

Wybitni śpiewacy początku XXI wieku i ich poglądy na technikę wokalną

3.1. Współcześni mistrzowie techniki *bel canto*

W niniejszym rozdziale zostaną przedstawione poglądy na technikę wokalną wybitnych solistów operowych, którzy szczyt swojej kariery wokalne mieli w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku. Wybranie wybitnych solistów, których poglądy na temat wokalistyki zostałyby przedstawione w pracy nie było proste ze względu na brak narzędzi mierzących poziom wirtuozerii wokalne czy kompleksowości interpretacji. Autor posłużył się informacjami dotyczącymi ich kariery oraz recenzjami dokonywanymi przez krytyków. Dokonując wyboru solistów celem była dywersyfikacja wokalistów pod względem płci, rodzaju głosu, szerokości geograficznych, z jakich pochodzili artyści. Każdy z wymienionych śpiewaków pierwsze lata nauki oraz początek kariery wokalne rozpoczął na innym kontynencie: Sumi Jo (Azja), Joyce DiDonato (Ameryka Północna), Juan Diego Florez (Ameryka Południowa), Mariusz Kwiecień (Europa). Jedynym wspólnym wyznacznikiem dla wymienionych artystów jest specjalizowanie się w repertuarze operowym z okresu *bel canto*.

Aby poznać poglądy na technikę wokalną wielkich artystów, metody ćwiczeń oraz styl pracy z uczniami autor posłużył się nagraniami prezentującymi mistrzowskie lekcje, które są ogólnie dostępne w sieci internetowej.

W tej części pracy nastąpi próba znalezienia odpowiedzi na następujące pytania: Czy pomimo upływu ponad 120 lat od czasu publikacji traktatów wokalnych doszło do istotnych zmian w podejściu do kształcenia głosu solowego? Czy internacjonalizacja i ogólny dostęp do wiedzy spowodował standaryzację metod prowadzenia lekcji wokalnych na różnych kontynentach? Czy różni się sposób przekazywania wiedzy oraz technika wokalna dla poszczególnych typów głosów?

3.2. Sumi Jo – koreańska królowa koloratury

Koreańska sopranistka koloraturowo-liryczna Sumi Jo (*primo voto*: Jo Sungyeong), urodziła się w Seulu. Jej matka była amatorską piosenkarką i pianistką, która z powodu sytuacji politycznej w Korei w latach pięćdziesiątych nie mogła podjąć własnych studiów muzycznych. Zdeterminowana, aby zapewnić córce możliwości,

których nigdy nie miała, matka Jo zapisała ją na lekcje gry na fortepianie w wieku 4 lat, a później na lekcje śpiewu. Artystka studia muzyczne ukończyła na Seoul National University w 1983 roku. Podczas nauki zadebiutowała jako Susanna w operze *Wesele Figara* z Operą Seulską. W 1983 roku Koreanka rozpoczęła studia muzyczne w Accademia di Santa Cecilia w Rzymie. Wśród jej nauczycieli byli Carlo Bergonzii Giannella Borelli. Podczas gdy Jo studiowała we Włoszech, występowała we włoskich miastach, a także w krajowych audycjach radiowych i programach telewizyjnych. To właśnie w tym czasie Jo zdecydowała się użyć Sumi jako swojego pseudonimu, aby uczynić swoje imię bardziej rozpoznawalne dla melomanów z Europy⁵³.

Po ukończeniu studiów Jo zaczęła uczyć się śpiewu u Elisabeth Schwarzkopf. Wygrała kilka międzynarodowych konkursów w Seulu, Neapolu, Barcelonie i Pretorii. W sierpniu 1986 roku jednogłośnie otrzymała pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. Carlo Alberto Cappelli w Weronie, jednym z najważniejszych konkursów na świecie. W 1986 roku Sumi Jo zadebiutowała jako Gilda w *Rigoletcie* G. Verdiego w Teatro Comunale w Trieście. Ten debiutancki występ zwrócił uwagę Herberta von Karajana, który obsadził ją w roli Oscara w *Balu Maskowym* u boku Plácido Domingo na Festiwalu w Salzburgu w 1987 roku. W 1988 roku Jo zadebiutowała w La Scali jako Thetis w *Fetoncie Jommelliego*. W tym samym roku zadebiutowała również w Bawarskiej Operze Państwowej i zaśpiewała Barbarinę w *Weselu Figara* na Festiwalu w Salzburgu. W czasie swojej kariery wokalne śpiewała w: Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera, Chicago Lyric Opera, Royal Opera – Covent Garden⁵⁴.

Sumi Jo ma na swoim koncie 50 nagrań, w tym dziesięć solowych dla Warner Classic. Nagrania te obejmują kompletne opery, oratoria, operetki, dzieła orkiestrowe i standardy Broadwayu. Godne uwagi nagrania obejmują nagrodzone Grammy *Die Frau ohne Schatten* z Sir Georgiem Solti dla wytwórni Decca oraz *Un Ballo in Maschera* dla Deutsche Grammophon pod batutą Herberta von Karajana. Ponadto wykonała wokalizę do ścieżki dźwiękowej filmu *Dziwne wrota* z 1999 roku, skomponowanej przez Wojciecha Kilara. W 2008 roku otrzymała międzynarodową Nagrodę Pucciniego oraz śpiewała na otwarciu Igrzysk Olimpijskich w Pekinie⁵⁵.

