

„Człowiek powinien poszukiwać tego, co jest,
a nie tego, co jego zdaniem powinno być.”
Albert Einstein

dr Małgorzata Kubala
Wydział Wokalno-Aktorski
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

AUTOREFERAT

Motywnym przewodnim mojego autoreferatu jest estetyka szkoły *bel canto*, w jej kolejnej XIX-wiecznej odsłonie. Zagadnieniu temu poświęciłam wiele lat pracy artystycznej i badawczej, mogę nawet powiedzieć, że uczucia i wrażenia z nią związane „żyły we mnie” od wczesnej młodości, co więcej: są obecne do dnia dzisiejszego. Na początku traktowałam *bel canto* w sposób intuicyjny, po prostu jako „piękny śpiew”. Z czasem, pracując z licznymi pedagogami śpiewu, muzykami i muzykologami zaczęłam odkrywać jego wielorakie, barwne i zupełnie nieznane mi dotąd „oblicza”. Autoreferat stanowi podsumowanie moich dotychczasowych osiągnięć, w szczególności zdobytej wiedzy i doświadczenia. Nie jest jednak ani pierwszą, ani – jak sądzę – ostatnią próbą zmierzenia się z tym tematem. Moje artystyczne poszukiwania wciąż trwają: zdobywam kolejne doświadczenia, analizuję kolejne epoki, poznaję kolejnych twórców z różnych krajów. Aby przedstawić proces mojego rozwoju artystycznego i jego stan na dzień dzisiejszy, muszę cofnąć się do początków edukacji, zarówno ogólnej, jak i tej szczególnej - muzycznej.

W moim rodzinnym domu zawsze ceniono muzykę, zwłaszcza śpiew. Mama – obdarzona z natury mocnym i czystym głosem – z upodobaniem śpiewała przy różnych nadarzających się okazjach popularne pieśni i piosenki. Moja muzyczna edukacja rozpoczęła się w szkole podstawowej, w momencie zakwalifikowana do ogniska muzycznego, do gry na skrzypcach. Praca z tak trudnym instrumentem wymusiła na mnie systematyczność ćwiczenia, a co ważniejsze skłoniła do poszukiwania czystego i ładnego w barwie dźwięku, co w przypadku tego instrumentu stanowi duże wyzwanie. Natomiast w liceum ogólnokształcącym rozpoczęłam już na poważnie naukę gry na fortepianie.

Ogromnym przełomem w moim pojmowaniu i rozumieniu muzyki okazał się znakomity film Milosza Formana *Amadeusz*, który wywarł na mnie niezapomniane wrażenie. Film oparty na sztuce Petera Schaffera, opowiada historię Wolfganga Amadeusza Mozarta z perspektywy jego kolegi po fachu i zarazem rywala – Antoniego Salieriego. Strona muzyczna filmu przygotowana została niezwykle starannie dzięki konsultacjom m.in. z sir Neville’em Marrinerem i sir Colin’em Davisem. Sam Forman w swoich *Wspomnieniach* napisał: „[...] muzyka Mozarta nie tylko działa magicznie na słuchaczy, ale zdolna była połączyć fragmenty naszej opowieści w jednolitą całość. Nuty Mozarta stały się równie ważne jak słowa scenariusza czy obrazy na ekranie.”¹ W moim przypadku oddziaływanie to okazało się wręcz przemożne i na tyle nieprzemijające, że – mogę to śmiało przyznać z perspektywy czasu - zdecydowało o wyborze życiowej drogi. Po ukończeniu liceum

¹ Zob. A. Nowak, „Amadeusz” Milosza Formana. Część II – Muzyka, <http://meakultura.pl/publikacje/amadeusz-milosza-formana-czesc-ii-muzyka-481> [30.07.16].

postanowiłam zatem kontynuować naukę muzyki. W latach 1990-1994 uczęszczałam do Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Warszawie. Był to początek regularnej i traktowanej serio nauki śpiewu na wydziale wokalnym tej szkoły (w klasie prof. Haliny Popkowskiej). Nawiązałam też kontakt z Haliną Mickiewiczówną, wówczas profesor Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Prof. Mickiewiczówna była niekwestionowaną znawczynią sopranu koloraturowego.² Do dziś pamiętam nasze pierwsze spotkanie. Znana ze swojego wesołego usposobienia i celnego dowcipu, po krótkim przesłuchaniu stwierdziła: „Dziecko kochane, to nie jest głos, to koloratura...”. Lekcje z prof. Mickiewiczówną pozostały w mojej pamięci do dziś – to ona, jako pierwsza, wprowadziła mnie w tajniki techniki wokalne, którą określała „szkołą Maestry Ady Sari”. Godzinami wyśpiewywałam niekończące się biegniki i staccata, zapoznałam się też z istotą oddechu wokalnego i estetyką wysoko upozowanego dźwięku.

Kolejnym przełomem w moim „życiu wokalnym” było spotkanie, a potem nauka śpiewu u Maestry Bogny Sokorskiej (uczennicy Ady Sari), której głos wielu krytyków uznawało za niezwykle zjawisko: „prześliczny, lekki i pełen wdzięku sopran koloraturowy”.³ Oprócz pracy nad utworami ściśle koloraturowymi, Bogna Sokorska zachęcała mnie do wykonywania różnego rodzaju utworów kameralnych. Szczególnie ceniła pieśni polskie, zarówno romantyczne, jak i współczesne. Dzięki niej włączyłam do repertuaru tego rodzaju utwory, w tym także pieśni jej męża – pianisty i kompozytora Jerzego Sokorskiego. Z Państwem Sokorskimi związana byłam przez ponad dwa lata, a lekcje z nimi ukształtowały podstawy mojej estetyki wokalne i muzycznej. Poza zagadnieniami technicznymi, rozwiązywanymi podczas wprawek i ćwiczeń, Państwo Sokorscy dużą uwagę skupiali na sprawach stylistyki i estetyki muzycznej, prawidłowej wymowy i interpretacji, a także na kształtowaniu poczucia odpowiedzialności wykonawcy oraz ogólnie pojętej życiowej przyzwoitości. Takie podejście do sztuki i życia pozwoliło mi wypracować właściwą postawę zawodową oraz umiejętność budowania relacji interpersonalnych w rozmaitych sytuacjach życiowych. W mojej wdzięcznej pamięci Państwo Sokorscy pozostaną na zawsze wspaniałymi ludźmi i znakomitymi nauczycielami.

W ostatnim roku nauki w szkole średniej trafiłam do klasy prof. Zdzisławy Donat, z którą związana byłam najdłużej. Pracowałyśmy nad repertuarem mozartowskim i kameralnym - z preferencją dla utworów koloraturowych. Po ukończeniu PSM im. F. Chopina (dyplom z wyróżnieniem), nie schodząc z wybranej drogi rozwoju muzycznego, postanowiłam – za słuszną radą rodziców - rozpocząć „normalne studia uniwersyteckie, gwarantujące pewny zawód”.

W 1994 r. zdałam egzaminy na Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego i zostałam studentką Instytutu Muzykologii. Stały, bezpośredni kontakt z profesorami muzykologami okazał się bardzo istotny z punktu widzenia moich późniejszych zainteresowań badawczych. Rozwinęły się one dzięki pracy m.in. z prof. Ireną Poniatowską, prof. Aliną Żórawską-Witkowską (promotorką mojej pracy magisterskiej), prof. Zbigniewem Skowronem, prof. Sławomirą Żerańską-Kominek i prof. Maciejem Gołębem. To im zawdzięczałam znakomite przygotowanie warsztatowe i duży zasób wiedzy, do którego często sięgam, który pielęgnuję i stale rozwijam.

Zwieńczeniem moich studiów muzykologicznych oraz pasji poszukiwawczej była praca magisterska pt. *Pier Francesco Tosi „Opinioni de'cantori antichi e moderni”, Bolonia*

² Pełną informację o osiągnięciach artystycznych i pedagogicznych Haliny Mickiewiczówny prezentuje książka K. I. Gawęckiej, *Halina Mickiewiczówna. Ciepło głosu i serca*, Gdańsk 2009, Wydawnictwo DJ.

³ Tak opisał głos Sokorskiej m.in. Zygmunt Mycielski na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, w 1958 roku, po premierze *Cyrulika Sewilskiego* G. Rossiniego wystawionego przez warszawską Operę Objazdową. Zob. W. Panek, *Bogna Sokorska – słowik zapomniany?*, http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek_Sokorska.pdf [3.08.2016].

1723, powstała w oparciu o traktat słynnego śpiewaka-kastrata. Aby zapoznać się z tezami Tosiego, zgłębić ich artystyczny przekaz i uczynić go językowo zrozumiałym oraz dostępnym dla współczesnych wykonawców, zdecydowałam się przetłumaczyć traktat w całości na język polski. Tłumaczenie jest pierwszym polskim przekładem dzieła Tosiego (przyjętym do druku w serii Musica Jagiellonica Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie). Muszę skonstatować, że po raz pierwszy zetknęłam się z dziełem naukowym opisującym technikę wokalną. Rozbudziło to moją ciekawość, dzięki czemu rozpoczęłam badania dotyczące czasów Tosiego, śpiewu kastratów, ich niezwykłych możliwości, wreszcie technik, które stosowali i które Tosi dość szczegółowo przedstawił. Efekty tych badań włączyłam potem w zakres pracy magisterskiej obronionej na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie.

