

Adt Ewa Biegas
Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

AUTOREFERAT

Niniejszy autoreferat stanowić będzie próbę werbalnego sprecyzowania moich subiektywnych poglądów, poszukiwań i dylematów związanych z artystyczno-muzycznym kształtowaniem i dojrzewaniem.

Wyzwania stawiane przed śpiewakiem w dwudziestym pierwszym wieku to konglomerat wielu często sprzecznych czynników, które są wypadkową globalnego, bardzo dynamicznie rozwijającego się świata. Współczesny śpiewak musi być nie tylko perfekcyjnym, świadomym muzykiem potrafiącym z powodzeniem wykonywać muzykę oratoryjną, operową czy pieśniarską, ale również znać języki (obsesyjny wymóg perfekcyjnej wymowy w każdym języku), być znakomitym aktorem, a co za tym idzie świetnie wyglądać, potrafić w sposób optymalny zredukować stres, a także być dobrym menadżerem potrafiącym umiejętnie poruszać się w gąszczu marketingowo- prawnych wymagań. Każdy z wymienionych elementów „vademecum dobrego śpiewaka”, stawia przed wokalistą różne, a zarazem bardzo specyficzne zadania, które chciałabym szerzej omówić w moim autoreferacie.

Z muzyką operową mam kontakt od początku mojej wokalne drogi i właśnie ten gatunek staje się mi szczególnie bliski. Myślę, że wynika to z siły „emocjonalnego rażenia” jakim dysponuje opera: słowa, akcji dramatycznej, muzyki, gry scenicznej, scenografii i choreografii. Moim zdaniem, właśnie opera daje śpiewakowi- aktorowi możliwość najpełniejszej samorealizacji.

Współczesne teatry operowe coraz częściej, niestety, poddane supremacji i dyktatowi pijarowsko-medialnemu, stawiają przed śpiewakami bardzo wysokie wymagania wokalne, ale także, a może przede wszystkim, aktorsko –wizerunkowe.

Moją operową, życiową drogę otworzyła partia Lady Billows w XX-wiecznej operze Beniamina Brittena „Albert Herring” w teatrze „Studiobuhne” we Wiedniu w roku 1999. Wygrany casting dał mi pierwszą szansę kreowania roli w profesjonalnie realizowanym spektaklu. Satysfakcję z otrzymania głównej roli zakłóciła mi tylko jedna bardzo ważna informacja przekazana przez reżysera – kreowanie roli Lady Billows wymagało ode mnie nowego, „odchudzonego” wizerunku. „Albert Herring” stał się jedną z najważniejszych cezur mojego artystycznego życia, diametralnie zmieniając moje percypowanie muzyki operowej – zrozumiałam prawdę oczywistą, że opera to synkretyzm wszystkich sztuk, a wykonywanie jakiejkolwiek arii pozbawionej scenicznej „tożsamości” jest zakłamywaniem i wypaczaniem „zaprogramowanego” przez kompozytora obrazu. Praca z austriackim reżyserem Reno Nicklerem oraz czeskim dyrygentem Ivanem Parzikiem otworzyła przede mną nowe, nieznane mi horyzonty emocjonalnego przekazu, który zawsze podporządkowany będzie jednak muzyce. Od tego momentu jednak, dźwięki stały się środkiem i narzędziem w procesie tworzenia i budowania specyfiki, charakteru, psychologii danej postaci. „Albert Herring” dał mi również możliwość odkrycia różnorodnej stylistycznie muzyki XX wieku, która zawsze stanowić będzie ważny element moich artystycznych dokonań.

