

**1. Imię i nazwisko:**

Kamila Kułakowska

**2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe:**

- 2004 ukończenie studiów magisterskich (dyplom z wyróżnieniem) w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, na Wydziale Wokalno-Aktorskim, na kierunku *wokalistyka*, uzyskanie tytułu *magistra sztuki*
- 2012 stopień *doktora sztuk muzycznych* w dyscyplinie artystycznej *wokalistyka* nadany Uchwałą Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy z dnia 18 grudnia 2012 roku

Tytuł rozprawy doktorskiej:

*Pieśni Ofelii – tekst i jego muzyczna interpretacja na podstawie kompozycji Johannes Brahmsa, Richarda Straussa i Hermanna Reuttera*

**3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych i artystycznych:**

- od 2011 roku nauczyciel akademicki na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (w latach 2011-2014 - na stanowisku Asystenta; od roku 2015 - na stanowisku Adiunkta); od roku 2016 Prodziekan Wydziału Wokalno-Aktorskiego
- od 2006 roku nauczyciel śpiewu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina w Pile (od roku 2016 nauczyciel dyplomowany)
- 2004/2005 solistka Opery na Zamku w Szczecinie
- od 2005 roku współpraca z różnymi instytucjami kultury, m.in: Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy, Filharmonią Krakowską, Filharmonią Opolską, Filharmonią *Sinfonia Baltica* w Słupsku, Operą *Nova* w Bydgoszczy, Krakowską Operą Kameralną, Operą Krakowską, Teatrem Wielkim - Operą Narodową w Warszawie

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):**

**a) tytuł osiągnięcia artystycznego:**

*Folklor polski jako muzyczny bodziec twórczy na przykładzie 14 koncertowych pieśni ludowych Feliksa Nowowiejskiego*

**b) wykonawcy, tytuł publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa:**

Kamila Kułakowska – sopran  
Radosław Zaworski – fortepian  
F. Nowowiejski – 14 koncertowych pieśni ludowych na głos solo z fortepianem zarejestrowanych na płycie *Nowowiejski w wielu wymiarach*

1. *Kiedy młoda pani,*
2. *Siadaj na samie,*
3. *Gdy cię będą czepić,*
4. *Zwiastowanie,*
5. *Młynarka,*
6. *Mam ja córki,*
7. *W polu ogródeczek,*
8. *Pamiętasz Janku,*
9. *Szewiec,*
10. *Lipaneczka,*
11. *Odejdź Jasiu od okienka...,*
12. *Gore dolineczka,*
13. *Sikoreczka świergoli,*
14. *Hale nasze, hale.*

Płyta wydana w grudniu 2017 roku przez Ars Sonora Studio (ARSO-CD 92)  
oraz Akademię Muzyczną im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

**c) omówienie celu artystycznego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania:**

**Wstęp**

W moim repertuarze znajduje się ponad 200 pieśni. Ta intymna forma wypowiedzi muzycznej od zawsze zajmuje szczególne miejsce w mojej działalności artystycznej. Zwarta, pełna ekspresji, często wolna od tradycji wykonawczej, pozwalająca na uruchomienie wyobraźni i zaproponowanie indywidualnej interpretacji, ma w sobie coś magicznego i teatralnego mimo, iż nie wiąże się z akcją sceniczną. Jest skondensowana - niejednokrotnie jej treść bywa zawarta w kilku taktach. Nie wymaga rozmachu w postaci kostiumów, rekwizytów czy scenografii – ma oszczędną, lecz nieubogą formę przekazu. Do tego jest niezwykle różnorodna – jej budowa, dobór instrumentów i tematyka ograniczone są jedynie fantazją kompozytora. Pieśń, podobnie jak aria operowa potrafi być pełna wirtuozerii (np. R. Strauss *Amor* op. 68), jednak jej zadaniem nie jest to, by wokalista zaprezentował w pierwszej kolejności swoje umiejętności techniczne, tutaj muzyka jest podporządkowana słowu, a więc to tekst powinien być priorytetem i stanowić punkt wyjścia dla budowania interpretacji. Osobiście oprócz tekstu literackiego zapisanego w materiale nutowym, często po usłyszeniu muzyki pieśni, wyobrażam sobie sytuacje, które mogły mieć miejsce zarówno przed przywołanymi w utworze słowami, jak i po nich. Takie postępowanie w pieśniach narracyjnych pozwala na głębsze wejście w nastrój, a w pieśniach z wypowiadającym się podmiotem lirycznym, ułatwia nakreślenie charakteru postaci. Duże znaczenie i wpływ na efekt końcowy ma również zwizualizowanie szczegółów obrazów i sytuacji, o których mowa w utworze. Dzięki temu stają się one bliższe wykonawcy, a ich interpretacja nabiera autentyczności, przez co jest czytelniejsza i ma większą moc oddziaływania na



odbiorcę. Co ciekawe odbiorca wcale nie musi mieć tych samych skojarzeń, jednak przemysłowy i prawdziwy przekaz, powoduje, że słuchacz aktywniej przyjmuje muzykę, co wpływa na intensywność i głębię jego przeżyć.

Inspiracje do komponowania swoich pieśni twórcy czerpią z różnych źródeł. Wielokrotnie korzystają z zasłyszanych melodii, tworząc na ich kanwie utwory o wysokim kunszcie artystycznym, które swoją harmonią, melodyką bądź tekstem literackim nawiązują do konkretnego regionu geograficznego lub określonego kręgu kulturowego. Za dowód takiej inspiracji może posłużyć cykl *Pieśni muezina szalonego* op. 42 Karola Szymanowskiego. Nie ma możliwości umiejscowienia go w tradycji przykładowo słowiańskiej, gdyż elementy dzieła muzycznego wraz z tekstem, definitywnie wskazują na wpływ kultury arabskiej.

Nieustająco źródłem natchnienia dla twórców jest tradycyjna muzyka ludowa. W muzyce polskiej wielu kompozytorów traktuje elementy folkloru jako tworzywo dla swoich dzieł. Źródłem inspiracji bywa muzyka, pochodząca z regionu Mazowsza czy Kujaw. Od wieku XIX dużą popularnością cieszy się folklor podhalański, natomiast od lat trzydziestych XX wieku również Kurpie i Kaszuby zaczęły być obecne w dziełach kompozytorów. Nieobcy twórcom jest także obszar Śląska, czy też regiony wschodnich ziem polskich. Duże nasilenie zainteresowania polską muzyką ludową obserwuje się wśród kompozytorów polskich doby XX wieku. Prawdopodobnie wpływ na to miała polityka, popierająca twórczość o wyraźnym rysie narodowym oraz odzyskanie niepodległości, zachęcające kompozytorów do manifestowania polskości w swoich utworach<sup>1</sup>. Inspiracje pierwiastkami ludowymi znajdziemy m.in. u takich kompozytorów XX wieku jak: Karol Szymanowski (1882-1937, np. *Pieśni kurpiowskie* op. 58), Feliks Nowowiejski (1877-1946, np. *25 Polskich Pieśni Ludowych z Warmii* op. 21), Tadeusz Szeligowski (1896-1963, np. *Pieśni zielone*), Witold Lutosławski (1913-1994, np. *Tryptyk śląski*), Edward Pałłasz (ur. 1936, np. *Chmiel*).

W 2017 roku nagrałam płytę CD na której zostały zarejestrowane inspirowane polskim folklorem pieśni Feliksa Nowowiejskiego. Kompozycje te, to przede wszystkim wysmakowany styl, interesująca harmonia, genialne połączenie muzyki z tekstem oraz wyjątkowe wyczucie głosu. Nagrania podjęłam się z dwóch powodów. Pierwszym z nich była chęć rozpowszechnienia tych wartościowych kompozycji polskiego twórcy. Drugim natomiast była potrzeba podzielenia się oraz utrwalenia dokonanej przeze mnie swoistej analizy słowno-muzycznej na podstawie, której budowałam sposób interpretacji poszczególnych utworów. Podczas pracy nad pieśniami próbowałam wyobrażać sobie sceny, o których opowiadają. Sprawdzałam, czy moja wizja ma odbicie w muzyce. Miało to duży wpływ na moje zrozumienie zarówno tekstu, jak i muzyki a finalnie na dobór środków wykonawczych do utworów (m.in. dynamiki, tempa, artykulacji).

