

Wacław Panek

Ada Sari (1886-1968) - śpiewaczka i pedagog : studium biografistyczno-muzykologiczne

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 17/2, 213-240

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WACŁAW PANEK

ADA SARI (1886-1968) – ŚPIEWACZKA I PEDAGOG. STUDIUM BIOGRAFISTYCZNO-MUZYKOLOGICZNE

Jej głos, technika wokalna i maestria interpretacyjna pozwoliły na to, że Adę Sari zaliczano do czołowych¹ europejskich sopranów koloraturowych pierwszych dekad XX wieku. Były to opinie zarówno ówczesnej krytyki muzycznej, jak i autorów biogramów encyklopedycznych. „Sari należała do najśłynniejszych sopranów koloraturowych swojej epoki, reprezentowała włoską szkołę belcanta. Imponowała dużym, nośnym, soczystym głosem o szlachetnej barwie, nadzwyczajną techniką (lekkość staccata), muzykalnością, pracowitością”² – podaje w 2007 roku *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Jako śpiewaczka zapisała się złotymi zgłoskami w historii polskiej i europejskiej wokalistyki I połowy XX wieku. W początkowym okresie swojej kariery była też jedną z ostatnich przedstawicielek tzw. złotego okresu („Golden Age”) w całej historii sztuki śpiewaczej (przełom XIX/XX w.), który nigdy przedtem ani nigdy potem nie wystąpił w dziejach wokalistyki operowej.

Po opuszczeniu sceny, poczynając od lat 40. XX w. aż do śmierci Ada Sari zajęła się pedagogiką wokalną. Przez ok. 30 lat pracy pedagogicznej stworzyła własną, oryginalną, autorską szkołę śpiewu, która okazała się jednym z najbardziej twórczych osiągnięć wokalistyki polskiej II połowy XX w. Wykształciła ponad 100 wokalistów odnoszących potem sukcesy na scenach krajowych i zagranicznych. (Swoją „szkołę wokalną” budowała i realizowała zarówno w systemie lekcji prywatnych, jak i w systemie szkolnictwa zorganizowanego szkół wyższych i średnich.)

Już w 1927 roku „Prager Zeitung” zwrócił uwagę na walory pedagogiczne sztuki wokalnej Ady Sari, stanowiąc niejako niezamierzoną antycypację jej biografii artystycznej, w której 20 lat później pedagogika znajdzie się w miejscu centralnym:

¹ Określenie to pojawiło się w dziesiątkach recenzji po występach Ady Sari w większości krajów europejskich, Ameryce Południowej i USA. (Niektóre z tych opinii będą cytowane w dalszej części pracy.)

² B. Chmara – Żaczkiwiec, *Sari Ada*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, pod red. E. Dziębowskiej, tom „S-SI”, Kraków 2007, s. 39.

„Wszystkie szkoły śpiewu powinny wysłać swoich uczniów na koncerty Ady Sari, aby im pokazać co to jest technika wokalna i bel canto. Ada Sari może być dla nich przykładem doskonałości wokalnej”³.

Cała biografia tej artystki, zarówno w części śpiewaczej jak i pedagogicznej (a obie zapisały się znaczącym sukcesem godnym opracowań historyczno-muzycznych) – nie znalazła dotąd źródłowego, naukowego zainteresowania ze strony muzykologów i historyków kultury. Można więc tylko mieć nadzieję, że przedstawione tu studium biografistyczno-muzykologiczne zwróci uwagę środowiska naukowego na postać Ady Sari, jej dokonania i jej miejsce w historii kultury polskiej oraz w historii wokalistyki światowej.

1. Początki

Pod koniec XIX wieku małe miasteczko podkrakowskie Wadowice wybrał sobie na praktykę koncypiencką młody doktor praw Uniwersytetu Jagiellońskiego, Edward Scheuer.

Trzydzieści cztery lata przed Ojcem Świętym w Wadowicach urodziła się dziewczynka, z której to miasteczko jest też dumne do dnia dzisiejszego.

29 czerwca 1886 roku, w chwili urodzin, nazywała się Jadwiga Leontyna Scheuer. Gdy miała 3 lata, nazywała się Jadwiga Szayer (bowiem ojciec wraz z całą rodziną zmienił sobie nazwisko)⁴. Gdy wchodziła po latach na scenę operową, po raz trzeci stała się kimś innym: Adą Sari. I pod tym ostatnim z nazwisk poznał ją świat.

Była córką Edwarda i Franciszki Scheuerów. Jej matka, z domu Chybińska, pierwsza przewodniczka Jadwigi po świecie muzyki, była stryjeczną siostrą wybitnego muzykologa polskiego, profesora Adolfa Chylińskiego⁵. W trzy lata po urodzeniu się Ady, ojciec przeniósł całą rodzinę do Starego Sącza, gdzie – po zmianie nazwiska na Szayer – 20 listopada 1889 roku otworzył kancelarię adwokacką. I tu pozostał przez prawie pół wieku, aż do 1935 roku,

³ Cyt. za: *Prasa światowa o Adzie Sari*, „Ruch Muzyczny” 1968 nr 16, s.6.

⁴ Z adnotacji w księgach parafii wadowickiej wynika, że „Za zgodą Namiestnika Lwowskiego w 1889 roku nazwisko Scheuer zamieniono na Szayer”. Adnotacji tej dokonano u dołu strony, na której znalazł się wpis aktu chrztu: „Jadwiga Leontyna Scheuer. Ojciec: Edward Scheuer, doktor praw, syn Piotra i Karoliny Despinoix. Matka: Franciszka Chybińska, córka Józefa i Franciszki Michalskiej. Podpisali rodzice chrzestni: Józef Chybiński i Teodora Zubrzycka”. (Cyt. wpisu metrykalnego za: B. Kaczyński, *Dzikie orchidee*, Warszawa 1984, s. 94.)

⁵ Profesorowie Adolf Chybiński i Zdzisław Jachimecki uznawani są za „ojców-założycieli” muzykologii polskiej.

przez 45 lat będąc radcą miejskim, a w latach 1920-1930 burmistrzem Starego Sącza⁶.

W tym mieście późniejsza Ada Sari spędziła swoje dzieciństwo. Matka udzielała jej pierwszych lekcji na fortepianie. Kiedy skończyła 6 lat, zaczęła uczyć się w przyklasztornej szkole klarysek. Nauką muzyki małej Ady kierowały zawodowe nauczycielki, siostry Szyrajew z Nowego Sącza.

Po skończeniu szkoły podstawowej Jadwiga Szayer wyjechała na dalsze dwa lata nauki do klasztoru w Cieszynie, a potem do szkoły Sióstr Bożej Miłości w Krakowie. Tutaj szczególnie intensywnie uczyła się śpiewu i języków obcych, nie zaniedbując przy tym fortepianu.

W 1905 roku, kiedy Jadwiga Szayerówna miała już 19 lat i poza sobą maturę krakowską, rozpoczął się w jej życiu nowy okres. Skończyło się dzieciństwo w Galicji, a rozpoczął się śpiew, który otworzył przed nią świat. Bowiem w tym właśnie roku rodzice spełnili jej prośbę, wysyłając na dalsze studia wokalne do Wiednia. Tu przez dwa lata uczyła się śpiewu pod kierunkiem hrabiny Pizzamano (ta włoska arystokratka – której imienia nie znamy – prowadziła prywatną szkołę śpiewu dla „panien z dobrych domów”; Jadwiga Szayer ukończyła tę szkołę z wyróżnieniem). Podczas nauki w Wiedniu odbył się pierwszy publiczny występ śpiewaczki Szayerówny na koncercie zorganizowanym w pałacu na Praterze przez księżną Lichtenstein, gdzie śpiewała tytułową partię Lalki z operetki Edmondo A. Audrana *La poupée*, który to występ został również zauważony przez krytykę muzyczną⁷.

W marcu 1907 roku kończył się jej dwuletni pobyt w Wiedniu. W jednym z listów do rodziców Jadwiga Szayer pisała:

„Wiedeń, 20 marca 1907, wieczór 10 godz.

Dnie ostatnie, tj. od soboty, mijają mi błyskawicznie. W sobotę śpiewałam w Strzesze (dom polonijny w Wiedniu – przyp. W.P.). Ach, jak oni mnie tam żegnali. To trudno mi będzie opisać, ale spróbuję, bo chciałabym się choć w części jednej podzielić wrażeniami, które niezatarte pozostaną mi na całe życie. Otóż śpiew wypadł mi dobrze. Niemożliwą klakę urządzili mi koledzy Edusia (chodzi o Edwarda, najstarszego brata śpiewaczki, który wówczas też studiował w tym mieście – przyp. W.P.). Już wstępując na estradę, dodali mi odwagi i zachęcili. Przy końcu Fałat (Stanisław, prezes „Strzechy” i radca dworu – przyp. W.P.) przepyszną mowę wygłosił i żegnał mnie w imieniu ca-

⁶ JJ, *Ada Sari. Słowik znad Skawy*, „Dziennik Zachodni”, 24 sierpnia 2006, podaje, że w Starym Sączu „Edward Szayer założył renomowaną kancelarię adwokacką. Potem został burmistrzem i sprawował ten urząd przez 17 lat”.

⁷ B. C h m a r a – Ż a c z k i e w i c z (dz. cyt. s. 38) zauważa: „Swoje pierwsze publiczne występy, ocenione pochlebnie w >>Deutsches Volksblatt<<, dała na koncercie u księżnej Lichtenstein (tytułowa partia w *Lalce* E. Audrana, V 1906) i w domu polonijnym Strzecha (III 1907)”.

łej Strzechy i dziękował również bardzo serdecznie za ten koncert. (...) Drugi dzień spędziłam u pp. Wergani (...) Sam Wergani jest redaktorem i właścicielem gazety „Deutsches Volksblatt”. On na pół Polak, więc bywa u nich masa Polaków. Śpiewałam dużo i szalenie się podobałam. Kilku krytyków było i między nimi Buchstein, który mi taką śliczną krytykę napisał w zeszłym roku w gazecie Deutsches Volksblatt z wieczoru u księżnej.⁸

Po wakacjach 1907 roku Jadwiga Szayerówna przeniosła się do Mediolanu, gdzie rozpoczęła naukę śpiewu u Antonio Rupnicka, słynnego wówczas w Europie pedagoga wokalistyki a także dyrygenta. Uczyla się u niego przez dwa lata i Rupnick doprowadził w czerwcu 1909 do operowego debiutu polskiej śpiewaczki w Rzymie (Teatro Nazionale).

Listy Ady do rodziców z okresu nauki w Mediolanie – które opublikował „Teatr”⁹ – są dziś nie tylko dokumentem z biografii przyszłej gwiazdy scen operowych, ale również zdają się oddawać żarliwość lub gorycz przeżywanych chwil, atmosferę otoczenia. I, co najważniejsze, pisane spontanicznie, pod wpływem nastroju, wiele mówią o samej artystce w tym okresie jej życia, kiedy była najbardziej chłonna świata, ciekawa, ale i nierzadko strwożona, samotna, niepewna. Te stany psychiczne przebijają wyraźnie w listach, nawet gdy pozornie pisze ona o błahostkach...