Dalsze doświadczenia sceniczno-wokalne zdobywałam nawiązując etatową współpracę z Operą Krakowską (lata 2004 do 2008). W tym czasie przygotowałam takie role jak:

- ♣ Halka -Stanisław Moniuszko „Halka”- 2004 rok
reż. Krzysztof Jasiński, dyr. Wojciech Michniewski

- ♣ Leonora- Giuseppe Verdi „Trubadur”- 2004 rok
reż. Paweł Orski, dyr. Ivo Dohovic

- ♣ Mimi- Giacomo Puccini „Cyganeria”- 2005 rok
reż. Michael Heinicke, dyr. Aurelio Canonici

- ♣ Rozalinda – Johan Strauss „Zemsta nietoperza” - 2005 rok
reż. Janusz Józefowicz , dyr. Uwe Theimer

- ♣ Małgorzata - Charles Gounod „Faust” - 2006 rok
reż. Marek Weiss-Grzesiński , dyr. Piotr Sułkowski

- ♣ Maria – Jan Maklakiewicz, Leon Schiller „Pastorałka” - 2007 rok
reż. Laco Adamik, dyr. Tomasz Tokarczyk

- ♣ Liza – Piotr Czajkowski „Dama Pikowa” - 2008 rok
reż. Krzysztof Nazar , dyr. Iwona Sowińska

W grudniu 2008 roku, w związku z oddaniem do użytku nowego gmachu Opery Krakowskiej przygotowywałam partię Joanny w operze „Diabły z Loudun” pod dyrekcją Andrzeja Straszynskiego w reżyserii Laco Adamika. Postać i charakter Joanny wywołały we mnie, po raz pierwszy, wyjątkowe rozterki moralne, które potęgowały się podczas prób, doprowadzając do złożenia roli. „Diabły z Loudun” uświadomiły mi, jak trudno (czasami) jest pogodzić własne przekonania i zasady z charakterem, „narzuconą” osobowością „budowanej” postaci. Jak „inwazyjne” może być poszukiwanie scenicznej prawdy kreowanego bohatera. Zawód muzyka to wysublimowana wrażliwość, niezbędna otwartość, która często prowadzić może do „toksycznego” zakłócania rytmu normalnego życia. Historyczną premierę „Diabłów z Loudun”, otwierającą nowy budynek Opery Krakowskiej śpiewałam dzięki spotkaniom i rozmowom z dyrektorem Bogusławem Nowakiem oraz reżyserem Laco Adamikiem, którzy przekonali mnie do powrotu na deski Teatru i pracy nad rolą Joanny.

„Diabły z Loudun” uświadomiły mi jak bardzo zaniedbanym i lekceważonym przez mnie elementem w mojej edukacji muzycznej były zajęcia z zakresu komunikacji interpersonalnej, psychologii, technik pozwalających kontrolować i niwelować stres. Samodzielne rozwiązywanie problemów i dylematów, zmaganie się

z własnymi niedoskonałościami, które w naszej wyobraźni urastają do rangi gigantycznych, niepokonywalnych problemów, doprowadzają często do blokad, z którymi bardzo trudno zwyciężyć samemu. Myślę, że dbałość o „higienę” psychiczną, wyważenie odpowiedniego balansu pomiędzy życiem prywatnym, rodzinnym, a zawodowym pozwalają na utrzymanie bezpiecznego poziomu samoakceptacji nawet w momentach wyjątkowo trudnych, które przecież stanowią nieodłączny element naszych twórczych zmaganiań.

Kolejne role to wypadkowa współpracy z różnymi teatrami operowymi w Polsce i za granicą:

- ♣ Małgorzata – Charles Gounod „Faust”- Opera Narodowa w Warszawie, reż. Robert Wilson, dyr. Gabriel Chmura, 2009 rok
- ♣ Miss Wingrave - Benjamin Britten „Owen Wingrave” - Kammeroper we Wiedniu, reż. Nicola Raab , dyr. Daniel Hoyem -Cavazza, 2009 rok
- ♣ Cio-Cio San- Giacomo Puccini „Madama Butterfly”- Opera Bałtycka w Gdańsku, reż. Marek Wiss-Grzesiński, dyr. Jose Maria Florencio, 2009 rok
- ♣ Cio-Cio San- Giacomo Puccini „Madama Butterfly” - Opera Krakowska, reż. Waldemar Zawodziński, dyr. Tomasz Tokarczyk, 2009 rok
- ♣ Liza – Piotr Czajkowski „Dama Pikowa”- Opera na Zamku w Szczecinie, reż. Krzysztof Nazar , dyr. Wacław Kunc, 2010 rok
- ♣ Tatiana – Piotr Czajkowski „Eugeniusz Oniegin” - Opera Krakowska , reż. Michał Znaniecki, dyr. Łukasz Borowicz, 2010 rok
- ♣ Księżna – Antonin Dvorak „Rusalka” - Opera de Montreal , reż. Eric Simonson i Bill Murray dyr. John Keenan, 2011rok

