

AUTOREFERAT

Współczesny teatr operowy stawia śpiewakom coraz wyższe wymagania. Szczególnie dotyczy to dzieł muzyki nowej, gdzie granica pomiędzy teatrem dramatycznym a operą, w jej klasycznym rozumieniu, prawie zanika. Oprócz walorów głosowych, równie ważna jest umiejętność stosowania niekonwencjonalnych środków z zakresu techniki wokalne, ale również predyspozycje aktorskie, czy aparycja. Niejednokrotnie także klasyczne dzieła są interpretowane bardzo współcześnie, nietypowo, często budząc sprzeciw publiczności i krytyki hołdującej tradycji. Wydaje mi się jednak, że przy zachowaniu odpowiednich proporcji, wyczuciu i poszanowaniu muzyki, nawet kontrowersyjne rozwiązania i pomysły reżyserskie mogą się sprawdzić, odkrywając nowe znaczenia. Świat zmienia się w coraz szybszym tempie, a to przecież sztuka jest dziedziną która zawsze podlegała wręcz drastycznym przeobrażeniom. Uważam, że oprócz klasycznych produkcji operowych, powinno być miejsce również i na te łamiące konwencje i zasady. Także aktorstwo operowe podlega dużym przemianom. Wydaje mi się, że i te zmiany są bardzo pozytywne, oczywiście nie biorąc pod uwagę *udziwnień* reżyserskich nie podpartych żadnymi argumentami i przekonującą koncepcją. Nigdy nie przypuszczałam, że to właśnie teatr operowy będzie najpełniejszą formą mojej artystycznej wypowiedzi. To moja praca, pasja, która jednak bezpośrednio wiąże się z innymi dziedzinami życia. Uważam, że kreacje operowe bardzo pomagają mi w interpretacji i rozumieniu liryki wokalne, a doświadczenia sceniczne mają znaczący wpływ na pracę pedagogiczną. Teatr operowy stanowi bazę mojego rozwoju, chociaż na początku studiów byłam przekonana, że powinnam skupić się na repertuarze oratoryjno-kantatowym i pieśniarskim. Nie było to związane z rodzajem głosu, czy preferencjami muzycznymi, ale raczej charakterem. Początkowo, zajęcia aktorskie były dla mnie bardzo stresujące, nie umiałam się rozluźnić i odważyć, byłam spięta i stremowana. Podstawy gry aktorskiej prowadził wtedy na Akademii Muzycznej w Łodzi niesamowity pedagog, aktor – Profesor Andrzej Żarnecki. Szczególnie interesowało Go aktorstwo śpiewaków operowych, które nie cieszyło się dobrą renomą. Kiedyś reżyserzy nie mieli tak wielkich wymagań aktorskich w stosunku do śpiewaków, z kolei tych kreacje sceniczne były nienaturalne i często zupełnie odseparowane od śpiewu. Profesor, bazując na szkole Bardiniego i Stanisławskiego, stworzył specjalne ćwiczenia pomagające scalić śpiew z emocjami. Zajmowaliśmy się nie tylko tekstem dramatycznym, ale również liryką wokalną. Bardzo ważne dla Profesora było pojęcie *prawdy scenicznej*, i to właśnie w oparciu o to zagadnienie pracowaliśmy nad podstawami przyszłego zawodu. Stosując się do tej zasady nie ma miejsca na fałsz, należy nauczyć się kreować autentyczne wydarzenia w fikcyjnym świecie. Poznałam zasady zachowań na scenie, kontaktu z partnerem, użycia gestu psychologicznego. Zrozumiałam, że wszystko powinno być zaplanowane, przemyślane, logiczne i tylko wtedy wydaje się naturalne i prawdziwe. Profesor Żarnecki uczył nas panowania nad swoim ciałem, a tym samym głosem. Zwracał uwagę na fakt, że każda myśli

muzyczna powinna być skutkiem działania scenicznego. Idąc dalej, to śpiewak – aktor swoim działaniem scenicznym sprawia, że muzyka w ogóle się odzywa. Taki sposób rozumowania diametralnie zmienia podejście do budowania ról w spektaklach operowych, ale i w interpretacji liryki wokalne. Profesor wpoił nam również potrzebę profesjonalizmu w przygotowaniu każdej, nawet najmniejszej kreacji wokalnie-aktorskiej. Mawiał, że: *Bycie dobrym aktorem to sztuka, ale przecież również rzemiosło.*