⁵³ Sumi Jo. Wersja elektroniczna: <https://berin-iglesias.art/en/475-sumi-jo> [data dostępu: 04.05.2022].

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

Fot. 20. Sumio Jo zdjęcia albumu wydane przez Decca w 1998 roku



Źródło: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8403047--best-of-sumi-jo>
[data dostępu: 04.05.2022]

W celu zapoznania się z poglądami śpiewaczki na technikę wokalną, autor przeanalizował lekcję mistrzowską młodej sopranistki Sacri Bleda, która odbyła się w czasie Mozarteum w Salzburgu w 2018 roku⁵⁶. Młoda adeptka wykonywała popisową, koloraturową arię lalki z opery *Opowieści Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha. Operowa Diva zwracała uwagę przede wszystkim na umiejscowienie głosu, co według niej ma pozwolić osiągać wysokie dźwięki bez wysiłku. Uważa, że sopranistka koloraturowa powinna przede wszystkim korzystać z rezonatora głowowego, starając się wysoko impostować głos. Ponadto mistrzyni zwraca uwagę na istotę elastyczności oddechu w czasie fonacji. Dzięki swobodnej pracy przepony jest możliwe w sposób precyzyjny śpiewanie wysokich dźwięków oraz skomplikowanych szybkich przebiegów koloraturowych. Jeżeli chodzi o podejście do uczniów, sopranistka koloraturowa jest zdystansowana. Nie jest nadmiernie ekspresyjna w czasie prowadzenia zajęć. Prawdopodobnie taki stan rzeczy jest związany z kulturą azjatycką, z jakiej wywodzi się Diva oraz jej osobistej skromności i charakteru. Słuchając uwag, jakie daje Sumi Jo uczniom można zauważyć znaczny progres w jakości dźwięku młodej adeptki śpiewu. Interesującą informacją jest pogląd, że nie powinno się śpiewać na czczo, co pozwala na

⁵⁶ *Doll Song with a High A flat. Masterclass Sumi Jo*. Wersja elektroniczna: https://www.youtube.com/watch?v=iI-_vtXLzss [data dostępu 05.05.2022].

lepszą kontrolę oddechu i daje więcej energii witalnej ułatwiającej dokonywanie przekonujących interpretacji utworów⁵⁷.

Fot. 21. Sumio Jo w czasie prowadzenia zajęć Mozarteum 2018 r.



Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=iI-_vtXLzss [data dostępu: 05.05.2022]

3.3. Joyce DiDonato – amerykańska mistrzyni koloratury

Joyce DiDonato, z domu Flaherty, urodzona 13 lutego 1969 roku to amerykańska koloraturowa mezzosopranistka. Wyróżnia się ona interpretacjami oper z okresu *bel canto*, a także dzieł Haendla i Mozarta. DiDonato dorastała w Kansas i studiowała edukację muzyczną na Wichita State University oraz śpiew w Academy of Vocal Arts w Filadelfii, w Santa Fe Opera's Apprentice Singer Program (1995) oraz w San Francisco Opera's Merola Young Artists Program (1997). Zdobyła drugą nagrodę w konkursie Operalia w 1998 roku, co pozwoliło jej na międzynarodowe uznanie w repertuarze *bel canto*⁵⁸.

W swojej karierze wokalne wykonywała wiele partii mezzosopranowych. Między innymi: Kompozytora (*Ariadne auf Naxos*), Sycorax (*Zaczarowana wyspa*), Angeliny (*La Cenerentola*), Isolier (*Le Comte Ory*), Marii Stuard, Cendrillon, Adalgisa

⁵⁷ Joyce DiDonato MEZZO-SOPRANO. Wersja elektroniczna: <https://www.roh.org.uk/people/joyce-didonato> [data dostępu 03.05.2022].

⁵⁸ Tamże.

(*Norma*) i Sesto (*La clemenza di Tito*). Występowała w najbardziej prestiżowych operach oraz salach koncertowych na całym świecie: Metropolitan Opera, Liceu w Barcelonie, Operze Wiedeńskiej, La Scali w Mediolanie, Operze Paryskiej, Operze Berlińskiej i Festiwalu w Edynburgu⁵⁹.

DiDonato pojawia się regularnie w wiodących salach koncertowych świata. Między innymi śpiewała na BBC Last Night of the Proms w 2013 roku. Jej bogata dyskografia obejmuje siedem albumów solowych. W 2010 roku została Artystką Roku w kategorii Gramophone, w 2012 roku zdobyła nagrodę Grammy za najlepszą klasyczną solową partię wokalną. W 2015 i 2017 roku zdobyła tytuł Wokalistki Roku na ECHO Klassik Awards. W 2017 roku zdobyła nagrodę Gramophone, a w 2018 roku zdobyła Nagrodę Oliviera za wybitne osiągnięcia w operze.