- ♣ Cio-Cio San- Giacomo Puccini „Madama Butterfly” - Opera Śląska w Bytomiu, reż. Henryk Konwiński, dyr. Piotr Warzecha, 2011 rok
- ♣ Halka – Stanisław Moniuszko „Halka”- Opera Krakowska , reż. Waldemar Zawodziński, dyr. ukasz Borowicz, 2011 rok
- ♣ Ariadna- Richard Strauss „Ariadna na Naxos”- Opera Krakowska, reż. Włodzimierz Nurkowski, dyr. Wacław Kunc ,2011 rok
- ♣ Hagith- Karol Szymanowski „Hagith” - Teatro Colon w Buenos Aires reż. Michał Znaniecki, dyr. Baldur Bronnimann, 2012 rok
- ♣ Kordelia - Giuseppe Verdi „W poszukiwaniu Leara” - Teatr IMPART we Wrocławiu , reż. Michał Znaniecki, dyr. Jacek Kita, 2013 rok
- ♣ Cio-Cio San- Giacomo Puccini „Madama Butterfly” - Teatr Wielki w Łodzi, reż. Janina Niesobka, dyr. Tadeusz Kozłowski, 2013 rok

Szczególnie ważna stała się współpraca z dwoma fantastycznymi reżyserami Robertem Wilsonem oraz Michałem Znanieckim. Pierwszy przygotowywał ze mną partię Małgorzaty w Operze Narodowej w Warszawie (premiera 18.01.2009, dyrygent: Gabriel Chmura). Po raz pierwszy brałam udział w spektaklu, gdzie reżyser z założenia redukuje emocjonalny „wyraz ciała” do symbolicznych, minimalistycznych gestów, których korelacja z muzyką sprawia wyjątkową trudność, a zarazem szczególnie mocno eksponuje muzyczno – słowną część opery.

Niewątpliwie, jednym z najważniejszych reżyserów, z którym mam przyjemność pracować jest Michał Znaniecki. Przygotowanie mojej ukochanej partii Tatiany z „Eugeniusza Oniegina” Piotra Czajkowskiego w Operze Krakowskiej pod okiem tego wyśmienitego reżysera przyniosło mi jedną z największych artystycznych satysfakcji. Zaufanie Znanieckiego, który podczas prób pozwalał na samodzielne

odkrywanie psychologicznych meandrów postaci, przejrzysta koncepcja i jasno określony dramaturgiczny cel, a nade wszystko wspaniałe „współgranie” z partnerem Mariuszem Kwietniem (partia Oniegina) zaowocowało udaną, w pełni satysfakcjonującą artystycznie premierą Eugeniusza Oniegina (premiera 10.12.2010, dyrygent: Łukasz Borowicz)

Praca nad partiami operowymi to ciągle poszukiwanie prawdy, na którą składa się wiele różnorodnych czynników:

- tekst literacki i muzyczny,
- odkrywanie i adaptowanie dla siebie każdej z kreowanych postaci,
- realizowanie muzycznej i aktorskiej wizji dyrygenta i reżysera,
- sceniczna empatia partnerów,
- subiektywne odczytanie emocjonalnych intencji kompozytora.

