

Dr Katarzyna Oleś-Błacha
Wydział Wokalno-Aktorski
Akademia Muzyczna w Krakowie

AUTOREFERAT

Czym jest śpiew dla osoby pracującej w zawodzie śpiewaka? Choć wydaje się, że stawiam proste pytanie, które nie wymaga głębszego zastanowienia, to przecież ono staje się fundamentalną kwestią dla każdej osoby, która zdecydowała się związać z właśnie tą dziedziną sztuki. Należy zastanowić się, co tak naprawdę determinuje nasze wybory życiowej drogi artystycznej. Czy życie artysty kształtuje sztuka, czy artyzm wyrażany głosem jest wynikiem tego, kim jesteśmy, skąd pochodzimy i dokąd zmierzamy? Czy jest to niesamowity splot przypadków, zamierzone działania wyliczone na określony cel, charakter, osobowość, talent, a może wrażliwość?

Trudno jest oddzielić życie osobiste od zawodowego u artysty-śpiewaka. Tak samo, jak nie można w przypadku wokalisty rozdzielić wykonawcy i instrumentu, poprzez który wyraża swoją sztukę. Jest to wyjątkowa sytuacja wśród wszystkich dziedzin sztuki, gdzie twórcą i tworzywem jesteśmy my sami. Śpiewacy są obdarzeni niepowtarzalnym, najpiękniejszym instrumentem. Z tym cennym darem idę przez życie i tę wędrówkę chciałabym opisać. Spróbuję zwerbalizować swoje przemyślenia i poglądy na temat wokalistyki i sztuki, będące wynikiem moich doświadczeń.

Poniższy tekst jest zbiorem moich osobistych rozważań. Zdecydowałam, że podzielę się swoimi refleksjami na temat wokalistyki, dokonań oraz wyborów, opierając się na najistotniejszych, według mnie, wydarzeniach artystycznych z moim udziałem. Do tej pory nauczyłam się, że najważniejsze w kształtowaniu własnej osobowości artystycznej jest zadawanie sobie w odpowiednim czasie odpowiednich pytań. Następnie wystarczy odpowiedzieć zgodnie z prawdą. Pierwszy wniosek: aby być artystą potrzebna jest odwaga, by świadomie nim się stać.

Jak wielkiej trzeba odwagi, by wykonywać zawód śpiewaka operowego z całą pewnością nie wiedzieli moi rodzice, choć to właśnie oni ukształtowali mnie i wykształcili tak, bym mogła tej najważniejszej roli w moim życiu sprostać. Pochodzę z Rybnika, z rodziny, która jak większość rodzin śląskich, związała swój byt z górnictwem węgla kamiennego. Celowo chcę napisać o swoich korzeniach, ponieważ bez nich nie byłabym tą osobą, którą jestem. Górny Śląsk ze swoją historią i kulturą oraz całą moją rodziną jest miejscem, które mnie ukształtowało. Jest kilka bardzo charakterystycznych cech, które wyróżniają Ślązaków. Tragiczny los w XX wieku, zwłaszcza na jego początku, ciężka praca, jaka na co dzień towarzyszy ludziom, głęboka religijność i przywiązanie do tradycji złożyły się na wygenerowanie typu osobowości, którą utożsamiam z mieszkańcami tego regionu: upór, wytrwałość, pracowitość, a raczej umiłowanie i szacunek do pracy oraz szczerłość

i prostolinijność. Te wartości starannie wpajali mi Rodzice. Ponadto zaszczepili we mnie jeszcze jedną miłość – muzykę. Zwyczajem rodziny mojego ojca był wspólny, piękny śpiew podczas uroczystości i spotkań rodzinnych (w repertuarze obok piosenek były także opera i operetka). Rodzina mojej matki, w znacznej części z niemieckimi i czeskimi korzeniami, jak często bywa na Śląsku, od zawsze kształciła swoje dzieci w grze na instrumentach: skrzypcach, trąbce, klarncie, a przede wszystkim fortepianie. Moja babcia, mama i obie siostry uczyły się gry na fortepianie. Gdy przyszła kolej na mnie, rodzice zdecydowali, że rozpocznę naukę w Państwowej Szkole Muzycznej I st. w Rybniku. Po jej ukończeniu kontynuowałam naukę w Państwowej Szkole Muzycznej II st. w klasie fortepianu pani Ireny Krzyszkowskiej, wybitnej pianistki i pedagoga. Obecnie moja rodzima szkoła muzyczna nosi imię założycieli – Karola i Antoniego Szafranków. Słynie ze znakomitej klasy pianistycznej z wielkimi tradycjami oraz znakomitego chóru, sekcji smyczkowej i dętej. Wśród jej absolwentów znajdziemy tak wybitne osobistości świata muzycznego, jak: Lidia Grychtolówna, Piotr Paleczny, Bogdan Gola, Sławomir Chrzanowski, Adam Makowicz i wielu innych. Lata 1990-1995 spędziłam doskonaląc sztukę pianistyczną, z zamiarem podjęcia studiów w tym kierunku na Akademii Muzycznej w Katowicach. Tak się jednak nie stało. Czasami jedno spotkanie, pozornie przypadkowy zbieg okoliczności decyduje o całym naszym dalszym życiu. Poznanie prof. Wojciecha Jana Śmietany, ówczesnego Kierownika Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie spowodowało, że zamiast zostać polską Marthą Argerich rozpoczęłam studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim.

Zwieńczeniem dwunastu lat nauki gry na fortepianie było ukończenie w 1996 roku PSM II st. im. W. Żeleńskiego w Krakowie, w klasie Elżbiety Fajfer. Setki godzin spędzone przy tym instrumencie są dziś dla mnie bezcenne. Zarówno podczas przygotowywania nowego repertuaru, podczas prowadzenia lekcji śpiewu solowego, w trakcie występów, kursów i ćwiczeń nad techniką wokalną korzystam z bazy, jaką dało mi wykształcenie muzyczne i pianistyczne. Z przyjemnością siadam przy instrumencie i przegrywam partię orkiestry z wyciągu fortepianowego, przygotowując kolejną rolę w nowej realizacji operowej lub przygotowując recital pieśniarski. Pozwala to na przyjrzenie się całości dzieła z perspektywy współwzornawcy, daje ogłód na całą strukturę muzyczną i umożliwia świadomą realizację własnej partii, jako jednej ze składowych procesów kreacji artystycznej. Dogłębna znajomość pianistyki ma wpływ zwłaszcza na moją interpretację pieśni, gdzie fortepian odgrywa równorzędną, a czasem nadrzędną rolę i jest nieodłącznym partnerem wokalisty-kameralisty.

