

6. Autoreferat w języku polskim

"Le monde est un theatre, et les hommes, acteurs"
Ronsard- „Le premier livre”

Kształtowana na przestrzeni wieków metafora *teatrum mundi*, wpisana w nieuchronną, odwieczną przemianę wszystkiego, doskonale wpisuje się w próbę podsumowania działań artystycznych przebiegających w żmudnym, nieustannym procesie tworzenia artystycznego „ja”. Twierdzenie, że świat to scena, a otaczający ludzie odgrywają w nim określone role jest dostatecznie dobrze znane każdemu Twórcy, który nieustannie czerpie wiedzę i umiejętności nie tylko z doświadczeń zdobytych na scenie, ale również z bogactwa doświadczeń życia codziennego. Trudno nie zgodzić się z tezą, że „*teatr jest bliższy życiu niż inne rodzaje widowisk – mimo konwencji, ograniczeń przestrzennych, jakie narzuca fizycznemu prawdopodobieństwu[...]*”¹

Podjmując próbę obiektywnego, rzetelnego podsumowania mojej dotychczasowej działalności artystycznej, postaram się na podstawie własnych, kilkunastoletnich doświadczeń solistki, pedagoga, organizatora przedstawić indywidualny sposób interpretacji sztuki, jako ekspresji ludzkiej kreatywności zmierzającej do artystycznej perfekcji i dojrzałości znajdującej potwierdzenie w ambitnych prezentacjach scenicznych.

Współczesna rzeczywistość artystyczna ustaliła bardzo wysoki próg wymagań dla interpretatorów sztuki wokalne. Kreatywność powszechnie rozumiana, jako zdolność generowania, przetwarzania i przyswajania nowych bodźców przekształcanych w wyobraźni artysty w nowe idee, została ustalona na poziomie wiedzy i praktyki interdyscyplinarnej. Świadomość muzyczna obejmująca gatunkową i stylistyczną różnorodność, aktorska plastyczność i wyczucie sceny godne kompetencji aktora teatru dramatycznego, doskonały wizerunek spełniający wysokie wymagania „pokolenia multimedialnego obrazu”, umiejętność pracy w zespole, niwelowania stresu, zdolności menadżerskie, to zaledwie wstęp do długiej listy oczekiwań. Myślę jednak, a raczej wierzę, że we wspomnianym interdyscyplinarnym zamęcie menadżerskim, nadal najważniejsza pozostaje świadomość i wiara, że charyzmatyczny śpiewak

¹ R. Schechner, Performers, and spectators transported and transformer, „Kenyon Review” 1981 nr 4, s. 84.

potrafi oddać emocje, dla których nie odnaleziono słów właściwych, a sam artysta – wykonawca nadal pozostaje „muzyką duszy związanej z ciałem”.²

Jak wielkie znaczenie w kształtowaniu osobowości młodego człowieka odgrywa tradycja rodzinna, dbałość o właściwe, staranne wykształcenie, czy też systematyczny rozwój talentów i zainteresowań najpełniej chyba mogą docenić osoby, które z niezależnych od siebie przyczyn były takich możliwości wsparcia pozbawione. Zachowanie ciągłości tradycji, pamięć i szacunek dla osiągnięć kultury, świadomość istnienia dziedzictwa sztuki, czyli piękna, które wymaga ochrony jest idealnym podłożem dla kształtowania wrażliwości młodego artysty – śpiewaka. Dzięki dbałości rodziców i dziadków został we mnie zaszczerpiony szacunek i podziw dla sztuki oraz kultury słowa. Imponująca kolekcja przedwojennych nut przeznaczonych na fortepian, organy, a także śpiew solowy, pozostanie niezapomnianym prezentem dziadka, który otrzymawszy wykształcenie (również muzyczne) godne prawdziwego gentlemena, pielęgnował rozwój uzdolnień najmłodszych członków rodziny. Znaczący wpływ na moje zainteresowania i wykształcenie miały również tradycje pedagogiczno-filologiczne obecne w mojej rodzinie od kilku pokoleń (kontynuowane obecnie przez siostrę Katarzynę, teatrologa-polonistę, pracownika naukowego Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, żony dr Tomasza Lisieckiego – wiolonczelistę, pracownika Akademii Muzycznej w Poznaniu). Uwrażliwiły mnie one na potęgę słowa, jego ekspresję i głęboki przekaz. Jako laureatka kilkunastu konkursów recytatorskich, aktorka dwóch młodzieżowych teatrów, marzyłam o Szkole Teatralnej oraz inspirującej przestrzeni sceny teatrów dramatycznych. Pozostawał jednak niezwykle zachwyty dla muzyki, którą mogłam poznawać i zgłębiać przez osiem lat, jako uczennica klasy fletu poprzecznego oraz śpiewu solowego w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w rodzinnym Inowrocławiu.

Klasa śpiewu uznanych śpiewaków Małgorzaty i Janusza Ratajczaków obfitowała w talenty wokalne, a pasja oraz wielkie oddanie Państwa Ratajczaków dla uczniów, a przede wszystkim dla wykonywanego zawodu tak bardzo inspirowały, że postanowiłam połączyć sztukę wokalną z aktorską rozpoczynając studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy u wspaniałych pedagogów; Ireny Maculewicz-Żejmo oraz Hanny Rejmer. Zawsze z wielką wdzięcznością i głębokim, szczerym oddaniem będę

² „Koncepcja muzyki w „Speculum musicae” Jakuba z Liege”, *Muzyka* LVII 1/ 2012 (224), przeł. W. Bońkowski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków.

wspominać wszystkich moich Mistrzów Wokalnych, których autorytet, wiedza, charyzma, wszechstronna znajomość sztuki wokalne, ale również wiara w możliwości mojego talentu wokalnego i osobowości umocniły mnie i pozwoliły podjąć wyzwanie wykonania tak wielu wspaniałych utworów literatury wokalnej. Kursy Mistrzowskie u prof. A. Pearce, prof. H. Łazarskiej, S. Toczyskiej, prof. R. Karczykowskiego, pozostaną na zawsze nieocenioną wartością, wzorcem i zobowiązaniem, które do dzisiaj kształtuje moją drogę artysty i pedagoga.

Jako absolwentka Akademii Muzycznej w Bydgoszczy dysponowałam lirycznym głosem o dużej skali i ruchliwości, który doskonale predestynował mnie do wykonywania partii wokalnych okresu baroku i klasycyzmu. Poppea w „Koronacji Poppei” Claudio Monteverdiego, mozartowska Pamina, Zuzanna, Serpina, w końcu Eurydyka z opery G.W. Glucka, niewątpliwie określały moją teatralną rzeczywistość przez pierwsze lata pracy w operze, pozwalając na konsekwentny rozwój środków techniczno-wyrazowych, budując jednocześnie moją tożsamość i artystyczną głębię. Siła jedności słowa, muzyki, akcji dramatycznej, obrazu, czyli scenografii, choreografii, kostiumu stwarza jedność tak doskonałą, że spektakl operowy pozostaje niedoścignionym ideałem przekazu emocjonalnego zapisanego w tekście muzycznym.

Jestem jednak przekonana, że na mój rozwój wokalny, artystyczny, osobowościowy miało wpływ wiele wzajemnie przenikających się czynników. Aspekty muzyczno- wykonawcze kształtujące mój rozwój w czasie następującym po otwarciu przewodu doktorskiego w 2010 roku, podzieliłabym dla uzyskania przejrzystości na następujące nurty:

Muzyka operowa

- G. Verdi „Traviata” – partia Violetty Valery
- P. Czajkowski „Eugeniusz Oniegin” – partia Tatiany
- L. van Beethoven „Fidelio” – partia Marceliny
- V. Bellini „Lunaticzka” – partia Lizy
- G. Donizetti „Napój miłosny” – partia Adiny
- W. A. Mozart „Czarodziejski flet” – partia Pamin
- W.A. Mozart „Wesele Figara” – partia Zuzanny
- St. Moniuszko „Halka” – partia Zofii
- St. Moniuszko „Paria” – partia Braminki

Muzyka operetkowa

- J. Strauss „Zemsta nietoperza” – partia Rozalindy
- E. Kalman „Hrabina Marica” – partia Maricy
- F. Lehar „Kraina uśmiechu” – partia Lizy von Pottensein
- F. Lehar „Cygańska miłość” – partia Ilony
- G. Jean „Cnotliwa Zuzanna” – partia Zuzanny
- J. Strauss „Wiedeńska krew” – partia Franciszki Cagliari
- J. Offenbach „Piękna Helena” – partia Bachis

Muzyka oratoryjno-kantatowa oraz kameralna (zestawienie partii prezentuję w dalszej części autoreferatu).