Pierwszoplanowe role to także najlepsza, praktyczna szkoła śpiewu. Umiejętność odpowiedniego rozłożenia sił, znalezienie najtrudniejszych „hochpunktów” danej partii to dla każdego wokalisty rzecz najważniejsza i niezbędna dla dobrego, „bezpiecznego” funkcjonowania w operze. I to co chyba jest dla mnie najważniejsze to świadomość, że samodzielnie nauczona, przygotowana partia ulega zawsze ewolucji, a nawet fluktuacjom, które wymusza ciągła zmienność artystycznych wizji reżyserów, dyrygentów i partnerów scenicznych. To wspaniałe, że ta sama rola w każdym nowym ujęciu nigdy nie jest taka sama! Najlepiej oddają to słowa Pablo Piccasso, który stwierdza, że w sztuce dwa plus dwa może dać każdy wynik tylko nie cztery.¹

Drugim, bardzo ważnym rozdziałem mojej działalności jest kameralistyka. Pieśni to przede wszystkim intymna, emocjonalna korelacja z partnerem. Podstawą dobrej interpretacji pieśni jest oczywiście nadrzędna rola słowa, ale przede wszystkim najtrudniejszym i najważniejszym elementem jest dla mnie odnalezienie i uchwycenie intonacyjnej specyfiki danego języka, a co za tym idzie specyfiki kręgu kulturowego,

¹ H. Gidel, *Picasso. Biografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s.145

z którego „wyrasta” dany cykl. Te dwa nadrzędne elementy, moim zdaniem, determinują sposób i styl prowadzenia frazy, zakres dynamiczny, charakter pieśni.

Recitale wykonywane z fortepianem dają mi szczególną satysfakcję – od 14 lat moim mężem jest pianista Grzegorz Biegas, z którym wykonuję większość moich kameralnych koncertów. Wzajemne zrozumienie, życiowe partnerstwo przekładają się na bardzo swobodne, partnerskie i kreatywne kameralne muzykowanie.

Szczególnie bliskie estetycznie i wyrazowo są mi pieśni z kręgu muzyki słowiańskiej. Ładunek emocjonalny, swoboda agogiczna, gęsta faktura fortepianu, konstrukcja narracji zbliżona często do budowy arii pozwalają na indywidualne odczytanie pieśni „dla siebie”. Do takich utworów należą właśnie wykonywane przeze mnie pieśni Piotra Czajkowskiego (*m.in. 6 romansów op.6, 7 romansów op.47*), Sergiusza Rachmaninowa (*m.in. „Son” op. 38 nr3, „Paljubila ja” op.8 nr4, „Nie poj krasawica” op.4 nr4, „Wiosenne wody” op.14 nr11, „Sirień” op.21 nr6, „U majewo akna” op. 26 nr10, „Margaretki” op.38 nr3*) Antonina Dvoraka (*m.in. Pieśni cygańskie op.55, Cztery pieśni op.82*), oraz liryka wokalna Mikulasza Schneidera – Trnavskega .

Pobyt w wiedeńskim Universitat fur Musik und darstellende Kunst pozwolił mi na „studiowanie” i zgłębienie specyfiki pieśni niemieckiej. Zdecydowanie bardziej introwertyczne pieśni Franciszka Schuberta (*m.in. „Król Elfów” (D 328), „Małgorzata przy kołowrotku” (D 118), „Śmierć i dziweczyna” (D 531), „Śpiew na wodzie” (D 714)*), Roberta Schumanna (*m.in. „Frauenliebe und Leben” op.42*) Ryszarda Straussa (*m.in. cykl Ośmiu pieśni op.10*) czy Arnolda Schoenberga (*m.in. Cztery pieśni op.2*) wymagają dysponowania nieco innymi środkami wyrazu niż pieśń słowiańska. Prowadzenie głosu odpowiednim wolumenem, dynamiką podporządkowane jest zróżnicowanej artykulacji wynikającej przede wszystkim z metro-rytmiczności języka niemieckiego. Przełomem w rozumieniu, percepcowaniu gatunku niemieckiej pieśni były warsztaty ze znakomitym barytonem Walterem Berrym w Centrum Schoenberga w Wiedniu w roku 1998. Praca nad schonbergowskim „Stimme der Waldtaube” (Tauben von Gurre!) z cyklu Gurrelieder odkryła przede mną możliwość korzystania z całej palety różnorodnych środków