„...Otóż właśnie mistrz twierdzi, że ja tylko na scenie karierę zrobię. Dostanę na przyszły rok, to jest z końcem maja 1908, z pewnością engagement tutaj gdzieś, we Włoszech, a potem przeniosę się do kraju, gdy już wszystko dobrze pójdzie (...). Kto wie, czy nie zrobię prędkiej na scenie kariery jak na estradzie, bo tu np. żadnych koncertów we Włoszech nie urządzą, uznają tylko artyzm na scenie. I ta rzecz, jak kariera koncertowa, jest zazwyczaj z początku bardzo trudna i ciężka. Na scenie mam swoją gaź i nic mnie nie obchodzi więcej. Gdy da Bozia, że się dam poznać na scenie, to potem łatwo się przierzucić na estradę – bo się ma tytuł śpiewaczki operowej i ma się imię. Nad tym dużo myślałam ostatnimi czasy (...). Włoski mi idzie zupełnie dobrze, już teraz, więc mam nadzieję, że dojdę do zupełnej wprawy, zanim Włochy opuszczę. Na przyszły rok poduczę się jeszcze i zapiszę do szkoły dramatycznej, aby ruchów i mimiki się poduczyc! To potrzebne, bo dużo zależy od gry śpiewaczki (...). Mój głos – wszyscy twierdzą – sceniczny. Duży będzie”. (Milano, niedziela, 9 wieczór, 3 listopada 1907.)¹⁰

W innym zaś liście z tego okresu pisała rodzicom o swoich kontaktach z występującą wówczas w La Scali ulubioną śpiewaczką Arturo Toscaniniego, wybitną polską wokalistką Heleną Zboińską-Ruszkowską (1877-1948), która

⁸ List ten opublikował „Teatr” 1977 nr 15, s. 22.

⁹ *Nieznanne listy Ady Sari* (oprac. B. K a c z y ń s k i), „Teatr” 1977 nr 15, s. 22-24.

¹⁰ Tamże.

wprowadziła młodą adeptkę śpiewu za kulisy wielkiej opery: „Pocziwa pani Ruszkowska odwiedzała mnie, pomimo że bardzo teraz zajęta, bo przygotowuje *Christoforo Colombo*. Znalazła chwilkę wolną i codziennie przychodziła. Ogromnie szczęśliwa, bo dyrektor opery Scala, hrabia Gatti Casazza, zaangażował ją już na przyszły rok do pierwszoplanowych ról. Cieszę się ogromnie, bo przyszły rok znów razem spędzimy. (...) Prosiła mnie, aby zapytać Mamci, po ile u nas szynka. Czyby nie mogła mieć taniej od nas z Sącza? (...) Kiedyś tu cały wieczór rozmawiałyśmy o Sączu i wiktuałach. Niestety, bardzo mało mogłam jej o tych ostatnich objaśnić. Wszak nie znam się na podobnych rzeczach. Ona już marzy, że mnie za dwa lata weźmie z sobą do Warszawy, że tam debiutować muszę, bo bardzo dobra publika i zna się bardzo na sztuce. Widzę, że chciałaby mi ułatwić wszystko, o ile tylko mogła będzie, taka dobra. Kilka razy byłam w jej camerino (garderoba) i widziałam, jak się malowała, a wszystko suchymi szminkami. Śliczna była, tak ładnie, artystycznie się szminkuje”¹¹.

Helena Zboińska-Ruszkowska¹² była tylko o osiem lat starsza od Szayerówny, ale za to tak zwaną kobietą dobrze zbudowaną; dużo wyższą i przytusz, o dobrotliwej i sympatycznej twarzy. Jej postać zdawała się kontrastować z głosem niezwykle delikatnym, rzadkiej piękności sopranem, nazywanym przez niektórych „głosem anielskim”.

Była lwowianką, uczennicą Walerego Wysockiego, która miała już za sobą kilkuletnie występy na scenach operowych Lwowa, Warszawy i Wiednia. Debiutowała rolą tytułową w *Marcie Flotowa*, ale w jej repertuarze znajdowały się partie sopranów lirycznych i dramatycznych. W sezonie 1906/7, kiedy poznała ją Szayerówna, śpiewała w La Scali i niebawem miała odbyć z zespołem tego teatru długie tournée po Ameryce Południowej. „Wielka muzykalność i wysoka artystyczna kultura Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej były jej bezspornymi walorami, ale już sam głos (...) wystarczał, aby wprawić słuchaczy w zachwyt; głosów o tak niezwyklej piękności i szlachetności niewiele bowiem słyzy się na świecie” – pisał o niej Józef Kański¹³.

W czerwcu 1909 Jadwiga Szayer zadebiutowała na scenie operowej jako Małgorzata w *Fauście* Gounoda. Za namową Antoniego Rupnicka do debiutu doszło w rzymskim Teatro Nazionale. Od tej chwili przybrała pseudonim artystyczny „Sari” (prawdopodobnie od nazwy miasteczka ówczesnej Persji – stolicy prowincji Mazenderany – lub też było to „zwłoszczenie” nazwiska

¹¹ Tamże.

¹² Opiswane przez A. Sari przygotowania H. Zboińskiej-Ruszkowskiej do występów w *Christoforo Colombo*, operze A. Franchettiego, sfinalizowały się udaną premierą w La Scali 18 stycznia 1907. Polka wystąpiła w roli Iguamoty. Warto przy okazji dodać, że Helena Zboińska-Ruszkowska również u Antonio Rupnicka kontynuowała studia śpiewacze.

¹³ J. K a ń s k i, *Mistrzowie sceny operowej*. Kraków 1998, s.92.

panieńskiego, trudnego tu do wymówienia), zaś imię pozostało bez zmian: Ada – zdrobnienie od Jadwiga. I tak oto narodziła się w 1909 roku nowa śpiewaczka – Ada Sari.

Na trzy miesiące przed debiutem, w marcu tegoż roku, w liście do rodziców obszernie relacjonowała sytuację życia operowego we Włoszech, swoje odczucia związane z trudnościami startu, przesłuchaniami i ewentualnością przebywania na prowincji. Ze względu na bogaty materiał informacyjny zawarty w tym „przedstartowym liście” – przytaczam go w całości. Rysuje się tu bowiem także sytuacja środowiska operowego.

„Piszę już dzisiaj, bo chcę rady zasięgnąć i podzielić się moim szczęściem z Wami jedynymi. Otóż, zaraz przy pierwszej audycji, jak pisałam, podobał się mój głos impresariowi Raguzie. I gdyby nie to, że ten ma same większe teatry – myślałam sobie – zaangażowałby mnie był. Dlatego, gdy usłyszałam, że chce mnie jeszcze raz śpiewającą słyszeć i przedstawić swojemu wspólnikowi, panu De Angelis, byłam przekonana, że chce mnie pozyskać, ale w przyszłości. Szczęście moje było okrutne, gdy dowiedziałam się, że ten człowiek i jego wspólnik, któremu śpiew mój bardzo się podobał, chcą ze mną kontrakt zrobić na trzy lata, czyli w tych trzech latach po cztery sezony śpiewać i być płatną za miesiące.¹⁴ Resztę czasu, czyli 3-4 miesiące, zostawiając mi do nauczenia się partii nowych lub dla odpoczynku. Nic cudowniejszego nie wyobrażam sobie jak podobną rzecz. Bo trzeba Tatusiowi wiedzieć, że tu jak już pisałam, sezony są cztery, tj. I – jesienny – czyli od października, a czasem już od 15 września, II – karnawał, III – post, a czwarty teraz, na wiosnę. Razem 7-8 miesięcy. Wszystkie prawie śpiewaczki angażują się na sezony, aby po każdym gdzie indziej chleba szukać. To jest nieznośne, bo znowu zaczynają się audycje i ta niepewność, gdzie, na jakich warunkach, w jakiej kompanii trafi się następne moje engagement. Otóż ja bym tego wszystkiego unikała, podpisując kontrakt na trzy lata. I co najgłówniejsze, miałabym pewność, że jestem w dobrych rękach, bo to jeden z pierwszych impresariów. Później, że śpiewam ciągle, a nie jak wiele dobrych śpiewaczek z nazwiskiem siedzi w Mediolanie, czekając na engagement, które się nie trafia, bo tu artystek jak posiał. Trzecie, że śpiewam w pierwszorzędnych teatrach włoskich jak Genua. Byłoby to: jesień – Teatro Politeama, Wenecja Rossini Teatro, później Rzym – Neapol – Palermo. Więc czy można sobie wymarzyć lepszą karierę? Co prawda bałam się okrutnie, by mi nie przypadło śpiewać i zaczynać od prowincji, w których to teatrach są straszne stosunki, bo impresariowie hołota i nie wypłacają należności śpiewaczce. W ogóle, okrutne stosunki po prowincjach, a tu już taka Adria-Monza – obok nas – ma swój teatr i publicz-

¹⁴ Wówczas rola impresaria w kształtowaniu kariery artystycznej śpiewaka była dużo bardziej znacząca niż dziś, kiedy to podstawową formę promocji przejęły na siebie media.

ność wymagającą, która się zachowuje poniżej krytyki i wszelkiego wychowania, gwizdząc, stukając za każdego najmniejszy błąd. Taka Adria-Monza nie są większe od Sącza, ale Starego, bo taki Nowy – to jak Parma, której teatr należy do pierwszych włoskich. Więc zastanowiwszy się, że ja ominęłabym te trudne początki i nawet nie miała sposobności poznać tych >>miłych<< stosunków w teatrach prowincjonalnych, przychodzę do przekonania, że to zawarcie kontraktu z Raguzą byłoby szczęściem dla mnie. A i tak wszyscy ci, którzy wiedzą o moich audycjach, a tych jest kilka osób, bo Rupnick zabronił mi w Polonii o tym opowiadać, aby nie było intryg zazdrości – ci mówią, że niebywałe szczęście mam, zrobiwszy 3 audycje i w każdej zaoferowano mi jakieś engagement. Podoba się mój głos tak, że się zastanawiam, co ci ludzie znowu w nim widzą takiego cudownego. Tutaj trzeba przynajmniej 5-10 audycji zrobić, aby coś dostać. Mnie nazywają fortunata, czyli szczęśliwa, bo udało się po pierwszej audycji taką propozycję otrzymać” (Milano, czwartek, godzina 7 wieczór, 18 marca 1909.)¹⁵

Jak się okazało, szczęśliwy los towarzyszył Adzie Sari nie tylko podczas przedstartowych początków, ale też i po debiucie operowym, który przyniósł jej pochwalne opinie krytyki i zaproszenia na dalsze występy.

Drugą partią w jej biografii operowej – po debiutanckiej Małgorzacie – była Nedda w *Pajacach* Leoncavalla na scenie Teatro San Carlo w Neapolu.