Od 2006 roku rozpoczęłam pracę jako solistka w Teatrze Wielkim w Łodzi. Była to ogromna szansa na wszechstronny rozwój. Podczas kolejnych produkcji miałam okazję obserwować wybitnych solistów, dyrygentów i reżyserów, co stanowiło dla mnie niezwykłą stymulację i zachęcało do samokształcenia. Oczywiście zasadniczym zagadnieniem było dla mnie umiejętne połączenie sfery wokalne i aktorskiej. Nigdy nie satysfakcjonował mnie śpiew ograniczający się jedynie do wydobywania pięknych i nienaganych technicznie dźwięków. Według mnie, powinien być to wyłącznie środek wiodący do osiągnięcia celu jakim jest głębokie przekazywanie treści wyrazowych zawartych w utworze. Opera to przecież odmiana dzieła teatralnego, a śpiewak, w odróżnieniu od innych muzyków, podlega regułom teatru. Aktorstwo zaś musi ściśle wiązać się ze śpiewem, wynikać bezpośrednio z muzyki. Spektakl operowy ma charakter syntetyczny, gdzie korelują ze sobą wszystkie elementy ekspresji scenicznego. W każdej muzycznej epoce mamy do wykorzystania odmienne wachlarze środków muzycznych i wyrazowych, zasadnicze znaczenie ma jednak optymalne ich zastosowanie i zachowanie odpowiednich proporcji. Opracowując kolejne partie zawsze staram się o tym pamiętać. Zazwyczaj zaczynam od tekstu, dokładnego tłumaczenia, dogłębnego poznania libretta, całego tła znaczeniowego. Próbuję też, jeszcze przed spotkaniem z reżyserem, przygotować własną wizję kreowanej postaci. Dopiero z taką podstawą mogę zacząć pracę nad warstwą muzyczną. Szczególnie bliskie i satysfakcjonujące pod względem artystycznym są mi liryczne partie: Liu z opery *Turandot* G. Pucciniego, Micaeli z opery *Carmen* G. Bizeta, czy Paminy z opery *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta. Okazało się jednak, że również zupełnie odmienna, zarówno pod względem charakterologii postaci, jak i estetyki, partia Elizy Doolittle z musicalu *My Fair Lady* F. Loewego, jest spełnieniem moich oczekiwań. Przy tej właśnie produkcji Teatru Wielkiego w Łodzi z 2009 r. odkryłam w sobie talent komiczny. Z pomocą wspaniałego reżysera i aktora – Macieja Korwina udało mi się stworzyć barwną i wielowymiarową postać. Wyzwaniem była duża ilość tekstu mówionego, ale i zupełnie inna, musicalowa estetyka śpiewu. Pamiętam, że w tym samym czasie przygotowywałam partię Zuzanny z opery *Wesela Figara* W. A. Mozarta. Myślę, że właśnie różnorodność powierzanych mi ról i możliwość ciągłego sprawdzania się podczas kolejnych spektakli znacząco wpłynęły na mój rozwój. Zawsze uważałam, że artysta powinien być bardzo wszechstronny i otwarty.

Po 10 latach pracy na scenie, otrzymałam propozycję kreowania postaci *Jackie Kennedy* w prapremierze kameralnej opery Katarzyny Głowickiej – *Requiem dla Ikony*,

napisanej na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie w ramach *Projektu P*.

Rok później miałam okazję wystąpić w Teatrze Wielkim w Łodzi jako *Albina* w światowej prapremierze opery *La Toison d'Or (Złote runo)* Aleksandra Tansmana w ramach *Tansman Festival*. Te właśnie wydarzenia uważam za najbardziej istotne w moim dotychczasowym rozwoju zawodowym.

Utworami, które zgodnie z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuk (art. 16 ust. 1 i 2 ustawy z 14 marca 2003 roku, j.t. Dz.U. z 2014 r., poz. 1852) wskazuję jako podstawę do starań habilitacyjnych i które zgłaszam jako szczególne osiągnięcia są: *Requiem dla Ikony Katarzyny Głowickiej (Rola Jackie Kennedy)* oraz *La Toison d'Or Aleksandra Tansmana (Rola Albiny)*.

TWON w ramach *Projektu P* zamawiał i wystawiał opery młodych, polskich kompozytorów. Opera *Requiem dla Ikony Katarzyny Głowickiej* znalazła się w trzeciej odsłonie tego projektu, promującego muzykę współczesną oraz nowy kształt opery. W ciągu ostatnich lat forma ta przecież bardzo ewoluowała poszukując innej estetyki, form przekazu, wymiarów i sensów. Kompozytorka – Katarzyna Głowicka jest znana z budowania dźwiękowych głębokich przestrzeni i intrygujących połączeń dźwięków klasycznych z *ambient* i *minimalizmem*. Na co dzień mieszka w Holandii, wykłada muzykę komputerową w Belgii, w Królewskim Konserwatorium w Brukseli. Zajmuje się akustycznym repetytywizmem, muzyką fortepianową i wokalną z elektroniką, inspirowane się filmem i teatrem. Pomysł na skomponowanie opery opowiadającej o Jackie Kennedy i jej relacji z Ronem Galellem (legendarnym amerykańskim paparazzo), zrodził się dzięki współpracy z Krystianem Ladą. Stworzył on libretto oparte o archiwalne dokumenty i zdjęcia.

Kreowanie partii Jacqueline Kennedy Onassis, pierwszej damy USA i celebrytki, wcielenia i obiektu rozmaitych kultów – ikony XX wieku, stanowi dla śpiewaczki – aktorki, ale myślę, że i każdej kobiety – duże wyzwanie. Wielką zaletą była możliwość weryfikacji własnych pomysłów i wyobrażeń z kompozytorką i librecistą, którzy obecni byli na próbach. Ze względu na specyfikę dzieła, pracę rozpoczęłam, tym razem, od warstwy muzycznej, która okazała się, bardzo trudna, skomplikowana i wymagająca maksimum koncentracji.

Kierownictwo muzyczne powierzono wybitnemu dyrygentowi młodego pokolenia – Bassemowi Akiki. To muzyk doskonale rozumiejący śpiewaka, wymagający, konkretny, ale również potrafiący słuchać i twórczo współpracować. *Requiem dla Ikony* skomponowane jest na orkiestrę kameralną, elektronikę, sopran, baryton oraz chór. Tragizm głównej postaci podkreśla budowa opery, której kompozytorka nadała formę requiem – mszy żałobnej. Składa się z sześciu scen: *Introit, Rytuał, Ofertorium, Dies Irae, Sanctus, Agnus Dei, Libera me*. Nie znajdziemy tu tradycyjnej budowy opery, nie ma popisowych arii, czy recytatywów.

Muzyka odgrywa bardzo ważną rolę dramaturgiczną i prowadzi narrację, czasem nawet w dosłownym sensie, ponieważ partie śpiewane są przeplatane z mówionymi. Musiałam odnaleźć naturalne w brzmieniu i przekazie płynne przechodzenie od śpiewu do mowy w taki sposób, aby nie przerywać narracji i utrzymać napięcie. Szczególnie istotne było to w dwóch pierwszych częściach, gdzie tekst niejako wypływa z fraz muzycznych, jest również zrytmizowany. Brzmienie elektroniki i minimalizm w wykorzystaniu instrumentów wysuwa partię głosu na pierwszy plan. Dodatkowe utrudnienie stanowił fakt, iż libretto napisane jest w trzech językach: polskim, francuskim i angielskim, pojawiają się też pojedyncze słowa zaczerpnięte z łaciny. Partia sopranowa jest bardzo wyrazista i różnorodna, obejmuje prawie całą skalę głosu sopranowego. Wymaga od śpiewaczki nie tylko budowania długich fraz legato, lekkości w wysokiej, a pełnego brzmienia w niskiej tessiturze, ale również doskonałej dykcji. Kompozytorka sięga także po dosłowną retorykę muzyczną obrazującą uczucia i emocje bohaterki. We fragmencie *Dies ire*, podczas sceny porodu, wykorzystuje krzyk, pisk i płacz. Niezbyt często miałam okazję wykonywać współczesne dzieła wokalne, a już w szczególności te, gdzie kompozytor wykorzystuje tak duży wachlarz możliwości głosu ludzkiego. Bardzo ważne były dla mnie czysto techniczne rozwiązania, umiejętne sterowanie wsparciem oddechowym, ale również odpowiednie rozłożenie sił. Sprawiało to szczególną trudność ze względu na ogromny ładunek emocjonalny tej części.

Wyrazista, zmienna harmonicznie i kolorystycznie warstwa muzyczna ściśle podąża za tekstem i kolejnymi zmianami scen opery. Rozszerzona jest o elektroniczne brzmienia, które dodatkowo podkreślają specyficzną aurę dzieła i pełnią różne dramaturgiczne funkcje. Dla mnie stanowiły jednak dużą nowość, nie zawsze pomagającą w interpretacji. Muzyka ta jednak niezwykle mocno oddziałuje na słuchacza, jest przejmująca, pełna emocji, retorycznych gestów i symboliki. Dramatyczne fragmenty przeplatają się z lirycznymi, łagodnymi frazami. Te skondensowane i różnorodne, w każdej części opery, emocje były dla mnie pomocne w budowaniu roli, z drugiej jednak strony, w fazie prób, często trudno mi było nad nimi zapanować.

Reżyserem spektaklu został Michał Borczuch – uznawany za jednego z najzdolniejszych twórców teatralnych młodego pokolenia, laureat *Paszportu Polityki*, doceniony za tworzenie oryginalnego i poruszającego teatru. Libretto opery nie skupia się stricte na biografii Jackie Kennedy, ale opowiada o jej relacji z Ronem Galellem. W zgodzie z zamysłem muzycznym, Borczuch chciał stworzyć obraz Pierwszej Damy odbiegający od wizji idealnej, zawsze uśmiechniętej, nienagannie ubranej ikony mody i stylu. To samotna, nieszczęśliwa kobieta rozpaczliwie próbująca przetrwać. Jest zależna od mężczyzn, zdradzana przez męża, uwikłana w dziwny związek z Ronem, osłabiana przez kolejne poronienia odzierające ją z poczucia kobiecości. Można śmiało powiedzieć, że postać Jackie Kennedy jest równie złożona, co tragiczna. Zawsze w świetle jupiterów, jednak bardzo samotna, czująca wielką presję i obowiązki jakie na niej spoczywają. Inscenizacja balansuje pomiędzy realistycznymi wydarzeniami, a obrazami jej chorej psychiki. Nic jednak nie jest dosłowne i może być

interpretowane na wiele sposobów. Sama Jackie ma w operze sobowtóra – aktorkę. Wcieliła się w nią Marta Ojrzyńska – aktorka Teatru Starego w Krakowie. Postać ta jest zawsze na scenie ze śpiewaczką komentując rozwój zdarzeń, ukazując inne twarze Pierwszej Damy, ulegając ciągłym metamorfozom. W fazie prób zarówno ja jak i Marta miałyśmy dużo swobody w interpretacji tekstu. Michał Borczuch pozwalał nam na początku eksperymentować, improwizować, szukać różnorodnych dróg do odpowiedniego wcielenia się w główną postać. Czas ten wspominam jak bardzo twórczy i inspirujący.

Największą trudność sprawiło mi pamięciowe opanowanie dzieła, ponieważ nawet wykonanie tej partii z nut wymagało bardzo dużego skupienia i koncentracji. Bardzo wymagające było połączenie perfekcyjnej realizacji warstwy muzycznej z trudnymi zadaniami aktorskimi. Musiałam pozostawać w ciągłym kontakcie wzrokowym z dyrygentem, ponieważ on sterował również elektroniką, gdzie wszystko było dokładnie wymierzone w czasie, a z drugiej strony nieodzowna była swoboda, naturalność w ruchach ciała i umiejętność ukrycie niejakiej zależności od dyrygenta. Szczególnie trudna pod tym względem okazała się część *Agnus Dei*, gdzie partia głosu napisana jest bardzo wysoko. Następujące po sobie, ciągle wznoszące się pochody długich dźwięków w odstępach sekund małych i wielkich, nie miały żadnego schematu, który ułatwiałby pamięciowe opanowanie materiału. Trudnością był brak tekstu (w dużych fragmentach tej części), który mógłby tu być pomocny w uporządkowaniu linii melodycznej. Kompozytorka w akompaniamencie wykorzystwała głównie elektronikę, a partia sopranu prowadzona jest wokalizą na zmiennych samogłoskach. Dodatkowym wyzwaniem były zadania aktorskie. Podczas śpiewu musiałam naśladować ruchy aktorki, która w zwolnionym tempie przemierzała scenę, wykonując przy tym różne gesty i nienaturalne ruchy ciała. Dzięki pracy nad tym spektaklem otworzyłam się jeszcze bardziej na muzykę współczesną, gdzie specyfika warstwy muzycznej ukazuje wiele nowych dróg ekspresji i wyrazu. W sferze interpretacji, budowaniu postaci, można pozwolić sobie na pozaramowe myślenie, co jeszcze bardziej pobudza inwencję twórczą.

Dominantą programową 20 Jubileuszu *Tansman Festival* i 30 rocznicy śmierci Aleksandra Tansmana były *Odkrycia i nowości* – rekonstrukcje polskich arcydzieł muzyki XX wieku, ich prapremiery i prawykonania. Wpisuje się w to doskonale opera *La Toison d'Or* (*Złote runo*) Aleksandra Tansmana, w której to powierzono mi partię Albiny (Białej Księżniczki).

Złote runo Aleksandra Tansmana to nowoodkryta opera komiczna w trzech aktach z brawurowymi wstawkami baletowymi i chórami. Prawykonanie tego dzieła w rodzinnym mieście Tansmana, brytyjski wiodący na świecie, opiniotwórczy *Opera Magazine* uznał za jedno z dziesięciu najważniejszych realizacji operowych grudnia 2016 roku. Równocześnie był to priorytetowy element *Tansman Festival* oraz istotne wydarzenie na mapie muzycznego i kulturalnego życia Polski, a szczególnie Łodzi. Aleksander Tansman popularny i doceniony za granicą, w Polsce przez lata był krytykowany i bojkotowany

głównie za swoje żydowskie pochodzenie, ale również modernistyczny język muzyczny. Niemniej jednak, zaliczany jest do grona najwybitniejszych przedstawicieli neoklasycyzmu, obok I. Strawiańskiego, F. Poulenca, czy P. Hindemitha.

Omawiana opera powstała w roku 1939 r. w momencie kryzysów ekonomicznych i politycznych, z tego powodu nie była od razu zrealizowana na żadnej ze scen teatralnych. Dzieło nie zostało nigdy wydane i zabrzmiało tylko raz – w 1947 r. w Radio France w skromniejszej i znacznie skróconej wersji. Andrzej Wendland, propagator twórczości Tansmana, przez lata starał się odzyskać partyturę. Rękopis odnaleziono w końcu w Bibliotece Narodowej w Paryżu. *Tansman Festival, Instytut Muzyki Polskiej, Stowarzyszenie Promocji Kultury im. A. Tansmana*, przy współpracy z *Fabryką Nut*, przygotowały do wydania i premierowego wykonania partyturę, wyciąg fortepianowy oraz głosy orkiestrowe. Warstwa muzyczna *Złotego runa* przejawia silne wpływy M. Ravela, F. Poulenca i A. Roussela. Od razu można rozpoznać jednak styl kompozytorski Tansmana charakteryzujący się specyficzną harmonią, rytmami i fakturą. Opera ta, to polityczna i uniwersalna satyra. Dyrygent – Łukasz Borowicz twierdzi, że podobną w dowcipie, opartą na absurdzie i teatralności operę – *Ubu Król*, napisał dopiero Krzysztof Penderecki.

Salvador de Madariaga opracował libretto według jednego z wątków mitu greckiego o cudownym baranku ze złotą sierścią. Na potrzeby libretta mit potraktowany jest bardzo swobodnie, uciekając od wartości i racjonalizmu. Bazuje na stylu surrealizmu i symbolizmu przekręcając faktyczny sens mitu o *złotym runie*. Dramaturgia dzieła wzoruje się na *commedii dell'arte*. Akcja rozgrywa się w urojonej krainie Cocagnarde i jej stolicy Bouchebee, czyli mieście *Zbaraniałym*. Jej mieszkańcy cierpią na zanik pamięci, dzięki czemu są zawsze szczęśliwi. Dobrobyt zapewnia im *złote runo* produkowane przez Jana Wełnę. Jak na satyrę polityczną przystało, występuje tu cała plejada postaci o wiele mówiących imionach. Kluczowym elementem było przetłumaczenie ich na język polski, ponieważ mają istotne znaczenie dla zrozumienia libretta. Pomocą posłużyła tu reżyserka spektaklu – Maria Sartova, od lat mieszkająca we Francji. Zatem król – *Strzałwłówkę* rządzi krajem, gdzie wszyscy, oprócz królewskiego błazna, noszą maski, dbając wyłącznie o własne interesy. Pojawiają się, między innymi: *Premier Ostrożny – Małymózg* i *Minister Skarbu – Wincenty Długarączka*. Nieuczciwa władza, bezmyślni obywatele – groteskowe i pełne humoru libretto jest ponadczasowe.

Ze względu na bardzo wymagający materiał muzyczny i krótki czas przeznaczony na przygotowania, premiera miała zostać zrealizowana w wersji koncertowej. Jednak w teatrze wszystko zmienia się jak w kalejdoskopie i nie zawsze można kompletnie zaplanować ostateczną wersję. Muzyka i libretto opery niosły za sobą tak wiele znaczeń, że bardzo prowokowały do działań scenicznych. Reżyserka inspirowała nas do poszukiwania odważniejszych kreacji aktorskich, jednak nie było to możliwe w stricte koncertowej wersji spektaklu, gdzie soliści śpiewają zza pulpity. Finalnie, na zasadzie artystycznego

kompromisu, premiera odbyła się w wersji półkoncertowej. Niektóre fragmenty wykonywaliśmy z pamięci, co dawało nam swobodne pole do realizowania zadań aktorskich, inne śpiewaliśmy zza pulpitu, a wtedy artyści baletu przejmowali dominującą rolę. Główne postacie miały swoje alter ego w osobach tancerzy, którzy ruchami ciała ilustrowali emocje śpiewaków. W moim odczuciu ta półkoncertowa wersja z mocno zarysowanymi charakterologicznie postaciami i spójną akcją sceniczną, tylko podkreśliła charakterystyczny styl Tansmana. Dzięki rozbudowanym i bardzo interesującym fragmentom instrumentalnym, dużą rolę w spektaklu odgrywał balet. Skomplikowana partia orkiestry wymagała od śpiewaków ogromnej koncentracji i uwagi oraz miała duże znaczenie dla dramatycznej struktury postaci scenicznych. Śpiewak powinien budować napięcie, ciągłość *życia* na scenie, nawet w momentach gdy nie śpiewa, korzystając niejako z *pomocy* orkiestry. Dopełnieniem całości było minimalistyczne wykorzystanie formy w sferze scenografii. Nie było monumentalnych dekoracji i bogatych kostiumów. Królował symbol i prostota. Wykorzystanie ekranu na którym wyświetlane były obrazy korespondujące z akcją sceniczną, dawało wiele możliwości działania. Ciekawym pomysłem było również alegoryczne wykorzystanie niektórych rekwizytów. Król poruszał się na wózku inwalidzkim, który podkreślał jego ułomność i bezradność. Jana Wełnę obrazowała duża, złota, połyskująca konstrukcja podwieszona pod sufitem. W operze wykorzystane zostały też teksty mówione w języku polskim, spajające akcję i uwypuklające charaktery głównych postaci.

Powierzona mi partia Białej Księżniczki od razu wydała mi się bardzo odpowiednia dla mojego głosu. Napisana najbardziej klasycznie, w porównaniu do pozostałych ról, doskonale oddawała romantyczny i czysty charakter Albiny. Samo imię oznaczające *biel* symbolizuje niewinność. Emocjonalny wyraz kompozytor uzyskał dzięki lirycznemu formowaniu fraz, jednak zawsze w ścisłym związku z tekstem. Musiałam zwrócić szczególną uwagę na prowadzenie głosu legato. Dużym sprawdzianem była praca nad poprawnością języka francuskiego. Jako że reżyserka znała go znakomicie, miała duże oczekiwania, szczególnie co do wyrazistości wypowiedzianych słów. Tekst inspirował również do poszukiwania odmiennych barw odzwierciedlających emocje, ale również eksponujących zmiany harmoniczne. W większości partia napisana jest bardzo lirycznie, pierwsze fragmenty mają wręcz romantyczny charakter. Niezbyt skomplikowana warstwa rytmiczna pozwalała mi skupić się na emocjach i interpretacji. Kolejne fragmenty w których pojawia się postać Albiny są bardziej nacechowane intensywnymi uczuciami, z uwagi na przebieg libretta. Zazdrość, wściekłość i wątpliwości zilustrowane są wysoką tессiturą i zmiennym tempem linii melodycznej. Największy ładunek emocjonalny niesie za sobą pojawienie się Albiny w trzecim akcie. Zmienia się harmonia, wraz z nowymi emocjami, pojawia się inny, bardziej współczesny język muzyczny. Partia napisana jest tu w bardzo wysokiej tессiturze ze wznoszącymi pochodami, często na przejściowych dźwiękach. Powtarzane, bardzo wysokie tony na niewygodnych sylabach sprawiły, że fragment ten był dla mnie najtrudniejszy, sprawiał mi najwięcej problemów technicznych i w fazie przygotowań musiałam mu

poświęcić najwięcej czasu. Kreowana przeze mnie postać nie była skomplikowana pod względem charakterologicznym, nie chciałam jednak aby stanowiło to jej wadę, lecz atut. Wiadomo, że piękno tkwi w prostocie, jednak nie zawsze łatwo jest uzyskać zamierzony efekt. Aby zbudować wiarygodną postać bardzo ważna jest świadomość własnego ciała oraz mimiki. Musi to być zawsze podparte wnikliwym zbadaniem charakteru danej postaci oraz przeanalizowaniem jej relacji z innymi osobami. Nawet gesty i sposób poruszania powinien być dopasowany do natury odgrywanej roli.

Niezwykle cennym dla mnie doświadczeniem jest fakt, że obie partie; Jacqueline Kennedy i Albiny nie były nigdy wcześniej wykonywane. Praca nad tymi dwiema produkcjami przyniosła mi wiele ciekawych spostrzeżeń. Nie miałam żadnego wzoru, musiałam sama odczytać i zinterpretować intencje kompozytora. Takie *odkrywanie muzyki*, kreowanie partii od podstaw jest ekscytującym doświadczeniem, zaspokajającym w pełni potrzebę artystycznej wypowiedzi. Poszukiwania muzyczne i aktorskie są wyjątkowo rozwijające, ale również wymagające dużej wyobraźni, otwartości i koncentracji. Oczywiście jest dobra technika wokalna, ale również elastyczność w prowadzeniu głosu tak, aby śpiewak mógł sprostać wymaganiom stawianym zarówno przez dyrygenta, jak i reżysera. Kreacja powinna być przecież naturalna i logiczna w przebiegu, a głos prowadzony bez wysiłku tak, aby móc odzwierciedlać każdą myśl, czy uczucie. Dzięki twórczej współpracy z profesjonalistami obie realizacje były dla mnie doniosłymi wydarzeniami i wielkim wyzwaniem zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim.

Na to w jaki sposób dziś rozumiem, odkrywam i interpretuję muzykę mieli również wpływ Artyści – Pedagodzy, których miałam szczęście spotkać na przestrzeni lat mojego muzycznego rozwoju. To Oni rozbudzali moje zainteresowania zmierzające do zgłębiania wiedzy o sztuce wokalne. Ich nadzwyczajna osobowość, temperament, pasja, imponująca wiedza i doświadczenie, inspirowały mnie do dalszych muzycznych poszukiwań.

To z Ich doświadczeń zawodowych, pedagogicznych i aktorskich korzystam do dziś, dlatego zdecydowałam się wspomnieć o Nich w swoim autoreferacie i potraktować jako punkt wyjściowy do moich dalszych rozważań.

Istotnym elementem mojego rozwoju i pracy jest pedagogika. Jeszcze jako nastolatka poznałam *szkołę śpiewu* Profesora Christiana Elssnera. Mimo, że Jego metody wywoływały burzliwe dyskusje i kontrowersje w środowisku pedagogów śpiewu, dla mnie jego kursy wokalne w moim rodzinnym mieście – Przemysłu, stanowiły punkt zwrotny w moim pojęciu nauki śpiewu. Jego metoda okazywała się bardzo pomocna dla ludzi z problemami głosowymi, różnego rodzaju napięciami, czy *zaciskami*. Zestawy specyficznych ćwiczeń Profesora są wykorzystywane w terapiach leczenia guzków śpiewaczych oraz ogólnie we wszelkich zaburzeniach aparatu głosowego. Oprócz bardzo ciekawych metod pracy z głosem, sposobów leczenia głosów przeciążonych, Profesor dał się poznać jako wspianała, ciepła

osoba oddana młodzieży. Zawsze indywidualnie podchodził do każdego śpiewaka, był bardzo elastyczny w sposobie pracy i doborze ćwiczeń. Uczył budowania poczucia własnej wartości, wiary w swoje siły oraz radości ze śpiewu, nie skupiał się jedynie na stronie technicznej, czy wykonawczej. Dzięki kursom wokalnemu Profesora Elssnera zrodziło się moje zainteresowanie pracą pedagogiczną. Zdałam sobie sprawę jak trudno jest dotrzeć do drugiego człowieka, wytłumaczyć mu te skomplikowane prawidła rządzące naszym ciałem, oddechem, wyobraźnią. Każdy przecież jest inny, posiada odmienną wrażliwość, wyobraźnię dźwiękową, pamięć mięśniową.

Kolejnym wspianym pedagogiem na mojej drodze była Profesor Grażyna Krajewska-Ambroziak, pod której kierunkiem miałam szczęście pracować podczas studiów. Bardzo szybko wytworzyła się między nami nić porozumienia i jestem niezwykle wdzięczna losowi, że trafiłam do klasy Pani Profesor. To osoba bardzo oddana swoim studentkom, które zawsze mogę liczyć na Jej pomoc, również w życiu prywatnym. Profesor Krajewska słynie ze swojej szczerości, jest to jedna z cech którą cenię u Niej najbardziej. Obecna była prawie na wszystkich moich występach i zawsze mogłam liczyć na szczerą, obiektywną recenzję. Zazwyczaj pokrywało się to z moimi odczuciami i napędzało do dalszej pracy. Nabierałam coraz więcej pewności, poszerzałam swoje muzyczne zainteresowania. Oprócz pracy technicznej, dzięki której stopniowo pokonywałam kolejne trudności wokalne, Pani Profesor przykładała dużą wagę do muzycznej strony utworów. Potrafiła rozbudzić we mnie zainteresowanie barwą dźwięku, ekspresją podpartą wyrazistą interpretacją tekstu. Poczulałam wtedy ogromną chęć śpiewania różnorodnego repertuaru. W czasie studiów miałam wiele okazji do występów, sprawdzania własnych możliwości. Odkryłam również w sobie potrzebę śpiewania dla ludzi, dla publiczności. Rozumiałam już wtedy jak wielką moc ma muzyka, a ja, jako wykonawca mam wpływ na to w jaki sposób dany utwór mogę przekazać, ile emocji mogę wywołać. Szczególną przyjemność ma przecież każdy artysta, gdy wszystkie jego muzyczne zamierzenia są prawidłowo odczytywane przez widza. Nauczyłam się też systematycznej pracy własnej. Podczas pierwszego roku studiów miałam również zajęcia ze znakomitą Artystką – Profesorem Urszulą Kryger. Do dziś jestem zafascynowana, między innymi, Jej umiejętnościami interpretacji pieśni, które dzięki Jej głosowi, operowaniu barwą, niezwykłemu zrozumieniu warstwy muzycznej, odkrywają przed słuchaczami nowe znaczenia. Zrozumiałam, że mam przed sobą jeszcze więcej muzycznych możliwości, zaczęłam zwracać uwagę na drobiazgi i muzyczne niuanse. Inaczej spojrzałam na sposoby interpretacji, które niejednokrotnie nie są wcale oczywiste, a to co wszyscy uznają za *tradycje wykonawcze*, nie zawsze jest jedynym i najlepszym rozwiązaniem. Poczucie formy, umiejętne budowanie fraz, zmiany harmoniczne, wrażliwość i stylistyka są przecież diametralnie odmienne w pieśniach i ariach operowych. Chętniej zaczęłam sięgać również po kompozycje współczesne, które wcześniej w ogóle nie znajdowały się w kręgu moich zainteresowań. Zazwyczaj są to utwory bardziej skomplikowane muzycznie, wymagające od śpiewaka dużej wyobraźni i sprawności technicznej. Myślę, że takie zróżnicowanie repertuaru, szczególnie na początku, jest bardzo



ważne. Młody człowiek może wtedy zobaczyć jak wiele dróg i możliwości rozwoju ma przed sobą oraz zdecydować na czym chciałby się skupić w przyszłości, choć w moim przypadku ten wybór był dość trudny.

Praca pedagogiczna stanowi znaczący element mojego życia. Fascynacja pedagogiką wokalną mobilizowała mnie do uczestnictwa w różnorodnych kursach wokalnych, gdzie oprócz własnej praktyki mogłam obserwować i analizować pracę pedagogów z innymi studentami. Od razu po ukończeniu studiów zostałam asystentem w klasie śpiewu na Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Zajęcia ze studentami od początku sprawiały mi wielką przyjemność i dawały mnóstwo satysfakcji. Zdawałam sobie sprawę, jak wielką odpowiedzialność ponoszę, jednak czułam, że mogę i niejednokrotnie wiem jak im pomóc. Równocześnie sama wiele się uczyłam, czytałam, często jeździłam, i do dziś jeżdżę, na kursy wokalne, jako uczestnik i słuchacz. Według mnie, niesamowicie istotne jest indywidualne podejście do każdego studenta, właśnie to poszukiwanie odpowiedniej drogi do konkretnej osoby daje mi wiele radości, ale stanowi też duże wyzwanie. Bardzo lubię wynajdywać i wymyślać nowe ćwiczenia dopasowane do problemów technicznych konkretnej osoby. Uważam jednak, że kluczowym elementem zgłębiania sztuki wokalne jest samodzielna praca. Ten niezwykle ważny pierwiastek własnego rozwoju jest niestety często zaniedbywany przez młodych śpiewaków. Każdy instrumentalista musi poświęcić kilka godzin dziennie na rozczytanie nowych utworów, na wyćwiczenie konkretnych, trudnych fraz. Wokaliści często zupełnie pomijają ten etap. Utwory są zazwyczaj prostsze, nie wymagają aż tyle czasu na zaznajomienie się z samą warstwą muzyczną, a przecież zostaje jeszcze wiele innych aspektów na które należy zwrócić uwagę. Kluczowym jest odpowiednie przetłumaczenie i interpretacja tekstu, zrozumienie muzycznych zamierzeń kompozytora, odpowiednia stylistyka, a to dopiero początek. Często pojawiają się problemy techniczne; dźwięki przejściowe, niewygodne zgłoski, kłopoty oddechowe itd. Niestety, zauważyłam, że studenci często oczekują od pedagoga jakiejś wspaniałej, niemal *czarodziejskiej* rady, która rozwiąże wszystkie ich problemy. Bardzo ciężko im zrozumieć, że największe sukcesy można osiągnąć dzięki swojej systematycznej, często żmudnej pracy. Oczywiście odpowiednie wskazówki i uwagi pedagoga, szczególnie w początkowej fazie nauki, są nieodzowne, ale potem każdy młody śpiewak powinien sam próbować przełożyć zdobytą wiedzę na swoje ciało, mięśnie, wyobraźnię i po prostu wytrwale i cierpliwie ćwiczyć. Dbam również o to, aby moje uczennice już od pierwszych zajęć pracowały równie intensywnie nad techniką wokalną, jak i interpretacją. Uważam, że aspekty te są ze sobą ściśle połączone i tylko taka symbioza dobrego warsztatu podpartego ekspresją i muzyczną wyobraźnią daje zamierzony efekt. Cieszę się, że moje starania przynoszą efekty. Studentki odnoszą sukcesy na konkursach oraz często są wybierane do operowych projektów studenckich organizowanych w Akademii Muzycznej, w Teatrze Muzycznym, lub Teatrze Wielkim w Łodzi. Minęło już dziesięć lat mojej pracy pedagogicznej na Uczelni, początkowo na stanowisku asystenta, a od 2012 r. – adiunkta. Czasem bardzo ciężko połączyć mi własny



rozwój artystyczny, Teatr, z działalnością dydaktyczną, jednak czuję, że bez tej ostatniej moje życie nie byłoby pełne.

Nie jest banałem stwierdzenie, że *uczymy się przez całe życie*, uważam, że każdy profesjonalny artysta – śpiewak, powinien korzystać z pomocy aby zweryfikować swoje zdanie o własnej twórczości. Szczególnie w śpiewie, gdzie nasza percepcja trochę inaczej postrzega własny głos, ze względu na specyfikę aparatu. Od blisko piętnastu lat mam zaszczyt korzystać z ogromnej wiedzy i doświadczenia Profesora Jerzego Artysza. Często uczestniczę w Jego kursach wokalnych, gdzie mogę pracować nad techniką wokalną na profesjonalnym poziomie, podpartym ogromem wiedzy. Właśnie to jest dla mnie najważniejsze. Nie ma tu żadnych *sztuczek* i *sposobów*, ale czysta logika bazująca na prawach fizyki, akustyki. Z drugiej strony, dla Profesora, równie ważna jest strona emocjonalna i *dusza* bez której nie ma potrzeby śpiewu. Kluczowy jest oczywiście tekst utworów. Każde słowo niesie przecież za sobą jakiś sens, a my – śpiewacy, oprócz interpretacji musimy również dbać o wyrazistość i czystość słowa. Z doświadczenia wiem, że wraz z poprawną i wyrazistą dykcją rozwiązuje się wiele problemów technicznych. Dotyczy to wszystkich dzieł wokalnych, choć w pieśniach słowo ze względu na swoją poetycką specyfikę zdaje się mieć pełniejszy i wielowymiarowy wydźwięk.

Mimo, że to teatr operowy jest zasadniczym elementem mojego życia, swoją pracę doktorską poświęciłam badaniom liryki wokalnej łódzkiego, zapomnianego kompozytora, wieloletniego pedagoga łódzkiej Akademii – Karola Mroszczyka. Z Jego pieśniami zetknęłam się już na studiach, urzekła mnie ich bogata melodyka, harmonia i ujmujący nastrojowy charakter. Bardzo dużą rolę odgrywa w nich partia fortepianu, która dialoguje z głosem podobnie jak w niemieckiej pieśni romantycznej. Szczególnie interesująca wydała mi się korelacja warstwy muzycznej utworów Mroszczyka z wykorzystanymi do nich tekstami polskich poetów. Na potrzeby nagrania płyty do doktoratu rozpoczęłam współpracę ze znakomitym pianistą i kameralistą – Marcinem Kawczyńskim. Bardzo dobrze się rozumiemy, mamy podobną muzyczną wyobraźnię i estetykę, dlatego często, przygotowując kolejne utwory rozumiemy się niemal bez słów. W 2017 r. udało nam się ponownie nagrać pieśni Karola Mroszczyka wzbogacone o kolejne, odnalezione kompozycje, na płycie CD wydanej przez Akademię Muzyczną im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Jest to dla nas szczególnie ważne z uwagi na fakt, że pieśni te nigdy wcześniej nie zostały nagrane.

Podsumowując, mogę stwierdzić, że moja droga artystyczna układała się zawsze bezproblemowo. Dzięki systematycznej pracy, napotkanym Artystom, a pewnie i dobie szczęścia, mogłam zawsze rozwijać nowe zainteresowania, pogłębiać wiedzę i próbować swoich sił w kolejnych projektach. Nigdy nie czułam się ograniczana, a wręcz zachęcana do następnych muzycznych i artystycznych wyzwań. Taki niepoohamowany rozwój uważam za jeden z ważniejszych elementów w procesie edukacji, samokształcenia i wyrażania swoich artystycznych wypowiedzi.