wyrazu – od śpiewu non vibrato, białym głosem, poprzez onomatopeje, aż do sprechgesang. Walter Berry uświadomił mi jak najoszczędniej dysponować różnymi środkami wyrazu w konstruowaniu narracji pieśni i jak ważna, nadrzędna jest hegemonia tekstu, która musi determinować wszystko. Wspaniałe „credo wyznaniowe” niemieckiej pieśni napisał Tadeusz Marek „(...) *Odbierzmy tym pieśniom ich słowa, zamieńmy je na inne, a skaleczymy pieśń śmiertelnie. (...)*”²

Wyjątkowe miejsce w mojej pieśniarskiej działalności koncertowej zajmuje twórczość kompozytorów polskich. Wielokrotnie wykonuję pieśni: Karola Szymanowskiego (*m.in. Pieśni Kurpiowskie op.58, Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op.5*), Stanisława Nawrockiego, Ludomira Różyckiego, Ignacego Jana Paderewskiego – w roku 2003 na Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy otrzymałam nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie tych pieśni (*m.in.4 Pieśni op.4 do sł. A. Asnyka, 12 Pieśni op.22 do sł. C. Mendeza*), Fryderyka Chopina, Piotra Perkowskiego (*m.in. cykl pieśni Niebo w Ogniu, Uty japońskie op.4*), Grażyny Bacewicz, Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza, Witolda Lutosławskiego (*m.in. cykl Chantefleurs et Chantefables, 20 kolęd, Piosenki dziecięce*), Feliksa Nowowiejskiego, Grzegorza Fitelberga (*m.in. 5 pieśni na głos i fortepian op.21, 6 pieśni na głos i fortepian op.22*), Zygmunta Noskowskiego, Józefa Świdra.

Zawsze, w miarę programowych możliwości, staram się umieścić „polskie akcenty” we wszystkich moich zagranicznych koncertach. Nasze narodowe pieśni wykonywałam w Austrii, Rumunii, Litwie, Estonii, Argentynie, Wielkiej Brytanii, USA, Norwegii, Hiszpanii, Włoszech, Niemczech. Mam świadomość, że stwierdzenie, iż polska literatura wokalna jest wciąż bardzo mało znana, a przez to również niedoceniana - jest truizmem. Chciałabym jednak podkreślić, że każda możliwość prezentowania i propagowania twórczości kompozytorów polskich za granicą przynosi mi ogromną satysfakcję i radość. Stąd też tak ważnym dla mnie osiągnięciem artystycznym było nagranie dwóch płyt CD z pianistką Agnieszką Kopińską z pieśniami i kolędami Witolda Lutosławskiego. Twórcą wyciągu fortepianowego

² Tadeusz Marek, *Schubert*, PWM, Kraków 1969, str. 45

partii orkiestry do „Chantefleurs et Chantefables” jest prof. E. Knapik, a płyta (wydanie rok 2011) jest jedną z pierwszych rejestracji tych pieśni w układzie głos solowy/fortepian. Cykl „Chantefleurs et Chantefables” (Śpiewokwiaty i Śpiewobajki) do słów Roberta Desnosa (pisarz francuski 1900-1945) powstał w roku 1990 – w okresie apogeum możliwości twórczych kompozytora (dodam, że Lutosławski znakomicie władał językiem francuskim). We właściwym odczytaniu, zrozumieniu i kreacji „wokalnych miniatur” bardzo pomocne były dla mnie słowa wypowiedziane przez Lutosławskiego w rozmowie z Zofią Owińską: *„(...) jak to się dzieje, że tekst poetycki użyty do utworu wokalnego wpływa na niego, to jest sprawa bardzo tajemnicza. Nie staram się nigdy, żeby muzyka ilustrowała tekst. Próbuje to robić raczej w strefach podświadomości, to znaczy czytam ten tekst wiele razy i potem powstaje muzyka, która z tym tekstem ma jakieś związki. Ale ja nie szukam tych związków, nie staram się opowiadać tą muzyką tego, co jest w tekście. Po prostu uważam, że jest to element utworu, który ma swoje znaczenie. Jego semantyka jest i dla mnie wielkiej wagi. To nie jest czysto dźwiękowy element, jak w niektórych współczesnych utworach, gdzie słowo jest tylko po prostu innym rodzajem dźwięku. Ale gdybym miał sam wyjaśnić, na czym polega związek muzyki i tekstu, to byłbym w wielkim kłopotcie, bo nie tylko nie wiem tego, ale nie staram się wiedzieć – żeby tego nie zepsuć.”*³