Wierna swojemu postanowieniu, w roku 1996 podjęłam dodatkowo studia wokalne w AMFC w klasie prof. Zdzisławy Donat. Moje zainteresowania rozwijały się w trzech kierunkach: opery (głównie klasycznej), muzyki dawnej oraz kameralistyki. Z prof. Donat pracowałam nad partiami operowymi Mozarta, sięgając również do innych, lekkich partii sopranowych, takich jak: Olimpia z *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha czy Adela z *Zemsty nietoperza* J. Straussa. Powoli „wchodziłam” też w repertuar *bel canto*. Bardzo lubiłam pieśni i arie G. Rossiniego oraz V. Belliniego – wykonywanie ich sprawiało mi prawdziwą radość. Próbowalam również swoich sił jako Gilda w scenach z *Rigoletto* G. Verdiego, co okazało się dużym wyzwaniem zarówno od strony wokalne, jak i aktorskiej. Na tym etapie pracy wciąż najwięcej uwagi poświęcałam oddechowi oraz technice koloraturowej, zdając sobie sprawę z wymagań, jakie stawia *bel canto* jeśli chodzi o jakość dźwięku. Prof. Donat szczególnie dbała o nośność i bliskość emisji, a także lekkość w prowadzeniu głosu. W przypadku jasnego i bardzo wysokiego sopranu była to kwestia nadrzędna, wręcz decydująca o jego właściwej eksploatacji (zwłaszcza, jeśli chodzi o najwyższy rejestr gwizdkowy). Niezależnie od lekkości głosu, oddech musiał być sprężysty i elastyczny, a koloratury precyzyjne – z tego względu nasze lekcje skupiały się w dużej mierze na doskonaleniu technicznych szczegółów. Tego typu drobiazgowość podejścia do pracy nad utworem pozostało mi do dnia dzisiejszego. Czy jest to konieczny element profesjonalnego przygotowania i wykonania? Moim zdaniem - tak.

Z kolei zainteresowania repertuarem barokowym, rozwijałam na zajęciach Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej AMFC, prowadzonego przez prof. Agatę Sapiechę. Ukoronowaniem tych zajęć był mój debiut w studenckiej produkcji opery *Sosarme* G. F. Händla, w reżyserii Hanny Chojnackiej (2000 r.). W obu obsadach z ogromnym zaangażowaniem śpiewałam główną żeńską partię sopranową - Elmiry. Spektakl ten spotkał się z przychylną recenzją w Ruchu Muzycznym⁴ i w Polskim Radio. Muzykę kameralną studiowałam w ramach klasy kameralistyki prowadzonej przez prof. Maję Nosowską, która szczególną uwagę przykładła do romantycznych pieśni niemieckich (F. Schuberta, R. Schumanna) oraz francuskich (C. Debussy'ego, G. Fauré, F. Poulenca). W tych ostatnich ogromną rolę odgrywały niuanse kolorystyczne - zaczęłam poszukiwać ich i uwzględniać w swoich wykonaniach. Pieśni Schuberta, Schumanna, Brahmsa i R. Straussa oraz trzy utwory z cyklu *La courte paille* Poulenca znalazły się w programie mojego recitalu dyplomowego.

Podczas studiów brałam udział w licznych koncertach organizowanych przez Katedrę Wokalistyki i inne jednostki uczelni, a także przez instytucje zewnętrzne: Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Oddział Warszawskiego SPAM, Koło Młodych SPAM, Muzeum Niepodległości w Warszawie itp. Uczestniczyłam również w kursach mistrzowskich i seminariach, m.in.: w XVI Zimowym Kursie Wokalnym w Dusznikach Zdroju (1998 r.), II Międzynarodowym Seminarium Wokalno -Aktorskim – Kursach Mistrzowskich

⁴ Spektakl opisany został przez Olę Deszko w artykule pt. *Sosarme w Akademii*. Zob. „Ruch muzyczny” nr 13 z 25.06.2000, s. 33.

w Iwoniczu Zdroju (1999 r.), IX Kursie Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Wilanowie (2000 r.), pracując z różnymi pedagogami, w tym m.in. z: G. Kahry'm, J. Niziołkiem, Ch. Elsnerem, M. di Marco, A. Pearce, E. Glauserem i P. Holmanem. W 2001 r. wzięłam udział w Cours Internationaux de Perfectionnement Musical w Luxemburgu, dzięki specjalnemu stypendium Ministra Kultury Księstwa Luxemburg oraz stypendium Ministra Kultury i Sztuki RP (2001 r.). Miałam tam możliwość pracować ze znakomitą śpiewaczką węgierską, sopranem koloraturowym – Sylvią Geszty.⁵ Moja współpraca z prof. Geszty trwała przez kolejne trzy lata: w 2002 r. zostałam finalistką VIII Międzynarodowego Konkursu Koloraturowego jej imienia, organizowanego w Murcii (Hiszpania). Zapraszała mnie też na różne kursy i koncerty m.in. Wiener Meisterkurse für Musik (2004 r.).

W okresie studiów miałam również możliwość poznania i korzystania z cennych rad prof. Niny Stano. Jej ogromne, wszechstronne doświadczenie, a także indywidualna metoda nauczania i tłumaczenia zagadnień technicznych zrobiły na mnie duże wrażenie.⁶ Przez następne lata wielokrotnie dyskutowałam z nią o rozmaitych problemach wokalnych, konsultowałam własne poszukiwania w dziedzinie szkoły *bel canto*. Do dziś wracam do udzielonych przez nią wskazówek, stosuję jej ćwiczenia i rozwijam sugestie interpretacyjne.

Dyplom magisterski ukończenia studiów z wynikiem celującym na Wydziale Wokalnym AMFC uzyskałam w 2002 r. W swojej pracy magisterskiej powróciłam do traktatu Tosiego, tym razem skupiając główną uwagę na opracowaniu techniki wokalnej późnobarokowego *bel canto*. Poza ogólnymi uwagami, przeznaczonymi dla śpiewaków oraz pedagogów śpiewu, Tosi sklasyfikował oraz przedstawił różne elementy techniczne i ozdobniki używane przez współczesnych mu wykonawców. Opisane przez niego figury wymagały wyjaśnień, gdyż wiele z nich wyszło z użycia wraz z wprowadzeniem stroju równomiernie temperowanego, inne utrzymały się jedynie w muzyce instrumentalnej. Jeśli chodzi o technikę wokalną najcenniejsze dla mnie okazały się wyjaśnienia dotyczące *messa di voce*, uzyskiwania trylu i różnego typu pasaży. Moja praca została doceniona przez władze Wydziału – wydano ją jako zeszyt naukowy AMFC.⁷

Pracę zawodową w charakterze śpiewaka-solisty rozpoczęłam jeszcze w czasie studiów. W 1995 r. wzięłam udział w produkcji filmowej *Trzewiczki szczęścia* w reżyserii B. Borys-Damieckiej. Był to sfilmowany spektakl dla dzieci, w którym zagrałam... samą siebie – młodą śpiewaczkę, popisującą się ozdobną, koloraturową kadencją w celu rozbawienia znudzonej królowej. To pierwsze doświadczenie z kamerą oraz znanym i cenionym reżyserem okazało się dla mnie niezwykle ważne i zaowocowało w późniejszej pracy estradowej i scenicznej. Na ostatnim roku studiów rozpoczęłam współpracę z Reprezentacyjnym Zespołem Artystycznym Wojska Polskiego oraz – niezależnie – z zespołem artystów prowadzonym przez Wiesława Ochmana. Koncerty organizowane przez jednego z największych polskich tenorów miały charakter rozbudowanych gali z udziałem orkiestry⁸. Dominował oczywiście repertuar lekki: przeboje operowe, operetkowe i pieśni

⁵ Swoją bogatą karierę Sylvia Geszty opisała w autobiografii pt. *Königin der Koloraturen. Erinnerungen*, Berlin 2004, Parthas Verlag.

⁶ Podstawą metody wokalnej Niny Stano była tzw. „kolumna Stano” czyli przestrzeń stwarzana przez śpiewaka w ciele, w celu swobodnego operowania powietrzem. Prof. Stano uczyła połączenia tej „kolumny” z rezonansem, określanym przez nią jako „klawiatura wokalna”. W Panek przytacza następującą jej wypowiedź: „Na oddechu” można osiągnąć słynne „filowane nuty”, na które zwracała uwagę Ada Sari. Twierdziła ona, że powinniśmy używać rezonatorów mieszanych, by móc przechodzić dźwiękiem z *piano* w *forte* lub wyciszać go w dowolny sposób. [...] Wtedy uzyskuje dźwięk ruchomy. A ci co krzyczą, dysponują tylko dźwiękiem „stojącym”, twardym, mało użytecznym w sensie artystycznym. Zob. W Panek, *Królowa Nocy. Opowieść o Ninie Stano*, Warszawa 1990, „Conex” sp. z o.o., s. 61.

⁷ M. Kubala, *Technika wokalna i interpretacja na podstawie Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato Pier Francesca Tosiego*, Warszawa 2003, Wydawnictwo AMFC.

⁸ Występy odnotowane zostały w prasie, w licznych recenzjach, np. autorstwa Z. Broniarka i T. Piersiaka (Gazeta Wyborcza nr 250 z 25.10.2002).

neapolitańskie. Maestro Ochman zapraszał do swoich produkcji zarówno znanych artystów, np. Małgorzatę Walewską, jak również początkujących śpiewaków. Dzięki tej współpracy wystąpiłam m.in. w koncercie w Filharmonii Narodowej w Warszawie z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Zabrzeńskiej pod batutą Sławomira Chrzanowskiego (2002 r.).

