dramatycznie brzmiącą orkiestrą. Jednak przepisy włoskiego śpiewania na masce i owego *squillo* obowiązują nawet najciemniej i najniżej śpiewające basy. Nie ma takiego śpiewaka, dysponującego choćby największym dźwiękiem, który porzucałby te naturalne „wzmocniacze” nie przypadłby już w pierwszych rzędach.

W teatrze wolumen stanowi pewną pulę natężenia dźwięku, do której sięgamy w zależności od potrzeb. Nasze potrzeby odpowiadają w tym względzie potrzebom partii. Z tej przyczyny, ról pisanych na głosy liryczne nie wykonują głosy dramatyczne. Głosy zaś liryczne sięgając po partie spinto (liryczno-dramatyczne) brzmią niewystarczająco. Dla przykładu: wśród głosów sopranowych, licząc od najwyższego, wyróżniamy sopran: koloraturowy, liryczny, spinto i dramatyczny. Teoretycznie posiadają zbliżoną skalę jednak różni je barwa, wolumen i obszar, w którym brzmią najpełniej (dla jednych rodzajów umiejscowiony wyżej, dla innych niżej). Koloratura jest królową wysokich tonów, a zatem każda jej partia rozpisana jest w wysokim sopranowym rejestrze. Gdyby jednak ten gatunek głosu miał wykonać rolę przeznaczoną dla sopranu spinto, to pomimo posiadania koniecznej skali nie uniósłby jej wymogów, brzmiąc niedostatecznie i słabo, zwłaszcza w średnicowych i niższych miejscach partii. Są także takie partie spintowe, które w swoim przebiegu rzadko wykorzystują pełen wolumen głosu – przykładem może być Desdemona. Mimo to obsadzanie ich lżejszymi głosami lirycznymi daje wrażenie zubożenia, bo każdy rodzaj głosu posiada swoją „pojemność”. Mówiąc kolokwialnie, kiedy wielki silnik w samochodzie pracuje tylko na pół mocy i tak wysyła w świat konieczną informację o tym na co go jeszcze stać.

Z pojęciem siły głosu wiążą się umiejętności pracowania w różnej dynamice. Od dramatycznego forte po najcichsze piano. Aria wykonywana od początku do końca tym samym natężeniem głosu męczy z czasem ucho słuchacza. Zwiększając siłę mięśni, powiększając stałym treningiem objętość płuc i usprawniając technikę oddechową, zwiększamy siłę swojego głosu często nawet tego nie dostrzegając. Czasem jedynie znajomi, wysyłający subtelne sygnały podczas wspólnie oglądanej komedii, docierają do nas z tą prawdą...

Z całą pewnością dla śpiewaka lepiej jest mieć głos duży, mięsisty, niż mały, jednak w docieraniu na najwyższe teatralne „jaskółki” i tak najbardziej liczą się umiejętności. I proszę mi wierzyć, niebiańsko ciche piano, które dla głosu jest wielką sztuką, niesie się po widowni najmocniej!

II. 4. Cechą głosu mającą niebagatelne znaczenie podczas pracy na operowej scenie jest również jego skala, czyli rozpiętość. Wykonując repertuar wyłącznie pieśniarski moglibyśmy uniknąć komplikacji związanych z obowiązkiem prezentowania najwyższych bądź najniższych tonów, o których pewny byt musimy zabiegać i troszczyć się sumiennym treningiem.

W pieśniach tonacja jest kwestią wyboru i to my decydujemy, w której czujemy się najbardziej komfortowo i w której nasz głos aktualnie najlepiej się prezentuje. W operze zmiany tonacji nie wchodzi w grę. Jeśli więc śpiewakowi marzy się jakaś partia, lub dostaje nagłą propozycję wykonania partii której nie zna, pierwszą rzeczą jaką zazwyczaj sprawdza jest *tessitura* – kolejne pojęcie z języka włoskiego oznaczające zakres dźwięków, w których głos brzmi najpełniej i najswobodniej. Oprócz *tessitury* sprawdza również skrajne tony, a także to, jak często pojawiają się one na przestrzeni utworu. Czasem w razie wątpliwości robi pierwsze „przymiarki” i jeśli materiał poddaje się – przyjmuje z czystym sumieniem propozycję.

Pojęcie *tessitury* jest o tyle kluczowe, że w trybie natychmiastowym wyłącza role lub utwory nieodpowiadające gatunkowi naszego głosu. Każdy komu zdarzyło się zaśpiewać w omyłkowo dobranej tonacji wie, że bardziej przypomina to walkę o przetrwanie niż jakikolwiek występ. Na szczęście w operze takie pomyłki nie mają miejsca, ponieważ nie śpiewamy utworów wyjętych z kontekstu, lecz nasze role są częścią starannie zaprojektowanej muzycznej całości dzieła.