Upłynął rok od rzymskiego debiutu i Ada Sari wystąpiła w Teatro Verdi w Aleksandrii. Był to pamiętny moment w życiu początkującej śpiewaczki, bowiem zaśpiewała tu Santuzę w operze Mascagniego *Rycerskość wieśniacza* pod dyrekcją samego kompozytora. Aleksandryjska „L’Idea Nuova” (1909) donosiła: „Ada Sari kreuje postać Santuzzy w sposób prawdziwie zdumiewający. Tłumnie zgromadzona publiczność (...) wielkimi oklaskami przyjęła świetny debiut tej niezwyklej artystki, która okazała się prawdziwą rewelacją”. (W niektórych artykułach poświęconych karierze scenicznej tej artystki były też wzmianki o tym, że w Aleksandrii wystąpiła ona także w *Pajacach* pod dyrekcją kompozytora, Leoncavalla. Jednakże w źródłach wzbudzających zaufanie nie znalazłem potwierdzenia tego faktu).

Przez kilka następnych sezonów śpiewała w różnych miastach włoskich, m.in. w Mediolanie (Teatro dal Verme, uważany za przedsiónek La Scali), Trieście, Wenecji, Genui, Weronie, Florencji... A potem po raz pierwszy pojawiła się na Półwyspie Iberyjskim: w Madrycie i Lizbonie.

„Moi najdrożsi! – pisała do rodziców z Hiszpanii. – Te dwa dni przeszły mi dość prędko, ale na niczym. Strach gdy pomyślę, że jestem 10-12 dni i nic nie będę śpiewać. A potem ta niepewność, czy w ogóle dojdzie do występu (...) Słyszę naokół, opowiadają mi wszyscy, że w tym teatrze stosunki okropne, jedno drugiego wyzyskuje. Trzeba dać dyrektorowi sceny 500-600 pese-

¹⁵ *Nieznanne listy...*, s. 24.

tos, inaczej nie dopuszcza do śpiewania. Trzeba prasę zapłacić znowu 500 pesetos, klakę około 500 pesetos... Aby jeszcze przy tym wszystko dobrze się skończyło całe engagement i przyszło do śpiewu. A potem wyjść z sukcesem na czoło i krytyki mieć dobre..."¹⁶

Nadszedł rok 1912, który diametralnie zmienił drogę artystyczną Ady Sari. Do tej pory śpiewała partie liryczne (Małgorzata w *Fauście*, Nedda w *Pajacach*, Mimi w *Cyganerii*), a nawet sięgała po repertuar sopranów dramatycznych (Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej*, czy też role wagnerowskie: Elza w *Lohengrinie*, Elżbieta w *Tannhäuserze*). Po kilkuletnich poszukiwaniach właściwej drogi olśnienie nastąpiło właśnie tego roku w operze Brescii. Tu bowiem rozpoczęła się jej koloraturowa kariera od liryczno-koloraturowej partii Julii w operze Gounoda *Romeo i Julia*. Od tej pory śpiewała już tylko partie liryczne oraz (głównie) koloraturowe.

Uporczywa praca nad techniką sopranu koloraturowego w połączeniu z naturalnymi predyspozycjami jej głosu doprowadziły w efekcie do tego, że Adę Sari zaczęto porównywać z największymi gwiazdami światowej opery, z Adelina Patti, z Selmą Kurz... Nawiasem mówiąc mało kto wówczas wiedział, że starsza o 9 lat od Ady Sari mistrzyni tryłów koloraturowych, Selma Kurz, jest jej krajanką, bo również urodzoną w Krakowskim, w miejscowości Biała. A swój kunszt wokalny zawdzięczała w dużej mierze pracy pod kierunkiem wybitnej polskiej śpiewaczki wagnerowskiej, Felicji Kaszowskiej, solistki Metropolitan Opera w Nowym Jorku i wszystkich wielkich scen europejskich.

W zimie następnego roku, na kilka miesięcy przed wybuchem I wojny światowej, Ada Sari wyjechała na dłuższe tournée po Rosji (Petersburg-Moskwa-Kijów-Odessa) z grupą włoskich i rosyjskich śpiewaków.¹⁷

W drodze powrotnej z Rosji do Włoch zatrzymała się Ada Sari w Warszawie, gdzie wystąpiła na scenie Teatru Wielkiego w roli Gildy w *Rigolettcie*. Jej debiut krajowy był ponoć mocno oklaskiwany, tym bardziej że pięknej koloraturze towarzyszyły już echa sukcesów z wielkich stolic europejskich. A wiadomo nie od dziś, iż „zagraniczna pieczęć” bywa w naszym świecie śpiewaczym częstokroć najlepszą rekomendacją. Już przed występem przygotowano pole prasowym ostrzałem: „P. Ada Sari, młoda i urodziwa śpiewaczka, która świeżo zabłysnęła na widnokręgu artystycznym, wystąpi dziś po raz pierwszy w Operze naszej (...) Występ ten interesuje nas bardzo: panna Sari posiada niepospolity talent wokalny i (...) zdobyła już rozgłośnie imię we Włoszech i w Petersburgu”.

¹⁶ List ten cytuję za pracą magisterską Urszuli K. W a n t u c h, *Ada Sari – artystka i pedagog*. Warszawa 1980, s. 11.

¹⁷ Występowała tam obok takich sław jak rosyjski tenor liryczny Leonid Sobinow czy legendarny wówczas mistrz sztuki bel canto, włoski „król barytonów” Mattia Battistini.

28 kwietnia 1914 roku Warszawa po raz pierwszy powitała swoją rodaczkę, o której głośno już było wśród miłośników opery. Jeszcze przed występem w *Rigolettie* Verdiego przygotowano kosz kwiatów z biało-czerwoną szarfą i napisem „Znakomitej Gildzie – w dniu jej pierwszego występu w kraju ojczystym...”

Następnego dnia Adam Dobrowolski (podpisujący się: Ad. D), recenzent „Kuriera Warszawskiego”¹⁸ napisał: „Panna Sari posiada talent rzeczywisty, trafiający do słuchacza bezpośrednio, za pomocą cennych środków śpiewaczych, jakimi rozporządza. (...) Głos artystki brzmi metalicznie i niesie dobrze. Skala obszerna, sięgająca górnego *es*, pozwala swobodnie panować śpiewaczce nad całą partią i wydobywać z niej wszystkie efekty ekspresyjne... W ogóle talent artystki przedstawił się nam z jak najlepszej strony i wywarł wrażenie niepowszednie. Kto tyle daje w zaraniu kariery, ma przed sobą przyszłość jak najświetniejszą”¹⁹.

Wybuch wojny zastał artystkę w Wenecji, ale na wezwanie ojca wróciła w 1915 roku do c.k. Wiednia, który nadal oficjalnie panował nad jej rodziną Galicją.

W czasie pierwszej wojny światowej Ada Sari występowała na scenach operowych Lwowa i Warszawy. Oprócz występów operowych Ada Sari dawała w tym czasie wiele koncertów estradowych w prawie wszystkich większych miastach Polski.

„Największą muzyczną sensacją we wrześniu 1917 stały się w Warszawie występy w Operze młodej śpiewaczki Ady Sari-Szajerówny”²⁰.

Wspomniany już poprzednio „Kurier Warszawski”²¹, który towarzyszył krajowemu debiutowi naszej bohaterki, tym razem napisał: „W plejadzie gwiazd przybyła nowa. W roli Rozyny wystąpiła wczoraj (2 IX 1917 – przyp. W.P.) młoda śpiewaczka lwowska (sic!) p. Ada Sari-Szajerówna, która przed kilku laty w początkach swojej kariery debiutowała u nas z wybitnym powodzeniem jako Gilda w *Rigolettie*.

Dzisiaj mamy do czynienia ze skończoną i doskonałą śpiewaczką, którą można zaliczyć do najświetniejszych przedstawicielek tej klasycznej kreacji koloraturowej. Jeśli chodzi o porównanie, to mam wrażenie, że śpiew panny Sari jest zbliżony do rodzaju Tetrzzini i jest pełny w brzmieniu, soczysty, posiada swą zdecydowaną, szlachetną barwę, niesie w przestrzeń z precyzją i mocą.

¹⁸ „Kurier Warszawski”, 29 IV 1914.

¹⁹ Pamiętajmy przy tym, że Ada Sari miała wówczas 28 lat, a od jej debiutu operowego upłynęło zaledwie 5 lat.

²⁰ R. J a s i ń s k i, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910-1927)*. Warszawa 1979, s. 245.

²¹ „Kurier Warszawski”, 3 IX 1917; nadal recenzentem muzycznym był tu Adam Dobrowolski.

Koloratura należy do fenomenalnych z natury, a jest rozwinięta wszechstronnie w technice (...) Staccata lekkie, łatwe, szybkie, migają przed słuchaczami jak błyskawice. Skala głosu sięga górnego >>f<<, które artystka atakuje z fantazją i brawurą, budząc wprost zdziwienie (...) W arii z *Fletu zaczarowanego*, a zwłaszcza *Warjacji* Procha fenomenalność koloratury olśniła słuchaczów i wprawiła ich w entuzjazm. Śpiewaczka igrała z trudnościami po wirtuozowsku. Sala rozbrzmiewała salwami oklasków”²²

Nie wszyscy jednogłośnie chwalili nowo kreowaną gwiazdę. Cezary Jellenta, po obejrzeniu *Hugenotów* Meyerbeera z Adą Sari w roli królowej Małgorzaty, opisał swoje zastrzeżenia w „Kurierze Porannym” zauważając m.in.: „Publiczności nie tyle się podobają prześliczne trele (...) nie tyle kantylena i te chwile, kiedy zaczyna się wypukiwanie staccat. Pani Sari w owych chwilach wstawia, rzekłbyś, niewidzialnie w krtani pozytywkę i z szybkością zawrotną uderza w jeden klawisz głosu. Ale szkoda, że te staccata opiera na spójności >>k<<. Stąd niepożądany efekt, że tak powiem kakadowy, przypominający najdokładniej ślicznie ubarwionego ptaka kakadu...”²³

We wrześniu 1917 roku Ada Sari śpiewała jeszcze w *Cyruliku sewilskim* i *Hugenotach*, a w październiku wzięła udział w warszawskiej premierze *Uprowadzenia z Seraju* Mozarta: w roli Konstancji, obok Zofii Zabięto jako Blondy i Adama Dobosza – Belmonte. Dzieło to pojawiło się na scenie Opery Warszawskiej po raz pierwszy po 70 latach (bowiem premiera wersji polskiej tej opery odbyła się w Warszawie w 1837 r.). Wspomina o tym w swoim pamiętniku inicjatorka tej premiery, ówczesna dyrektorka Opery w Warszawie, Janina Korolewicz-Waydowa.