Jako solistka RZA WP pracowałam w latach 2002-2005. Wraz z innymi śpiewakami, chórem, baletem i orkiestrą miałam możliwość występować w: warszawskim Teatrze na Woli i kilkakrotnie w Sali Kongresowej PKiN (m.in. z okazji Wielkiej Gali 60-lecia RZA WP), katowickim „Spodku”, Teatrze Wielkim w Poznaniu, Teatrze Muzycznym w Gdyni. Wzięłam również udział w Wielkiej Gali Żołnierskiej wystawionej w Operze Lwowskiej (2004 r.). Repertuar zespołu był bardzo zróżnicowany: od scen operowych i operetkowych, przez pieśni narodowe, wojskowe, po utwory współczesne. Jako głos wysoki zwykle obsadzano mnie w koloraturowych solówkach, np. w partii Olimpii z *Opowieści Hoffmanna*, *Odgłosach wiosny* czy arii Adeli z *Zemsty nietoperza* J. Straussa. Wielokrotnie występowałam też z dętą Orkiestrą Koncertową WP, z którą wykonywałam pieśni polskie, piosenki wojskowe, popularne utwory estradowe, kolędy itp. Lata pracy w zespole – związane z licznymi wyjazdami i przygotowaniem różnorodnego repertuaru – okazały się „prawdziwą szkołą życia artystycznego”, ale też wielką przygodą. Do dziś wspominam je z rozrzewnieniem i dużą satysfakcją.

W 2003 r. nawiązałam współpracę z kolejną instytucją artystyczną – agencją „Mała Opera”, prowadzoną przez Aleksandra Ładysza. W jej ramach organizowane były różnego rodzaju koncerty, ujęte w cykle imprez połączonych wspólnym przesłaniem. Mój udział nie ograniczał się jedynie do prezentacji utworów, obejmował również współtworzenie koncepcji artystycznej oraz rozwiązań organizacyjnych. I tak w 2003 r. na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie odbył się cykl koncertów pt. *Europejskie Muzyczne Spotkania Biznesowe*, w których młodym śpiewakom towarzyszyli znani muzycy (np. Kwartet Prima Vista). W 2005 r. rozpoczęliśmy cykl *Muzycznych Opowieści na Frascati* (następnie przemianowany na *Śpiewające Ogrody*) w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Artystycznego Ogrody Frascati, autorstwa Andrzeja Tadeusza Kijowskiego. Przez trzy sezony letnie 2005-2007 odbyło się kilkanaście imprez, w tym koncerty operetkowe, musicalowe, patriotyczne, a także poświęcone wybitnym postaciom polskiej wokalistyki: Bognie Sokorskiej, Marii Fołtyn i Bernardowi Ładyszowi.

Wspomniane koncerty cieszyły się dużym powodzeniem, zwłaszcza te związane z prezentacją dorobku i repertuaru danego śpiewaka. Cykl „*Pamięci Bogny Sokorskiej „Słowika Warszawy”*” objęła patronatem Pani Prezydentowa Maria Kaczyńska, jak się okazało, miłośniczka kunsztu Pani Bogny.⁹ Udział w koncertach brały uczennice Maestry, wykonując jej koloraturowe przeboje: arie operowe, Strausowskie walce i polskie pieśni, które uwielbiała. Każdy koncert kończyłyśmy „dzieląc się” *Odgłosami wiosny*, z obowiązkowym, utrzymanym górnym „fa” w zakończeniu. Cykl podsumowałyśmy koncertem wyemitowanym w Polskim Radio (2006 r.).¹⁰

Kolejną uhonorowaną przez nas artystką była Maria Fołtyn. Pierwszy koncert związany z jej osobą i oczywiście z repertuarem Moniszekowskiim odbył się w maju 2006 r., zaś w lipcu zorganizowaliśmy wielką Galę na Frascati z udziałem Pani Marii. Podczas tego koncertu wykonałam m.in. arię Hanny ze *Strasznego dworu* oraz arię Ewy z *Hrabiny*

⁹ Pani Prezydentowa Kaczyńska wzięła udział w inauguracji naszego cyklu – Uroczystym Koncercie Galowym, który zorganizowałyśmy w Pałacu na Wodzie w Łazienkach Królewskich (20.06.2006).

¹⁰ W Polskim Radio wzięłam udział w kilku audycjach z cyklu *Słodkie Radio Retro* prowadzonych przez Danutę Żelechowską i Jana Zagodę. W ramach tych audycji odbył się *Koncert poświęcony pamięci Bogny Sokorskiej „Słowika Warszawy”*, a następnie inne *Koncert kameralny muzyki polskiej* i koncert pt. *Minęły lata, zostały piosenki powstańcze* (2006 r.). Wszystkie transmitowane były na antenie, a także powtarzane w nocy dla słuchaczy Polonii.

S. Moniuszki. Współpraca nawiązana z Marią Fołtyn trwała przez kolejne lata – konsultowałam z nią problemy wokalne i interpretacyjne, poza tym wprowadziła mnie w działalność Towarzystwa Miłośników Muzyki Moniuszki. Zostałam również zaproszona do udziału we wznowieniu *Śpiewnika Domowego* w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej (2007 r.)

Ostatnia seria koncertów poświęconych wybitnym artystom zadedykowana została Bernardowi Ładyszowi. Z Panem Bernardem miałam przyjemność spotkać się zarówno podczas rocznicowej gali RZA WP, jak i w ramach Festiwalu na Frascati. W październiku 2006 r. „Mała Opera” wraz z Fundacją Salon 101 oraz Wyższą Szkołą Menedżerską w Warszawie zorganizowała pierwszą edycję Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Polskich. Nie mogło zabraknąć na nim koncertu *Bernard Ładysz i synowie*.¹¹ W 2007 r. wzięłam udział w cyklu koncertów z okazji jubileuszu 85-lecia Pana Bernarda. Ten niezwykle artysta, bezprecedensowy w swoim podejściu do śpiewu i sztuki w ogóle, wywarł na mnie ogromne wrażenie, choćby takim powiedzeniem: „arię operową należy śpiewać jak piosenkę, a piosenkę – jak arię”.

Post factum mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że dla młodego śpiewaka wpływ wielkich osobowości artystycznych ma ogromne, nie dające się przecenić znaczenie. Pobudza wyobraźnię, ukierunkowuje poszukiwania techniczne i warsztatowe, zachęca do realizacji własnej drogi, wreszcie – pozostawia trwałe i cenny ślad w psychice. Powiem krótko: miałam szczęście i zaszczyt poznania takich nieprzeciętnych ludzi.

W 2006 r. zostałam również zaproszona do udziału w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta w realizacji Teatru Muzycznego w Łodzi. Spektakl przeznaczony był do objazdowego tournée po Niemczech. Powierzono mi partię Królowej Nocy, którą wcześniej opracowałam z prof. Donat. Operę wyreżyserował Waldemar Drozd, a orkiestrą dyrygował Andrzej Knap. Było to nowe, znaczące doświadczenie, które dało mi możliwość wypróbowania własnych sił w jednej z najtrudniejszych partii operowych przeznaczonej dla głosu koloraturowego.

Kontynuowałam także działalność koncertową w ramach „Małej Opery”. Wraz z pianistą i aranżerem Andrzejem Płonczyńskim założyliśmy zespół „Polskie Trio”, który wykonywał głównie repertuar polski złożony z pieśni klasycznych i narodowych, ujęty w program pt. *A to Polska właśnie*. W 2006 r. wystąpiliśmy m.in. na Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi i III Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Retro im. M. Fogga w Krakowie (zespół uhonorowano Złotym Liściem „za wyjątkowe wartości artystyczne i patriotyczne cyklu koncertowego *A to Polska właśnie*”).

Kolejne dwa duże cykle imprez obejmowały koncerty letnie pod nazwą *Art Park* (2007 r.) oraz *Wielkie przeboje Bogny Sokorskiej i Bernarda Ładysza* (2008 r.). Ten ostatni został zainaugurowany w Warszawie, a następnie przedstawiony m.in. na festiwalach muzycznych w Zielonej Górze, Aleksandrowie Kujawskim, Cybince i Krynicy-Zdroju. W lipcu 2008 r. po raz pierwszy udaliśmy się z koncertami do Kanady. W Montrealu i w Rawdon zaprezentowaliśmy pieśni polskie i różnorodne utwory estradowe. Do Kanady będę jeszcze powracać wielokrotnie.

We wrześniu 2008 r. zdałam egzamin na międzywydziałowe studia doktoranckie organizowane na macierzystej uczelni, przemianowanej w międzyczasie na Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Dostałam również propozycję poprowadzenia wykładu z przedmiotu *Literatura muzyczna* dla studentów Wydziału Wokalnego (prowadziłam go w latach 2008-2010). Powrót na uczelnię pozwolił mi kontynuować w dużo większym

¹¹ W ramach I MFKP (16-22.10.2006) odbyło się łącznie siedem koncertów, w tym koncert muzyki dawnej (*Wirtuozowskie Sonaty i Suita XVII-wiecznej Polski w utworach H. Döbela i E. Reusnera mł.* w wykonaniu Kleine Cammer-Musique), koncert *W hołdzie Bognie Sokorskiej oraz pamięci Jerzego Sokorskiego*, koncert muzyki norweskiej *Skandynawskie opowieści* oraz koncert *Viva Moniuszko*.

zakresie pracę badawczą, która mnie zawsze pasjonowała. Otworzył także możliwość pracy pedagogicznej ze studentami, ponieważ zostałam asystentką w klasie śpiewu mojego promotora – prof. Ryszarda Cieśli.