### **Feliks Nowowiejski – 14 koncertowych pieśni ludowych na głos solo z fortepianem**

Z twórczością pieśniarską Feliksa Nowowiejskiego pierwszy raz zetknęłam się na studiach. Początkowo była dla mnie niedostępna wykonawczo i mogłam ją poznawać wyłącznie poprzez słuchanie innych. Zachwycała mnie harmonią, nastrojem, nietuzinkową melodyką, dlatego kiedy moje umiejętności wokalne były już na odpowiednim poziomie, od razu sięgnęłam po utwory kompozytora. Pierwszymi pieśniami, nad którymi pracowałam jeszcze w czasach studenckich, były: *Osyła jabłoneczka*, *Pieśń miłosa* (za wykonanie tej pieśni w roku 2006 na III Konkursie Wokalnym im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy otrzymałam nagrodę specjalną) i *Sikoreczka świergoli*. Kolejne pieśni Nowowiejskiego pojawiały się w moim repertuarze stopniowo, głównie na potrzeby recitali z muzyką polską. Z każdym poznanym utworem utwierdzałam się w przekonaniu, że jest to cenna literatura muzyczna i byłam coraz bardziej ciekawa twórczości kompozytora. Ekscytujące było dla mnie odkrywanie pieśni, których jeszcze nie słyszałam, które nie są szeroko rozpowszechnione. Prawie każda z nich okazywała się wartościowa i wyjątkowa.

<sup>1</sup><https://pismofolkowe.pl/arttykul/muzyka-ludowa-a-tworczosc-kompozytorow-3480> (data wejścia na stronę 20.08.2018 r.)





W roku 2016 natrafiłam na nuty z koncertowymi pieśniami ludowymi Feliksa Nowowiejskiego wydawnictwa E. Kuthana Warszawa. Publikacja od razu wzbudziła moje zainteresowanie, ponieważ przeglądając ją natrafiłam na obce mi tytuły. Wśród często wykonywanych, takich jak: *Pamiętasz Janku*, *Odejdź Jasiu od okienka* czy *Lipaneczka*, w zbiorze znajdowały się pieśni mało znane. Z ciekawością przystąpiłam do pracy nad nimi. Efekt tej pracy został zarejestrowany na płycie *Nowowiejski w wielu wymiarach* (ARSO-CD 92). Do nagrania wybrałam 14 pieśni inspirowanych polskim folklorem z wyżej przytoczonego zbioru. Utwory nagrałam z pianistą Radosławem Zaworskim. Utrwalone pieśni zawierają elementy ludowe z sześciu etnograficznych regionów Polski: Podhala, Warmii, Kujaw, Kaszub, Lubelskiego i Śląska Podbeskidzkiego.

Pieśni – *Kiedy młoda pani*, *Siadaj na sanie*, *Gdy cię będą cześcić*, *Zwiastowanie* – inspirowane są elementami folkloru podhalańskiego. W pierwszych trzech utworach jest on rozpoznawalny zarówno w melodii, jak i w słowach. Nowowiejski wielokrotnie posłużył się skalą podhalańską, charakteryzującą się obecnością półtonów pomiędzy IV a V i VI a VII stopniem<sup>2</sup>. W tekście natomiast występuje typowe dla gwary tego regionu mazurzenie, czyli wymawianie głosek takich jak: *cz, sz, ź, dź* jako *c, s, z, dz* (Przykłady nr 1, 2 i 3).

Przykład nr 1. *Kiedy młoda pani* – takty 1-9, wyd. E. Kuthana Warszawa

W takcie trzecim Przykładu nr 1 w partii głosu oraz fortepianu pojawia się dźwięk *c* znamieny dla skali podhalańskiej, budowanej od dźwięku *ges* (znaki przy kluczu wskazują na tonację Ges-dur). W warstwie tekstowej natomiast pojawia się słowo *kiese* (kiedy) oraz *druzbowie* (druzbowie).

Przykład nr 2. *Siadaj na sanie* – takty 9-17, wyd. E. Kuthana Warszawa

We fragmencie powyżej, w partii głosu, wprowadzone zostają dźwięki *es* i *h*, pojawia się też słowo *pomoze* (pomoże).

<sup>2</sup> [http://pl.muzykologia.wikia.com/wiki/Zasady\\_muzyki:\\_Inne\\_skale\\_poza\\_systemem\\_dur-moll](http://pl.muzykologia.wikia.com/wiki/Zasady_muzyki:_Inne_skale_poza_systemem_dur-moll) (data wejścia na stronę 13.10.2018 r.)

Przykład nr 3. *Gdy cię będą czepić* – takty 21-24, wyd. E. Kuthana Warszawa

Przykład nr 3 również jest dowodem na to, iż Nowowiejski użył w pieśni skali podhalańskiej. Wskazują na to dźwięki *fis*, *cis* i *dis*. Także tutaj widoczne jest w tekście mazurzenie – wyraz *ocka* (oczka).

Opisane wyżej przykładami pieśni, biorąc pod uwagę tematykę, można sklasyfikować jako pieśni weselne. Jednak mimo, iż opowiadają historie związane ze ślubem nie są w pełni radosne.

Pieśń pierwsza – *Kiedy młoda pani* – jest przepełniona smutkiem i żalem. Zamążpójście nie jest dla młodej żony wydarzeniem radosnym. Przypuszczać można, że nie darzy ona swojego, prawdopodobnie sporo od niej starszego i majątniejszego, męża uczuciem, a do ślubu jest niejako przymuszona. Na taką interpretację naprowadziły mnie początkowe słowa pieśni:

*Kiese młodo pani družbów wysyłała,  
jedwabnom chusteckom ocka wycierała.*

oraz późniejsze:

*Nie płacze Ludwisiu, bo se będziesz jadła.  
Jest tam kadź z kapustom i klysce ze sadła.*

Pierwszy fragment wyraźnie mówi o tym, że ślub nie ucieszył dziewczyny. Drugi natomiast sugeruje, że jej mąż jest w lepszej sytuacji finansowej niż jej rodzina. Można więc domniemywać, że mężczyzna jest od niej starszy i zawarte małżeństwo nie wynikało z miłości.

Prawie cała pieśń utrzymana jest w wolnym tempie i dynamice *piano* lub *mezzo piano*. Wyjątek stanowią takty od 19 do 37, gdzie muzyka jest energiczna i pojawia się *forte*. Wydaje się jakby w tym miejscu do młodej żony mówił jej ojciec. Ton wypowiedzi jest zdecydowany, nakazuje dziewczynie nie uzalać się nad sobą (*nie płac dziewczyno ani nie narzekaj ino pomalućku od mamy odwykoj*). Po tym fragmencie wraca pierwotne tempo *Andantino* i prawdopodobnie do dziewczyny przemawia teraz matka. W ciepły, pełen zrozumienia sposób próbuje ją uspokoić, nakreślając zalety czekającego ją związku małżeńskiego (przytoczony fragment *nie płacze Ludwisiu*). Utwór kończy się piękną figuracją na słowach *nie płac*. Tempo zwalnia do *Andante* i stopniowym *ritemuto* przechodzi do *Adagio*. W tej części zawiera się całą miłość matki do córki. Fraza jest przepełniona smutkiem, zrozumieniem i czułością. Jakby matka chciała utulić smutek i płacz córki oraz dodać jej otuchy a sobie wiary w to, że jej dziecko będzie miało dobre i szczęśliwe życie.



Kolejna pieśń - *Siadaj na sanie* – mimo, iż w nastroju daleka od euforycznej radości, nie ma już tak płaczącego charakteru, jak poprzednia. Dziewczyna także w tej pieśni zalewa się łzami, jednak w moim odczuciu nie są to łzy smutku. Wynikają one raczej z obawy przed czekającym ją nowym życiem oraz z tęsknoty za domem rodzinnym, który właśnie w tej chwili opuszcza, by zamieszkać z mężem. W utworze wypowiadają się dwie osoby - mąż, który namawia swoją świeżo poślubioną żonę, do tego by wsiadła na sanie i z nim odjechała; i żona, która rozstaje się ze swoimi bliskimi. Części pieśni, w których wypowiada się mężczyzna ograniczają się w zasadzie do słów:

*Siadaj na sanie moje kochanie,  
nie nie pomoże twoje płkanie.*

Nowowiejski bardzo ciekawie umuzyczniał tę kwestię. Pojawia się ona czterokrotnie i za każdym razem wymaga śpiewania z innym uczuciem. Pierwszy raz w sposób zwykły, jakby oznajmujący. Za drugim razem, po rzewnym sześciotaktowym solo fortepianu, brzmi łagodnie i z miłością. W trzecim powtórzeniu słychać już zniecierpliwienie. Natomiast za czwartym razem słowa nabierają nakazującego i zdecydowanego tonu.