Amerykanka w sposób szczególnie związana jest z Royal Opera House. W tym teatrze operowym zadebiutowała w 2003 roku. Od tego czasu śpiewała: Rozynę (*Il barbiere di Siviglia*), Donnę Elvirę (*Don Giovanni*), Elene (*La donna del lago*), Marię Stuard, Charlotte (*Werther*) oraz Semiramidę. W 2012 wraz z Plácido Domingo i Antonio Pappano wykonała koncert solowy. W sezonie 2019/2020 śpiewała tytułową rolę Agrypiny⁶⁰.

Fot. 22. Joyce DiDonato w czasie recitalu w Wigmore Hall w 2017 roku



Źródło: <https://www.alamy.com/stock-photo-us-mezzo-soprano-joyce-didonato-poses-for-a-picture-in-a-vivienne-54752027.html> [data dostępu 03.05.2022]

⁵⁹ *Masterclass with Joyce DiDonato*. Wersja elektroniczna: https://www.youtube.com/watch?v=S_VQrak-qCU [data dostępu: 03.05.2022].

⁶⁰ Tamże.

Dokonując analizy poglądów śpiewaczki na technikę wokálną, wykorzystano nagranie dostępne w Internecie: *Masterclass with Joyce DiDonato*. Mistrzowskie lekcje odbyły się 15 lutego 2022 roku w Royal Academy of Music⁶¹. Amerykańska mistrzyni zwraca tu szczególną uwagę na prawidłowy oddech oraz prawidłowy atak dźwięku (pozycję). Ponadto mezzosopranistka bardzo wiele poświęca miejsca kwestiom ekspresji scenicznej oraz interpretacji dzieła. Na samym początku kursu mistrzowskiego Joyce przełamuje barierę uczniów z nauczycielem i żartuje ze swojej roli, którą kreuje w czasie swojego pobytu w Londynie w Royal Opera House – Agrypina⁶².

Bardzo ważnym przesłaniem dla uczniów jest to, że według gwiazdy świata opery, przełom w technice wokálnej następuje na skutek podejmowania ryzyka, wychodzenia ze swojej strefy komfortu w czasie procesu fonacji. Tylko wtedy można dokonać postępów wokálnych, jeżeli śpiewak pozwala sobie błędzić i szukać nowych możliwości technicznych oraz wyrazowych swego głosu.

W czasie prowadzenia zajęć wokálnych mistrzyni bardzo skraca dystans fizyczny (szczególnie ze śpiewaczkami). Chwyta uczennice za ręce, obejmuje, a także głaszcze po głowie. Wydaje się, że jest to zabieg przemyślany, którego celem jest oswojenie młodej śpiewaczki z tym, że na scenie trzeba będzie umieć nawiązywać kontakt fizyczny. Niewątpliwie taki styl prowadzenia zajęć jest także związany z ekspresją oraz charakterem Joyce. Należy zwrócić uwagę, że w czasie pracy śpiewaczka również docenia pracę akompaniatorów towarzyszącym młodym adeptom, nie szczędząc komplementów na ich temat.

Młodej sopranistce mistrzyni zwraca uwagę, że aby móc w pełni zinterpretować daną arię należy znać całą partię wokálną, aby wejść w rolę danej bohaterki opery. W tym przypadku młoda studentka wykonywała arię Hrabiny z opery *Wesele Figara*. Bardzo dużo czasu mistrzyni poświęca pracy nad recytatywem mówiąc wprost, że często ta forma muzyczna jest trudniejsza dla śpiewaka niż sama aria. Według uznanej artystki właśnie w czasie wykonywania recytatywu pojawiają się różne kolory i są możliwości interpretacji na wiele różnych sposobów.

DiDonato jest bardzo precyzyjna w nauce uczniów odpowiedniej akcentacji słów włoskich, jak i w niuansach fonetycznych języków obcych, w jakich wykonywane są utwory w czasie kursu. Zwraca też uwagę na odpowiednią ekspresję słów, jakie śpiewają

⁶¹ Joyce DiDonato MEZZO-SOPRANO. Wersja elektroniczna: <https://www.roh.org.uk/people/joyce-didonato> [data dostępu: 03.05.2022].

⁶² Tamże.

uczniowie w czasie recytatywów i arii. Mistrzynie bardzo często pokazuje swoim głosem, jak należy śpiewać i interpretować, nie ogranicza się jedynie do wypowiedzi na tematy wokalne.

Z punktu widzenia badacza pedagogiki wokalne interesującym faktem jest to, że oprócz zdawkowych informacji dotyczących oddechu czy impostacji, mistrzyni znakomitą część zajęć poświęca interpretacji utworów. Nie ulega wątpliwości, że studenci uczestniczący w masterclass są na bardzo wysokim poziomie wokalnym, lecz słysząc jeszcze pewne niedoskonałości wokalne w interpretacji ich utworów.