„Drugą operą klasyczną, którą po raz pierwszy wprowadziłam na scenę warszawską 5 października 1917 r., było *Urowadzenie z Seraju* Mozarta z Adą Sari, będącą wówczas w całej pełni młodości i świetności swojego głosu. Ta opera, do której dodawany był jeszcze balet (także do muzyki Mozartowskiej – *Les Pettits Riens*), przyjęła się bardzo. Balecik w układzie świetnego tancerza Aleksandra Tobiszewskiego był śliczny i dopełniał przemiłej całości. Wystawa odznaczała się niezwykłą pomysłowością. Cała scena ujęta w szeroką ramę, w której odbywające się akcje robiły wrażenie żywych obrazów. Operę tę grano 11 razy, to znaczy do końca gościnnych występów Ady Sari”²⁴

²² Pisząc te słowa, A. Dobrowolski, uchodzący za niezłego znawcę wokalistyki, miał w pamięci występ A. Sari w Warszawie sprzed trzech lat i świetnie odczuwał postęp w jej sztuce śpiewania.

²³ „Kurier Poranny”, 8 IX 1917.

²⁴ J. K o r o l e w i c z – W a y d o w a, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*. Wrocław 1958, s. 173.

2. U szczytu kariery śpiewaczej

Czas największego rozkwitu kariery śpiewaczej Ady Sari przypada na okres międzywojenny. Występowała wówczas prawie na wszystkich najważniejszych scenach operowych Europy, stosunkowo często (zwłaszcza w latach trzydziestych) przyjeżdżała do Polski, śpiewając w sezonach 1926/1927, 1930/1931 i 1933/1934 w Teatrze Wielkim w Poznaniu, a także w Operze Warszawskiej, we Lwowie oraz podczas „staggione operowego”, organizowanego w Krakowie. Poza tym występowała na drugiej półkuli – w teatrach operowych i na estradach koncertowych obu kontynentów amerykańskich. Partnerowali jej wówczas tej miary śpiewacy, co Beniamino Gigli, Tito Schipa czy Fiodor Szalapin.

Symbolicznym początkiem szczytowego okresu kariery śpiewaczej Ady Sari był dzień jej debiutu na scenie La Scali, 12 maja 1923 roku, kiedy to wystąpiła w partii Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta pod dyrekcją Arturo Toscaniniego, uznawanego za najśłynniejszego dyrygenta operowego XX wieku.

Był to też chyba najważniejszy dzień w jej życiu. Oto, jak sama o tym opowiadała²⁵:

„Jesienią 1922 roku śpiewałam w Teatro Carcano w Mediolanie w *Cyruliku sewilskim*. Przypominam sobie, że odniosłam wielki sukces u publiczności i w prasie, który szerokim echem odbił się w mediolańskich kręgach muzycznych. Na jednym z przedstawień obecny był ówczesny dyrektor La Scali, pan Scandiani.

Zimą 1922 na 1923 znajdowałam się w Lizbonie; tam otrzymałam pierwszy telegram od dyrekcji La Scali, proponujący mi partię Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Wykonanie miało odbyć się pod dyrekcją Maestro Toscaniniego. Niestety, ustalona na koniec kwietnia data premiery *Czarodziejskiego fletu* zbiegła się z innymi, wcześniej podpisanymi umowami na występy w Londynie i Paryżu. Po przyjeździe do Londynu zastałam nowy telegram z La Scali, w którym dyrekcja ponownie prosiła mnie o przyjęcie proponowanej roli, wybawiając mnie z kłopotu przez wyznaczenie premiery *Fletu* na 2 maja. Niestety, również i ta data była dla mnie nie do przyjęcia, ponieważ akurat tego dnia miałam śpiewać w Paryżu w Wielkiej Operze.

Kiedy przyjechałam do Paryża, wręczono mi następny telegram, w którym zawiadamiano mnie, iż premiera *Fletu* jest przesunięta o pięć dni. W tym samym czasie zaproponowano mi następny sezon w La Scali – występy w *Cyruliku* i *Czarodziejskim flecie*. Bardzo pragnęłam śpiewać pod dyrek-

²⁵ Jest to autoryzowana wypowiedź Ady Sari opublikowana pośmiertnie na łamach „Ruchu Muzycznego” 1968 nr 16, s. 5-6. Wypowiedź tę zatytułowano pt. *Wspomnienia sprzed 40 lat. Debiut Ady Sari w mediolańskiej La Scali*. (oprac. B. K a c z y Ń s k i).

cją Maestro Toscaniniego, ale z drugiej strony wahałam się, ponieważ poza jedną arią nie znałam pozostałych fragmentów tej partii, którą teraz miałam wykonać w całości. W ciągu tylko trzech dni opanować całą partię – i to zarówno od strony wokalne, jak i muzycznej, było niemożliwe! Mimo to, po krótkim wahaniu odpowiedziałam następującą depeszą:

>>Przyjmuję propozycję – będę jutro w Mediolanie – proszę o pierwszą próbę bez Maestro Toscaniniego<<.

Po skończonym koncercie w Operze Paryskiej wsiadłam w pociąg do Mediolanu, całą noc spędzając na studiowaniu partii Królowej Nocy. Natychmiast udałam się do Scali. Z zadowoleniem przekonałam się, że uwzględniono moją prośbę: oczekiwał na mnie tylko Maestro Sormani, akompaniator, po to, aby przejść razem ze mną całą partię. Mimo wszystko jednak odczuwałam obecność Maestro Toscaniniego w sali prób. On nigdy dotychczas mnie nie słyszał, nie znał mojego głosu, mógł jedynie zaufać sądowi publiczności mediolańskiej, krytykom prasowym, jak również opinii pana Scandianiego.²⁶

Zaczęłam próbę od arii, która już od dawna stanowiła jedną z pozycji mego repertuaru. Ale natychmiast po kilku taktach akompaniator przerwał grę, mówiąc:

- Ten tekst został zamieniony, droga pani! Od dwóch miesięcy próby opery prowadzone są z nowym tekstem, napisanym przez Maestro Forzano.

Z przerażenia cała zdrętwiałam! Poczułam się wprost chora, usłyszawszy taką nowinę. Brakowało przecież już tylko parę godzin do pierwszej próby orkiestrowej z Maestro Toscaninim!

Wieczorem do mojej garderoby przyszedł Maestro Toscanini, aby się ze mną przywitać; wiedział już, że opanowanie partii z nowym tekstem w ciągu paru godzin było niemożliwością i pozwolił mi śpiewać z partyturą w rękę.

Wiedziałałam skądinąd, że Maestro Toscanini był bardzo wymagający i – zarówno od śpiewaków, jak też instrumentalistów – żądał doskonałości wykonania. Ponieważ znałam jego wymagania, a nie panowałam w pełni nad swoją partią – pierwsza próba stała się dla mnie prawdziwą męką.²⁷

W pewnej chwili, kiedy byłam już na scenie i znajdowałam się na półksiężycu, który podnosił się coraz to wyżej w cieniu drzew i dekoracji, z powodu braku światła nie mogłam z partytury odczytać ani jednego słowa. Przestałam więc śpiewać, a Maestro dalej prowadził próbę. Kiedy znalazłam się w świetle, podjęłam śpiew na nowo, aby dokończyć scenę.

²⁶ Wybitny baryton włoski, przez pewien czas był także dyrektorem La Scali.

²⁷ W biografjach wszystkich śpiewaków, którzy pracowali z Arturo Toscaninim, opisy ich relacji z tym dyrygentem zajmują na ogół poczesne miejsce. Opisy te budowały legendę Toscaniniego w środowiskach muzycznych.

Wydawało się, że Maestro Toscanini nie przywiązywał większej wagi do tego wydarzenia. Po skończonej próbie przyszedł jednak do mojej garderoby, miły, uprzejmy i z uśmiechem na ustach powiedział:

– Mam nadzieję, że jutro na próbie generalnej, będzie pani śpiewać już bez pomocy nut.

Wszystko poszło dobrze, chociaż z wielkim wysiłkiem z mojej strony, ponieważ musiałam skoncentrować uwagę nie tylko na głosie i na opanowaniu tekstu, ale także na wczuciu się w różne problemy interpretacyjne od strony muzycznej. Musiałam liczyć wyłącznie na własne siły, tym bardziej, że nie widziałam pałeczki dyrygenta z powodu zbyt wielkiej odległości²⁸.

Zdenerwowanie młodej śpiewaczki było w pełni uzasadnione. Arturo Toscanini, już wówczas owiany legendą jednego z największych artystów świata, po raz drugi w swym życiu był szefem artystycznym La Scali (po latach sukcesów w Metropolitan Opera House), a zarazem postrachem współpracowników. Ten szczupły, niski brunet z podkreślonymi wąsikami uchodził za człowieka niezwykle wrażliwego, ale i bardzo drażliwego, obsesyjnie dążącego do muzycznej perfekcji. Stąd też rodziły się jego liczne dziwactwa, a nawet pewna gburowatość. Falszywa intonacja lub pomyłka instrumentalisty mogły ściągnąć na głowę najbardziej nawet szacownego muzyka istnie gromy z ust rozgorączkowanego Maestro, łącznie z niewybrednymi wyzwiskami, łamaniem pałeczki, przerywaniem koncertów i przedstawień operowych.

Prowadząc próby na stojąco, Toscanini potrafił na przemian grzmieć, podskakiwać w furii, ale i padać na kolana przed orkiestrą, chcąc z niej wydobyć brzmienie subtelne, najdoskonalsze. Wszyscy współpracownicy bali się go panicznie, ale i wielbili jednocześnie, czując i wiedząc, że pod kierunkiem tego artysty można się wznieść na absolutne wyżyny.

Opowieści na temat jego wrażliwości dźwiękowej i fenomenalnej pamięci muzycznej niejednokrotnie obiegały świat. Na pewnej próbie orkiestry, nagle przerwał grę i zwrócił się do jednego ze skrzypków: – Pan ma dzisiaj inny instrument. – Tak. Moje skrzypce zostawiłem w domu. – To proszę iść po nie i grać na własnych.²⁹

O współpracy z Toscaninim marzyła także i polska śpiewaczka. Właśnie 12 maja 1923 roku nadszedł dzień upragniony – Ada Sari wystąpiła w *Czarodziejskim flecie* pod dyrykcją Maestra.³⁰

²⁸ Zamieszczono tu nieco obszerniejszy fragment wspomnień Ady Sari ze względu na walory dokumentalne tego tekstu. Jest to bowiem relacja świadka stylu pracy ówczesnej La Scali.

²⁹ Opis osobowości Toscaniniego i liczne zdarzenia z jego życia świadczące o fenomenie muzycznym tego dyrygenta znaleźć można w.in. w obszernym studium biograficznym Harveya S a c h s a *Toscanini*, tłum. P. K a m i ń s k i, Warszawa 1988.

³⁰ Opierając się na dwutomowej pracy Carlo Gattiiego *Il teatro alla Scala. Nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Wyd. „Ricordi”, Mediolan 1964, wyczerpująco dokumentującej i opisującej

Sądząc z reakcji publiczności³¹, debiutancki występ Ady Sari w La Scali okazał się sukcesem. „Również krytyka mediolańska entuzjastycznie oceniła debiut polskiej śpiewaczki. Recenzent dziennika mediolańskiego >>Corriere della Sera<< pisał: >>W niezwykłej ryzykownej partii Królowej Nocy³² napisanej na wyjątkowej rozpiętości głosu szwagierki Mozarta p. Hoffer – poznaliśmy w Adzie Sari śpiewaczkę doskonałą, której doskonałość zachowuje się również przy każdorazowym atakowaniu najwyższego fa, jakim najeżone są obydwie jej arie, i która nie odczuwa potrzeby zastosowania powszechnie przyjętego obniżania tonacji<<”³³

Po występach na wyspach brytyjskich jesienią 1923 roku angielska krytyka muzyczna porównywała ją jedynie z „boską Adeliną”, czyli Adeliną Patti, największą sopranistką XIX wieku, uznawaną też przez niektórych za najwybitniejszą koloraturę wszech czasów. Patti, podobnie jak i Selma Kurz (której nauczycielką była F. Kaszowska), swoje wykształcenie wokalne zawdzięczała Polakowi. Bowiernie śpiewu uczyła się u swojego szwagra, polskiego pianisty, kompozytora i impresaria – M. Strakosza. A swoją drogą, to przedziwny zbieg okoliczności: prawie wszystkie sławy koloraturowe z przełomu XIX i XX wieku miały związek z Polską, przez urodzenie lub wykształcenie...

Kiedy rok później Ada Sari występowała w Niemczech, tamtejsi recenzenci popadli w jednogłośny zachwyt, pisząc m.in.: „Sopran Ady Sari należy uważać obecnie za jedynego rodzaju na świecie, zarówno pod względem materiału głosowego, jak i wyszkolenia...”³⁴ Zdanie to – niejako w sposób pryncypialny określało miejsce tej artystki w opinii niemieckiej publiczności. Sporo racji też miał recenzent berlińskiego „Der Südwesten”, pisząc w 1924 roku, że „Ada Sari zachwyciła nie tylko naszą generację, ale i potomni będą ją zaliczać do największych śpiewaczek świata”. Słowa te potwierdziła historia.

dwa wieki działalności tego teatru, należy wnosić, iż Ada Sari wystąpiła na scenie La Scali po raz pierwszy w życiu właśnie 12 maja 1923 r. a potem jeszcze tylko 2 razy śpiewała tu (Królową Nocy), a nie – jak podają polscy autorzy – wielokrotnie. Zaś występ w *Czarodziejskim flecie* jest skomentowany przez Gattię w samych superlatywach, co świadczyłoby również o bardzo dobrym przyjęciu ze strony ówczesnej włoskiej krytyki muzycznej. Ów występ spowodował także, że podczas późniejszych koncertów i spektakli operowych w innych krajach recenzenci pisali o niej „solistka La Scali”.

³¹ Siedząca wówczas na widowni Jadwiga Toeplitz-Mrozowska opisała reakcję publiczności w liście do Ady Sari (Vavese, wrzesień 1957), kończąc go słowami: „...Oto polska Królowa Nocy stała się wówczas królową La Scali”. List ten opublikował „Ruch Muzyczny” 1968, nr 16, s. 6.

³² Warto w tym miejscu przypomnieć, że jedna z uczennic Ady Sari, „Królowej Nocy La Scali” – Zdzisława Donat, była uznawana przez krytykę muzyczną i dyrektorów oper w latach 70. i 80. za najlepszą na świecie odtwórczynię partii Królowej Nocy.

³³ *Wspomnienia sprzed 40 lat...*, s. 6.

³⁴ „Hamburger Stimmen”, 10 grudnia 1924.

Rok później, po serii występów w Ameryce Południowej Ada Sari przywozła entuzjastyczne recenzje pisane w tonie charakterystycznym dla południowców, pełne „gorących” określeń, w żywołowym stylu, raczej w Europie nie spotykanym.

Była to najdłuższa i najbardziej egzotyczna podróż artystyczna w całym życiu artystki. Miała za sobą debiut w mediolańskiej La Scali i uznanie opinio-twórczych kół muzycznych Europy. Stała się liczącą i kasową gwiazdą scen europejskich. Dlatego też została zaproszona do zespołu śpiewaków, który miał niebawem odjechać na tournée po Ameryce Południowej. Dla Ady Sari była to też pierwsza podróż na drugą półkulę. Opisała ją w swoich wspomnieniach, opublikowanych w tygodniku „Przekrój” już po śmierci artystki.³⁵

Bezpośrednią przyczyną tego wyjazdu było 100-lecie niepodległości Boliwii i zaproszenie prezydenta Batisty de Saavedry, który występami artystów słynnej La Scali chciał uczcić tę okrągłą rocznicę oderwania się swojego kraju od imperium hiszpańskiego.

Oprócz Boliwii, podczas tego tournée Ada Sari występowała w Argentynie, w Buenos Aires. 10 października 1925 dała recital w Towarzystwie Wagnerowskim z towarzyszeniem Alda Romanello – fortepian. Owacyjne przyjęcie i liczne bisy otworzyły jej drogę do sukcesu na scenie Teatro Colon, największego teatru operowego świata. Dwa dni po recitalu, zadebiutowała 12 października w tym teatrze jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim*. Następnie śpiewała tu Gildę w *Rigoletcie*, Violetę w *Traviacie* i tytułową partię w *Lucji z Lammermoor*. Buenos Aires przyjęło ją owacyjnie, a recenzenci w stylu sobie właściwym pisali o pełnym triumfie Ady Sari, która – jako „niezrównany sopran była nie do prześcignięcia”³⁶.

Równie ważny jak występy operowe był w biografii artystycznej Ady Sari nurt działalności koncertowej. Śpiewając pieśni i arie operowe na estradach wielu znanych sal koncertowych, występowała niejednokrotnie razem z najsłynniejszymi instrumentalistami naszego stulecia, m.in. z wiolonczelistą Pablo Casalem czy błyskotliwym skrzypkiem, wirtuozem i kompozytorem Fritzem Kreislerem. Właśnie w recenzjach pokoncertowych krytycy najczęściej zwracali uwagę na dobrą znajomość języków obcych, pozwalającą artystce na śpiewanie utworów w oryginalnej wersji językowej. Dodajmy, że przywiązywała ona dużą wagę do poprawności dykcji, tak często dziś traktowanej przez operowych solistów po macoszemu. Śpiewając w wielu językach europejskich, nieodmiennie budziła podziw nie tylko barwą głosu czy techniką wokalną, lecz także nieskazitelną wręcz dykcją.

³⁵ „Przekrój” 1975 nr 1566 opublikował te wspomnienia jako „relację zredagowaną na podstawie notatek artystki i jej opowiadań”.

³⁶ T a m ż e.

Po jej występach wiosną 1928 roku w Nowym Jorku krytyk „New York Telegraph”, z właściwym sobie poczuciem amerykańskiego taktu i rozbijającą nieznaną geografią starego kontynentu, pisał: „Dnia 5 marca panna Ada Sari, polska śpiewaczka, wystąpiła po raz pierwszy u nas, dając recital w Carnegie Hall. Jej program wykazał świetny smak artystyczny i wymagał znajomości niemal tylu języków, ile jest krajów w Europie, nie usłyszeliśmy jednak ani jednej pieśni po angielsku – dla amerykańskiej widowni...”³⁷

Jak określano istotę fenomenu głosowego Ady Sari? Swoisty sposób obszerniejszego omówienia jakości głosu tej artystki znalazłem w jednym z dzienników poznańskich.³⁸ Oto główne fragmenty tego opisu:

„Fenomen, który nazywa się Ada Sari, polega na dwu przyczynach. Pierwsza to głos, z którego umiejętna gimnastyka wycisnęła do ostatniej kropli materialne piękno, jakie dało się uzyskać. Szlachetną barwę musiał mieć z natury, bo tego żadna metoda nie stworzy, ale siła, pęd w dal, brzmienność – wszystko to jest osiągnięte przez pracę. Rzadko spotyka się głos tak ciasny, tj. tak uformowany, że wszystko powietrze, jakie przez krtań przechodzi, zamienia się w dźwięk i ani jeden atom nie uchodzi martwo w formie przydechu. W praktyce daje to nieskończony prawie oddech oraz dowolne wzmacniania i osłabiania każdego tonu.

/.../ Głosy koloraturowe bywają najczęściej wątle i cienkie. U Sari gamy toczą szeregiem ogniów, które są przedziwne lekkie, ale zarazem masywne. Staccata lecą w górę jak świetlne kule ogni sztucznych. Kantylena płynie szerokim łukiem i kołysze się na potężnym wydechu. Fenomen Ady Sari głównie polega na tym, że cała ta biżuteria biegników, tryłów, staccatów i rulad jest w jej artyzmie tylko odurzającym dodatkiem. Jej największe mistrzostwo i najgłębszy talent to wyraz, jaki umie nadać każdemu tonowi...” Do podobnych wniosków też doszedł Felicjan Szopski,³⁹ który po koncercie w stołecznej Filharmonii pisał: „...Nieraz już starałem się podkreślić, że koloratura p. Sari robi wrażenie, przy całej swojej doskonałości, jakby nie była celem, ale środkiem, że nie jest przez to złączona z tak często spotykanym efektem zmechanizowania, pustym i mało interesującym. Technika koloraturowa służy jej do celów o głębszym znaczeniu i staje dlatego na najwyższym poziomie artystycznym”.⁴⁰

³⁷ „New York Telegraph”, 6 marca 1928.

³⁸ „Kurier Poznański”, 6 września 1928.

³⁹ Felicjan Szopski (1865-1939), kompozytor i krytyk muzyczny, twórca m.in. oper *Lilie* oraz *Eros i Psyche* (stad głęboka znajomość możliwości głosów operowych), książkowej biografii *Władysław Zeleński* (u którego studiował kompozycję) czy zbioru pieśni narodowych *Śpiewnik polski* – należał do czołowych autorytetów muzycznych międzywojennej Polski. Na temat fenomenu głosowego Ady Sari wypowiadał się niejednokrotnie.

⁴⁰ „Kurier Warszawski” z 28 września 1928 r.

Legendę, którą stał się fenomen głosu Ady Sari, uzupełniały informacje o jej szczególnym – jak na gwiazdę i operową diwę – zachowaniu: pełnym dobroci, życzliwości, wesołości. Tak przynajmniej twierdzili ci, którzy z nią występowali na scenie.⁴¹

Przy charakterystyce osobowości Ady Sari należy także zauważyć jej religijność. Była głęboko wierzącą, praktykującą katoliczką. Informacja ta przewijała się w wielu, poznanych przeze mnie wypowiedziach ludzi, którzy mieli z Adą Sari bliższy kontakt.⁴² Szczególnie zaś postawę religijną Maestry podkreślali w swych relacjach jej uczniowie.⁴³

Osiągnięcia śpiewacze Ady Sari zapewniły jej wysoką pozycję w historii polskiej i światowej wokalistyki.

Jej śpiew porównywano do największych koloratur w historii opery: Adeliny Patti, Selmy Kurz, Amelity Galli-Curzi, Angeliki Catalani, Marii Felicjaty Malibran...⁴⁴

Jej sztukę wokalną stawiano na najwyższym piedestale operowych gwiazd obok legendarnych już w tym samym czasie wielkich sopranów koloraturowych: Toti Dal Monte, Elviry de Hidalgo, Mercedes Capsir czy też trzech słynnych Marii: Galvany, Barrientos i Ivoqün...

Obok Marceliny Sembrich-Kochańskiej i Heleny Modrzejewskiej była trzecią najbardziej znaną w świecie godną przedstawicielką polskiej sceny...

W swojej karierze operowej wśród partnerów scenicznych miała prawie wszystkich największych śpiewaków pierwszej połowy naszego stulecia, takich jak: Mattia Battistini, Adam Didur, Beniamino Gigli, Jan Kiepura, Giacomo Lauri-Volpi, Hipolito Lazaro, Aurelian Pertile, Titta Ruffo, Tito Schipa, Riccardo Stracciari, Fiodor Szalapin...

Jej spektaklami dyrygowały takie sławy batuty, jak: Abendroth, Kuszewicki, Mascagni, Mitropoulos, Ostreile, Serafin, Toscanini, Weingartner, a z Polaków: Bierdajew, Fitelberg, Młynarski...

Śpiewała w jedenastu językach europejskich, wzbudzając uznanie dla swojej dykcji i nieskazitelnej wymowy, mając już w swym repertuarze około trzy-

⁴¹ Podczas zbierania materiałów do trylogii biografii śpiewaczych *Kariery i legendy*, w relacjach artystów z nią występujących wielokrotnie słyszałem takie opinie, jak np. Wiktora Bręgy: „Jej stosunek do kolegów całkowicie pozbawiony nieprzyjemnej wyniosłości, jaką często spotykamy u międzynarodowych gwiazd, budził powszechne uznanie. Koleżeńska, prosta i bezpretensjonalna...”

⁴² Zob. np. W. P a n e k, *Kariery i legendy. Szkice o artystach polskiej sceny muzycznej. Zbiór 3*. Warszawa 1994, s. 195.

⁴³ *Ada Sari. Mistrzyni sztuki wokalnej*, pod red. W. Adamczewskiego, Kudowa-Zdrój 1986. Wydawnictwo to powstało w ramach XXV Festiwalu Moniuszkowskiego, z okazji 100 rocznicy urodzin Ady Sari i zawiera relacje jej uczniów.

⁴⁴ B. C h m a r a – Ż a c z k i e w i c z, *Ada Sari*, s. 39.

dziestu głównych partii sopranowych światowej i polskiej opery: od Mozarta (*Czarodziejski flet*) po Wagnera (*Lohengrin*)...

Występowała w największych teatrach operowych Europy i obu Ameryk (z wyjątkiem nowojorskiej Metropolitan Opera House), zahaczając o północną Afrykę (Aleksandria), przyjmowana owacyjnie przez publiczność i krytykę...

Podad stu jej wychowanków rozślawiało swoimi występami imię Maestry na całym świecie...

3. Maestra

Tak nazywali ją, z pełnym szacunkiem dla słowa „mistrzyni”, jej uczniowie. Ada Sari pracowała jako pedagog do końca życia (1968), jeszcze w wieku 82 lat. Stworzyła własną, oryginalną szkołę wokalistyki, lecz jako pedagog-praktyk nie pozostawiła pracy teoretycznej omawiającej metodykę jej działań pedagogicznych. Dziś możemy jedynie częściowo zrekonstruować specyfikę jej szkoły wokalne poprzez zapisane relacje uczniów.

Pracę pedagogiczną realizowała zarówno w systemie lekcji prywatnych (będąc głównym nauczycielem danego śpiewaka lub nauczycielem uzupełniającym, korygującym bieżący repertuar występującego już na scenie ucznia), a także jako etatowy nauczyciel szkolnictwa wyższego i średniego (Kraków, Warszawa).

Najczęściej źródła leksykalno-encyklopedyczne podają, że „jako pedagog, w ciągu ponad 20 lat pracy, stworzyła własną szkołę śpiewu”.⁴⁵ Raczej powinno się określać okres pracy pedagogicznej na ponad 30-letni. Bowiem Ada Sari zaczęła uczyć śpiewu w 1936 roku.

W tymże roku Szayerówna nadal jeszcze koncertowała, zbierała owacje na scenach operowych, aczkolwiek najczęściej występowała już w Polsce. Swoje mediolańskie mieszkanie przeniosła do Warszawy. Pewnego dnia zgłosiła się do niej młoda panna Lidia, która postanowiła zostać śpiewaczką (po latach była to jedna ze znanych solistek oper amerykańskich, zamieszkała w Kalifornii, Lidia Abti-Ring). Oddajmy jej głos.

„Każdy w Polsce słyszał o wielkie śpiewacze – Adzie Sari. Często myślałam o tym, aby ją spotkać osobiście, mieć możliwość zaśpiewania przed nią, aby ta wielka światowa mistrzyni mogła ocenić mój głos. Niezwykła sposobność nadarzyła się w 1936 roku w Lublinie, kiedy Ada Sari po powrocie z zagranicy dała koncert. Radość moja była bezgraniczna. Napisałam list, kupiłam wiązanek tulipanów i udałam się do Hotelu Europejskiego, pro-

⁴⁵ M. Kosińska, *Ada Sari*, www.culture.pl 2.10.2010 czy też np. B. Chmara – Żaczkięwicz, *Ada Sari*, s. 39.

sząc portiera, aby te kwiaty i list doręczył Adzie Sari. Po chwili znalazłam się w apartamencie p. Sari, która odpoczywała przed koncertem i czytała mój list. Popatrzyła na mnie z uśmiechem i zapytała: - Pani chce być śpiewaczką? – Odpowiedziałam, że bardzo pragnę usłyszeć jej opinie, czy mam dobry głos. – Więc proszę zaśpiewać. – Zaśpiewałam pieśń Moniuszki. Pani Sari wyciągnęła do mnie obie ręce i powiedziała: - Ma pani śliczny głos. Czy chce być pani moją pierwszą uczennicą? – Byłam oszołomiona ze szczęścia⁴⁶.

Częste wyjazdy koncertowe artystki czyniły te lekcje pierwszej uczennicy niezbyt regularne, jednakże z czasem zaczęły przynosić owoce. Lidia Abti przeobrażała się powoli w śpiewaczkę.⁴⁷

Wybuch II wojny światowej był też w biografii artystki cezurą, od której rozpoczyna się okres jej stałej pracy pedagogicznej prowadzonej aż do śmierci w 1968 roku, a więc przez blisko 30 lat. Podczas wojny założyła w Warszawie własne studio operowe. Jedną z pierwszych uczennic tego studia była Halina Mickiewiczówna, którą potem Sari uważała za spadkobierczynię swojej metody nauczania bel canto.

Ada Sari, jak większość artystów, była przywiązana do pamiątek. Zbierała owe materialne ślady tego, co ulotne, choć okrzyknięte fenomenem wokalistyki. Ale po latach wielkiej sławy przyszło jej przeżywać kataklizm II wojny światowej. I – jak pisał Tadeusz Z. Bednarski – podczas powstania warszawskiego spłonęły jej pamiątki: dyplomy, afisze fotografie, odznaczenia, nagrody, księga z wpisami głów koronowanych (a śpiewała m.in. w uroczystym *Rigoletcie* w Sztokholmie na galowym przedstawieniu z okazji zaślubin księżniczki szwedzkiej Astrid z królem belgijskim Leopoldem). „Pamiętam – wspominał Bednarski⁴⁸ - z jaką żałością opowiadała o tym w Szczawnicy. Po wojnie, letnią porą przyjeżdżała pod Bryjarkę wraz ze swym bratem Tadeuszem Szayerem, znanym krakowskim filatelistą. Pani Sari korzystała z inhalacji, zamieszkując albo w gościnnych pokojach w Inhalatorium albo w willi >>Siostra<<”.

Po wojnie Ada Sari znalazła się w Krakowie, gdzie w latach 1946-1947 uczyła śpiewu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Wtedy też doszło do ostatecznego pożegnania się z operą w dniach 3-5 maja 1946 roku w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu.

⁴⁶ „Ruch Muzyczny” 1969 nr 14.

⁴⁷ O tym, jak była Ada Sari związana ze swoją pierwszą uczennicą, wspominała jeszcze po 30 latach od chwili rozpoczęcia pracy pedagogicznej, w 1966 roku, w wywiadzie prasowym: „W 1962 roku jeździłam jeszcze do Ameryki na zaproszenie mojej eks-uczennicy Lidii Abti-Ring, aby w kalifornijskiej miejscowości Novato sformować nową szkołę śpiewaczą. Niestety choroba serca, jakiej uległam, przerwała tę ciekawą pracę”.

⁴⁸ T. Z. B e d n a r s k i : *Artystka ze Starego Sącza*, „Dunajec” 1983 nr 31.

„Była Ada Sari nie tylko wielką artystką, ale także nie mniejszą patriotką, podkreślając wszędzie swoją polskość – wspominał po jej śmierci Stanisław Drabik, wybitny śpiewak okresu międzywojennego, I tenor Opery Lwowskiej, Poznańskiej i Belgradzkiej, który w 1945 roku na gruzach Wrocławia zorganizował teatr operowy i był jego pierwszym dyrektorem. – Nic więc dziwnego, że mimo podeszłego wieku przyjęła z radością w 1946 roku mą propozycję gościnnych występów w operze wrocławskiej. Wystąpiła wtedy trzykrotnie w swojej słynnej partii Gildy w *Rigoletcie* i za każdym razem kończyła swoją arię w I akcie na trzykrotnym wysokim *Es*. Były to jednakże ostatnie występy Ady Sari na deskach teatru operowego. Poświęcając się już wtedy wyłącznie pedagogice, chciała jednak swoimi występami na Dolnym Śląsku przyczynić się do propagandy polskości Ziem Zachodnich”.⁴⁹

Miesiąc później wystąpiła jeszcze z pełnym recitalem arii i pieśni w Państwowej Filharmonii w Łodzi.

Od 1947 roku Ada Sari wróciła do Warszawy, gdzie otworzyła klasę śpiewu w stołecznej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (uzyskawszy niebawem tytuł profesora nadzwyczajnego), a także uczyła w Średniej Szkole Muzycznej nr 1 – skąd też rekrutowali się jej przyszli studenci.

Być uczniem Ady Sari – to znaczyło bardzo wiele w gronie śpiewaków w okresie powojennym. Pedagogiczna działalność tej artystki była także jednym z elementów składowych jej legendy. Nie spotkałem się z opinią, by ktoś negował postawę Ady Sari jako pedagoga, natomiast chwalono tę działalność powszechnie.