Z podjęciem pracy na uczelni moje zainteresowania zaczęły koncentrować się na twórczości Chopina - jako wykonawczyni śpiewałam większość jego pieśni. Szukając interesującego pod kątem badawczym materiału trafiłam na cykl transkrypcji mazurków na głos z fortepianem autorstwa Pauliny Viardot, które zainteresowały mnie zarówno pod względem wokalnym, jak i z punktu widzenia uwikłanych w ich powstanie dwóch wielkich osobowości twórczych. Informacje o autorce w polskim piśmiennictwie były bardzo skąpe, co przy obfitej literaturze chopinologicznej wydawało się co najmniej zastanawiające. Jak się bowiem okazało, Chopin i Viardot przyjaźnili się przez wiele lat i wspólnie koncertowali. Viardot studiowała pod czujnym okiem Chopina jego dzieła fortepianowe, a transkrypcje wokalne mazurków wykonała za aprobatą mistrza. Tej niezwyklej parze artystów poświęciłam cykl artykułów, które ukazały się w montrealskim „Le Carrefour des Opinions” (*Fryderyk Chopin – Pauline Viardot – amitié amoureuse* cz. I, II oraz *Sur le traces de Fryderyk Chopin* cz. I, II – „Le Carrefour des Opinions” vol. 14-17, 2009) i warszawskim „Tygodniku Solidarność” (*Choć opuszczasz nasze kraje, lecz serce twoje wśród nas zostaje*, Tygodnik Solidarność 2009 nr 51/52) W 2009 r. odwiedziłam również Majorkę, gdzie odbywał się właśnie festiwal poświęcony twórczości Chopina, z którego recenzję zamieściłam z Ruchu Muzycznego (*Nieodparty urok Valldemossy*, Ruch Muzyczny 2009, nr 24).

Wyjeżdżając do Kanady w czerwcu 2009 r. miałam już przygotowanych kilka mazurków na dwa koncerty, które zaplanowane były do realizacji w Konsulacie Generalnym RP w Montrealu oraz w Ambasadzie RP w Ottawie. Przy fortepianie towarzyszyła mi Justyna Gabzdyl (absolwentka AMFC i doktorantka Université de Montréal). Wystęпами zainteresowali się pedagodzy tegoż uniwersytetu: pianista prof. Paul Stewart oraz znana kanadyjska śpiewaczka, prof. Rosemarie Landry. Okazując nam życzliwość, pomogli w przygotowaniu materiału, przekazali wiele cennych rad i szczegółów dotyczących liryki francuskiej, wymowy i interpretacji. Nasze koncerty przyjęte zostały nadzwyczaj dobrze. Montrealski „The Métropolitain” napisał: „Au crédit de Mme Kubala, une gamme vocale quasiment proche de la perfection, sans oublier le côté théâtral très présent qui personifie l’art de la cantatrice. Pour certains, sa voix chaleureuse et puissante a donné une expression lyrique évidente aux œuvres de Chopin.”¹² Do Kanady powróciłam jeszcze w 2010 r. z koncertem poświęconym rocznicy Powstania Warszawskiego.

W pracy nad transkrypcjami mazurków korzystałam z pomocy wokalne prof. Donat. Sporo trudu włożył w tę pracę również mój promotor – prof. Ryszard Cieśla, za co jestem mu niezmiennie wdzięczna. Wykonywaliśmy razem duety: dwa ze zbioru transkrypcji Viardot oraz trzy autorstwa Luigiego Bordése (które ostatecznie dołączyłam do swojej doktorskiej prezentacji artystycznej). Transkrypcje mazurków prezentowałam jeszcze kilka razy koncertowo, m.in. w 2010 r. podczas koncertu z cyklu *Chopin 2010* w Kołobrzegu (organizowanego w ramach obchodów Roku Chopinowskiego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) oraz *Koncertu Doktorantów Wydziału Wokalnego UMFC* (z towarzyszeniem prof. Ryszarda Cieśli i pianisty Piotra Kopczyńskiego), a także dwukrotnie zagranicą: w Akademii Muzycznej w Rydze (Jāzeps Vitols Latvijas Mūzikas Akadēmija) z prof. Ventisem Zilbertsem przy fortepianie oraz na Uniwersytecie Sewilskim (Universidad de Sevilla) z prof. Ryszardem Cieślą oraz pianistą Francisco Soriano (2012).

¹² „Wykreowany przez Panią Kubalą poziom wykonania był niemal bliski doskonałości, nie wspominając o teatralnej stronie widowiska, którą odznacza się jej sztuka wokalna. Poza tym jej ciepły i pełny głos oddał w pełni czystą liryczną ekspresję dzieł Chopina.” Z. Mazur, *Le charme de la Polonaise Malgorzata Kubala suit Au Canada La soprano* („The Métropolitain” z 9.08.2009).

Z innych ciekawszych imprez, w których brałam udział podczas studiów doktoranckich wymienić należy: Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Gorzowie Wielkopolskim 5. *Serenada nad Wartą* (koncert pt. *Powstańcza serenada* w przededniu 65. Rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, 2009 r.), koncerty musicalowe w ramach 18. Finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy w Kielcach oraz w ramach cyklu Królewskie Arkady Sztuki realizowanego przez Zamek Królewski w Warszawie (2010 r.), koncerty z okazji Roku Chopinowskiego w Wesołej i Powsinie (z udziałem studentów i wykładowców UMFC, 2010 r.), koncert przebojów musicalowych z Suwalską Orkiestrą Kameralną „Camerata dell'Arte” pod dyрекcją Kazimierza Dąbrowskiego, koncert *Cudowne głosy w magicznej Patrii w 110. rocznicę urodzin Jana Kiepury i 100. rocznicę urodzin Marty Eggerth* (Krynica, 2012 r.). Zostałam również zaproszona przez zespół „Zahir Ensemble” pod dyрекcją Juana Garcíę Rodrígueza do prawykonania utworu autorstwa Anny Małek - *Two spaces* do poematów Czesława Miłosza (Sewilla, 2012 r.).

Od 2006 r. współpracowałam stale z NSZZ Solidarność Region Mazowsze, biorąc udział w koncertach okolicznościowych związanych z rocznicami historycznymi. Wśród nich znalazł się też cykl przybliżający kulturę muzyczną różnych krajów (koncerty wiedeńskie, hiszpańskie, pieśni polskie). Wzięłam też udział w koncercie z okazji 30-lecia powstania NSZZ Solidarność w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, gdzie wykonałam m.in. trzy transkrypcje mazurków z pianistą Ignacym Jędrzejem Lisieckim, a także przeboje estradowe z towarzyszeniem Suwalskiej Orkiestry Kameralnej pod dyr. K. Dąbrowskiego (2010 r.). Także z inicjatywy NSZZ Solidarność nagrałam swoją pierwszą płytę CD: *Pieśni i piosenki stanu wojennego. Historia, życie, refleksja* (2011, Hotsol), wraz z prof. Robertem Cieślą i pianistą Mariuszem Dubrawskim (autorem aranżacji pieśni). W tym samym składzie, w 2012 r., wzięliśmy udział w prawykonaniu *Oratorium Romantycznego Ciernie i Chwała. Bóg, Honor, Ojczyzna* autorstwa Mariusza Dubrawskiego, zamówionego przez NSZZ Solidarność Region Mazowsze. W pełnej oprawie symfonicznej oratorium to zabrzmiało w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej „Sinfonia Viva” pod dyрекcją Tomasza Radziwonowicza.

Obok działalności artystycznej kontynuowałam wykłady i zajęcia praktyczne na uczelni. W 2010 r. rozpoczęłam cykl wykładów z *Analizy dzieła muzycznego* w języku polskim i angielskim dla studentów polskich i zagranicznych. W latach 2011-12 byłam współorganizatorem i kierownikiem produkcji dużego projektu międzynarodowego – wystawienia *Così fan tutte* W. A. Mozarta w kooperacji UMFC z kilkoma instytucjami w kraju i zagranicą, m.in. z Filharmonią Gorzowską, Filharmonią Świętokrzyską, Filharmonią Podkarpacką, Teatrem Wielkim - Operą Narodową, Uniwersytetem Sewilskim, Uniwersytetem i Konserwatorium w Stambule (M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuari) oraz Musicakademie Rheinsberg. Był to największy, jak do tej pory, międzynarodowy projekt naszego wydziału – wystawiliśmy *Così fan tutte* z udziałem studentów UMFC (Wydziału Wokalno-Aktorskiego i Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki) oraz Akademii Sztuk Pięknych (scenografia i kostiumy) kilkanaście razy, w tym dwukrotnie w Teatrze Wielkim w mieszanej obsadzie polsko-hiszpańskiej (z orkiestrą UMFC pod dyрекcją Rafała Janiaka) oraz 3-krotnie w sewilskim Teatrze Lope de Vega (z orkiestrą symfoniczną Uniwersytetu Sewilskiego pod dyрекcją Juana Garcíę Rodrígueza).

W dniu 12 września 2012 r. w UMFC obroniłam rozprawę doktorską pt. *Mazurki Fryderyka Chopina w transkrypcji Pauliny Viardot. Aspekty estetyczne i wykonawcze na tle ich amitié amoureuse*, uzyskując stopień naukowy doktora sztuk muzycznych. W konsekwencji powyższego zostałam zatrudniona na stanowisku adiunkta na Wydziale Wokalno-Aktorskim. Obok wykładu z analizy, w roku akademickim 2012/13 rozpoczęłam kolejne z: *Genezy teatru muzycznego, oratorium i pieśni* (dla I roku magisterskiego) oraz *Metodologii pracy dyplomowej i naukowej* (dla dyplomantów licencjatu i studiów

magisterskich). Otrzymałam również godziny asystenckie w klasie prof. Ewy Iżykowskiej, z którą współpracowałam przez dwa kolejne lata. Dzięki pomocy Pani Profesor mogłam prowadzić cztery studentki, co okazało się bezcennym doświadczeniem, niezbędnym do zbudowania własnej klasy. Prof. Iżykowska, znakomita śpiewaczka, doświadczony pedagog, a przede wszystkim artystka zafascynowana szkołą włoskiego *bel canto*, chętnie doradzała mi również w kwestiach technicznych i wykonawczych, dzięki czemu mój warsztat wokalny wzbogacał się nieustannie.

