

KRÓLOWA NOCY - OPOWIEŚĆ O NINIE STANO

I. KUDOWA '85

Stała uśmiechnięta obok bijącego barwami klombu kwiatów. Rozproszone światło, wytłumione powłoką chmur, jakby w zawstydzeniu starało się pomagać młodemu fotoreporterowi. Kocimi ruchami co chwilę zmieniał pozycję aparatu, by utrwalić w nim honorowego gościa tegorocznego festiwalu: słynną ongiś śpiewaczkę, a dziś znanego pedagoga, Janinę Stano. Pstrykała migawka, przesuwały się ujęcia.

Początek lata 1985 roku był zimny i deszczowy. Mimo tego słuchacze Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie zapełniali co wieczór zarówno sale koncertowe, jak i ławki w parkowym teatrze „Pod Blachą”. Widocznie magia wieczornej muzyki była silniejsza od niesprzyjającej pogody, skoro słuchali jej kuracjusze również i na świeżym powietrzu w kudowskim parku. Chłodny poranek zdjęciowy zmusił Janinę Stano do włożenia długiego jasnego płaszcza, zharmonizowanego w kolorystyce z platynowym odcieniem jej włosów.

Nagle wokół pojaśniało. Słońce znalazło sobie lukę w zachmurzonym parasolu, wbijając się silnymi promieniami w urokliwą promenadę Kudowy-Zdroju. Kwiaty na klombie nabrały rumieńców i w obiektywie Zbyszka Pachli, reportera „Trybuny Wałbrzyskiej”, wyostrzył się kontrast. Artystka włożyła ciemne okulary, a chrząst migawki w czarnym pudełku odliczał drugą serię ujęć przed pijalnią wód mineralnych.

Chwilę później do Janiny Stano dołączyła młoda, nieco wyższa od niej szatynka w białym wdzianku, przystrojonym kolorową apaszką. Smagła cera i rozpuszczone włosy podkreślały urodę kanadyjskiej śpiewaczki z Montrealu, Suzanne Gari. Przyjechała do Kudowy razem ze swoją sławną nauczycielką, by zaśpiewać między innymi arię Ewy z „Hrabiny” Moniuszki. Tę samą, którą zaczynała też karierę śpiewaczą jej maestra, Janina Stano.

Dziś, 3 lipca 1985 roku, pani profesor, o której w świątku operowym mówi się po prostu Nina, obchodzi 35-lecie pracy artystycznej. Po serii pamiątkowych zdjęć z Suzanne jedną ze swoich najlepszych uczennic ze Studia Operowego w Düsseldorfie, teraz już bardzo dobrą i wziętą śpiewaczką, wróci do hotelu, by przygotować się do popołudniowego spotkania z publicznością.

— Dziękuję. — Zbyszek zaczął składać aparaty do futerału. Obie panie, nadal jeszcze uśmiechnięte jak do zdjęć, podążały spacerowym krokiem w stronę hotelu „Kosmos”, a słońce, które najwidoczniej domyśliło się, że nie jest już fotoreporterowi potrzebne, uciekło do futerału z chmur. Zbyszek obiecał mi przysłać kilka odbitek, pożegnaliśmy się i dołączyłem do śpiewaczek.

Leniwy nastrój uzdrowiska udzielał się wszystkim, nie wyłączając festiwalowych artystów, którzy mimo zrozumiałego napięcia przed występami poddawali się urokowi zwolnionego rytmu

Kudowy. Przed Klubem Książki i Prasy, gdzie za kilka godzin — jak głośzą afisze — odbędzie się impreza z cyklu „Mistrzowie i ich uczniowie” z udziałem Niny Stano oraz jej uczennicy Suzanne Gari, zebrała się grupka widzów, obserwujących partię szachów rozgrywaną na ziemi drewnianymi figurami wielkości człowieka.

— Nie lubię rocznic, bo przypominają mi o nieubłaganym czasie, stale uciekającym, coraz szybciej i szybciej — powiedziała Nina, zatrzymując się przy szachownicy. — Często powraca wtedy do mnie pytanie: czy swoją życiową partię szachów mądrze rozegrałam? — Znów się zamyśliła, wpatrzona w figury stojące na wielkim pokratkowanym polu gry, ułożonym z kamiennej płyty.

Kiedy patrzyłem na nią teraz, stojąc nieco z boku, przez moment wydała mi się jedną z tych figur na szachownicy, odróżniając się od nich li tylko jasnym kolorytem. Wtedy jeszcze bliżej jej nie znałem, ale ta wypowiedziana jakby mimochodem refleksja wzbudzała jakąś dodatkową sympatię. Wiedziałem o niej tylko, że w latach sześćdziesiątych odnosiła duże sukcesy jako sopran koloraturowy, że była pierwszą po wojnie młodą polską śpiewaczką, która występowała na słynnej scenie Wiener Staatsoper i innych scenach europejskich, a potem zaczęła uczyć śpiewu, osiągając i w tej pracy znaczące sukcesy. Pomyślałem w tym momencie, że jako artystka, powinna być zadowolona. Skąd więc takie pytanie?

Od dwudziestu lat mieszkała na stałe w Düsseldorfie, a w Polsce bywała tylko gościem, przyjeżdżając w odwiedziny do syna i na spotkania z przyjaciółmi. Pamiętam, że poznałem ją imieninach u Marysi Fołtyn, która tu w Kudowie jest artystycznym gospodarzem festiwalu ukochanego Moniuszki. W latach pięćdziesiątych Maria i Nina były solistkami Opery Warszawskiej. Ale bardziej zbliżyły się do siebie na początku następnej dekady, kiedy to przez dwa sezony razem śpiewały w Operze w Lipsku. Nawiązana wówczas przyjaźń przetrwała do dnia dzisiejszego. I właśnie w mieszkaniu Marii, znane mi z opowieści świątka śpiewaczego nazwisko artystki związanej z Operą Nadreńską w Düsseldorfie nagle zmaterializowało się w osobie drobnej, sympatycznej jasnowłosej kobiety o uśmiechniętych oczach. Ani wtedy w Warszawie, ani teraz w Kudowie, widząc ją zawsze pogodną i życzliwą wszystkim wokół, nie pomyślałem dotąd o cenie, jaką zapewne musiała zapłacić za swoją karierę artystyczną. I słysząc to pytanie przy szachownicy, postanowiłem zebrać materiały oraz opisać sylwetkę artystyczną Janiny Stano w trzecim tomie „Karier i legend”, nad którym pracowałem. Wtedy jeszcze nie wiedziałem, że jednocześnie zaczną się zbierać notatki i do tej książki.

*

Środa 3 lipca była ostatnim dniem XXIV Festiwalu Moniuszkowskiego. O czwartej po południu — na trzy godziny przed koncertem galowym w międzynarodowej obsadzie — zebrał się w kudowskim KMPiKu komplet publiczności na spotkaniu z cyklu „Mistrzowie i ich uczniowie”. Wchodzących witała w hallu Klubu wystawa kwiatów, jakby prowadząc gości do sali z uśmiechem świeżych kolorów.

Spotkanie z Niną Stano i jej uczennicą Suzanne Gari (która niebawem miała wystąpić też na wieczornym koncercie galowym) prowadził nestor polskiej krytyki muzycznej, Wojciech

hrabia Dzieduszycki, postać niezwykle sympatyczna i znacząca w naszym powojennym życiu muzycznym. Ongiś był właścicielem olbrzymiego majątku ziemskiego w województwie stanisławowskim. Za młodu kształcił się na śpiewaka i mimo że był jedynym polskim artystą, który nagrał płytę z legendarnym Beniaminem Giglim — nie śpiewem, lecz piórem wpisał się do naszej kultury muzycznej. Dzieduszycki, zwany przez przyjaciół Tuniem, pobierał też nauki, a nawet był zaprzyjaźniony z największym polskim basem, Adamem Didurem. Te śpiewacze doświadczenia doskonale predestynowały Wojciecha Dzieduszyckiego do roli gospodarza na spotkaniu melomanów z Niną Stano i jej uczennicą, kanadyjską Zuzanną.

Przysiadłem przy kontuarze klubowego barku i zza filaru obserwowałem ukwiecony stolik z mikrofonami, przy którym zajęły miejsca obie śpiewaczki oraz gospodarz spotkania.

Zawsze podziwiałem u Dzieduszyckiego jego wielką kulturę osobistą i patrząc teraz na nienaganne maniery i arcydżentelmeńską postawę prowadzącego to spotkanie, nagle uśmiechnąłem się w duchu. — Oto Nina ma to, co lubi — pomyślałem. Przypomniało mi się bowiem, co niedawno mówiła: „Mój ojciec był dżentelmenem w każdym calu. Dlatego do dziś lubię tylko mężczyzn dobrze wychowanych, a nie mogę znieść prostactwa i braku taktu. Według ojcowego wzoru starałam się też wychować mojego Krzysia”. Teraz z uśmiechem i zadowoleniem spoglądała bokiem na Dzieduszyckiego, który z rzadko już dziś spotykaną elegancją zaczął prowadzić rozmowę o jej artystycznych losach.

Wśród publiczności zaczęły krążyć zdjęcia z przedstawień Niny Stano w różnych operach europejskich, a w pewnym momencie gospodarz spotkania zapowiedział nagranie drugiej części cavatiny z „Cyrulika sewilskiego”. Mimo niezbyt doskonałej aparatury odtwarzającej z głośników rozszedł się po sali piękny, jasny sopran Janiny Stano, z biegnącymi i skaczącymi koloraturami. Krągłość tego głosu skojarzyła mi się, nie wiedzieć czemu, z rubensowskimi kształtami sylwetki Rossiniego, wspaniałego kompozytora, który prócz muzyki kochał też dobrą kuchnię.

— Jest „fa”! — krzyknął entuzjastycznie Dzieduszycki na zakończenie popisu wokalnego w cavatinie Rozyny. Słyszając to, śpiewaczka uśmiechnęła się i dodała:

— W staccatach dochodziłam do „a”, nawet „b”.

— „Be” trzykreślne? — hrabia Tunio nie ukrywał zaskoczenia.

— Są nagrania, gdzie na przykład w „Wariacjach” Procha brałam „as” na końcu. W „Cyruliku” zaś, gdzie śpiewałam dodane tam wariacje koncertowe, kończyłam „g”. Przy śpiewaniu Królowej Nocy miałam zawsze stracha, czy tego dnia wyjdzie „fa”, czy nie? Jak pan wie, to jest iście cyrkowa partia dla koloratury.

Pamiętam, jak pewnego razu Lisa delia Casa, z którą występowałam razem w „Czarodziejskim flecie”, dziwiła się moim zwyczajom, I pytała: pani Stano, dlaczego jeszcze w garderobie pani ćwiczysz, skoro wiadomo, że głos trzeba szanować na czas spektaklu, na wyjście sceniczne? Powiedziałam jej wtedy: droga pani Liso, gdyby nie śpiewała pani Paminy a Królową Nocy, to by mnie pani zrozumiała. Bo ja w czasie spektaklu nie mam okazji „rozruszania” głosu, tylko Mozart każe mi od razu wejść z cyrkową arią i stać w pozycji wokalnego linoskoczka, którego helikopter ustawił wprost na linie.

— A kiedy się rozśpiewujesz w normalnym rozkładzie dnia? — zapytała siedząca przy stoliku obok znana mezzosopranistka, Krystyna Szostek-Radkowa.

— Do godziny dwunastej w południe mogłam jeszcze tego dnia odwołać występ. Więc rozśpiewałam się rano, do jedenastej, by zorientować się, w jakiej jestem dziś formie.



“Usłyszałem opowieść o życiowych przypadkach Janiny Stano,
córki Fryderyka i Wilhelminy Głodzinskih...”

Ze śpiewem jest tak samo jak w życiu. Kiedy wstaję rano w kiepskim humorze, nie idę nic załatwiać, bo wiem, że i nic dobrego w tym dniu nie osiągnę. Jeśli wstaję w dobrym samopoczuciu — potrafię zrobić więcej, niż planowałam. Czasami myślę, że tak jak istnieje technika wokalna, tak zapewne istnieje technika stanów psychicznych.

— Rozmowa już się rozkręca, a gospodarz zaniedbał swoje obowiązki — zganił sam siebie pan Dzeduszycki i zwracając się do śpiewaczek, zapytał: — Czy podać kawę?

— Poproszę o herbatę.

I Nina zaczęła opowiadać o innych swoich występach, o tym, jak po opuszczeniu sceny rozpoczęła działalność pedagogiczną. Śpiewaczka koloraturowa musi wiedzieć, kiedy ma opuścić scenę, bo w pewnym momencie może się stać niewiarygodna lub wręcz śmieszna. Wiadomo, że na ten rodzaj głosu kompozytorzy pisali na ogół role dla młodych postaci scenicznych, koloraturą obdarzali młode Gildy czy Rozyny. Więc czas koloratur jest na scenie dużo krótszy niż dla innych sopranów, nie mówiąc o barytonach czy basach, którzy mogą grać postaci charakterystyczne aż do starszego wieku, dopóki głosu starczy.

— Dodam tu — wtrącił Dzeduszycki — że pani Nina Stano przez dwa sezony, w latach siedemdziesiątych była konsultantem wokalnym Teatru Wielkiego w Warszawie i wykładała też



Festiwalowe spotkanie z cyklu “Mistrzowie i ich uczniowie”.

Przy stoliku:Maestra i jej uczennice:pierwszy z lewej:Wojciech Dzeduszycki

w tym czasie w stołecznej akademii muzycznej. Potem wróciła do Düsseldorfu, gdzie objęła kierownictwo wokalne w Studio Operowym działającym przy Deutsche Oper am Rhein oraz prowadziła tam i prowadzi do dziś klasę wokalistyki w Wyższej Szkole Muzycznej.

Ta informacja spowodowała, że pierwsze pytanie, jakie padło z sali, dotyczyło porównania systemu kształcenia śpiewaków w Polsce i w Niemczech Zachodnich.

Szkolnictwo wokalne w Polsce stoi na wysokim poziomie — zaczęła swoją odpowiedź Nina, i sądząc po minie pytającego bruneta, który siedział niedaleko mnie, tym stwierdzeniem nieco go zaskoczył.

— Dla głównego przedmiotu — wyjaśniała dalej — poświęca się tygodniowo dwie pełne godziny, zaś na uczelniach w Republice Federalnej tylko jedną, co jest absolutnie za mało.

— Jeśli tak jest u nich źle — replikował brunet — to skąd się bierze w Niemczech tylu wspaniałych śpiewaków?

— Przyjeżdżają tam z całego świata. Teatry zachodnioniemieckie są bogate i jest ich stosunkowo dużo, więc właśnie w RFN szukają pracy śpiewacy z Ameryki, Azji, a także z innych krajów zachodniej Europy. Niemcy cenią sobie dobry teatr operowy. Przykładem może być obecna tu moja uczennica Zuzanna, obecnie solistka Deutsche Oper am Rhein, a poprzednio adeptka Studia Operowego. I właśnie o tym studiu chciałam coś jeszcze dodać.

Otóż wiedza i umiejętności dyplomanta wyższej szkoły muzycznej w Niemczech na ogół nie wystarczają, by dostać się na scenę. Pomocne więc jest Studio Operowe, gdzie adept opracowuje z korepetytorem poszczególne role, na próbach zespołowych korzysta z uwag dyrygenta, ma do dyspozycji reżysera, z którym przygotowuje aktorsko opracowaną już partię muzyczną. Poza tym adepci mają też osobne lekcje dykcji, rytmiki, a w niektórych studiach — także tak zwaną kontrolę wokalną.

Po krótkim okresie wstępnym powierza się adeptom zadania sceniczne w codziennych produkcjach danego teatru operowego, obsadzając ich w małych lub średnich rolach, zależnie od talentu i możliwości danej osoby.

W Republice Federalnej takie studia istnieją przy każdej większej operze i adepci dostają tam miesięczną gażę, stosunkowo niską, coś w rodzaju stypendium. Pozwala ono na opłacenie mieszkania i bardzo skromne utrzymanie. Okres przygotowania w studio jest różny, od jednego roku do trzech lat, w zależności od indywidualnych potrzeb. Z tym że już po roku, douczając się nadal, adepci podpisują kontrakty na scenach operowych. Jest to dobry i sprawdzony system, który, jak sędzę — kończyła Nina — mógłby też funkcjonować w Polsce.

Przez moment zapanowała na sali cisza, do której nieopatrznie dopuścił gospodarz spotkania, bo nie przejął głosu zaraz po słowach pani Stano. I stało się! Przy stoliku stojącym obok gości tej imprezy, rozległ się zachrypnięty, wysoki głos profesora Kazimierza Wiłkomirskiego. Znakomity wiolonczelista, a także dyrygent, kompozytor i chyba nestor polskiego świata muzycznego, bo liczący już około pięćdziesięciu lat artysta, ma jedną wadę: jest gadułą.

Tym razem opowiadał o swoich doświadczeniach dyrygenta i dyrektora operowego. Trzeba przyznać, że jak na możliwości pana profesora, pieszczotliwie nazywanego w naszym światku muzycznym Kaziem, mówił niewiele, puentując to pytaniem o doświadczenia Niny z różnymi dyrygentami.

— Dyrygent powinien oddychać razem ze śpiewakiem — wtrąciła pani Szostek-Radkowa.

— Nie każdy dyrygent wyczuwa wokalistów. Zwłaszcza gdy poprzednio miał większe doświadczenie symfoniczne niż operowe — zaczęła odpowiadać Nina. — Ale muszę przyznać, że na ogół miałam szczęście do dobrych dyrygentów, rozumiejących dwoistość planów dźwiękowych sceny i orkiestronu, tak jak na przykład Hans Swarowsky w Wiedniu. Dobrze jest, gdy dyrygent równoległe ze śpiewakiem powtarza jego tekst. Wtedy wie i czuje, w którym miejscu nieco zawiesić batutę, bo jest oddech. On śpiewa razem ze mną.

— Byle nie głośno — dodała z boku Maria Fołtyn, co zostało na sali skwitowane śmiechem.

Nina już niewiele mówiła o sobie, za to z nie skrywaną radością przedstawiła swoją uczennicę. Okazało się, że Suzanne Gari już w wieku sześciu lat zaczęła śpiewać w operowym chórze w Montrealu, więc miała okazję szybko połączyć teatralnego bakcyła. Potem studiowała w tym mieście psychologię, ale pociągał ją śpiew i pierwsze jego lekcje brała u swojej ciotki w Paryżu, która była korepetytorką Opery. Po roku wróciła do Ameryki i rozpoczęła już regularne studia muzyczne na Uniwersytecie w Montrealu i w Ontario. W 1979 roku znów zawitała do Europy i trafiła do Studia Operowego w Düsseldorfie. Po dwóch latach pracy pod opieką Niny Stano, została solistką Opery Nadreńskiej. Niebawem już była zapraszana na festiwale muzyczne we Francji i Niemczech, do telewizji, nagrała pierwsze płyty. Nina mówiła o tym wszystkim z dumą tym większą, że po ukończeniu Studia w 1981 roku, Suzanne Gari nadal pracowała pod jej kierownictwem i każdą nową rolę, nową partię koncertową czy płytową, przygotowywała razem ze „swoją panią profesor”. Pomyślałem, że musi to być olbrzymia i chyba nieporównywalna z niczym satysfakcja, kiedy się widzi i słyszy, jak z dnia na dzień rozwija się talent podopiecznego.

— Tu na sali jest duszno, więc nie wiem, jak teraz Zuzanna zaśpiewa — zakończyła Nina opowieść o swojej uczennicy, zaś Wojciech Dzieduszycki dodał, dla porządku, że pani Gari rozpocznie swój występ od pieśni Debussy’ego „Pierrot”.

— Akompaniować jej będzie bardzo młoda pianistka, która ma straszną tremę, pani Anna Kamola. Natomiast obracać kartki będzie laureatka z zeszłorocznego konkursu amatorów w Kudowie, pani Lewandowska.

Po pieśni Debussy’ego, Gari zaśpiewała jeszcze arię z „Pericholi” Offenbacha, też w języku oryginału, i pomyślałem, że właśnie specyficzna dźwięczność języka francuskiego znakomicie współgra z jej pełnym, błyszczącym, dźwięcznym głosem. Długie oklaski napełnionej po brzegi sali KMPiK zdawały się potwierdzić moje odczucia.

Spotkanie miało się już ku końcowi, gdy jeszcze pewna pani spod okna chciała się dowiedzieć, jakie są literackie fascynacje Niny Stano.

— Najmocniej w młodości przeżyłam fascynację powieścią Romaina Rollanda „Jan Krzysztof”. Do tego stopnia, że mój syn nazywa się Krzysztof Jan, bo bohatera tej książki też nazywano w odwrotnej kolejności tytułowych imion — odpowiedziała artystka i po chwili zamyślenia dodała: — Tak... to wspaniała powieść. A czwarta jej część była napisana tak, że można ją wręcz połykać...

Kiedy wychodziliśmy z sali, Nina rozdawała autografy, rozmawiając jeszcze z gronem słuchaczy skupionych wokół jej stolika. W pewnym momencie usłyszałem wybijający się ponad szum wychodzących głos jakiejś pani: „Czy najwspanialsza poznańska Gilda podaruje swój autograf starej poznaniance i miłośniczce opery?”



Nina Stano ze swoją uczennicą Suzanne Gari na Festiwalu Moniuszkowskim - Kudowa 1985

Pozakończeniu tego bliskodwugodzinnego spotkania Suzanne poszła przygotowywać się do koncertu galowego, a Nina została jeszcze w pokoju kierowniczkii klubu, by udzielić wywiadu redaktor Zuzannie Czajkowskiej dla „Kuriera Polskiego” — Mam sentyment do tej gazety — powiedziała z uśmiechem, choć zdawało mi się, że jest zmęczona. — Mimo że byłam za granicą, „Kurier” zawsze o mnie pamiętał i pisywał od czasu do czasu, co też dzieje się teraz z Niną Stano.

Zuzanna Czajkowska obiecała, że to nie potrwa długo i na koncert na pewno zdążymy. Przysiadłem więc w kącie, przysłuchując się wywiadowi.

— Czy studio przy Deutsche Oper am Rhein przygotowuje młodych solistów tylko dla obu własnych scen, w Düsseldorfie i Duisburgu?

— To cel główny. Ale oczywiście nikt nie zamyka im możliwości pokazywania się na szerszej arenie.

— Jak czuje się Polka-pedagog, ucząc młodych Niemców, bo z pewnością stanowią oni trzon zespołu Opery oraz większość słuchaczy studia?

— To, co powiem, może wydawać się dziwne, ale studentów-Niemców prawie zupełnie nie ma w Studiu i na scenie. Zespół artystów jest międzynarodowy, o czym mówiłam przed chwilą na spotkaniu, i podobnie wielonarodowy jest skład słuchaczy Studia.

— Dlaczego? Czyżby młodzi Niemcy nie interesowali się operą, śpiewem?

— Przeciwnie. Dowodem muzycznych, a więc i operowych upodobań jest choćby to, że w każdym mieście działa teatr operowy, a na widowniach zawsze pełno! W RFN teatry dzielą się na pięć kategorii. Do pierwszej zalicza się sceny największych miast, między innymi Monachium, Stuttgartu, Kolonii, Hamburga, Frankfurtu i Berlina. Do tej kategorii należy też Opera w Düsseldorfie.

— Sławę pani, jako pedagoga, głosi dziś cała grupa Japończyków...

— A skąd pani to wie? — Nina roześmiała się ze szczerym zdziwieniem. — Pewnie Marysia Fołtyn coś pani mówiła... Faktem jest, że mieliśmy w Studiu grupę śpiewaków japońskich. Szczególną radość sprawiła mi współpraca z czołową dziś solistką z Tokio, panią Kiyomi Toyoda, która przyjeżdża specjalnie do mnie na kontrolę głosu. Przygotowałam z nią słynne trzy role z opery Offenbacha „Opowieści Hoffmanna”, i to w dwóch wersjach językowych: po francusku i po japońsku. Przyjeżdża również na kontrolę głosu japoński tenor Akeshi Wakamoto. Ale skoro o uczniach mowa, to muszę przede wszystkim powiedzieć, że pomogłam wielu polskim śpiewaczkom i śpiewakom uporać się z kłopotami natury technicznej czy interpretacyjnej. W tej chwili zaś są w Düsseldorfie pod moją opieką wokalna Jagna Sokorska córka Bogny, Piotr Bednarski oraz Katarzyna Niemiec. Robią duże postępy w pracy artystycznej...

Ostatni wieczór festiwalu przyjął nas lodowatym wiatrem. Na szczęście z Klubu do Sali Koncertowej tylko dwa kroki, więc bez szkody dla zdrowia i pięknych kwiatów, którymi została Nina obdarowana, dotarliśmy na koncert galowy.