Tak więc moja interpretacja, mam nadzieję, oddaje i podkreśla wyjątkowo subtelny, wyrafinowany humor „ubrany” w proste słowa, fenomenalnie skorelowany z muzyką. Myślę, że największą trudnością, a zarazem największym sukcesem w pracy nad utworami Lutosławskiego było dla mnie znalezienie autentycznie prostego przekazu emocjonalnego. Zadanie to okazało się znacznie łatwiejsze w pracy nad kolędami (płyta nagrana z Agnieszką Kopińską wydana w roku 2012). „Surowiec” muzyczny to oczywiście tradycyjne, ludowe, polskie kolędy, urzekające naiwną prostotą i szlachetnością. Myślę, że w tych miniaturowych pastorałkach, w których kompozytor zrywa z wszelką stereotypowością, (...) *każdy musi wyrazić siebie! Bezpośrednio! A nie poprzez gust, wychowanie, inteligencję, wiedzę czy*

³ Zofia Owińska, *Lutosławski o sobie*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s.45

umiejętność”, że posłużę się tu słowami Wassilego Kandinskiego⁴, znakomicie oddającymi to co powinno „przyświecać” właściwemu odczytaniu intencji muzycznych Lutosławskiego.

Ostatni rozdział mojej wokalne działalności stanowią partie oratoryjno-kantatowe oraz symfoniczne. Koncerty z orkiestrami filharmonicznymi przynoszą szczególną satysfakcję – ten rodzaj występów wymaga wyjątkowej perfekcji wokalne – cała uwaga słuchacza skupiona jest przecież przede wszystkim na śpiewie. To co w operze często „umyka” w dramaturgicznym „wirze” w występach solo-scenicznych zauważalne jest natychmiast.

W ciągu ostatnich dziesięciu lat wykonywałam m. in.: Georga Friedricha Haendela „Mesjasza” (HVM 56), Giovanni Battista Pergolesiego „Stabat Mater”, Wojciecha Kilara „Missa pro pace” (koncert w Katedrze św. Patryka, New York), Wolfganga Amadeusza Mozarta „Requiem” (K.626), Jana Sebastiana Bacha „Magnificat” (BWV 243), Krzysztofa Pendereckiego – „VIII Symfonię- Pieśni Przemijania” (koncert m.in. w Teatro del Maggio Musicale Fiorentino), Karola Szymanowskiego „Stabat Mater”, Ludwiga van Beethovena „IX Symfonię” op.125, Wolfganga Amadeusza Mozarta „Mszę koronacyjną” (K317), Maksymiliana Koperskiego „Missę Solemnis”, Jana Sebastiana Bacha „Pasję według św. Mateusza” (BWV 244), Andrzeja Zarzyckiego „Oratorium – Ześłani”, Henryka Mikołaja Góreckiego „III Symfonię - Pieśni żałosnych” op.36 (koncert m.in. w ramach Schleswig-Holstein Musik Festival), Giacomo Rossiniego „Petite Messe Solennele”, Gustava Mahlera „II Symfonię- Zmartwychwstanie”.

W roku 2004 z wielką przyjemnością przyjąłam propozycję dyrygent Małgorzaty Kaniowskiej nagrania „Canzoni d'amore” Edwarda Bogusławskiego (płyta wydana w 2004 roku przez Radio Katowice, Orkiestra „Camerata Impuls”). Utwór ten, oparty na poezji Safony w przekładzie Janiny Brzostowskiej, dał mi możliwość kreatywnego połączenia czytanej poezji z fragmentami śpiewanymi. Erotyczna, „rozedrgana” poezja wspaniale „stapia” się z muzyką przedwcześnie zmarłego Edwarda Bogusławskiego. Najtrudniejszym elementem konstrukcyjnym tego utworu

⁴ Alex Ross, *Reszta jest hałasem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, str. 69

stało się dla mnie wyobrażenie korelacji zapisanych nut z czytany tekst literackim, znalezienie możliwości wtopienia barwy, intonacji głosu w dysonansowy „roztwór” orkiestry.

Zupełnie inny nastrój i charakter ma nagrany z Orkiestrą „Camerata Impuls” pod dyrekcją Małgorzaty Kaniowskiej, wydany przez Radio Katowice w roku 2006 utwór „Stabat Mater” Andrzeja Dziadka. Mroczny klimat tego utworu tworzą smyczki, które często w niskim rejestrze „wspierają” dramaturgicznie partię sopranu. Muzyka, klimat „Stabat Mater” są dla mnie emocjonalnie bardzo autentyczne i czytelne, chociaż szalenie wysoka tessitura partii sopranu, „zahaczanie” wysokich dźwięków bez żadnego przygotowania stanowią wyjątkową trudność w realizacji partii wokalne tego utworu.

„(...) Nadrzędna idea piękna – jako wartości najwyższej w ramach tworzonej muzyki – jak dawniej kieruje działaniami kompozytora.(...)”⁵ Mam nadzieję, że również działaniami wykonawcy... Myślę, że w życiu każdego muzyka-wykonawcy największą nagrodą za żmudną pracę, stresy, nieprzychylnie komentarze, złe recenzje jest możliwość obcowania z ludzkim geniuszem, który tak wspaniale zawiera się w kompozycjach, jakie z pokorą staramy się „oddać” i prezentować szerokiej publiczności.

W roku 2003 równolegle z działalnością artystyczną podjęłam pracę pedagogiczną w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie na stanowisku adiunkta (przewód kw. I-go stopnia: 25 kwietnia - 2003 Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach). Prowadzenie indywidualnych zajęć emisji głosu ze studentami edukacji artystycznej było dla mnie początkowo bardzo trudnym wyzwaniem. Zróżnicowany poziom wokalny poszczególnych studentów zmusił mnie do poszukiwań szerokiego wachlarza rozwiązań pedagogicznych, które pozwoliłyby na rozwój wokalny nawet tych studentów, którzy zostali skromniej obdarzeni głosem przez naturę. To doświadczenie, oraz wzorce wyniesione z klasy moich znakomych Pedagogów: prof. Jana Ballarina oraz prof. Heleny Łazarskiej ogromnie pomogły mi w pracy pedagogicznej ze studentami Instytutu Wokalnego Akademii Muzycznej im.