Jaka jest prawdziwa skala śpiewaka operowego? Otóż teoria powiada, że w przypadku basu będzie to zakres od E wielkiego do d¹, czyli razkreślnego (nazwy wielki i razkreślny pochodzą od nazw oktaw, w których się znajdują), a np. u sopranu od c1 (razkreślnego) do c3 (trzykreślnego) lub wyżej. Czy ten podział zgadza się z rzeczywistością? Powiedziałabym, że raczej ustala pewną normę, a także, jak w przypadku niemieckiego systemu *Stimmfach*, kategoryzuje zakres skal obowiązujących śpiewaków zatrudnionych w teatrze na konkretnym „fachu”. Według tego systemu (biorącego pod uwagę także wielkość i barwę głosu) artysta określa swój „fach”, wskazując automatycznie role, do których można go zatrudnić. Ma to między innymi ułatwić sposób budowania obsad w poszczególnych operach.

Jednak taka standaryzacja ponosi często fiasko, kiedy odniesiemy ją do pojedynczego śpiewaka. Skala głosu bowiem należy do typu cech niezwykle indywidualnych. Możemy zatem z grubsza przyjąć, że zakresy o których czytamy w Internecie stanowią tylko obligatoryjny zasięg konkretnego gatunku głosu (np. tenor musi mieć w skali słynne „wysokie c” z tego względu, że ten dźwięk znajduje się w większości jego partii). Nie oznacza to wcale, że na tym kończą się śpiewacze możliwości i jest wielu takich, którzy przekraczają te umowne granice. Niektórzy górne, inni dolne, a jeszcze inni i jedno, i drugie! Typowa skala głosu operowego mieści się między dwoma a trzema oktavami. Zdarzają się jednak wyjątki od tej reguły, jednak pojawiają się rzadko i zawsze robią oszałamiające wrażenie. Maria Callas wykonywała z powodzeniem arie od koloraturowych po mezzosopranowe. Polska piosenkarka Violetta Villas dysponowała głosem o niezwykle szerokiej skali zawierającej około pięciu oktav, obecnie zaś Dimash Kudaibergen, wokalista z Kazachstanu zachwyca świat głosem liczącym nawet 6 oktav. Zaznaczyć pragnę, że wymienieni artyści posługując się tak rozpiętą skalą używając jej wydobywając „pełnoprawne” piękne i pełne tony, a nie, jak to bywa w medialnym „wyścigu przez oktawy” wielu śpiewających gwiazd, jedynie piski, świsty czy pomruki. Skala głosu opisuje konkretną zdolność wokalną, a nie umiejętności i talenty ościenne.

Podobnie, jak w przypadku wolumenu, tak i w kwestii rozpiętości głosu, rzadko się zdarza by nie powiększał się on wraz z rozwojem techniki śpiewaka. Często spotykamy sytuację, że głos początkowo klasyfikowany jako mezzosopran na pewnym etapie kształcenia uwalnia swoją „górną” i zostaje sopranem. Jeśli jednak nasza skala w trakcie kształcenia się kurczy, oznaczać to powinno wyłącznie wszczęcie poszukiwań nowego nauczyciela śpiewu. Górne tony są szczególnie newralgicznym miejscem, ponieważ głos podlegając zmianom, np. hormonalnym, potrafi się obniżyć, a pamiętajmy, że w przypadku śpiewaków liczy się każdy półton.

II. 5. Istnieje jeszcze jedna cecha ludzkiego głosu, której nie posiada żaden inny instrument, a która jest związana bezpośrednio z podstawowym zadaniem naszego aparatu, a mianowicie z komunikacją i słowem. Związek literatury z muzyką, fascynujący ludzkość od zarania naszej kultury, od zawsze wzbudzał u widza poczucie wyższego poziomu estetyki i wywoływał ogromne emocje. Historię opery można byłoby opisać przewrotnie jako starcie gigantów, bowiem te dwa żywiące się sobą nawzajem żywioły na przestrzeni wieków, toczyły niekończący się bój o palmę pierwszeństwa na operowej arenie. Muzyka w tej relacji zawsze wykazywała tendencje do „zarastania” tekstu. Z tej przyczyny, że skromność nie jest najmocniejszą stroną opery, kompozytorzy mogli folgować własnej wyobraźni i żądaniom śpiewaków o coraz bardziej rozbudowane i pełne efektów arie. Zamieniało to stopniowo operę w pozbawiony dramaturgicznego sensu wokalny popis. Każdorazowo jednak, kiedy opera zbliżała się do teatralnego absurdu Melpomena – muza teatru – zsyłała jej wielkiego reformatora. Monteverdi,

Gluck, czy w końcu Wagner, tworzyli dzieła operowe nowej epoki. Pisali traktaty mające uzmysłowić powagę roli, jaką pełni słowo w operowym teatrze, a ich teatr stawał się żywym pomnikiem ich postulatów.

