

JANINA STANO

— *dać innym*

— 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 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, kończącej 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 coś w rodzaju 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 kursach mistrzowskich, koryguje głosy zawodowych już śpiewaków, przygotowując z nimi partie operowe w swoim prywatnym studio. Zanim jednak zajęła się pedagogiką, jej sopran koloraturowy podziwiali melomani wielu krajów.

A wszystko zaczęło się od skrzypiec, a potem pierwszego spotkania z Adamem Didurem, który orzekł, że młoda skrzypaczka ma też zupełnie ładny głos...

Janina Stano urodziła się w Warszawie, w rodzinie oficera Wojska Polskiego, co spowodowało, że po kilku latach wraz z ojcem musiała przenieść się do Galicji. Dzieciństwo i młodość spędziła w Czortkowie i Lwowie. Tutaj też rozpoczęła swoją edukację muzyczną w klasie skrzypiec. Początkowo uczyła się pod kierunkiem Emmy Wolfstahl, a potem u Marii Trusiówny. Średnią szkołę muzyczną we Lwowie ukończyła jako skrzypaczka, ale w 1938 roku — kiedy na krótko zawitał do tego miasta słynny Adam Didur, który przez dwa lata uczył tu śpiewu — zgłosiła się do niego na przesłuchanie sprawdzające. „W barwie głos ładny, skala rozległa” — orzekł mistrz Didur i być może ta opinia spowodowała, że od tej pory Nina myślała także o dalszej edukacji wokalne.

Wybuch wojny pokrzyżował wszystkie plany. Uciekając przed bolszewikami (i jak się okazało — także przed zesłaniem na Syberię, co rodzinom wojskowych groziło niewątpliwie), znalazła się w Krakowie, gdzie przeżyła okupację. I tutaj, w 1944 roku, Janina Stano zaczęła się uczyć śpiewu u profesor Marii Mściwujewskiej. Rok później została przesłuchana przez Adę Sari, która po upadku powstania warszawskiego przeniosła się do Krakowa, i u niej na prywatnych lekcjach dalej rozwijała swój głos. W tym czasie studiowała też w Akademii Handlowej.

— Spałam po cztery godziny na dobę, bo po śmierci ojca musiałam pomagać rodzinie, zarobić na swoje lekcje śpiewu, studiować handel i pracować w biurze. Gdyby mi to dziś ktoś opowiedział, to bym nie uwierzyła, że można tak harować. No, ale młodość czyni cuda — wspomina teraz artystka z nie skrywanym rozrzewnieniem i zadumą.

Już po dwóch latach nauki u profesor Sari, w 1947 roku, Janina Stano zdobyła III nagrodę na ogólnopolskim konkursie śpiewaczym, co mogło świadczyć o szybkich postępach w pracy wokalne. Również w tymże roku Ada Sari wróciła do odbudowującej się Warszawy, a niebawem w ślad za nią przeniosła się do stolicy jej uczennica Nina, która była już mężatką i absolwentką Akademii Handlowej.

Od 1948 roku Stano ponownie otrzymała studencki indeks, tym razem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, w klasie wokalistyki Ady Sari, i po czterech latach studiów uzyskała absolutorium. A o tym, że pani profesor pokładała w niej nadzieje, może świadczyć fakt, iż w wielu wywiadach prasowych wspominała o swojej ewentualnej następczyni, która dysponowała pięknym głosem koloraturowym (a jak okazało się później — również i talentem pedagogicznym). Na zjeździe profesorów w 1950 roku w Nieborowie, jako jedyna reprezentantka szkoły Ady Sari, śpiewała Janina Stano. A w tym samym czasie, jeszcze jako studentka PWSM, została przyjęta do Opery Warszawskiej, której solistką była przez najbliższe dziesięć lat, aż do roku 1960.

— Wiosną Ren nie kryje swego wzburzenia — powiedziała, kiedy zatrzymaliśmy się przy balustradzie odgradzającej diisseldorfską Starówkę od nadrzecznej promenady. Zmętniałe wody Renu objęły się o betonowy brzeg, co wcale nie mąciło leniwego spokoju rodzinnych spacerów po promenadzie i fotografujących się tutaj turystów. Nina stała chwilę w zamyśleniu i dodała:

— Wzburzenie wcale nie jest takie złe. Nie wiem, czy ci już wspominałam, że nie mniej niż Ada Sari pomogła mi jej akompaniorka, Ewa Wernikówna. Wiele czytywałam wspomnień o szkole Sari, o jej metodach pracy, ale jakoś nikt z uczniów nie mówił o roli, jaką w tej szkole odegrała Wernikówna. To była przede wszystkim bardzo muzykalna i wrażliwa, znakomicie słyszająca, kojarząca i myśląca kobieta. Potrafiła dostrzec i to, czego nie zauważyła pani profesor. Oczywiście nie chcę. broń Boże, umniejszać niewątpliwych zasług pedagogicznych Ady Sari, ale — przynajmniej jeśli o mnie chodzi — pracy i rozmowom z Wernikówna równie wiele zawdzięczam. Patrząc teraz na rzekę, uświadomiłam sobie, że to Ewa zwróciła mi uwagę na problem dla śpiewaka i każdego artysty bardzo istotny. Powiedziała mi, że popełniam błąd, bo w swoim śpiewie boję się odkryć, pokazać to, co czuję naprawdę. I tak było rzeczywiście. Musisz w tym momencie zrozumieć mentalność panny z tak zwanego dobrego domu. Wydawało mi się, że człowiek dobrze wychowany powinien być skromny, nie afiszować się swoimi przeżyciami, nie uznawać swojego „ego” za najważniejsze, bo inni mogą mieć więcej do powiedzenia. A to błąd w rozumowaniu kandydatki na śpiewaczkę. Chcąc być artystą prawdziwym, trzeba wyśpiewać całego siebie. Na wiosnę burzyć się jak Ren, łagodnieć latem, nie kryć się za żadną zasłoną czy



Janina Stano jako Królowa Nocy w Operze Wiedeńskiej

maską. Ewa Wernikówna pierwsza mi o tym powiedziała. Pracowałam z nią podczas nauki u Ady Sari w Krakowie i dalej aż do 1954 roku w Warszawie. Potem, będąc już solistką, rozpoczęłam współpracę z nowym akompaniatorem i korepetytorem Eugeniuszem Koppem, któremu też wiele zawdzięczam. Jednakże Wernikówna była przy mnie właśnie wtedy, gdy studiowałam, kiedy kształtowało się moje artystyczne „ego”. A to pamięta się najbardziej.

Dekada lat pięćdziesiątych, spędzonych w Operze Warszawskiej, niewiele wniosła do artystycznej biografii Janiny Stano. Bo tylko tak można określić kilka epizodycznych ról, jakie przyszło jej wówczas zagrać na stołecznej scenie: Prilepa w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Ewa w *Hrabinie Moniuszki* czy Frasquita w *Carmen* Bizeta. Dyrekcja teatru twierdziła, że nie przewiduje w repertuarze większych partii dla początkującego sopranu koloraturowego. Artystka pojawiła się więc na scenie Opery w Krakowie i, jesienią 1954 roku, po raz pierwszy zaprezentowała się publiczności w dużej roli podczas premiery *Rigoletta* Verdiego, pod dyrekcją Jerzego Katlewicza. „W roli Gildy występuje gościnnie śpiewaczka warszawska Janina Stano, laureatka Międzynarodowego Konkursu Śpiewaczego w Berlinie — pisał „Przekrój” (nr 502) — odznaczająca się pięknym, doskonale postawionym głosem, o ciepłej, srebrzystej barwie”. Niedługo potem zaśpiewała Gildę również w Operze Poznańskiej oraz warszawskiej Operze Objazdowej.

Lata pięćdziesiąte w biografii artystki obfitują natomiast w dużą liczbę koncertów i recitali odbywających się prawie we wszystkich większych miastach Polski. W tym czasie dokonała także pierwszych nagrań radiowych z orkiestrą Stefana Rachonia. Wiosną 1954 roku, po przerwie związanej z urodzeniem syna, uzyskała dyplom PWSM, co — prawdę powiedziawszy — nie miało większego znaczenia dla jej dalszych losów artystycznych. Bowiem podwójnie dyplomowana pani artysta muzyk i handlowiec jeszcze trzy lata musiała czekać na swoją drugą w życiu większą rolę operową.

Wiosną 1957 roku na scenie Opery Warszawskiej, a jesienią w Krakowie, przypomniała się publiczności jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Po tych występach Józef Kański napisał w recenzji: „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”.

Mimo bardzo dobrego przyjęcia zarówno ze strony krytyki, jak i publiczności — dla Janiny Stano przez trzy następne lata nie znalazła się żadna większa rola na rodzimej scenie warszawskiej.

Zaczęła więc szukać szczęścia za granicą.

Już pierwszy wyjazd do Sztokholmu zaowocował w 1959 roku nagraniami arii operowych z Wielką Orkiestrą Radia Szwedzkiego. W audycji „Muzyka dla milionów” emitowano 13 kwietnia występ śpiewaczki z Polski, po którym kilka czasopism zamieściło pochlebne recenzje, a w tygodniku „Lyssna och Se” (nr 15) ukazał się duży wywiad z Janiną Stano pt. „Polski słowik”. Rzec można, że debiut zagraniczny był nad podziw udany i kiedy w 1960 roku artystka ponownie dowiedziała się, że w nowym sezonie, tym razem już nowa dyrekcja, nic nie przewiduje dla sopranu koloraturowego, postanowiła wyjechać do Wiednia. I w ten sposób zakończyła dziesięcioletnią pracę solistki Opery Warszawskiej.