Amerykańska mezzosopranistka uważa, że wejście w rolę danej postaci operowej oraz interpretacja pozwalają zniwelować niedoskonałości techniczne. Z punktu widzenia obserwatora masterclass, ujmująca jest szczerść DiDonato w stosunku do uczniów. Jeżeli widzi, że dany fragment muzyczny jest w sposób dobry wykonany pod względem technicznym i interpretacyjnym, nie szuka *na siłę* innych sposobów wykonania arii, tylko potrafi powiedzieć, że jest to wspaniałe i przechodzi do kolejnych zagadnień.

Fot. 23. Joyce DiDonato w czasie prowadzenia masterclass w ROH w 2022 roku



Źródło: <https://seenandheard-international.com/2022/02/strategy-is-all-taking-risks-in-joyce-didonatos-ram-masterclass/> [data dostępu 03.05.2022]

Obserwując prowadzenie lekcji przez Joyce DiDonato widać, że jest ona bardzo kompetentnym pedagogiem oraz bardzo mocno emocjonalnie angażuje się w proces przekazywania wiedzy uczniom. Diva operowa nie ukrywa faktu, że jej pierwotną motywacją rozpoczęcia studiów muzycznych było zostanie nauczycielem muzyki.

Obserwując działalność pedagogiczną DiDonato widać, że pomimo bardzo wielu wydarzeń artystycznych, w jakich bierze udział bardzo angażuje się w pedagogikę wokalną i prowadzi bardzo wiele masterclass na całym świecie. Jest ona bardzo ceniona przez uczniów oraz innych pedagogów śpiewu solowego⁶³.

Analizując nagrania z jej kursów mistrzowskich można znaleźć również mistrzowską lekcję, która przeprowadziła z Polakiem, kontratenorem Jakubem Józefem Orlińskim w Juliard Music School w 2015 roku⁶⁴. Już wtedy powiedziała młodemu kontratenorowi, że w zasadzie nie ma nad czym z nim pracować, ponieważ już wszystko umie.

3.4. Juan Diego Florez – peruwiański mistrz *bel canto*

Obecnie jednym z najbardziej cenionych tenorów specjalizujących się w stylu *bel canto* jest Juan Diego Florez. Artysta urodził się w Peru w 1973 roku. Początkowo zamierzał zająć się muzyką popularną. W wieku 17 lat wstąpił do Conservatorio Nacional de Música w Limie. Jego klasyczny głos objawił się w okresie studiów. Otrzymał stypendium w Curtis Institute w Filadelfii, gdzie studiował w latach 1993–1996 i zaczął śpiewać w studenckich produkcjach operowych w repertuarze, który do dziś jest jego specjalnością: Rossini i opery *bel canto* Belliniego i Donizettiego.

Jego międzynarodowa kariera rozpoczęła się w 1996 roku na festiwalu we włoskim mieście Pesaro. W wieku 23 lat zadebiutował w La Scali. Jego debiut w Covent Garden nastąpił w 1997 roku, gdy zaśpiewał rolę Hrabiego Potoskiego w światowym prawykonaniu koncertowym *Elżbiety* G. Donizettiego. Debiutował w Wiedeńskiej Operze w 1999 roku jako Hrabia Almaguilla w *Il barbiere di Siviglia* oraz w nowojorskiej Metropolitan Opera w 2002 roku w tej samej roli⁶⁵.

20 lutego 2007 roku, podczas premiery opery *La fille du régiment* Donizettiego w La Scali, Flórez zakończył 74-letnią tradycję *teatru bez bisów*, gdy na skutek ogromnego aplauzu był zmuszony powtórzyć arię *Ah! mes amis* z dziewięcioma wysokimi C. Powtórzył ten solowy bis w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku 21 kwietnia 2008 roku, jako pierwszy śpiewak, który to zrobił od 1994 roku⁶⁶.

⁶³ Juan Diego Florez Masterclass, Royal Opera House. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=NMe45NEHaZ0> [data dostępu: 02.04.2022].

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

Tenor jest również aktywny na scenach koncertowych Europy, Ameryki Północnej i Południowej. Wśród wielu miejsc, w których dawał koncerty i recitale są: Wigmore Hall w Londynie, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, Lincoln Center i Carnegie Hall w Nowym Jorku, Palau de la Música w Barcelonie, Teatro Segura w Limie oraz Mozarteum w Salzburgu⁶⁷.

Dzięki swojej perfekcyjnej technice wokalne jest w stanie wykonywać także repertuar nie operowy na światowym poziomie. Między innymi zaśpiewał song pt. *You'll Never Walk Alone* z musicalu *Carousel* na Broadwayu w 2005 roku⁶⁸.

Fot. 24. Juan Diego Florez podczas koncertu w Londynie w sali koncertowej Royal Albert Hall w 2017 roku



Źródło: <https://andina.pe/ingles/noticia-juan-diego-florez-back-to-royal-albert-hall-in-2017-665738.aspx> [data dostępu: 16.03.2022]

W 2001 roku artysta podpisał kontrakt z firmą fonograficzną Decca i od tego czasu wydał sześć płyt z recitalami solowymi. Najważniejsze z nich to: *Rossini Arias*, które zdobyły w 2003 roku nagrodę Cannes Classical Award oraz *Una furtiva lagrima*, która w 2004 roku zdobyła nagrodę Cannes Classical Award⁶⁹.