Jerzy Karolus wspominał: „...jako jeden z jej uczniów patrzyłem i słuchałem z zaciekawieniem, jak wśród często niemal maieutycznych zabiegów wyłuskiwała dźwięk rodzącego się głosu. Historia, wydawałoby się na pozór banalna, ubrana w schemat wprawek, ćwiczeń Concinne’a, Vacaia czy Lütgena, nużąca nawet w wymiarze najbardziej różnych głosów. Nie widziałem jednak nigdy zniecierpliwienia w oczach profesor Sari, nie słyszałem jej podniesionego głosu, czułem natomiast i widziałem jej radość, gdy powtarzany za nią dźwięk zaczynał brzmieć blisko, swobodnie, okrągło, gdy nabierał słonecznych cech jej własnej sztuki. W tej pozbawionej sztuczności nomenklaturze znajdowała profesor Sari określenie najistotniejszych cech prawidłowej emisji, ilustrując je uczniowi żywymi przykładami własnego głosu. (...) Jakżeż pilnie śledziła na lekcji każdą frazę śpiewanej pieśni czy arii, jak łagodnie i stanowczo zarazem tłumaczyła, że siła to nie kunszt i jak podsumowując indywidualne cechy danego głosu dla każdego szukała osobnej drogi rozwoju technicznego, wiążąc je ściśle z prawami doboru repertuaru...”⁵⁰

⁴⁹ „Dziennik Polski” 25-26 sierpnia 1968.

⁵⁰ Relacja Jerzego Karolusa z 1968 roku – archiwum autora.

W jednej z ostatnich w swoim życiu rozmów prasowych, na pytanie Józefa Kańskiego, jakich wskazówek udziela najczęściej swoim uczniom? – Ada Sari odpowiedziała:

– Każę im przede wszystkim pamiętać zawsze o bezwładzie całego ciała, a zatem głowy. Głos musi płynąć nie naciskany przez żadne mięśnie. Tymczasem większość młodych adeptów chcąc śpiewać głośno, naciska coraz mocniej, oczywiście bez właściwego rezultatu. Przypominam następnie ciągle o wysokiej pozycji głosu, mówiąc: >>śrubuj, śrubuj – jeszcze wyżej!<< Dalej – staram się uczyć prawdziwego legata, z jakiego słynęli dawni wielcy śpiewacy, a o którym dziś już nikt prawie nie ma rzeczywistego pojęcia. Młodzi adepci, chcąc śpiewać legato, śpiewają w rzeczywistości *lento*, a ja ich besztam, bo nie mogę tego słuchać. Młodzi śpiewacy nie bardzo też niestety mają pojęcie o prawdziwej, rzetelnej pracy nad własnym głosem, choć powiedzieć muszę, że wśród moich uczniów mam parę bardzo miłych wyjątków od tej reguły. (...) Najważniejsze to dążenie do strzelistości głosu, a to wymaga pracy kolosalnej i dziś niestety rzadko bywa osiągnięte. Póki mogę, staram się to, co sama umiem przekazywać innym...⁵¹

To z tej szkoły śpiewu wyszły m.in. takie artystki, jak: Zdzisława Donat, Maria Fołtyn, Barbara Nieman, Bogna Sokorska, Nina Stano czy Urszula Trawińska. Właśnie przeglądając listy Ady Sari pisane do ostatniej z wymienionych tu uczennic, można nabrać pełniejszego przekonania o serdeczności, opiece i żywym zainteresowaniu osobistymi losami swoich uczniów. „Kochana Urszulko! Telefonowałam x razy do Dziekanki⁵² jeszcze przed świętami i nikt nigdy nie podchodził do telefonu. Chciałam Cię odwiedzić, ale czasu przed 22 grudnia nie miałam, zaś potem święta spędzałam u bratostwa w Podkowie Leśnej (...) Dowiadywałam się stale o stan Twego zdrowia, jednak z chwilą kiedy dowiedziałam się, że Mamusia Twoja przyjechała, uspokoiłam się (...) Napisz mi, proszę Cię, obszerniej, co to była za choroba i jak się czujesz obecnie...⁵³”

Wiele lat później, Urszula Trawińska-Moroz, która w trakcie pracy scenicznej w Teatrze Wielkim w Warszawie była także wykładowcą w stołecznej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (potem Akademii Muzycznej), pisała:

„Mistrzowska technika, umiejętności oraz olbrzymia kultura muzyczna sprawiły, że Ada Sari była nieocenionym pedagogiem. Wymagała od nas, swoich uczniów, cierpliwości i wytrwałości, wiary w siebie i pedagoga oraz sumiennej pracy. Starałam się w czasie moich studiów przejąć od niej wszyst-

⁵¹ „Ruch Muzyczny” 1966 nr 15.

⁵² Nazwa domu akademickiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie dla studentów szkół artystycznych, w którym mieszkała Trawińska.

⁵³ List ten znajduje się w zbiorach prywatnych Urszuli Trawińskiej-Moroz.

kie te wartości. Doceniłam je wszystkie dopiero po wielu latach samodzielnej pracy.

Przed śmiercią, podczas jednej z intymnych i szczerych rozmów, ufając że nigdy jej nie zdradzę jako pedagoga, powiedziała: >>Pamiętaj, że przez całe życie nie wolno ci zaśpiewać ani jednego dźwięku niechlujnie. Jeden źle zaśpiewany dźwięk łatwo pociągnie za sobą inne. Bądź uczciwa wobec siebie samej i nie łudź się, że jakoś to będzie. Oto jest mój testament dla Ciebie Urszulko<<.

Ada Sari w swej pracy pedagogicznej opierała się głównie na dwóch zasadach. Pierwsza to indywidualne podejście do każdego ucznia, uzależnione od predyspozycji głosowych i muzykalności, pracowitości, łatwości technicznej itp. Druga, to ilustrowanie własnym głosem zagadnień poznanych przez uczniów, tak by każdy mógł daną rzecz usłyszeć >>in vivo<<. Nota bene, jakież było moje zdumienie gdy po raz pierwszy usłyszałam Adę Sari śpiewając na lekcji: wprost nie mogłam uwierzyć, że ten świeży, dźwięczny głos o czystości kryształu wydobywa się z gardła siedemdziesięcioletniej kobiety...⁵⁴

O prywatnej szkole Ady Sari wspominała Maria Fołtyn.

„Zostałam uczennicą Ady Sari po moim warszawskim debiucie w *Gopłanie* Żeleńskiego, gdzie wystąpiłam w roli Balladyny w 1949 roku. Byłam szczęśliwa, że Maestra znalazła dla mnie miejsce wśród uczennic. A grono to składało się ze śpiewaczek posiadających autentyczny talent, jak również były w nim – jak je nazywałam – *paniusie warszawskie i z prowincji*, czyli bogate panienki, które dla kaprysu postanowiły płacić za prywatne lekcje u wielkiej artystki, by czuć się choć przez moment blisko świata Sztuki. Snobizm? Może, ale za to miły, w sumie sympatyczny, a przy tym pożyteczny. Bo jak się później dowiedziałam, one to głównie zasiłały kasę Maestry, a ściślej mówiąc: jej braci. Przez całe życie pracowała dla rodziny, choć swojego własnego gniazda nie założyła. Była bardzo przywiązana i do rodziców, i do rodzin obu braci. Pochodziła z katolickiego domu i prowadziła bogobojny tryb życia. We wszystkich trudnych momentach udawała się z gorącą modlitwą do Boga.⁵⁵

1986 roku Bogna Sokorska mówiła:

– Fenomen Ady Sari jako pedagoga polegał, naszym zdaniem, przede wszystkim na ogromnej wiedzy wokalne – po części intuicyjnej, po części zdobytej pracą i doświadczeniem. Mówię „naszym zdaniem”, gdyż najczęściej bywałam u Maestry razem z moim mężem Jerzym i oboje byliśmy świadkami Jej metody pracy. Kiedy mąż akompaniował na lekcji, Maestra

⁵⁴ U. Trawińska – Moroz, *Dobre duchy z zamku Ravenswood*. Bydgoszcz 1989 s. 55-56.

⁵⁵ *Ada Sari. Mistrzynie...*, s. 10.

mogła się całkowicie skupić na problematyce wokalne. Na tę Jej niepospolitą wiedzę złożyły się zarówno wielki talent wokalny i niebywała kultura muzyczna, jak i olbrzymie doświadczenie zdobyte długoletnią pracą i kontaktami z najwybitniejszymi dyrygentami, reżyserami i śpiewakami epoki. A wszystko to razem wkomponowało się we wrodzoną dobroć, serdeczność i życzliwość, z których wynikała chęć przekazania całym sercem tego zasobu wiedzy i doświadczenia.

Nie pozwalała na mechaniczne naśladowania swej barwy głosu i sposobu interpretacji, lecz indywidualnie kształtowała osobowość każdej uczennicy czy ucznia.⁵⁶

A Jerzy Karolus uzupełniał:

– Cechowała Ją niewzruszona cierpliwość. Starła się wyzwolić śpiewającego z różnych napięć wrodzonych czy nabytych. Głos kazała opierać na elastycznym oddechu, a prezentowała to nam, kładąc rękę śpiewającego w okolicach swojej słynnej przepony, która była tym fundamentem Jej bajecznych nut filowanych. I ten żywy wzór cudownego dźwięku, niosącego w sobie słońce Italii i zapach wielkiej sceny powtarzany był z niezawodną precyzją...⁵⁷

Mówi Halina Szymulska:

– Ada Sari była na lekcji zawsze jakaś odświętna. Ubrana, uczesana, słowem „zrobiona”. To uosobienie kobiecości, w połączeniu z elegancją, stwarzało cudowny nastrój, dając atmosferę zarazem swobody i powagi, ciepła i konsekwentnej dyscypliny. Dlaczego lubiłam lekcje z Maestrą? Bo nigdy nie słyszałam, że już wszystko gotowe. Ciągłe jeszcze, z pozornie udanych dźwięków, szlifowała jakieś doskonalsze brzmienie i doznawało się jakby nagłych olśnień, że ten dźwięk może być zupełnie zwyczajny, a za moment wprost kapitalny, jak perła najczystsza. Śmiała się zadowoleniem, gdy porównywałam Jej maestrę ze sztuką naprawiania precyzyjnych, małych zegarków o mikroskopijnym mechanizmie.

>>Gdy robisz decrescendo – mawiała Maestra – i chcesz uzyskać stopniowo największe piano aż do pianissima włącznie, to w miarę ściszenia dźwięku daj odwrotnie proporcjonalną siłę powietrza. Niech podmuch będzie taki mocny, jak gdybyś gasiła świecę, która pali się przed tobą.<< Istotnie, kapitalne to było wytłumaczenie.

Ada Sari nie miała nigdy zwyczaju odwoływać lekcji, mimo, że nieraz naprawdę ktoś nie objęty planem, a lecący samolotem z drugiego krańca Polski lądował u Maestry pod żółtą lampą, wpadając na lekcję kogoś innego. Uczestniczyło się więc w takiej lekcji, zawsze dodatkowo z niej coś wy-

⁵⁶ *Ada Sari. Mistrzyni...*, s. 12.

⁵⁷ T a m ż e.

nosząc. Wtedy myślałam, że wynoszę jakąś dodatkową szkołę dla siebie, dziś myślę, że wynosiłam skarby nie do oszacowania, a za 10 lat pomyślę pewnie, jakie po stokroć cenne były te dodatkowe uwagi udzielone innym⁵⁸.

Bogna Sokorska – sopran koloraturowy, zwróciła uwagę na jeszcze inny aspekt szkoły wokalne Ady Sari:

– Maestra była mistrzynią w pięknym podawaniu tekstu. Razem z mężem byliśmy jeszcze świadkami Jej wspaniałych recitali pieśniarskich w sali „Romy” w 1948 roku, po Jej powrocie z Krakowa do Warszawy. Słuchałam zauroczona i szczęśliwa, a zarazem pełna wątpliwości, czy kiedykolwiek potrafię choć w drobnej części osiągnąć taką sztukę władania głosem, rzeźbienia każdej frazy, tworzenia nastroju i umiejętności przekazania tego wszystkiego słuchaczowi.

Stosowane przez Nią na lekcjach obrazowe skojarzenia pomagały w zrozumieniu właściwej impostacji dźwięku, a osobisty bezpośredni przykład przekonywał bardziej niż wszystkie teoretyczne tłumaczenia słowne.

Kształcenie wokalne u Ady Sari zmierzało ku osiągnięciu perfekcji technicznej w każdym z rodzajów głosu, a zwłaszcza koloratury, ku wypracowaniu nieskazitelnego bel canta i nienagannej wysokiej impostacji głosu, którego dźwięk byłby nośny i aksamitny, a także ku właściwej dla każdego utworu i każdej epoki interpretacji muzycznej, poetyckiej...

Dlatego też, prócz brawurowych arii i innych utworów popisowych, ze zrozumiałych względów preferowanych przez koloratury, wykonywałyśmy obowiązkowo repertuar pieśniarski. Tu Maestra kładła duży nacisk na deklamację słowa i właściwe uchwycenie frazy poetyckiej.⁵⁹

Na nastrój lekcji u Ady Sari zwróciła uwagę Nina Stano:

„Ada Sari była z natury optymistką. Obdarzona wdziękiem osobistym, stwarza wokół siebie pogodny nastrój, zachęcając do pracy. Stawiając wysokie wymagania swoim uczniom, niejako je łagodziła przez tworzenie pogodnej atmosfery na lekcjach”.⁶⁰

Szkoła wokalna Ady Sari to było coś więcej niż tylko nauka śpiewu. Mówiła o tym Maria Fołtyn:

„Ona stworzyła u siebie wielką rodzinę. Dzięki Niej umiałyśmy wzajemnie się sobą zachwycać: potrafiłyśmy dostrzec i docenić walory innej śpiewaczki,

⁵⁸ *Ada Sari. Mistrzyni...*, s. 13. Cytowane tu relacje opracowałem i przygotowałem do wydawnictwa okolicznościowego *Ada Sari. Mistrzyni sztuki wokalne* opublikowanego przy okazji XXV Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie (którego byłem w owym 1986 roku współorganizatorem). Inicjatywa tej publikacji, a także specjalnego koncertu festiwalowego dla upamiętnienia 100 rocznicy urodzin Ady Sari – wyszła od Marii Fołtyn, kierownika artystycznego Festiwalu Moniuszkowskich i uczennicy Ady Sari.

⁵⁹ *Ada Sari. Mistrzyni...*, s.14.

⁶⁰ W. P a n e k, *Królowa Nocy. Opowieść o Ninie Stano*. Warszawa 1990, s. 34.

często konkurentki. Był to dom wspólnego umiłowania śpiewu. Umiłowania silniejszego ponad drobne zawiści”.⁶¹

Ewa Karaśkiewicz:

– Ostatnią lekcję miałam u Maestry na tydzień przed jej śmiercią. Przez kilka dni przed wyjazdem do sanatorium w Ciechocinku przychodziłam, by pomóc pakować się... Byłam też u niej w dniu wyjazdu. Powiedziała wtedy: „Ewuniu, ja nie powinnam jechać do Ciechocinka. Zeszłego roku było mi tam tak niedobrze i serce mnie bolało. Ale oni mi to załatwili, więc muszę jechać...”⁶²

Ada Sari zmarła na atak serca 12 lipca 1968 roku w Ciechocinku.

Na koniec przytoczmy jeszcze znamiennej relację Haliny Mickiewiczówny, która już podczas okupacji niemieckiej była uczennicą Ady Sari w Warszawie.

– Nie będę mówiła, co przeżyłam do pogrzebu Maestry. My, uczniowie, trzymaliśmy wartość honorową przy Jej trumnie wystawionej w Akademii Muzycznej w Warszawie. Do trumny Maestry włożona została taśma z Jej nagraniem arii Rozyny z *Cyrulika sewilskiego*. Takie było życzenie Maestry. W imieniu uczniów pożegnałam Ją na cmentarzu na Powązkach.

Następnego dnia poszłam do Jej mieszkania, gdzie zastałam rodzinę. Dowiedziałam się tam, że Maestra zapisała mi w testamencie całą swoją bibliotekę wokalną.⁶³

Ada Sari, dla wszystkich legenda, dla mnie zaś tylko wspomniała artystką i pedagoga, lecz była mi także drugą matką. Bowiem podczas okupacji znaleźliśmy się w bardzo złej sytuacji materialnej. I Maestra, niezależnie od dawanych mi bezpłatnie lekcji, zaproponowała mojej mamie, abym razem z Nią zamieszkała. Żyłam tam na prawach córki...

Brat pani Sari poprosił, abym wzięła sobie jakąś pamiątkę z mieszkania Maestry. Wybrałam małe figurki, drewnianą, góralską kapliczkę z Chrystusem frasośliwym, kapliczkę, która towarzyszyła Maestrze w Jej podróżach...⁶⁴

Ada Sari nagrywała pojedyncze arie oraz pieśni, początkowo dla wytwórni Polydor, a od ok. 1925 – dla His Master’s Voice. Od początku lat 60. zaczęły ukazywać się reedycje tych nagrań na płytach analogowych, a potem także CD.

⁶¹ *Ada Sari. Mistrzynie...*, s. 17.

⁶² Relacja Ewy Karaśkiewicz z 1986 roku – archiwum autora.

⁶³ Ada Sari uważała Halinę Mickiewiczówną za spadkobierczynię i główną kontynuatorkę swojej metody nauczania bel canta.

⁶⁴ *Ada Sari. Mistrzynie...*, s. 18-19.

Współczesne reedycje nagrań płytowych Ady Sari

„**Ada Sari śpiewa**”, „Muza” Polskie Nagrania, L 0388:

Mozart-Adam: Temat i wariacje

Donizetti: Aria z III aktu opery *Łucja z Lammermoor* (Scena obląkania)

Smetana: Aria z I aktu opery *Sprzedana narzeczona*

Strauss: *Odgłosy wiosny*

Rachmaninow: *Polubiła ją*

Chopin: *Żal* (Etiuda E-dur op. 10 nr 3, układ: Turmieniowa, sł. Józefowicz)

Karłowicz: *Zawód*

Karłowicz: *Pamiętam ciche, jasne, złote dni.*

„**Ada Sari**” – Polskie Nagrania, XL 0534:

W.A. Mozart – A. Adam: Temat i wariacje

G. Donizetti: Aria z III aktu opery *Łucja z Lammermoor*

G. Rossini: Aria z I aktu opery *Cyrulik sewilski*

G. Verdi: Aria z II aktu opery *Rigoletto*

Ch. Gounod: Aria z III aktu opery *Faust*

G. Verdi: Aria z I aktu opery *Traviata* (2 fragmenty)

L. Delibes: Aria z II aktu opery *Lakmé*

G. Puccini: Aria z II aktu opery *Tosca*

J. Strauss: *Nad pięknym, modrym Dunajem.*

„**Ada Sari – soprano**” – Polskie Nagrania, SX 1275:

W.A. Mozart – A. Adam: Tema con variazioni

G. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, Aria Łucji z I aktu *Quanto ripita in estasi*

G. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, Aria Łucji z III aktu *Se dolce suon*

J. Strauss: *Odgłosy wiosny*, *Frühlingsstimmen* – Walzer

G. Rossini: *Cyrulik sewilski*, *Il Barbiere di Siviglia*, Aria Rozyny z I aktu

Una voce poco fa

G. Verdi: *Traviata*, Aria Violetty z I aktu *È strano, è strano*

L. Delibes: *Lakmé*, Aria Lakmé z II aktu *D'ov'è l'indiana bruna*

M. Karłowicz: *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*

W. Friemann: *Cudne oczy.*

„**Ada Sari**” – angielska firma O.A.S.I.

(Amir-OASI-Corporation):

Dinorah: Ombra legiera

Gli Ugonotti: Salute o cavalier

La Traviata: E strano... Follie! Follie!

Madam Butterfly: Un bel di vedremo
La Boheme: Mi chamiano Mimi
I Puritani: Deh, come vi piace la fanciulla
Gli Ugonotti: O lieto suol della Turenna
La Sonnambula: Ah! non credea mirarti
La Sonnambula: Ah, non giunge
Variazioni (Variations on a Mozart Air)
Voce di prima vera (J. Strauss)

„**Ada Sari**” – firma „Lebendige Vergangenheit”, LV 89659
(reedycja nagrań z lat 1925-1926):
Son vergin vezzosa (*I Puritani*)
Qui la voce sua soave (*I Puritani*)
Vien diletto (*I Puritani*)
Ah! non credea mirarti (*La Sonnambula*)
Ah, non giunge (*La Sonnambula*)
Una voce poco fa (*Il Barbiere di Siviglia*)
Il dolce suono (*Lucia di Lammermoor*)
Caro nome (*Rigoletto*)
E strano – Ah, fors è lui (*La Traviata*)
L'altra notte in fondo al mare (*Mefistofele*)
Salute o cavaliere (*Gli Ugonotti*)
Ombra leggera (*Dinorah*)
E strano poter il viso mirar (*Faust*)
Nella calma (*Romeo e Giulietta*)
Siccome un di caduto il sole (*I Pescatori di Perle*)
Dov e l'Indiana Bruna (*Lakmé*)
Depuis le jour (*Louise*)

**Ada Sari (1886-1968) – a singer and a pedagogue.
The biographical and musicological study**

Summary

The present article is the first in Polish musicography scientific study of Ada Sari's artistic and pedagogical work. The singer belonged to the most appreciated European coloratura sopranos of her time. She gave performances in most of the European countries, in South America, the USA and Canada. She also recorded numerous discs (their re-editions have appeared ever since). After having left the stage, Ada Sari – as a pedagogue – within 20 years created her own original school of singing. She had educated over 100 vocalists, many of whom later achieved triumphs on the opera stages of Poland, Europe and the world.

The article is an outline of both parts of Ada Sari's career: as a singer and as a pedagogue, reaching also back the sources which characterize her unique personality. Thus, the author of the study presents this person of great contribution to the musical culture not only as an artist but as an individual as well.

Transl. by Zofia Michalik