Ponieważ najwygodniejszy, jadący całą noc, pociąg do Warszawy odchodził następnego dnia wieczorem, pozostało wiele czasu na spokojny, nie obciążony festiwalowymi terminami spacer po Kudowie.

I w ten oto sposób, w czwartek 4 lipca 1985 roku, po śniadaniu usłyszałem pierwszą część opowieści o życiowych przypadkach Janiny Stano, córki Fryderyka i Wilhelminy Głodzińskich.

II. Z WARSZAWY DO WARSZAWY

Co pozostaje w pamięci z wczesnego dzieciństwa? Kilka mgliście zapisanych obrazów? Jakaś twarz, jakiś gest, fragment zdarzenia? A może coś więcej... Czy rodzą się wtedy życiowe drogowskazy, których istnienie uświadamiamy sobie dopiero w wieku dojrzałym? Myślałem o tym przed włączeniem magnetofonu, w którym — zamiast notesu — rejestrowałem rozmowy, będące potem materiałem wyjściowym przy opisywanych biografiami artystów.

— Od kiedy wyszłam z domu rodzicielskiego, już nigdy nie czułam się „w domu” — powiedziała mi kiedyś Nina jakby od niechcienia, ale z wyczuwalnym w głosie żalem, a może nostalgią? W domu — czyli u siebie. Przypomniałem jej teraz tę konstatację, kiedy usiedliśmy na ławce w kudowskim parku, by porozmawiać o jej dzieciństwie, o pierwszych latach nauki i o tym, w jaki sposób trafiła na śpiewaczą scenę.

— Nina Stano, taśma pierwsza — powiedziałem do mikrofonu, naciskając czerwony guziczek „record”, a Nina na to parsknęła śmiechem.

— Czy to przesłuchanie „na okoliczność”? — zapytała, wskazując pudełko bateryjnego magnetofonu.

— Wiem, że ta maszynka działa nieco deprymująco i na początku naszej rozmowy może nawet powodować podświadomy opór czy wyhamowanie i autokontrolę. Przepraszam, ale w praktyce okazuje się dużo przydatniejsza taśma kasetowa niż długopis i notes. Zapisując ręcznie, tracę sporo informacji, bo nie znam stenografii. A twoja opowieść nie zostaje zanotowana w twoim języku, z twoją frazą narracji, charakterystyczną i odmienną u każdego człowieka. Po prostu nie chcę już na wstępie, nieświadomie zresztą, deformować toku twojej opowieści poprzez własnoręczny zapis.

— Dobrze, już dobrze... niech tam się kręci. Właściwie to mi nawet nie przeszkadza.

Z parkowej alejki wypłynęła wolnym, zdawałoby się wręcz melodyjnym, spacerowym krokiem para starszych kuracjuszy, którzy wyraźnym zainteresowaniem obdarzyli dwoje ludzi na ławce, a zwłaszcza leżący tu magnetofon. — To pewnie wywiad do radia — orzekł nobliwym barytonem pan spacerowicz, a połowica przytaknęła ze zrozumieniem i pociągnęła ciekawskiego partnera na dalszą wędrówkę wzdłuż parkowego klombu.

Nina przez chwilę przyglądała się odchodzącej parze i nagle powiedziała: — Okrążą klomb i wrócą, by choć przez moment podsłuchać. Mogę się założyć... — Przez chwilę zapadło milczenie. Czułem, że chce mi coś jeszcze powiedzieć, ale się waha. Czekałem, wyłączwszy magnetofon.

— Starość jest straszna. Nie wierz w te bzdury, że każdy wiek ma swoje piękne cechy, swoje radości i zalety. Każdy wiek, ale nie starość. Widziałeś przed chwilą tych dwoje... Oni muszą żyć już cudzym życiem, naszą rozmową, życiem swoich dzieci, jeśli je mają. Bardzo się boję takiej opustoszałej starości i pełnej emerytury. Może też dlatego jeszcze uczę, chcę być potrzebna, chcę coś budować sama, by nie stać samotnie i podsłuchiwać innych.

Poranek był pochmurny i wszystkim niskociśnieniowcom, w ucieczce przed sennością, wskazywał jeden kierunek: kawiarnia z filiżanką mocnego, pachnącego słońcem i radością

napoju. O tej porze słynne „piekiełko” w podziemiach Teatru Zdrojowego było jeszcze zamknięte, więc wyszliśmy na główną ulicę Kudowy by tuż za Urzędem Miejskim zajrzeć do narożnej kawiarni o ciemnym, ale za to obiecująco pachnącym wnętrzu. Było prawie pusto, tylko przy kontuarze barowym kilku panów na wysokich stołkach wspominało nocne harce, łagodząc działalność „profesora Suszko” wieloma butelkami wody mineralnej. — Mnie oni nie przeszkadzają — powiedziała Nina, mimo że od strony barku dolatywały czasami dość głośno i kategoryczne stwierdzenia. Usiedliśmy w przeciwległym rogu sali, bez widoku na bar ukryty we wnęce i zamówiliśmy dwie kawy.

— Urodziłam się w Warszawie przy ulicy Grzybowskiej. W kościele Wszystkich Świętych byłam ochrzczona. Ojciec mój był wtedy majorem wojsk polskich i... hm ... miałam nianię, którą bardzo kochałam i z którą chodziłam na spacer do Ogrodu Saskiego. Ojciec był bardzo dobrym człowiekiem, bardzo prawym i... pierwsze przeżycie, jakie pamiętam z dzieciństwa, to klaps, który dostałam od ojca. Ponieważ ojciec mnie nigdy nie bił, więc może dlatego zapamiętałam to na całe życie. I nic już więcej nie utkwiło mi w pamięci z okresu pobytu w Warszawie. Miałam kilka lat, kiedy wyprowadziliśmy się ze stolicy do Krakowa, bo ojciec był stacjonowany w koszarach na Krowodrze i w tej dzielnicy zamieszkaliśmy...

Tak potoczyła się opowieść o dzieciństwie Janiny Stano. W Krakowie rozpoczęła naukę jako pierwszoklasistka, ale już w następnym roku major Fryderyk Głodziński został odkomenderowany na Podole, gdzie przejął komendaturę w Państwowej Komendzie Uzuppełnień w Czortkowie. A wraz z nim powędrowała” rodzina. W Krakowie, gdy Nina miała siedem lat, urodził się jej brat Józef, więc do Lwowa przenieśli się już w czterosobowym składzie i jej dalsze dzieciństwo upływało w atmosferze dwóch galicyjskich miast: Lwowa i Czortkowa. Czortków wpisał się do jej wspomnień szczególnie w okolicach 20 października, gdy corocznie mama urządzała jej trzydniowe imieniny, szyła kostiumy dla zaproszonych dzieci i aranżowała małe przedstawienia teatralne.

— Moja mama studiowała farmację, ale jej nie skończyła, gdy wyszła za męża. W zupełności poświęciła się domowi, tworząc w nim taką atmosferę ciepła, którą się na zawsze zapamiętuje. W Czortkowie przystąpiłam do pierwszej komunii świętej i to zdarzenie chyba najbardziej zapadło mi w pamięć, kiedy teraz wspominam to miasto.

Janina Stano miała dziewięć lat, kiedy rozpoczęła we Lwowie naukę muzyki. Dostała od rodziców 3/4 skrzypce i na tym instrumencie poznawała muzyczne abecadło pod kierunkiem Emy Wolfstahl. Jej nauczycielka, pochodząca ze sławnej lwowskiej rodziny muzycznej, była też na swój sposób postacią legendarną w artystycznym pejzażu tego miasta. W książce Zofii Ottawa-Rogalskiej „Lwy spod ratusza słuchają muzyki”, znalazłem takie oto przypomnienie. „... W latach dziewięćsetnych miał Lwów czworo cudownych dzieci. Pierwszym z nich był 15-letni Raul Koczalski, uczeń Mikulego i Jareckiego, już w tak młodym wieku skończony pianista, zachwycał pięknym tonem (...) Drugim z rzędu był 6-letni uczeń Melcera, Miecio Horszowski, obecnie wybitny pianista i pedagog. (...)

Trzecim cudownym dzieckiem była skrzypaczka Emcia Wolfstahlówna, córka profesora Maurycego Wolfstahla. Występowała często jako solistka, grywała na koncertach z ojcem, który był jej profesorem, utwory na dwoje skrzypiec. W latach późniejszych grała w orkiestrze filharmonii i opery. Obecnie pani Wolfstahl mieszka w Krakowie. Czwartym miłym zjawiskiem



Zaczynała naukę gry na skrzypcach

na estradzie była Ilonka Kurz, córka profesora konserwatorium, Vilema Kurza...”

Kurs średniej szkoły muzycznej Janina Stano przeszła pod kierunkiem innej skrzypaczki, Marii Trusiówny. W budynku tej uczelni, na ulicy Chorążczyzny 7, doszło do spotkania, które w dużej mierze zaważyło na dalszej edukacji muzycznej Niny.

Historia lubi zataczać znamienne zakola i po latach wielu jej bohaterów powraca do miejsca, z którego zaczęła się ich życiowa lub artystyczna droga. Tak też było z „basem wszechczasów”, najwybitniejszym bodaj polskim śpiewakiem i największym rywalem legendarnego Szalapina — Adamem Didurem.

Pod koniec zeszłego stulecia Didur przyjechał z rodzimej ziemi sanockiej do Lwowa i uczył się muzycznego abecadła u profesora Walerego Wysockiego, który od 1885 roku prowadził klasę śpiewu w lwowskim Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Wysocki zasłynął w historii naszej muzyki jako wybitny pedagog, bo kształcił, prócz Didura, tej miary późniejszych artystów co Janina Korolewicz-Waydowa, Salomea Kruszelnicka, Helena Zboińska-Ruszkowska, Józef Mann czy Zygmunt Mossoczy. Stąd też narodziła się bogata tradycja lwowskiej wylęgarni talentów śpiewaczych.

Upłynęło czterdzieści lat. Towarzystwo Muzyczne z Galicyjskiego przemianowało się na Polskie, a jego konserwatorium z czynszowych kamienic przeniosło się do własnego gmachu z dużą salą koncertową i małą — kameralną. Adam Didur w tym czasie objechał pół świata, przez ćwierć wieku święcąc największe triumfy w nowojorskiej Metropolitan Opera House (prowadzonej wówczas przez Arturo Toscaniniego, chyba najwybitniejszego dyrygenta XX wieku) i w 1938 roku... pojawił się znów we Lwowie, by przez rok poprowadzić klasę śpiewu w Konserwatorium, w którym stawiał pierwsze kroki.

— Moja mama, która była pod urokiem głosu i legendy Adama Didura, koniecznie chciała, bym poszła do niego na przesłuchanie. — Nina na chwilę przerwała opowieść i zaczęła się bawić serwetką uporczywie wpatrując się w nienajczystszy blat kawiarnianego stolika. — Miała intuicję, jak wszystkie chyba matki. Ale ja nie mogłam...

— Nie mogłaś pójść do Didura?

— Nie o to chodzi. Nie mogłam wtedy myśleć o śpiewie. — Od rzuciła serwetkę i roześmiała się do własnych myśli. — Przyczyna była na ślizgawce.

— Nie rozumiem...

— No właśnie. Mama też tego nie mogła zrozumieć. A przyczyna była prosta. Miałam wówczas sympatię, chłopca, z którym spotykałam się na ślizgawce, i który mnie adorował. On chodził na kursy szybowcowe, zdobywał kolejne stopnie i chciał być pilotem. Jak dowiedział się, że zaczynam myśleć o śpiewie, stanowczo zaoponował. „Jeśli się będziesz uczyła śpiewu, to ja zginę! Zginę podczas ćwiczebnego lotu, bo nie ścierpię, żebyś była jakąś tam śpiewaczką”. Widzisz, jacy potrafili być chłopcy lat trzydziestych...

— Ale jednak doszło do przesłuchania u Didura, prawda?

— Przyszłam do jego klasy w konserwatorium niemal z sercem w gardle. Profesor Didur był bardzo poważny, a przy tym niezwykle dżentelmeński. Manierami i elegancją słynął w całym Lwowie. Miałam świadomość tego, że jest to artysta światowej sławy, absolutny autorytet w sprawach wokalnych, a więc tym bardziej trzęsły mi się nogi. Siadł do fortepianu, wykonał ze mną parę ćwiczeń, sprawdził skalę i, co mnie najbardziej zdziwiło, nie kazał śpiewać żadnego

utworu. Pomyślałam wówczas, że chyba mnie zdyskwalifikował, skoro nie chce usłyszeć głosu „w pełnej krasie”, a tylko zadawała się gamami. I wtedy Didur uśmiechnął się po ojcowsku, a w jego słowach wyczułam ogromne ciepło i sympatię. Dowiedziałam się, że mam głos nie oparty, ale w barwie bardzo ładny, głos o rozległej skali. Takich komplementów nie spodziewałam się, przygotowana w duchu na najgorsze. Powiedział też, że może zacząć mnie uczyć.

Nie skorzystała z pierwszej wielkiej szansy, jaką było spotkanie z Adamem Didurem, które o kilka lat mogło przyspieszyć jej wokalną edukację, a w konsekwencji — rozpocząć właściwą drogę artystyczną, drogę jej życia. Nie skorzystała z dwóch przyczyn: początkowo ze względu na zdecydowany sprzeciw adoratora—lotnika, a parę miesięcy później Adam Didur przeniósł się z Lwowa do Warszawy, gdzie objął tuż przed wybuchem wojny dyrekcję Teatru Wielkiego. Co prawda pojechali też za nim jego lwowscy uczniowie, ale nie było wśród nich Janiny Stano, która nadal poświęcała się skrzypcom i nie łączyła nawet w marzeniach swojego życia ze sceną operową. Wręcz odwrotnie: jej pierwsze wrażenia, jakie zapamiętała z występów wielkich muzyków, wskazywały na coś innego.

— Ojciec często chodził ze mną we Lwowie na koncerty. Pamiętam, że pierwszym wielkim artystą, którego usłyszałam na żywo, był wielki skrzypek Huberman. Wyszłam z koncertu zachwycona, wręcz oszołomiona. Natomiast na spektaklu „Toski” w Operze Lwowskiej usłyszałam po raz pierwszy śpiewaczkę o międzynarodowej sławie. Była nią Wanda Werwińska. I wstyd się przyznać, ale zapytałam wówczas ojca „dlaczego ona tak krzyczy?”. Widocznie dla dziecka, nawet uczącego się muzyki, śpiew operowy był jeszcze niezrozumiały, a czasami wręcz śmieszny, nienaturalny.

Wybuchła wojna. Do Lwowa wkroczyły wojska sowieckie. Major Fryderyk Głodziński, który w wieku 39 lat przeszedł na wojskową emeryturę, mimo że jeszcze przed wojną został cywilnym inspektorem kas oszczędności, musiał się ukrywać po okolicznych piwnicach. Jak powszechnie wiadomo, na oficerów Piłsudskiego, mundurowi podwładni Stalina mieli szczególne oko, o czym świadczyły pierwsze masowe wywózki roku 1940, a potem mord katyński, największa zbrodnia na jeńcach-żołnierzach w czasie II wojny światowej. Przed drugą falą wywózek Polaków na Sybir, Głodzińskiemu udało się ze Lwowa uciec do granicznego Przemyśla i tu czekał na resztę swojej rodziny. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w myśl porozumienia radziecko-hitlerowskiego, z ziemi lwowskiej mogli przechodzić na stronę Generalnej Guberni tylko ci Polacy, którzy poprzednio uciekli do Lwowa przed napierającymi wojskami niemieckimi z innych województw Polski. Pozostali mieszkańcy Lwowa byli automatycznie traktowani jako podwładni Wielkiego Językoznawcy, który „usta piękniejsze miał od malin”. Ojciec Niny uciekł więc z miasta w samą porę, ale w momencie drugiej tury zesań również cała jego rodzina znalazła się w niebezpieczeństwie (o czym Głodzińscy dowiedzieli się dużo później od sąsiadów, bowiem do ich pustego już na szczęście mieszkania zastukało NKWD).

— To był chyba najbardziej dramatyczny dzień w moim życiu. Mama wyszła na ulicę po zakupy i zobaczyła, że z sąsiednich domów Rosjanie wyganiają całe rodziny, głównie rodziny inteligenckie, rodziny naszych znajomych, i pakują ich do samochodów. Z domu naprzeciwko wypędzili rodzinę z sześciotygodniowym dzieckiem, poganiaли bagnetami, nie bacząc na niemowlę. Ten koszmarny widok zmobilizował mamę do natychmiastowej reakcji. „Musimy uciekać!”

Moja mama była kobietą piękną, zawsze ubierającą się z dużą elegancją. Tym razem, ta cecha o mały włos nie przekreśliła naszej ucieczki. Bo gdyby ubrała się w jakieś łańchmaniaste okrycie, na głowę włożyła chłopską chustę, to zapewne z dwojgiem dzieci u boku nie wzbudziłaby niczyjzego zainteresowania. Ale mama nie zapomniała o elegancji, zarzuciła na siebie lisa i oczywiście na stacji spotkała się z nadmierną czujnością kontrolerów dokumentów.

— Dokąd jedziecie? — padło pytanie przy wejściu na dworzec.

— Do ciotki, do Brzuchowic — odpowiedziała mama.

Jeden z kontrolerów odszedł w głąb stacji, a my wsiedliśmy do pociągu. Mama usadowiła nas w pierwszym przedziale, sama zaś poszła do następnego. Za chwilę przede mną i bratem pojawili się dżentelmeni z NKWD oraz czujny kontroler, który wskazał na nas: „Oto oni”.

— Wsiadajcie — padła komenda enkawudzisty. — A gdzie jest wasza mama?

Odpowiedzieliśmy z bratem zgodnie, że nie wiemy. Widząc, że wsiadamy w mundurowym towarzystwie, mama pojawiła się obok nas. W stacyjnym pokoju NKWD jakoś udało się jej wyłgać i szczęśliwie wróciliśmy do domu. Tu nastąpiło szybkie przebranie się w najstarsze i nie budzące niczyjzego zainteresowania ciuchy. Zostawiliśmy cały dobytek, zabierając tylko małą walizeczkę z kompletem odzieży do przebrania i kilka najpotrzebniejszych drobiazgów. Mama wybiegła z domu, by wynająć auto.

Udało jej się tylko znaleźć u pewnego Żyda zdezelowany samochód, ale o dziwo, zaangażowała też montera, który miał razem z nami jechać tym klekotem. Naszym szczęściem był też dzień ucieczki: drugi maja. Tego dnia wszyscy Rosjanie chodzili pijani po robotniczym święcie i nigdzie nie zatrzymywali naszego samochodu. Inna sprawa, że auto samo zatrzymywało się prawie co pół godziny, bo ciągle coś się psuło w tej maszynie. Trzeba przyznać, że mama zawsze miała dobrą intuicję i dzięki niej oraz obecności montera mogliśmy jechać dalej.

W umówionym punkcie w Przemyślu spotkaliśmy się z ojcem. Ale przejść przez most graniczny bez dokumentów świadczących o tym, że na stałe mieszkamy w którymś z województw Generalnej Guberni — było niemożliwością. Najpierw kontrolowali Niemcy, potem Rosjanie. Na nasze szczęście poprzedniego dnia doszło do jakiejś awantury między oboma placówkami granicznymi i ojciec postanowił wykorzystać tę sytuację. Zagrał *va banque*. Ponieważ pochodził z mieszanej rodziny, prócz francuskiego, mówił też piękną niemczyzną, tak zwanym „hochdeuttsch”. Podszedł więc do oficera niemieckiego, który stał niedaleko posterunku granicznego i powiedział mu, że jest oficerem polskim, nie ma żadnych dokumentów uprawniających do przejścia na niemiecką stronę Przemyśla, ale po rosyjskiej stronie grozi mu i jego rodzinie natychmiastowa zsyłka na Sybir. Niemiec był zupełnie zaskoczony tą otwartością. Nagle odwrócił się i zaczął iść w stronę posterunku. Ojciec poszedł razem z nim.

— Wydać przepustki! — rozkazał żołnierzowi przy stoliku, i to był moment, który być może uratował życie całej naszej rodzinie.

Natomiast Ziutek, mój trzynastoletni brat o twarzy Cherubinka, uratował parę cennych drobiazgów, które pomogły nam przeżyć pierwsze miesiące pobytu w Generalnej Guberni. Bowiem w swych przepastnych kieszeniach, pełnych chłopięcych „skarbów”: śrubek, gwoździ czy łańcuszków, przemycił też przez granicę kilka błyskotek z cenniejszego metalu.

W maju 1940 roku Głodzińscy dotarli do Krakowa. I tu spotkało ich wielkie zaskoczenie. Doświadczeni ponurymi miesiącami okupacji sowieckiej, przywykli do pomocy każdemu Polakowi, który o to prosił — nie mogli początkowo zrozumieć postawy Krakusów. To miasto



Początki kariery śpiewaczki

nie doświadczyło jeszcze okrucieństw wojny, tu nadal obowiązywała drobna zapobiegliwość i dbałość o własny interes. Ważniejszy był czysty dywanik w przedpokoju niż nocleg dla zbiegłych warszawiaków czy Iwowian, z którymi wiązały się dodatkowe kłopoty i bałagan. Mimo że Głodzińskiego znali krakowscy dyrektorzy kas oszczędności i inni prominenci sfer finansowych, nikt nie zaoferował pomocy, noclegu, pożywienia.

— W końcu jednak ojciec z bratem znalazł jakiś kąt do spania, a mnie z mamą przygarnęła bardzo biedna Żydówka z małym dzieckiem, zupełnie nieznamą, kobietą, która wiedziała co to cierpienie. W jednym małym pokoju spaliśmy wszyscy pokotem. Niebawem jednak na Podgórzu, gdzie zamieszkałyśmy, Niemcy zrobili getto, więc musiałyśmy się stąd wynieść.

Ojciec objął stanowisko dyrektora Komunalnej Kasy Oszczędności w Rzeszowie, bowiem te placówki pozostawały jeszcze w rękach Polaków.

W okresie ukrywania się przed Rosjanami, w płucu Fryderyka Głodzińskiego wytworzył się ropień, który przyspieszył jego śmierć. Ojciec Janiny Stano zmarł w 1942 roku, ona zaś musiała podjąć pracę zarobkową, by pomóc rodzinie. Kontynuowała też studia w krakowskiej Akademii Handlowej, rozpoczęte przed wybuchem wojny we Lwowie, w Akademii Handlu Zagranicznego.

Mieszkający w sąsiedztwie pianista i akompaniator, późniejszy twórca operetek, Jerzy Gaczek, zachęcił ją do nauki śpiewu, polecając profesor Marię Mściwujewską. Przez rok Nina Głodzińska uczyła się podstaw wokalistyki u profesor Mściwujewskiej, aż nadszedł rok 1944, a wraz z nim do Krakowa przybyła fala uchodźców z powstania warszawskiego.

— Mama dowiedziała się, że w Krakowie schroniła się też po powstaniu Ada Sari. „To wielka śpiewaczka — powiedziała mi — słuchałam jej przed wojną i byłam zachwycona. Koniecznie musisz się do niej zgłosić na przesłuchanie. Może zechce cię uczyć?”

Można bez przesady powiedzieć, że w tym czasie Ada Sari była już w środowisku muzycznym postacią wręcz legendarną. Córka adwokata i burmistrza Starego Sącza, Jadwiga Schayerówna, rozpoczęła swoją wielką, europejską karierę śpiewaczą we Włoszech w latach dwudziestych, używając pseudonimu artystycznego Ada Sari. Uchodziła za jedną z największych wówczas śpiewaczek koloraturowych, a zasłynęła również tym, że całe swoje życie w zupełności oddała sztuce. Kiedy w okresie międzywojennym przyjeżdżała na występy do Polski, śpiewając gościnnie w Warszawie, Poznaniu czy Lwowie, nasi melomani podziwiali jej wspaniałą technikę koloraturową, a przede wszystkim nieporównywalne bogactwo barwy głosu. Kunsztowne „perełki koloratur”, które w śpiewie Sari można było porównać z mistrzostwem cyrkowej żonglerki, zawsze zyskiwały podziw nawet u ludzi niezbyt wrażliwych na muzyczne piękno barwy. Perfekcyjna technika, w takim wymiarze nieosiągalna przez żadną inną wówczas polską sopranistkę-koloraturę, wprawiała w zachwyt każdego. A zachwyt był tym większy, że polskim występom Ady Sari towarzyszył nimb sukcesów międzynarodowych, co — jak wiadomo — zwłaszcza w naszym kraju ma niebagatelne znaczenie w tworzeniu artystycznych mitów.

Kiedy więc Ada Sari zjechała do Krakowa ze zrujnowanej Warszawy, gdzie jej dobytek i dom, w którym mieszkała, doszczętnie spłonął — miała już 58 lat i kilkuletnie doświadczenie pedagogiczne, bowiem przez całą okupację uczyła w Warszawie śpiewu. Po latach zresztą okazało się, że pedagogika na równi z występami scenicznymi zapisała złotymi literami biografie tej artystki. Właśnie w latach czterdziestych tworzyły się zręby tego, co ćwierć wieku później nazywano powszechnie „szkołą wokalną Ady Sari”.