Oprócz oficjalnej dyskografii, prawie wszystkie jego profesjonalnie wykonywane role zachowały się dzięki audycjom radiowym oraz transmisjom internetowym. Śpiewał hymn finałowy Ligi Mistrzów UEFA w Madrycie na Santiago Bernabeu w 2010 roku.

⁶⁷ Juan Diego Florez Masterclass, Royal Opera House. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=NMe45NEHaZ0> [data dostępu: 02.04.2022].

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

Od 2010 roku wykonuje także repertuar liryczny. W grudniu 2016 roku zadebiutował w operze *Werter* Massenet'a. Krytyk magazynu „Diapason” określił występ Flóreza jako triumf, demonstrując jego wzorową dyscyplinę w akcencie i frazowaniu. Określił mianem aksamitu jego barwę głosu⁷⁰.

Poglądy tego wybitnego śpiewaka na kwestie techniki wokalne można poznać oglądając jedne z jego masterclass, które cyklicznie przeprowadza w najbardziej uznanych konserwatoriach muzycznych na świecie oraz studiach operowych najśłynniejszych teatrów. Na potrzeby niniejszej pracy dokonano analizy mistrzowskiej lekcji, którą tenor przeprowadził dla studentów studia operowego działającego przy Royal Opera House w Londynie w 2019 roku. Materiał audio-video z tego wydarzenia jest dostępny w Internecie⁷¹.

Rozpoczynając spotkanie z młodymi śpiewakami oraz publicznością tenor wyraża swoje ogromne zadowolenie z faktu, że będzie mógł podzielić się swoją wiedzą o technice wokalne z młodymi śpiewakami. Podkreśla, że takie spotkanie jest dla niego również bardzo kształcące, ponieważ samemu może nauczyć się wiele słuchając innych i uświadamia sobie, na co sam musi zwracać uwagę jako wykonawca. Ponadto Florez uważa, że takie spotkania są świetną możliwością spotkania z publicznością i ukazania jej tego, jak wygląda praca śpiewaka przed spektaklem operowym. (Już w tym miejscu można zauważyć podobieństwa podejścia do pracy wokalisty operowego z mistrzami z ubiegłego stulecia, których dokonania zostały opisane w poprzednim rozdziale pracy). Pomimo ogromnego dorobku i uznania na świecie mistrz sam o sobie mówi, że jeszcze wiele się musi nauczyć i że każde spotkanie z młodym wokalistą jest dla niego inspiracją i także lekcją.

Pierwszą studentką, która zaprezentowała swoje umiejętności była mezzosopranistka. Wykonała arię *O patria... Di tanti palpiti* z opery *Tancredi* Gioacchino Rossiniego. W połowie utworu peruwiański mistrz przerwał śpiewaczkę. Zalecił jej, aby recytatyw zaśpiewała delikatniej, z większą ilością powietrza w głosie (przestrzeni), aby otworzyła gardło. Celem takich zabiegów technicznych miało być pogłębienie wydźwięku recytatywu *amoroso*. Mistrz ukazuje, że kolorem dźwięku, dynamiką oraz artykulacją można wydobyć z krótkiej frazy wiele interesujących detali. Dużą uważność tenor zwraca na zakończenie frazy przez śpiewaka. Mówi, że młoda śpiewaczka ma *syndrom* mezzosopranu, ponieważ bardzo mocno używa rejestru piersiowego

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

w zakończeniu frazy, gdzie są dolne dźwięki. Uważa, że nie koresponduje to z treścią utworu, ponieważ nie ma on charakteru dramatycznego. Florez uważa, że w stylu *bel canto* początek oraz koniec frazy powinny mieć taki sam kształt, dodając żartem, że ta uwaga dotyczy również mezzosopranów⁷².

Podkreśla, że nie może być słyszalna zmiana rejestrów, w szczególności przejście na rejestr piersiowy. Podobnie jak Tetrzzini, mistrz stylu *bel canto* krytykuje określenia dotyczące umiejscawiania głosu (na maskę, do tyłu, itp.). Uważa, że zmiany w kolorze dźwięku są bardzo subtelne – używa określenia, że są to *milimetry*. Należy zwrócić uwagę, żeby kolor dźwięku wypływa z dźwięku poprzedniego. W wykonaniu arii zwraca sopranistce uwagę na stosowanie dokładnie wszystkich oznaczeń dotyczących artykulacji oraz wypukleniu ich w czasie śpiewu. Mistrz uważa, że wykonania w stylu *bel canto* muszą być naszpikowane różnymi efektami. Porównuje, że opery *bel canto* w XIX wieku były tym, czym teraz jest muzyka pop i muszą być *efekciarskie* (w dobrym znaczeniu tego słowa). Należy dokładnie się stosować do zapisów kompozytorów, ponieważ wtedy muzyka *bel canto* nabiera blasku, lekkości oraz zachwyca słuchacza, a nie jest tylko wokalizą naszpikowaną trudnościami technicznymi.