Od debiutu w roli Paminy do partii Violetty czy Maricy mój sposób rozumienia sztuki wokalne, budowania oraz interpretowania założeń zarówno kompozytora jak i reżysera ulegał systematycznej przemianie. Każde spotkanie z wybitnymi autorytetami, mistrzami sztuki muzycznej czy teatralnej pozostawiał niezatarty ślad w mojej scenicznej osobowości, prowokując do kolejnych przemyśleń, ale przede wszystkim nieustannego pogłębiania wiedzy i umiejętności wokalnych. Opis wszystkich przeżyć, licznych twórczych doświadczeń nabytych podczas pracy na licznych (jak bardzo różnych pod względem repertuaru, akustyki, atmosfery panującej w zespole) scenach teatralnych wydaje się zadaniem zbyt rozbudowanym i trudnym w tym podsumowaniu. Jestem jednak przekonana, że wiedza, którą zdobyłam podczas pierwszych lat pracy wykonując wielokrotnie przede wszystkim partie mozartowskie zaowocowała dalszym rozwojem i możliwością znacznego i konsekwentnego poszerzenia, możliwości oraz budowania repertuaru w sposób konsekwentny i przemyślany. Jestem przekonana, że niezwykle wymagającą pod względem wokalnym, interpretacyjnym i muzycznym rolę Sofie w „Kawalerze srebrnej róży” mogłam wielokrotnie wykonać dzięki mozartowskiemu warsztatowi wokalnemu, jego krystalicznym „anielskim” frazom, umiejętności planowania roli, jej przebiegu od pierwszej do ostatniej frazy. Muzyka Straussa skupiona wokół organicznie asymetrycznej frazy niedającej się podzielić na równe odcinki, rozwijającej się jak ludzka mowa jest niezwykle trudna do wykonania również ze względu na powiązanie głosu z polifonicznością Straussowskiej

faktury orkiestrowej. Wzajemnie przenikająca się grupa tematów, rozbudowanych motywów, często ich symboliczne, literackie znaczenia tworzą niezwykle, skomplikowany kontrapunkt, w którym śpiewak musi odszukać i wypełnić powierzony przez kompozytora muzyczno – teatralny przekaz. Spotkanie z muzyką Straussa było dla mnie tak inspirującym wydarzeniem, że nieustannie poszukiwałam możliwości wykonywania utworów tego kompozytora. W październiku 2014 roku z zespołem Filharmoników Opolskich z wielką satysfakcją wykonałam niezwykle trudny i wzruszający cykl pieśni tego kompozytora „Vier Letzte Lieder”. Zaproszenie, które otrzymałam od Maestro Kerry Strattona, współpraca z tak wielkim autorytetem pełna szacunku, natchnienia i wielkiej godności upewniła mnie w słuszności obranej przed laty drogi artystycznej.

Kolejną inspiracją twórczością Ryszarda Straussa był pomysł utrwalenia na płycie literatury pieśniarskiej tego kompozytora. Do nagrania płyty zaprosiłam dwóch uznanych pianistów Mariusza Rutkowskiego i Sławomira Wilka. Pierwsze nagranie miało miejsce w nowej siedzibie Filharmonii Szczecińskiej, kolejne odbędzie się w maju 2015 roku w Warszawie. Jestem pewna, że trzy wspaniałe, zróżnicowane pod względem trudności interpretacyjno-wokalnych wyjątkowe cykle pieśni – „Vier letzte Lieder”, „6 Lieder” op. 19, „8 Gesänge” op. 10, które wybraliśmy, a także współpraca z firmą DUX przyniesie nie tylko nam artystom, ale przede wszystkim słuchaczom niezapomniane wzruszenia i wrażenia artystyczne.



*„Muszę ci powtórzyć, że nie było jeszcze w Wenecji
sukcesu równego sukcesowi „Traviaty”, nawet w czasach Ernaniego.
[...] trzeciego wieczoru „szaleństwo oklasków miało w sobie coś satanicznego”
Ricordi, list do Verdiego po premierze „Traviaty” w Wenecji*

Spśród dwudziestu pięciu ról, które wykonuję na scenie chciałabym w szczególny sposób skupić się na dwóch kreacjach muzyki operowej, które w znaczący sposób zmieniły moje postrzeganie literatury operowej, ale przede wszystkim umożliwiły otwarcie się na nowy repertuar, odmienną stylistykę, dopełniły proces twórczego, wokalnego dojrzewania. Pierwsza

z ról, którą chciałabym przedstawić wywarła znamieny wpływ na mój rozwój artystyczny. Główna rola w „Traviacie” Giuseppe Verdiego jest marzeniem wielu śpiewaczek, jednak ze względu na bardzo wysokie wymagania wokalne, aktorskie i estetyczne dla wielu artystek niestety niedostępna. Sam Verdi precyzując swoje oczekiwania wobec odtwórczyni głównej roli pisał, że ma to być „*Una donna di prima forza*”, czyli śpiewająca aktorka o wyjątkowych możliwościach wokalnych, prawdziwy klejnot muzycznej charakterystyki. Podejmując się roli Violetty w dwóch inscenizacjach teatralnych oraz dwóch koncertowych miałam świadomość, że zadanie realizatorów i wykonawców jest niezwykle wymagające. Połączenie tradycyjnego włoskiego bel canto i właściwego Verdiemu weryzmu reprezentowane przez świat beztroskiego użycia oraz świat miłości i cierpienia wymagają od wokalistki nieustannego poszukiwania równowagi, mającej zapobiec przerysowaniom w przestrzeni wymienionych stylów. Odtwórczyni roli Violetty musi nieustannie kontrolować równowagę między popisowym, technicznym bel canto, a werystycznym realizmem mogącym przerodzić się w płytki, teatralny sentymentalizm, który z pewnością nie był zamierzeniem kompozytora w żadnej z warstw muzyczno- dramaturgicznych. Opera, w której głównym celem było nadanie dramatycznego wyrazu, żywej ekspresji wewnętrznym przeżyciom bohaterów przy kameralnie traktowanych środkach, oprócz oczekiwań wokalnych, aktorskich, swoistej plastyczności dramaturgicznej, stawia przed główną bohaterką wysokie oczekiwania estetyczne. W pamięci jak sądzę chyba każdego słuchacza, melomana pozostaje dumasowska Dama Kameliowa, będąca inspiracją dla bohaterki Verdiego, którą uznawano powszechnie za wzór elegancji, wyrocznie mody, znawczynię i arbitra sztuki, potrafiącej wzbudzić zainteresowanie i atmosferę zaciekawienia wokół własnej osoby głównie dzięki oryginalnemu stylowi bycia. Świadomość oczekiwań kompozytora jak pewnej utrwalonej już tradycji wizerunku scenicznego, który powinna reprezentować Violetta, pomimo współczesnej tendencji reżyserskiej swobody w łamaniu operowej konwencji, nie ułatwia zadania wykonawczyni tej trudnej roli.

Moje pierwsze spotkanie, debiut w roli Violetty Valery miał miejsce w Operze Szczecińskiej w 2011 roku, w spektaklu przygotowanym we współpracy z Fundacion Festiwal International de Musica de Almansa, artystami Deutsche Oper w Berlinie oraz śpiewakami Teatru Narodowego w Warszawie. Możliwość muzycznej współpracy z Maestro Martin Baeza de Rubio, śpiewakami najwyższej klasy (Jacquelin Wagner, Yosph Kang, Michael Bachtadze, Adam Kruszewski, Jacek Laszczkowski) nad tak wymagającą rolą pozostanie dla mnie

doświadczeniem, które w pełni określiło mój poziom wykonawczy opery Verdiego. Projekt uznany za największe na Pomorzu Zachodnim wydarzenie artystyczne sezonu, konsolidujące międzynarodowe środowisko artystyczno – oświatowe zaowocował propozycją wykonania partii Violetty w dwóch koncertowych wykonaniach filharmonicznych w równie wspaniałej obsadzie (Enrique, Ambrosio, Adam Kruszewski, Rainer Weiss), ciekawym rozwiązaniem było zaproszenie dwojga szanowanych aktorów Grażyny Barszczewskiej i Zbigniewa Zamachowskiego do odczytania fragmentów Damy Kameliowej Dumasa, ilustrującej słuchaczom przebieg akcji scenicznej. Koncertowe wykonanie opery, wymaga pewnego przewartościowania środków wyrazu i maksymalnego wzbogacenia płaszczyzny muzyczno dramaturgicznej obecnej w muzyce i słowie, tak, aby postać pozbawiona teatralnych środków przekazu pozostała nadal przekonująca, pełna pasji i charyzmy. W przypadku „Traviaty”, której libretto jest powszechnie znane i cenione dzięki książce Dumasa i oczywiście muzyce Verdiego i jej wielu interpretacjom reżysersko – scenicznym, które dostarczają pewnych odpowiedzi i możliwości interpretacji postaci. Inaczej wygląda sytuacji, kiedy mamy do czynienia z prawykonaniem opery i ze względu na brak odniesień interpretacyjnych dla potrzeb wykonania koncertowego trzeba samodzielnie zbudować postać, nakreślić jej emocjonalność, wrażliwość i przekaz. Taka sytuacja miała miejsce podczas prawykonania opery Zygmunta Krauze „Iwona, księżniczka Burgunda”, której polska prapremiera, w której miałam możliwość uczestniczyć miała miejsce w paryskim teatrze *Silva Monfort*. Bardzo interesujący tekst muzyczny, oparty na gombrowiczowskiej historii, podlegał kompozytorskiej przeróbce niemal do ostatnich chwil, dlatego śpiewacy chcąc w ciekawy sposób przedstawić swoje postaci, stali się poniekąd reżyserami spektaklu. Ta sytuacja pokazuje jak wszechstronne umiejętności musi posiadać i rozwijać wokalista chcąc w pełni uczestniczyć w ciekawych, rozwijających projektach artystycznych.