Wyprzedziłem nieco historię zdarzeń relacjonowanych w tej książce, więc czas powrócić do Krakowa końca wojny, kiedy to Janina Stano przysłała na umówione pierwsze spotkanie do mieszkania Maestry, jak nazywali Adę Sari jej uczniowie.

— Ada Sari mieszkała blisko, bo na Krasińskiego, a ja z mamą i bratem wynajmowałam mieszkanie na Kościuszki. Kiedy przysłałam, pani Sari zajmowała się swoją bratanicą. Wiązała jej kokardę, a to, jak się okazało, był cały ceremoniał. „Poczekaj dziecko”, powiedziała do mnie zajęta kokardą, „zaraz cię przesłucham”. Ale jeszcze przed przesłuchaniem lojalnie mnie ostrzegła, że ma wszystkie lekcje już zajęte i nie będzie miała dla mnie czasu. Na szczęście po przesłuchaniu zmieniła zdanie. „Wezmę cię na lekcje. Na razie nie będą one częste, ale postaram się w miarę możliwości, wygospodarować dla ciebie więcej czasu i wraz z upływem nauki, będziesz miała coraz więcej lekcji”.

I od tej chwili zostałam uczennicą Ady Sari. W moim życiu rozkręcił się istny kierat. Co prawda pracowałam w biurze przez całą okupację, bo musiałam na siebie zarobić, a od czasu choroby ojca również pomagać rodzinie, ale teraz doszły do tego absorbujące czasowo studia handlowe no i kosztowna nauka śpiewu. Więc w sumie spałam po cztery godziny na dobę. Gdyby mi to dziś ktoś opowiadał, to bym nie uwierzyła, że można tak harować. Jednak młodość czyni cuda. A poza tym mój przyszły mąż, Kazimierz Stano, wierzył, że będę kiedyś artystką, podnosił na duchu i dopingował do pracy nad głosem. Wielce pomocny był też prezent ślubny. Od teściów dostałam w 1945 roku pianino Förstera, jakże niezbędny, a wówczas dla mnie nieosiągalny instrument. To pianino ma już dziś swoją rodzinną historię: najpierw przy nim ćwiczyłam, uczył się na nim grać mój syn, potem udzielałam lekcji śpiewu przy tym instrumencie, a obecnie ćwiczą na nim obie wnuczki: Dorota i Sylwia.

Podczas naszej rozmowy kudowska kawiarnia zapełniła się gośćmi, więc postanowiliśmy powrócić do pełnego uroku, spokoju i kwiatów parku zdrojowego.

Przedobiednią porą park aż spęczniał wolno przechadzającymi się kuracjuszami. Nieco przejaśniło się, więc i ochota na spacer oraz szklanek życiodajnej wody z kudowskich źródeł mineralnych wyraźnie wzrosła. Na drodze do pijalni spotkaliśmy Józefa Kańskiego, który dwa dni temu zapowiadał w teatrze „Pod Blachą” festiwalowe występy Opery Śląskiej z Bytomia, a teraz, tak jak i my, oczekiwał na wieczorny pociąg do Warszawy. Nina wyraźnie ucieszyła się z tego spotkania. Zwracając się do mnie, powiedziała:

— Pan redaktor Kański był świadkiem moich pierwszych sukcesów scenicznych, a po „Cyruliku sewilskim” w Operze Warszawskiej napisał o moim występie tak piękną recenzję, że ze szczególną sympatią trzymam ją w swoim albumie pamiątkowym.

— Och, Boże, kiedy to było... — westchnął krytyk muzyczny z nostalgią i z lekka zażenowany komplementem, pierwszy absolwent powojennej muzykologii warszawskiej. Pamiętam, że gdy przyjechałam na studia do Instytutu Muzykologii UW, co pewien czas któryś z wykładowców powoływał się na „Józia Kańskiego, naszego pierwszego magistra”, który — o zgrozo! - miast poważnej pracy naukowej zajął się „pisanem w gazetach”. Mimo to, będąc prasowym kronikarzem naszego życia muzycznego przez dziesiątki lat, Kański wyrobił sobie autorytet na tyle, że nawet „wtajemniczeni w naukę” wybitni autorzy licznych prac pryncypialnych, którzy mnie wówczas uczyli muzykologii, odwoływali się do jego opinii.

— Opowiadałam przed chwilą Wackowi, w jaki sposób stałam się uczennicą Ady Sari



Rok 1954, pierwsza duża partia operowa: Gilda - "Rigoletto" Verdiego (Kraków, Poznań)

— powiedziała Nina, kiedy wchodziliśmy do pijalni. Teraz wypadało kupić ceramiczny kubek z napisem „Kudowa” oraz cienką rurkę i napełnić go na przykład pod kranem „Źródło Jana”. Dopełniając tego ceremoniału, Kański przypominał, że niedługo przed śmiercią Ada Sari udzieliła mu bodaj ostatniego już wywiadu, w którym odpowiedziała też na pytanie, jakich wskazówek udziela najczęściej swoim uczniom. Odnalazłem później tę publikację i wynotowałem: „Każe im przede wszystkim pamiętać zawsze o bezwładzie całego ciała, a zatem głowy. Głos musi płynąć nie naciskany przez żadne mięśnie. Tymczasem większość młodych adeptów, chcąc śpiewać głośno, naciska coraz mocniej, oczywiście bez właściwego rezultatu. Przypominam następnie ciągle o wysokiej pozycji głosu, mówiąc: »śrubuj, śrubuj — jeszcze wyżej!«. Dalej — staram się uczyć prawdziwego legata, z jakiego słynęli dawni wielcy śpiewacy, a o którym dziś już prawie nikt nie ma rzeczywistego pojęcia. Młodzi adepci, chcąc śpiewać legato, śpiewają w rzeczywistości lamentoso, a ja ich besztam, bo nie mogę tego słuchać. Młodzi śpiewacy nie bardzo też niestety mają pojęcie o prawdziwej, rzetelnej pracy nad własnym głosem, choć powiedzieć muszę, że wśród moich uczniów mam parę bardzo miłych wyjątków od tej reguły. Pamiętam, jak niegdyś w mediolańskiej Pensione Bonini, gdzie zatrzymało się wielu artystów występujących we Włoszech, Helena Zboińska-Ruszkowska, mająca pokój obok mojego, zażądała, żeby mnie przeniesiono gdzie indziej. Twierdziła, że „jak ta Sari nie przestanie wyć kadencji Julii po sto razy dziennie, to ja zwariuję!”. Inna sprawa, że pani Bonini nie ruszyła mnie z mojego pokoju, żywiąc przekonanie, że będą ze mnie ludzie. Najważniejsze to dążenie do strzelistości głosu, a to wymaga pracy kolosalnej i dziś niestety rzadko bywa osiąganę...” W czasie dwóch pierwszych lat nauki u Ady Sari w Krakowie, nadszedł kryzys głosowy.

— Były takie momenty, kiedy mój miękki głos zmieniał się nagle w twardy, na co pierwszy zwrócił mi uwagę mąż, który był przecież muzycznym laikiem. Pani Sari chcąc oprzeć ten głos, chcąc go przybliżyć do maski, bo mało śpiewaków ma z natury na przodzie głos, doprowadziła do tego, że nagle usłyszałam jak tracę miękkość, gubię legato. Był to jednak kryzys przejściowy, o czym pani profesor mnie uprzedziła, że muszę przez niego przejść jak przez odrę.

Od początku nauki pod kierunkiem Ady Sari, Nina współpracowała też z akompaniorką Maestry, Ewą Wernikówną. I — jak mi mówiła — równie dużo zawdzięcza tej pianistce, bowiem Ewa Wernik zwracała jej uwagę na pewne istotne szczegóły, o których Nina nie wiedziała i o których też nie mówiła Ada Sari. Zresztą w długich rozmowach, jakie Nina prowadziła z Ewą, często też poruszały tematy o wiele szersze, jak sposób rozumienia wokalistyki, postawa względem sztuki jako takiej...

— Bardzo wiele zawdzięczam uwagom tej wspaniałej, bardzo muzykalnej i wrażliwej kobiety. Wiedząc, że jestem skrzypaczką, zwróciła mi uwagę na to, bym w śpiewie kierowała się wysokością dźwięku skrzypcowego. To wówczas przemawiało do mojej wyobraźni i na tym etapie bardzo mi pomogło. Chcąc wydobyć wysoki dźwięk, pytałam samą siebie: jakbyś ty to zagrała? I to mi wychodziło, zaczęły mi się też udawać piękne legata. Poza tym Wernikówną cudownie akompaniowała i można się było od niej uczyć prowadzenia frazy muzycznej.

Byłam wówczas dziewczyną dość nieśmiałą, trochę zamkniętą w sobie, I właśnie Ewa zwróciła mi uwagę na problem dla śpiewaka i każdego artysty bardzo istotny. Powiedziała, że popełniam błąd, bo w swoim śpiewie boję się odkryć i pokazać to, co czuję naprawdę. Miałam mentalność panny z tak zwanego dobrego domu. Wydawało mi się, że człowiek dobrze wychowany powinien być skromny, powinien nie afiszować się ze swoimi przeżyciami, nie uznawać swojego

„ego” za najważniejsze, bo inni mogą mieć więcej do powiedzenia. A to był wielki błąd w rozumowaniu kandydatki na śpiewaczkę. Bo chcąc być artystą prawdziwym, trzeba wyśpiewać całego siebie, swoje wnętrze — jeśli oczywiście się je ma... Ona mnie ośmieliła, obudziła.

Z Ewą Wernik współpracowała Nina aż do roku 1954, do śmierci pianistki. Potem znalazła również mocne oparcie w byłym korepetytorze Opery Poznańskiej, Eugeniuszu Koppie. Z jego uwag natury ogólnomuzycznej, jak i wokalnych, korzystała przez wiele następnych lat, opracowując z nim nowe partie operowe.

Już po dwóch latach nauki u Ady Sari, w 1946 roku Janina Stano zdobyła III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Śpiewaczym w Krakowie, co niewątpliwie świadczyło o postępach w pracy nad warsztatem wokalnym. W tym samym roku jeszcze dwa zdarzenia były istotne dla jej biografii artystycznej, choć tylko jedno z nich zmieniło niebawem kurs na życiowej busoli.

Na jednym z popisów uczniów profesor Sari, był obecny ówczesny dyrektor Filharmonii Krakowskiej, znany kompozytor Jan Maklakiewicz. Słyszając Ninę, uznał, że dobrze by było, gdyby mogła wyjechać na stypendium do ojczyzny bel canta, Włoch. Rozpoczął starania w Ministerstwie Kultury i Sztuki i... Nad całą sprawą legł cień zabiegów nieżyjącego już Adama Didura. Otóż zmarły w 1946 roku artysta, założyciel powojennej Opery Śląskiej w Bytomiu, był również opiekunem i nauczycielem młodej śpiewaczki Wiktorii Kotulak, która przyjęła pseudonim artystyczny Calma i zrazu stała się gwiazdą Opery Śląskiej. Po śmierci Didura, zaprzyjaźniony z nim wojewoda śląsko-dąbrowski Aleksander Zawadzki załatwił Calmie stypendium do Włoch, by dalej mogła rozwijać swój talent. Calma zaś pojechała do Italii, wyszła za mąż i zapomniała wrócić do kraju po zakończeniu okresu stypendialnego. Ponieważ u nas obowiązywała wówczas socjalistyczna odpowiedzialność zbiorowa, więc dyrektor Maklakiewicz dowiedział się, iż za karę — po Calmie — młoda śpiewaczka z Krakowa nie dostanie stypendium włoskiego. Tak więc w tym względzie nic się u Niny nie zmieniło.

Natomiast zasadniczym przełomem była decyzja Ady Sari o powrocie do Warszawy. W 1947 roku przeniosła się ona do stolicy rozpoczynając pracę w warszawskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Rok później przyjechała też za nią Nina, już jako żona Kazimierza Stano i absolwentka Akademii Handlowej w Krakowie, i tak oto rok 1948 oddał Janinę Stano jej rodzinnemu miastu, Warszawie.

III. NA SCENIE I NA ESTRADZIE

Po raz drugi otrzymała studencki indeks. Tym razem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, która mieściła się wówczas w klasycystycznym pałacu Sobańskich przy Alei Stalina 3. Od roku 1948 do 1952, kiedy to otrzymała absolutorium, Janina Stano była studentką w klasie śpiewu profesor Ady Sari, a przed wejściem do szkoły codziennie witała ją kopia słynnej rzeźby Donatella „Dawid”.

W reportażu „Życia Warszawy” zatytułowanym „Z wizytą w Warszawskim Konserwatorium” przeczytałem między innymi, takie oto, dość znamienne słowa: „Pozwalamy sobie na nietakt

i przerywamy lekcję śpiewu u profesor Ady Sari. Śpiewa właśnie studentka trzeciego roku p. Nowicka. Jest trochę stremowana naszą obecnością. Tym niemniej lekcja wypada pomyślnie i prof. Sari jest zadowolona. Na brak talentów nie mogę narzekać — mówi znakomita śpiewaczka. — Wystarczy, że wymienię choćby takie nazwiska jak Janina Stano czy Igor Stocki, który właśnie kończy studia. Publiczność już niebawem oceni, czy przesadziłam w swoim optymizmie...”

Chyba nie było w tym przesady, skoro w recenzji „Koncert absolwentów Warszawskiego Konserwatorium” na łamach „Expressu Wieczornego” napisał Wawrzyniec Żuławski, że: „Janina Stano (studio prof. Ady Sari), to śpiewaczka o ładnym, dobrze postawionym głosie i bardzo dobrej technice koloraturowej. Arię z „Cyrulika sewilskiego» Rossiniego i arię z »Linda di Chamounix« Donizettiego zaśpiewała z temperamentem i brawurą”. W podobny sposób wypowiedział się też Żuławski na łamach „Nowej Kultury”. A wypada tu dodać, że Wawrzyniec Jerzy Żuławski, kompozytor, pedagog, pisarz i... jeden z największych alpinistów polskich, był wówczas bardzo znanym i liczącym się krytykiem muzycznym, którego opinie były wyważone i traktowano je poważnie. Niestety, mając zaledwie 41 lat, zginął w 1957 roku w lawinie lodowej na grani Mont Blanc, poszukując zaginionych towarzyszy wspinaczki.

Jeszcze podczas studiów, Janina Stano dwukrotnie brała udział w międzynarodowych konkursach śpiewaczych. W sierpniu 1949 roku wyjechała na Festiwal Młodzieżowy. Przed wyjazdem odbył się koncert, o którym „Życie Warszawy” napisało w artykule pt. „Z pieśnią i tańcem ludowym jedzie młodzież polska na Festiwal do Budapesztu”, że: „Duży, dobrze wyszkolony sopran koloraturowy posiada Janina Stano. Jej pieśni Niewiadomskiego posiadają lekkość, aria Donizettiego — solidną technikę”.

Początkowo na festiwalu w Budapeszcie, gdzie obok Stano, naszą młodzież muzyczną reprezentowali tak utalentowani artyści, jak Wanda Wiłkomirska czy Bernard Ładysz, wszystko rozgrywało się pomyślnie. „Przekrój” zamieścił zdjęcie śpiewaczki, prezentując ją takim komentarzem: „Oto Janina Stano, młoda utalentowana śpiewaczka koloraturowa, która była gorąco przyjmowana przez publiczność i cieszyła się dużym powodzeniem na koncertach polskich, urządzanych w ramach Festiwalu Młodzieżowego w Budapeszcie”.

Przeszłam do finału konkursu w Budapeszcie, ale dostałam zapalenia okostnej, byłam spuchnięta i nie mogłam już występować w decydującej rundzie. Ale nie ma nic złego, co by na dobre nie wyszło. Na moje miejsce w finale wskoczył Bernard Ładysz. I dostał nagrodę — wspominała po latach Nina. — Pamiętam tę chwilę, jakby wydarzyło się przed kilkoma dniami. Oto godzina w pół do drugiej w nocy i Ładysz śpiewa przepięknie „Błogosławione bądźcie lasy” Czajkowskiego. To było wielkie wydarzenie festiwalu. Benka ceniłam ponad wszystko za jego żywiołowość, za jego talent, piękną barwę głosu. To był śpiewak nadzwyczajny. Miał głos piękniejszy od wielu najstynniejszych basów. Tylko niestety nie umiał do końca wykorzystać swoich walorów. Dziś patrzę na to jak pedagog; Benek oprócz śpiewania chciał także żyć, i to pełną parą. Niestety wielki śpiew wymaga wielkich poświęceń, ogromnej dyscypliny wewnętrznej. Muzycznie i głosowo miał wszystkie walory wspaniałego śpiewaka i gdyby tylko jego dyscyplina była tej miary co talent, byłby to zapewne najwspanialszy bas naszych czasów.

Janina Stano prezentowała w tym względzie pogląd, z którym nierzadko spotykałem się w środowisku naszych artystów operowych. Natomiast odmiennego zdania był sam zainteresowany, czyli Bernard Ładysz. Kiedy opisywałem jego biografię w I tomie „Karier i legend”, podsumowując swoją postawę względem życia artystycznego, Ładysz powiedział mi tak:

— Ja nie jestem jakiś wielki artysta, tylko normalny człowiek, którego Bozia obdarzyła głosem i na całe szczęście, dała trochę serca... Tego nie wolno, tamtego nie należy, bo... Reżim, jaki mi narzucało życie śpiewaka operowego, utrzymywanie stałej kondycji i chronienie głosu, wreszcie zaczęły męczyć. Do tego dochodziły jeszcze nie najlepsze stosunki panujące w moim teatrze... Dlatego wybrałem szybsze przejście na emeryturę. Wreszcie chciałem być normalnym człowiekiem, ze wszystkimi słabościami i słabostkami. Teraz jest mi lżej żyć. Gdybym przed laty uparcie walczył i poświęcił się tak zwanej wielkiej karierze, to dziś już, być może, byłbym chory psychicznie. Może i miałbym cztery mercedesy, ale co z tego?

Dwa lata po Festiwalu Młodzieży w Budapeszcie, raz jeszcze Janina Stano spotkała się z Bernardem Ładyszem na estradzie konkursowej. W 1951 roku w Berlinie odbył się Międzynarodowy Konkurs Śpiewaczy, urządzony z okazji Festiwalu Młodzieży Demokratycznej. Oboje zostali jego laureatami. I jeszcze jeden fakt z biografii artystycznej Stano i Ładysza łączył tych śpiewaków. Otóż oboje przeżywali swój debiut operowy na scenie tego samego teatru: Państwowej Opery w Warszawie. Janina Stano jako Ewa w „Hrabinie” Moniuszki, a Bernard Ładysz w partii księcia Gremina w „Eugeniuszu Onieginie” Czajkowskiego.

Będąc jeszcze studentką, w 1950 roku Janina Stano została zaangażowana jako solistka stołecznej opery. Początkowo, co prawda, była adeptką Studia Operowego, ale po kilku miesiącach istnienia tej, skądinąd, przydatnej placówki, studio zostało rozwiązane, a Stano weszła do zespołu solistów Opery Warszawskiej. Na scenie operowej wystąpiła po raz pierwszy w życiu 23 września 1951 roku jako Ewa w operze Moniuszki „Hrabina”.

— Spotkałyśmy się w tym samym zespole teatralnym w 1950 roku — wspominała Maria Fołtyn. — Znałam Ninę z lekcji u Ady Sari, której ona była studentką, a ja do Maestry przechodziłam na konsultację i korektę głosu. Nina w chwili pojawienia się w Operze miała już doskonale opanowany warsztat wokalny. Ale weszła do zespołu w okresie dla siebie niekorzystnym. Po prostu zestaw gwiazd stołecznej Opery nie był dla niej łaskawy i niestety nie rokował rychłej nadziei na większe role. Bowiem w partiach koloraturowych królowała niewątpliwie Barbara Kostrzewska sprowadzona do Warszawy przez dyrektora Bierdiajewa. I w tym układzie Nina nawet mogła być w lepszej formie, ale stała na pozycjach debiutanckich, nie miała nazwiska. Zresztą co tu ukrywać: publiczność lubi gwiazdy, na nie przychodzi...

Janina Stano pracowała w Operze Warszawskiej przez 10 lat. Ale kiedy teraz ocenia dekadę lat pięćdziesiątych spędzonych w tym zespole, twierdzi, że niewiele ona wniosła do jej biografii artystycznej. Bo zaledwie kilka epizodycznych ról: prócz Ewy w „Hrabinie” Moniuszki, jeszcze Prilepa w „Damie pikowej” Czajkowskiego czy Fraspuita w „Carmen” Bizeta.

— Za to z ogromną satysfakcją wspominam z tego okresu wielką artystkę i primadonę naszego teatru, panią Ewę Bandrowską-Turską, przy której w roli tytułowej „Hrabiny” śpiewałam swoją arię Ewy. Ona także powróciła do Warszawy z Krakowa, chyba rok po mnie, w 1949, i od razu podniosła prestiż Opery Warszawskiej. Zawsze się nią zachwyciałam, bo to była prawdziwa artystka! Dopiero jak ona wchodziła do gmachu „Romy”, to teatr zaczynał żyć — wspomina dziś Janina Stano. — My, początkujące adeptki śpiewaczego fachu, to byłyśmy przy niej „dziumdzie”. Ewa Bandrowska-Turska imponowała mi jak mało kto.

W książkowym wydaniu „Wspomnień artystki”, opracowanych przez Zdzisława Bieske, znalazłem takie oto słowa Ewy Bandrowskiej-Turskiej: „Pierwsze lata pracy po wojnie w



“Cyrulik sewilski” w Operze Warszawskiej (1957):
Janina Stano (Rozyna), Edward Pawlak (Don Basilio) i Marian Woźniczko (Figaro)

Warszawie były bardzo miłe, stosunki koleżeńskie wyjątkowo serdeczne i dobre. Spotykaliśmy się codziennie po próbach w »Romie«, w kawiarni SPATiF-u na ul. Pankiewicza, bardzo blisko teatru, gdzie stała rzeźba, akt kobiecy, za którą wszyscy artyści opery najczęściej siadywali i obgadywali najrozmaitsze sprawy zawodowe i nie tylko zawodowe. Brać artystyczna, jak zawsze dowcipna, nazwała ten pokój niecenzuralnie, ponieważ wspomniana wyrzeźbiona kobieta akurat była tyłem do nas odwrócona. Pomimo że warunki techniczne do pracy w operze w dawnym kinie »Roma« były więcej niż skromne (...) salę pamiętam jako dobrą i akustyczną. (...) Wszystkich moich kolegów wspominam bardzo serdecznie (...) Wszyscy oni razem i ze mną tworzyli jedną rodzinę. Mieliśmy ten wielki zaszczyt, że ówczesną »Hrabinę« Moniuszki reżyserował sam Leon Schiller, a tańczyła w niej znakomita primabalerina Barbara Bittnerówna”.

Widać z tego, że zarówno primadonna z młodzieżą śpiewaczą czuła się dobrze, jak i młodzież z wielką artystką, legendą sceny operowej i estrady koncertowej okresu międzywojennego, która swoim zachowaniem w zespole potrafiła sobie zaskarbić nie tylko sympatię, ale wręcz uwielbienie. Piszę o tym szerzej, bo w historii polskiej wokalistyki niewiele mieliśmy tak pięknych przykładów. Po tej dygresji czas powrócić do dalszych losów artystycznych głównej bohaterki naszej opowieści, Janiny Stano.

Ponieważ dyrekcja Opery Warszawskiej twierdziła, że nie przewiduje w repertuarze większych partii dla początkującej śpiewaczki koloraturowej, artystka spróbowała szczęścia na gościnnych występach. I dopiero po trzech latach od debiutu scenicznego, w 1954 roku, po raz pierwszy zaprezentowała się publiczności w dużej roli — jako Gilda — podczas „Rigoletta” Verdiego w Operze Krakowskiej, pod dyrekcją Jerzego Katlewicza. Recenzenci wysoko ocenili jej „piękny, doskonale postawiony głos, o ciepłej srebrzystej barwie”, i rzecz można, że Verdiowska Gilda otworzyła dopiero prawdziwą karierę sceniczną Janiny Stano. Zresztą w tej roli występowała też niebawem w Operze Poznańskiej. A także w zespole warszawskiej Opery Objazdowej, z którym przez jeden sezon jeździła po całym kraju, śpiewając Gildę chyba we wszystkich większych miastach, pod dyrekcją Bolesława Fotygo-Folańskiego.