Zadebiutowała nad Dunajem 8 kwietnia 1960 jako Gilda w *Rigoletcie* na scenie Volksoper, a zaraz potem dokonała pierwszych nagrań radiowych. W listopadzie zaproszono ją do Grazu, gdzie wystąpiła w premierze *Czarodziejskiego fletu* Mozarta w partii Królowej Nocy. Następnego dnia (22 XI) recenzenci „Kleine Zeitung”, „Neue Zeit” i „Tagepost” zgodnym chórem piali peany na cześć polskiej artystki i jej możliwości głosowych. Kiedy teraz przeglądam te wycinki prasowe, znając wymagania austriackich krytyków muzycznych, aż wierzyć mi się nie chce, że w tym czasie nie obsadzono tej śpiewaczki w większych partiach na warszawskiej scenie. No cóż, nie ona pierwsza i nie ostatnia odczuła na własnej skórze ciężar przysłowia „Cudze chwalicie, swego nie znacie...” Ale jednocześnie od 1960 roku prasa warszawska i krakowska skrzętnie odnotowywała kolejne sukcesy zagraniczne Niny. Na przykład ten, że w maju 1961 zdobyła II nagrodę jury i nagrodę publiczności podczas Międzynarodowego Konkursu Śpiewaków Operowych w Wiedniu. Oprócz wywiadów i informacji o laureatce (zagranicznej! — a to dopiero się liczy) przez nasze gazety przebiegło też zdjęcie „króla tenorów” Mario del Monaco, wręczającego nagrodę polskiej śpiewaczce.

Efektom konkursu było zaproszenie do występów na jednej z czołowych scen operowych świata — wiedeńskiej Staatsoper. I 3 grudnia tegoż 1961 roku Janina Stano, jako pierwsza po wojnie polska śpiewaczka, zadebiutowała tu w *Czarodziejskim fletcie* w reżyserii słynnego Güntera Rennerta. Jako Królowa Nocy wystąpiła obok takich sław, jak Hilde Güden w roli Paminy czy Erich Kunz (Papageno) i Walter Kreppel (Sarastro). A już kilka dni później śpiewała Królową Nocy z Gundulą Janowitz jako Paminą. Tak zaczęły się sceniczne spotkania ze światową elitą śpiewaczą, bo w następnych latach partnerami Janiny Stano byli tej miary artyści, co Lisa delia Casa czy Martii Talvela, który był wielki nie tylko w przenośni, ale i wzrostem. Kiedy miał z Niną wyjść przed kurtynę do ukłonów po spektaklu, bardzo się ucieszył, że wyjdą razem. „Nikt nie chce kłaniać się razem ze mną, bo wygląda wtedy... bardzo mały” — powiedział jej z nieco smutnym uśmiechem.

Od 1 stycznia 1962 roku przez dwa sezony Janina Stano była solistką Opery w Lipsku, gdzie — obok dotychczas śpiewanych partii — odnosiła duże sukcesy m.in. jako Adina w *Napojem miłosnym* Donizettiego czy Fiordiligi w *Cosi fan tutte* Mozarta. I tu, podobnie jak w Austrii, krytyka niemiecka podkreślała zarówno walory głosowe, wirtuozerię, jak i ekspresję gry polskiej śpiewaczki. Na przykład po premierze *Czarodziejskiego fletu* w lipcu 1964 recenzent „Mitteldeutsche Neueste Nachrichten” (7 VII) zauważył, że „partię Królowej Nocy, a także koloratury, Nina Stano potraktowała nie jako śpiew ozdobny, ale — zapewne zgodnie z intencjami Mozarta — nadała im charakter odpowiadający niesamowicie upiornej, tajemniczej postaci Królowej Nocy”.

Dwa miesiące po tej premierze artystka przeniosła się do Düsseldorfu, rozpoczynając nowy sezon jako solistka Deutsche Oper am Rhein (wówczas jednego z czołowych teatrów operowych Europy). Scenie tej była wierna przez dziewięć lat, aż do roku 1973, kiedy to zrezygnowała z kariery śpiewaczej, poświęcając swój czas pedagogice.