Trzecia interpretacja „Traviaty”, z jaką miałam przyjemność spotkać się jako śpiewaczka jest dla mnie niezwykle cenna przede wszystkim ze względu na umiejętności aktorskie, które mogłam zdobyć podczas trzymiesięcznej intensywnej pracy z wybitnym polskim reżyserem Panem Krzysztofem Nazarem. Niezwykle wysokie wymagania aktorskie, fizyczna sprawność, a także umiejętność łączenia skomplikowanych kombinacji uporządkowanego ruchu ilustrującego przeżycia wewnętrzne Violetty Valery z wymagającą partią wokalną, stanowiły dla mnie zupełnie nowe, wręcz wirtuozowskie wyzwanie. Zawsze będę wdzięczna Reżyserowi

za wspaniałą lekcję prawdziwego warsztatu aktorskiego budowanego na najwyższych, głębokich emocjach, prawdzie zapisanej w scenicznym obrazie bohaterów. Wyzwanie, któremu mogłam sprostać odmieniło mój sposób rozumienia teatru, nauczyło otwartości na sugestywną grę sceniczną, która w intensywny sposób przenika, skupia uwagę widza. Zrozumiałam jak wielkim bogactwem jest teatr operowy pozbawiony usztywnionych, nienaturalnych póz aktorskich, ugruntowany i wywodzący się z autentycznych przeżyć, które dostarcza nam życie. Teatr namacalnie bliski i prawdziwy, współodczuwający z widzem, dla którego istnieje. Cytując Mistrza – Krzysztofa Nazara: „*Dlaczego próbuje Pani być taka piękna w scenie śmierci Violetty?! Kiedy człowiek umiera nie jest piękny! Jest brzydki, chory i bardzo, bardzo prawdziwy!*”

Zachwyt i szacunek, jaki zawsze odczuwam wobec roli Violetty w „Traviacie” inspiruje mnie do szukania nowych interpretacji, dlatego z przyjemnością przyjąłam propozycję udziału w kolejnej inscenizacji dzieła Verdiego, tym razem w reżyserii Pana Michała Znanieckiego, premiera jest planowana na wiosnę 2016 roku w Operze na Zamku w Szczecinie.

Kolejną partią operową, którą miałam zaszczyt i przyjemność kreować, partią, która niezwykle wzbogaciła zasób moich scenicznych i wokalnych środków wyrazu jest Tatiana, bohaterka opery Piotra Czajkowskiego. Kilkumiesięczne przygotowania, cykl prób i kilkanaście spektakli zagranych w doborowym towarzystwie Rodiona Pogosowa, rosyjskiego artysty kreującego największe role w najbardziej znaczących teatrach świata, w roli Oniegina oraz artystów Teatru Muzycznego z Kaliningradu, dla których język rosyjski, poezja Puszkina, muzyka Czajkowskiego są narodowym, stylistycznym bogactwem. Reżyser spektaklu, Dymitr Bertman, odznaczony w Rosji najwyższym tytułem za zasługi w kulturze i sztuce, zadbał, aby duchowe bogactwo Rosji miało właściwą, pełną należytego szacunku bogactwo. Pozwolił przemówić muzyce Czajkowskiego, ograniczając maksymalnie środki wyrazu do niezbędnych gestów, umiarkowanych kulminacji emocjonalnych. Na tym jakże zdawałoby się chłodnym, pełnym dystansu tle muzyka i słowo, nieprzytłoczone nadmierną grą aktorską zabrzmiały jeszcze silniej, wypełniając przestrzeń pozbawioną zbędnych gestów czystą muzyczną namiętnością. Tatiana, jeden z najpiękniejszych portretów kobiecych w muzyce operowej, została obdarzona przez kompozytora wspaniale napisaną partią, wierną psychologicznym procesom bohaterki, lekką, niedostrzegalną architekturą, w której „*recytatyw służy formułowaniu myśli i uczuć*,”

namiętne cantabile wyraża *ich pełny doskonały kształt*³. Stworzenie postaci tak zmyślonej, nieco naiwnej, wstydlivej dziewczyny z prowincji po kobietę z wielkiego świata, wyrafinowanej, pewnej siebie, ale i głęboko nieszczęśliwej przyniosło mi wielką radość i artystyczną satysfakcję. Praca nad równomiernym, pięknym, wyrównanym brzmieniem głosu, miękkością i płynnością frazy, dynamiką uwypuklającą dramatyczne kulminacje (szczególnie w trzecim akcie), ale również prawidłową wymową tekstu (wielki ukłon w stronę rosyjskich kolegów) i kondycją tzn. umiejętnym, zaplanowanym rozłożeniem sił a przestrzeni całego dzieła, uczyniły z Tatiany postać, którą wykonuję z wielką przyjemnością, płynnością i swobodą wokalnno-aktorską. Warto myśleć dodać, że na podstawie prób do spektakli powstała film dokumentalny obrazujący, a raczej dokumentujący proces tworzenia spektaklu. Powrót do emocji i przemyśleń z tamtego czasu jest wspaniałą lekcją oraz podsumowaniem różnych sposobów pracy nad rolą, zadawaniem pytań i poszukiwaniem odpowiedzi.



„Operetka niczego nie udaje poza samą sobą, o niczym nie opowiada, przynajmniej o niczym takim, co dałoby się porównać z czymkolwiek istniejącym poza operetką. Jest konwencją w stanie czystym, doskonale sztuczną, pozbawioną ambicji dydaktycznych i tendencji do wymierzania sprawiedliwości widzialnemu światu.”⁴.

Kilkunastoletnie doświadczenie zdobywane podczas prób, spektakli, koncertów, a także prywatnych spotkań z autorytetami w dziedzinie sztuki nauczyło mnie, że warto nieustannie poszukiwać nowych rozwiązań, ukazywać nową, sceniczną jakość, podejmować ryzyko, (oczywiście tylko wtedy, jeśli czujemy, że to co chcemy wyrazić jest autentyczne). Operetka była dla mnie światem nowej stylistyki, językiem sztuki, którym nie potrafiłam się sprawnie porozumiewać. Kształcona w przejrzystej formie klasycznych, mozartowskich rozwiązań operowych, wysublimowanego bel canto skupionego przede wszystkim na wirtuozerii wykonawczej („Lunaticzka”, „Napój miłosny”), zetknęłam się z nowym rodzajem teatru ugruntowanego na nienaruszalnej konwencji i tradycyjnych rozwiązaniach. Operetka postawiła

³ Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t.1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008, s. 274.

⁴ Tomasz Miłkowski, „Kultura” 1988 nr 24.

przede mną zupełnie nowe wyzwania techniczne, teatralne i wykonawcze, wymagała również predyspozycji, których do tej pory nie musiałam rozwijać, a nawet odnajdywać, mam na myśli uwodzicielski, czasami przerysowany sposób poruszania się, utanecznienie, umiętność interpretacji tekstów mówionych sposób interesujący i zrozumiały pozostający w zgodzie z oczekiwaniami kompozytora i reżysera. Bardzo istotna i początkowo niezwykle trudna była umiejętność połączenia interpretacji tekstów mówionych ze śpiewanymi w taki sposób, aby nadmiernie nie obciążać głosu.

Poznajac literaturę operetkową, dzieła Lehara, Kalmana, Straussa, Offenbacha, zrozumiałam w pełni jak wiele zaawansowanych sprawności i talentów musi zaistnieć w świadomości jednej osoby, w określonym miejscu i czasie, żeby ten gatunek sztuki miał sens i mógł oddać całą swoją pełnię artystycznego wyrazu. Z pośród kilku pierwszoplanowych ról operetkowych, które wykonywałam po uzyskaniu stopnia doktora, szczególne znaczenie dla mojego rozwoju wokalnego miały trzy charyzmatyczne amantki, klasyczne divy operetki. Rozalina, bohaterka operetki Johanna Straussa „Zemsta nietoperza”, Marica, Hrabina ze słynnej Kalmanowskiej muzycznej opowieści oraz Liza von Pottenstein, główna amantka z „Krainy Uśmiechu” Franza Lehara. Każdą z tych partii dobrze poznałam, przeanalizowałam, ale przede wszystkim praktykowałam, wykonując je wielokrotnie na różnych scenach, w różnych obsadach.