Trzeba przyznać, że najwybitniejsze tytuły kanonu operowego cechuje wielka czułość w stosunku do tekstu. Genialni kompozytorzy, tacy jak na przykład Mozart, posiadali zdolność, którą nazywam odkrywaniem naturalnej melodii słowa i przekładaniem jej na język muzyczny. Możemy pokusić się o własny eksperyment, przywołując w pamięci jakąś frazę ulubionej piosenki, która stała się niezaprzeczalnym przebojem. Jeśli wypowiadając ze swobodną, naturalną intonacją jej tekst usłyszymy ukryte w nim dzięki napisanej do niego melodii, możemy być pewni, że to jedna z miar sukcesu tego utworu. Możemy również uczynić z tego część własnego postulatu, by współcześni twórcy piosenek zwracali uwagę na jakość tekstu i szanowali prozodię słowa.

Słowo w teatrze stanowi zawsze punkt wyjścia. W dobrze zbudowanej sztuce muzyka naśladuje zmieniające się nastroje i interpretuje tekst libretta. Posługując się uniwersalnym językiem emocji, często antycypuje wydarzenia lub komentuje samotnie ich skutki. Podarowując stosowne motywy bohaterom, buduje ich emocjonalną charakterystykę, dzięki której tworzy się nasz podskórny odbiór postaci. Jako najbliższy towarzysz operowego widza, muzyka cały czas pozostaje z nim w kontakcie, prowadząc dialog z jego uczuciami. W tekście i w relacjach między bohaterami spełnia się sens jej operowego istnienia.

Słowo to kolebka muzyki, jej żywioł oraz istota jej posłannictwa – sens jej istnienia. Słowo zaśpiewane – jest metafizycznym aktem narodzin muzyki. Ten szczególny moment (...) jest także „momentem metafizycznym” muzyki. Momentem powagi i piękna – odsłaniającym intymność relacji muzyki i słowa – i objaśniającym teatralny fenomen „inkarnacji muzyki”. (...) Fizyczny „akt śpiewanego słowa” postrzegamy nie jako „akt sam dla siebie”, jako „fizyczny wysiłek ciała – realizujący fizyczny rezultat dźwięku”, ale jako akt znacznie bardziej złożony i całkowity. Oto „człowiek duchowy” realizuje swoim aktem woli „wcielenie duchowego” – w „fizyczność dźwiękowego” bycia muzyki. Zachowując tym sposobem to, co „duchowe” w tym, co „fizyczne”, człowiek śpiewający słowo – niejako „praktykuje meta-fizykę”³

Tak oto Ryszard Peryt w swojej niezwyklej książce *Opera uboga* opisywał fenomen słowa w operowym teatrze i jego duchową inkarnację.

III. Głos łącząc ze sobą funkcje muzyczne z rodzajem najbardziej bezpośredniego przekazu jakim jest mowa, staje się instrumentem komplementarnym i innym niż wszystkie. Korzystając z niego na scenie mamy do dyspozycji nie tylko słowo, ale także całą paletę barw właściwą doświadczanym w życiu emocjom. Od radości przez namiętność do cierpienia nasz głos dysponuje tak uniwersalnym rodzajem komunikatu, że nic nie jest w stanie obezwładnić naszej zdolności

³ R. Peryt, *Opera uboga*, Kraków 2014, s. 15 – 16.

do jego rozumienia. Jego życie jest krótkie, umiera wraz ze śpiewakiem, jednak żywioł opery tworzy się każdorazowo w tym charakterystycznym płynięciu „uczuciowego impulsu” z przeszłości do czasów obecnych, z serc kompozytora i twórcy libretta poprzez kolejnych wykonawców, aż do współczesnego widza.

Bibliografia

- Fitch, W. T. (2015). Four principles of bio-musicology. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, 370(1664), Article 2014009. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0091>
- Peryt, R. (2014). *Opera uboga*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Podlipniak, P. (2023). Współczesne poglądy na ewolucyjną genezę muzykalności człowieka. *Filozoficzne Aspekty Genezy*, 20(1), 58–76. Retrieved July 18, 2025, from <https://fag.ifil.uz.zgora.pl/index.php/fag/article/view/218>