Gdy rozpoczęłam studia wokalne, właśnie pieśni oraz muzyka współczesna interesowały mnie w głównej mierze. Czas, predyspozycje psychofizyczne, współczesny rynek muzyczny, specyfika mojego głosu miały w kolejnych latach mocno zweryfikować moje ówczesne upodobania i preferencje artystyczne. Pierwszym, znaczącym w skali międzynarodowej koncertem muzyki kameralnej, w którym wzięłam udział, był zorganizowany przez Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu Kammerkonzert, w ramach „28. International Week 2001”. Wykonałam wówczas *Pieśni księżniczki z baśni* Karola Szymanowskiego. Jako pianistka towarzyszyła mi Zoriana Tkaczyk. W ciągu kolejnych lat zawsze bardzo chętnie dołączałam cykle oraz pojedyncze pieśni do programów swoich recitali wokalnych. Do najchętniej prezentowanych przeze mnie arcydzieł tego gatunku należą cykle Karola Szymanowskiego, w tym wspomniane *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 oraz *Pieśni kurpiowskie* op. 58. Niejednokrotnie miałam okazję śpiewać w kraju i za granicą pieśni Fryderyka Chopina, Ignacego Paderewskiego, Stanisława Karłowicza, Ludomira Różyckiego, Stefana Kisielewskiego oraz wielu innych polskich kompozytorów. Jestem zdania, że popularyzacja naszej rodzimej muzyki jest bardzo ważna i ilekroć przedstawiałam ją publiczności międzynarodowej, zawsze utwory te spotykały się z dużym

uznaniem ze strony odbiorców, z ich żywiołową reakcją a zarazem zdziwieniem, iż tak znakomite dzieła nie są lepiej znane w świecie. Choć nie mam okazji wykonywać recitali pieśniarskich zbyt często (co muszę stwierdzić z żalem), zawsze chętnie wzbogacam repertuar o kolejne pozycje liryki wokalne. Za najważniejsze w moim dotychczasowym dorobku uważam pieśni Ryszarda Straussa op. 68 do słów Klemensa Brentano (były one istotnym elementem mojej rozprawy doktorskiej), *Pieśni Ofelii* op. 67 tego samego kompozytora, wybrane pieśni Sergiusza Rachmaninowa, a wśród nich *Wokaliza* op. 34 nr 14, której wersja z orkiestrą znalazła się na płycie DVD, stanowiącej wskazane przeze mnie osiągnięcie artystyczne we wniosku o wszczęcie postępowania habilitacyjnego. Wielokrotnie przyszło mi interpretować pieśni Franciszka Liszta, Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Hugo Wolfa, Piotra Czajkowskiego, Igora Strawieńskiego, Heitora Villa-Lobosa. Za godne wyróżnienia uważam cykliczne koncerty organizowane przez Katedrę Wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Radio Kraków, zatytułowane „Mistrzowie i uczniowie”, które prezentowane były, poza publicznością licznie zgromadzoną w Studio S-5, poprzez retransmisje słuchaczom Radia Kraków. Podczas recitali pieśni oraz w koncertach kameralnych towarzyszyli mi tak znakomici pianiści, jak: Anna Dębowska-Jaroszek, Marta Mołodyńska, Alicja Faryniarz, Mariola Cieniawa, Renata Żelobowska-Orzechowska, Janina Anna Pawluk, Beata Szałwińska, Marek Szlezer, Paweł Kubica, Bartłomiej Kominek, Grzegorz Biegas oraz wielu innych, wybitnych wirtuozów tego instrumentu. Kilkoro z nich odegrało ważną rolę w mojej pracy na scenie jako pianiści-korepetytorzy. Ten aspekt współpracy z pianistą jest dla mnie szczególnie ważny: zdecydowana większość mojego dorobku mieści się w kręgu muzyki operowej. Doświadczyłam niejednokrotnie, że różnorodność wykonywanych gatunków muzycznych, dyscyplina, jaką narzuca stylistyka liryki wokalne, bogactwo środków wyrazu w niej zawartych, mają zasadniczy wpływ na technikę wokale, wzbogacając wachlarz możliwości interpretacyjnych, artykulacyjnych, kolorystycznych i wielu innych w wielkich formach wokale-instrumentalnych. Szerokie spektrum gatunków i rodzajów muzyki, po jakie sięga śpiewak, kształtuje bardziej świadomego, pełniejszego artystę. Z podobnych powodów sięgam od czasu do czasu, jeśli tylko mam taką możliwość, po repertuar barokowy oraz muzykę XX wieku, współczesną, nawet rozrywkową. Wielokrotnie występowałam podczas kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej oraz Dni Kompozytorów Krakowskich, co bywa okazją do prawykonań wielu interesujących dzieł polskich i światowych. Wymaga to oczywiście sięgnięcia po repertuar stosujący nowatorskie środki wykonawcze i zapoznania się z nowoczesnym językiem kompozytorskim (m.in. *Davidi Psalmus 129* Bolesława Woytowicza, *O Domina Nostra* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Madrigali dell' estate* Marka Stachowskiego, *Idillio* Wojciecha Widłaka). Niestety jest to repertuar rzadko wykonywany, a uważam, że absolutnie godny polecenia ze względu na walory brzmieniowe, kolorystykę, rodzaj emocjonalności, jaką ze sobą niesie.

Ostatnia prapremiera z moim udziałem to operetka dla dzieci *Pizzicato* Mateusza Bienia, wykonana kilkakrotnie w Filharmonii Krakowskiej w grudniu 2013 roku w inscenizacji Anny Sokołowskiej.

Wśród polskich utworów powstałych w XX wieku jeden jest mi szczególnie bliski. *Koncert na głos i orkiestrę* Tadeusza Zygfryda Kasserna op. 8 po raz pierwszy zaśpiewałam w Filharmonii Narodowej w Warszawie 25.03.2004 r. W październiku i listopadzie 2005, w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego, wzięłam udział w realizacji nagrania archiwalnego tego wyjątkowego utworu z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyrekcją Piotra Wajraka. Nagranie było wielokrotnie emitowane w II Programie Polskiego Radia. Jest to koncert na głos sopranowy z koloraturą, powstały w 1928 roku z myślą o niezwykłym głosie Ewy Bandrowskiej-Turskiej. Dzieło nietuzinkowe,