Drugim uczniem, z którym spotkał się Juan Diego Florez był tenor wykonujący arię *Povero Ernesto* z opery *Don Pasquale* skomponowaną przez Geatano Donizettiego. Panowie rozpoczynają pracę nad recytatywem. Mistrz uważa, że aby oddać dramatyzm sytuacji lirycznej, należy zwrócić szczególną uwagę na słowo. Ukazuje młodemu śpiewakowi, w jaki sposób kształtować słowa, aby nabrały one różnego koloru zależności od ładunku emocjonalnego frazy. Podkreśla, jak ważne jest *legatow* budowaniu frazy oraz zwraca uwagę na szczegóły językowe, np. podwójne spółgłoski, których wykonywanie ułatwia prawidłową emisją głosu oraz buduje dramatyzm sytuacji lirycznej.

W głosie tenorowym przed rozpoczęciem frazy, której początkiem jest wysoki dźwięk należy bardzo mocno oprzeć się na spółgłosce. Mistrz demonstruje to na przykładzie frazy rozpoczynającej się od słowa *core*, gdzie na samym początku należy zaśpiewać wysokie tenorowe A. Należy myśleć pozycją miejsce oraz ekspresją, ale nie forsować wysokich dźwięków, pozwolić, aby zabrzmiały naturalnie bez niepotrzebnego spięcia i siły.

⁷² Juan Diego Florez Masterclass, Royal Opera House. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=NMe45NEHaZ0> [data dostępu: 02.04.2022].

Należy podkreślić, że Juan Diego Florez bardzo emocjonalnie podchodzi do ucznia i bardzo wiele pokazuje swoim głosem. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że rola *Ernesta* z opery *Don Pasquale* jest jego jedną z koronnych ról w repertuarze.

Fot. 25. Juan Diego Florez podczas prowadzenia masterclass w Londynie w Royal Opera House w 2019 roku



Źródło: https://m.facebook.com/122459065445/photos/pcb.10157336591645446/10157336591360446/?type=3&source=48&_tn_=EH-R [data dostępu: 16.03.2022]

Trzecim, ostatnim uczniem, który wziął udział w masterclass był młody niewidomy tenor, który wykonał arię z opery *Manon*, skomponowaną przez Julesa Masseneta. Większość uwag oraz spostrzeżeń dotyczących techniki wokalne był tożsama z tym, co mistrz mówił poprzednim uczniom. Młodemu tenorowi Juan Diego Florez zwracał uwagę na otwarcie przestrzeni, klatki piersiowej, rozluźnienie ciała. Przy śpiewaniu dźwięków *forte* Florez uważa, że zawsze trzeba śpiewać „z zapasem”, nigdy nie forsować dźwięku (myśleć raczej *mezzoforte*), ponieważ jest to „polisa ubezpieczeniowa” na życie artystyczne i pozwoli śpiewakowi wykonywać zawód przez długie lata, a głos nie będzie się niszczył i będzie zawsze zdrowy i świeży⁷³.

⁷³ Juan Diego Florez Masterclass, Royal Opera House. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=NMe45NEHaZ0> [data dostępu: 02.04.2022].

3.5. Mariusz Kwiecień – słowiański mistrz *bel canto*

Mariusz Kwiecień to polski baryton urodzony 4 listopada 1972 roku. Artysta śpiewał główne role z repertuaru klasycyzmu oraz *bel canto* w największych teatrach operowych Europy i Ameryki Północnej. Otrzymał szczególne wyróżnienie za tytułową rolę w dziele operowym *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta, którą śpiewał w Metropolitan Opera, Lyric Opera of Chicago, Vienna State Opera, Bilbao Opera, Houston Grand Opera, San Francisco Opera, Santa Fe Opera, Operze Narodowej w Warszawie, a także w Royal Opera House i Seattle Opera, gdzie za tę rolę zdobył nagrodę Operowego Artysty Roku 2006–2007.

Mariusz Kwiecień studiował w warszawskiej Akademii Muzycznej, a karierę zawodową rozpoczął jako Eneasza w *Dydonie i Eneaszu* Purcella w Operze Krakowskiej w 1993 roku. W 1995 roku zaśpiewał partię tytułową w *Weselu Figara* w Luksemburgu i Poznaniu. W Operze Warszawskiej zadebiutował rok później jako Stanisław w operze *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki. Wkrótce potem pojawiły się debiuty w największych europejskich i amerykańskich teatrach operowych⁷⁴.

Mariusz Kwiecień zdobył nagrody w kilku międzynarodowych konkursach wokalnych, w tym Nagrodę Wiedeńskiej Opery Narodowej i Opery Narodowej w Hamburgu w Konkursie im. Hansa Gabora Belvedere w 1996 roku oraz Nagrodę Interpretacji Mozarta i Nagrodę Publiczności w Konkursie im. Francisco Viñasaw Barcelonie w 1998 roku. Został również wybrany do reprezentowania Polski w konkursie Cardiff Singer of the World w 1999 roku⁷⁵.