Dwa fragmenty wypowiedziane przez dziewczynę, poprzez użycie drobnych wartości rytmicznych, są pośpiesznie, jakby w biegu. Młoda żona, prawdopodobnie dlatego, że mąż już czeka na nią w saniach, gorączkowo żegna się ze swoją matką:

*Odpuść ze mi pani matko, robiłam ci syćko wartko,  
teraz nie będę, bo już pojedę.*

i siostrą:

*Odpuść ze mi pani siostro, bywałam na ciebie ostro,  
teraz nie będę, bo już pojedę.*

W takcie 79 ostatnie słowo dziewczyny – *pojadę* (Przykład 4) jest umuzycznione w mocno działający na wyobraźnię sposób. Kompozytor opatrzył je szestanstkową, melizmatyczną melodią, która pojawiając się tuż przed końcową, stanowczą kwestią mężczyzny, sprawia wrażenie jakby ten, nie mogąc się już doczekać podróży, porwał dziewczynę na ręce i zaniósł ją do sań.

Przykład nr 4. *Siadaj na sanie* – takty 78-80, wyd. E. Kuthana Warszawa

Utwór kończy się zakrzyknięciem *hej*, które można uznać za moment odjazdu młodego małżeństwa.

Trzecia pieśń – *Gdy cię będą czepić* – to pieśń utrzymana w charakterze ludowej przyśpiewki. Takie zabarwienie nadają szczególnie synkopy, które czytelnie pojawiają się w momencie, w którym wchodzi głos (Przykład nr 5).

The image shows a musical score for the song 'Gdy cię będą czepić'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, featuring syncopated rhythms. The piano accompaniment is in the same key and time, with a dynamic marking of *p* (piano) and a *dolce* (softly) marking. The lyrics are written below the vocal line.

1. Kie cie be - dcm ce - pić po-żryj do po-wa - ty co-by two - je dzie-ci si - we o - cka mla - ty  
 2. I-dzie Jaś po pod las pod-ska-ko - wa - Ję - cy ej Ja - gnie - sia za nim .po-pla - ko - wa - Ję - cy

Przykład nr 5. *Gdy cię będą czepić* – takty 12-19, wyd. E. Kuthana Warszawa

Utwór składa się z dwóch zwrotek i zakończony jest codą. Pierwsza zwrotka opiera się na słowach:

*Kie cie bedom cepić, pożryj do powały,  
 co by twoje dzieci siwe ocka miały.*

a druga i coda:

*Idzie Jaś po pod las podskakowający,  
 ej Jagniesia za nim poplakowający.*

Na tematykę związaną ze ślubem wskazuje w tej pieśni pierwsza zwrotka. Zawiera ona jakby radę dla panny młodej, jak się ma zachować w trakcie nakładania jej na głowę czepka, będącego oznaką stanu małżeńskiego. Początkowo wskazówka ta jest śpiewana w dynamice *piano*, w średnicy skali głosu. Przy powtórzeniu słów fraza rozwija się od *mezzo piano* aż do *forte*, przechodząc w górę skali i dodatkowo staje się energiczna i radosna. W drugiej zwrotce także w tej pieśni dziewczyna szlocha. Z jakiegoś powodu Jagniesia jest nieszczęśliwa. Trudno jednoznacznie powiedzieć dlaczego płacze. W swojej interpretacji przyjąłem, że może podobnie, jak w poprzedniej pieśni boi się nowego życia i targa nią tęsknotą za domem. Utwór kończy się jakby zamysloną, refleksyjną kwestią *idzie Jaś*. Wrażenie zadumy potęguje wyciszenie głosu do *piano pianissimo*.

Czwarta z pieśni inspirowanych folklorem podhalańskim – *Zwiastowanie* – jest najmniej, z opisanych wcześniej, osadzona w regionie. W odróżnieniu od pozostałych z tej grupy w jej tekście, melodyce i harmonii Podhale nie jest wyraźnie zaznaczone. To utwór od początku do końca narracyjny. Opowiada w nieskomplikowany sposób historię Zwiastowania Pańskiego, czyli tematyka ma odniesienie do religii katolickiej. Utwór jest spokojny, utrzymany w tempie wolnym, ma prostą, zwrotkową budowę. Przywołuje na myśl pastorałkę. Zakończony jest codą, w której głos delikatnie wznosi się do góry, oddając tym samym sens śpiewanych słów o odlatającym aniele.

Kolejne trzy pieśni nagrane na płycie Nowowiejski napisał zainspirowany Warmią. Warmia była wyjątkowym miejscem dla kompozytora. To region, w którym twórca urodził się, spędził dzieciństwo oraz pobierał pierwsze lekcje muzyki. Utwory te są zupełnie inne od przytoczono-



nych wcześniej pieśni z elementami folkloru podhalańskiego. Przede wszystkim nie są przepełnione melancholią, raczej dominuje w nich pogodny nastrój. Ich budowa jest zwrotkowa, często zwrotki modułują do innych tonacji (Przykłady nr 6, 7, 8).

do-me-czek. A w do-mecz-ku mły-ne-czek.

Przykład nr 6. *Młynarka* – takty 13-19, wyd. E. Kuthana Warszawa

toj-ca, matki ze-gna-ła. Jek ilo woj-ny wślomi-ta.

Przykład nr 7. *Mam ja córki* – takty 27-30, wyd. E. Kuthana Warszawa

Ja-sie-czek ko-cha-ny. 2. A

Przykład nr 8. *W polu ogródeczek* – takty 9-14, wyd. E. Kuthana Warszawa

Pierwsza z pieśni w tej grupie – *Młynarka* – jest pieśnią narracyjną. Składa się z trzech zwrotek, ma żartobliwy charakter, który potęgują, pojawiające się po każdej zwrotce, słowa: *lipcóm, fedróm, tańcóm, walcóm*. Opowiada o domku, w którym znajduje się młyn a w nim młynarka. Pieśń kończy się na dźwięku *a*<sup>2</sup> na słowie *młynarka*, które brzmi radośnie i śmiało.

Następna pieśń – *Mam ja córki* – utrzymana jest w stylu ballady ludowej. Mówi o ojcu, który chce posłać swoje córki na wojnę. Starsza córka zdecydowanie protestuje, natomiast młodsza dziarsko zgadza się iść walczyć. Obie odpowiedzi córek, mimo różnej treści, zostały identycznie umuzycznione. Aby je wyodrębnić ważny jest, odmienny sposób ich podania (np. pierw-





szą spokojnie ale kategorycznie, drugą energicznie i odważnie). Po tym, jak młodsza córka ochotczo zgadza się iść na wojnę, pieśń staje się utworem narracyjnym i opisuje dalsze jej losy.

*Jek jej włosy spuszczała, wszystkie ludzie płakali,  
jek na konia siadała, łojca, matki żegnała.  
Jek do wojny wstąpiła, trzysta ludzi zabiła;  
aż się cesarz dziwował, co za huzar wojował.*

Kiedy w tekście jest mowa o ścinaniu włosów tempo utworu zwalnia i fragment ten ma łagodnie nostalgiczne zabarwienie. Nie trwa ono jednak długo, bo już przy słowach o pożegnaniu z rodzicami muzyka znowu przyspiesza by na końcu utworu osiągnąć tempo *Vivo*. Takie rozpięcie tempa, wraz z oktavami w partii fortepianu przywodzi na myśl zwycięska bitwę.