— Dawało mi to wiele zadowolenia, że wreszcie mogę śpiewać ważną partię operową Gildy, ale warunki, w jakich występowała Opera Objazdowa, były czasami straszne. Jest w „Rigoletcie” taka sytuacja, kiedy to zgwałcona przez księcia Gilda wbiega na scenę w nocnej koszuli. Podczas naszego występu w jednym z miast na scenie było bardzo zimno. Zaoponowałam i powiedziałam, że nie mogę odśpiewać tej właśnie sceny w takim cieniutkim „kostiumie”, bo dostanę zapalenia płuc i stracę głos. Więc żeby mnie przekonać, iż nie mam racji, przyniesiono mi z innego pomieszczenia termometr, który niby pokazywał temperaturę na scenie. A wiadomo, że słupek rtęci tak szybko nie opada. Po spektaklu zmierzyłam sama i w miejscu, w którym śpiewałam w nocnej koszuli, było zaledwie parę stopni powyżej zera. No cóż, można i tak. Dziś mogę się tylko uśmiechnąć do tamtych wspomnień i orzec, że zahartowałam się i fizycznie i duchowo. Bo faktem jest, że praca w teatrze objazdowym, zwłaszcza w powojennej Polsce, była ciężką szkołą życia...

Wiosną 1957 roku na scenie Opery Warszawskiej, a jesienią w Krakowie, Janina Stano przypomniała się publiczności operowej w drugiej dużej roli, jako Rozyna w „Cyruliku sewilskim” Rossiniego.

Po występach warszawskich Józef Kański napisał w recenzji, że „artystka ta imponuje czystością intonacji, muzykalnością i świetną techniką, zwłaszcza w staccatach, oraz rozległością

skali głosowej (w zakończeniu arii wytrzymuje swobodnie trzykreślne F). Walory te pozwalają jej jako wkładkę w czasie lekcji śpiewu włączyć bardzo trudne »Wariacje« Adama na temat Mozarta.

Niektóre frazy śpiewa Stano całkiem na wzór znakomitych mistrzyń włoskiego bel canta”. („Trybuna Ludu” z 13.IV.1957 r.)

Natomiast po Rozynie w Krakowie pozostały opinie tamtejszych recenzentów. Jerzy Parzyński („Echo Krakowa” z 27.IX. 1957) napisał po premierze „Cyrulika sewilskiego”, że: „Z wykonawców prawdziwą ozdobą przedstawienia była para solistów: Janina Stano, sopran koloraturowy (gościnnie występująca na premierze artystka Opery Warszawskiej) i tenor — Kazimierz Pustelak. U Janiny Stano słuchaliśmy z przyjemnością pięknego w barwie głosu, prowadzonego po prawidłowej linii emisyjnej, bez trudu rozpoznając wybitną muzykalność śpiewaczki i jej staranne opracowanie zarówno muzyczne, jak i sceniczne partii Rozyny”. Tak pisał krytyk i znawca śpiewu operowego, który jako pierwszy, wśród piszących w naszym kraju o muzyce, poznał się na talencie Wiesława Ochmana.

Lata pięćdziesiąte w biografii artystki obfitowały dużą liczbą koncertów i recitali odbywających się prawie we wszystkich większych miastach Polski. Natura nie znosi próżni, więc niewielkie stosunkowo zaangażowanie repertuarem operowym, rekompensowała Janina Stano występami estradowymi i licznymi nagraniami radiowymi, których dokonywała z orkiestrą pod dyktando Stefana Rachonia.

Śpiewając na estradach filharmonicznych, wszędzie była przyjmowana bardzo gorąco, nierzadko wręcz entuzjastycznie. Umilkły oklaski, odeszły w zapomnienie bukiety i kosze kwiatów, pozostał niewielki odblask na pożółkłych kartkach prasowych recenzji. Aby choć mgliście oddać echa tamtych chwil, z wielu relacji dziennikarskich przytoczę dla przykładu trzy.

Lublin, „Sztandar Ludu” z 22.XIII.1955: „Koncert niedzielny upłynął pod znakiem miłej niespodzianki, którą zgotowała lubelskiej publiczności Janina Stano (sopran koloraturowy). Swoim pierwszym występem w naszej Filharmonii śpiewaczka zaprezentowała się od strony jak najlepszej, pokazując wielkie możliwości swojego głosu w ariach z »Cyrulika sewilskiego«, z Moniuszkowskiej »Hrabiny«, »Lindy di Chamounix« Donizettiego, w »Polce pizzicato« Delibesa i w utworach wykonanych na bis. Stano dysponuje bardzo wysokim rejestrem, końcówki osiąga swobodnie i czysto, śpiewa z dużym wyczuciem i troską o ekspresję (...) Sumując wrażenia pokoncertowe, należy podkreślić, że Stano zasłużyła sobie zupełnie na serdeczne przyjęcie, jakiego doznała w Lublinie i że zapewne jeszcze nie raz zechce wystąpić w naszym mieście”.

Olsztyn, „Życie Olsztyńskie” z 6.XII.1956, tytuł artykułu „Rok Mozartowski. Janina Stano zachwyciła olsztyńską publiczność”, a w recenzji czytamy m.in.: „Z żywym aplauzem słuchaczy spotkał się występ Janiny Stano, której miły głos (świetnie pasujący do charakteru muzyki mozartowskiej), wywarł naprawdę duże wrażenie. Brawa po wykonaniu »Arii koloraturowej” (z towarzyszeniem fletu — J. Gawryluk) brzmiały tak długo, że artystka zgodziła się na »bisowe« zaśpiewanie tej pięknej arii...”

Kielce, „Słowo Ludu” z 19.XI.1957. W recenzji Mirosława Niziurskiego, kompozytora, pedagoga i publicysty (a prywatnie — brata popularnego pisarza Edmunda) czytamy po koncercie Janiny Stano: „Podbiła ona serca kieleckich miłośników muzyki. Co za piękny, czysty sopran koloraturowy. Jaka lekkość i swoboda w operowaniu głosem, jaka wysoka kultura śpiewu. Mamy

jednak w Polsce dobrych śpiewaków!”

— Na całe życie zapamiętałam maksymę Ewy Wernikówny, która podczas naszych wspólnych ćwiczeń przypominała mi, że „obojętne jest, gdzie ty śpiewasz, ale śpiewasz zawsze dla ludzi i twoim obowiązkiem jest być artystką, czyli dać z siebie wszystko, bez względu na komfort występu i zestaw słuchaczy” — opowiadała mi Nina, wspominając trudne czasami warunki występów zarówno na trasie Opery Objazdowej, jak i w niektórych salach koncertowych. Stosując się do tej mądrej i odwiecznej maksymy artystów, Stano spotykała się zawsze z godziwą zapłatą brawami zadowolonej publiczności.

— Być może jest to nieskromne, ale powiem, że w tamtych latach były w Polsce tylko trzy śpiewaczki, które dysponowały skalą głosową legendarnej Erny Sack: Rudnicka w Łodzi, Sokorska w Warszawie i ja — powiedziała mi Janina Stano, kiedy rozmawialiśmy o ówczesnej sytuacji polskich śpiewaczek koloraturowych.

Jej występy w radiu oraz liczne koncerty spowodowały, że cieszyła się dużym uznaniem w środowisku muzycznym i zwracano się do niej z nowymi propozycjami repertuarowymi. Na przykład zachował się list znanego krytyka muzycznego Kazimierza Nowowiejskiego, syna twórcy „Roty”, oper, oratoriów i muzyki religijnej:

„... Nadsyłam trzy pieśni mego ojca Feliksa Nowowiejskiego, które proszę przyjąć



Po koncercie w Wiedniu (1961); Nina Stano (w środku) z Haliną Czerny-Stefanską (z prawej)

w prezencie. Wszystkie trzy napisane typowo dla wysokiego, koloraturowego sopranu. Są to egzemplarze wyczerpane, przedwojenne. Będzie mi bardzo miło, jeżeli usłyszę je w Pani wykonaniu (...). Pan A. Junowicz posiada w swych znanych zbiorach muzycznych partyturę poematu na sopran koloraturowy i orkiestrę »Biały Mazur«. Są to właściwie wariacje na temat ludowy. Szalenie efektowne i popisowo pisane. Unikat w naszej literaturze pieśniarskiej. Jedyne egzemplarz uratował się jakimś cudem u tego właśnie Pana, który ogromnie niechętnie wypożycza nuty. Bardzo proszę, może oczywista poleceniem, wybrać się do niego i poprosić o nuty do odpisu. (...) Tę kompozycję śpiewała przed r. 1939 p. Sari...”

Raz jeszcze powróćmy zatem do Ady Sari, która w biografii artystycznej Janiny Stano odegrała niemałą rolę. Wspomniany przed chwilą „Biały Mazur” Nowowiejskiego, ongiś w repertuarze Sari, miał przejść także do repertuaru jej uczennicy. Jest w tym również symbol pewnej ciągłości. Obok Niny Stano, uczennicami Ady Sari były też takie śpiewaczki koloraturowe, jak Bogna Sokorska, a pod koniec życia Maestry, Zdzisława Donat. I oto jak symboliczna pałeczka naszych koloratur jest przekazywana dalej: dwadzieścia lat po śmierci Ady Sari, Donat przyjeżdża do Stano na lekcje i korektę głosu, a córka Bogny Sokorskiej — Jagna, zostaje uczennicą Janiny Stano.

Kiedy zbierałem materiały do książkowej biografii Ady Sari kilka lat temu, nie wiedząc jeszcze, że będę też biografem jej uczennicy, Nina napisała mi, że:

„Ada Sari była z natury optymistką. Obdarzona wdziękiem osobistym, stwarzała wokół siebie pogodny nastrój, zachęcający do pracy. Stawiając wysokie wymagania swoim uczniom, niejako je łagodziła przez tworzenie pogodnej atmosfery na lekcjach.

Maestra starała się przede wszystkim nauczyć swoich studentów słuchania. Wyrabiała estetykę ich ucha. poczucie pięknego dźwięku — czyli bel canta. Potrafiła przekazać uczniom doskonałą technikę oddechową, naturalną technikę wokalną, co udawało się tej wielkiej artystce dzięki temu, że pokazywała ćwiczenia i całe frazy głosem własnym, którego forma była także i w Jej późniejszych latach życia — po prostu znakomita”.

Poprzednio wspominałem, że w 1952 roku Janina Stano uzyskała absolutorium po studiach w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, w klasie profesor Ady Sari. Ale recital dyplomowy odbył się prawie dwa lata później, 10 marca 1954 roku. Przyczyną tego było zdarzenie, które dziś Nina uznaje za najważniejsze w całym swoim życiu: w 1953 roku urodziła syna Krzysztofa.

Ten radosny skądinąd fakt wiązał się niestety również z poważniejszymi komplikacjami zdrowotnymi. Na szczęście dzięki trafnej diagnozie brata Niny, doktora Józefa Głodzińskiego, po kilku miesiącach artystka mogła wrócić na scenę.

A więc 10 marca 1954 zakończył się w życiu Niny ten etap jej pracy artystycznej, który można określić symbolem: Ada Sari. W tym miejscu wypada więc poświęcić kilka słów, gwoli przypomnienia tej postaci, którą uczniowie określali z niezmiennym szacunkiem i wręcz miłością: Maestra.

„Była jedną z ostatnich już, nie tylko w Polsce, lecz i w całym świecie, przedstawicielek wspaniałej epoki bel canta — epoki, która w dziedzinie twórczości operowej zamknęła się około połowy ubiegłego stulecia, lecz w dziedzinie odtwórczości wokalnej trwała jeszcze niemal do trzydziestych lat naszego wieku” — pisał o niej Józef Kański.

Jadwiga Szayerówna, czyli późniejsza Ada Sari, urodziła się w Wadowicach 29 czerwca



Maestra Ada Sari

1886 roku. A więc była już człowiekiem leciwym, bo 68-letnim — kiedy Nina Stano zdawała u niej egzamin dyplomowy — a mimo to jeszcze forma wokalna jej nie opuszczała, bo potrafiła każdą frazę zademonstrować przed uczennicami własnym głosem.

Po studiach wokalnych w Wiedniu i Mediolanie, Ada Sari zadebiutowała w operze rolą Małgorzaty w „Fauście” Gounoda na scenie rzymskiego Teatro Nazionale w czerwcu 1909 roku. Jej wielka kariera artystyczna rozpoczęła się 12 maja 1923 roku, od pierwszego pamiętnego występu w La Scali, kiedy to pod dyrekcją Arturo Toscaniniego śpiewała Królową Nocy w „Czarodziejskim flecie” Mozarta. Zaczęła jeździć po wielkich teatrach operowych Europy, a także występowała na scenach i estradach koncertowych obu Ameryk. Uchodziła za jedną z największych mistrzyń techniki koloraturowej. Od wybuchu II wojny światowej aż do śmierci 12 lipca 1968 roku (w trakcie pobytu na kuracji w Ciechocinku) — zajmowała się pedagogiką przez blisko 30 lat i w tej sferze działalności artystycznej osiągnęła wielkie sukcesy. Do dnia dzisiejszego polski świat śpiewaczy uważa Adę Sari za wręcz legendarnego nauczyciela i człowieka, który wyłącznie poświęcił się sztuce.

Rzec można, że i śladami swojej mistrzyni poszła też Janina Stano. Mimo że obie postawiły sztukę na życiowym piedestale jako cel nadrzędny, w ich podejściu do życia prywatnego była między nimi dość istotna różnica. Ada Sari twierdziła, że sztuka jest niczym zazdrosny kochanek; nie można jej dzielić z życiem rodzinnym i z czymkolwiek, należy się sztuce poświęcić w całości, efekty wynagrodzą artyście wszystkie wyrzeczenia, jakie uczynił w imię sztuki, I może dlatego nie założyła rodziny. Natomiast Nina tego jednego się nie wyrzekła dla sztuki: wyszła za mąż urodziła syna i mówi, że dopiero wtedy poczuła się kobietą spełnioną. I jako człowiek, i jako artysta.

IV. WIENER STAATSOPER

Wiosną 1959 roku Janina Stano wyjechała do Sztokholmu. Ta pierwsza próba zagranicznego wояażu artystycznego zaowocowała nagraniami arii operowych z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Radia Szwedzkiego. I oto 13 kwietnia głos naszej śpiewaczki po raz pierwszy pojawił się na antenie sąsiadów zza morza, przy czym audycja została zareklamowana przez tygodnik „Lyssna och See”, który zamieścił zdjęcie artystki wraz z jej biogramem artystycznym, a następnego dnia po emisji dziennik „Ny Dag” zrecenzował ten występ.

„Wczoraj wieczorem w programie radiowym »Muzyka dla milionów« brała udział jedna z najwybitniejszych polskich śpiewaczek operowych, pierwszy sopran koloraturowy Opery Warszawskiej, Janina Stano. Wykonała ona arie z oper »Rigoletto«, »Cyrulik sewilski« i «Opowieści Hoffmanna».

Janina Stano rozpoczęła swoją muzyczną karierę jako skrzypaczka, dopiero później został odkryty jej piękny głos. Po ukończeniu Akademii Muzycznej w Warszawie została zaangażowana do Państwowej Opery w Warszawie. Janina Stano posiada piękny o rozległej skali głos, doskonałą technikę i wysoką muzykalność...”

Inna zaś gazeta nazwała ją w tytule artykułu „Polskim słowikiem”.

W tym czasie radio było jeszcze potęgą, mało zagrożoną przez niezbyt powszechną telewizję. W każdym bądź razie dla śpiewaków było silnym sprzymierzeńcem w tworzeniu tak zwanej „publicity”. Dlatego też w normalnie funkcjonującym kraju, takim jak Szwecja, udany koncert radiowy powinien być zdyskontowany w sklepach obecnością płyt z nagraniami artysty, którego głos trafił do milionów słuchaczy. Oczywiście nie trzeba nikomu w Polsce tłumaczyć, że młody śpiewak w naszym kraju mógł tylko pomarzyć sobie o własnej płycie, więc i Nina Stano nie przyjechała na występy do Szwecji w „płytowej obstawie” ugruntowującej popularność.

A kiedy niedawno nasza rozmowa zeszła na temat bohaterki tej książki, Wiesław Ochman ucieszył się, że powstanie biografia Janiny Stano i powiedział: — Słyszałem ją jeszcze jak śpiewała. To wybitna artystka z dużą wiedzą i świetną techniką wokalną. A teraz z kimkolwiek rozmawiam o niej, dochodzą mnie rewelacyjne wiadomości na temat jej pracy pedagogicznej. Ci, którzy pracowali z nią, wyrażają się o pani Stano z dużym uznaniem i estymą, wręcz chwałą pod niebiosy...



Jej kariera międzynarodowa rozpoczęła się od występów w Wiener Staatsoper na początku lat sześćdziesiątych

— Na tablicy ogłoszeń w teatrze wywieszono plan repertuarowy na najbliższe dwa sezony. Kiedy przeczytałam obsadę do »Rigoletta«, stałam przed tablicą jak wryta. Nowy dyrektor, który nawiasem mówiąc w ogóle mnie nie znał i chyba nigdy nie słyszał, przy roli Gildy nie umieścił mojego nazwiska, mimo że Gildę śpiewałam w całej Polsce... tylko nie na macierzystej scenie Opery Warszawskiej. Ta decyzja dyrektora boleśnie uraziła moją ambicję artystyczną. Do tego stopnia, że postanowiłam zerwać kontakty ze stołeczną sceną, wyjechać za granicę i właśnie w tej roli zadebiutować na obczyźnie.

Rozstanie z rodziną było także bardzo bolesne. Jedynie to mnie uspakajało, że dziecko pozostawiam pod odpowiedzialną opieką męża oraz pod wrażliwym okiem Ali Janowskiej, która zajmowała się Krzysiem od urodzenia i zawsze się sprawdzała jako opiekunka podczas moich licznych w tamtych latach wojaży koncertowych po Polsce. Stojąc przed tą tablicą, wiedziałam, że tak dalej być nie może, coś muszę zrobić... — dokończyła Nina.

Tak więc w 1960 roku artystka postanowiła rozwiązać umowę o pracę z Operą Warszawską, i dwa kolejne lata spędziła Janina Stano w Austrii, występując na koncertach, na scenach operowych i w radiu. Przy czym klamrą spinającą artystycznie rok 1960 i 1961 był Wiedeń. Zaś w samym Wiedniu równie symbolicznie były początkowe i końcowe występy operowe tego dwulecia: zaczęła jako Gilda na scenie Volksoper, a zakończyła jako Królowa Nocy w Wiener Staatsoper, jednej z najlepszych wówczas na świecie scen operowych. Widocznie historia lubi analogie, bowiem niecałe pół wieku wcześniej występy w Wiedniu otworzyły też drzwi do wielkiej i błyskotliwej kariery Jana Kiepury. A dwadzieścia lat po wiedeńskim debiucie Janiny Stano, właśnie w tym mieście rozpoczęła się też światowa kariera chyba najwybitniejszej polskiej mezzosopranistki okresu powojennego — Stefanii Toczyskiej.

Bohaterka naszej opowieści — tak, jak marzyła — zadebiutowała nad Dunajem 8 kwietnia 1960 roku jako Gilda w „Rigoletcie” Verdiego na scenie wiedeńskiej Volksoper, a zaraz potem dokonała pierwszych nagrań radiowych.

W listopadzie zaproszona została do Opery w Grazu, by wziąć udział w premierze „Czarodziejskiego fletu” Mozarta. Rzec można, po przeczytaniu dnia następnego prasy, iż premiera 20 listopada była chyba jej największym, dotychczasowym osiągnięciem artystycznym. (Po latach powie: „Ta pierwsza w życiu Królowa Nocy była chyba też najlepsza, bo śpiewałam rozluźniona... nie bojąc się tej partii, nie zdając sobie sprawy z jej rzeczywistych trudności”.)

„W roli Królowej Nocy usłyszeliśmy polską sopranistkę Ninę Stano o bogatym, charakterystycznie brzmiącym koloraturowym sopranie — pisał sprawozdawca dziennika „Kleine Zeitung” z Grazu. — Także w najwyższych tonach pewny i czysto intonowany śpiew koloraturowy przyniósł gościowi zasłużony aplauz sceniczny”.

Wtórował mu krytyk „Neue Zeit”, pisząc m.in.: „Jej głos jest wyjątkowo piękny, wyjątkowo elastyczny technicznie i osiąga najwyższe tony z błyskotliwą lekkością”. Natomiast recenzent „Tagespost” zaczął od tego, że „Polski sopran koloraturowy Nina Stano była bardzo życzliwie przyjęta przez publiczność. W obu ariach Królowej Nocy wykazała doskonałą technikę, a jej najwyższe tony były świetnie upozowane i strzeliste”.

Kiedy teraz przeglądam te wycinki prasowe, znając wymagania austriackich krytyków muzycznych, aż wierzyć mi się nie chce, że w tym czasie nie obsadzano tej śpiewaczki w większych partiach na warszawskiej scenie. A przesłuchując archiwalne nagrania Niny Stano z lat

pięćdziesiątych, które zachowały się w taśmotece Polskiego Radia, przekonałem się dowodnie, że w ocenach recenzentów szwedzkich czy austriackich nie było cienia przesady, jeśli chodzi o ówczesne możliwości głosowe i techniczne tej śpiewaczki. No cóż, nie ona pierwsza i nie ostatnia odczuła na własnej skórze ciężar powiedzenia „cudze chwalicie, swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie”. Ale jednocześnie od początku 1960 roku prasa warszawska i krakowska skrętnie odnotowywała kolejne sukcesy zagraniczne Niny. Na przykład ten, że w maju 1961 zdobyła II nagrodę jury oraz I nagrodę publiczności podczas Międzynarodowego Konkursu Śpiewaków Operowych w Wiedniu. Oprócz wywiadów z Janiną Stano i informacji o laureatce — zagranicznej!, a to dopiero się liczy w krajowym świątku artystycznym — przez nasze gazety przebiegło też zdjęcie Mario del Monaco, wręczającego nagrodę polskiej śpiewaczce.

Czterdziestosześcioletni wówczas śpiewak włoski, nazywany „królem tenorów”, uchodził za jednego z najwybitniejszych tenorów bohaterskich naszego stulecia. Szczyt jego kariery przypadał na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy to na scenach operowych obu półkul był niezrównanym odtwórcą partii tytułowej w „Otellu” czy najlepszym Radamesem w „Aidzie” Verdiego, w zasięgu sławy porównywanym tylko z Carusem, a w stylu śpiewania — z Aurelianem Pertile. Jednakże kiedy Mario del Monaco wręczał nagrodę Ninie Stano, legenda jego sławy była ogromna, lecz głos już chylił się ku schyłkowi. W Polsce co prawda nie występował, ale dwa lata przed konkursem wiedeńskim, o którym tu mowa, odwiedził Warszawę i wpadł też



Mario del Monaco wręcza nagrodę Janinie Stano (Wiedeń 1961)

do Opery akurat podczas występu Bogdana Paprockiego, którego później głośno i publicznie komplementował.

Efektom podwójnej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Śpiewaków Operowych w Wiedniu było zaproszenie Niny Stano do występów na jednej z najbardziej prestiżowych scen operowych świata — Wiener Staatsoper. I 3 grudnia tegoż 1961 roku zadebiutowała tu w „Czarodziejskim flecie” (w reżyserii słynnego Günthera Rennerta), jako pierwsza po wojnie polska śpiewaczka swojej generacji. W partii Królowej Nocy wystąpiła obok takich partnerów scenicznych, jak Erich Kunz w roli Papagena, Walter Kreppel (jako Sarastro), a przede wszystkim z najsłynniejszą wówczas śpiewaczką wiedeńską — Hilde Güden, która kreowała Parninę. Znała ją dotąd ze świetnego nagrania płytowego „Rigoletta”, w którym Güden śpiewała z Mariem del Monaco, i innych płyt; wiedziała, że Güden jest opromieniona sukcesami w Metropolitan Opera i jest ulubienicą Wiener Staatsoper, o czym świadczyły brawa wiedeńskiej publiczności. Ale tym razem dobrym przyjęciem cieszyła się i Nina Stano, mimo że była tu debutantką. Krąg sławnych partnerów zaczął się powiększać, bo już kilka dni później polska Królowa Nocy śpiewała z Gundulą Janowitz jako Paminę.

Niektórzy śpiewacy dziwią się, dlaczego „Czarodziejski flet” jest dla koloratury trudną operą, skoro Królowa Nocy śpiewa tylko dwie arie? — powiedziała mi Nina w jednej z opowieści o swoich zdarzeniach scenicznych. — Otóż jest to trudna partia i technicznie, i psychicznie. Technicznie dlatego, że w pierwszej arii, która zaczyna się lirycznie i jest wyrazowa, nagle przechodzi się do koloratur; trudne jest właśnie owo przestawienie się. W drugiej arii, rozpoczynającej się dramatycznie, też przechodzę do techniki koloraturowej, która powinna mi służyć nie tylko do iście cyrkowego opisu wirtuozowskiego, lecz uważam, że tymi koloraturami powinnam niejako „biczować” sceniczną Paminę, jak chce tego Mozart i libretto opery, a więc w koloraturach też muszę utrzymać olbrzymie napięcie wyrazowe. Dziś większość śpiewaczek, z wyjątkiem Zdzisi Donat, nie wytrzymuje tego napięcia. Psychicznie zaś partia ta jest trudna dlatego, że pomiędzy pierwszą a drugą arią jest długa przerwa, którą spędzam w garderobie i wtedy opada ze mnie to napięcie potrzebne do odpowiedniego wyrażenia magicznych i złych mocy Królowej.