Był studentem programu Lindemann Young Artist Development Program Metropolitan Opera, zadebiutował w MET w 1999 roku jako Kuligin w *Kata Kabanowej* Janáčka. Do 2003 roku śpiewał w Nowym Yorku główne role barytonowe, dając ostatecznie ponad 200 przedstawień, m.in. Marcello w *Cyganerii* (2003), Silvio w *Pagliacci* (2004), Hrabia Almaviva w *Weselu Figara* (2005), Guglielmo w *Così fan tutte* (2005), Dr Malatesta w *Don Pasquale* (2006), Enrico w *Łucji z Lammermoor* (2007), Belcore w *L'Elisir d'Amore* (2012), tytułowa rola w *Eugeniuszu Onieginie* (2013–2017) i Zurga w *Poławiaczach perł* (2015–2018)⁷⁶.

⁷⁴ Mariusz Kwiecień – informacje biograficzne. Wersja elektroniczna: <https://culture.pl/pl/tworca/mariusz-kwiecien> [data dostępu: 02.05.2022].

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

Fot. 26. Mariusz Kwiecień podczas wykonywania tytułowej roli Don Giovaniego W.A. Mozarta w MET w 2014 roku



Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/mariusz-kwiecien> [data dostępu: 02.05.2022]

We wrześniu 2020 roku Kwiecień ogłosił odejście ze sceny z powodu nawracających problemów z kręgosłupem i został dyrektorem artystycznym Opery Wrocławskiej. Rozpoczynając pracę menadżera instytucji kultury w swej ojczyźnie śpiewak miał więcej czasu, aby poświęcić się działalności pedagogicznej⁷⁷.

W niniejszej pracy zostaną przedstawione poglądy na technikę wokalną Mariusza Kwietnia, które można poznać z materiałów audio-video z masterclass, dostępnych w Internecie.

Pierwsze kursy odbyły się 10 października 2020 roku w Operze Wrocławskiej i były przeznaczone dla śpiewaków współpracujących z tą instytucją⁷⁸. Drugi kurs, na którego podstawie zostanie dokonana analiza techniki wokalne odbył się w dniach 23–25 listopada 2020 roku w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Tytuł kursu brzmiał: *Technika wokalna jako fundament budowania osobowości estradowej i scenicznej*⁷⁹.

Polski maestro zwracał szczególną uwagę młodym artystom na fundament oddechu. Ukazywał, w jaki sposób należy prawidłowo brać oddech przeponowo-żebrowy, aby głos wokalisty miał solidne fundamenty. Młodej sopranistce zwracał szczególną uwagę, że projekcja głosu powinna być na zewnątrz, a nie do wewnątrz.

⁷⁷ *Masterclass Mariusza Kwietnia*. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=81Chrp-0aGc> [data dostępu: 02.05.2022].

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

Obserwując całe zajęcia z mistrzem należy podkreślić, że stosuje on pedagogikę pozytywną, czyli podkreśla to, co uczeń robi dobrze, w sposób delikatny sugerując, na co powinien zwrócić uwagę, aby dalej rozwijać swój warsztat wokalny. Niewątpliwie, taki styl pracy Mariusz Kwiecień wyniósł z lekcji w Stanach Zjednoczonych, gdzie kształcił się przy teatrze Metropolitan Opera. To właśnie w USA pedagodzy stosują taki styl pracy z uczniem. Nie ulega wątpliwości, że dobre samopoczucie (luz) jest dodatnio skorelowane z postępami ucznia, ponieważ w czasie fonacji może rozluźnić zbędne napięcia mięśni spowodowane stresem. W efekcie powoduje to naturalną zdrową emisję dźwięków bez zbędnych zacisków o obrębie krtani.

Mistrz prowadził kursy w czasie rygorystycznych obostrzeń związanych z przeciwdziałaniem epidemii COVID. Na początku warsztatów dyrektor Kwiecień zwracał uwagę na fakt, że bardzo ważną kwestią jest stworzenie warunków młodym ludziom, aby mogli rozwijać się wokalnie w tym trudnym czasie, ponieważ zastanie aparatu głosowego powoduje regres w technice wokalne. Pedagog uważa, że praktycznie nie zdarza się, aby każdy miał ten sam problem wokalny. Zadaniem nauczyciela jest wychwycenie problemów ucznia i przeprowadzenia zajęć w ten sposób, aby młody człowiek dostał wiedzę i pomoc, jak poradzić sobie z danym problemem.

Mistrz mówił także, że zdarza się, że jedna osoba ma problem z oddechem, druga z nośnością głosu, a trzecia z pewnością siebie na skutek wydarzeń w życiu prywatnym. Zadaniem nauczyciela jest *dostrojenie* się do sytuacji ucznia. Mariusz Kwiecień twierdzi, że „dobry pedagog powinien nadawać na tych samych falach co uczeń i być jego partnerem, łamać dystans”⁸⁰.