Trzecią pieśnią inspirowaną regionem Warmii jest *W polu ogródeczek*. To trzyzwrotkowy utwór utrzymany w umiarkowanym tempie. W trzeciej zwrotce dowiadujemy się, że jest to pieśń weselna, o czym świadczą końcowe słowa:

*Ciażki żol dziewczynie, kiedy jej ślub dają.*

Podobnie, jak w poprzednich pieśniach o tematyce weselnej, również tu ślub nie jest dla dziewczyny wydarzeniem radosnym. Znowu kojarzony jest z żalem i pojawia się tęsknota. Wrażenie to potęgowane jest przez ostatnie słowo (*dają*), które wybrzmiewając na dźwięku *e<sup>2</sup>*, czyli dominancie w tonacji A-dur, pozostaje w zawieszeniu, brzmi refleksyjne, tak jakby to jeszcze nie był koniec opowieści. W istocie jest to prawda. Względem zbioru *25 Polskich Pieśni Ludowych z Warmii* op. 21 Feliksa Nowowiejskiego, wariant z materiału nutowego wydany przez E. Kuthana Warszawa, jest krótszy. Prawdopodobnie taką skróconą wersję zaproponował edytor publikacji. Dzięki temu podkreślona została pojawiająca się w tym miejscu niepewność związana z rozpoczęciem przez młodą dziewczynę życia małżeńskiego (Przykład nr 9). Chciałam, by wszystkie nagrane przeze mnie na płycie *Nowowiejski w wielu wymiarach* pieśni były spójne i pochodziły z tego samego zbioru, dlatego wybrałam opisywany utwór w ujęciu wydawnictwa E. Kuthana Warszawa.

The image shows a musical score for the song 'W polu ogródeczek'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics 'Ciaj - żki żol' and ends with 'da - ją.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamics include 'p dolce' and 'pp'. A 'rall.' marking is present above the final note of the vocal line.

Przykład nr 9. *W polu ogródeczek* – takty 39-42, wyd. E. Kuthana Warszawa

Kolejna pieśń na płycie to *Pamiętasz Janku*. Utwór oparty jest na tańcu kujawiak, czym wprost nawiązuje do regionu Kujaw. Podmiotem lirycznym jest kobieta, która zwracając się do swojego męża słowami *pamiętasz Janku*, wspomina lata ich młodości. Utwór ma budowę zwrotkowo-refrenową. Zwrotka jest przepelniona czułością, rozrzewnieniem i sentymentem. Refren natomiast jest żarliwy, rączy i sugeruje, że przywoływane z przeszłości chwile były szczęśliwe i ciągle są żywe w pamięci kobiety. W ostatnim refrenie odnieść też można wrzące

nie, że wspólne życie pary jest spełnione, dzięki czemu małżonkowie nie utracili pogody ducha. Odczucie to jest potęgowane użyciem fermaty na słowach *to* i *hej*, które dzięki niej zyskują rozmarzone i ciepłe zabarwienie (Przykład nr 10).

Przykład nr 10. *Pamiętasz Janku* – takty 60-66, wyd. E. Kuthana Warszawa

Następne pieśni – *Szewiec* i *Lipaneczka* – inspirowane są regionem Kaszub. To narracyjne, wesołe utwory. Pierwszy ma żartobliwy, lekki charakter. Opowiada o szewcu, naprawiającym buty. W pieśni pojawia się fragment onomatopieczny – *pink, pink, pink* – który zapewne ma naśladować odgłos pracy młotkiem. Ciekawie umuzycznione są słowa *krący dratew, szyje buty*. Dzięki wejściu głosu na trzecią miarę taktu oraz użyciu przez kompozytora w partii fortepianu tremola, praca szewca wydaje się być wykonywana z ochotą i zapałem (Przykład nr 11).

Przykład nr 11. *Szewiec* – takty 11-13, wyd. E. Kuthana Warszawa

Dodatkowo stale występujące słowa *trala la la*, które także kończą tę pieśń, obrazują szewską pracę jako zajęcie wykonywane z dużą przyjemnością.

*Lipaneczka* to dwuzwrotkowa pieśń, opowiadająca o zakochaniu. Jej melodia jest pogodna i radosna. W pierwszej zwrotce dowiadujemy się tylko, że pod lipą siedzi dziewczyna. Druga zwrotka ze słowami:

*Pocałował chłopak lice,  
dałby za nie całe życie.*

mówi już o tym, że pod lipą narodziło się uczucie. Również w tej pieśni pojawiają się słowa *trala la la*, jednak tutaj na początku brzmią nieśmiało, potem zalotnie, a nawet uwodzicielsko. Pieśń kończy się słowem *hej*, które po żarliwym fragmencie *całe życie* z dźwiękiem *c<sup>3</sup>*, jest w moim odczuciu dobitnym podkreśleniem mocy uczucia chłopaka do dziewczyny (Przykład nr 12).



Przykład nr 12. *Lipanezka* – takty 82-86, wyd. E. Kuthana Warszawa

Kolejną zarejestrowaną na płycie pieśnią jest *Odejdź Jasiu od okienka...* Utwór przez wydawcę został w zbiorze oznaczony jako pieśń inspirowana regionem lubelskim. To chyba jedna z bardziej znanych pieśni z elementami ludowymi Feliksa Nowowiejskiego. W utworze wypowiadają się dwie osoby – Jaś i dziewczyna. Zakochany w dziewczynie chłopak przychodzi pod jej okno. Dziewczyna próbuje namówić Jasia by odszedł. Nie wydaje się jednak, że wybranka chłopaka naprawdę tego chce. Wprawdzie werbalnie o to prosi, jednak jej słowom brakuje stanowczości, a muzyka w tych miejscach często jest delikatna. Prawdopodobnie dziewczyna jest przekorna i trochę kokietuje chłopaka, jednak boi się, że ktoś ich razem zobaczy. Szczególnie wyraźne jest to w taktach 45-48 na słowie *Jasiu*. Na sylabie *ja-* śpiewanej na *as<sup>2</sup>* doszukać się można u dziewczyny czułości – możliwe, że para wówczas się przytula. Natomiast na sylabie *-siu*, jej głos jest już zdecydowany, jakby chciała przywołać chłopaka do porządku. Niewykluczone, że w tym momencie zauważyła, że ktoś podgląda ich intymne chwile i odepchnęła zalotnika. Wrażenie to wzmacnia szybki, trzydziestodwójkowy pasaż w taktach 48 partii fortepianu (Przykład nr 13).

Przykład nr 13. *Odejdź Jasiu od okienka...* – takty 45-48, wyd. E. Kuthana Warszawa

Mimo, iż dziewczyna przez całą pieśń prosi i próbuje przekupić Jasia by ten odszedł, on nie zamierza tego zrobić. Pieśń kończy słowa:

*Choćbyś dała i tysiące,  
droższa miłość nad pieniądze.*

Są one zarazem kulminacją jak i puentą utworu.

Ostatnie trzy pieśni na płycie związane są z regionem Śląska Podbeskidzkiego. Pierwsza z nich – *Gore dolineczka* – jest pełna tęsknoty i samotności. Zakochana dziewczyna chodzi dolinami i zadaje pełne żalu pytanie:

*Doliny, doliny, doliny,  
gdzie się mi przechadza mój miły?*

Trzykrotne powtórzenie słowa *doliny* sprawia wrażenie, jakby pytanie zadawane było na różne strony świata w nadziei, że może z którejś nadejdzie odpowiedź. Po tym pełnym bólu fragmencie następuje część ruchliwa i niespokojna. W jednej chwili atmosfera zmienia się ze smętnej we wzburzoną. Poczucie niepokoju wzmagają szesnastkowe sekstole w partii fortepianu. Tak gwałtowna zmiana nastroju pokazuje jak silne i skrajne uczucia targają zatrwożoną nieobecnością swojego wybranka dziewczyną.

Pieśń kończy się trzykrotnym nawoływaniem przez dziewczynę słowem *helo*. Za każdym razem rozbrzmiewa ono inaczej. Pierwszy raz jest smutne i nieśmiałe. Za drugim razem jest już odważne i przebija z niego nadzieja i niecierpliwość. Trzeci raz jest jakby ostatnim zawołaniem na jakie stęskniona dziewczyna ma w tym momencie siłę. Na dźwięku *a*<sup>2</sup> wyśpiewuje sylabę *he-*, w której zawiera się cała jej miłość, niepokój i tęsknota po czym schodzi na *e*<sup>2</sup> i wypowiada pełne rezygnacji i bólu *-lo*, które zostaje wyciszzone do dynamiki *piano pianissimo* (Przykład nr 14).

Przykład nr 14. *Gore dolineczka* – takty 49-53, wyd. E. Kuthana Warszawa

Następna pieśń – *Sikoreczka świergoli* – ma trzyczęściową budowę. W części pierwszej, sikoreczka prosi Jasiczka żeby, ten wstał, bo weszło już słońce.

*Sikoreczka świergoli,  
wstań Jasiczku dzień biały.*

W kolejnej części dowiadujemy się, że tytułowa sikoreczka jest uosobieniem młodej dziewczyny. Wskazują na to słowa chłopaka:

*Dyć hych jo już dziewcę wstól.*

Tłumaczy to motoryczny charakter muzyki w pierwszym fragmencie, która obrazuje obrotną i pracowitą dziewczynę, zniecierpliwioną opieszałością Jasiczka. Wyraźnie wolniejsza druga część muzycznie nakreśla rozleniwionego, prawdopodobnie jeszcze zaspanego chłopaka, który na razie nie zamierza wstawać. W takcie 27 można się nawet dopatrzeć ziewania na słowie *dziewcę* (Przykład nr 15).



Przykład nr 15. *Sikoreczka* – takty 24-29, wyd. E. Kuthana Warszawa

W trzeciej części pieśni powraca żywe tempo a sekstole szesnastkowe w lewej ręce partii fortepianu przywodzą na myśl kobiece trajkotanie czym idealnie podkreślają irytację i oburzenie dziewczyny. Atmosfera ta utrzymuje się do taktu 68, w którym to głos nagle zostaje *a cappella* i na słowach *sikoreczka świergoli* zdaje się brzmieć tak, jakby kobieta ostatecznie chciała zwrócić chłopakowi uwagę na jego niestosowne zachowanie. Po tym następuje krótkie solo fortepianu, które można odczytać jako oczekiwanie dziewczyny na reakcję ze strony Jasiczka. Ta jednak nie następuje więc na słowie *świergoli*, dziewczyna obraca się i obrażona odchodzi. Po tej kwestii pojawia się jeszcze zrywnie *rinforzato* w partii fortepianu, które nasuwa skojarzenie ze spłoszonym, odlatującym ptaszkiem (Przykład nr 16).

Przykład nr 16. *Sikoreczka* – takty 68-74, wyd. E. Kuthana Warszawa

*Hale nasze, hale*, to ostatnia zarejestrowana na płycie pieśń. To nostalgiczna miniatura utrzymana w wolnym tempie. Już od pierwszych chwil przywodzi na myśl dźwięk rozchodzący się szeroką falą po okazałych górach. Na takie wyobrażenie tej pieśni naprowadziło mnie przede wszystkim brzmienie pierwszych taktów partii fortepianu oraz późniejsze zakrzyknięcie *helo* na dźwięku  $a^2$  w taktach 17 i 18 (Przykład nr 17).

Przykład nr 17. *Hale nasze, hale* – takty 16-18, wyd. E. Kuthana Warszawa

Utwór kończy się również słowem *helo*, które wybrzmiewając na dominancie tonacji A-dur na sylabie *-lo*, dźwięczy, jak pytanie posłane w przestrzeń, które oczekuje na odpowiedź echa.

## Podsumowanie

Jako dzieło habilitacyjne zdecydowałam się wskazać pieśni głównie dlatego, że w moim repertuarze liryka wokalna zajmuje szczególne miejsce i obejmuje obszerny rozdział. Największą grupę stanowią pieśni polskie, niemieckie i angielskie z racji posługiwania się przede mną tymi językami. Niemniej nie oznacza to, iż stronię od pieśni francuskich, włoskich, hiszpańskich czy rosyjskich. Dzieła kompozytorów obcego pochodzenia bardzo chętnie wplątałam w programy swoich recitali w kraju, jednak polska publiczność najbardziej żywiołowo reaguje na utwory w języku ojczystym. Jest to uzasadnione, gdyż rozumienie przez słuchacza śpiewanego słowa w momencie jego trwania jest wartością bezcenną i żadne, nawet najlepsze, tłumaczenie tego nie zastąpi. Dzięki temu, że tekst jest zrozumiały na bieżąco, widz ma szansę przeżywać muzykę w tym samym momencie, co artysta, a nie tylko ulegać ogólnemu nastrojowi chwili. Ma to obopólne korzyści: śpiewak wiedząc, że jego przekaz jest jasny łatwiej nawiązuje kontakt z publicznością, natomiast publiczność rozumiejąc słowa, może w pełni uczestniczyć w proponowanej przez śpiewaka interpretacji. W mojej pracy artystycznej zależy mi na całościowym dzieleniu się z słuchaczem swoją wrażliwością na muzykę i słowo. Większość moich koncertów ma miejsce w Polsce, co sprawia, że głównym impulsem do moich poszukiwań repertuarowych jest rozbudowywanie zbioru z polskojęzyczną literaturą muzyczną. Ta potrzeba poszerzania repertuaru z muzyką polską naprowadziła mnie na inspirowane polskim folklorem pieśni Feliksa Nowowiejskiego.

Pierwszy raz z pieśniami inspirowanymi elementami ludowymi zetknęłam się w twórczości Karola Szymanowskiego, którego *Pieśni kurpiowskie* op. 58 od lat uwzględniam w programach koncertowych. Nagrane na prezentowanej płycie pieśni Feliksa Nowowiejskiego nie są może tak znane, ale praca nad nimi utwierdziła mnie w przekonaniu, że to utwory o wysokiej wartości. Kompozycje wyróżniają się znakomitą stylistyką i stanowią cenny wkład w upowszechnianie muzyki pochodzącej z różnych regionów Polski. Ich różnorodność świadczy o zdolności obserwacji i kunszcie kompozytora. Obok pełnych melancholii i żalu pieśni inspirowanych regionem Podhala czy Śląska Podbeskidzkiego pojawiły się żartobliwe i frywolne utwory z wyraźnym wpływem Kaszub czy Warmii. Te pierwsze odznaczają się bogatą linią melodyczną i nietuzinkową harmonią, inne charakteryzują się prostą, nieskomplikowaną strukturą. Wszystkie jednak niosą ze sobą trafnie umuzycznione, stale aktualne treści. Bo czy dzisiaj mimo euforii nie mamy obaw, podczas wyboru swojego życiowego partnera? Czyż współcześnie nie cierpimy, doświadczając nieszczęśliwej miłości? Czy w dzisiejszych czasach nie doznajemy stanu zakochania? Czy nie odczuwamy tęsknoty za domem rodzinnym? Czyż nie czujemy rozrzewnienia, wspominając minione, szczęśliwe dni? Postaci, które pojawiają się w pieśniach Nowowiejskiego mają swoje historie, które zawierają się w kilkudziesięciu taktach, jednak nie są one oderwane od tego, co odczuwamy teraz.

Podczas pracy nad utworami takie myślenie było dla mnie priorytetem. Starłam się postrzegać, pojawiające się postaci, jako ludzi z „krwi i kości”, przeżywających swoje dramaty i radości. Ważne było dla mnie to, co doprowadziło bohaterów utworów do miejsca, w którym znajdują się w prezentowanych w pieśniach opowieściach. Dopiero, mając klarowny obraz postaci próbowałam, dostępnymi środkami wyrazu „odmalować” głosem swoje wyobrażenie. Oczywiście nie było one oderwane od muzyki.

Zdaję sobie sprawę, że zaproponowane przeze mnie rozwiązania wykonawczo-interpretacyjne nie stanowią wersji ostatecznej, jest to jedynie pewien etap pracy. Kolejne pomysły na ich odczytanie będą pojawiać się w przyszłości, w miarę mojego rozwoju jako człowieka i muzyka. Pieśni mogą wówczas zacząć przybierać, przynajmniej częściowo, nowy kształt. Jednak utrwalona na płycie CD wersja z pewnością będzie stanowić punkt wyjścia dla moich dalszych artystycznych rozważań.



## 5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych:

### Edukacja

Edukację muzyczną rozpoczęłam w wieku 7 lat, kiedy to zaczęłam uczęszczać na lekcje fortepianu do Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia w Jeleniej Górze. Po tym okresie naukę gry kontynuowałam w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia. Od dziecka lubiłam śpiewać, jednak dopiero w czasach licealnych zdecydowałam się profesjonalnie kształcić głos. Początkowo zapisałam się do chóru szkolnego a następnie pobierałam lekcje śpiewu w Szkole Muzycznej w Jeleniej Górze, w klasie prof. Ewy Werner. W 1998 roku po zdaniu matury i otrzymaniu dyplomu ukończenia Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w klasie fortepianu, zdecydowałam się podjąć studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, w klasie prof. Brygidy Skiby oraz asystentek - najpierw dr Moniki Walerowicz, a później dr Elżbiety Macierewicz. Studia ukończyłam z wyróżnieniem w roku 2004.

Duży wpływ na rozwój moich umiejętności, sposób postrzegania głosu jako instrumentu oraz poznanie metod rozwiązywania, mogących pojawić się problemów wokalnych miały kursy mistrzowskie. Uczestniczyłam w warsztatach prowadzonych przez znakomitych pedagogów i artystów, wśród których warto m.in. wymienić: prof. Sebastiana Vittucci, prof. Christiana Elssnera, prof. Ingrid Kremling i prof. Helenę Łazarską. Cenne rady i uwagi dotyczące techniki wokalnej dodawały mi siłę przy dalszej pracy nad głosem oraz w sytuacjach, w których nie wszystko zawodowo układało się po mojej myśli.

Wiarę we własne umiejętności wokalne wzmacniały zdobywane laury na konkursach wokalnych. W latach 2005-2010 otrzymałam nagrody na wielu konkursach, m.in.: II nagrodę na III Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. I.J. Paderewskiego w Bydgoszczy (I nagrody nie przyznano), I Nagrodę na Konkursie Wokalnym *Złote głosy* w Warszawie, Nagrodę Fundacji Kościuszkowskiej na VI Międzynarodowym Konkursie im. S. Moniuszki w Warszawie, II Nagrodę na XII Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu. Dodatkowo znalazłam się w grupie 60 wytypowanych osób (z około 600 kandydatów) do uczestnictwa w VI Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. M. Helin w Helsinkach oraz byłam uczestniczką półfinału holenderskiego konkursu w s'Hertogenbosch. Zdobyte nagrody były dla mnie bardzo ważne. Po pierwsze pomogły mi w nawiązaniu niektórych z zawodowych kontaktów, a po drugie pozwoliły mi mieć nadzieję, że mam szansę utrzymać się z wybranej profesji.

### Spektakle operowe

Za swoje pierwsze doświadczenie sceniczne mogę przyjąć zaśpiewanie partii Amora w studenckiej realizacji spektaklu *Orfeusz i Eurydyka* Ch.W. Glucka (2001). W okresie studiów zrealizowałam jeszcze kilka partii operowych i operetkowych. Były to m.in.: Amor z opery *Koronacja Poppei* C. Monteverdiego, Pepi z operetki *Wiedeńska krew* J. Straussa czy Tatiana z opery *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego. Ta ostatnia mimo, iż nie do końca napisana na mój rodzaj głosu, bardzo wiele mnie nauczyła i pozwoliła dać ujście mojej wrażliwości, czym rozbudziła moją zdolność i odwagę do wyrażania emocji.

Po ukończeniu studiów otrzymałam pracę jako solistka w Operze na Zamku w Szczecinie, gdzie po raz pierwszy mogłam występować w profesjonalnych spektaklach i z bliska zobaczyć na czym polega praca śpiewaczki operowej. Był to dla mnie czas aktywny i owocny. Brałam udział w przedstawieniach operowych, śpiewałam liczne koncerty i osiągałam swoje pierwsze





sukcesy w konkursach wokalnych. Na deskach Opery na Zamku zadebiutowałam partią Papiageny z opery *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta. Oprócz niej w tej instytucji wcielałam się także w rolę Joli z operetki *Clivia* N. Dostala, Mirry z opery *Paria* S. Moniuszki, Nimfy z opery *Hrabina* S. Moniuszki.

Kolejnymi zrealizowanymi przeze mnie partiami operowymi były m.in.: *Zaida* z opery *Zaida* W.A. Mozarta (Krakowska Opera Kameralna), *I Dama* z opery *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta (Opera Nova w Bydgoszczy), *Małgosia* z opery *Jaś i Małgosia* E. Humperdincka (Opera Nova w Bydgoszczy), *Dziewczyna* z opery *Der Kaiser von Atlantis* V. Ullmana (Opera Krakowska), *Hermia* z opery *The fairy Queen* H. Purcella (Opera na Zamku w Szczecinie). W roku 2011 nawiązałam współpracę z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie, gdzie zadebiutowałam pod batutą Valery Gergieva rolą Polikseny w spektaklu *Trojanie* H. Berlioz. Następnie na deskach tego teatru śpiewałam rolę Czerwonego Kapturka / Fryderyki w operze *Jakob Lenz* W. Rihma, partię sopranu w balecie *Opowieści biblijne*, oraz rolę Słowika w operze *Słowik* I. Strawińskiego.

Wszystkie z wymienionych wyżej spektakli mają dla mnie ogromne znaczenie. Każdy pozostawił we mnie coś wyjątkowego, poszerzył moje artystyczne horyzonty, rozwinął mój warsztat wokalny-aktorski oraz dał mi poczucie twórczego spełnienia. Jednak trzy z wymienionych tytułów są mi szczególnie bliskie. Są to: *Der Kaiser von Atlantis* (reżyseria Beata Redo-Dobber, kierownictwo muzyczne Tomasz Tokarczyk), *Jakob Lenz* (reżyseria Natalia Korczakowska, kierownictwo muzyczne Wojciech Michniewski) i *Słowik* (reżyseria Alexander Petrov, kierownictwo muzyczne Modestas Pitrenas).

Opera *Der Kaiser von Atlantis* od samego początku robiła na mnie ogromne wrażenie. To genialne połączenie muzyki z tekstem, mistrzowskie nakreślenie postaci oraz filozoficzne, głębokie libretto. W dziele Ullmana wcielałam się w rolę młodej dziewczyny, która po raz pierwszy w świecie pełnym śmierci doświadcza miłości i dobra od drugiego człowieka. Praca nad tym utworem była interesująca i rozwijająca. Pierwszy raz brałam udział w produkcji, w której choreografia była tak precyzyjnie określona i wcale nie mówię tu o choreografii tanecznej. Reżyser - Pani Beata Redo-Dobber - przemyślała i opracowała każdy krok, ruch oraz mimikę i od obsady wymagała ścisłego realizowania swoich pomysłów. Dokładność wykonywania wszystkich ruchów wyrabiała w nas dyscyplinę a spektaklowi nadawała indywidualny, mocno teatralny charakter. Każda rola w przedstawieniu była tak samo ważna i wszyscy, łącznie z grupą baletową, prawie cały czas byliśmy na scenie i stanowiliśmy o całości spektaklu.

*Jakob Lenz* to dzieło o cierpieniu człowieka. Tytułowy bohater (w tej realizacji genialny Holger Falk) zmaga się ze schizofrenią. Muzyka jest spójna z treścią opery. Rozedrgana, przejmująca, prawie w całości atonalna, pełna dysonansów i klasterów wprowadza niepokój i poczucie braku stabilności. *Jakob Lenz* to dzieło trudne od strony muzycznej, szczególnie w początkowej fazie pracy nad nim. W kolejnym etapie wszystko zaczyna się układać. Bohaterowie wyraźnie wyłaniają się z muzyki Rihma, a po nakreśleniu ich charakteru przez reżyser Natalię Korczakowską, sposób prowadzenia postaci staje się niemal intuicyjny. W spektaklu odgrywałam rolę m.in. Fryderyki, kobiety którą kiedyś kochał Jakob Lenz. Nie byłam jednak prawdziwą Fryderyką, byłam wytworem chorego umysłu głównego bohatera, jego urojeniem. Emocjonalnie praca przy tym spektaklu była wymagająca i wyczerpująca. Trudno było po próbach czy przedstawieniach natychmiast wyjść ze świata Jakoba Lenza. Pewien rodzaj napięcia i poruszenia towarzyszył mi długo po zejściu ze sceny.

*Słowik* Igora Strawińskiego to umuzyczniona baśń Hansa Christiana Andersena o tym samym tytule. Spektakl wystawiony przez Teatr Wielki-Operę Narodową w Warszawie obfitował w interesującą choreografię, kostiumy, charakterystyczną i scenografię. Opera Strawińskiego to



dzieło ciekawe muzycznie. Wyraźne są tutaj dwa okresy tworzenia go przez kompozytora. Pierwsze takty opery są w zasadzie tonalne i kierunek, w którym zmierza muzyka nie jest dla słuchacza dużym zaskoczeniem, jednak dalsza część dzieła znacznie odchodzi od początkowego charakteru i coraz mocniej zbliża się do baletu *Święto wiosny*. Ta różnorodność w obrębie opery podyktowana jest zmianą, jaka na przestrzeni kilku lat dokonywała się w stylu kompozytora, Strawiński bowiem pisał *Słowika* w dwóch turach. Pierwszy akt opery napisał przed skomponowaniem *Święta wiosny*, a kolejne powstały po premierze baletu. W partii *Słowika* ta zmiana stylu jest również mocno dostrzegalna. Początkowo linia wokalna obfituje w długie, promienne, kantylenowe frazy, później nastrój zmienia się w bardziej tajemniczy i mroczny a partia wokalna staje się coraz bardziej skomplikowana, zarówno od strony melodycznej jak i rytmicznej. Kreowanie roli *Słowika* było dla mnie cennym doświadczeniem. Wokalnie partia nie należała do łatwych, przez co wiele się na niej nauczyłam. To, co każdorazowo robiło na mnie ogromne wrażenie, to śpiewanie *a capella* początku arii *Słowika*. Uczucia jakie mnie ogarniały, gdy głos rozchodził się po Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie, zwyczajnie wymykają się opisowi słownemu. Cieszę się, że mogłam zaśpiewać w tym bajkowym spektaklu, że mogłam być jego częścią, że mogłam występować obok znakomitych artystów-śpiewaków.

### Koncerty

Za pierwszy profesjonalny koncert wokalny w mojej działalności artystycznej uznaję zaśpiewanie pieśni S. Niewiadomskiego w Filharmonii Dolnośląskiej w Jeleniej Górze w 1998 roku. Wydarzenie to utwierdziło mnie w decyzji o podjęciu studiów wokalnych. Jako studentka koncertowałam głównie w województwie kujawsko-pomorskim. Rozpoczęłam wówczas współpracę z Towarzystwem Muzycznym im. I.J. Paderewskiego w Bydgoszczy oraz z bydgoską Filharmonią Pomorską. Oprócz tego w latach 2002-2003 brałam udział w koncertach podczas Międzynarodowego Festiwalu *Wrocławia Cantans* we Wrocławiu. Bezpośrednio po studiach zaśpiewałam dwa koncerty z muzyką Egona Wellesza i Gideona Kleina. Pierwszy z nich miał miejsce w Sopocie i odbywał się w ramach Międzynarodowego Festiwalu *Kalejdoskop Form Muzycznych* a drugi w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od tamtego momentu zaśpiewałam szereg koncertów. Występowałam zarówno w Polsce jak i za granicą, m.in.: w Austrii, Bułgarii, Finlandii, Holandii, Niemczech, Norwegii i Szwecji. Sporą grupę spośród koncertów zajmują występy kameralne. Wśród nich warto wymienić, m.in. prawykonanie z pianistą Mariuszem Klimesiakiem opracowanych przez Eugeniusza Knapika na sopran i fortepian pieśni Witolda Lutosławskiego *Chantefleurs et chantefables* w Studiu Polskiego Radia w Warszawie, koncert z pianistą Grzegorzem Biegasem w Operze w Kluż-Napoka oraz w muzeum Enescu w Bukareszcie w Rumunii, koncert z barytonem Szymonem Komasą i pianistą Marcinem Koziłem w Kościele Polskim w Sofii w Bułgarii, koncert z barytonem Szymonem Komasą i pianistą Marcinem Koziłem w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, koncert z pianistą Bartłomiejem Weznerem w Starosądeckim Centrum Kultury, koncert z pianistą Radosławem Kurkiem inaugurujący IV Konkurs Wokalny im. I.J. Paderewskiego w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, koncert z tenorem Tomaszem Kukiem i pianistą Grzegorzem Biegasem w Małopolskim Centrum Kultury *Sokół* w Nowym Sączu, koncert z pianistą Manfredem Schiebelem we Freskensaal Viktring w Klagenfurcie (Austria), koncert z pianistą Bartłomiejem Weznerem w ramach Festiwalu *14 Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka* w Warszawie, koncert z pianistką Violą Łukaszewską w Pałacu w Lubostroniu, koncert z pianistą Aleksandrem Yankevychem w Szkole Muzycznej w Gdańsku, koncert z sopranem Anitą Urban-Wieczorek i tenorem Adamem Zdunikowskim oraz z pianistką Violą Łukaszewską w Pałacu w Ostromecku, koncert z altowiolistką Jadwigą Stanek i pianistą Radosławem Zaworskim w Pałacu Szustra w Warszawie.



Z koncertów wykonanych w większej obsadzie artystów ważne były dla mnie, m.in.: J.S. Bach *Pasja Mateuszowa* BWV244 w Filharmonii Krakowskiej (Ewa Marciniak - alt, Peter Grounlund - tenor, Jarosław Bręk - bas, Mirosław Borczyński - bas, Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej, Stanisław Krawczyński - dyrygent), J. Haydn *Msza Nelsonska* w Archikatedrze Szczecińsko-Kamieńskiej w Szczecinie (Marcjanna Myrlak - mezzosopran, Paweł Wolski - tenor, Janusz Lewandowski - bas, Chór Opery na Zamku w Szczecinie, Chór Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania Uniwersytetu Szczecińskiego, Orkiestra Opery na Zamku w Szczecinie, Wacław Kunc - dyrygent), W.A. Mozart *Exsultate Jubilate* KV165 w ramach w ramach *XI Międzynarodowego Letniego Festiwalu Kultury i Sztuki* w Helu, W. Lutosławski *Chantefleurs et chantefables* w Studio Koncertowym Polskiego Radia w Warszawie (Polska Orkiestra Radiowa, Zoltan Nagy - dyrygent) oraz w Sali Koncertowej w Płocku (Płocka Orkiestra Symfoniczna, Vladimir Kiradjiev - dyrygent), prawykonanie cyklu pieśni M. Kopczyńskiego *Dico ego opera mea Regi* w Kościele pw. św. Ducha w Toruniu (Toruńska Orkiestra Symfoniczna, Piotr Wajrak - dyrygent), J.S. Bach *Mein Herze schwimmt im Blut* Kantata BWV199 w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (orkiestra *Accademia dell'Arco*, Paweł Radziński - dyrygent), F. Schubert *Msza nr 2 G-dur* w Kościele pw. św. Rodziny w Pile (Szymon Rona - tenor, Damian Wilma - baryton, Chór Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Pile, Orkiestra Zespołu Szkół Muzycznych w Pile, Urszula Klimczak-Skrzypczak - dyrygent), M. Kuczyński *Wielka Msza Kaszubska* w Kościele Mariackim w Słupsku (Anita Urban-Wieczorek - sopran, Adam Wendt - saksofony, Orkiestra Polskiej Filharmonii *Sinfonia Baltica*, Chór Politechniki Gdańskiej, Chór Akademii Pomorskiej w Słupsku *Iuventus Cantans*, Bohdan Jarmołowicz - dyrygent), A. Vivaldi *Gloria* w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy (Weronika Kober - sopran, Elżbieta Macierewicz - mezzosopran, Chór Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy, Orkiestra Kameralna *Capella Bydgosiensis*, Agnieszka Sowa - dyrygent).

Wymienione wyżej wydarzenia były dla mnie bardzo ważne. Stanowiły nieocenioną formę współpracy ze znakomitymi muzykami, co miało ogromny wpływ na mój rozwój artystyczny.

W mojej działalności artystycznej znajdują się także koncerty dedykowane dzieciom i młodzieży. W tym zakresie współpracowałam z Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy, Toruńską Orkiestrą Symfoniczną oraz Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie. Pomimo lekkiego charakteru tego rodzaju koncertów nigdy ich nie bagatelizowałam. Zawsze rzetelnie się do nich przygotowywałam i dbałam o to, by śpiewać na odpowiednim poziomie. Oferowanie dobrej jakości koncertów jest szczególnie istotne w wyrabianiu poczucia estetyki u młodego widza. Osobiście bardzo lubię tę część mojej działalności. Przyjemnie jest obserwować, jaki wpływ ma muzyka na dzieci oraz słuchać ich, często niebanalnych, spostrzeżeń czy uwag. Mam głębokie przekonanie do takiej formy przekazywania wiedzy muzycznej najmłodszym. Wierzę, że tego typu koncerty kształtują przyszłego, dorosłego słuchacza, który w świadomy sposób będzie odbierał muzykę i chętnie będzie wypełniał sale koncertowe, opery czy teatry muzyczne.

### **Działalność pedagogiczna**

Oprócz aktywności artystycznej od 2006 roku prowadzę równoległe działalność pedagogiczną. Początkowo pracowałam tylko w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Pile, później rozpoczęłam pracę w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Praca pedagogiczna jest dla mnie istotna przede wszystkim dlatego, że mogę dzielić się z młodzieżą swoją pasją do muzyki, do śpiewu. Ponadto czuję, że poprzez uczenie innych sama się rozwijam. Dzieje się tak dlatego, że nie ma jednego schematu uczenia przystającego do wszystkich z racji tego, że każdy uczeń dysponuje innymi możliwościami, inną wyobraźnią, inną emocjonalnością czy wrażliwością i gotowością do dzielenia się nią.





Mając powyższe na uwadze, uczenie innych to nieustanne poszukiwanie, to próba znalezienia najlepszych rozwiązań dla konkretnego ucznia, bez gwarancji, że będą one równie skuteczne u kogoś innego nawet z podobnymi problemami wokalnymi. Uczniowi na poziomie szkoły muzycznej nie jest łatwo wytłumaczyć, jak ma realizować uwagi w sytuacji gdy prawdopodobnie nigdy wcześniej nie próbował śpiewać klasycznie, gdy nie ma wyrobionego aparatu pojęciowego, dotyczącego techniki wokalnej, gdy nie ma wiedzy z zakresu stylów muzycznych, gdy nie ma jeszcze środków i odwagi by dzielić się swoją muzykalnością. W pracy ze studentami wymienione wyżej problemy są mniej dostrzegalne, jednak pojawiają się inne. Często wynikają one z nieuporządkowania umiejętności wokalnych na wcześniejszym etapie edukacji, z braku cierpliwości w oczekiwaniu na efekty swojej pracy, z rodzącej się frustracji, kiedy okazuje się, że nie da się na własnym ciele wymusić szybkich rezultatów, z niewłaściwej (zazwyczaj zaniżonej) oceny swojego talentu na tle kolegów i koleżanek ze studiów.

Z uwagi na powyższe lekcje śpiewu mimo iż, finalnie dążą do tego by nauczyć sprawnie, stylowo i muzykalnie operować głosem, nigdy nie są szablonowe i cechują się indywidualnym podejściem do każdego ucznia czy studenta. Przyznam, że zanim podjęłam się pracy pedagogicznej nie postrzegałam procesu kształcenia głosu tak wielopłaszczyznowo.

Jako pedagog śpiewu przywiązuję oczywiście wagę do techniki wydobywania głosu, jednak staram się przy tym zauważać osobowość i wrażliwość studenta. Od pierwszych lekcji zależy mi na prawidłowej pracy oddechu podczas śpiewania. Zwracam uwagę, by oddech był wzięty w aktywny sposób a powietrze w ciele było pod odpowiednim ciśnieniem tak, by w trakcie śpiewu jego strumień mógł pobudzić wysoką pozycję głosu. Dużą uwagę przywiązuję do niwelowania wszelkich niepotrzebnych napięć mięśniowych w trakcie śpiewu. Sztywne ramiona, plecy, szyja czy zuchwa nie tylko sprawiają niewygodę i zmniejszają walory estetyczne głosu ale także ograniczają realizację własnych wizji interpretacyjnych przez co blokują osobowość. Oprócz aspektów stricte technicznych istotny jest też dla mnie dobór właściwego repertuaru, który będzie nie tylko właściwy dla rodzaju głosu studenta czy ucznia, ale także będzie korespondował z jego możliwościami głosowymi i temperamentem. Kluczowe jest też dla mnie uwrażliwienie studenta na style muzyczne, tekst, prawidłową dykcję w różnych językach oraz ekspresję słowa. Możliwość operowania słowem w utworach wokalnych jest ogromnym, niedostępnym innym instrumentom, przywilejem, dlatego tak istotne jest umiejętne z niego korzystanie. Dodatkowo staram się nauczyć studentów, by w pracy nad własnym głosem byli opanowani i wytrwali. Żeby pamiętali, że człowiek nie jest maszyną i nie codziennie będzie wznosił się na wyżyny swoich możliwości.

To, co daje największą radość w pracy pedagogicznej, to postępy i sukcesy podopiecznych. Jestem pedagogiem śpiewu od 12 lat. W tym okresie miałam łącznie na poziomie szkolnym i akademickim 9 dyplomantów. Moi wychowankowie zdobywali laury na konkursach wokalnych w kraju i za granicą. Wielu z nich bierze udział w profesjonalnych spektaklach i koncertach. Szczegółowo działalność pedagogiczną wymieniłam w dokumentacji sporządzonej do wszczęcia postępowania habilitacyjnego.

### **Inna działalność**

Moja aktywność nie ogranicza się jedynie do działalności artystycznej i pedagogicznej. Od 2016 roku pełnię funkcję Prodziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Dodatkowo byłam członkiem zarządu w Fundacji *Konsonans* oraz jestem wiceprzewodniczącą zarządu w Stowarzyszeniu *Forum Kultur*. Wielokrotnie angażowałam się w prace związane z organizacją wydarzeń artystycznych. W roku 2012 i 2015 zajmowałam się przygotowaniem Konkursu Wokalnego im. I.J. Paderewskiego. W roku 2014 powierzono

mi obowiązki przewodniczącej biura organizacyjnego festiwalu *Międzynarodowe Operowe Forum Młodych*. Odbywający się co roku na przełomie maja i kwietnia festiwal zawsze ma bardzo urozmaicone i bogate kalendarium. Do udziału w *Międzynarodowym Operowym Forum Młodych* zapraszanych jest przynajmniej pięć ośrodków akademickich z kraju i zagranicy. W ramach Forum, oprócz studenckich spektakli, odbywają się: Sesja naukowa, Mistrzowski Kurs Wokalnym, Konkurs na Najciekawszą Osobowość Artystyczną, Wielka Gala Operowa oraz Koncert Kameralny z udziałem profesorów wokalistyki. Wielowymiarowość przedsięwzięcia wraz z różnorodnym programem sprawia, że to niespełna dwutygodniowe święto muzyczne stało się kulturalną wizytówką regionu i z roku na rok zdobywa coraz liczniejszą grupę entuzjastów. Praca przy festiwalu jest zajęciem absorbującym. Koordynacja wszystkich potrzebnych działań bywa często karkołomna i nerwowa. Jednak nabywane doświadczenie z zakresu organizacji imprez artystycznych jest bezcenne, a efekt końcowy oraz świadomość, że brało się udział w tworzeniu czegoś wartościowego, dają dużą satysfakcję.

Przygotowanie dokumentacji habilitacyjnej to niejako podsumowaniem dotychczas podjętych działań zawodowych. Analiza poczynań artystycznych, naukowych, pedagogicznych i popularyzujących sztukę pozwala na refleksję i spojrzenie na siebie z szerszej perspektywy. Umożliwia to dokładne określenie swojego aktualnego położenia, a w konsekwencji wyznaczenie kolejnych celów. Jak pisał Terry Pratchett: *To ważne, byśmy wiedzieli, skąd przychodzimy, ponieważ jeśli nie wiemy, skąd przychodzimy, to nie wiemy, gdzie jesteśmy, a jeśli nie wiemy, gdzie jesteśmy, to nie wiemy, dokąd zmierzamy. A jeśli ktoś nie wie, dokąd zmierza, to prawdopodobnie zmierza w złym kierunku.* Mam nadzieję, że obiorę właściwy kierunek i będę mogła przeżyć jeszcze wiele pięknych chwil jako śpiewaczka, artystka, muzyk i pedagog.