Tak zaczęły się sceniczne spotkania ze światową elitą śpiewaczą, bo w następnych latach partnerami Janiny Stano byli tej miary artyści, co wspinała śpiewaczka szwajcarska Lisa delia Casa czy Martii Talvela.

— Okres wiedeński był dla mnie trudny finansowo, bo ilość występów nie gwarantowała spokojnej egzystencji, ale za to dużo się nauczyłam. Dzięki konkursowi, miałam bezpłatne wejście do loży przysceniczej Wiener Staatsoper, skąd mogłam co wieczór dokładnie obserwować największych śpiewaków świata: nie tylko ich śpiew, ale i od strony ruchowej całego ciała, co było mi bardzo przydatne w pracy pedagogicznej. Jeśli zaś chodzi o głosy, to największe wrażenie w tym czasie zrobiła na mnie Joan Sutherland i Birgit Nilsson. Tak fenomenalnie prowadzonego dźwięku nigdy już w życiu nie słyszałam.

V. KRÓLOWA NOCY I ZERBINETTA

Z początkiem roku 1962 Janina Stano związała się stałym kontraktem z Operą w Lipsku. Po trzech miesiącach pracy, 13 kwietnia, po raz pierwszy wystąpiła na lipskiej scenie. Cztery dni później „Mitteldeutsche Neuste Nachrichten” zamieścił recenzję zatytułowaną: „Nowy sopran koloraturowy w »Napoju miłosnym«, w której czytamy m.in.:

„Janina Stano zaangażowana jako solistka Opery Lipskiej od dnia 1 stycznia 1962 wystąpiła po raz pierwszy przed publicznością Lipska w roli Adiny.

Artystka, oprócz pełnobrzmiącego, o dużej biegłości technicznej sopranu, jest obdarzona wrodzonym talentem aktorskim. W scenach zespołowych porusza się swobodnie z naturalnym wdziękiem. Wielką arię koloraturową Adiny wykonuje płynnie z dużą swobodą techniczną. Jej parlando posiada odpowiednią lekkość, właściwą dla stylu opery komicznej”.

Kiedy miesiąc później zaśpiewała na tej scenie partię Gildy, inny lipski dziennik — „Leipziger Volkszeitung” z 15 maja 1962 — napisał: „Polska śpiewaczka koloraturowa Nina Stano, którą po raz pierwszy usłyszeliśmy w roli Gildy w inscenizacji »Rigoletta«, jest obdarzona nieskazitelnie czystym głosem, o pięknej barwie, dużej pewności technicznej i naturalnej muzykalności.

Słynną arię »Drogi imię...« wykonuje z dużym ładunkiem wyrazowym, ale także w duetach z Rigolettem i księciem wykazuje swoje olbrzymie umiejętności wokalne i artystyczne. Dzięki tej śpiewaczce przedstawienie nabiera pełni blasku...”

Jak widać, krytyka i publiczność przyjęła nową śpiewaczkę lipskiej sceny operowej bardzo przychylnie. Nina Stano pracowała w tej Operze przez dwa lata, do 1964 roku, i — jak mi powiedziała — był to okres, w którym w dużej mierze rozwinęła swój repertuar. Nowych partii uczyła się w języku niemieckim, co okazało się bardzo przydatne w jej dalszej karierze śpiewaczej. A przy tym pracowała pod kierunkiem jednego z najlepszych w Europie reżyserów specjalizujących się w inscenizacjach teatru muzycznego, Joachima Herza, który poprzednio był uczniem i asystentem słynnego Felsensteina, a w latach sześćdziesiątych pracował na stałe w Operze w Lipsku. Ogólnie można by więc ująć, że okres lipski należał do najbardziej udanych w życiu artystycznym Niny Stano. Kiedy o nim opowiadała, zaniepokoił mnie w tej opowieści jeden szczegół, pozornie niezbyt ważny: lakoniczność. Nina bowiem mówiła o pobycie w Lipsku bardzo oszczędnie, tym razem nie wdając się w opisy kulis operowych, warunków pobytu w tym mieście. Mówiła tak, jakby — mimo odniesionego tu niewątpliwie sukcesu w pracy — chciała o nim zapomnieć. Z sympatią i wyraźną ulgą w głosie wspomniała tylko o tym, że razem z nią pracowała w tym czasie w lipskim teatrze operowym jej koleżanka z Opery Warszawskiej, z którą znały się jeszcze z lekcji u Ady Sari — Maria Fołtyn.

Poszedłem tym śladem i umówiłem się z Marią na dłuższą rozmowę wspominkową. Oto zarejestrowana na taśmie opowieść Marii Fołtyn o latach spędzonych wspólnie z Niną Stano w Państwowej Operze w Lipsku.

— W 1962 roku przyjechałam do Lipska z wielką raną. Byłam wyrzuconą nagle przez nowego dyrektora gwiazdą Opery Warszawskiej, która została zmuszona do szukania chleba na obcej scenie.



Debiut w Lipsku (kwiecień 1962): Adina w “Napoju miłosnym”

— Czy tylko jedną gwiazdę wyrzucono?

— Razem ze mną została wyrzucona cała czołówka śpiewacza stołecznej sceny. Ponad dwudziestu artystów. W tym tacy śpiewacy, jak wspaniały tenor Franciszek Arno czy niezrównany Janusz z „Halki” — baryton Marian Woźniczko.

— Czyli dziwna polityka obsadowa poprzednich dyrekcji, która doprowadziła do tego, że po dziesięciu latach swoistej beczynności Nina Stano zaczęła szukać szczęścia poza granicami, „uwieńczona” została drastyczną czystką kolejnej dyrekcji na progu lat sześćdziesiątych. Mówisz jednak bezosobowo: wyrzucono...

— Bohdan Wodiczko został dyrektorem Opery Warszawskiej i chciał zmienić styl teatru. Zaczął swoje rządy od zwolnienia najlepszych śpiewaków, bo nie był mu potrzebny teatr gwiazd śpiewających klasyczny repertuar, lecz w to miejsce miał powstać teatr zespołowy grający opery współczesne, awangardę XX wieku. Chciał więc odejść od teatru bel canta, a stworzyć coś na wzór opery w Hamburgu, którą wtedy prowadził Liebermann.

— Można więc założyć, że Nina Stano po roku 1960 również by została wyrzucona z Opery w Warszawie jako śpiewaczka nie przylegająca do nowego modelu tego teatru, a więc jej wyjazd w 1960 był jakby pokierowany przecuciem nadchodzącej sytuacji, a nie tylko buntem do straconych na stołecznej scenie lat pięćdziesiątych. Traf chciał, że do Lipska przyjechały dwie koleżanki zawiedzione sytuacją na warszawskiej scenie: z Wiednia — Stano, z Warszawy — Fołtyn. I co teraz?

— Człowiek wyrzucony czuje się niepewnie, czuje się słaby. Dlatego moja radość była ogromna, gdy — zupełnie się tego nie spodziewając — spotkałam tu Ninę, która razem ze mną zaczynała w Lipsku swój pierwszy sezon, I co najważniejsze: mimo że Nina przyjechała tu z Wiednia i nie przeżyła upokarzającego zwolnienia, wiedziała o skandalu warszawskim, o czystce w Operze i rozumiała mój stan nerwowy. Od pierwszego momentu okazała mi wielką serdeczność i otoczyła prawdziwie przyjacielską opieką. Tego jej nigdy nie zapomnę.

— Na czym to polegało?

— Zaopiekowała się mną jako człowiekiem znajdującym się w słabej kondycji psychicznej, ale również pomagała w samej pracy. Oto przykład najbliższy z brzegu: pierwszą rolę, jaką miałam przygotować w Operze Lipskiej, była Tatiana z „Eugeniusza Oniegina” Czajkowskiego. Nie znałam niemieckiego tak jak Ninka, więc ona poświęcała mi wiele godzin przy opracowywaniu wersji niemieckiej. A w sprawach pozazawodowych była tak opiekuńcza, jak siostra.

— Czy mieszkaliście razem?

— Mieszkaliśmy osobno, bo każda z nas miała wynajęty pokój przy rodzinach. Próby miałyśmy też w innych godzinach, ale zawsze spotykałyśmy się w teatralnej kawiarence. Wspólny natomiast był jeden rytuał, który narodził się już na początku naszego tu pobytu. Niejako dla odtrutki na szarość lipskiego żywota i nienajlepszego samopoczucia, w każdą niedzielę fundowałyśmy sobie wspaniałe obiady w najlepszych restauracjach miasta i spędzałyśmy przy takim obiedzie po kilka godzin.

— I plotkowały?

— I plotkowały. Na okrągło. To było nasze, i tylko nasze małe świętowanie.

— Wspomniałaś o nienajlepszym samopoczuciu...

— Z Lipska chciałyśmy jak najszybciej wyjechać. Ale nie z powodów artystycznych, bo praca w tej operze, zwłaszcza współpraca z Joachimem Herzem, mogła dostarczyć wielu



Jako Gilda na scenie Opery w Lipsku

satysfakcji. Doceniała nas też publiczność, która naprawdę kocha muzykę i zna się na operze. Były to powody natury pozamuzycznej.

Muzyką i teatrami Lipska rządził — w stylu NKWD połączonym z pruskim drylem — generalny intendent miasta, niejaki Kaiser. Atmosfera w naszej operze, zwłaszcza dla Polaka, była nie do wytrzymania. Co prawda myśmy obie z Ninką też przeszły przez okres polskiego stalinizmu, ale to co działo się z kulturą w Lipsku na początku lat sześćdziesiątych, można tylko między horror włożyć.

Dla Kaisera najbardziej piekącą solą w oku były nasze wyjazdy na przesłuchania i na gościnne występy na Zachód. Swoich artystów nie puszczał trzymając ich w socjalistycznym inkubatorze, a nasz przykład był wysoce niepokojący dla enerdowskiej owczarni. Więc robił, co mógł, by utrudnić nam te wyjazdy. Dodam, że byliśmy jedynymi Polkami w lipskim zespole operowym.

Sytuacja w Operze była dla nas tym trudniejsza, że wielu ludzi z zespołu technicznego czy służb pomocniczych pochodziło z Opola i innych miejscowości Ziemi Odzyskanych. Ci ludzie często nas obrażali, nie przebierając w słowach.

— Jak to się przejawiało?

— Jeśli na przykład w operowym barze przysiadłyśmy się z obiadem do stolika, przy którym siedział ktoś z nich, to wstawał ostentacyjnie i na całą salę wyrażał opinię, że nie może jeść obiadu razem „z Polakami, którzy zabrali nasze Opole”.

— Czy rzeczywiście był to kraj obfitością płynący?

— Jadłyśmy ich chleb, ale kolegom przywoziłyśmy z Polski jarzyny czy miód, których w NRD brakowało. Oczywiście koledzy-śpiewacy odnosili się do nas w inny sposób. Widząc, że mają w nas godziwego partnera scenicznego, nie dawali nam odczuć inności narodowej. Ale pruski dryl musiał obowiązywać wszystkich. Przy czym Polka była pod większą lupą niż solista niemiecki. Nie daj Boże spóźnić się nawet piętnaście minut na próbę! A jednocześnie zupełnie inny był stosunek kierownictwa Opery do śpiewaków z Bułgarii czy Czechów, pracujących w tym teatrze.

— Mimo tego, o ile wiem, Nina Stano w trakcie kontraktu w NRD w 1963 roku występowała na Zachodzie. Śpiewała w Amsterdamie Królową Nocy w „Czarodziejskim flecie”, wielokrotnie jeździła do Opery w Dortmundzie, by występować w „Weselu Figara”. Ty też wyjeżdżałaś...

— Kiedy dostałam zaproszenie na występ do Opery w Stuttgarcie, Kaiser zabronił mi wyjazdu i nie dostałam zezwolenia. Wiec wtajemniczyłam Ninkę w swój plan: śpiewając Micaelę w „Carmen” w Lipsku, spadnę z rusztowania na scenie, dostanę zwolnienie lekarskie i do Stuttgartu pojedę. Nina przeraziła się: „możesz doprowadzić do katastrofy! Złamiesz nogę albo spowodujesz inne nieszczęście i żaden wyjazd nie wynagrodzi ci tej szkody, nie rób tego!”

Uparłam się, upadłam i zabrało mnie pogotowie. Ale następnego dnia, w ramach zwolnienia lekarskiego, wyjechałam do Stuttgartu i zaśpiewałam. Niestety Nina miała rację: po tym upadku kolano mi do dziś dokucza.

W żadnej innej operze nie posunęłabym się do takiego bolesnego w sumie podstępu, ale byłam wtedy doprowadzona do rozpaczliwej złości Kaiserem i swoją bezradnością.

Po pewnym czasie cała sprawa wydała się, bo doszła ich wieść o moim pobycie w Stuttgarcie. I wyobraź sobie, że Kaiser postanowił się zemścić. Wystąpił do naszej ambasady, żeby Ninie i mnie zabrano prawo wyjazdów na Zachód.



Amsterdam przyjął Ninę Stano tulipanami (1963)

— Odpowiedzialność zbiorowa?

— Na to wyglądało. Uzasadnienie było takie, że swoim przykładem i kontaktami z Republiką Federalną działamy destruktywnie na atmosferę w zespole.

A ta „atmosfera” dopiekała nam tak, że pewnego razu, wiedząc że niedzielę i poniedziałek będziemy miały wolne, postanowiłyśmy urwać się na te dwa dni do Polski. Oczywiście bez pozwolenia nie wolno było nam opuszczać miasta. Prawie jak areszt domowy. Przychodzimy na dworzec, a tam, przed pociągiem do Wrocławia, czeka już... dyrektor Herz. Nie pozostało nam nic innego, jak tylko udać, że odprowadzamy kogoś na dworzec, no i z wyjazdu wyszły nici. Ale trzeba przyznać, że penetrację i donosicielstwo mieli doprowadzone do perfekcji, I ten sam Herz-prawie-policjant zaskakiwał mnie swoją wrażliwością artystyczną jako reżyser. A jednocześnie w operach koniecznie chciał podkreślać klasowy charakter postaci.

— Czyli były i blaski i cienie...

— Tak. Ale nikomu nie życzę tych lat, które z Ninką przeżyłyśmy w Lipsku.

— Mimo tak jednoznacznego podsumowania okresu lipskiego, przyznałaś przed chwilą, że w relacji Maria — Ninka, był to bardzo dobry okres.

— Oczywiście! Ale to są dwie różne relacje: w stosunku do Opery i w stosunku do przyjaciółki. Tu muszę jeszcze podkreślić jedną cechę, wyróżniającą Ninę od wielu moich koleżanek-śpiewaczek. Ona nie ma w sobie nic z intryganctwa, tak bardzo rozpowszechnionego w każdym teatrze. Potrafiła bardzo rzetelnie przeanalizować cudzy śpiew, bez grama zawiści. Przy niej też nauczyłam się słuchać. Ona mówi jak urodzony pedagog. Mówi odpowiedzialnie, z pewnym autorytetem, pewnością, daje poczucie bezpieczeństwa. A tego mi wtedy szczególnie brakowało.

— Czy pokusiłabyś się na krótkie scharakteryzowanie przyjaciółki, tak w jednym zdaniu?

— Ninka to jest typ galicyjski, typ „kobiety z Wiednia”.

— To znaczy?

— Dostojnej, godnej, rzetelnej, dbałej o reprezentację, spokojnej, a przynajmniej nie okazującej swoich humorów na zewnątrz, niezwykle pracowitej. Typ damy, znającej swoją wartość.

*

Nina Stano pożegnała się z Operą Lipską w lipcu 1964 roku, mocnym akcentem artystycznym. Wystąpiła bowiem w nowej inscenizacji „Czarodziejskiego fletu” (reżyser: Heinz Rückert) jako Królowa Nocy i zebrała za to bodaj najlepsze recenzje wśród tych, jakimi ją obdarzano za tę właśnie partię. Krytyk „Mitteldeutsche Neueste Nachrichten” zwrócił uwagę na to, że: „Partię Królowej Nocy oraz koloratury Nina Stano potraktowała nie jako śpiew ozdobny, ale — chyba zgodnie z intencjami Mozarta — nadała im charakter odpowiadający niesamowicie upiornej, tajemniczej postaci Królowej Nocy”. Zaś recenzent „Saechsisches Tageblatt” dodawał: „Nina Stano pokonała trudne biegniki koloraturowe z niebywałą wirtuozerią i przekonywała także dzięki dużej sile ekspresywnej swego pięknego głosu”. Jak widać, jednych zachwycała ekwilibrystyka wokalna, innych zaciekała głosowa kreacja postaci scenicznej. Można więc sądzić, że skoro artystce udało się połączyć emocje „cyrku wokalnego” (którego wielu oczekuje właśnie od śpiewaczek koloraturowych) z emanacją tajemnych mocy wpisanych przez Mozarta

do partytury — to zapewne ta kreacja sceniczna należała do najbardziej udanych w jej biografii artystycznej.

25 września 1964 roku Nina Stano zadebiutowała na scenie Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, rozpoczynając stałą pracę w tym teatrze. Zadebiutowała — pod znakomitą batutą Arnolda Quenneta, człowieka, który się przyczynił do tego, że Opera Nadreńska stała się jedną z najlepszych scen Europy — jako Królowa Nocy w „Czarodziejskim flecie”. Od tego czasu występowała już prawie wyłącznie w teatrach operowych Europy Zachodniej, głównie w Republice Federalnej Niemiec i Austrii, chociaż w początkowym okresie jeszcze dwukrotnie gościła w Magdeburgu. W tym bowiem mieście szczególnie podobała się jako odtwórczyni ról w operach Verdiego. Kiedy w cztery miesiące po rozpoczęciu stałego kontraktu w RFN, Nina Stano przyjechała do Magdeburga (któremu to miastu snadź nie przeszkadzało, że jest solistką imperialistycznego teatru) — 13 stycznia 1965 roku magdeburski „Der Neue Weg” napisał:

„Oczekiwany z wielkim napięciem występ gościnny Niny Stano, solistki Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, przyniósł artystce wspaniały sukces w naszym teatrze Maksyma



Nina Stano jako Felice w „Czterech gburach”
- z Karlem Dieckmannem (Deutsche am Rhein - 1966)

Gorkiego.

Nina Stano, śpiewaczka z Polski, dysponuje pełnym wyrazu i kultury głosem oraz obdarzona jest talentem aktorskim.

Partia Gildy w operze Verdiego »Rigoletto«, dała okazję zabłyśnięcia jej walorami głosowymi. Ze smakiem i pewnością włada swoim pięknym głosem i potrafi doskonale utrafić w odpowiedni styl śpiewania w operze Verdiego. Jesteśmy wdzięczni tej artystce, że od razu dostosowała się do zespołu i nie odnosiło się wrażenia, iż stoi tu na scenie gwiazda, której ma się wszystko podporządkować. Dalsze gościnne występy tego rodzaju są bardzo pożądane”. A kiedy dwa lata później Stano odwiedziła Magdeburg, już tym razem występując w operze Rossiniego jako Rozyna w „Cyruliku sewilskim”, w recenzji można było przeczytać, że:

„Śpiewaczka ta dysponuje pełnobrzmiącym głosem sopranowym o pięknym, metalicznym dźwięku. Pełne podziwu są jej nieskazitelnie czyste koloratury, za które otrzymuje zasłużone brawa przy podniesionej kurtynie”.

Okres stałej współpracy z Operą Nadreńską w Düsseldorfie — to chyba najbardziej owocny artystycznie w całej karierze śpiewaczki Niny Stano. Była już artystką w pełni dojrzałą, świadomą swoich możliwości, doświadczoną dzięki występom w różnych warunkach na scenach kilku krajów. Od chwili podpisania kontraktu w 1964 roku z Deutsche Oper am Rhein, Nina Stano była wierna tej scenie prawie do końca swojej kariery śpiewaczki, występując jednocześnie gościnnie w wielu innych, znanych teatrach operowych Republiki Federalnej Niemiec, Austrii, Francji i krajów Beneluksu.

Obok dotychczas śpiewanych partii, z koronną Królową Nocy, opracowywała nowe. Jako Olimpia w „Opowieściach Hoffmanna” Offenbacha była chwalona za precyzyjną technikę koloraturową. Kiedy zaś wystąpiła w roli Felice w operze Wolfa-Ferrarego „Czterech gburów” (gdzie dodawała sobie kadencję, dochodząc aż do wysokiego F), pisano o jej „szlachetnym głosie i srebrzyście błyszczących koloraturach”. Potem przyszła Zerbinetta...

— Na początku mojej kariery najchętniej śpiewałam Gildę. Natomiast kiedy byłam już w pełni dojrzałą śpiewaczką, moją ulubioną rolą stała się Zerbinetta w operze Ryszarda Straussa „Ariadna na Naxos” — powiedziała mi Nina, kiedy w jej düsseldorfskim mieszkaniu przy ulicy Schumanna przeglądaliśmy razem albumy ze zdjęciami z przedstawień. Podobnego zdania na temat kreowanej przez Ninę postaci Zerbinetty byli też inni.

Po premierze „Ariadny na Naxos” na scenie Opery Nadreńskiej, która odbyła się 7 grudnia 1965 roku pod dyrekcją Roberta Schauba, krytyk z „Düsseldorfer Nachrichten” analitycznie ocenił występ Polki:

„Nina Stano jest jakby stworzona do wykonywania tej specyficznie trudnej partii. Już w subtelnych recitatywach introdukcji zwracała uwagę doskonała dykcja śpiewaczki (...) Jej kantylena brzmiała lekko i luźno, koloratury były strzeliste, górne dźwięki zachowały barwę, a wysokie D trzymane przez cztery takty przy końcu arii było nieskazitelnie pewne i pełne blasku. Burzliwe oklaski przy otwartej kurtynie okazały się w pełni zasłużone”.

Z pytaniem: jaką była Zerbinetta? — zwróciłem się także do świadka tych zdarzeń scenicznych Marii Fołtyn, która w drugiej połowie lat sześćdziesiątych też opuściła NRD, na stałe związała się z Operą w Lubece i odwiedzała Ninę Stano w Düsseldorfie.

— Uważam, że Zerbinetta w „Ariadnie” była największą kreacją sceniczną w całej karierze Niny. Widziałem ją na scenie w okresie warszawskim, w okresie lipskim w wielu rolach, a potem



Janina Stano jako Królowa Nocy w Operze Wiedeńskiej

w Düsseldorfie między innymi właśnie w „Ariadnie na Naxos”.

Na początku tej partii jest mało legata, a dużo tak zwanego tekstowego śpiewania, dużo szybkich słów. A Nina, doskonale znająca niemiecki, radziła sobie z tym tekstem bez żadnych kłopotów, lepiej od niejednej Niemki. Wymagało to też oczywiście biegłości dykcyjnej.

Odnosiłam wrażenie, że ona nie tyle grała, co po prostu bawiła się tą rolą; psychicznie znalazła się w Zerbinettcie. Interesująca poprzez różnorodność zachowań scenicznych, nigdy nie była jednostajna. Trochę szelmowska, wdzięcznie poruszająca się Zerbinetta-zabawka była postacią, którą oglądałam i słuchałam z zapartym tchem. Poza Królową Nocy, właśnie Zerbinetta była jej największym osiągnięciem.

— Jak byłam w Wiedniu — powiedziała mi Nina — poznałam wszystkie opery Ryszarda Straussa. A kiedy już sama śpiewałam Straussa, to inna muzyka wydawała mi się jakby banalna. Dopiero u tego kompozytora odnalazłam się muzycznie.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych Düsseldorf miał swoją koloraturową gwiazdę Ninę Stano, i kiedy wyjeżdżała ona na gościnne występy, miejscowa prasa donosiła o tym nie bez dumy. Na przykład w 1967 roku „Neue Rheinzeitung”, w artykule „Sukces w Wiedniu”, pisał:

„Po jej gościnnym występie w Bayerische Staatsoper w Monachium, osiągnęła polska sopranistka, Nina Stano, nowy sukces występując 20 lutego w wiedeńskiej Staatsoper w roli Gildy pod dyrekcją Hansa Swarowsky’ego. Została przyjęta serdecznymi oklaskami przez krytyczną publiczność naddunajskiej stolicy”.