⁵ Bohdan Pociąg, *Lutosławski a wartość muzyki*, PWM, Kraków 1976, str.19


Karola Szymanowskiego w Katowicach, którą podjęłam w roku 2005 na prośbę ówczesnego Rektora prof. Eugeniusza Knapika. Od początku mojej pracy w Akademii miałam szczęście do studentów wyjątkowo zdolnych i pracowitych, co owocowało wieloma nagrodami na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach wokalnych, a także, co dla mnie najważniejsze, możliwością wzięcia przez nich udziału w wielu koncertach kameralnych, symfonicznych oraz realizacji partii operowych. Do najlepszych moich studentów i absolwentów należeli m.in.: Magdalena Gołąb (*m.in. V Konkurs Wokalny im .H. Halskiej, Wrocław 2009 – III nagroda, XX Międzynarodowy Konkurs im. M. Schneidra -Trnavskiego 2008- III nagroda, Międzynarodowy Konkurs Wokalny im E. Godina , Vrable 2008 – II nagroda*), Ewa Tracz (*m.in., „Złote Głosy Mazowsza 2010- III nagroda, Międzynarodowy Konkurs im. I. Godina, Vrable 2011- I nagroda, Ogólnopolski Konkurs Wokalny im. K. Kurpińskiego, Włoszakowice 2011- II nagroda, Międzynarodowy Konkurs Wokalistyki Operowej, Bytom 2012- wyróżnienie, Międzynarodowy Konkurs im. A. Hiolskiego, Kudowa Zdrój 2012- II nagroda, Międzynarodowy Konkurs Sztuki Wokalnej im. A.Sari, Nowy Sącz 2013- I nagroda*), Paweł Konik (*m.in. Międzyuczelniany Konkurs Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej, Warszawa 2012- II nagroda, Nagroda im. J. Kiepury – najlepszy debiut śpiewaka roku 2012*), Anna Leśniewska (*m.in. Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. I. Godina, Vrable 2011- wyróżnienie, Międzyuczelniany Konkurs Słowiańskiej Muzyki Wokalnej, Katowice 2010 – wyróżnienie, Konkurs Muzyki XX i XXI wieku dla Młodych Wykonawców, Warszawa 2012 – wyróżnienie, Międzynarodowy Konkurs Sztuki Wokalnej im. A. Sari, Nowy Sącz 2013- nagroda za najlepsze wykonanie cyklu pieśni, nagroda za najlepsze wykonanie utworu W.A. Mozarta*), Klaudia Moździerz (*m.in. Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. I. Godina ,Vrable 2012- wyróżnienie, Międzynarodowy Konkurs Sztuki Wokalnej im. A. Sari, Nowy Sącz 2013- wyróżnienie*).

Henryk Neuhaus w swojej „Sztuce pianistycznej” poświęca kilka cierpkich zdań pedagogice wokalne pisząc: *”(...) Stałe trudności w rozwiązywaniu problemów pedagogiki wokalne wynikają głównie stąd , że nauczyciele śpiewu nie chcą (albo nie mogą?) posługiwać się metodą kompleksową, nie uczą sztuki- muzyki, lecz zajęcia są*

głównie ustawieniem głosu.(...)”⁶. Swoją pracę pedagogiczną staram się w naturalny sposób łączyć z pracą artystyczną – tak więc wymagam od studentów tego, czego kompleksowo potrzebują na scenie, ale przede wszystkim oczekuję ogromnego zaangażowania i świadomości, co chcą osiągnąć po zakończeniu studiów. Największym sukcesem jest dla mnie uświadomienie studentowi, że śpiewanie to nie tylko głos, a co za tym idzie emisja, ale także umiejętności językowe, aktorskie, marketingowe. Myślę, że ważny jest także mój stosunek do studentów – w każdym przypadku mam nadzieję, że w niedługim czasie spotkamy się na deskach opery jako partnerzy sceniczni!

Kilkanaście lat mojej pracy artystycznej i pedagogicznej uświadomiło mi, jak trudny i „kapryśny” jest zawód artysty - muzyka. Praca śpiewaka to poszukiwanie i odkrywanie dla siebie ciągle „nowych prawd oczywistych”. Myślę, że nie będzie przesadą przywołanie tutaj słów Sokratesa „wiem, że nic nie wiem”. Każdy rozczytywany utwór, partia, stawiają nowe wyzwania, wymagają poszukiwań i wysiłku nie gwarantując NIGDY sukcesu. Sztuka to dziedzina arcyniemierzalna, rządząca się jedynie „prawem gustu”. Napędem naszych działań na pewno zawsze są sukcesy, ale także pokora... Pokora do kompozytora, dzieła, dyrygenta, partnerów, a wreszcie publiczności. Najlepszym zakończeniem mojego autoreferatu wydają mi się słowa Goethego:

*(...) Nienawistna jest mi wszelka wiedza, która nie pobudza mnie bezpośrednio do działania i nie zapładnia mojej działalności(..).*⁷



⁶ Henryk Neuhaus, *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, PWM, Warszawa 1970, str.73

⁷ Henryk Neuhaus, *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, PWM, Warszawa 1970, str.40