jedyne w swoim rodzaju, pełne kontrastów i łączące cechy stylu neoklasycznego z impresjonizmem muzycznym, a w części III sięgającym po ekspresjonistyczne środki wyrazu, zwłaszcza w partii monumentalnej orkiestry. Dla mnie zmierzenie się z tym dziełem stanowiło praktyczną realizację idei, która od dawna kiełkowała w mojej głowie: śpiewaka-instrumentalisty. Myślenie o śpiewaniu, jak o grze na instrumencie dla wykonawcy najbliższym z możliwych. Sopran celowo stapia się tutaj często z brzmieniem orkiestry, by po chwili wyraźnie dominować nad nią. Linia melodyczna, bogata w skomplikowane melizmaty, pasaże i tryle, o dużym ambitusie interwałowym, potwierdza owo instrumentalne traktowanie głosu. Sporym utrudnieniem dla solistki jest duży skład orkiestry, a także tekst poetycki przypadający na wysokie dźwięki w dwukreślnej oktawie oraz na fragmenty koloraturowe, co często praktycznie uniemożliwia jego precyzyjne wyartykułowanie. Niemniej jednak koncert ten jest prawdziwą perełką literatury wokально-instrumentalnej, łśni różnorodnością kolorów brzmień i pozwala na pokazanie całej gamy możliwości wirtuozowskich sopranu koloraturowego oraz jego pełnej, obejmującej trzy oktawy skali.

Z muzyką współczesną spotkałam się niejednokrotnie podczas pracy na scenie. Do najciekawszych w swoim dorobku operowym zaliczam role w: *Gwałcie na Lukrecji* Benjamina Brittena, *Cesarzu Atlantydy* (*The Emperor of Atlantis or The Disobedience of Death*) Victora Ullmanna oraz w *Diabłach z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego. Przygotowanie i premiera tego ostatniego dzieła, która uświetniła otwarcie nowego gmachu Opery Krakowskiej, okazała się dla wszystkich wykonawców dużym przeżyciem. Miały na to wpływ zarówno tematyka dzieła, jak i język muzyczny opisujący dramat literacki. Linia melodyczna partii Philippe, którą w omawianej operze kreowałam jest atonalna, miejscami quasi-tonalna, pobrzmiewająca doświadczeniami muzyki serialnej. Wymaga ona znacznego przekroczenia skali głosu, angażując środki wykonawcze wykraczające poza tradycyjny aspekt techniki śpiewaczej. Mamy tu do czynienia z awangardowym charakterem brzmienia i traktowania głosu. Środki, po które sięga Krzysztof Penderecki, pochodzą:

„z mowy, z jej wszystkich postaci: zwykłej rytmizowanej, ueksperywnionej, graniczącej ze śpiewem, śpiewnej, jubilującej. W repertuarze środków brzmieniowych Pendereckiego znajduje się, jak wiadomo, obok śpiewu kantylenowego, psalmodycznego i litanijnego wokaliza bezsłowna i oparta na samogłoskach, dalej: *recitando*, *parlando*, *falsetto* i *Sprechgesang*, atakowanie dźwięków najwyższych i najniższych, perkusyjne użycie samych spółgłosek lub ponadnaturalne przedłużanie ich trwania, jazzowe *pizzicato*, śpiew ćwierćtonowy oraz szept (*sussurando*), krzyk (*gridato*), gwizd (*fischio*), śmiech, nawet odgłosy oddychania.”¹

Jestem zdania, że sprostanie tak licznym i zróżnicowanym aspektom, jakie stawia przed wokalistą muzyka współczesna, wymaga dysponowania dużą skalą środków technicznych. Wymaga ponadto otwarcia na nowe sposoby posługiwania się głosem i **zrozumienia** nowej muzyki.

Oczywiście, aby śpiewać, nieodzowna jest prawidłowa emisja głosu. Jest ona podstawą, do której musimy dodać znajomość stylu, czasów powstania, praktyk wykonawczych i treści, które niesie utwór w przypadku każdego gatunku muzyki, po jaki sięgniemy. Jednoczesne wykonywanie zróżnicowanego pod względem stylistycznym repertuaru, wymusza u wokalisty dużą dyscyplinę w prowadzeniu frazy, świadomy i odpowiedni dla określonego w gatunku utworu dobór artykulacji, stosowanie adekwatnej dynamiki, barwy oraz ekspresji. Technika wokalna, którą dysponuje śpiewak, na tak dużą rozpiętość repertuarową nie tylko pozwala, ale na podstawie własnych doświadczeń wiem, że taka zależność wręcz jej służy. Aby głos zachował długo świeżość brzmienia, zgodny

¹ M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka: Cztery eseje. Słowo i dźwięk w muzyce Pendereckiego*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994, s. 31.

z dzisiejszą estetyką stopień wibracji, elastyczność w doborze środków wyrazu, dobrze jest po serii spektakli opery romantycznej sięgnąć dla treningu po repertuar kameralny.

Epoką w historii muzyki, która z całą pewnością daje możliwość wykazania się ogromną biegłością głosu, znajomością stylu i wrażliwością jest barok. Moja miłość do muzyki tego okresu trwa nieprzerwanie od kiedy zagrałam na fortepianie pierwszą fugę Jana Sebastiana Bacha. Dzięki współpracy z zespołem *Capella Cracoviensis* miałam zaszczyt poznać, pracować i występować z tak wielkimi autorytetami w dziedzinie muzyki dawnej, jak: Andrew Parrott (*Pasja wg Św. Jana BWV 245*) – jeden z prekursorów autentyzmu w wykonawstwie muzyki baroku, Paul Esswood (*Fairy Queen*) i Tomasz Jan Adamus (*Amadigi di Gaula, Deborah*). Jednym z najbardziej inspirujących projektów artystycznych, w których uczestniczyłam, był nowatorski crossover pod nazwą „bar.okowa uczta”. Była to inscenizacja madrygałów Monteverdiego w jednym z krakowskich barów mlecznych, w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego, z udziałem Marii Peszek oraz recytującego sonety Petrarcki Janem Peszkim.

Podczas I Sesji Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego współpracowałam z Paul'em McCreesh'em – tym razem w charakterze pedagoga śpiewu podczas prowadzonych przez niego warsztatów chóralnych. Obcowanie z wybitnymi interpretatorami, uznanymi w świecie specjalistami w dziedzinie stylistyki barokowej, wzbogaciło i wywarło wielki wpływ na moje postrzeganie muzyki i sztuki, nie tylko w obrębie tej jednej epoki. Z inscenizacjami oper barokowych zetknęłam się kilkakrotnie. Ostatnią premierą tego typu dzieła był *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka w Operze Krakowskiej, w kwietniu 2013 roku. Francuską wersję słynnej historii o miłości przekraczającej granice śmierci, ujętą w konwencji opery-baletu zrealizował włoski choreograf Giorgio Madia. Kierownictwo muzyczne objął znany miłośnikom muzyki baroku dyrygent, organista i klawesynista Marek Toporowski. Pomysł inscenizacyjny, polegający na powierzeniu dominującej roli w spektaklu baletowi, stał się trudnym i nietypowym zadaniem dla odtwórców ról śpiewanych. Orfeusz, grana przeze mnie Eurydyka oraz Amor mieli swoich odpowiedników w postaci solistów baletu, wyrażających określoną postać poprzez taniec. Moje sceniczne zadanie aktorskie polegało na realizacji choreografii przeznaczonych dla Eurydyki – sopranu, które bezpośrednio w ruchu oraz geście nawiązywało do rysunku i gry Eurydyki – tancerki. Nietrudno sobie wyobrazić, że wielka dyscyplina ruchu i gestu okazała się prawdziwym wyzwaniem dla wszystkich wykonawców tej sztuki w jej warstwie wokalne. Przekonałam się jednak, że podejmowanie tego rodzaju wyzwań i praca, jaką trzeba włożyć w przygotowanie strony scenicznej dzieła operowego, jak przełamywanie ograniczeń, które stawia moja osobowość, charakter, warunki psychofizyczne, zawsze przynoszą rozwój i wzbogacają mój zasób środków wyrazu w sferze aktorskiej i interpretacyjnej.

Uważam, że stereotyp śpiewaka operowego wykształconego jedynie w zakresie sztuki wokalne jednej epoki i wykonującego jeden gatunek muzyki, jakim jest opera, w dzisiejszych czasach nie ma już racji bytu. Na podstawie własnych doświadczeń wiem, że chcąc obecnie wykonywać ten piękny i trudny zawód, muszę być nie tylko świetnym muzykiem, ale również aktorem. Zdaję sobie również sprawę, że w tej chwili na wyciągnięcie ręki dostępne są setki nagrań w licznych witrynach internetowych, a ja występuję przed publicznością przygotowaną do odbioru dzieła, często znającą utwór z detalami, wymagającą perfekcyjnego zrealizowania warstwy muzycznej i tekstowej z pieczołowitością oraz precyzją czyszczonych komputerowo i poddanych masteringowi płyt CD oraz DVD. Z tego powodu w spektaklach staram się iść za przykładem wspaniałych wzorców, łącznie z poziomem słyszalności warstwy wokalne, by widz mógł przeżyć coś niepowtarzalnego i pięknego. Staje się on prawdziwym współtwórcą dzieła. Odbiorca w teatrze operowym w ciągu kilkunastu pierwszych minut musi przywyknąć zazwyczaj, że poziom głośności, zwłaszcza w sali

z przeciętną akustyką, jest stosunkowo niski. Co to oznacza dla śpiewaka? Moim zdaniem wiąże się z nieustannym doskonaleniem techniki wokalne, treningiem głosu, dbałością o jak najlepszą nośność głosu, o pedantycznie precyzyjny tekst muzyczny oraz idealną wymowę oryginalnego języka, w jakim napisane jest libretto. Tutaj powraca temat, poruszony przeze mnie we wcześniejszym fragmencie tekstu. Aby mieć do czynienia z profesjonalnie i bezbłędnie przygotowaną partią operową, konieczna jest stała współpraca z pianistą-korepetytorem. Drugą, brzemioną w skutkach cechą współczesnego odbiorcy jest kultura obrazu, co wiąże się z faktem, że poprzez ekspansję środków masowego przekazu, na czele z telewizją, wykształciły się nowe wzorce estetyczne, mające wpływ także na sztukę operową. Coraz częściej o propozycji wzięcia udziału w nowej realizacji operowej decyduje nie tylko rodzaj głosu i tak zwany *fach* śpiewaka, ale także obiektywne warunki zewnętrzne, którymi dysponuje, kondycja i tężyzna fizyczna, przygotowanie aktorskie, temperament sceniczny. Aparycja zdaje się odgrywać nie mniejszą rolę niż uroda głosu. W miejscu będącym urzeczywistnieniem marzenia o syntezie sztuk, czyli w operze przekonałam się, że współczesny solista musi sprostać coraz większym wyzwaniom. Nie wystarczy być świetnym muzykiem. Po czasach hegemonii dyrygentów mamy do czynienia z dominacją reżyserów w teatrach operowych. Obecnie szuka się śmiałych wizji oraz oryginalnego pomysłu na treść opery. Sprostanie tym wymaganiom, przy jednocześnie nienagannym pod względem prawideł sztuki wokalne śpiewie, jest zadaniem karkołomnym. Czy możliwym? Myślę, że tak. Podczas pracy na scenie podejmowałam podobne wyzwania. Najbardziej znaną cechą śpiewaka, według mnie, jest ewolucja – przemiana i rozwój samego głosu oraz osobowości artystycznej. Temu właśnie tematowi chciałabym poświęcić dalszą część mojego autoreferatu.

Na mój progres wokalny i artystyczny miało wpływ bardzo wiele czynników. Rodzaj i liczba ról operowych to jeden z nich. Było ich w sumie 29, wliczając operetkę i musical. Nie sposób napisać o każdej osobno, dlatego chciałabym je pogrupować w cztery najistotniejsze moim zdaniem nurty, które zdecydowanie odznaczyły się w moim dorobku scenicznym. Są to:

- **Opery Wolfganga Amadeusza Mozarta**
- **Opery *bel canto* (*Napój miłosny*, *Łucja z Lammermoor*)**
- **Twórczość Giuseppe Verdiego**
- **Opery Richarda Straussa (*Kawaler srebrnej róży*, *Ariadna na Naksos*)**

Mój głos oraz spojrzenie na sztukę bardzo zmieniły się wskutek przeżyć artystycznych i doświadczeń nabytych poprzez realizację kolejnych partii w dziełach operowych. Trudno jest krótko opisać swoją drogę przez sceny teatrów muzycznych i rozwój możliwości mojego głosu od debiutu jako Królowa Nocy w 2000 roku, po premierę *Trubadura*, podczas której kreowałam Leonorę. Z pewnością właśnie Królowa Nocy w Mozartowskim *Czarodziejskim flecie* zdominowała pierwsze lata mojej drogi artystycznej. Często spotykałam się z opinią, że wykonywanie tej roli jest fachem samym w sobie. Nie chodzi jedynie o rodzaj głosu wymagany w realizacji „barokowego dramatyizmu koloratur”². Potrzebna jest duża odporność na stres, jaki niesie z sobą dwukrotne wyjście w czasie całej opery na scenę po to, by wykonać jedno z najtrudniejszych arii w literaturze wokalne, na które w dodatku czeka cała widownia. Z doświadczenia wiem, że nawet najbardziej przejmująca interpretacja pozostawi niesmak wśród odbiorców, jeśli jeden z pięciu *f* w trzykreślnej oktawie nie będzie doskonały. Mimo „wojny nerwów”, której prawdopodobnie doświadczyła każda z odtwórczyń tej roli, Królowa towarzyszy mi po dziś dzień, mimo że zakres repertuaru poszerzyłam o wiele ról, do których mój głos „dojrzał” na przestrzeni kilkunastu lat.