A z tą publicznością, jak wiadomo, nie ma żartów. W tym właśnie spektaklu „Rigoletta” w Wiener Staatsoper, śpiewającemu partię księcia Mantui tenorowi nie udało się słynna aria „La donna e mobile”. I, jak mi opowiadała Nina, śpiewak do tego stopnia obawiał się publiczności, że po spektaklu nie chciał wyjść sam przed kurtynę, by nie zostać wygwizdanym. Z wychodzeniem przed kurtynę wiąże się też zdarzenie z innym partnerem Niny, słynnym basem Martii Talvelą, który był wyjątkowo wysokim mężczyzną. Po przedstawieniu, kiedy zgodnie ze zwyczajem przed kurtynę miała wyjść do ukłonów para sceniczna: Królowa Nocy i Sarastro, Talvela zdziwił się, że Nina wyraziła zgodę na wspólne wyjście. „Żadna Królowa Nocy nie chce kłaniać się razem ze mną, bo wygląda wtedy... bardzo mała” — powiedział z zażenowaniem. I wyszli. Talvela mocno zgiął się w ukłonie, Stano lekko pochyliła dumną głowę Królowej Nocy w wysokiej koronie i... różnica wzrostu z lekka się zatarła.

Kilka miesięcy po tym przedstawieniu w Wiedniu, wraz z zespołem Wiener Staatsoper Janina Stano wyjechała do Szwajcarii na Festiwal Mozartowski w Interlaken. I jako Królowa Nocy — według jednego ze szwajcarskich krytyków — „po mistrzowsku wykonała obie arie, z lekkością atakując góry sięgające szczytów możliwości głosowych”.

Z końcem lat sześćdziesiątych Janina Stano zrezygnowała z występów operowych i do roku 1973 brała jeszcze udział w koncertach estradowych śpiewając partie oratoryjno-kantatowe, pieśni i arie.

O zakończeniu kariery scenicznej zdecydowało przekonanie, że sopran koloraturowy, grający w operze role młodych dziewcząt, powinien zejść ze sceny w pełni blasku, będąc nawet w najlepszej formie wokalne. Nina Stano uważała, że nie wolno w tych rolach przekraczać pewnej bariery wieku. W odróżnieniu od mezzosopranów, barytonów czy basów, którzy to śpiewacy mogą grać na scenie role osób starszych. Zeszła więc ze sceny, kiedy krytycy pisali że „z lekkością sięga szczytów możliwości głosowych”.



Zerbinetta w operze Richarda Straussa "Adriana na Naxos"
była jedną z koronnych ról Niny Stano

Opisywałem biografie artystyczne wielu śpiewaków, ale tylko w dwóch przypadkach spotkałem się z bardzo pomocnym przy tej pracy, dokładnie prowadzonym kalendarzem występów: u Bogdana Paprockiego i teraz — u Niny Stano. Dzięki trzem zeszytom, w których zapisywała każdego dnia gdzie i w czym występowała, mogę się pokusić nawet o małą statystykę jej działalności sceniczno-estradowej.

Miała w swym repertuarze dwadzieścia partii operowych, wiele pieśni i partii oratoryjno-kantatowych. Wystąpiła ponad tysiąc razy, z tego blisko połowę stanowiły występy na scenie operowej. Pozostałe, to — koncerty symfoniczne, oratoryjne i kameralne, koncerty radiowe i konkursowe, a także szkolne (w okresie warszawskim). Postaciami, które najczęściej w swym życiu kreowała na scenie, były: Rozyna z „Cyrulika sewilskiego” i Gilda z „Rigoletta”.

VI. „KOLUMNA STANO”

— Jeśli nie chcesz stracić krawata, to należy zdjąć go zawczasu — ostrzegła mnie Nina, kiedy opuszczaliśmy samochód w rozległych garażach podziemnych pod Operą w Düsseldorfie. Wyszliśmy na Aleję Królewską, najbogatszą bodaj ulicę w tym mieście, pełną drogich sklepów dla snobistycznej klienteli — by stąd przespacerować się przez Stare Miasto w stronę Renu.

— Dziś jest tłusty czwartek, który to dzień w Düsseldorfie nazywają też „świętem starych kobiet”. Każda z pań ma niepisane prawo obciąć ci w tym dniu pół krawata, by potem niczym trofeum myśliwskie przypiąć go sobie do sukienki. O, spójrz na tę dziewczynę...

Przed nami szła postawna blondynka w kurtce, do której przypiętych było parę nierównych pasków różnej maści, smutno powiewających na wietrze. Mimo kalendarzowej zimy, kończący się karnawał roku 1990 przyniósł wiosenną pogodę i mocne promienie słońca rozgrzewały dziś uliczki Starego Miasta w stolicy Nadrenii i Westfalii. Wtopiliśmy się w rozweselony tłum miejscowej młodzieży i turystów z różnych stron świata, którym widocznie ten skrawek Düsseldorfu najbardziej przypadł do gustu.

— Tu, zaraz za rogiem, na Bolkerstrasse, mam swoje studio wokalne i zanim do niego dojdę, codziennie przechodzę przez „strefę młodzieży”. Jest w tym coś znamiennego. Bowiem ta „strefa” stanowi dla mnie rodzaj symbolicznej bramy, prowadzącej w atmosferę lekcji. W studio przecież czekają na mnie młodzi ludzie, których muszę zrozumieć w ich kategoriach myślenia, wczuć się w ich psychikę, pojąć ich stresy.

Nina Stano żyje teraz rytmem swoich studentów. Jest jednym z najbardziej cenionych pedagogów wokalistyki i uczy śpiewu zarówno w Wyższej Szkole Muzycznej w Düsseldorfie, jak również na letnich kursach mistrzowskich. Koryguje też głosy zawodowych już śpiewaków, przygotowując z nimi partie operowe w swoim prywatnym studio.

Kiedy skręciliśmy w Bolkerstrasse, Nina nagle zatrzymała się, uśmiechnięta do własnych myśli.

— Przyznam ci się szczerze, iż kiedyś sądziłam, że zejście ze sceny będzie bardzo bolesne.

Ale dzięki temu, że uczę, że przeżywam razem z moją młodzieżą ich wszystkie napięcia i kłopoty teatralne, czuję się szczęśliwa. Czuję się tak, jakbym dalej była na scenie.

Działalność pedagogiczną rozpoczęła w 1973 roku, na Wydziale-Muzycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Akwizgranie! (Aachen — RFN). Trzy lata później przyjechała do Warszawy i tu otrzymała podwójną propozycję pracy pedagogicznej: ze strony dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego Antoniego Wicherka i dziekana Wydziału Wokalnego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, Kazimierza Pustelaka, z którym przed dwudziestu laty śpiewała w Operze Krakowskiej. Tak więc od 1976 do 1978 roku była konsultantem wokalnym w Teatrze Wielkim (razem z innym wybitnym śpiewakiem Jerzym Czaplickim, który z kolei swoją karierę barytona operowego przeżył w Ameryce), prowadząc też klasę śpiewu w stołecznej uczelni, i warto tu dodać, że w tym czasie Nina Stano była pierwszą reprezentantką szkoły Ady Sari, która uczyła w tej szkole. Może też i dlatego u niej rozpoczęła swoje studia wokalne Jagna Sokorska, córka Bogny (również uczennicy Ady Sari). Zaś w Teatrze Wielkim, do grona współpracujących stale z profesor Stano śpiewaczek dołączyły również dwie czołowe solistki warszawskiej sceny, które potem trafiły też do Metropolitan Opera House w Nowym Jorku i na inne prestiżowe sceny operowe: Zdzisława Donat i Hanna Lisowska. Widocznie dobrze poczuły się pod opieką wokalną Niny Stano, skoro przez następne lata przyjeżdżały do niej na konsultacje podczas opracowywania nowych partii wokalnych. A jeszcze w czasie pobytu Niny Stano w Warszawie, Zdzisława Donat



Nina Stano prowadzi lekcję ze Zdzisławą Donat (Teatr Wielki w Warszawie -1977)

pisała do niej w jednym z listów (po występach w Covent Garden w Londynie): „Recenzje były świetne i wracam tu za rok na wznowienie »Fletu« (...) Pani metoda śpiewu jest cudna i błagam: niech Pani nic nie zmienia! Od 15 kwietnia będę w Warszawie i rezerwuję 2 x dziennie po godzinie. Całuję — Zdzisława”. Wśród wielu listów i pocztówek, które zachowały się w sekretarzyku Niny, znalazłam też widokówkę ze zdjęciem słynnego Teatro Colon w Buenos Aires, zapisaną ręką pani Donat w 1983 roku, kiedy już obie śpiewaczki łączyła kilkuletnia przyjaźń: „Droga Moja Ninko! Właśnie lecę nad oceanem z Buenos Aires do domu i ślę Ci moc serdecznych myśli. Ten teatr jest prześliczny, a z każdego miejsca cudownie słyhać, no i publiczność gorąca. (...) Czekam na Twój przyjazd i porady. P.S. Rozśpiewuję się zawsze według Twojej metody”. Równie dużo jest w sekretarzyku kartek słanych do Niny z różnych krajów przez inną naszą znakomitą śpiewaczkę, Hannę Lisowską, która — od czasu ich pierwszych konsultacji w Warszawie — zrobiła światową karierę i nadal korzysta z porad, teraz już przyjaciółki, Janiny Stano.

— Kocham kwiaty — powiedziała Nina zatrzymując się przy pięknym klombie na düsseldorfskiej Starówce. — A podczas tego dwuletniego pobytu w Warszawie, kiedy uczyłam, miałam w domu tyle kwiatów, jak nigdy dotąd w życiu. Tylko w Polsce jest ten zwyczaj towarzyski, że uczniowie przynoszą kwiaty swojemu nauczycielowi bez żadnej specjalnej okazji. Przynoszą, bo może lubią nauczyciela, może lubią kwiaty... Z przyjemnością też podjeżdżałam każdego dnia pod teatr, przychodziłam do pracy zawsze wesoła, wręcz promienna. W moim odczuciu nasz Teatr Wielki jest najładniejszy w Europie. Przestronny, z wygodnym zapleczem, a foyer ma niczym w najbogatszych pałacach. Wiadomo, że do pałacu wchodzi się z przyjemnością. Dlatego mocno wahałam się, kiedy podczas wakacji w 1978 roku, które spędzałam za granicą, padła propozycja pracy w Düsseldorfie.

— Też w szkole muzycznej?

— W szkole rok później. Najpierw intendent Opery Nadreńskiej, który kiedyś przyjmował mnie do pracy jako solistkę, zaproponował, bym objęła kierownictwo wokalne Studia przy Deutsche Oper am Rhein. A moja przyjaciółka, solistka tej opery, mezzosopranistka, o bogatym, dramatycznym głosie, dysponująca doskonałą techniką, Barbara Miszel-Giardini poradziła mi, bym przez rok spróbowała. Mówiłam jej, że mi teraz w Warszawie dobrze, że wilka ciągnie do lasu, a Warszawa to przecież moje rodzinne miasto, lecz Basia tak mnie przekonywała, iż w końcu od 1 listopada podejmę pracę w Studio. Sądząc, że popracuje tu tylko rok, jak mi radziła Barbara, wynajęłam tylko umeblowany apartament, nic nie kupowałam i ani mi w głowie było, że pozostanę w Düsseldorfie do dziś, czyli następne kilkanaście lat, z czego w samym Studio przepracowałam dziewięć lat.

Od samego początku pracy pedagogicznej w Düsseldorfie prowadziłam uczennicę, z której teraz jestem najbardziej zadowolona. Jest nią węgierska śpiewaczka Krisztina Laki, która przez pierwsze lata była u mnie codziennie na lekcji. Tak intensywna praca przyniosła też owoce. Poza Operą w Düsseldorfie, zaczęła występować na najbardziej cenionych scenach europejskich: w wiedeńskiej Staatsoper, mediolańskiej La Scali, Operze Paryskiej, w Hamburgu, Kolonii, Budapeszcie, Berlinie. Jest zapraszana na renomowane festiwale operowe, jak na przykład Mozart-Woche w Salzburgu, Wiener Festwoche, Flander Festspiele, festiwale w Glyndebourne, Edynburgu... Siedziałam też w kabinie reżysera dźwięku podczas nagrań jej pierwszych płyt; do dnia dzisiejszego, jak tylko w głosie Krisztiny pojawią się jakieś problemy, to śle listy i telegramy do pogotowia wokalnego Niny. I przyznam, że z przyjemnością udzielam pomocy, bo na moich



Przed lustrem w garderobie...

oczach rozkwitł talent wielkiej śpiewaczki, jaką już dziś jest niewątpliwie Krisztina Laki.

Również w 1978 roku trafiła pod moją opiekę adeptka Studia Operowego, Amerykanka Celina Lindsley, jedna z najzdolniejszych moich uczennic. Po roku wspólnej pracy została przyjęta w poczet solistów Deutsche Oper am Rhein, a po kilku latach naszej pracy występowała już w teatrach operowych całej Europy. I podobnie jak jej nauczycielka, śpiewa Królową Nocy, Olimpię, Adinę czy Norinę. Prócz tego występuje w innych operach od Mozarta po Ryszarda Straussa, a nawet Schönberga.

Jedną z moich dyplomatek w Wyższej Szkole Muzycznej w Düsseldorfie była Niemka posiadająca piękny sopran spinto, który tu określają mianem „jugendlich dramatisch”, Elizabeth Böhmer. Też już teraz występuje na renomowanych estradach koncertowych, ale powiem ci w sekrecie, że właśnie w niej dopatruję się najbardziej sukcesorki mojej metody pedagogicznej, bo dziewczyna ma w tym względzie niewątpliwie zdolności. Zresztą obok działalności śpiewaczej, Elizabeth zaczęła się też zajmować po trosze pedagogiką i czasami podsyłam jej niektórych moich uczniów.

Tak więc w 1978 roku Janina Stano wróciła do Düsseldorfu i objęła kierownictwo wokalne studia operowego przy Deutsche Oper am Rhein. W rok później została docentem w tutejszej uczelni muzycznej, która miała chyba jedną z najdłuższych nazw na świecie: Robert Schumann Institut — Musikhochschule Rheinland Westphalen. Od dwunastu lat prowadzi tu klasę śpiewu. A jej uczniowie występują obecnie na najbardziej liczących się scenach i festiwalach operowych.

*

Minju Choi, pełna temperamentu i wysoka — o dziwo — Koreanka, będzie dziś miała lekcję nieco dłuższą niż zwykle. Bowiem profesor Janina Stano zaprosiła do klasy gościa, z którym co pewien czas wymienia uwagi w swoim rodzimym języku. Rozmowy, nawet ważne i związane ze śpiewem, nie mogą jednak skrócić limitu czasu, jaki Wyższa Szkoła Muzyczna w Düsseldorfie wyznaczyła swojej studentce z Korei Południowej na cotygodniowe lekcje śpiewu. I słusznie.

Usiadłem w rogu dużej sali lekcyjnej z notesem, by z boku obserwować pracę Niny. Stojąc przed lustrem wysokości człowieka, usytuowanym pośrodku sali, niedaleko fortepianu, Minju wykonywała pierwsze ćwiczenia rozgrzewające aparat głosowy. Prawą ręką zaczęła kręcić przed głową dziwne kółka, coraz wyżej i wyżej, tak jak wędruje głos podczas ćwiczeń. Jej gesty wydawały się być połączeniem ruchów żegnania się znakiem krzyża świętego, ze znamienym pokazywaniem, że ktoś ma „kręćka” i jest głupi. Przedziwne to było dla mnie skojarzenie ruchowe, ale widocznie gestykulacja taka pomagała Minju w rozśpiewywaniu, bo głos stawał się bardziej wyrazisty. Nagle Nina przerwała poddawanie dźwięków ćwiczeniowych na fortepianie, bo przypomniała sobie, że przyniosła Koreance nuty z pieśniami Szymanowskiego. Minju skopiuje je zaraz na kserografie, który znajduje się w głównym hallu szkoły na parterze i — jak wszyscy studenci Niny Stano — wprowadzi do swojego repertuaru utwory kompozytora polskiego.

— Czy zauważyłeś, że każdy śpiewak mruczy? — zapytała mnie Nina, korzystając z chwili przerwy. — Jeden wie, a inny nie wie dlaczego to robi. Otóż mruczenie z półotwartymi ustami pobudza w naszej masce określone punkty dźwiękowe. Mówię więc swoim uczniom, że środek

maski śpiewaka stanowi jakby odpowiednik klawiatury na fortepianie. Po takich ćwiczeniach mormorando mój uczeń uświadamia sobie, które miejsce w masce odpowiada danemu dźwiękowi, danej wysokości muzycznej. Mruczeniem „uderzam” w klawiaturę. A słuch wewnętrzny mi podpowiada, czy „uderzyłam” we właściwy klawisz.

— Zamieniam się w twojego ucznia, Ninko. Uświadomiłem już sobie, gdzie tkwi w mojej masce owa śpiewacza klawiatura i... co dalej”

— Od zupełnego piana, od lekkiego pobudzenia klawiatury, poprzez crescendowanie, wzmacnianie natężenia owego mruczenia, dochodzisz delikatnie do właściwej, pożądanej głośności dźwięku.

— Dlaczego właśnie taką drogę przyjęłaś dla swoich uczniów?

— Zauważ, proszę, że w całej przyrodzie wszystko, co istnieje, rodzi się z małego, potem rośnie. Niby proste, prawda? Ale niestety nie wszyscy śpiewacy chcą o tym pamiętać. Bowiem pełny dźwięk, dojrzały, krągły, który podziwiają słuchacze na sali koncertowej czy w operze, też powinien się rodzić w śpiewaku z dźwięku maleńkiego, „wymruczanego” na owej klawiaturze, kryjącej się w masce twarzy. Dźwięk u śpiewaka musi rosnąć, musi na swej drodze uruchomić wszystkie, podkreślam: wszystkie naturalnie rezonatory znajdujące się wewnątrz ciała artysty. A niestety często zaczyna swoją głośność od połowy drogi, czyli od napiętych więzadeł głosowych. Uczę studentów wykorzystywać swoje rezonatory: głowowy i piersiowy, co jest możliwe tylko przy, jak my to nazywamy, właściwie postawionym oddechu. Wtedy dźwięk jest oparty, a nie „wyparty”.

— Każdy pedagog wokalistyki uczy właściwego oddychania, ale nie każdy, tak jak ty, doprowadza swoich uczniów na scenę Covent Garden czy La Scali, nie mówiąc już o wszystkich ważnych scenach niemieckich.

— Do tego, by śpiewać „przy masce”, jak to określamy w śpiewaczej gwarze, potrzebny jest odpowiedni oddech. Początkujący śpiewak nie potrafi podeprzeć i przetrzymać głosu przy masce, bo brak mu oddechu i wyrobienia muskulatury przeponowej. Zaczynam więc wszystko od nauki oddechu, zwracając przy tym uwagę, by w trakcie ćwiczeń nie następował skurcz jakichś nieodpowiednich mięśni. Muszą się nauczyć nie wysokiego, lecz niskiego, przeponowego oddechu. Ujmując rzecz skrótowo: piękny dźwięk to nic innego jak umiejętność skoordynowania funkcji oddechu, krtani, czyli znajdujących się tam więzadeł głosowych, oraz wszystkich naturalnych rezonatorów tkwiących w naszym ciele.

— Brzmi to prawie jak na wykładzie uniwersyteckim, ale... — Nie dokończyłem zdania, bo w tym momencie wszedł do klasy wysoki młody blondyn Paul Heeman, pianista z Holandii, który pracuje tu jako akompaniator i po kwadransie rozśpiewania studenta wkracza do akcji już podczas pracy nad utworami. Paul przywitał się ze mną jak stary znajomy, zatarł ręce i usiadł przy fortepianie na miejscu Niny. Minju wykonała kilka swoich rytualnych ruchów rozprostowujących ramiona i cała trójka przystąpiła do pracy nad arią Paminy, co chwilę przerywaną uwagami pani profesor.

— Fantastisch! — Nein! — Ja! — I po tych słowach przerywnikach Nina Stano komentowała błędy lub chwaliła sposób właściwego wydobywania dźwięku przez Minju. Zwracała też uwagę na dykcję oraz na poprawną wymowę „hochdeutsch”, bowiem Koreanka powinna w tym języku śpiewać równie dobrze jak rodowite Niemki.

Arię Paminy przygotowuje Minju na przesłuchania w operach, a także na występ podczas



Debiut sceniczny uczennic Niny Stano ze Studia Operowego: Suzanne Gari (Małgosia) i Sandra Graham (Jaś) w “Jasiu i Małgosi” - Deutsche Oper am Rhein 1981

„Konzertexamen”. Bowiem w nagrodę za dobre wyniki na studiach otrzymała dodatkowe dwa semestry pracy ze swoją nauczycielką wokalistyki, a uczelnia udostępni jej bezpłatnie salę na publiczny „koncert egzaminacyjny”, by mogła zaprezentować swoje możliwości zaproszonym gościom, krytykom, menadżerom, przyjaciołom.

System kształcenia wokalisty w RFN różni się od naszego. Tutaj po egzaminie wstępnym, przez cztery semestry student nie występuje przed komisją ani publicznie i dopiero po tych dwóch latach pracy musi zdać „Zwischenprüfung”, czyli egzamin przejściowy, który decyduje o tym, czy dany student może uczyć się dalej. I znów do końca studiów nie ma żadnych egzaminów. Ale za to organizuje się tu dla studentów tak zwane „wieczory ćwiczeń”, czyli koncerty z publicznością, które w pewnej mierze pozwalają młodemu śpiewakowi otrząsać się z estradą. Aż wreszcie nadchodzi czas recitalu dyplomowego. Może to być egzamin zamknięty, tylko przed komisją, ale może to też być — jeśli student wyrazi zgodę — egzamin w formie występu publicznego. Dyplomant proponuje komisji 20 utworów (w tym 10 arii operowych i partii oratoryjno-kantatowych oraz 10 pieśni), z czego egzaminatorzy wybierają 9—10 utworów. Sam egzamin jest dużo mniej sztywny w swojej formie niż w Polsce: śpiewak może przerwać występ, napić się herbaty, nieco odprężyć się. W wyższych szkołach muzycznych w RFN studiuje się przez 12 semestrów, ale można też studia przyspieszyć i ukończyć szkołę już po 10 semestrach. Zdarzają się też tak zwane studia uzupełniające dla obcokrajowców, którzy już odbyli studia zasadnicze w swoim kraju rodzinnym. Kiedy rozmawialiśmy na ten temat z Niną przed kilkoma dniami, powiedziała mi, że egzaminy wokalistów w Polsce, które odbywają się co pół roku, są chyba za częste, ale mają ten walor, iż bardziej dopingują do przygotowywania nowego repertuaru.

— Porównując studentów wokalistyki w Niemczech i w Polsce — dodała — muszę też zauważyć, że polskie młode śpiewaczki mają z natury głosy bardziej „nadzwyczajne”, głosy o większym blasku. Poza tym w Republice Federalnej do wyższych uczelni przyjmuje się adeptów śpiewu na ogół dysponujących mniejszymi umiejętnościami niż ci, którzy zdają egzaminy wstępne w Polsce.

Kilkanaście minut później, lekcji młodej Koreanki przysłuchiwały się też dwie inne studentki — Niemki — pracujące pod kierunkiem Polki, której sława pedagogiczna dawno przekroczyła roгатki Düsseldorfu. Można nawet powiedzieć, że przez jej klasę śpiewu — zarówno w Robert Schumann Hochschule, jak i w przyoperowym studio Deutsche Oper am Rhein oraz w prywatnym studio przy Bolkerstrasse — przewinęła się nieomal cała Wieża Babel: adepci śpiewu z Azji, Europy i Ameryki. Niektórych prowadziła od samego początku ich wokalne edukacji, innym nadawała tylko mistrzowski szlif. Obecnie zaniechała już pracy w studio przy Operze, prowadząc tylko klasę w Wyższej Szkole Muzycznej i udzielając konsultacji prywatnych.

Podczas przerwy między lekcjami mogliśmy powrócić do rozmowy na temat warsztatu śpiewaczego i metod jego nauczania.

— Wśród twoich studentów krąży określenie „Stano Saule”. którym w skrócie nazywają metodę pracy swojej pani profesor.

Słyszając to, Nina zaczęła się śmiać, a czyni to w sposób szczególny, który rozbraja nawet największego ponuraka. Zresztą podczas lekcji jest zawsze pogodna i uśmiechnięta, bo swoim samopoczuciem chce łagodzić zdenerwowanie i sytuacje stresowe studentów.

— Mówiąc w skrócie, owa „Stano Saule”, czyli „Kolumna Stano”, to po prostu przestrzeń, w której się śpiewa: od przepony aż do czubka głowy. Ponieważ zawsze podkreślam, że podczas



Krisztina Laki, uczennica Niny Stano, w "Balu maskowym" na scenie Staatsoper w Hamburgu

śpiewania należy maksymalnie wykorzystać tę przestrzeń w całości i uczyć jak to należy robić, studenci nazywają mój sposób pracy „Kolumną Stano”.

— Zauważyłem, że niektórzy pedagodzy mówią swoim uczniom: pchaj dźwięk na maskę!