Mistrz zdaje sobie sprawę z tego, że dla młodych ludzi uczestniczących w kursie jest on ikoną świata opery, ale tym trudniejsze zadania ma w takiej sytuacji nauczyciel, ponieważ musi złamać dystans z uczniem i pokazać, że tak naprawdę oboje są takimi samymi ludźmi. Bardzo ważna jest pewność siebie i odrzucanie kompleksów.

⁸⁰ Tamże.

Fot. 27. Afisz zapowiadający mistrzowskie warsztaty wokalne z Mariuszem Kwietniem



Źródło: <https://openmusicreview.art/publikacje/mistrzowskie-warsztaty-wokalne-mariusz-kwiecien/> [data dostępu: 03.05.2022]

Dokonując analizy całości warsztatów trzeba zwrócić uwagę na fakt, że Mariusz Kwiecień przykładał wielką wagę do prawidłowego oddechu oraz aspektów psychologicznych związanych ze śpiewem⁸¹.

⁸¹ *Masterclass Mariusza Kwietnia*. Wersja elektroniczna: <https://www.youtube.com/watch?v=81Chrp-oaGc> [data dostępu: 02.05.2022].

Zakończenie

Praca nad głosem jest długotrwałym i zindywidualizowanym procesem. Rola pedagoga w tym procesie jest kluczowa, chociaż nie definiuje sukcesu artystycznego ucznia. W historii wokalistyki wielokrotnie zdarzało się, że z klasy danego pedagoga wychodzili wybitni młodzi śpiewacy, którzy osiągnęli międzynarodowy sukces artystyczny, jak i uczniowie przeciętni, którzy nie byli w stanie sprostać trudom zawodu śpiewaka solisty.

Należy podkreślić, że praca pedagoga wokalnego jest bardzo trudnym zadaniem. Po pierwsze nauczyciel nie ma możliwości wizualnego sprawdzenia czy struny głosowe i krtani ucznia są odpowiednio ułożone. Sam także nie może pokazać, jak należy odpowiednio zwierać struny głosowe, umiejscawiać dźwięk czy kontrolować tor przepływu oddechu przeponowo-żebrowego. Uczeń ma więc ograniczoną możliwość obserwacji tych procesów, bazuje jedynie na barwnych porównaniach o odczuciach, które przedstawia pedagog oraz słucha demonstracji wokalnych swojego profesora. Proces ten jest więc niezwykle trudny zarówno dla ucznia, jak i dla mistrza.

Nie ulega wątpliwości, że taki stan rzecz zdeterminował różne szkoły nauki śpiewu solowego, a także znaczną dywersyfikację poglądów pedagogów na sposoby pracy nad głosem. Należy podkreślić, że efekt końcowy procesu nauki śpiewu solowego jest zdefiniowany i instynktownie znany przez uczniów, pedagogów czy słuchaczy, ale drogi prowadzące do osiągnięcia samodzielności w wykonywaniu zawodu są różne.

Kolejną trudnością w procesie nauki śpiewu wydaje się intymność instrumentu, jakim jest głos ludzki. W przypadku pedagogiki wokalnej nauczyciel powinien zwracać szczególną uwagę na uwarunkowania psychologiczne ucznia, ponieważ jego instrument – głos jest integralną częścią młodego artysty. Nieprawidłowy przebieg zajęć pod względem niedopasowania metod pedagogicznych (stres, brak zaufania do nauczyciela) może powodować napięcia w ciele w czasie fonacji, które utrwalają nieprawidłowe nawyki wokalne. Ponadto nauczyciel powinien zwracać szczególną uwagę na dobór słów, dając takie uwagi uczniowi, aby nie były one odbierane jako krytyka jego osoby. Jest to niezmiernie istotne w pierwszych latach nauki, kiedy uczniowie rozpoczynający naukę często w okresie adolescencji, nie są jeszcze w pełni ukształtowanymi psychicznie osobami.

Nie ulega wątpliwości, że doszło do istotnych zmian społecznych w okresie ostatnich dwustu lat. Doszło do ogromnego rozwoju techniki, która wpływała na proces nauki śpiewu solowego. Należy pokreślić, że jeszcze kilkanaście lat temu nie był możliwy dostęp do tysięcy wykonań danej arii operowej. Proces nauki został bardzo uproszczony, ponieważ każdy uczeń ma możliwość sprawdzenia poprawnej wymowy tekstu w obcym języku, nauki linii melodycznej bez dogłębnej znajomości nut, a także niezliczonych możliwości próbowania fragmentów z akompaniamentem bez potrzeby współpracy z pianistą czy orkiestrą. Proces nauki ewoluował, ale stylistyka *bel canto*, a także ludzka fizjonomia, odpowiadając za fonację, nie zmieniła się od czasu napisania pierwszych traktatów muzycznych.

W ten sposób, na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że założenia metody śpiewu *bel canto* przedstawione w traktatach mistrzów z przełomu XIX i XX wieku są nadal aktualne i stanowią podstawę w kształceniu przyszłych pokoleń śpiewaków operowych.