— 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 düsseldorfskim mieszkaniu przy ulicy Schumanna przeglądaliśmy razem albumy ze zdjęciami z przedstawień. Podobnego zdania na temat kreowanej przez Ninę postaci Zerbinetty był krytyk „Düsseldorfer Nachrichten”, który po premierze *Ariadny*



Janina Stano (Rozyna) z Marianem Woźniczką (Figaro)
w *Cyruliku sewilskim* - Państwowa Opera w Warszawie, rok 1957

na *Naxos* na scenie Opery Nadreńskiej, w marcu 1966 roku, analitycznie oceniał występ Polki:

„...Nina Stano jest jakby stworzona do wykonywania tej specyficznie trudnej partii. Już w subtelnych recitatiwach 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”

W tym czasie Düsseldorf miał swoją koloraturową gwiazdę i kiedy wyjeżdżała ona na gościnne występy do innych oper europejskich, miejscowa prasa donosiła o tym nie bez dumy. Na przykład w lutym 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 Svarowskiego. Została przyjęta serdecznymi oklaskami przez krytyczną publiczność naddunajskiej stolicy.” (Notabene kilka miesięcy później, wraz z zespołem Wiener Staatsoper, Janina Stano wyjechała na festiwal Mozartowski do Interlaken w Szwajcarii, gdzie jako Królowa Nocy — jak pisał jeden ze szwajcarskich krytyków — „po mistrzowsku wykonała obie arie, z lekkością atakując góry sięgające szczytów możliwości głosowych”.

W swojej karierze scenicznej występowała w blisko dwudziestu partiach operowych, z których największe uznanie przyniosły jej kreacje Królowej Nocy, Gildy, Rozyny i Zerbinetty.

Działalność pedagogiczną rozpoczęła Nina Stano w 1973 roku w Wyższej Szkole Muzycznej w Akwizgranie (Aachen — RFN). Potem przez dwa lata (1976—1978) była konsultantem wokalnym w Teatrze Wielkim w Warszawie, prowadząc też klasę śpiewu w stołecznej Akademii Muzycznej. Wówczas to do grona współpracujących z profesorem Stano śpiewaczek dołączyły też dwie solistki warszawskiej opery: Zdzisława Donat i Hanna Lisowska, które do dnia dzisiejszego konsultują u Niny swoje nowe partie wokalne. Na jednej z widokówek, które nadchodzą pod adresem Janiny Stano z całego świata, czytam słowa skreślone ręką pani Donat: „Dzięki za lekcje! Dodajesz mi ducha. Buzi — Zdzisława”.

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 ma 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 „kręcika” i jest głupi. Przedziwne to było dla mnie skojarzenie ruchowe, ale widocznie gestykulacja taka pomagała Minju w rozśpiewaniu, bo głos stawał się coraz wyrazistszy. 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. Mrużeniem „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 napięcia owego mrużenia, 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 naturalne rezonatory, znajdujące się wewnątrz ciała artysty. A niestety często zaczyna swoją głośność od połowy drogi, czyli od napiętych więzadeł głosowych. Uczę studentów, by uruchamiali swoje rezonatory głowowe i piersiowe jednocześnie, co jest możliwe tylko przy, jak my to nazywamy, właściwie postawionym oddechu. Wtedy dźwięk jest oparty, a nie „wyparty” i wyrzucony z gardła.

— 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 przytrzymać 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 Heemann, 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 wydobycia dźwięku przez Minju. Kilkanaście minut później lekcji młodej Koreanki przysłuchiwały się też dwie inne studentki — Niemki — pracujące pod kierunkiem Polki, której sława pedagogiczna dawno przekroczyła rogatki 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 mistrzowskiego 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 Säule”, którym w skrócie nazywają metodę pracy swojej pani profesor.

Słyszając to, Nina zaczęła się śmiać, a czyni to w sposób szczególny, który rozbiera 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 Säule”, czyli „Kolumna Stano”, to po prostu przestrzeń, w której się śpiewa: od przepony aż do czubka głowy. Ponieważ zawsze podkreślam, że podczas śpiewania należy maksymalnie wykorzystać tę przestrzeń w całości i uczę, jak to należy robić, studenci nazywają mój sposób pracy „Kolumną Stano”.

— Zauważyłem, że niektórzy pedagogzy 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 wypychasz 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

wiązadła 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 uzyskują 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 uczę kształtowania dźwięku na przykład w sposób zbliżony do działania siły odśrodkowej, niczym zabawa w hula-hoop; 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, przekonywającym, 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 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, ma inną mentalność, często trudną do zrozumienia. Lecz lata pracy i różnorodnych doświadczeń jakoś mi w tym pomagają...

Po czterech godzinach dzisiejszych lekcji wyszliśmy z nowoczesnego, mocno oszklonego gmachu Robert Schumann 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*. 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...



© *Wacław Panek*
waclawpanek@wacławpanek.pl