— Tak nie wolno postępować, bo to jest dla głosu zabójcze.

— W takim razie jaka jest różnica między „pchaniem dźwięku na maskę” a twoją metodą?

— Jeżeli wypchasz dźwięk, chcąc się dostać z nim do maski, jeśli czynisz to forsownie, to śpiewasz — jak my to nazywamy — „z oddechem”. A należy śpiewać „na oddechu”.

— Co to znaczy?

— Oddech podlega fizycznym prawom gazu. Jeśli chcesz, aby powietrze oddechowe zostało wypchnięte mocnym strumieniem do góry, to musisz wywołać prężność tego gazu, stworzyć ciśnienie. Śpiewak więc, fizycznie rzecz ujmując, pracuje nad kompresją, prężnością oddechu.

I teraz: jeśli pobudzę to ciśnienie i doprowadzę oddech tylko do wysokości krtani i strun głosowych, a nie do wysokości maski, to po drodze muszę pomóc sobie mięśniami krtani i więzadeł głosowych, by ten strumień powietrza dopchnąć wyżej, czyli do samej maski. A wtedy więzadła są przeciążone, co w konsekwencji wydatnie skraca karierę śpiewaka.

— Czasami słuchałem solistów, którzy jakby „podjeżdżali do dźwięku”, „dopinali” ten dźwięk w czasie śpiewania, a nie tworzyli go od razu.

— I to właśnie szkodzi strunom głosowym. Są artyści, którzy na scenie krzyczą, czyli nadmiernie napierają na struny i okoliczne mięśnie. A więc śpiewają „z oddechem”. Inni zaś, którzy śpiewają „na oddechu”, mogą ze swoim dźwiękiem robić co chcą. Wyciszać, zgłasniać, kształtować go wedle zamierzeń artystycznych, wyrazowych, w zależności od potrzeb. „Na oddechu” można osiągnąć słynne „filowane nuty”, na które zwracała uwagę Ada Sari. Twierdziła ona, że powinniśmy umieć używać rezonatorów mieszanych, by móc przechodzić dźwiękiem z piana w forte lub wyciszać go w dowolny sposób. Krótko mówiąc: dopiero wtedy można być „władcą” dźwięku, który się z siebie wydaje, gdy jest to dźwięk oparty na oddechu. Bo wtedy uzyskuję dźwięk ruchomy. A ci co krzyczą, dysponują tylko dźwiękiem „stojącym”, twardym, mało użytecznym w sensie artystycznym.

— W potocznym rozumieniu też się powiada, że ten kto krzyczy, na ogół ma mało do powiedzenia.

— Powietrze podpierające dźwięk musi znajdować się w stałym ruchu. Dlatego uczyć kształtowania dźwięku na przykład w sposób zbliżony do działania siły odśrodkowej, niczym zabawa w hula-hop: rozkręcam dźwięk od piana. Ale przy tym wszystkim, o czym teraz mówiliśmy, nie należy zapominać, że dobry śpiew, to nie tylko poprawne ustawienie warsztatu techniczno-wokalnego. To również zrozumienie intencji muzycznych kompozytora oraz — w przypadku samej opery — także ukształtowanie własnej, przemyślanej postaci scenicznej. Głosem, gestem, ruchem buduję postać, w której przeżycia muszą mi uwierzyć widzowie. W epoce dobrego teatru dramatycznego, świetnego aktorstwa filmowego w kinie niekomercyjnym, solista operowy nie może już być tylko wspaniałym „organem do śpiewania”, ale musi też stać się dla odbiorcy aktorem wiarygodnym, przekonywującym, zwłaszcza że w stosunku do kolegów z dramatu czy kina dysponuje bogatszą paletą wyrazową poprzez akt śpiewania. Chcąc to wszystko zaszczepić uczniom, na początku pracy z każdym z nich najpierw staram się znaleźć klucz do ich



Celina Lindsley, uczennica Niny Stano, w roli Aminty - "Die schweigsame Frau" R. Straussa

psychiki. Przywiązuję do tego dużą wagę, bo dopiero po „rozszyfrowaniu psychiki” mam szansę na osiągnięcie zamierzonych efektów pedagogicznych. A w przypadku moich studentów jest to zadanie o tyle utrudnione, iż prawie każdy z nich wywodzi się z innego kręgu kulturowego, posiada inną mentalność, często trudną do zrozumienia nie tylko dla Polaka, ale i dla Europejczyków. Lecz lata pracy i różnorodnych doświadczeń jakoś mi w tym pomagają...

Po czterech godzinach dzisiejszych lekcji wyszliśmy z nowoczesnego, mocno oszklonego gmachu Robert Schuman Hochschule na zalaną słońcem Fischerstrasse. Ostatnie dni lutego 1990 roku zaskoczyły wszystkich niemal majową pogodą, ale ta anomalia powodowała też dużo większe, niż zazwyczaj o tej porze roku, osłabienie i szybsze zmęczenie. Mimo silnego słońca ludzie czuli się oklapnięci, jakby wyzbyci energii.

— Po obiedzie trzeba będzie się zdrzemnąć. Nigdy tego nie robię, ale dziś muszę chwilę odpocząć, bo nogi mam jak z waty. Wieczorem możemy się wybrać na „Rigoletto”, w którym występuje też Andrzej Saciuk w roli Hrabiego Monterone, ongiś bas Opery Łódzkiej, a od wielu lat solista Opery Nadreńskiej. Ta inscenizacja w Deutsche Oper am Rhein jest przygotowana w oryginalnej wersji językowej, więc tym bardziej powinieneś jej posłuchać. Uważam, że nawet najlepsze tłumaczenie nie zespoli tak dobrze frazy językowej z muzyczną, jak to jest zapisane w oryginale. Już przez sam fakt tłumaczenia libretta traci na tym prawda muzyczno-sceniczna postaci. Wystarczą różnice w samym tylko szyku zdania języka włoskiego i niemieckiego, by przesunął się w inne miejsce muzyczny i tekstowy punkt kulminacyjny. Nie mówiąc już o różnicach w muzycznym brzmieniu samogłosek typu „a”, „u”, „e”, a w niemieckim: „ä”, „ü”, „ö”, które trzeba śpiewać w nieco inny sposób.

Chcąc uczyć, trzeba to wszystko przeanalizować najpierw na własnym głosie. Samemu odczuć drgania i rezonowanie innych, niż w naszym języku, samogłosek, by być potem zrozumiałym dla studentów. Dlatego twierdzę, że jeśli pedagog sam nie był śpiewakiem, a tylko na przykład pianistą czy teoretykiem śpiewu, to nie ma szans skutecznie nauczyć czegoś, czego sam nigdy nie odczuł. Sztuka dawania jest jedną z najtrudniejszych... Ale jednocześnie powiem ci szczerze, że jak przez trzy dni wypoczywam, to już brakuje mi moich lekcji. One stały się jakby częścią mojej psychiki, mojego ciała, mojego dnia. Koncentracja przy pracy z młodym śpiewakiem powoduje to, że zapominam o całym Bożym świecie. Nie słyszę dzwonka u drzwi, telefonu, zapominam, że coś mnie boli...

*

— Nie będziesz teraz po nocy szukać hotelu, tylko zanocujesz u mnie — powiedziała Nina głosem nie znoszącym sprzeciwu, przygotowując w kuchni kolację. Bowiem przed chwilą przyjechał z Treviru (Trier — RFN) jej uczeń i solista tamtejszego teatru, Piotr Bednarski, by przez kilka dni popracować z maistrą nad nową partią. Było już dość późno, więc nie zdziwiłem się, że propozycja Niny ucieszyła Piotrkę, który znosząc swój bagaż do saloniku mówił ze śmiechem: „Tu hotel Stano, przyjmujemy awaryjnie niespodziewanego gościa na rozkładanym łóżku...”

Nina uważa Piotrkę za jednego ze spadkobierców swojej metody pedagogicznej i wierzy,

że za jakiś czas on również będzie uczył śpiewu.

— Jest coś wspaniałego w tym, kiedy z relacji: profesor — uczeń rodzi się przyjaźń i pełne zrozumienie — powiedział mi Bednarski. — Wtedy nawet najtrudniejsza praca jawi się w innym, łagodniejszym wymiarze. Ponad dziesięć lat temu przyszedłem na pół lekcji do pani profesor Stano, kiedy to w latach siedemdziesiątych uczyła w Warszawie... Na pół lekcji, której mi użyczyła ze swojej godziny lekcyjnej koleżanka z Operetki Warszawskiej, Basia Skowronek. I tak się zaczęło. Kiedy pani profesor przeniosła się do Diisseldorfu, ja tu przyjeżdżałem na konsultacje. Dwa lata systematycznej pracy przyniosło w efekcie pierwszoplanowe role na scenie muzycznej w Hildesheimie. Teraz mogę ci powiedzieć, że Nina, która pozwoliła mi się zwracać do siebie po imieniu, co uważam za zaszczyt, przez te lata pobytu w Niemczech jest nie tylko wspaniałym pedagogiem, ale także przyjacielem, na którego mogę liczyć, a w wielu wypadkach jest dla mnie jakby matką na obczyźnie.

Po RFN-owskim debiucie scenicznym Piotra Bednarskiego w Hildesheimie, gdzie zagrał Hansa (Jenika) w niemieckiej wersji czeskiej opery narodowej „Sprzedana narzeczona” Smetany — Heinz Linkę napisał w „Alfelder Zeitung” (13.IX.1983), że: „Młody polski tenor zdobył szturmem serca publiczności (i to nie tylko kobiet). We wszystkich rejestrach głosowych porusza się bez widocznego wysiłku, a jego śpiew jaśnieje w górze metalicznym blaskiem. Zaś gra aktorska jest świeża, beztraska, pełna młodzieńczego zapału”. Podobnie zresztą oceniano go w rolach operetkowych. Kiedy zagrał Eisensteina w „Zemście nietoperza”, to Rolf Raber na łamach „Hildesheimer Allgemeine Zeitung” uznał go wręcz za niezastąpionego.

Dzwonek u drzwi obwieścił przybycie Grażyny i Leszka Woziwodów mieszkających po sąsiedzku przy Schumannstrasse. Byliśmy już w komplecie, bo powrócił też syn Niny, Krzysiek, który najczęściej połowę miesiąca spędza w Diisseldorfie prowadząc polsko-niemieckie przedsiębiorstwo, i gospodyni zaprosiła nas do stołu. Po kolacji rozmowa przy lampce wina przeciągnęła się do późnej nocy.

— Dlaczego zrezygnowałeś z pracy solistycznej? — zapytałem Leszka, który po przyjeździe do RFN przez pewien czas występował na scenach operowych jako solista. — Może cię to zdziwi — odparł mi — ale ja nie mam tak odpornej psychiki, by przez całe lata walczyć o kontrakt solisty, żyć w ciągłym napięciu. Mam teraz stały bezterminowy angaż w chórze Opery Nad reńskiej i spokojną pracę. A swoje potrzeby solistyczne realizuję podczas występów na koncertach czy recitalach. To też daje satysfakcję.

— Jednego ci Leszek nie powiedział — wtrąciła Nina — a mianowicie tego, że jest najcudowniejszym sąsiadem, jakiego w życiu miałam. Zawsze mogę na niego liczyć, a zwłaszcza gdy potrzebuję pomocy. A propos pomocy i obrony... Nie wiem, czy opowiadałam wam o tym, jak mnie Krzysio bronił. — Nina tryskała teraz dobrym samopoczuciem i energią, a z jej twarzy jakby coś wymiotło całodzienne zmęczenie. Nie bez kozery mówiła kiedyś o sobie, że szczególnie lubi wieczorną porę. — Było to w latach pięćdziesiątych, kiedy w Polsce pojawiły się pierwsze telewizory. Programy nadawano na żywo, więc to o czym powiem, znam z relacji męża. Otóż brałam udział w spektaklu „Cyrulika sewilskiego”, który był transmitowany przez telewizję warszawską. Kiedy Krzysio, który miał wtedy kilka lat, zobaczył, że żołnierze otoczyli Rożynę, pobiegł do swojego pokoju po strzelbę i zawołał kolegów z podwórka. Po chwili całe Krzysiowe wojsko przyszło, by rozbić telewizor, a mnie odbić z rąk żołnierzy. Odbiornik został uratowany tylko dzięki obecności męża.

Słyszając to, Piotrek wznosił toast: — Zdrowie dzielnego wojaka Stano! Krzysztof roześmiał się i też podniósł swoją szklankę z „Johny Walkerem”.

— Pewnego razu w Lipsku, śpiewałam Adinę w „Napoju miłosnym”. Inscenizator tego przedstawienia wymyślił sobie, że czarownik, który ma sprzedawać napój miłosny, będzie wjeżdżał na scenę wozem zaprzężonym w żywego osła. Ten osioł zanim pojawiał się na scenie, stał za kulisami przywiązany do słupa. Kiedy miałam zacząć śpiewać duet z Nemorinem, osioł odwiązał się i wkroczył solo na scenę. Oślepiiony reflektorami zaczął iść w stronę orkiestronu. Przed rozpoczęciem recitativu, szepnęłam chórzystce, by wyprowadziła osła, bo będzie katastrofa. — Boję się! — odsyczała mi chórzystka. Pałeczka dyrygenta każe mi śpiewać, orkiestra nie czeka, więc śpiewając zaczęłam się zbliżać do osła, który już... już, wpadłby do orkiestronu. W ostatniej chwili złapałam go za linkę i zaczęłam się wycofywać w stronę kulis, cały czas śpiewając. Udało się. Osioł wrócił na swoje miejsce. A po spektaklu przyszedł do garderoby reżyser z innego teatru z gratulacjami: „to był znakomity pomysł z tym osłem. Bardzo podnosi napięcie dramaturgiczne. Muszę też pogratulować waszemu reżyserowi!”

— To i tak miałaś szczęście, że osioł nie zrobił tego, co uczynił jego krewniak podczas premiery „Don Giovanniego” w Teatrze Wielkim w Warszawie, na której byłem w latach siedemdziesiątych, a którą reżyserował Maciej Prus. Właśnie oznaką nowatorstwa w reżyserii operowej miał być zaprzęg z osłami — dodałem.



Kiyomi Toyoda, uczennica Niny Stano, jako Rozyna na scenie Opery w Tokio (1982)

— A co zrobił?

— Podniósł ogon i zrobił to, co czynią w takim momencie wszystkie osły i konie na świecie. Tyle tylko, że odgłosy kłapania o deski sceny nie były zgodne z batutą dyrygenta.

— Szkoda, że dyrygent nie wpisał sobie tego do partytury — skonkludował Piotrek. — Kiedyś do prowincjonalnej orkiestry przyjechał na gościnne występy znany dyrygent i zaczął tymi słowami: „Proszę przynieść na próbę ołówki i zapisywać sobie w nutach moje uwagi”. A kiedy odjechał, miejscowy dyrygent, jak zobaczył zapisaną partyturę, obwieścił orkiestrantom: „Na następną próbę proszę przynieść czterdzieści gum i niech każdy wyczyści swoje nuty”.

— Piotrek opowiada takie zdarzenie jak anegdotę — powiedziała rozweselona Nina — a ja to przeżyłam kiedyś w Operze Nadreńskiej. Przyjechał do nas Alberto Erede, znakomity dyrygent i znawca oper włoskich, który w Düsseldorfie miał przygotować Wagnera. Niestety opery Wagnera były jego słabym punktem, więc na obrzeżach partytury notował sobie różne uwagi, które potem pomagały mu w prowadzeniu spektaklu. Po premierze wyjechał, a za pulpitem stanął nasz dyrygent, Arnold Quennet, znawca dzieł Wagnera. Oczywiście wymazał z partytury wszystkie notatki, bo mu nie były potrzebne. Po kilku miesiącach znów przyjechał Erede i wiedząc, że ma w partyturze swoje „pomoce naukowe”, rozpoczął przedstawienie. A tu tylko same nuty...



Nina Stano (w środku) otoczona gronem swoich studentów i adeptów Studia Operowego - w mieszkaniu w Düsseldorfie

Efekt tego był taki, że mistrz Erede położył spektakl. Z tym dyrygentem przydarzyło mi się raz... dyrygować fragmentem „Czarodziejskiego fletu” w Duisburgu. Miałam wtedy bronchit i poprosiłam Alberta Erede, by nie narzucał mi swoich temp w ariach Królowej Nocy, bo mogę nie zdzierżyć. — Ruchami ciała będę podawała swoje tempo. Proszę na mnie patrzeć i tak prowadzić orkiestrę — poprosiłam dyrygenta. Erede zgodził się, a ja śpiewając, pośrednio dyrygowałam orkiestrą.

Wielu dyrygentów dziś mile wspominam. Przede wszystkim Jurka Katlewicza, który dodawał mi otuchy przy krakowskim debiucie w „Rigoletcie”. W Monachium wspaniale mi się śpiewało pod batutą Josepha Keilbertha a w innych teatrach niemieckich pod dyktando Isserstedta, Klobučara, Schüchtera, Janowskiego, Wallberga...

Hmm... kiedyś marzyłam o tym, by Krzysztof został dyrygentem. Jako dziecko bardzo interesowałam się muzyką, a ja miałam świadomość tego, że dysponuje odpowiednimi zdolnościami i słuchem absolutnym. Uczył się na fortepianie, trochę komponował... Ale w końcu nie chciał zostać zawodowym muzykiem. Nigdy nie wtrącałam się do jego wyborów życiowych. A on, jak dotąd, dobrze na tym wychodzi. I zawodowo, i prywatnie, czego koronnym dowodem może być wybór żony. Tak... Halinka, to synowa, z której jestem naprawdę dumna.

— Nigdy mi o tym nie wspominałeś — zwróciłem się do Krzyśka — że Nina widziała w tobie przedłużenie swojej muzycznej kariery.

— Gdybyś widział to, co ja widziałam na co dzień u mamy — odparł — te stresy i napięcia, a także to, ile wyrzeczeń wymaga ten zawód, to też miałbyś wątpliwości... Wolałem handel zagraniczny. A muzyka jest nadal przy mnie, jako hobby.

— Stresy w pracy nad rolą, o których przypomniał Krzysio, to jedna strona, ta domowa. A po drugiej czają się napięcia i niespodzianki, które mogą spotkać śpiewaka już na samej scenie, zwłaszcza podczas występów gościnnych.

Jak wiecie, w każdej inscenizacji dokonywane są inne skróty muzyczne, inna jest też reżyseria, o czym, w przypadku nagłego zastępstwa, dowiadywałam się nieomal tuż przed przedstawieniem. Kurtyna idzie w górę, nerwy napięte, o wpadkę nietrudno, a w każdym kącie sceny może czyhać zaskoczenie.

Kiedyś weszłam na scenę w „Cyruliku sewilskim”, by śpiewać tercet z Figarem i Almavivą, patrzę, a tu nikogo nie ma. Nagle usłyszałam początek tercetu płynący ze scenicznego balkonu. Pobiegłam w ciemnościach za kulisami, wdrapałam się na ów balkon i na szczęście zdążyłam rytmicznie na moje wejście muzyczne.

A z drugiej strony, zdenerwowanie może też przynieść nieoczekiwane pozytywne efekty. Przyjechałam na „Rigoletto” do Wiener Staatsoper i na scenie zobaczyłam z przerażeniem strasznie strome schody. To właśnie po nich miała iść moja Gilda w drugiej części arii, którą kończyłam popisowym, wysokim E, trzymanym w piano. I jak tu iść po takich schodach, z latarnią w ręce, nie połamać nóg i jeszcze głosem wspiąć się w najtrudniejsze, najwyższe rejony... Okazało się, że przerażenie zdopingowało mnie do tego stopnia, iż zaśpiewałam wtedy jedno z najpiękniejszych E w moim życiu, a publiczność brawami zmusiła do ukłonów przy otwartej kurtynie.

Jeszcze przez dłuższą chwilę nad naszymi lampkami z winem przelatywały wspomnieniami anegdoty teatralne związane z występami gospodyni i Piotrka. Szybko minęła północ.

Jak przystało na „nocne Polaków rozmowy” powinniśmy przejść do polityki, ale najwyraźniej



W rodzinnym gronie w Warszawie: z synową, synem i wnuczkami

tradycji nie stało się zadość chyba z braku chętnych, natomiast po wyznaniu gospodyni, że spośród wszystkich zwierząt najbardziej lubi lwy, wylądowaliśmy na znakach Zodiaku i horoskopach.

Myślę, że to nie jest przypadek, iż ulubionym zwierzęciem Niny Stano był lew, skoro urodziła się pod znakiem Lwa. Po przyjeździe do domu zagłębiłem się w mądrych księgach gwiazdnych i wynotowałem z nich garść uwag, które wydają mi się znamienne dla życia i biografii artystycznej bohaterki tej opowieści. Czytelników tej książki, którzy już poznali Josy Niny Stano, zapraszam do porównania tego, co poprzednio opisałem, z tym, co mówią gwiazdy zdaniem astrologów. Według znaków naszego Zodiaku, jest ona Lwem, natomiast w horoskopie chińskim przypisana jest do znaku Kozy („Wei”).

Leszek Szuman, który uchodził za najwybitniejszego znawcę Zodiaku w powojennej Polsce, pisał w jednej z książek:

„Sposób bycia kobiet spod znaku Lwa jest uroczysty, pełen godności i poczucia własnej wartości. Widzi się to od razu po sposobie poruszania się, wyrazie twarzy, zachowaniu i charakterystycznie uniesionej głowie. Pani Lew to uosobienie wielkiej damy. Imponująca, promienna, piękna (...) Sposób postępowania tych kobiet jest także okazały i autoratywny. Pani Lew jest wielkoduszna (...) Należy do najlepszych matek. Powiedzonko: broni swe dzieci jak lwica, można z powodzeniem zastosować do pani spod znaku Lwa.

(...) Spośród cech, do których Lew odnosi się ze szczególną niechęcią, należą: chamstwo, intrygi, cwaniactwo, tchórzostwo, brak ludzkich uczuć (...) Lew ma silnie rozbudzone poczucie sprawiedliwości. Nie zniesie, na przykład, aby w jego obecności spotkała kogoś krzywda (...)

Gdy Lew jest aktorem, najchętniej występuje w teatrze ze względu na bezpośredni kontakt z publicznością i ze swymi wielbicielami, bijącymi mu brawa (...)

Od Lwa bije siła i pełnia życia (...) Już w starożytności dopatrywano się jakiegoś astralnego powinowactwa między znakiem Lwa a Słońcem”.

Natomiast w Zodiaku chińskim, znakowi Kozy towarzyszy hasło: „Mnie fortuna sprzyja”. Jacek Kryg, opisując właściwości ludzi urodzonych co dwanaście lat pod tym znakiem, zaczyna swój komentarz:

„Będąc Kozą, czy też inaczej Owcą lub Kozicą, jestem najbardziej kobiecym znakiem horoskopu chińskiego, często zwanym Dobrym Samarytaninem całego zodiaku (...) Chińczycy wierzą, iż fortuna sprzyja Kozom dlatego, że mają dobre serce. Potrafię być hojny tak samo jeżeli chodzi o mój czas, jak i pieniądze (...) Może właśnie dlatego, gdzie się nie zjawię, zawsze potrafię znaleźć ludzi, którzy będą za mną podążali”.

W wierszu Theodory Lau (tłumaczenie polskie: Marek Obarski), wyraża się to tak:

Ufam i darzą mnie zaufaniem.
Uśmiech Fortuny na moim obliczu.
Wszystko rozkwita
w łagodnym blasku mej miłości.
Staram się odkryć piękno
we wszystkim, czego dotknę.
Pełna wdzięku
niosę promienną twarz.