Pomimo trudności, jakich doświadczyłam łącząc rozbudowane, szerokie frazy wokalne z dużą ilością tekstów mówionych, tańcem, oraz historycznym kostiumem, uważam operetkę za wspaniałą szkołę budowania interesujących kreacji scenicznych. Wysoko postawiona poprzeczka, wpojony przez Rodziców i Pedagogów chwalebny profesjonalizm sceny, uaktywnił moje skrywane predyspozycje pozwalając oddać emocje i wrażliwość postaci. Potwierdzeniem słuszności podjętego wysiłku była dla mnie nominacja do nagrody „Bursztynowego Pierścienia” w kategorii „Aktor Roku”, za rolę Rozalindy w „Zemście nietoperza” Johanna Straussa. Spektakl, w którym miałam przyjemność występować został również wybrany najlepszym spektaklem roku na Pomorzu Zachodnim. Przyznam, że moje zaskoczenie było naprawdę wielkie biorąc pod uwagę, że nominację otrzymałam wybrana z licznego grona znakomitych aktorów, a sama partia Rozalindy, przyznaję, nigdy nie należała do moich ulubionych. Nie jest tajemnicą, że partie wokalne bohaterów „Zemsty nietoperza” nie należą do łatwych, a tempa, rytmy i nastroje zmieniają się jak w kalejdoskopie. Rozbudowane, liryczne frazy, wymagające bogatej średnicy i doskonale brzmiących tonów w wysokich rejestrach głosu, przeplatają się ze wstęgami

dynamicznych koloratur obrazujących rozbiegane emocje bohaterki. Kulminację stanowi niewątpliwie słynny Czardasz Rozalindy, wpleciony tradycyjny układ baletowy z solistką w roli głównej. Umiejętność zapanowania nad wszystkimi elementami składającymi się na perfekcyjne wykonanie partii wymaga naprawdę prawdziwego mistrzostwa i ogromnego scenicznego doświadczenia. Również w roli Hrabiny Maricy kulminację stanowi perfekcyjne wykonania Czardasza „Wo wohnt die Liebe?”, Niskie tony refrenu bazujące na ugruntowanym rejestrze piśmiowym, uzupełniane są dynamicznym tekstem z finalnymi intonowanymi w dynamice forte najwyższymi dźwiękami oktawy dwukreślnej. Dramatyczny finał drugiego aktu wymaga od śpiewaczki ogromnego spokoju i kondycji pozwalającej unieść dramatyczny przekaz, bez niepotrzebnych obciążeń mogących trwale uszkodzić głos, bądź wpłynąć na jego brzmienie. Partia Maricy nie należy do mało wymagających, jednak darzę ją wyjątkową sympatią i chętnie wykonuję. Myślę, że ma to związek z dojrzałością głosu oraz doświadczeniem scenicznym i repertuarowym, którym dysponowałam w czasie przygotowań do premiery, która miała miejsce w 2013 roku.

Nie mam niestety podobnych – miłych wspomnień dotyczących debiutu w roli Lizy, głównej bohaterki „Krainy Uśmiechu” Franza Lehara. Moje pierwsze wykonanie tej bardzo trudnej partii, wymagającej dojrzałego głosu, ugruntowanego oddechu pozwalającego unieść długie, szerokie frazy związane było z ogromnym stresem i niepewnością. Dzisiaj „Krainę Uśmiechu” śpiewam z dużą swobodą, jednak sześć latem nie posiadałam doświadczenia przede wszystkim technicznego w kreowaniu tak odpowiedzialnych partii. Dzięki życzliwości Kolegów, którzy wspierali mnie na scenie, oraz nieustannemu skupieniu nad spokojnym, równomiernym, nieforsowanym prowadzeniem głosu mogę do dzisiaj cieszyć się partią Lizy i dalszym rozwojem wokalnym. Wszystkie bohaterki tak wymagającego gatunku, jakim jest operetka podlegają ścisłej, niezmiennej konwencji. Główna amantka, bardzo często wprowadzana na scenę dostojnym wstępem orkiestry w dynamice fortissimo, bezsprzecznie musi posiadać charyzmę oraz zewnętrzne i wewnętrzne piękno, które nieustannie promieniuje niczym najbardziej wyszukana kreacja. Umiejętność modulowania głosu od subtelного szeptu, aż po uwodzicielski śmiech, połączona z przemyślanym budowaniem melodyjnych fraz, płynnością ruchów, oraz wyrazistą, dynamiczną grą aktorską jest częścią stale kontynuowanej, pilnie strzeżonej tradycji. Wszystkie znane mi eksperymenty mające na celu zerwanie operetkowej, tradycyjnej konwencji,

pomimo reżyserskich, scenograficznych i finansowych starań nie przyniosły spodziewanej wysokiej jakości artystycznej oraz zainteresowania publiczności.

Podsumowując część autoreferatu poświęconą muzyce operowej i operetkowej chciałabym wymienić reżyserów z którymi miałam przyjemność współpracować. Są nimi: Jitka Stokalska, Ryszard Karczykowski, Martin Ottava, Henryk Borowski, Krzysztof Nazar, Gerlinde Pelkowski, Włodzimierz Nurkowski, Natalia Babińska, Norbert Rakowski, Krzysztof Jasiński, Dymitr Bertman, Adam Opatowicz, Wiesław Łągiewka, Ryszard Peryt, Karsten Wiegand, Artur Hofman, Marianne Beglof.

W przyszłym sezonie artystycznym 2015/2016 zostałam zaproszona do wykonania trzech nowych partii operowych na scenie Opery na Zamku:

- G. Verdi – „Bal maskowy” – partia Amelii
- G. Verdi – „Traviata” – partia Violetty – reż. Michał Znaniński (premiera kwiecień 2016 roku)
- G. Puccini – „Madame Butterfly” – partia Cio-cio-san



Bardzo istotną formą artystycznej wypowiedzi, którą praktykuję tak często, jak tylko pozwalają mi zobowiązania wobec opery, która stanowi centralny punkt mojego rozwoju i zainteresowań artystycznych, jest muzyka oratoryjno-kantatowa oraz współczesna zarówno kameralna, jak i wokalnie-instrumentalna. Uważam, że koncerty symfoniczne i oratoryjne pozbawione ruchu scenicznego, gry aktorskiej, skupione na technice, właściwej stylistyce oraz interpretacji pozwalają śpiewakowi powrócić do wokalne równowagi, która mogła zostać zakłócona w czasie ekspresyjnych, rozbudowanych zadań aktorskich na scenie opery czy operetki. Dlatego zawsze z dużym zainteresowaniem i przyjemnością przyjmuję zaproszenia do wykonania dzieł koncertowych różnego gatunku. Od 2010 roku, kiedy postanowiłam ubiegać się o tytuł doktora współpracuję z wybranymi zespołami praktykującymi na co dzień symfoniczną i kameralną. Należą do nich Zespoły: Filharmoników Szczecińskich, Koszalińskich i Opolskich, Pruska Orkiestra Kameralna, Baltic Neopolis Orchestra i Baltic Neopolis Quartet,

Zespół Fundacji Muzyki Dawnej” Orkiestra „Academia” Zespół Orkiestry Opery na Zamku, „April String Trio”, oraz Kwartet smyczkowy BA-ROCK..

Współpracuję również jako solistka z uznanymi Zespołami Chórów: Chórem Politechniki Szczecińskiej, Chórem im. Prof. Jana Szyrockiego, Chórem Akademii Morskiej, Chórem Uniwersyteckim „Sant Yago”, Chórami „Allegrezza del canto”, „Con Passione”, oraz Chórem „Camerata”, Chórem Akademickim Akademii Sztuki w Szczecinie.

W wyżej wymienionym czasie (od 2010 roku) miałam przyjemność w towarzystwie tych wspomniałych muzyków wykonać następujące dzieła:

- W. A. Mozart, Requiem d- moll, KV 626,
- W. A. Mozart, „Vesperae solennes de confessore”, KV 339,
- W. A. Mozart, Motet „Exsultate, jubilate” KV 165,
- J. S. Bach, Kantata „Nun komm, der Heiden Heiland”, BMV 651- 668,
- A. Vivaldi, „In furore iustissimae irae”, RV 626,
- A. Vivaldi, Gloria D- dur, RV 589,
- G. Faure, Requiem, Op.48,
- A. Schnittke, Requiem,
- J. Rutter, Requiem,
- J. Rutter, „Mass of of the Children”,
- C. Saint-Saens, „Oratorio de Noel”, Op.12,
- O. Respighi, „Il Tramonto”,
- W. Kilar „Angelus”,
- M. Kopczyński – Kantata Kamieńska „Gaude Maria Virgo”,
- R. Strauss, „Vier Letzte Lieder”, Op. posth. TrV 296, AV 150,
- J. Szopiński, „Ave Maria na sopran solo i chór mieszany”,
- C. Loewe, „Pieśni na głos solowy i orkiestrę”,
- N. Rota, „Il Persepio”,
- L. van Beethoven, „Egmont”, Op.84 (partia Klary) ,
- E. Grieg „ Peer Gynt”, Op.46 (partia Solveigi),,
- M. Karłowicz – „ Dzieje grzechu” – spektakl baletowy (wybór pieśni M. Karłowicza).