Uzyskanie stopnia naukowego doktora znacznie wzmogło moją aktywność naukową i artystyczną. W maju 2013 r. zostałam zaproszona przez Stowarzyszenie „Wspólnota Polska” wraz z prof. Robertem Cieślą i pianistką dr Beatą Szabeszczuk do wykonania pieśni I. Paderewskiego. Koncert ten inaugurował uroczyste otwarcie Salonu Muzycznego imienia naszego wybitnego kompozytora i premiera, z osobistym udziałem Prezydenta RP. Współpraca z hiszpańskimi ośrodkami muzycznymi zapoczątkowana koncertem dla Uniwersytetu Sewilskiego i wystawieniem *Così fan tutte* rozwinęła się w regularną wymianę wykładów i projektów artystycznych realizowanych dzięki programowi Erasmus. W czerwcu 2013 r. wzięłam udział w koncercie pt. *Salón Romántico* (w ramach cyklu *La Primavera Musical* organizowanym przez Real Circulo de Labradores – Stowarzyszenie Miłośników Opery w Sewilli). Wraz z artystami hiszpańskimi wykonałam program złożony z utworów kompozytorów romantycznych: Chopina, Schuberta i Rossiniego. Wykłady, które miałam przyjemność prowadzić zarówno w Conservatorio Manuel Castillo, jak i pałacu Labradores – siedzibie miłośników opery - obejmowały różnorodne tematy. Pierwszy wykład, który odbył się jeszcze w 2012 r., dotyczył moich badań nad transkrypcjami mazurków oraz szkoły *bel canto* (zaprezentowałam go wcześniej także w Rydze). Temat ten rozwijałam pogłębiając jednocześnie wiedzę na temat pianistyki Chopina (rodzaju uderzenia, frazowania i *tempo rubato*) oraz szkoły wokalne reprezentowanej przez Viardot, a stworzonej przez jej ojca - Manuela Garcíę. Okazał się on na tyle ciekawy, że przedstawiłam go również w najważniejszej hiszpańskiej uczelni wokalne - Escuela de Canto w Madrycie oraz na konferencji „Współczesne i historyczne metody kształcenia głosu”, zorganizowanej przez Uniwersytet Zielonogórski (2014 r.). Prowadzone przeze mnie badania stały się następnie podstawą programu naukowego Katedry Wokalistyki UMFC, którego przedmiotem była obecność elementów szkoły Manuela Garcíi we współczesnej pedagogice wokalne, (realizowany w latach 2013-2016).

Kolejny wykład w Hiszpanii dotyczył twórczości Ignacego Paderewskiego (Conservatorio Manuel Castillo Sewilla, 2013 r.). W 2014 r. wzięłam udział w międzynarodowej konferencji naukowej „Słowo, a świat dźwięków” z serii „Pieśń polska – źródła, tradycja, współczesność” organizowanej przez UMFC. Wraz z pianistką Julią Samojło przygotowałyśmy prezentację dotyczącą polskich inspiracji w twórczości pieśniarskiej kompozytorów brytyjskich. Temat poświęcony odniesieniom do tradycyjnej stylistyki *bel canto* w twórczości Pucciniego przygotowałam w ramach międzynarodowej konferencji „Puccini na głosy” (UMFC, 2015 r.). W tym samym roku zaprezentowałam go także w Sewilli dla stowarzyszenia Real Circulo de Labradores. Inny temat, związany z jednym z aspektów moich prac badawczych, dotyczył relacji artystycznych i wzajemnej inspiracji pomiędzy dwoma wielkimi artystami: Manuelem Garcíą i Gioacchino Rossinim, a także wpływu szkoły hiszpańskiej na twórczość Rossiniego. Wykład na ten temat, połączony z prezentacją utworów Garcíi (z Francisco Soriano przy fortepianie), wygłosiłam w ramach obchodów 200-lecia wystawienia *Cyrulika sewilskiego* w Sewilli. Został także zaprezentowany z ramach masterclass w Conservatorio Profesional de Musica de León (przy fortepianie – Emilio Bayón).

Współpraca z artystami hiszpańskimi wprowadziła mnie na mało mi dotąd znany, choć niezwykle interesujący i inspirujący, grunt muzyki tego kraju. Wkraczała ona do mojej

wyobraźni stopniowo, najpierw poprzez utwory francuskie i włoskie nawiązujące do kultury Hiszpanii (Bizet, Delibes, Rossini). Wykonywałam je na koncertach, podpatrując gesty, akcenty i zdobienia hiszpańskich kolegów. Pamiętam swoje pierwsze wykonanie sevilany Federico Garcíi Lorca, kiedy powierzono mi jedną ze zwrotek – towarzyszyło nam rytmiczne klaskanie i radosne okrzyki ubranej wieczorowo, dystygowanej widowni. Istotą hiszpańskiej muzyki stała się dla mnie jej żywiołowość i spontaniczność, tworzące - przy współudziale publiczności - rodzaj magicznego, improwizowanego teatrum. Koncert muzyki hiszpańskiej „A las Toros. Tesoras Musicales y Literarios” (Sevilla 2014 r.), w którym obok mnie wystąpili Carmen Serrano, Alberto Arrabal, Adolfo Nieto i Francisco Soriano (fortepian) podobał się tak bardzo, że został powtórzony w sezonie jesiennym. Tym razem dołączyła do nas Laura Vital – znakomita interpretatorka muzyki flamenco. Jej dynamiczny, przesycony emocjami śpiew okazał się znakomitą uzupełnieniem naszego programu. W kolejnym roku zaproponowaliśmy hiszpańskim widzom koncert pt. „Tablao Chopin”, prezentujący połączenie dwóch narodowych stylów. Na rytmikę andaluzyjskich tańców nałożyliśmy delikatną, koronkową melodię Chopinowskiego mazurka. Nieczęsto udaje się połączyć ze sobą tak odległe stylistycznie utwory i osiągnąć efekt artystyczny satysfakcjonujący wykonawców oraz publiczność. Czy może być coś wspanialszego?

Muzyka hiszpańska zainspirowała mnie swoją tanecznością, swobodą, różnorodnością rytmów i barw. Wraz z prof. Ryszardem Cieślą i pianistą Francisco Soriano przystąpiliśmy do ponownego nagrania transkrypcji mazurków – tym razem wykorzystując instrument z epoki Chopina. Fortepian Pleyela ze swoją pastelową kolorystyką i delikatnym brzmieniem nadał mazurkom innego wymiaru – bardziej eterycznego, ale jednocześnie lżejszego i bardziej tanecznego. W kadencji Viardot wplotłam swobodniejsze rozwiązania i zawieszenia, uciekając od ciężkiej stylistyki operowej. Płyta ukazała się nakładem firmy DUX (1148, 2014). Postanowiłam też zaprezentować hiszpańską tematykę publiczności polskiej – w 2014 r. odbył się pierwszy koncert z cyklu „La viva España” z udziałem Sinofietty Polonia pod dyktando Chunga Chana, na którym poza pieśniami i fragmentami zarzueli (forma hiszpańskiej opery narodowej) zabrzmiały klasyczne utwory inspirowane kulturą hiszpańską (wystąpiłam wraz z A. Arrabalem i F. Soriano). Kolejne, pod nazwą „Hiszpańskie rendez-vous” realizowałam już w ramach UMFC, z udziałem studentów i pianistów naszego wydziału, pod kierownictwem muzycznym Emilio Bayóna (pierwszy z nich odbył się w grudniu 2015 r., kolejne dwa w lutym i w październiku 2016 r.). Wszystkie te działania objęła patronatem Ambasada Hiszpanii w Warszawie.

Rok 2015 okazał się przełomowy jeśli chodzi o moją działalność jako pedagoga śpiewu. Otrzymałam własną klasę, przejmując pełną odpowiedzialność za rozwój powierzonych mi studentów. Na dobry rezultat pracy tego roku złożyła się z pewnością muzyczna pomoc i zaangażowanie dwóch znakomych pianistów: Emilio Bayóna i Tomasza Pawłowskiego. Doczekaliśmy się wspólnie pierwszego dyplomu z wyróżnieniem tegorocznej absolwentki Anny Gigiel-Biedki (od kilku lat solistki Teatru Muzycznego Roma). Działalność pedagogiczną prowadziłam także poza uczelnią. Obok wspomnianych masterclass w konserwatoriach hiszpańskich w kwietniu br. prowadziłam warsztaty wokalne dla młodych polskich śpiewaków w Toronto na zaproszenie Stowarzyszenia Forum Pasjonatów Kultury i Konsulatu RP (przy współfinansowaniu MSZ). Pracę wokalną zwieńczył wspólny galowy koncert „Przygoda z Marią” (poświęcony pamięci Pani Prezydentowej Marii Kaczyńskiej – propagatorki kultury i sztuki). Zostałam również zaproszona przez Universidad Rey Juan Carlos w Madrycie do składu komisji przeprowadzającej przewód doktorski Emilio Bayóna przez (lipiec 2016 r.). Z istotnych dla mnie wydarzeń artystycznych wymienić należy także dwie prapremiery utworów Marzeny Majcher w ramach Koncertów Prawykonan organizowanych przez Podyplomowe Studia Kompozycji. Pierwszy z nich *88 Fraktali na kwartet smyczkowy i dwa głosy żeńskie* zabrzmiał w 2015 r., na drugi – *Chemistry of love* na

sopran, flet, klarnet i kwartet smyczkowy (część większego projektu scenicznego) kompozytorka uzyskała stypendium z Ministerstwa Kultury – będzie zatem kontynuowany w 2017 r. W maju br. wzięłam również udział w koncercie poświęconym Bognie Sokorskiej w ramach Piątego Piastowskiego Maja Muzycznego, a w sierpniu – w koncercie dedykowanym Marii Fołtyn w ramach Międzynarodowego Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdroju. Kolejny duży projekt, do którego otrzymałam zaproszenie dotyczył wystawienia scenicznego opery kameralnej *Cendrillon* Pauliny Viardot w ramach tegorocznej edycji Festival de Música Española de Cádiz. W premierze, która odbyła się w przepięknym Grand Teatro Falla w Kadyksie, zaśpiewałam partię Mageulonne. Spektakl wyreżyserował Javier Andrade Córdoba, a przy fortepianie solistom towarzyszył Francisco Soriano. Wznowienie opery zaplanowane jest na 2017 r. w Teatro de la Maestranza w Sewilli.

Także w 2016 r. ukazała się drukiem moja książka pt. *Dwanaście mazurków Chopina w transkrypcji Pauliny Viardot. Muzyczne aspekty fascynującej amitié amoureuse*, będąca rozszerzeniem rozprawy doktorskiej (ISBN 978-83-61489-76-4, wyd. UMFC) oraz artykuł *Szkola śpiewu Manuela Garcii seniora i jej spadkobiercy* (w: *Kształcenie wokalne* pod red. Bogumiły Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego).

Koncepcję większego przedsięwzięcia, które - jako osiągnięcie artystyczne - byłoby podstawą do przeprowadzenia przewodu habilitacyjnego, budowałam w oparciu o moje doświadczenia wykonawcze i wyniki badań naukowych dotyczących szkoły wokalnejszej Manuela Garcii (prowadzonych w ostatnich trzech latach). Ich zwieńczeniem była Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Zakres i znaczenie elementów szkoły bel canto Manuela Garcii we współczesnej metodyce nauczania śpiewu klasycznego*, którą zorganizowałam wraz z prof. Robertem Cieślą w dniach 3-4 grudnia 2016 r. Zaprezentowaliśmy na niej rezultaty badań nad obecnością elementów szkoły Garcii we współczesnej metodyce nauczania śpiewu, wynikające z nich wnioski i rekomendacje pedagogiczne. Jak się okazało, znacząca liczba założeń technicznych tej szkoły przetrwała w dzisiejszej pedagogice w niezmienionej formie. Inne, jak np. sposób łączenia rejestrów czy krycie wysokich dźwięków uległy modyfikacjom ze względu na nowe warunki akustyczne (duże sale teatralne, zwiększony skład orkiestry) oraz zmieniającą się estetykę brzmienia głosu. Mój wykład *Fenomen szkoły wokalnejszej Manuela Garcii* miał za przedmiot określenie i omówienie wyznaczników wyodrębniających członków tej rodziny spośród innych wykonawców tamtych czasów. Do wzmiankowanych wyznaczników jeszcze powrócę. Interesujący i wielowątkowy dorobek konferencji zostanie udostępniony w postaci specjalnego wydawnictwa zaplanowanego do realizacji na 2017 r.

Refleksja ogólniejszej natury, która wynika z dyskusji toczonych podczas konferencji pozwala stwierdzić, że muzyka hiszpańska w czasach Garcii pozostawała pod wpływami zarówno klasycznej muzyki europejskiej, jak i bardzo silnej twórczości rodzimej, kojarzonej w Polsce głównie z muzyką *flamenco*. To, co można było usłyszeć i zobaczyć w XIX wieku w wielokulturowej Andaluzji stanowiło stylistyczną mieszaninę elementów tradycyjnego folkloru hiszpańskiego oraz cygańskiego. Tę właśnie muzykę badacze hiszpańscy określają mianem *preflamenco*¹³. Weszła ona w postaci popularnych pieśni lub scen dramatycznych z towarzyszeniem małego zespołu (z udziałem perkusji i gitary) do rodzimych form scenicznych, zwanych *tonadillami*. Niezależnie od *tonadilli* w hiszpańskich teatrach publicznych wystawiano opery włoskie i francuskie (często w hiszpańskim przekładzie). W swojej twórczości García udanie połączył powyższe stylistyki nadając im indywidualny i wyrazisty charakter – zarówno w formalnym aspekcie kompozycji, jak i w sposobie ich wykonania.

¹³ Proces adaptacji wzorów europejskich na gruncie hiszpańskim i stylistykę muzyki *preflamenco* opisał Guillermo Casto Buendía w książce *Genesis Musical del Canto Flamenco* (Sewilla, 2014).

Płytę CD *Szkola wokalna rodziny Garcíi*, materializującą wspomniane przedsięwzięcie, przedstawiam jako osiągnięcie (dzieło) artystyczne w przewodzie habilitacyjnym¹⁴. Znalazły się na niej głównie utwory Manuela Garcíi (arie z różnych dzieł scenicznych i pieśni w opracowaniu Viardot), a także arie z oper Gioacchino Rossiniego i Vincenzo Belliniego. W operach tych występował sam senior Garcíi lub jego córki: Maria Malibran i Paulina Viardot. W układzie chronologicznym są to:

- M. Garcíi aria Bernardy *No veis en mi semblante* z operetty *Quien porfiá mucho alcanza* (1802 r.)
- M. Garcíi *Yo que soy contrabandista* z opery monologowej *El poeta calculista* (1805 r.)
- G. Rossini aria Matyldy *Sento un interna voce* z opery *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815 r.)
- M. Garcíi aria Inés *Amor, píasoso Amor* z opery *El gitano por Amor* (1828 r.)
- M. Garcíi *Juguete español: Allí está* z *Caprichos españoles vol.1* (do tradycyjnego tekstu hiszpańskiego, 1830 r.)
- V. Bellini aria Aminy *Ah non credea mirarti – Ah non giunge human pensiero* z opery *La Sonnambula* (1831 r.)
- V. Bellini aria Elviry *Son vergin vezzosa* z opery *I Puritani* (1835 r.)
- M. Garcíi/P. Viardot 6 Chanson Espagnoles: *Jalousie, La fleur du vallon, Silence, Floris, La barque d'amour, Le Courier* (do tradycyjnych tekstów hiszpańskich, 1875 r.)
- P. Viardot *Madrid* z cyklu *Six mélodies* (śl. A. de Musset, 1887 r.)

Współwykonawcami płyty są: dr Perdo Ordoñez – gitara i dr Emilio Bayón – fortepian.

Prezentowany zestaw utworów ukazuje proces twórczej adaptacji *bel canto* w szkole wokalne rodziny Garcíi, która kształtowała się pod silnymi wpływami włoskimi. Garcíi studiował śpiew w Neapolu u znakomitego tenora Giovanniego Ansaniego, uważanego za ostatniego ucznia Nicoli Porpory. Tam też poznał Rossiniego, z którym przyjaźnił się przez wiele lat i wykonywał jego opery. Z myślą o Garcíi Rossini stworzył partię Lindora w *Cyruliku sewilskim*¹⁵ i tytułową partię w *Otello*. Obie córki Garcíi wykonywały z wielkim powodzeniem główne partie w operach Belliniego, zaś sam kompozytor stworzył jedną z wybranych przeze mnie arii na głos Marii Malibran. Zatem możliwości wykonawcze jakimi dysponowali członkowie rodziny Garcíi były zapewne brane pod uwagę przez kompozytorów i mogły wpłynąć w sposób istotny na kształt ich dzieł. Improwizacyjny sposób wykonania obowiązujący w szkole Garcíi nadał im swoisty charakter, utrwalony następnie w tradycji wykonawczej. Wolno mi więc wyrazić przekonanie: różne prima facie utwory łączy sposób ich wykonania zgodny z wyznacznikami szkoły wokalne Garcíi, zapewniając im w konsekwencji właściwy efekt wokalny. Do wspomnianych wyznaczników (wyróżników) zaliczam:

- 1) posługiwanie się dużą skalą (obejmującą według dzisiejszej klasyfikacji nawet dwa typy głosu) dzięki wykorzystaniu i odpowiednim połączeniu poszczególnych rejestrów,
- 2) operowanie zróżnicowanymi barwami głosu (nawet w ramach jednego rejestru),
- 3) improwizowany charakter ozdobników,
- 4) połączenie umiejętności technicznych z ekspresją i budowaniem dramaturgii przekazu.

¹⁴ CD *Szkola wokalna rodziny Garcíi*, DUX 1017, realizacja nagrania mgr Michał Szostakowski, nagranie zrealizowano w Sali Koncertowej UMFC, luty-grudzień 2016.

¹⁵ Temat wzajemnych oddziaływań artystycznych pomiędzy Garcíą i Rossinim omawia Andrés Moreno Mengibar w artykule *Rossini el sevillano* (Sevilla, Teatro de la Maestranza 2016). Garcíi przypisywane jest wręcz autorstwo pierwszego cantabile *Se il mio nome saper voi bramate* z towarzyszeniem gitary.

W świetle powyższych konstatacji całkowicie uprawnione jest zatem zakwalifikowanie utworów zamieszczonych na płycie do kręgu oddziaływania szkoły wokalne rodziny Garcíi.

Nagrane przeze mnie utwory ukazują również, a może przede wszystkim, drogę twórczą samego Garcíi jako kompozytora i wykonawcy. Wychodząc od popularnych pieśni hiszpańskich jego twórczość rozwija się w duże formy operowe, nie ustępujące ówczesnym dziełom europejskim. Podobnie rozwija się jego technika wokalna. Wczesny styl Garcíi reprezentują dwa utwory utrzymane ściśle w stylistyce hiszpańskiej: *Yo que soy contrabandista* z opery monologowej (typu *tonadilla*) *El poeta calculista* i kaprys *Juguete español: Allí está*. Pierwszy z nich Garcíi napisał dla siebie – całą operę monologową prezentował na scenie sam, akompaniując sobie na gitarze. Wykonanie tej pieśni, jak należy przypuszczać, wymagało połączenia emisji klasycznej z elementami śpiewu tradycyjnego. Świadczą o tym drobne zdobienia oparte na małej interwalice. Naśladują one charakterystyczne dla stylu flamenco załamania głosu (określane jako *heterofonia*) a także jego ziarnistą fakturę (*grano de la voz*). Zawołania *ah jaleo!* (wyraz radości) nawiązują do popularnej pieśni *Anda jaleo*, należącej do folkloru hiszpańskiego. Ostatnie, kończące utwór zawołanie zapisane zostało w oktawie trzykreślnej, co świadczy o innej, niż dzisiejsza, technice wydobywania wysokich dźwięków tenorowych¹⁶. Wykonując tę pieśń starałam się odnaleźć rodzaj prostej i wyrazistej emisji opartej na mocno zebranym dźwięku, utrzymującej naturalne głowowe zabarwienie w górnych rejestrach. Potraktowałam ją jako artystyczny manifest Manuela Garcíi¹⁷, który identyfikował się z przemysłowcem egzystującym poza prawem i normami społecznymi. To przekaz swobody twórczej w rozwijających się kadencjach i afirmacji życia w zawołaniach – prawdziwy obraz człowieka wolnego.

Podobne elementy odnaleźć można także w *Caprichos españoles*, które Garcíi wykonywał z towarzyszeniem gitary. W późniejszym, paryskim wydaniu część z nich pojawiła się w opracowaniu na głos z fortepianem¹⁸. Postanowiłam przywrócić obu utworom ich pierwotny kształt pokazując linię wokálną na tle akompaniamentu gitary. Do wykonania zaprosiłam dr Perdo Ordoñeza, specjalizującego się w gitarowych partiach flamenco. W capricho *Juguete español: Allí está* akompaniament oparty został na rytmicznym wzorze popularnego tańca andaluzyjskiego - sevillany. W tego typu utworach, podobnie jak w dzisiejszej muzyce flamenco, partia gitary ma charakter swobodny (tzn. nie realizuje zapisanych akordów), musi jednak dostosować się do melodii prowadzonej przez głos. *Yo que soy contrabandista* ma w linii wokalne strukturę rytmiczną polo – gitara podejmuje zatem wzór właściwy dla tego tańca po krótkiej improwizacji wprowadzającej w charakter utworu (improwizacja ta jest za każdym razem inna, ostatni postawiony akord oddaje pole śpiewakowi). W grze flamenco usłyszeć możemy charakterystyczne uderzenia palcami prawej ręki o pudło rezonansowe tzw. *golpe*, które podkreśla akcenty rytmiczne pierwszej miary taktu. Gitara ma tu również znaczenie perkusyjne, podbija emocje prowadzone przez śpiewaka. Dzięki temu tempo przyspiesza, a ekspresja narasta do pełniej kulminacji.

Wybrane przeze mnie arie Garcíi są pierwszym zarejestrowanym nagraniem płytowym. Aria Bernady *No veis en mi semblante* pochodzi z wczesnej opery o charakterze kameralnym, napisanej jeszcze w Hiszpanii. Sam Garcíi zatytułował dzieło jako *opereta en un acto* i w konstrukcji nawiązał do *tonadilli* (mówione dialogi, sceny o charakterze tanecznym). Widać w niej również inspiracje stylem Mozarta: aria ma klasyczną formę dwuczęściową opartą na wariacyjnym opracowaniu głównego tematu. Zwrotkowy tekst wskazuje na związki

¹⁶ Garcíi stosował różne techniki krycia górnych dźwięków. Rozjaśnione, lekko kryte góry bez pełnego podłączenia rezonansu piersiowego dawały mu możliwość swobodnego śpiewania tonów trzykreślnych.

¹⁷ Incipit tego utworu został na prośbę Garcíi umieszczony na jego nagrobku.

¹⁸ Garcíi opracował sześć części *Caprichos Españoles* – tylko dwie ostatnie zachowały akompaniament gitarowy. W ówczesnej praktyce wykonawczej w Hiszpanii dość powszechne było wymienne stosowanie fortepianu i gitary.

z formą pieśni. Garcíá nie rezygnuje z charakterystycznych dla niego drobnych ozdób: tryli i appoggiatur – w tym utworze wykonuje je zgodnie z zapisem i klasycznymi regułami (tryle z przygotowaniem i wykończeniem, appoggiatury przejmujące akcenty nuty głównej). W ostatnim powtórzeniu uznałam za niezbędne dodanie kadencji, w celu podkreślenia kulminacyjnego momentu w wypowiedzi Bernardy (prosi ona ojca o wybaczenie winy jej ukochanego). Zgodnie z zasadami klasycznymi kadencja wpisuje się za pomocą *tempo rubato* w pulsację akompaniamentu. Aria Inés z opery *El gitano por Amor* to jedno z ostatnich wydanych dzieł Garcíá (1828 r.). Stanowi doskonały przykład przeniesienia włoskiego stylu na grunt hiszpański. Zachowuje ona formę dwuczęściową, z koloraturową kantyleną i dwukrotnym powtórzeniem *cabaletty*, jest jednak przełamana trzecim tematem tworzącym rodzaj *stretta* wykończonej kadencją. *Stretta* pojawia się pod koniec każdego z głównych tematów *cabaletty*, ukazując triumf Amora, o którego pomoc zabiega bohaterka. Ma typowo Rossiniowski charakter z przyspieszeniem tempa i podbiciem emocji za pomocą wznoszącego się pochodu szesnastkowego. Miejsce kadencji Garcíá oznacza fermatą, podobnie jak u Rossiniego przy powtórzeniach tematów wymagana jest *puntatura* (czyli wariacyjne opracowanie linii melodycznej dostosowujące jej kształt do konkretnych możliwości wykonawczych). Istotą wprowadzanych przeze mnie wariacji było w tym wypadku zachowanie oryginalnego kształtu figur stosowanych przez kompozytora, nie zaburzających bogatego melodycznie akompaniamentu. Garcíá pozostawia wykonawcy miejsce na twórczą improwizację, jednak nie może ona zmieniać struktury kompozycji. Na całkowitą swobodę śpiewaka zezwala dopiero fermata zatrzymująca akompaniament: zaproponowana przeze mnie pierwsza kadencja przypomina fioritury Rossiniego, druga – dłuższa, jest swobodną improwizacją. *El gitano por Amor* reprezentuje w pełni rozwinięty styl operowy Garcíá. Mimo włoskich rozwiązań formalnych, tematyką i kolorytem nawiązuje do tradycji hiszpańskiej.

Arię Matyldy *Sento un interna voce* z opery *Elisabetta, regina d'Inghilterra* wybrałam z dwóch powodów: było to pierwsze dzieło Rossiniego w którym wystąpił Garcíá¹⁹ i jego pierwszy kontakt z włoską techniką *bel canto*. Wymogi techniczne muzyki Rossiniego zmusiły śpiewaka do pracy nad warsztatem wokalnym. Garcíá konsultował się w sprawach wokalnych m.in. ze wspomnianym już G. Ansanim oraz kastratem Giovannim Battistą Veluttim. Dzięki temu wzbogacił wcześniejsze umiejętności uzyskując pełnię brzmienia swojego głosu bez utraty dotychczasowej biegłości. Podobne wymagania dotyczyły innych wykonawców tej opery, zatem aria Matyldy może być przynajmniej częściową egzemplifikacją problemów technicznych i interpretacyjnych, z którymi zmierzył się Garcíá. Aria składa się z dwóch części – patetycznego *cantabile* i *cabaletty*. Pełnemu wyrafinowanych zdobień i rytmów *cantabile* nadałam ciemniejsze zabarwienie - oddaje ono niepokój przyjaciółki królowej, którą dręczy przecucie nieszczęścia. W drugiej części Matylda zaczyna się buntować przeciw złemu losowi i szukać nadziei w swoim sercu, co pokazałam za pomocą zmiany tempa i artykulacji. Typowe dla Rossiniego powtarzane grupy szesnastkowe, dzięki lekkiemu wybijaniu na skróconym słupie powietrza zyskały na lekkości. Utrzymałam też kształt kadencji wpisanej przed powtórzeniem *cabaletty* – istotne w moim przekonaniu było ukazanie obu kolorów rejestru głowowego i piersiowego (typowe dla XIX-wiecznego *bel canto*). W drugim przeprowadzeniu *cabaletty*, zgodnie z włoską tradycją, wprowadziłam *puntaturę*. Pracę nad nią oparłam na dwóch założeniach: należało zachować zgodność z planem harmonicznym oraz utrzymać elastyczność i *legato* w linii melodycznej.

Arie Belliniego obrazują możliwości wykonawcze córek Garcíá, a tym samym rozwój jego szkoły. Bellini nadaje ariom formę wariacyjną pozwalającą na opracowanie za pomocą *puntatury* kolejnych powrotów tematu. Rozbudowuje również części *cantabile*,

¹⁹ Garcíá wykonywał w tym spektaklu partię Norfolka. Premiera dzieła odbyła się w 1815 r. w Teatro San Carlo w Neapolu.

a recytatywom nadaje znaczenie dramatyczne. Pozwala to wykonawcy na prezentację zarówno możliwości technicznych (w tym zdolności improwizacyjnych), jak i uwypuklenie strony wyrazowej (przekazanie emocji zawartych w tekście). Aria Elviry *Son vergin vezzosa* została dodana do partytury *Purytanów* specjalnie dla Marii Malibran. Główny polonezowy temat ronda powraca trzykrotnie w kolejnych opracowaniach, zatem rozbudowywałam *puntaturę* stopniowo, pokazując figury o coraz większym zakresie i stopniu trudności. Ponieważ akompaniament zachowuje sprężysty charakter, linia melodyczna wraz z całą ornamentacją powinna trzymać tempo; jedynym odstępstwem są kadencje, które wprowadziłam w miejscach oznaczonych fermatami. Najtrudniejsza wykonawczo okazała się końcowa *stretta* napędzana figuracjami w akompaniamencie, gdyż wymagała biegłości, lekkości, a jednocześnie pokazania różnych barw w gwałtownych przeskokach pomiędzy rejestrami. Z całą pewnością aria ta stanowi odbicie kunsztu Malibran porywającego publiczność różnorodnością pomysłów, temperamentem i energią. Kończącą scenę Aminy z *Lunatyczki* potraktowałam jako przykład na zróżnicowane brzmienie stylu *cantabile* i brawurowego stylu *cabaletty*. Amina, nieświadoma rzeczywistości, egzystuje na pograniczu życia i śmierci. Jej wypowiedź musi być zatem odrealniona, co starałam się oddać za pomocą jasnych, słabo nasyconych barw (w przypadku głosu będzie to przewaga rejestru głowowego). *Andante cantabile* to kwintesencja tragicznego przeżycia, wprowadziłam zatem ciemniejsze alikwoty, wciąż jednak utrzymane w stonowanej dynamice. Wybudzenie ze snu następuje w kadencji krótkiego recytatywu tuż przed wirtuozowską *cabalettą*, której nadałam jaśniejszego, bardziej brawurowego charakteru. Druga część arii to eksplozja radości i szczęścia z odzyskanej miłości – oddałam ją za pomocą pełni barw i ich nasycenia. *Puntatura* zastosowana w powtórzeniu głównego tematu i przyspieszona *stretta* mają tu zadanie formotwórcze - wybudowania finału całego dzieła. Starałam się zatem podbić tempo i emocje, tak by wypełnić, zagęścić brzmienie, a jednocześnie nie utracić wirtuozowskiego charakteru zakończenia.