² *Kronika Opery*, praca zbiorowa pod red. M. B. Michalika, Wydawnictwo Kronika, Warszawa 1993, s. 52.

Wykonałam ją około 60 razy, dołączając do tego koncerty i spektakle dla dzieci około 100 razy. Wzięłam udział w siedmiu różnych realizacjach *Czarodziejskiego fletu*, w tym w trzech premierach. Późniejsze lata zaowocowały kolejnymi rolami mozartowskimi. Były to: Despina w *Così fan tutte*, Donna Anna w *Don Giovanni*, Susanna i Hrabina w *Weselu Figara*. Twórczość **Wolfganga Amadeusza Mozarta**, którego wszyscy biografowie, teoretycy i znawcy muzyki, zgodnie określają jako wyjątkowe zjawisko w historii sztuki europejskiej, stanowi ogromną część mojego dorobku scenicznego.

Sądzę, że doświadczenia zdobyte podczas wykonywania jego utworów stanowią wspaniałą bazę dla dalszych kroków i decyzji artystycznych. Trudno o dojrzałe interpretacje arcydzieł opery *bel canto*, **Verdiego**, czy wspomnianego **Straussa** bez sprostania trudnościom technicznym oraz wymogom stylu mozartowskiego. Składają się na ów styl następujące ogólne cechy: umiejscowienie w kręgu muzyki włoskiej, wdzięk, lekkość, szlachetność kantyleny, duża inwencja melodyczna, śpiewność tematów muzycznych, przejrzystość i perfekcja formy. Sama konwencja arii u Mozarta polega na założeniu, że jest ona miniaturowym koncertem. Instrument solowy zostaje zastąpiony głosem ludzkim. Mówimy tu o małym koncercie dla śpiewaka. Jeśli chodzi o arie przeznaczone na sopran liryczny z koloraturą, bądź dramatyczną koloraturę, to stanowią one, na czele z wykonywanymi przeze mnie ariami koncertowymi, prawdziwy probierz kunsztu techniki wokalne, ze szczególnym uwzględnieniem elementów techniki koloraturowej. Spotkamy tu: szybkie przebiegi melodyczne, wszelkiego rodzaju biegniki (gamy, pasaże, obiegniki, przednuty i grupy przednutowe), tryle, częste fermaty na skrajnie wysokich dźwiękach przy zróżnicowanej dynamice, improwizowane, autorskie lub tradycyjnie wpisane kadencje wirtuozowskie, duże skoki interwałowe powyżej oktawy, dźwięki rejestru gwizdkowego, staccata, glissanda oraz operowanie wszystkimi wymienionymi środkami przy zastosowaniu maksymalnie szybkich temp (lub skrajnie wolnych).

Stosując dość popularną klasyfikację głosu dokonaną przez Rudolfa Kloibera (*Handbuch der Oper*, Kassel 1973)³ można zaryzykować stwierdzenie, że głosami szczególnie predysponowanymi do wykonania większości wymienionych przeze mnie partii w dziełach Mozarta są dramatyczne sopran koloraturowe. Mówiąc o **głosie koloraturowym** oraz **dramatycznej koloraturze** mam na myśli szczególnie rodzaj głosu sopranowego z największą skalą zakresu głosu (h/c¹ do f³)⁴, dysponujący takimi cechami, jak: lekkość, ruchliwość, elastyczność przy jednoczesnej zdolności do dramatycznej siły wyrazu.

Uważam, że praca nad operami Wolfganga Amadeusza Mozarta w znacznej mierze zaważyła na przemianach, jakie można zauważyć w barwie, wolumentu i gęstości mojego głosu. Dzięki temu mogłam sięgnąć po repertuar przeznaczony na sopran liryczny, a nawet miejscami należący do fachu *lirico-spinto*, przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich cech głosu koloraturowego i utrzymaniem w aktualnym repertuarze wszystkich ról przeznaczonych *par excellence* dla tego rodzaju sopranu. Jaskrawy przykład tej sytuacji miał miejsce w czerwcu 2012 roku. Podczas premiery *Wesela Figara* w Operze Krakowskiej, wykonując po raz pierwszy partię Hrabiny oraz Susanny, miałam zaszczyt pracować z tak inspirującymi artystami, jak Laco Adamik, Tomasz Tokarczyk, Barbara Kędzierska czy występujący w roli Hrabiego Almavivy Mariusz Kwiecień. W tym samym roku, zaledwie trzy miesiące wcześniej, wzięłam udział w premierze *Ariadny na Naksos* **Ryszarda Straussa**, wcielając się w arcytrudną pod względem elementów techniki koloraturowej rolę Zerbinetty. Spektakl został zresztą powtórzony w trakcie Festiwalu Opery Krakowskiej, który otwierała wspomniana premiera *Le nozze di Figaro*. Uważam, że poszerzenie spektrum repertuarowego

³ B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie*, Universitas, Kraków 2003, s. 77.

⁴ Od Mozarta mamy do czynienia z rozszerzeniem skali koloraturowej do g³. Późniejsi kompozytorzy, zwłaszcza współcześni, pozbawiają sopran koloraturowy górnego ogranicznika skali.

nastąpiło w wyniku naturalnego rozwoju mojego głosu jako instrumentu, który trenowany dojrzewał, nabierał mocy, gęstości brzmienia i wytrzymałości kondycyjnej. Był to wolny, spokojny proces ewolucji od sopranu predysponowanego do partii *leggiero-koloraturowych*, poprzez role typowo *lirico* bądź *lirico-koloraturowe*, aż do kreacji z pogranicza fachu *lirico-spinto*. Jedynym momentem, który w stosunkowo krótkim czasie przyspieszył ten progres był przełom 2006 i 2007 roku, czas ciąży i przyjścia na świat mojego syna Pawła. Napisałam na początku, że jesteśmy jednocześnie wirtuozami instrumentu, jak i samym instrumentem. Instrumentem, który ulega przemianom na wskutek doświadczeń życiowych i artystycznych, jest darem, o który trzeba dbać, doskonalić technikę panowania nad nim. Troska o higienę głosu, praca nad warsztatem oraz wrażliwość i otwarcie na wiedzę sprawiają, że jako artysta-śpiewak każdego dnia zdobywam nowe umiejętności, starając się jednocześnie utrzymać to, co wypracowałam przez wcześniejsze lata.