Chciałabym również wymienić Dyrygentów, z którymi współpracowałam i którzy swoją postawą, wiedzą oraz autorytetem w znaczący sposób przyczynili się do wzbogacenia mojej drogi artystycznej. Są nimi: Kerry Stratton, Martin Bacza de Rubio, Jan Stanienda, Gabriel Chmura, Andrzej. Straszynski, Eugeniusz Kus, Bohdan Boguszewski, Jacek Kraszewski, Ekhard Manke, Bartosz Żukowski, Marcin Sompoliński, Tomasz Tokarczyk, Jerzy Wołosiuk, Wojciech Semerau - Siemianowski, Piotr Deptuch, Marek Siwka, Paweł Osuchowski, Frank Zacher, Vladimir Kiradjiev, Ruben De Silva, Mieczysław Nowakowski, Piotr Borkowski, Jacek Boniecki, Tadeusz Karolak, Barbara Halec, Agata Pawłowska, Anna Tarnowska, Wacław Kunc.

Wpływ muzyki kameralnej, często tak bardzo różnej pod względem subtelności wykonania, intymnego charakteru, oraz bliskiego kontaktu ze zgromadzoną publicznością jest dla mnie bardzo często ucieczką od dużych form operowych czy operetkowych. Kontemplacyjny charakter dzieł kameralnych zainspirował mnie do nagrania płyty zawierającej bardzo rzadko wykonywane utwory kompozytorów włoskich, trzy nich; „Il Tramonto”, „Il Perspio oraz pieśni Martucciego z cyklu La canzone dei Ricordi nigdy nie były utrwalone na terenie Polski, w wybranej przez nas formie instrumentalnej, czyli głosu solowego i kwartetu smyczkowego.



*„[...] niczym krople w głębokim oceanie miłości”
(P. B Schilly – „The Sanset”)*

Dzieło – jego zapis muzyczny, które z przyjemnością przedstawiam Państwu do wysłuchania i oceny w moim przewodzie habilitacyjnym jest wynikiem kilkuletniej współpracy z artystami Baltic Neopolis Orchestra („Mozart w Muzeum”, „Carl Loewe” „Koncerty tematyczne – Wieczór Czardasza”, „Muzeum muzyki – „Il Tramonto”), reprezentowanymi podczas nagrania przez Baltic Neopolis Quartet w składzie; Filip Lipski – pierwsze skrzypce, Emanuel Salvador (Portugalia) - drugie skrzypce, Emilia Goch – altówka oraz Tomasz Szczęsny – wiolonczela. Przyznaję, że odczuwam głęboką artystyczną satysfakcję, że grono tak ambitnych, charyzmatycznych, międzynarodowych artystów mogło spotkać

się podczas prób, koncertów oraz nagrania płyty. Wsparci przez autorytet oraz fachową wiedzę firmy nagraniowej DUX, mogliśmy ze spokojem realizować nasze zamierzenia artystyczne o utrwaleniu muzyki, która nie została jeszcze w pełni poznana i doceniona wśród publiczności. Staraliśmy się perfekcyjnie przygotować wszystkie konieczne elementy nagrania, mając świadomość historycznej trwałości każdego zapisu muzycznego, ale również odpowiedzialności wobec słuchacza, który zdecyduje się kupić naszą płytę. Pierwsze próby do koncertu „Il Tramonto” miały miejsce w październiku 2013 roku, samo nagranie natomiast odbyło się dopiero we wrześniu 2014 roku, poprzedzone serią publicznych prezentacji, które pozwoliły nam ostatecznie ustalić repertuar, kierunek tematyczny płyty. Niezwykle istotnym elementem było również miejsce nagrania, czyli średniowieczny klasztor w Cedyni, jego naturalna, wysublimowana, wręcz mistyczna akustyka i atmosfera sprawiły, że był doskonałym, pełnym skupienia i inspiracji miejscem dla kilkudniowej pracy. Jestem przekonana, że dla każdego artysty-muzyka repertuar, atmosfera panująca w zespole (wzajemna życzliwość), akustyka miejsca odpowiednia dla wielogodzinnej pracy głosem, to bardzo istotne, decydujące kryteria decyzji o współpracy. Utrwalenie muzyki, to również zapis emocji artystów, które nie powinny wykraczać poza muzyczną dramaturgię i oczekiwania kompozytora, dlatego tak ważny jest uważam wzajemny szacunek, sympatia i profesjonalizm artystów decydujących się wspólne zmagania muzyczne.

O ciężarze gatunkowym całego nagrania zdecydował niewątpliwie utwór Ottorino Respighi „Il Tramonto” („Zachód słońca”), według poematu Percy, Bysshe Shelley – „The Sunset”. Poniżej dla pełnej dokumentacji przedstawiam tekst „Il Tramonto”, w tłumaczeniu Pani Anny Faszczewskiej, w moim poetycko-literackim ujęciu:

Przybył już człowiek, który jest duchem (jak światło i wiatr w delikatnej mgłę, którą płonie niebo w dnia połowie), śmierć i geniusz rozpamiętują ten dzień. Oh! Jaka radość zapierała mu dech w piersiach (niczym letnia aura która odbiera niepokój). Tylko ona, jego kobieta wiedziała o jedności i zgodności bicia dwóch serc, które się kochają. On pokazał jej polne ścieżki biegnące na wschód przez zacieniony białawy las, od zachodu odkrywający niebo. Teraz słońce jest już zamurzone, a złote linie wiszą nad popielatymi chmurami, w zieleni pośród drżących kwiatów, wśród szarych, antycznych wzgórz, w poprzek czarnych lasów, gdzie wieczór miesza się z falami. Na wschodzie wolno wschodzi ognisty księżyc, między grubymi gałęziami ponurych roślin, błyszczących na ospałym rozgwieżdżonym niebie. Młodzieniec szepcze: „Czy to nie dziwne?”

Nigdy nie widziałem słońca? O Izabello... Jutro przyjdziemy porozmyślać razem". Młodzieniec i Dama zmieszani między snem, a słodyczą miłości, pokrewni nocy: Chłodnym rankiem, odnaleziony ze swoją kochanką młodzieniec już nie żył.

Oh, nikt nie chciał uwierzyć, że to wibrujące ciało jest całe, Pan jednak był dla niej miłosierny. Nie umarła Dama, nie oszalała, rok po roku wciąż żyła. Ale ja myślę że jej spokój, jej niespokojne uśmiechy, jej nieumieranie ...ale życie w służbie starego ojca (jakie to niepodobne światu szaleństwo) było jednak szaleństwem. Nie widywano jej inaczej, jak zaczytanej w pieśni barda, zgniatającej lodowaty ból serca, myślenia. Jej czarne oczy już nieświecące, powieki zjedzone przez lzy. Jej martwe białe wargi i policzki; jej dłonie wędrujące żyłami i czerwonymi stawami, w ciągu dnia przepuszczające światło. Nagi grób, który otacza Twojego udręczonego brata, który zamieszkuje go dzień i noc, jest wszystkim, co z ciebie zostało, Drogie, Zgubione Stworzenie! Dziedzictwo, którego nie znajdziesz na ziemi: spokój, cisza, brak grzechu i pasji. Tak jak wszyscy martwi i oni się odnajdą (nigdy we śnie), w niewzruszonym odpoczynku, odnajdą siebie i pojawią się w morzu głębokim, zjednani miłością. Oh! Niech moim jak i Twoim epitafium będzie „Pokój”. Oto jedyna skarga płynąca z jej ust.

„Poemat liryczny”, czy też „rozbudowana gotycka ballada” Respighiego z 1915 roku, przeznaczona na głos solowy i kwartet smyczkowy, rozpoczyna się refleksyjnym, impresjonistycznym opisem romantycznego spaceru dwojga zakochanych, chęci, wewnętrznego pragnienia ujrzenia kolejnego zachodu słońca. Subtelna wizja wiodąca słuchacza przez poetyckie opisy czulej namiętności, zostaje przzerwana nagłą śmiercią bohatera. Izabella (tylko jeden raz pojawia się imię bohaterki), żyje odtąd pogrążona w „bladym żalu”, poświęcając się opiece nad starym ojcem. Kiedy w końcu łączy się z ukochanym w cichej śmierci na jej grobie widnieje epitafium, jedno słowo – „Pace...”. Niezwykle poetycka wymowa poematu Shelleya, uznawanego za jednego z najsłynniejszych poetów angielskich, a także doskonale komponująca się z potęgą słowa muzyczna odpowiedź Respighiego, wywarła na mnie kolosalne wrażenie. Bardzo szybko zrozumiałam, że odnaleźliśmy utwór o niezaprzeczalnej artystycznej wartości, muzykę kameralną wielkiego formatu, posiadającą niewyczerpane pokłady środków interpretacyjnych. Twórcza, pełna pasji praca nad niezwykle rzadko wykonywanym utworem jest niezapomnianym przeżyciem. Warto dodać, że na terenie Polski nagrania „Il Tramonto”, podjęła

się tylko wybitna Artystka Pani Ewa Podleś, we współpracy Maestro Michałem Nesterowiczem i Orkiestrą Kameralną Leopoldinum, w poszerzonej wersji orkiestrowej. Jest to niezaprzeczalnie doskonała interpretacja, warta poznania i zachowania w pamięci. Jednak naszym pragnieniem było podążanie za pierwotnym planem kompozytora, czyli wykonanie utworu w wersji dotąd nienagranej w Polsce, – czyli współpracy solisty z kwartetem smyczkowym. W wybranej przez nas wersji, utwór Respighiego, który kontynuował wagnerowskie ambicje swojego mistrza Martucciego (na płycie znajduje się również jego utwór), zawiera wzajemnie przenikające się malarstwo jednocześnie współlistniejących motywów, konsekwentnie przetwarzanych i prezentowanych we wszystkich głosach. Ten niezwykle, ciekawy kompozytorski zabieg inicjuje tematyczne współzawodnictwo tak naprawdę pięciorga solistów, co wobec sytuacji barku dyscyplinującej obecności dyrygenta może być niemałym kłopotem. W tak ciekawym ujęciu kwartet smyczkowy przestaje pełnić tradycyjną, najczęściej przyjętą funkcję akompaniującą, staje się pełnoprawnym solistycznym partnerem pierwszego planu. Partia wokalna została całkowicie podporządkowana słowu, które wyznacza dramaturgiczny przebieg akcji. Cały poemat można podzielić na trzy części interpretacyjne:

- Pierwsza część inicjowana wstępem zespołu i przechodząca kolejno w recytatyw, to idealistyczna malarska wizja nakreślająca ramy prezentowanej historii, wprowadzająca słuchacza w intymny świat dwojga zakochanych ludzi, kroczących w promieniach zachodzącego słońca, które można interpretować, jako zmierzch życia bohatera.
- druga część kontynuuje liryczny ton poematu, opisując ostatnią noc namiętnej miłości bohaterów. Zostaje jednak zakończona rozpaczliwą wizją śmierci, dramatyczną stratą i bólem kobiety, która utraciła ukochanego. Oprócz recytatywów i rozległych łukowanych fraz, wprowadzony zostaje dialog, w którym poznajemy imię bohaterki.
- trzecia, ostatnia część utworu w liryczny, kantylenowy sposób opisuje lament kobiety, jej cierpienie i ciche oczekiwanie na spotkanie z ukochanym po śmierci niosącej pokój cierpiącej duszy.

Recytatywy o szerokim spektrum dynamicznym przeplatane długimi, śpiewnymi frazami, łukowania sugerujące płynne wykonanie są bardzo często podejmowane, dalej kontynuowane przez pierwsze skrzypce lub wiolonczelę.

Dialog, parlando, portamento, potarta i akcenty obrazują głębię stanów emocjonalnych bohaterów. Ciemne brzmiące sola wiolonczeli, zapowiadają nadejście kolejnego recytatywu

i wejście śpiewu, poczym opadają i cichną jak ostatnie, jesienne zachodzące słońce. Bardzo duże znaczenie ma również kompozytorski nacisk na „słowa klucze”, wprowadzające kontrast muzyczny uwypuklający zjawiska przyrody oraz stany emocjonalne. Na przykład zdanie „*Czy to nie dziwne...? Nigdy nie widziałem słońca...*?” poprzez falujące interludium jest zapowiedzią przejścia bohatera w błogi stan wiecznej światłości. W warstwie wokalne utwór przeznaczony jest na głos średni i najczęściej wykonywany przez głosy mezzosopranowe. Fraza muzyczna wymaga rozbudowanego, brzmiącego i wyrównanego średniego rejestru głosu. Jednak temat przewodni utworu obrazujący wzajemne przenikanie się warstw dekadencckich ciemności i niosącego nadzieję światła, wymaga dla pełni interpretacji również krystalicznie czystych, anielsko jasnych tonów wysokich, wykonywanych non vibrato, właściwych dla głosów lirycznych sopranowych. Umiejętność łączenia tych kontrastów wymaga niewątpliwie doświadczenia, które mogłam zdobyć śpiewając duże, pierwszoplanowe partie oparte na rozbudowanej średnicy, na przykład Tatiana w „Eugeniuszu Onieginie”, Hrabina Marica Kalmana, Ilona w „Cygańskiej miłości” Lehara czy „Vier Letzte Lieder” Straussa. Dużym ułatwieniem była sama kameralna forma muzyki, która nie wymagała dużego natężenia dźwięku, przeciwnie skupiająca się na intymnym dialogu wokально-instrumentalnych tematów, koncentrujących się na barwie głosu, jego nasyceniu i plastyczności, sile interpretacji. Trwający prawie siedemnaście minut utwór Respighiego wymaga dogłębnego planu wykonawczego, percepcji i skupienia pozwalającego przygotować nadchodzące strofy, motywy, instrumentalne sola, czy recytatywy. Wymaga również dogłębnej znajomości tekstu poetyckiego, nie tylko w formie swobodnego przekładu językowego, ale również znajomości poetyckiej metafory niezwykle istotnej w lirycznych poematach, do których „Il Tramonto” niewątpliwie należy.

Budowanie repertuaru płyty wiąże się z wytyczeniem utworu będącego motywem przewodnim dla całego nagrania. Jak już wcześniej wspomniałam całość utrwalonego materiału muzycznego osnuta jest na „Zachodzie słońca” Respighiego. Poszukując utworów kameralnych, najlepiej oryginalnie napisanych na głos i kwartet smyczkowy, kontynuujących liryczną tematykę ostatecznie wybraliśmy repertuar włoski i oraz na prośbę muzyków kwartetu jeden utwór hiszpański:

- Ottorino Respighi, „Il Tramonto”
- Nino Rota, „Il Persepio”
- Giacomo Puccini, „I Crisantemi”

- Giuseppe Martucci, La Canzone dei Ricordi – „No... svaniti non sono i sogni”
- Giuseppe Verdi, Ave Maria, aria Desdemony z IV aktu z opery Otello
- Joaquín Turina, „La oración del torero”

Pieśń Giuseppe Martucciego „No svaniti ... Non sogno i soni” rozpoczynająca cykl pieśni „La Canzone dei Ricordi” nazywanych „wspaniałym poematem zmierzchu”, poprzez tematykę oraz założenia kompozytorskie, liryczna nastrojowość doskonale wpisuje się w strukturę formalną całego nagrania. „Canzone dei Ricordi” nie posiada żadnego numeru opusu, ale wiemy, że Martucci pracował nad nim od roku 1886 w atmosferze muzycznego skandalu, wynikającego z ze zuchwałości kompozytora komponującego cykl pieśni na głos z orkiestrą, kraju gdzie muzyka wokalna była wpisana w tradycje i kulturę wyłącznie sceny operowej. Rewolucja Martucciiego kontynuowana była w kompozycjach jego uczniów, jedność technicznych środków kompozytorskich podejmowanych przez Martucciego i Respighiego, który był jego hołubionym uczniem, jest widoczna w całości kompozytorskiego założenia formalnego, oraz sposobu przekazywania muzycznych treści przez poszczególne głosy. Pracując nad oboma kompozycjami można odnaleźć bardzo wiele podobieństw chociażby w sposobie traktowania linii melodycznej, niezwykle spójnej z pozostałymi głosami orkiestry. Niezwykłej urody cykl pieśni przygotowany do poematu lirycznego Rocco Pagliara, będący poetyckim pamiętnikiem, w atmosferze mieszczańskiej sielanki, w pełen melancholii opisuje dni minione, dni najpiękniejsze. Sentyment tekstu jest przekazywany za pomocą mowy, z wyraźnym, kulminacyjnym znaczeniem tekstu. Harmonia, pełna delikatnego smaku w doskonały sposób przeplata się z linią melodyczną głosu pełną poczucia żalu i cichej samotności. Szlachetna *all’incultura* Martucciego uprawiana w epoce, w której dominował operowy melodramat, skupiona na prostocie stylistycznej, zauważalna jest przede wszystkim w zapisie emocji oraz miękkich kulminacji, pozwalających na wydobywanie większej ekspresji, i siły głosu w dynamicie forte. Każdy szczegół kompozycji zdaje się być na swoim miejscu, jednak na drugiej płaszczyźnie niespokojny szesnastkowy rysunek w części instrumentalnej intensyfikuje ból i tęsknotę za przeszłością. Chociaż cały cykl dzieli się na siedem części, przedstawia wspaniałą jednorodność i jedność inspiracji. Moim marzeniem było nagranie całego cyklu pieśni, jednak tylko pieśń pierwsza „No svaniti non sogno i soni”, mieściła się w konwencji głosu z zespołem instrumentów smyczkowych, którą przyjęliśmy za obowiązującą. Kolejne sześć pieśni wymaga

towarzystwa instrumentów dętych, co niestety nie mieściło się w planie brzmieniowym płyty. Chcąc wzmocnić brzmienie kwartetu, a jednocześnie najbardziej możliwie zbliżyć się do wizji kompozytorskiej wyznaczonej w partyturze zaprosiliśmy do nagrania tego utworu zespół młodych instrumentalistów „April String Trio”. Nie ukrywam, że moim marzeniem i ambicją jest wykonanie i utrwalenie na płycie całego cyklu tych niezwykle rzadko wykonywanych pieśni, ukazujących oblicze XIX wiecznej włoskiej kameralistyki. Pierwszą część cyklu można uznać za rodzaj wstępu do marzycielskich wspomnień. Pieśń jest delikatna zarówno w swojej inspiracji jak i obsadzie orkiestrowej. Pierwsza część cyklu powraca, jako zakończenie całej sekwencji, z praktycznie niezmiennym tekstem literackim i po subtelnych zmianach harmonicznym wizualizujących utracone dni miłości. Pomimo rewolucji formalnej podjętej przez Martucciego, pieśni zakorzenione są w głębokiej tradycji włoskiej, jej kantylenowych fraz, subtelnych kulminacji, melodycznej mowie, subtelności emocjonalnej i sile ekspresji. Istotna jest również dramaturgiczna i malarska funkcja orkiestry, jej kolor i gęstość potęgujący jedność proporcji między linią wokalną, a zespołem. Pieśń „No, svaniti...”, przeznaczona na głos średni, daje olbrzymią satysfakcję wykonawczą. Możliwość operowania subtelnymi środkami wyrazu, relacje kolorystyczne – dramaturgiczne inspirujące do dalszego rozwoju frazy muzycznej, wspomaganej dyscypliną słowa i jego poetyckim przekazem motywują do wzbogacania tego małego, zamkniętego świata jednej pieśni o nowe formy wyrazu.

Kolejne dwa utwory, które znalazły się na płycie w moim wykonaniu, to „Il Presepio” autorstwa Nino Rota, do tradycyjny słów włoskich oraz aria Desdemony – Ave Maria z IV aktu opery Giuseppe Verdiego „Otello”. Mam świadomość, że aria operowa, choć doskonale harmonizująca pod względem emocjonalnym i wyrazowym z pozostałymi utworami zawartymi na płycie, nie reprezentuje w sensie formalnym muzyki kameralnej. Chciałam jednak w ten sposób nie tylko spełnić swoje marzenie z zakresu repertuaru, ale również zaakcentować moją tożsamość, głęboką przynależność do muzyki i sceny operowej. Verdi tworząc muzyczną tragedię ponownie wysunął najpierwszy plan wielki temat XIX stulecia opiewający utratę poczucia rzeczywistości związanego z samo wyobcowaniem się bohatera pochłoniętego przez pasję uczucia. Desdemona, istota anielsko czysta, wzorowana na wizji rafaelskiej, jak twierdził sam Verdi w liście do Giulia Ricordiego z 1887 roku w związku z inscenizacją Otella w Wenecji. „Desdemona nie jest kobietą – ona jest typem postaci! Typem dobroci, rezygnacji, poświęcenia!” inspiracją była dla Verdiego Antygona, Julia, Kordelia, Ave Maria z IV aktu jest niewątpliwie

ukazaniem duchowego świata, do którego Desdemona przynależy w pełni. Podobieństwo Desdemony do Elżbiety („Tannhauser”) czy Elzy, bohaterki „Lohengrina” jest uderzające. Desdemona, to niewątpliwie *famme fragile* i w taki sposób należy interpretować każdy dźwięk jej partii, szczególnie Ave Maria, w którym Desdemona uosabia XIX wieczną fikcję niedostępnej czystości i niewinności. W przedmowie A. Obita istnieje swoista, niezwykle pomocna instrukcja charakteryzująca postać Desdemony:

[...] wielkie uczucie miłości, czystość, szlachetność, łagodność, naiwność, rezygnacja muszą objawić się w tej w najwyższym stopniu nieskalanej, harmonijnej postaci. Im prostsze i łagodniejsze będą jej gesty, tym więcej wzruszenia wywoła w widzu. Wdzięk młodości i piękna uzupełnią to wrażenie”⁵.

Przeszywające jej modlitwę smutek i śmierć są jak ciche requiem dla utraconej miłości. Dźwięk instrumentów blaszanych zostaje zastąpiony świetlistym blaskiem instrumentów smyczkowych wprowadzających pierwsze słowa bohaterki Ave Maria. Ten niezwykle recytatyw, o układzie rytmicznym zbliżonym do rytmu jednostajnej modlitwy, mającej poprzez zapis rytmiczny naśladować mowę, zapisany w niskim rejestrze przepelnia namiętny żar absolutnego zawierzenia. Podstawę arii tworzą długie łagodne frazy, a wokalnie kluczowe jest finałowe „a 2” w dynamice piano, delikatne, metafizyczne prowadzące do zapisanego w średnicy amen. Aria niewątpliwie umożliwia śpiewaczce operowanie całym bogactwem odcieni barwy głosu, gdyż liryczne fragmenty są przeplatane frazami o głębokim ładunku dramatycznym. Pozostawia jednak pragnienie wykonania całej partii i zbudowanie wokalne, dramaturgicznej i psychologicznej warstwy tak fascynującej postaci jak Desdemona. W zupełnie innej stylistyce wykonawczej pozostaje ostatni utwór, który została zarejestrowany na płycie „Il Tramonto”. Włoski kompozytor Ottorino Respighi reprezentujący wiek XX, bardzo często stylizował swoje utwory inspiracjami z pogranicza baroku i renesansu. W takiej właśnie stylistyce pozostaje „Il Persepio” (Szopka). Prostota fraz, wykonywanych non vibrato, w obszernej części również przez kwartet smyczkowy, ukazuje niezwyklej madrygałową śpiewność. Pomimo tematyki religijnej, utwór posiada świecką, ludową narrację muzycznego apokryfu, tradycyjnej, włoskiej kołysanki bożonarodzeniowej. Na przestrzeni całego utworu widać świadomą inspirację rozległymi pokładami włoskiej tradycji muzycznej. Partia wokalna nie stanowi dużego wyzwania, wymaga raczej konsekwentnego podążania za wybraną stylistyką i użycia

⁵ Por. Carteggio, Verdi – Boito, t. 2, s. 379.

odpowiednich środków interpretacyjnych, najczęściej w dynamice piano lub mezzo forte, pozwalających uzyskać radosny muzyczny obraz niczym niezakłóconej, sielankowej sceny miłosnego macierzyństwa.

Cała płyta składająca się z dziedzictwa muzycznego kompozytorów włoskich i hiszpańskich, jest kompilacją muzycznych tradycji o niezaprzeczalnie interesującej treści i artystycznej wartości. Nastrojowa, zróżnicowana stylistycznie, nigdy nieprezentowana w takim układzie repertuarowym płyta jest z pewnością dużą wartością, uzupełniającą wiedzę w zakresie szczególnie włoskiej muzyki kameralnej XIX i XX wieku. Intensywna praca nad budową repertuaru, zgłębieniem technicznych i wykonawczych niuansów wykonawczych w bardzo istotny sposób przyczyniła się do mojego rozwoju i pogłębienia świadomości artystycznej. Konieczność wykonywania repertuaru różnych dziedzin gatunkowych jest wyraźną tendencją czasów nam współczesnych. Potrzebna wiedza techniczna i muzykologiczna umiejętność szybkiego przekwalifikowania stylistycznego nie jest łatwym zadaniem dla śpiewaka, jednak daje szansę na większą wszechstronność repertuarową, oraz możliwość czerpania inspiracji wykonawczych na przestrzeni wielu technik muzycznych. Pochlebne recenzje, które od dnia swojego ukazania się (8 marca) płyta otrzymuje upewniają mnie o słuszności podjętego wyzwania artystycznego. Mam nadzieję, że świat muzycznej wyobraźni, który utrwaliłam na płycie przyniesie wiele niezapomnianych wrażeń i wzruszeń każdemu odbiorcy nagrania.

Ostatnią w tym podsumowaniu, chociaż niezwykle istotną częścią mojego opisu dokonań artystycznych jest działalność pedagogiczna i naukowa. Moje pierwsze spotkanie z pedagogiką miało miejsce w rodzinnym Inowrocławiu, gdzie w 2003 roku prowadziłam klasę śpiewu solowego w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia. Od 2010 roku jestem zatrudniona (od 2011 roku na stanowisku adiunkta) w Akademii Sztuki na Wydziale Edukacji Muzycznej, gdzie prowadzę zajęcia emisji głosu z metodyką. Od roku 2013 prowadzę również zajęcia na nowopowstałym kierunku Wydziału Edukacji Muzycznej – o nazwie Wokalistyka. Akademia Sztuki jest pierwszą w Polsce interdyscyplinarną Państwową Wyższą Uczelnią Artystyczną. Powstanie Akademii Sztuki, scalającej Wydziały Muzyczne, Multimedialne, oraz Plastyczne jest wielką nobilitacją dla Szczecina i wspaniałym rozwiązaniem dla lokalnego środowiska artystycznego, pozbawionego dotąd samodzielnej placówki w wyżej wymienionych dziedzinach. Interdyscyplinarny charakter uczelni wiąże się jednak z koniecznością wszechstronnego wykształcenia, również z innych dziedzin pokrewnych muzyce. W 2011 roku podjęłam naukę

na Studiach Podyplomowych Akademii Muzycznej w Poznaniu w kierunku Historia sztuki o profilu koneserko –antykwarycznym. Fascynująca wiedza z zakresu Historii sztuki wzbogaciła moje spojrzenie na muzykę w kontekście widzianego i słyszalnego obrazu. Pozwala również w szerszy sposób interpretować wybrane dzieła muzyczne w odniesieniu do konkretnych tendencji i prądów twórczych związanych z historycznymi uwarunkowaniami. Mam wielkie szczęście do utalentowanych studentów. Pięcioro moich absolwentów Wydziału Edukacji Muzycznej zdało egzamin i zostało przyjętych w poczet studentów Akademii Muzycznych Wydziału Wokalnego i Wokalno Aktorskiego. Justyna Zawilińska – AM w Bydgoszczy, Michał Gućma AM w Poznaniu, A. Wojciechowska AM w Poznaniu, A. Wojtachnia AS w Szczecinie, P. Guz – AS w Szczecinie, W. Kuczyński AS w Szczecinie. Z wielką satysfakcją śledzę ich dalszy rozwój i współpracę ze wspaniałymi Pedagogami. Działając na rzecz rozwoju Akademii Sztuki oraz jej Studentów aktywnie włączam się w organizację koncertów warsztatów prezentujących Studentów naszego Wydziału oraz twórczość wybitnych Pedagogów (np. koncert poświęcony twórczości Prof. Marka Jasińskiego). W 2015 roku wzięłam udział w I Ogólnopolskiej Konferencji Metodycznej „Narzędzia i metody pracy nad głosem na zajęciach emisji głosu”, gdzie zaprezentowałam wykład na temat – „Logopedia artystyczna, jako instrument kształcenia prawidłowej emisji głosu”, oczekujący na wydanie książkowe w materiałach zawierających wnioski pokonferencyjne. W 2014 roku byłam również recenzentem pracy magisterskiej Pani Marty Jędrzejewskiej studentki Wydziału Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki pt „Świadomość znaczenia emisji i higieny głosu wśród nauczycieli przedmiotów ogólnych szkół podstawowych”. W roku obecnym mam przyjemność i wielką satysfakcję być promotorem pracy magisterskiej studenta Edukacji Muzycznej i Wokalistyki – Pawła Guza na temat „Umiejętność nauczania emisji głosu, jako rozwój twórczego potencjału oraz aktywnej formy działania w sferze kultury”.

W 2013 roku Burmistrz Kamienia Pomorskiego Pan Bronisław Karpiński zwrócił się do mnie z propozycją stworzenia w Kamieniu Pomorskim Ogólnopolskich Kursów Wokalnych. W Kamieniu Pomorskim od pięćdziesięciu lat kontynuowana jest tradycja Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej. Kilka razy miałam przyjemność występować, jako gość festiwalowy. Jednak stworzenie nowej, jakości, od podstaw, zapoczątkowanie tradycji, zbudowanie całego systemu zasad i wymagań, a także popularyzacja wydarzenia wymagają dużego talentu organizacyjnego, umiejętności pozyskiwania środków, ale przede wszystkim długoletniego planu

rozwoju wydarzenia. Pierwsza edycja Ogólnopolskiego Kursu Wokalnego w Kamieniu Pomorskim odbyła się w sierpniu 2013 roku, cztery dni warsztatów, które miałam przyjemność prowadzić zakończyło prawykonanie utworu kompozytora, pianisty, pracownika Akademii Muzycznej w Bydgoszczy Pana Marcina Kopczyńskiego – „Kantata Kamieńska – Gaude Maria Virgo” na głosy solowe i organy. Prawykonanie zainaugurowało nie tylko Kursy Wokalne, ale dało początek idei mającej na celu upowszechnianie muzyki młodych kompozytorów. W tym roku zaprosiłam do współpracy Pana Łukasza Urbaniaka, bardzo zdolnego młodego twórcę, którego Ave Maria dedykowane, prof. Markowi Jasińskiemu miałam przyjemność wykonać, jako pierwsza solistka 15 lutego 2015 roku, na koncercie poświęconemu Profesorowi Jasińskiemu.

W 2014 roku miałam zaszczyt zaprosić, jako Mistrza Pana Profesora Piotra Kusiewicza. Tematem przewodnim Kursu było dzieło, G. F. Haendla, „Mesjasz”. Wiedza, ogromna praktyka wokalna, oraz pedagogiczna Profesora Kusiewicza, ale przede wszystkim imponująca kultura osobista, uskrzydliły młodych śpiewaków i pozwoliły im na podjęcie tak trudnego zadania, jakim jest muzyka Haendla. Koncert uczestników kursu odbył się w ramach 50 Jubileuszowego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Kamieniu Pomorskim, pod dyrekcją Pana Prof. Eugeniusza Kusa, z towarzyszeniem muzyków Filharmonii Koszalińskiej oraz uznanego Szczecińskiego z chóru „Camerata Nova”.

W tym roku (2015), zaprosiliśmy do współpracy Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz Studentów Śpiewu solowego z Polski oraz Niemiec. Ambitny plan Kursu przewiduje wykonanie, – chociaż części Pasji według św. Mateusza J. S. Bacha. Organizacja kursu, zdobywanie środków umożliwiających zapraszanie uczestników po minimalnych kosztach, umiejętność rozliczania dotacji oraz umów sponsorskich, uświadomił mi konieczność uzupełnienia wiedzy z zakresu marketingu. Mój Małżonek – Wojciech, wybitny naukowiec, ekonomista-logistyk, profesor i kierownik Katedry Uniwersytetu Ekonomicznego w Szczecinie, pomógł mi zrozumieć jak wielkie znaczenie we współczesnym świecie ma umiejętność zarządzania potencjałem twórczym. Artyści skupieni na rzeczywistości twórczej, zdobywaniu umiejętności wokalnych bardzo często pozostają bezradni w tej materii i nie potrafią niestety być menagerami własnego talentu, tracąc wiele szans i możliwości pojawiających się na światowym rynku kultury. Chcąc uzupełnić wiedzę z zakresu Ekonomii rozpoczęłam studia podyplomowe w kierunku Marketing kultury na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Zainspirowana studiami, W 2014 roku z gronem przyjaciół i mecenasów kultury

postanowiłam założyć Fundację „Pomeranian Intercultural Network” (w skrócie PIN), mającą ułatwić nam wszechstronne działania w obszarze kultury, oraz jej upowszechnianie poprzez wsparcie utalentowanej młodzieży, oraz organizację wydarzeń artystycznych konsolidujących środowisko artystyczne Pomorza Zachodniego. Możliwość działania na rzecz wspólnego dobra, w tak istotnym dla naszej tożsamości narodowej aspekcie kultury daje mi ogromną satysfakcję, jest również szansą na podziękowanie wszystkim moim wielkim Mistrzom, którzy w szlachetny, mądry i niezwykle serdeczny sposób wspierają mnie w mojej drodze artystycznego i osobistego rozwoju trwającego już kilkanaście lat.

PODSUMOWANIE

Reasumując moje dokonania artystyczne na przestrzeni czterech lat działalności, bilans publicznych prezentacji zawiera się w 175 wystąpieniach, na które składa się 16 ról teatralnych oraz 21 tytułów utworów muzyki kameralnej i symfonicznej. Dwukrotnie organizowałam i współprowadziłam Ogólnopolskie Warsztaty Wokalne w Kamieniu Pomorskim (trzecia edycja w przygotowaniu). Od dziesięciu lat jestem solistką Opery na Zamku, a od lat pięciu pracuję również na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie, (od trzech lat na stanowisku adiunkta). Wszystkie zaprezentowane wydarzenia przyniosły mi bardzo wiele artystycznej satysfakcji, ale również szacunku i niezmiennego podziwu dla wykonywanego zawodu.

Mam świadomość ,że artystyczna „konieczność” wynikająca z twórczej pasji, a także profesjonalnych zachowań zawodowych, życie w warunkach publicznego widowiska wcale nie jest proste. I chociaż to „zachowanie” zawodowe, znane i praktykowane, powtórzone, „przywrócone” – wyćwiczone, podświadome, nabywane przez osmozę od najmłodszych lat, objawione w przedstawieniach przez mistrzów, przewodników, sterowane zasadami skuteczności to wymaga nieustannej, odpowiedzialnej pracy i czujności. Scena teatralna, strumień twórczego procesu jest zaskakująco bliski życiu, a jednocześnie zachowuje wobec niego „zwierciadlany” dystans. Punktem granicznym dla sceniczno-odblaskowej rzeczywistości staje się nieuchronnie kurtyna, kulisy, koniec aktu, aplauz publiczności, a także refleksja artysty - człowieka nad wiernością wobec tekstu, zamysłu kompozytorskiego, technicznej poprawności rzemieślnika poruszającego się po wypracowanych latami ścieżkach muzyki.