Ostatnia pozycja, na którą chciałam zwrócić uwagę są *Chanson Espagnoles* – pieśni hiszpańskie Manuela Garcíi w opracowaniu Pauliny Viardot na głos z fortepianem. Zostały one wydane przez Paulinę w Paryżu w 1875 r., z tekstami francuskimi L. Pomey'a z okazji rocznicy urodzin ojca. Moje nagranie stanowi ich pierwszą rejestrację fonograficzną. Pieśni te to ciekawy przykład połączenia popularnych melodii hiszpańskich, mających swoje źródła w *tonadillach* z klasycznym akompaniamentem fortepianowym (przygotowanym z myślą o salonowych wykonaniach). Melodia wokalna jest tu pierwszoplanowa i to ona nadaje charakter, wręcz wymyka się z klasycznej oprawy.²⁰ Żeby pokazać jej specyficzny charakter zdecydowałam się na oryginalny tekst hiszpański – do niego bowiem dostosowane są akcenty i zdobienia. *Jalousie* przedstawia skargę zdradzanej kobiety. Nawracające, punktowane motywy w niskim rejestrze, ozdobione appoggiaturami to jeden z najtrudniejszych elementów wykonawczych. W moim odczuciu wzmagają one rozpacz kobiety stając się zarzutem, czy wręcz wybuchem złości. *La fleur du vallon* i *Silence* stanowią rodzaj muzycznego portretu. Opisywana postać jest zwiewna i delikatna jak tajemniczy kwiat (*flor del zurguen*), ukryta za arabeskową kantyleną cieniowaną dynamiką i *tempo rubato*. Jej przeciwieństwo stanowi *Floris* – zmysłowa Andaluzyjka przystrojona koralami i perłami. Kolejne zwrotki z opracowanymi przeze mnie wariacyjnie kadencjami dodają koloru tej postaci, jakby kreślonej ręką Francisca de Goyi (np. grafika Capricho nr 5 *Tal para quel*). *La barque d'amour* przypomina popularną dziecięcą wyliczankę zwaną *bio, bio* (dziś jest to *veo, veo*). Z zabawy wyłania się niespodziewanie obraz bogini miłości, wypuszczającej strzały Amora do kobiet przechodzących przez rzekę. *Le Courier* – to właśnie wspomniany wcześniej Amor - jest niedościgły, czasem złowieszczy, zawsze fascynujący. Cyklem tym Viardot składa hołd

²⁰ Celsa Alonso González we wstępie do narodowego wydania pieśni i kaprysów określa twórczość Garcíi mianem *casticismo*, a więc czegoś specyficznie i głęboko hiszpańskiego w charakterze, formie, szczegółole.

twórczości ojca, pokazując jak w pozornie prostej formie potrafił on ukryć głębokie, wręcz filozoficzne przesłanie. Podobnie jak García ona również inspirowała się muzyką hiszpańską, co zaobserwować możemy w pieśni *Madrid* opartej na rytmie bolera, do tekstu Alfreda de Musset (wydana w cyklu *Six mélodies*, Paryż 1887). Utwór ten – pełen pasji w ekspresyjnej hiszpańskiej rytmice i swobodnie poprowadzonych barwnych pasażach w stylu *bel canto* – zamyka moją prezentację.

W interpretacji utworów zawartych na płycie starałam się uwzględnić wskazówki zawarte w pozostawionych przez członków rodziny García ćwiczeniach i pracach teoretycznych, w tym: *Exercices and Method of Singing* Manuela Garcíi (wyd. 1824 r., Londyn), *Traité complet de l'art du chant* Manuela Garcíi syna²¹ (wyd. 1847 r., Paryż) i *Une heure d'étude. Exercices pour voix de femme* Pauliny Viardot (wyd. 1880 r., Paryż). Szkoła rodziny García to nie tylko studium elementów technicznych – giętkiego i zróżnicowanego w długości oddechu, artykulacji ozdobników (tryli, appoggiatur, pasaży, skoków itp.), czy prowadzenia miękkiej kantylenowej linii. To przede wszystkim umiejętność rozumienia i przekazania muzycznego przekazu. Dlatego tak ważną rolę odgrywa w niej artykulacja i wymowa, operowanie kolorem i dynamiką, a nawet różnicowanie barw rejestrów w zależności od przekazywanej emocji. Dużą uwagę przykładął García do przekazu tekstu, rozłożenia akcentów i oddechu tak, by oddać najmniejszą zmianę znaczeniową (w recenzjach wielokrotnie podkreślano jego doskonałe przygotowanie aktorskie). Wykonania Garcíi łączyły biegłość z blaskiem i soczystością dźwięku. Był przede wszystkim muzykiem – traktował zapis w sposób twórczy i uzupełniał go własnymi pomysłami. Tego samego wymagał od studentów żądając od nich zaprezentowania co najmniej dwudziestu różnych wariacji na bazie jednej melodii. Wierzył raczej w ciężką pracę i stałe doskonalenie umiejętności niż w samorodny talent, który był dla niego jedynie punktem wyjścia do dalszego rozwoju. Z całą pewnością swoją nietuzinkową osobowością, fantazją i energią wzbogacił, a także twórczo rozwinął włoskie *bel canto*, dodając mu przy okazji hiszpańskiego kolorytu, który zawsze był obecny w jego dziełach. Zapoczątkował w ten sposób proces uniwersalizacji tej stylistyki, oddzielił ją od gruntu włoskiego, na którym powstała, dzięki czemu mogła się wzbogacić o obce jej dotąd elementy (np. o zdobnictwo charakterystyczne dla folkloru hiszpańskiego).

Dorobek naukowy i artystyczny jako rezultat badań poświęconych *bel canto*, w tym szkole wokalne rodziny Garcíi, otworzył przede mną nowe perspektywy, zwłaszcza w zakresie wzbogacania jakości dźwiękowych i wyrazowych. Zainspirował mnie też do poszukiwania nowych rozwiązań technicznych i artystycznych we własnym wykonawstwie. Przekonałam się również jak istotne dla wykonawcy i pedagoga jest poznawanie różnych szkół i metod nauczania śpiewu oraz jak ważne jest właściwe ich rozumienie i wykorzystywanie. Przecież muzyka to żywa, wielobarwna, nasycona emocjami, zmysłowa materia, oddziałująca na nas w sposób, który pomimo swej tajemniczości staramy się poznać i czasem to nam się nawet udaje. Wiedza o niej gromadzona i rozwijana latami przez wybitnych wykonawców, pedagogów i naukowców stanowi rodzaj skarbnicy, z której powinniśmy korzystać i którą mamy obowiązek pomnażać.

Wracając raz jeszcze do badań ankietowych należy stwierdzić, że zsyntetyzowany dorobek szkoły Manuela Garcíi to coś w rodzaju uniwersalnego kanonu nauczania, którym posługują się pedagodzy w różnych krajach, chociaż często nie identyfikują stosowanych

²¹ Manuel Patricio García (syn) opisał i skomentował w swoim obszernym dziele zasady jakimi w praktyce posługiwał się ojciec. W przedmowie do swojego traktatu napisał: „Zgromadziłem instrukcje mojego ojca, owoc jego wieloletniego doświadczenia i rozwijania muzycznego smaku.” Uzupełnił je także własnymi obserwacjami – był przez wiele lat uznanym pedagogiem śpiewu najpierw w Konserwatorium Paryskim, a następnie w The Royal Academy of Music w Londynie. W 1854 r. wynalazł lusterko laryngologiczne i po raz pierwszy zastosował je do obserwacji pracy fałd głosowych.

przez siebie metod z opisanymi przez Manuela Garcíę syna. Tym bardziej przybliżenie tej szkoły wydaje się cenne i ważne, zwłaszcza w dobie dzisiejszych poszukiwań indywidualnego brzmienia głosu, czy stylistyki właściwej danej epoce. Obliguje mnie to oczywiście do nieprzerywania pracy badawczej oraz zachęca do opracowania w przyszłości monografii poświęconej tej szkole. Tymczasem zdobytą wiedzę, umiejętności oraz pasję poznawania muzyki i śpiewu staram się przekazywać moim studentom, pamiętając słowa Manuela Garcíi: „Prawdziwym śpiewakiem jest tylko ten, kto jest prawdziwym muzykiem.”²²

Małgorzata Kubala

²² Cyt za: J. Radomski, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a bel canto tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford 2000, s. 267.