Jeśli miałabym wymienić najważniejszych dla mnie jako śpiewaczki operowej kompozytorów, obok twórcy *Don Giovanniego* znalazłby się jeszcze jeden kompozytor – **Giuseppe Fortunino Francesco Verdi**. Geniusz opery, wielki melodysta, u którego punktem wyjścia zawsze jest śpiew przy wzrastającej w późniejszych dziełach roli orkiestry, stworzył najświetniejsze filary „żelaznego repertuaru” każdego teatru operowego na świecie. W swoich arcydziełach zawarł styl mistrzów *bel canto*, jego bogactwo kantyleny i dramaturgię, które wzbogacił własnymi pomysłami zapowiadającymi późniejszy dramat muzyczny. Wielokrotnie wykonywałam cztery wspaniałe dzieła czołowego przedstawiciela ery romantyzmu we Włoszech. Trzy z nich: *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata*, przyniosły swemu twórcy sławę na całym świecie i niezależność finansową. Co ciekawe, powstały niemalże jednocześnie, w 1851 oraz w 1853 roku, otwierając dwudziestoletni okres nazywany przez teoretyków muzyki szczytowym w twórczości Verdiego⁵. Mój debiut w pierwszej z trzech sztuk Verdiowskich miał miejsce 18.04.2004 roku. Była to rola Gildy, głównej postaci kobiecej opery *Rigoletto*. Kolejne premiery oper Verdiego z moim udziałem to *Traviata* (18.06.2011), podczas której kreowałam rolę tytułową „zbląkaną” Violetty Valery oraz *Trubadur* (08.06.2013) i wymagająca partia Leonory. Trzy bohaterki prezentują typ dramaturgiczny, w którym znaleźć można wiele punktów wspólnych w warstwie literackiej oraz muzycznej. Określić można je mianem verdiowskiej heroiny, tragicznej bohaterki ulegającej przemianie i oddającej życie w obronie wyższej wartości – każda z nich składa pewien rodzaj ofiary z samej siebie. Ewolucję postaci w warstwie dramaturgicznej dzieła ilustruje warstwa wokalna, przemiany psychologiczne mają swój odpowiednik w zmianie środków wyrazu. Uważnie analizując język muzyczny kompozytora, nasuwa się wniosek, że każdy kolejny akt opery wymaga od odtwórczyni głównej roli pokazania innego atutu głosowego, wyeksponowania różnych umiejętności warsztatowych. Wydaje się, że z każdą sceną kreacja dojrzewa w sferze osobowości, a przede wszystkim samego głosu. Jest to reguła dotycząca zarówno Gildy – najbardziej koloraturowej i najlżejszej (jeśli wolno użyć takiego sformułowania w odniesieniu do dzieł Verdiego) z wszystkich trzech postaci, jak i wymagającej pod względem gęstości brzmienia, dramatycznej i rozpiętej *tessituro* Leonory oraz złożonej, brawurowej, lirycznej i tragicznie pięknej Violetty. Można zaryzykować stwierdzenie, że każdy z aktów napisano na nieco inny fach sopranowy. Z tego właśnie powodu wszystkie trzy partie uchodzą za najtrudniejsze w literaturze operowej. Wymagają doświadczenia, niezawodnej techniki oraz sporych umiejętności aktorskich.

Przy okazji omawiania realizacji oper Giuseppe Verdiego muszę napisać o trzech wybitnych jego interpretatorach-reżyserach, którzy wywarli ogromny wpływ na mój sposób rozumienia teatru operowego, gry aktorskiej i patrzenia na sztukę. Byli nimi: Henryk

⁵ Biografia i charakterystyka twórczości opracowane na podstawie: P. Southwell-Sander, *Verdi*, PWM, Kraków 2001.

Baranowski, Krzysztof Nazar oraz Laco Adamik. Dwóch pierwszych nie ma już wśród nas, ale wciąż w pewnym wymiarze towarzyszą mi w zmaganiach teatralnych, nie tylko w sztukach, nad którymi razem pracowaliśmy. Piszę te słowa z wielkim wzruszeniem, bo choreografia ruchowa i emocjonalność Krzysztofa, śmiałość pomysłów i humor Henryka wywarły duży wpływ na moją osobowość, warsztat i wycucie sceny. Pisałam o ogromnych wymaganiach, jakie niesie współczesny sposób realizacji spektakli operowych. Gilda w reżyserii Baranowskiego porusza się w zwolnionym tempie inspirowanym sztuką Thai Chi. Traviata to wulkan temperamentu i nieokiełznany żywioł będący w nieustannym ruchu – wyrazie zapamiętania, miłości, cierpienia i pragnienia życia. Leonora, pozornie statyczna, pełna jest wewnętrznej siły i wyrazistości, przy bardzo ascetycznym ruchu, dzięki dyscyplinie i spójności wizji Laco Adamika. Pamiętam, jak musiałam zмагаć się z samą sobą, jak wielkiej determinacji wymagało przewyciężanie własnych słabości. Dziś wiem, że skomplikowane zadanie aktorskie pomaga, a nie przeszkadza w kreowaniu postaci w operze.

„Talent objawia się temu, kto zechce go zaakceptować.
Wystarczy uwierzyć i nie bać się popełnić błędów.”⁶

Jako tytuł osiągnięcia artystycznego w moim postępowaniu habilitacyjnym wskazałam płytę DVD, pt. „Arie oper świata”, będącą rejestracją na żywo koncertu na Dziedzińcu Arkadowym Zamku Królewskiego na Wawelu. W koncercie, oprócz mnie, udział wzięli tak wybitni artyści światowych scen operowych, jak: Ewa Biegas, Wioletta Chodowicz, Tomasz Kuk, Mariusz Kwiecień. Zespół Orkiestry Opery krakowskiej prowadził Łukasz Borowicz. Estradowe wykonanie arii operowych stanowi zawsze prawdziwy sprawdzian umiejętności wokalnych i siły ekspresji wokalne dla śpiewaka. W przypadku tak szczególnego miejsca, jakim jest Renesansowy Dziedziniec Zamku Wawelskiego, ze swoją aurą, specyficznymi zjawiskami akustycznymi oraz koniecznością posłużenia się mikroportami, przyszło nam stawić czoła trudnemu wyzwaniu. Uważam, że sporządzone w niezwykle trudnych warunkach nagranie *live*, być może nie tak doskonałe, jak nagranie studyjne, daje pełny obraz stopnia profesjonalizmu, poziomu i kondycji współczesnej polskiej wokalistyki. Cieszę się, że miałam zaszczyt dołączyć do znakomitego grona artystów i współtworzyć z nimi rzeczywistość artystyczną wieczoru 24.06.2012. Podczas gali operowej wykonałam trzy utwory. Dwa z nich znalazły się na płycie: scena i aria Aminy z opery *Lunaticzka* Vincenzo Belliniego (*Ah, non credea mirarti... Ah, non giunge...*) oraz *Wokaliza* op. 34 nr 14 Sergiusza Rachmaninowa (niestety wskutek awarii sprzętu pozbawiona wizji).

Wykonywana przeze mnie w koncercie scena finałowa z melodramatu *Lunaticzka* (1830), zachowana w konwencji romantycznej *grande scene* jest jedną z najlepiej znanych arii Belliniego. W historii opery zapisał się on jako autor najbardziej reprezentatywnych dla epoki włoskiego *bel canto* dzieł operowych. Przechodzi w nich od dominującego wówczas stylu Rossiniego do opery *sensu stricto* romantycznej. Decyduje o tym pogłębienie dramatyczne wyrazu oraz tematyka utworów. Jest to dwuczęściowa aria, w której zaprezentować można cały wachlarz umiejętności wokalnych, jakich wymaga styl *bel canto*, gdyż zostały w niej nakreślone ogólne założenia języka muzycznego oraz „filozofii” traktowania koloratury przez przedstawiciela włoskiej opery XIX wieku. Na uwagę zasługuje fakt wielu analogii w życiorysach Mozarta i Belliniego. Dużo podobieństw jest również w ich języku muzycznym. Belliniego czynią rozpoznawalnym już po kilku taktach „niekończące się melodie”. Charakterystyczny sposób zaczynania arii, kołysanie orkiestry,

⁶ P. Coelho, *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam*, Świat Książki, Warszawa 2007.

aby na jej tle stopniowo pojawił się głos solowy, który snuje swoje śpiewne motywy, często w rytmach punktowanych. Następnym etapem tego niezmiennego w arii belliniowskiej procesu są wylaniające się fioritury, coraz bardziej złożone, aż po kadencję wirtuozowską *ad libitum*. Przy takich warunkach nie dziwi „moda” na sopran koloraturowy, jako faworyzowany rodzaj głosu u primadonny. Złoty wiek słowików-wirtuozów to bez wątpienia dziewiętnastowieczne Włochy Belliniego i Donizettiego. Taką właśnie typową, reprezentatywną dla *bel canto* w wydaniu Vincenza jest aria Aminy. Uważam, że właśnie ta scena stanowić może bardzo trafne podsumowanie moich dotychczasowych dokonań, przez jej analogie z twórczością Mozarta i reprezentatywność cech stylu *bel canto*, a także przez złożoność formy i wymuszone przez nią połączenie śpiewu lirycznego i koloraturowego. Aria *andante cantabile*, liryczna, jest typowym przykładem „melodii serca”. Najistotniejszym elementem partii wokalne jest melodyka wzbogacona, nieodłącznymi w przypadku arii belliniowskiej, rytmami punktowanymi i triolami. Pierwszą część sceny wieńczy dość spokojna, wyważona kadencja, oparta na rozłożonym akordzie G-dur⁷, po którym następuje zamiana najwyższego dźwięku a² na as² w celu podkreślenia uczucia smutku. Na uwagę zasługuje fakt, że zdobienia koloraturowe, ciąg pasaży i biegników służy zawsze podkreśleniu stanów emocjonalnych i uczuć kreowanej postaci.

Allegro moderato, wirtuozowska *cabaletta* utrzymana w żywym, pulsującym rytmie, rozpoczyna się prezentacją znanego tematu ostatniej części sceny. Dla podkreślenia radości kompozytor zastosował szybkie tempo, rytmy punktowane, rwane pauzami frazy, duże skoki interwałowe, transakcentacje, pasaże i gamy rozpoczynające się od akcentowanych, wysokich dźwięków. *Cabaletta* ma budowę dwuczęściową. Zwyczajowo drugą część z powtórzonym materiałem muzycznym należy zdobić. Na przykład:⁷

Ah

Ah, non

pie - - - na: a' miei sen - si io cre - do, ap - pe - na tu m'af - fi - da o mio te -

sor Ah, mi_ab - brac - cia e sem - pre in - sie - - me sem - pre_u - ni - ti in u - na

spe - - - me, del - la ter - ra in cui vi - via - mo ci for - mia - mo un ciel d'a -

⁷ Voci d' Opera, *Maria Callas*, vol.I, wyciąg fortepianowy, Ricordi, red. P. Rossini, Roma 2002, s. 22.



Tekst arii Aminy z opery *Lunaticzka*⁸

Canto, recitative

*Oh! Se una volta sola rivederlo io potessi
anzi che all'ara altra sposa ei guidasse!
Vana speranza! Io sento suonar la sacra squilla.
Al tempio ei move.
Ah! L'ho perduto... e pur... rea non son io.
Gran Dio, non mirar il mio pianto: io gliel perdono.
Quanto infelice io sono, felice ei sia...
Questa d'un cor che more e l'ultima preghiera...
Ah, si! Questa d'un cor che more e l'ultima preghiera...
L'anello mio... l'anello... Ei me l'ha tolto...
Ma non può rapirmi l'immagin sua...
Sculta... ella è qui... nel petto.
Nè te d'eterno affetto tenero pegno, o fior... ne tè perdei...
Ancor ti bacio, ancor ti bacio... ma... inaridito sei.*

Aria (Andante cantabile)

*Ah, non credea mirarti si presto estinto, o fiore;
passasti al par d'amore che un giorno solo, che un giorno sol durò,
che un giorno solo, ah, sol durò.
Passasti al par d'amore che un giorno,
che un giorno sol durò.
Potria novel vigore il pianto, il pianto mio recarti,
ma ravnivar l'amore il pianto mio, ah, no, no, non può.
Ah, non credea, ah, non credea; passasi al par;
Al par d'amor, che un giorno sol durò, che un giorno sol durò
Passasti al par d'amor, d'amor.*

Cabaletta (Allegro moderato)

*Ah, non giunge uman pensiero al contento ond'io son piena:
A miei sensi io credo appena; tu m'affida, o mio tesor.
Ah, mi abbraccia, e sempre in sieme, sempre uniti in una speme,
della terra in cui viviamo ci formiamo un ciel d'amor.
della terra in cui viviamo.....*

Ach, gdybym choć jeden raz tylko mogła ujrzeć go ponownie
zanim poprowadzi do ołtarza inną wybrankę!
Próżne nadzieje!... Słyszę rozbrzmiewające dzwony kościelne.
Kieruje się do świątyni...
Straciłam go... a jednak... królową nie jestem.
Wielki Boże, nie patrz na mój ból: ja mu wybaczam.
Jak bardzo ja jestem nieszczęśliwa, on szczęśliwy będzie...

⁸ Voci d' Opera, *Maria Callas*, vol.I, wyciąg fortepianowy, Ricordi, red. P. Rossini, Roma 2002, s. 11-19.

To serca, które umiera, ostatnia modlitwa.
O tak! To serca, które umiera, ostatnia modlitwa.
Mój pierścionek, pierścionek... On mi go odebrał...
Lecz nie może porwać mi swego wizerunku...
Jego rzeźba... jest tu, tutaj... w sercu (piersi).
Nawet ciebie, ziemskiego uczucia drogi dowodzie, kwiecie...
Nawet ciebie tracę...
Jeszcze cię ucałuję, jeszcze cię ucałuję... lecz...
Wyschnięty jesteś.

Ach, nie wierzę, patrząc jak szybko obumarłeś, o kwiecie;
Minęły ułudy miłości, które tylko dzień jeden trwały...
Odeszła miłość, która trwała zaledwie jeden dzień.
Mogłaby nowa siła ból, mój ból zanieść do ciebie,
Lecz rozniecić miłości ból ten, ach nie, nie może.
Ach, nie wierzę, ...,
Odeszła miłość, która trwała zaledwie jeden dzień...

Ach, nie ogarnie (osiągnie) ludzka myśl radości (zadowolenia),
Której ja jestem pełna:
Moim zmysłem wierzę zaledwie;
Ty mnie zawierzasz o mój skarbie.
Ach obejmij mnie i zawsze razem, zawsze złączeni w jedno,
Na ziemi, na której żyjemy, stworzymy niebo miłości.
Na ziemi, na której żyjemy, stworzymy niebo miłości...⁹

Pięknym uzupełnieniem repertuaru koncertu była *Wokaliza* op. 34 nr 14 Segiusza Rachmaninowa. Jest to utwór powstały w 1912 roku jako ostatni z cyklu czternastu pieśni op. 34, dedykowany sopranistce Antoninie Nezhdanovej. Oryginalnie napisana na sopran z towarzyszeniem fortepianu, nie zawiera słów i jest śpiewana jedynie na samogłoskach, wybranych według uznania wykonawcy. Opracowania na orkiestrę dokonał sam kompozytor. *Wokaliza* jest jedną z najbardziej znanych pieśni Rachmaninowa, która ze względu na urodę melodyki i bogactwo harmonii doczekała się niezliczonych transkrypcji na instrumenty solowe i zespoły kameralne. Dla mnie utwór ten stanowi praktyczną realizację idei, o której pisałam, przywołując jako przykład *Koncert Z. Kasserna* – myślenia o śpiewaniu, jako o grze na instrumencie. Takie instrumentalne traktowanie głosu zwraca uwagę na jego niezwykle możliwości brzmieniowe i barwowe, a także pokazuje, jak wiele emocji i treści można przekazać w śpiewie bez użycia słów.

Jako uzupełnienie dokumentacji oraz autoreferatu, do wniosku habilitacyjnego dołączam płytę DVD stanowiącą kompilację reprezentatywnych dla mojego dorobku nagrań archiwalnych ze spektakli i koncertów na żywo. Uważam, że zestawione przeze mnie fragmenty wydarzeń artystycznych, którymi dysponuję, stanowią adekwatną do treści referatu ilustrację dźwiękową mojej drogi wokalne i artystycznej.

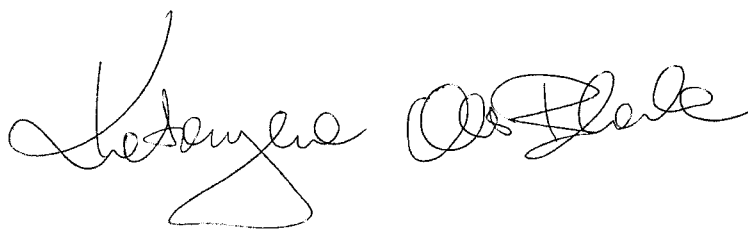
Ostatnią kwestią, jaką pragnę poruszyć jest rola pedagoga śpiewu w moim życiu oraz wpływ uczenia na moje postrzeganie współczesnej wokalistyki. Już podczas studiów rozpoczęłam staż asystencki. Po ukończeniu Akademii Muzycznej zostałam jej pracownikiem naukowo-dydaktycznym, najpierw jako asystent, a po uzyskaniu tytułu doktora jako adiunkt.

Częste obcowanie z muzykami, wpływ na postępy powierzonych mi studentów, udzielanie im wskazówek oraz rozwiązywanie problemów wokalnych wzbogaciły mój warsztat artystyczny, uzupełniły wiedzę na temat techniki śpiewu, interpretacji, wreszcie pogłębiły i w znacznej mierze ukształtowały moją własną osobowość artystyczną. Jestem

⁹ Tłumaczenie własne.

przekonana, że stały kontakt z tak renomowaną instytucją, jaką jest Akademia Muzyczna w Krakowie gwarantuje mój dalszy rozwój jako artysty oraz jako śpiewaka. Do tej pory doczekałam się 12 absolwentek, kilka z nich pracuje jako solistki w ważnych instytucjach w kraju i za granicą.

Reasumując moje dokonania artystyczne muszę podkreślić, że poza wszystkimi aspektami muzycznymi, artystycznymi, największy wpływ na rozwój i ewolucję mojego warsztatu wokalnego, głosu, osobowości scenicznej i wszelkich przejawów obecności sztuki w moim życiu mieli ludzie, których spotkałam na swojej drodze. Moi ukochani nauczyciele: prof. Wojciech Jan Śmietana oraz prof. Ryszard Karczykowski, wybitni dyrygenci, koledzy ze sceny, współwykonawcy koncertów, kompozytorzy, agenci, moi uczniowie, absolwentki, z którymi występuję dziś na scenie i jestem z tego powodu bardzo dumna, przyjaciele, rodzina, mąż i syn. Wszyscy oni ukształtowali mnie taką, jaka jestem dziś. Bez nich wszystkich nie byłoby mnie tam, gdzie teraz jestem. Siłą, która najmocniej kształtuje nasz artyzm, określa świadomość i sens naszego istnienia są inni ludzie. A przede wszystkim osoby, które kochamy. Dziękuję Wam.

Two handwritten signatures in black ink. The signature on the left is written in a cursive style and appears to be 'Katarzyna'. The signature on the right is also cursive and appears to be 'Wojciech Jan Śmietana'.