VII. DOKUMENTACJE

1. Kalendarium

- 1919 — Pod znakiem Lwa, 26 lipca urodziła się w Warszawie Janina Głodzińska, córka Fryderyka i Wilhelminy.
- 1926 — 7 czerwca przychodzi na świat brat Niny, Józef Głodziński.
- 1928 — Rozpoczyna naukę muzyki we Lwowie, w klasie skrzypiec Emy Wolfstahl, kontynuując ją w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie (klasa skrzypiec prof. Marii Trusiówny).
- 1937 — Rozpoczyna stacjonarne studia w lwowskiej Akademii Handlu Zagranicznego.
- 1940 — 2 maja wraz z rodziną ucieka ze Lwowa do Generalnej Guberni. Aż do końca wojny — Głodzińscy mieszkają w Krakowie.
- 1944 — 10 grudnia występuje po raz pierwszy na publicznym koncercie wokalnym w Niebieskiej Sali Filharmonii Krakowskiej na popisie uczniów prof. Mściwujewskiej. Śpiewa arię Gildy z „Rigoletta” i pieśni włoskie. Akompaniuje Jerzy Gaczek.
- 1945 — 21 stycznia bierze ślub w Krakowie z Kazimierzem Stano i przyjmuje nazwisko męża
— W styczniu rozpoczyna naukę śpiewu na prywatnych lekcjach u prof. Ady Sari w Krakowie.
— 29 czerwca w mieszkaniu Ady Sari przy alei Krasińskiego 10, Janina Stano występuje na publicznym popisie z ariami z oper Mozarta i Donizettiego, przy akompaniamencie Ewy Wernik.
- 1946 — W czerwcu zdobywa III nagrodę na Konkursie Wokalnym YMCA w Krakowie.
— 2 października po raz pierwszy występuje na koncercie radiowym w Krakowie, we fragmentach z oper Mozarta.
- 1947 — Janina Stano kończy studia na Akademii Handlowej w Krakowie.
- 1948 — Na początku roku wraz z rodziną przenosi się do Warszawy i rozpoczyna stacjonarne studia w klasie wokalistyki prof. Ady Sari w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.
— 18 czerwca bierze udział w koncercie studentów PWSM w Filharmonii Warszawskiej, transmitowanym przez Polskie Radio. Śpiewa wraz z Orkiestrą FW pod dyr. F. Kulczyckiego „Wariacje na temat W.A. Mozarta” — Adama.
- 1949 — W sierpniu bierze udział w Międzynarodowym Festiwalu Młodzięży w Budapeszcie, występując tam w Operze i na estradzie Akademii Muzycznej.
- 1950 — 14 maja umiera w Warszawie Wilhelmina Głodzińska, matka Janiny Stano.
— 28 listopada śpiewaczka występuje w warszawskiej sali YMCA w Koncercie Młodych Talentów.
— 11 grudnia, jako jedyna przedstawicielka szkoły śpiewaczej Ady Sari, występuje Janina Stano z popisem wokalnym na zjeździe profesorów w Nieborowie.
— W tym roku została przyjęta do Studia Operowego istniejącego przy Państwowej Operze w Warszawie. Po kilku miesiącach Studio rozwiązano i Janinę Stano przyjęto do

- zespołu Opery Warszawskiej.
- 1951 — W sierpniu odbył się w Berlinie Międzynarodowy Konkurs Śpiewaczy zorganizowany w ramach Festiwalu Młodzieży Demokratycznej. Janina Stano znalazła się w gronie laureatów tego konkursu,
 — 23 września debiut operowy: jako Ewa w „Hrabinie” Moniuszki na scenie Państwowej Opery w Warszawie, pod dyrekcją Mieczysława Mierzejewskiego.
- 1952 — W czerwcu uzyskuje absolutorium w PWSM w Warszawie.
- 1953 — 2 lipca narodziny syna Krzysztofa Jana.
- 1954 — W styczniu (28) i lutym (1 i 21) nagrania radiowe z orkiestrą PR pod dyr. Stefana Rachonia i akompaniamentem Tatiany Woytaszewskiej — fortepian.
 — 10 marca recital dyplomowy w PWSM w Warszawie.
 — 7 czerwca kolejne nagrania radiowe z orkiestrą PR pod dyr. Stefana Rachonia.
 — 15 września nagrania radiowe pieśni z sekstetem PR pod kier. Czesława Aniołkiewicza.
 — 11 października nagrania radiowe z akompaniamentem B. Malwę
 — 1 listopada debiutuje w dużej partii operowej: jako Gilda w „Rigoletcie” na scenie Opery Krakowskiej, pod dyr. Jerzego Katlewicza.
 — 25 listopada śpiewa tę partię w Operze Poznańskiej.
 — 29 listopada kolejne nagrania z orkiestrą PR pod dyr. Stefana Rachonia.
- 1957 — Jako Rozyna w „Cyruliku sewilskim” Rossiniego po raz pierwszy pojawiła się Janina Stano w dużej roli operowej na macierzystej scenie Państwowej Opery w Warszawie 2 kwietnia. Dyrygował Bolesław Lewandowski, a partnerowali jej: Jerzy Kulesza (Figaro), Sławomir Żerdzicki (Almaviva), Władysław Skoraczewski (Bartolo), Edward Pawlak (Don Basilio), Bożena Brun-Barańska (Berta).
 — 15 kwietnia po raz pierwszy występuje w „Damie pikowej” Czajkowskiego (jako Prilepa) na scenie Opery Warszawskiej pod dyr. Mieczysława Mierzejewskiego.
 — 20 lipca na tej samej scenie i pod tą samą dyrekcją występuje po raz pierwszy w „Carmen” Bizeta (jako Frasquita).
 — 22 września bierze udział w premierze „Cyrulika sewilskiego” (Rozyna) w Operze Krakowskiej pod dyr. Jerzego Katlewicza, z Kazimierzem Pustelakiem w roli Almavivy.
 — 7 grudnia występuje w Operze Warszawskiej na koncercie z okazji jubileuszu prof. Ady Sari.
- 1959 — W styczniu (27,28) nagrywa w Sztokholmie z orkiestrą Sverige Radio arie operowe (z „Cyrulika sewilskiego”, „Rigoletta” i „Opowieści Hoffmanna”), dyr. E. Jochum.
 — 4 grudnia pierwszy recital w Wiedniu (sala Towarzystwa Austriacko-Polskiego).
- 1960 — Wiedeński debiut operowy Janiny Stano; 8 kwietnia występuje jako Gilda w „Rigoletcie” na scenie Volksoper.
 — 4 maja pierwszy recital radiowy w Wiedniu: pieśni Gretry’ego, Moniuszki, Mozarta i Niewiadomskiego.
 — 20 listopada po raz pierwszy występuje w partii Królowej Nocy w „Czarodziejskim flecie” Mozarta podczas premiery tego dzieła na scenie Opery w Grazu, pod dyr. Mladena Basica
 — 26 listopada Janina Stano występuje w Grosser Konzerthausaal w Wiedniu (dyr. Max

- Schönherr), wykonując premierowe „Rosenwalzer” Franza Reinla.
 — 30 listopada dokonuje nagrań archiwalnych dla Radia Linz, a 17 grudnia dla „Radio-Wien”.
- 1961 — 1 marca występ i nagrania radiowe (w wiedeńskiej Wielkiej Sali Koncertowej): oratorium „Saul” Haendla, w partii Merab, z orkiestrą Radia Wiedeńskiego pod dyr. Hansa Swarowsky’ego.
 — 29 marca również w Grosser Konzerthausaal odbyło się publiczne wykonanie i radiowe nagranie oratorium „Il processo di Christo” Ennio Porrino, w którym Janina Stano śpiewała partię Anioła z orkiestrą radiową, dyr. Hans Swarowsky.
 — W maju bierze udział w Międzynarodowym Konkursie Śpiewaków Operowych w Wiedniu. Jury pod przewodnictwem Mario del Monaco, przyznaje jej II nagrodę, zaś publiczność honoruje ją I nagrodą.
 — 5 do 17 października nagranie dla Polskiego Radia „Ducha wojewody” Grossmana (partia Helenki) z orkiestrą PR pod dyr. Stefana Rachonia.
 — 3 grudnia Janina Stano debiutuje w wiedeńskiej Staatsoper jako Królowa Nocy w „Czarodziejskim flecie” (pod dyr. Heinza Wallberga).
 — 14 grudnia recital pieśni włoskich w wiedeńskim radio.
- 1962 — 1 stycznia rozpoczyna stałą pracę w Operze w Lipsku.
 — 13 kwietnia występuje po raz pierwszy na tej scenie jako Adina w „Napoju miłosnym” Donizettiego.
 — 18 września pierwszy raz śpiewa Fiordiligi w „Cosi fan tutte” Mozarta na scenie Opery w Lipsku.
- 1963 — 5 marca po raz pierwszy występuje jako Konstancja w „Urowadzeniu z seraju” Mozarta na scenie Opery w Neustrelitz.
 — 16 maja debiutuje w Amsterdamie jako Królowa Nocy pod dyr. Leo Dreyhusa.
 — 27 października debiutuje w RFN na scenie Opery w Dortmundzie, występując też po raz pierwszy jako Zuzanna w „Weselu Figara” Mozarta, pod dyr. Isserstedta (z Teresą Żylis-Garą w roli Hrabiny).
- 1964 — 25 września debiutuje na scenie Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie jako Królowa Nocy w „Czarodziejskim flecie” pod dyr. Arnolda Quenneta, rozpoczynając stałą, wieloletnią współpracę z tym teatrem.
- 1965 — 28 lutego występuje po raz pierwszy jako Olimpia w „Opowieściach Hoffmanna” Offenbacha podczas premiery na scenie Opery w Duisburgu, pod dyr. Roberta Schaubha.
 — 14 marca bierze udział w premierze „Don Carlosa” Verdiego w Düsseldorfie, występując po raz pierwszy w tej operze, w roli Anioła, dyr. G. Rivoli.
 — 27 października w Duisburgu premiera „Czterech gburów” Wolfa-Ferrariego pod dyr. Marka Janowskiego, w której Janina Stano po raz pierwszy śpiewała partię Felice.
 — 7 grudnia występuje po raz pierwszy w roli Zerbinetty w operze „Ariadna na Naxos” R. Straussa (Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, pod dyr. Roberta Schaubha).
- 1967 — Debiutuje 3 lutego na scenie Bayerische Staatsoper w Monachium jako Zerbinetta w „Ariadnie na Naxos” pod dyr. Josepha Keilbertha.
 — 20 lutego występuje jako Gilda na scenie Wiener Staatsoper pod dyr. Hansa Swarowsky’ego.

- W maju bierze udział w VII Mozart-Woche w Interlaken (Szwajcaria) występując z zespołem Wiener Staatsoper jako Królowa Nocy w „Czarodziejskim flecie” (Della-Casa jako Pamina).
- 1968 — Debiutuje we Francji w Operze w Metz jako Królowa Nocy, dyr. Rolf Reinhardt.
- 1969 — Ostatnie występy operowe na scenach w Stuttgarcie (Gilda) i Mannheim (Królowa Nocy).
- 1971 — Całoroczne tournee koncertowe po RFN w repertuarze verdiowskim, z okazji 70 rocznicy śmierci G. Verdiego.
- 1973 — Janina Stano rozpoczyna pracę pedagogiczną w roku akademickim 1973/74 w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Akwizgranie (Aachen).
- 1976 — W październiku zostaje konsultantem wokalnym Teatru Wielkiego w Warszawie, prowadząc też klasę śpiewu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.
- 1978 — Od 1 listopada obejmuje kierownictwo wokalne Studia Operowego przy Deutsche Oper am Rheim w Düsseldorfie. Pracuje na tym stanowisku przez 9 lat.
- 1979 — We wrześniu zostaje docentem w Wyższej Szkole Muzycznej w Düsseldorfie, gdzie pracuje do dziś.
- 1984 — W lecie prowadzi międzynarodowe mistrzowskie kursy wokalne podczas Festiwalu Operowego w Bregencji (Austria).
- 1990 — Janina Stano obchodzi jubileusz 40-lecia działalności artystycznej.

2. Repertuar operowy Niny Stano

- Bizet „Carmen” — Frasquita
- Cimarosa „Il matrimonio segreto” — Carolina
- Czajkowski „Dama pikowa” — Prilepa
- Donizetti „Don Pasquale” — Norina
- Donizetti „Łucja z Lammermoor” — Łucja
- Donizetti „Napój miłosny” — Adina
- Moniuszko „Hrabina” — Ewa
- Mozart „Gosi fan tutte” — Fiordiligi
- Mozart „Czarodziejski flet” — Królowa Nocy
- Mozart „Don Giovanni” — Zerlina
- Mozart „Uprowadzenie z seraju” — Konstancja
- Mozart „Wesele Figara” — Zuzanna
- Offenbach „Opowieści Hoffmanna” — Olimpia
- Rossini „Cyrulik sewilski” — Rozyna
- Strauss „Ariadna na Naxos” — Zerbinetta
- Verdi „Don Carlos” — Anioł
- Verdi „Rigoletto” — Gilda
- Verdi „Traviata” — Violetta
- Wolf-Ferrari „Czterech gburów” — Felice

3. Nagrania w Archiwum Polskiego Radia

- S—1217/43: Gretry — arietta z opery „Dwaj skąpcy” akompaniament Tatiana Woytaszewska — fortepian
- S—1219/43: Rossini — „Ch’io mai vi possa” ak. T. Woytaszewska — fort.
- S—1220/43: Rossini — „Pastorella delie Alpi” ak. T. Woytaszewska — fort.
- S—1221/43: Dell’Acqua — „Jaskółka” ak. T. Woytaszewska — fort.
- 9278182: Pieśni — Moniuszki, Mozarta, Niewiadomskiego, Nowowiejskiego, Scarlattiego i Schuberta ak. Jadwiga Szamotulska — fortepian
- R II — 90196/97: Donizetti — aria z opery „Linda di Chamounix” ak. Orkiestra Polskiego Radia pod dyr. Jerzego Procznera
- L 6/14: Delibes — „Polka Pizzicato” ak. Orkiestra PR pod dyr. Stefana Rachonia
- 01365/25: Grossman — „Duch wojewody”, partia Helenki ak. Orkiestra PR pod dyr. S. Rachonia

Niestety wiele taśm z nagraniami archiwalnymi Janiny Stano albo uległo zniszczeniu, albo też przy licznych reorganizacjach PRiTV straciło swój ślad w katalogach.

4. Uczniowie

Wśród uczniów Niny Stano: studentów szkoły muzycznej, studia przyoperowego i studia prywatnego w Düsseldorfie, warto wymienić takich, jak m.in.:

- Piotr Bednarski — solista teatrów muzycznych w Hildesheimie i Trewirze,
- Elisabeth Böhmer — śpiewaczka koncertowa,
- Suzanne Gari — solistka Deutsche Oper am Rhein i scen francuskich,
- Krisztina Laki — solistka oper europejskich (m.in. La Scala, Wiener Staatsoper),
- Celina Lindsley — solistka oper europejskich (m.in. Covent Garden),
- Katarzyna Niemiec — solistka w Oberhausen i Heidelbergu,
- Frode Olsen — solista opery w Karlsruhe,
- Peter Seiffert — solista Opery Nadreńskiej oraz Berlińskiej,
- Jagna Sokorska — solistka opery w Gelsenkirchen,
- Kiyomi Toyoda — solistka opery w Tokio,
- Akeshi Wakamoto — solista oper japońskich,
- Keiko Yano — solistka Opery Nadreńskiej.

5. Ważniejsze artykuły poświęcone działalności artystycznej Niny Stano

Czajkowska Zuzanna „Jubileusz Królowej Nocy” w: „Kurier Polski” z dnia 2—4 VIII 1985

Czajkowska Zuzanna „Polka, która uczy nie tylko Niemców”, w: „Przekrój” nr 2357 z 1990 r.

Drabarek Stefan „Nina Stano śpiewa na scenach europejskich” w: „Kurier Polski” z dnia 23.11.1966

Hamm Christine „Feinstrahlende Königin der Nacht”, w: „Rheinische Post” z dnia 29.XII.1987

Kański Józef „Mistrzynie pedagogiki wokalne”, w: „Ruch Muzyczny” nr 11 z 1990 r.

Longobardo Michele, Adamczyk-Aiello Alina „Polacchi nell’isola d’Ischia: un fenomeno poco analizzato”, w: „Ischiamondo” nr 90 i 91 z 1983 r.

Müller-Gast Alfred „Vor und Hinter den Kulissen — Erfolg in Wien”, w: „Neue Rhein Zeitung” z dnia 25.11.1967

Panek Waław „Janina Stano — 40 lat działalności artystycznej”, wyd. Krajowe Biuro Koncertowe, Warszawa 1990

Panek Waław „Nina Stano o swej metodzie pedagogicznej”, w: „Ruch Muzyczny” nr 11 z 1990 r.

Panek Waław „Kariery muzyczne: Nina Stano — polska wokalistka nad Renem”, w: „Pogląd” nr 7—8 z 1990 r.

Raber Rolf „Schöne Mozart-Stimmen lobten das Werk des Meisters”, w: „Stadt und Land” z dnia 26.IX.1967

Sierpiński Zdzisław „Pięć lat występów Niny Stano za granicą”, w: „Ruch Muzyczny” nr 12 z 1966r.

Waldorff Jerzy „Zerbinetta na zesłaniu”, w: „Świat” nr 17 z 1967 r.

6. Resume

Janina Stano wurde in Warschau als Kind von Wilhelmina und Fryderyk Głodziński geboren.

Vom neunten Lebensjahr an nahm sie ihr Geigenunterricht bei bekannten Professoren (Ema Wolfstahl, Maria Truś) an der Musikschule in Lemberg.

Im Jahre 1944 begann sie ihr Gesangstudium privat bei Prof. Maria Mściwujewska in Krakau, welches sie ab 1945 bei Prof. Ada Sari fortgesetzt hat.

Gleichzeitig war sie Studentin an der Akademie für Welthandel in Krakau, welche sie im Jahre 1948 absolvierte.

Ab 1948 studierte sie weiter Gesang an der Staatlichen Musik-hochschule in Warschau in der Klasse von Prof. Ada Sari und hat ihr Diplomexamen mit sehr gutem Ergebnis bestanden.

In ihrer Studienzeit wurde sie Preisträgerin des dritten polnischen Gesangswettbewerbes und im Jahre 1951 des internationalen Gesangswettbewerbes in Berlin.

Schon während ihrer Studienzeit wurde Janina Stano an die Staatsoper in Warschau als Solistin verpflichtet, wo sie in den Jahren 1950—1960 engagiert war, gleichzeitig gastierte sie an den Opernhausern in Posen und Krakau. In dieser Zeit hat Frau Stano an vielen symphonischen Konzerten, Recitalen, Lieder — und Opernabenden in ganz Polen, sowie an Rundfunkaufnahmen teilgenommen.

Im Jahre 1959 wurde Janina Stano zu Opernarienaufnahmen mit großem Rundfunkorchester

in Stockholm engagiert, ein Jahr später hat sie an der Wiener Volksoper als Gilda in der Oper „Rigoletto“ von G. Verdi gastiert.

Im gleichen Jahre wurde sie von der Grazer Oper eingeladen in der Premiere der Oper „Die Zauberflöte“ von W.A. Mozart, die Königin der Nacht zu singen und wurde vom österreichischen Publikum sehr herzlich empfangen. Die Kritiker äußerten sich sehr positiv über ihre Leistung („... ihre Stimme ist auffallend schön auffallend beweglich und erreicht mit strahlender Leichtigkeit die Spitzentöne“ — schreibt „Neue Zeit“ vom 22.XI.1960 in Graz). In den 2 Jahren ihres Aufenthaltes in Österreich hat Janina Stano (unter dem gekürzten Vornamen Nina) an vielen Konzerten und Rundfunkaufnahmen teilgenommen.

Im Jahre 1961 hat sie im internationalen Opernsänger-Wettbewerb in Wien den zweiten Preis gewonnen, vom Publikum wurde ihr sogar der erste Preis zugesprochen. Mario del Monaco hat ihr den Preis übergeben. Nach diesem Wettbewerb wurde Nina Stano von der Wiener Staatsoper zu ihren ersten Auftritten auf dieser berühmten Opernbühne eingeladen.

Ihr Debüt fand am 3.XII.1961 in der Rolle der Königin der Nacht in der Vorstellung „Die Zauberflöte“ (Inszenierung von Günther Rennert) neben so bekannten Bühnenpartnern wie Hilde Güden (Pamina), Waldemar Kmentt (Tarnino), Walter Kreppel (Sarastro) und Erich Kunz (Papageno) statt. Zwei Tage später sang sie mit Gundula Janowitz in einer Gala-Vorstellung. In den Jahren 1962—1964 war Nina Stano an den Städtischen Bühnen in Leipzig als Solistin engagiert, wo sie in den Rollen der Gilda in „Rigoletto“, Adina in „Der Liebestrank“ und Königin der Nacht in „Zauberflöte“ Erfolge feierte. Die Kritiker haben über ihre besondere Stimmqualität, Musikalität, ihr technisches Können und Ausdruckskraft geschwärmt.

Neben der Tätigkeit an der Leipziger Opernbühne hat Frau Stano an der Dortmunder und Amsterdamer Oper gastiert.

Im Jahre 1964 hat die Künstlerin ihren Wohnsitz nach Düsseldorf verlegt, wo sie noch heute lebt.

Zuerst war sie mit der Deutschen Oper am Rhein vertraglich gebunden, wo sie in den Rollen der Rosina in „Der Barbier von Sevilla“ von G. Rossini, Olympia in „Hoffmanns-Erzählungen“ von J. Offenbach, Felice in „Die vier Grobiane“ von Wolf-Ferrari, Gilda in „Rigoletto“ von G. Verdi, Königin der Nacht in „Zauberflöte“ von W.A. Mozart und Zerbinetta in „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss bekannt und herzlich vom Publikum empfangen wurde.

In ihrer Lieblingsrolle der Zerbinetta wurde Nina Stano für ihre bravuröse Leistung von den Düsseldorfer Kritikern besonders gelobt. In den sechziger und siebziger Jahren gastierte Nina Stano außer der Deutschen Oper am Rhein u.a. an der Wiener Staatsoper, an der Bayerischen Staatsoper in München, am Nationaltheater in Mannheim und an den Opernhausern in Stuttgart, Köln, Nürnberg, Hannover, Dortmund, Essen, Braunschweig, Aachen, Wiesbaden, Lyon, Luxemburg.

Sie nahm an der Mozart-Festwoche in der Schweiz — mit dem Wiener Staatsoper-Ensemble — teil.

Zu ihren Partnern gehörten u.a. Lisa delia Casa, Teresa Zylis-Gara, Giuseppe Zampieri, Kostas Paskalis, Martii Talvela, Kurt Böhme.

Sie sang unter der musikalischen Leitung großer Dirigenten wie Joseph Keilberth, Marek Janowski, Alberto Erede, Hans Swarowsky, Isserstedt, Berislav Klobučar, Heinz Wallberg, Eugen Jochum, Wilhelm Schüchter oder Arnold Ouennet.

In ihrem Repertoire hatte Frau Stano ca 20 Opernpartien davon 5 von W.A. Mozart, dann von Cimarosa, Donizetti, Rossini, Offenbach, Bizet, Tschaikowsky, Wolf-Ferrari oder Richard Strauss.

Sie hat an vielen symphonischen Konzerten, Oratorien, Messen, Lieder — und Opernabenden Recitalen, wie auch an vielen Aufnahmen für den polnischen, schwedischen, österreichischen und deutschen Rundfunk teilgenommen.

In der polnischen Vokalistik gehört Nina Stano zu den bekanntesten Koloratursangerinnen der Nachkriegszeit.

Ihre pädagogische Tätigkeit hat Nina Stano im Jahre 1973 an der Pädagogischen Hochschule in Aachen angefangen, wo sie bis 1977 Gesang unterrichtete.

In den Jahren 1976—1978 war sie als vokalische Beraterin der Solisten und der Direktion an der Staatsoper in Warschau (Teatr Wielki) und als Gesangspädagogin an der Staatlichen Musikhochschule in Warschau tätig.

Im Jahre 1978 wurde Nina Stano als Gesangspädagogin für das Opernstudio der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf verpflichtet.

Im Jahre 1979 hat sie auch die Dozentur an der Robert Schumann-Hochschule in Düsseldorf übernommen, wo sie bis heute tätig ist.

Nina Stano hat ihre eigene Schule entwickelt.

Als sehr geschätzte Gesangspädagogin nimmt sie an verschiedenen vokalischen Konsultationen teil (u.a. hat sie im Jahre 1984 die internationalen Meistergesangskurse in Bregenz geführt). Ihre Studenten treten auf den besten Opernbühnen wie Wiener Staatsoper, Covent Garden, La Scala oder Met auf, nehmen auch an verschiedenen Festspielen (Salzburg, Glyndebourne, Wiener Festwoche u.s.w.) teil und sind auch zu den Schallplatten-aufnahmen häufig engagiert.

Erwähnenswert waren folgende Namen: die ungarische Sängerin Krisztina Laki, die Amerikanerin Celina Lindsley, Kiyomi Toyoda aus Japan oder die Französin aus Kanada Suzanne Gari. Auch polnische Sänger haben sich vokalisches mit Frau Stano konsultiert u.a. zwei Solistinnen der Metropolitan Opera — Zdzisława Donat und Hanna Lisowska.

Außer der Darstellung der sängerischen Karriere und der pädagogischen Tätigkeit von Nina Stano, enthält dieses Buch Episoden aus dem Privatleben der Künstlerin, Aussagen von vieler bekannten Sängern, ihren Bühnenpartnern und im letzten Teil die Aufstellung der künstlerischen Dokumentationen.

Dieses Buch entstand aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums der Künstlerin.

Zdjęcia z archiwum Janiny Stano: fot. B.J.Dorys, H.Dunin, E.Hartwig, J.Kielak, H-J.Lieske, F.Myszkowski, Z.Pachla, E.Straub, E.Vetter, H.Wallmuller, S.Zubczewski

Warszawa 1990



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl