

AUTOREFERAT

1. **Imię i nazwisko:** *Adam Zdunikowski*

2. **Posiadane stopnie i tytuły:**

1991 – tytuł magistra sztuki – wokalistyka, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie

2013 – stopień doktora sztuk muzycznych, dyscyplina artystyczna – wokalistyka, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy

3. **Dotychczasowe zatrudnienie w placówkach artystycznych naukowych i dydaktycznych:**

1990 – 92 - Warszawska Opera Kameralna

1991 – do chwili obecnej - Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie

2006 – 2015 - Opera Krakowska

2014 – do chwili obecnej - Państwowa Szkoła Muzyczna II st. im. J. Elsnera w ZPSM nr 1 w Warszawie

2014 – do chwili obecnej - Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy

2014 – do chwili obecnej - Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina Wydział Instrumentalno – Pedagogiczny w Białymstoku

4. **Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zmianami)**

Leoš Janáček. VÝLETY PÁNĚ BROUČKOVY, Premiéra 16.10.2014, Divadlo Antonína Dvořáka

Dirigent

Robert Jindra

Jan Šrubař

Matěj Brouček

Arnold Bezuyen

Jorge Garza

Mazal, malíř - Blankytný / Petřík

Jérôme Billy

Adam Zdunikowski

Sakristán u sv. Víta / Lunobor / Domšík od Zvonu

Martin Gurbal

František Zahradníček

Málinka, jeho dcera / Ethera / Kunka

Agnieszka Bochenek-Osiecka

Jana Sibera

Würfl, hostinský na Vikárce / Čaroskvoucí / Konšel

Alexandr Beň

Peter Mazalán

Čišníček / Zázračné dítě / Žák

Marianna Pillárová

*Adam
Zdunikowski*

W moim bogatym dorobku artystycznym znajduje się wiele partii wokalnych w przedstawieniach operowych, koncertów symfonicznych i kameralnych - 43 opery, z których partie tenorowe wykonałem w kilkuset przedstawieniach, w kilkudziesięciu teatrach operowych w kraju i za granicą. Z pewnym zadowoleniem mogę również stwierdzić, iż spośród plejady polskich śpiewaków operowych wyróżniam się zarówno mnogością wykonanych oper czeskich kompozytorów, jak również dużą liczbą koncertów i przedstawień zaśpiewanych u naszych południowych sąsiadów, Czechów. Miałem okazję występować w operze Jana Dismasa Zelenki *Sub olea pacis et palma virtutis* (płyta wydana przez Supraphon w 2001 roku), Bedřicha Smetany *Prodana Nevěsta – Jeník* oraz *Dalibor – Vitek* (Narodni Divadlo Praha), Františka Škroupa *Der Meergeuse – Ferdinand* (Stavovske Divadlo 2003 Praha), Antonina Dvořaka *Rusalka – Princ* (Narodni Divadlo Praha, Bydgoszcz Opera Nova). Niezwykłym doświadczeniem było dla mnie wykonanie partii Tamina z opery *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta w języku czeskim (ok. 40 przedstawień). Gdyby dodać do tego jeszcze partie tenorowe w *Requiem* i *Stabat Mater* Antonina Dvořaka (wydane na płycie Resta 2005), a także w *Glagolska Mše* Leoša Janačka oraz pieśni innych czeskich kompozytorów, to pokusiłbym się o stwierdzenie, że mogę być polskim w pewnym sensie postrzegany „specjalistą” od wykonywania czeskiego repertuaru. Chętnie nadal przyjmuje podobne propozycje pracy.

Miniony sezon artystyczny (2013/14) zaowocował udziałem w premierze opery Leoša Janačka *Vylety Pane Broučkovy* w Narodnim Moravsko – Šleskim Divadle w Ostrawie. Kompozytor ten jest kolejnym czeskim twórcą opery, którego muzykę było mi dane interpretować. Powyższy fakt skłonił mnie do wskazania wyżej wymienionego dzieła jako mojego szczególnego osiągnięcia artystycznego. Było to niewątpliwie konsekwencją moich długoletnich doświadczeń z muzyką kompozytorów czeskich.

Udział w poszczególnych realizacjach za każdym razem dostarczał mi kolejnych wrażeń artystycznych i poznawczych. Prace nad partią w operze Mozarta *Czarodziejski flet*, a właściwie - *Kouzelná fletna* (tak brzmi tytuł opery w języku czeskim), zaczynałem od podłożenia tekstu do linii melodycznej znanej mi już z wielokrotnych inscenizacji z poprzednich lat. Wbrew pozorom, które wynikały z poczucia doskonale znanej mi partytury, praca ta okazała się bardzo skomplikowana. Dobrze znane mi już wcześniej, konstrukcje słowno-muzyczne, wypracowane frazy czy indywidualnie interpretowaną melodykę słów Mozartowskiego oryginału, zmuszony byłem lekko „połamać” rytmicznie, by odpowiednio dostosować w nich prozodię języka czeskiego. Ten problem szczegółowo przedstawię w dalszej części autoreferatu przy okazji omawiania wskazanego dzieła artystycznego.

Podobnie było podczas pracy nad premierą *Prodana Nevěsta* Bedřicha Smetany. Nielatwy tekst czeski był pierwszoplanowym problemem. Dodatkowym elementem pracy nad

rolą była nieznaną mi wcześniej linia melodyczna, oparta o specyficzną konstrukcję harmoniczną, której musiałem się nauczyć. To jednak zupełnie normalna sytuacja podczas opanowywania nowej partii.

Zgoła odmiennym doświadczeniem była praca nad partiami Vitka w *Daliboře* B. Smetany i Princa w operze *Rusalka* Antonina Dvořaka. W obydwu przypadkach muzyka była skomponowana do oryginalnego libretto i pokrywała się z melodyką i prozodią słów języka czeskiego.

W pewnym sensie najprostszym zadaniem było wykonanie partii tenorowej w operze *Sub olea pacis et palma virtutis* Jana Dismasa Zelenki i Ferdinanda w *Der Meergeuse* Františka Škorupa". Musiałem nauczyć się jedynie linii melodycznej, a do śpiewania pozostał tekst łaciński (opera Zelenki) i niemiecki (opera *Der Meergeuse*).

Pomimo wielokrotnych wykonań różnorodnego repertuaru czeskich kompozytorów, okazało się, że jednak najwięcej nowych wyzwań dostarczyła mi praca nad potrójną partią – Mazala, Blankytneho i Petřika w *Vyletach Pane Broučkovy* Leosa Janačka. To właśnie ta opera jest pierwszym pełnym dziełem scenicznym kompozytora – wybitnego przedstawiciela stylu narracyjnego, albowiem *Šarka*, nad którą pracę rozpoczął w 1817 roku została ukończona po skomponowaniu *Vylety Pane Broučkovy*. Bogata w morawski folklor, niebanalną fabułę i nietuzinkową instrumentację, niesie ogrom trudności wokalnych.

Kompozytor darzył szczególnym sentymentem swoje pierwsze operowe dzieło. Sam również pracował nad jego librettem. Po szczegółowej analizie partytury i z perspektywy czasu, który pozwala na refleksję, skłaniam się do stwierdzenia, że autor tej opery nie ustrzegł się błędów. Wynikają one głównie, jak sądzę, z niedoświadczenia kompozytora w dziedzinie powiązań słowno-muzycznych. Można odnieść wrażenie, że podczas pracy nad tą operą Janaček opierał się wyłącznie na znajomości skali poszczególnych głosów, nie biorąc pod uwagę specyfiki praktycznego operowania nią. Fakt, że wszystkie partie wokalne są napisane ekstremalnie wysoko, jest wynikiem nieuwzględnienia tego aspektu wykonawczego. Co prawda, nie wykraczają one ponad możliwości głosowe i teoretycznie są wykonalne, ale tessitura używana przez kompozytora stanowi nie lada wyzwanie dla śpiewaka. Przykładowo, w partii Mazala, Blankytneho i Petřika nuta c^2 pojawia się pięciokrotnie, w tym raz *legowana* przez cztery pełne takty, nuta h^1 jedenastokrotnie, pozostałe dźwięki powyżej g^1 , można wskazać kilkadziesiąt razy. Występuje również cis^2 ! Jest ono co prawda zapisane w technice „grido” (adnotacja nutowa w formie „X”), ale moje poczucie muzykalności wymaga, aby do jego osiągnięcia nie dochodzić metodą „krzyku”. Dodatkowym utrudnieniem jest gęsta orkiestracja dzieła. Jakikolwiek próby realizowania górnych tonów w dynamice *mezza voce* skazane są moim zdaniem na niepowodzenie. Daleki jestem od autorytarnego stwierdzenia, że partia ta polega na forsowaniu głosu. Istnieje przecież wiele fragmentów (około 20% partii)

Alina
Zobacz nowość!

lirycznych. Są to obszerne recytatywy *accompagnato* w II akcie (*Vylety na měsíc*). Jednak moje doświadczenie przy realizacji tej partii skłania do uznania jej za jedną z bardziej forsownych w mojej karierze wokalne.

Chciałbym również wskazać kolejne trudne zadanie, na które natknie się każdy realizator tej partii wokalne. Neoromantyczna konstrukcja opery, która w przypadku tego dzieła nie składa się z tradycyjnych arii i ansambli, przeplatanych melodyjnymi fragmentami orkiestrowymi, lecz jest ciągiem monologów, dialogów muzycznych, skomplikowanych rytmicznie, spiętrzonych zwiększonymi i zmniejszonymi interwałami. Sądzę, że są to także spore problemy wykonawcze, które w istotny sposób determinują wykonalność partii w operze Janačka.

Dla współczesnego artysty wykonywanie skomplikowanych rytmicznie i melodycznie partii jest za każdym razem dużym wyzwaniem. Skłaniam się ku stwierdzeniu, że najwięcej pracy, zwłaszcza dla artysty nie będącego Czechem, wymaga prozodia języka czeskiego. Partie wokalne są na tyle trudne, iż do wykonania tej opery często zapraszani są śpiewacy o wyjątkowych umiejętnościach lingwistycznych, pochodzący z różnych zakątków świata. Tak było również podczas Ostrawskiej premiery, gdzie oprócz mnie występowała trójka Słowaków, Ukrainiec, Meksykanin, Holender oraz jedna Polka. Na etapie prób okazało się jednak, że wszyscy zaproszeni śpiewacy, nie wyłączając Czechów, mieli problemy językowe w swoich partiach wokalnych. Brały się one zazwyczaj z *tessitury* w jakiej owe partie zostały zapisane a w mniejszym stopniu wynikające ze znajomości języka czeskiego. Zarówno szybkie tempo śpiewania wielu fraz jak ich wysokość, sprawiły niedogodności w prawidłowym, wyraźnym artykulowaniu słów bogatych w spółgłoski. Oprócz tego, fabuła aktu III i IV została umiejscowiona w średniowieczu, gdzie poszczególni protagoniści posługują się językiem staroczeskim. Dramaturgia tej części opery oparta jest na specyficznej „inności” głównego bohatera, który posługuje się XIX wieczną fonetyką języka czeskiego. współczesnego kompozytorowi. Ten zabieg dramaturgiczny na pewno nie ułatwia zadania wykonawcom.

W dalszym ciągu mojego wywodu chciałbym przedstawić największe zawiłości językowe, na które w tej operze napotykają śpiewacy, zwłaszcza pochodzenia polskiego.

Po pierwsze w czeskiej fonetyce nie istnieje samogłoska „y”. Mimo iż występuje ona w formie graficznej, brzmieniowo bardziej przypomina polskie „i”. Natomiast „i” brzmi „płytko” i o wiele jaśniej. Wydawać by się mogło, że jest to o wiele prostsze ale czeski słuchacz, wyczulony na zmiany, czeka na tę drobną różnicę. Po wtóre, mamy do czynienia z dwoma rodzajami spółgłoski „h”. W języku polskim w zapisie graficznym istnieje dwuznak „ch” i „h”, który w mowie praktycznie się nie liczy. U Czechów natomiast, oprócz zapisu, różnica dotyczy wymowy. Głoska „ch” zabarwiona jest „ś”, tak jak w niemieckim, zaś „h” ma

gardłowo- krtaniowy, dźwięczny, twardy brzmieniowo odcień. Podobnie jak to funkcjonuje jeszcze w niektórych rejonach Śląska. Kolejnym wyzwaniem jest fonem „ř”, powstały przez *asybilację* (spółgłoski zwarte zmieniają się w zwarto-szczelinowe i szczelinowe) z miękkiego „r”, we współczesnej wymowie będący połączeniem głosek „r” i „rz”.

Następnym jest problem braku samogłosek w niektórych wyrazach lub ich deficyt w stosunku do liczby nut. Jak zaśpiewać takie wyrazy jak: „krk” (szyja), „prst” (kciuk) czy „hrdlo” (gardło)? Sami Czesi nie mają na to sposobu. Po prostu „fonują” tak, jak mówią. Lecz co zrobić, gdy nad grupą spółgłosek pojawi się nuta do zaśpiewania? Ja pozwoliłem sobie pomiędzy ich natłok wstawić polską samogłoskę „y”, co nie napotkało sprzeciwu Czechów.

Swoistą regułą, bardzo trudną do opanowania przez Polaków, jest udźwięcznianie spółgłosek. W języku polskim, przy spotkaniu spółgłoski dźwięcznej z bezdźwięczną, pierwsza (dźwięczna) traci tę cechę. Następuje zatem zjawisko *antycypacji* czyli upodobnienia wstecznego. W języku czeskim jest dokładnie odwrotnie. Występuje zjawisko *perseweracji* (przedłużanie się czasu trwania ruchu artykulacyjnego głoski ponad zwykłą jego normę czasową). Układ narządów mowy dla głoski poprzedzającej zostaje przedłużony na głoskę następną. W tym przypadku powstają upodobnienia postępowe tzn. ta druga głoska (bezdźwięczna) udźwięcznia się! Niby proste, lecz w tym przypadku siła przyzwyczajenia wielokrotnie wywołuje błąd. To jeszcze nie koniec zawiloci. W kategoriach niuansu można by przedstawić zmianę brzmienia samogłosek „a” i „e”, lecz profesjonalizm wymaga ich lekkiego rozjaśnienia, spłaszczenia, wyartykułowania w sposób „infantylny”. I tak dotarliśmy do „*vyslovnosti*” czyli prawidłowej wymowy czeskiej. To, co jest oczkiem w głowie każdego mieszkańca kraju znad Wełtawy, to magiczne kreski nad samogłoskami, a w przypadku „u” przyjmujące postać małego kółka („ü”). O ile w potocznej mowie owe kreski sprowadzają się do lekkiego wydłużenia i przeakcentowania samogłosek pod nimi występujących niezależnie od obowiązkowego akcentu na pierwszą sylabę, o tyle w śpiewie przybierają rangę „czeskiego” frazowania. Przekonałem się o tym zwłaszcza przy okazji pracy nad wspomnianą wcześniej operą *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta (*Kouzelná flétna*), gdzie kreska nad samogłoską przedłużała wartość nuty nawet do połowy, a jej brak potrafił o tyleż ją skrócić! W przypadku Janačka, tj. opery skomponowanej do istniejącego libretto, długości nut są dostosowane do prozodii mowy, lecz poprawność wykonawcza wymaga minimalnego podkreślenia pojawiających się owych kresek. Prawidłowa realizacja tego zapisu jest wyjątkową umiejętnością, szczególnie docenianą przez czeskiego melomana.

Na koniec pozwolę sobie jeszcze podać sposoby realizacji liter obdarzonych „ptaszkiem”, charakterystycznych dla języka czeskiego: „č” = „cz”, „š” = „sz”, „ě” = „je”, „ď” = „ć”. Ciekawostką jest czeska „zagadka” językowa, nie posiadająca jak sądzę, zadnego

logicznego wyjaśnienia. Otóż, gdy przed samogłoską „ě” pojawia się spółgłoska „m” zawsze pomiędzy nie trzeba wstawić spółgłoskę „n” („mě” = „mnje”, „měsic” = „mnjesic”).

Nie chciałbym, aby powyższe rozważania wyglądały jak praktyczny poradnik prawidłowej wymowy. Pragnąłem jedynie podkreślić, jak wiele tajników fonetyki języka czeskiego należy zgłębić przy realizacji repertuaru operowego kompozytorów czeskich. Języki polski i czeski, należące do grupy języków słowiańskich, cechuje pokrewieństwo językowe, które jednakże przy głębszym poznaniu wymagają znacznie większej pracy od wokalisty (przełamanie przyzwyczajęń językowych) niż operowanie językiem należącym do innej grupy językowej. Owa staranność, wyjątkowa dociekliwość i wytrwałość w pracy nad perfekcyjnym wykonywaniem muzyki czeskiej, pozwoliły mi przeżyć wiele cennych spotkań z osobowościami tamtejszej kultury muzycznej. Dostarczyły mi również niezapomnianych przeżyć, głębokich wzruszeń i ciekawych doświadczeń. Pozwoliły mi rozwinąć się duchowo i odkryć nowe horyzonty artystyczne.

Moje ostatnie spotkanie z repertuarem Janačka przekonało mnie o słuszności metody jaką posłużyłem się do osiągnięcia rezultatu. Droga, którą obrałem, pozwala mi na ciągły kontakt z czeskimi scenami i dalszy rozwój artystyczny w najbliższym czasie.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych

Niekwestionowany sukces koncertu *Trzech Tenorów*, który odbył się w Termach Karakali przed 18 - tu laty, natchnął mnie do przeniesienia tego pomysłu na polski grunt. Wraz z Bogusławem Morką, kolegą z Teatru Wielkiego w Warszawie, postanowiliśmy zaprosić do współpracy Dariusza Stachurę - solistę łódzkiego Teatru Wielkiego i przy pomocy Estrady Stołecznej zrealizować nowy projekt. Nasza produkcja nie miała być kopią owego koncertu ale urozmaiconą o elementy polskie, humorystyczne, scenograficzne, kostiumowe i reżyserskie, zabawą z publicznością. Mimo „lekkiego” charakteru przedsięwzięcia o jego sukcesie zdecydował wysoki poziom artystyczny. Pomysł był tak udany, że owocuje koncertami do dnia dzisiejszego. Pierwotny skład *Trzech polskich Tenorów* nieco ewoluował na przestrzeni lat, miejsce Bogusława Morki zajął solista Opery Bałtyckiej, Paweł Skafuba. Z uwagi na duże zainteresowanie *Tenorami* i napięty grafik artystyczny wykonawców, postanowiliśmy poszerzyć skład o kolejnych tenorów, którzy występują zamiennie w zastępstwie. Dołączył do nas Tadeusz Szlenkier - solista Opery Nova w Bydgoszczy oraz Adam Sobierajski - solista Opery Krakowskiej. Sukces projektu zachęcił dyrekcję Opery w Krakowie do powielenia realizacji pod nazwą *Trzech krakowskich Tenorów*, w którym poza mną uczestniczy wspomniany Adam Sobierajski i wieloletni solista krakowskiej sceny operowej Tomasz Kuk.

Adam
Zobaczysz

Ten szczególny rodzaj działalności artystycznej postanowiłem ująć w autoreferacie z uwagi na ogromną liczbę koncertów, które odbyłem z *Tenorami* od czasu uzyskania stopnia doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie wokalistyka. Chciałbym również podkreślić, jak wyjątkową rolę pełni ten rodzaj pracy artystycznej. Tak naprawdę jest to niekończący się sprawdzian formy wokalne, konfrontacji z warsztatem kolegów tenorów i doskonalenie swoich umiejętności. Co istotne, program koncertów *Trzech polskich Tenorów* jest na bieżąco modyfikowany w zależności od potrzeb i okoliczności koncertów. Podczas występów dla różnorodnych odbiorców trzeba wykazać się refleksem, stałym kontaktem z widzem i na bieżąco reagować na potrzeby odbiorcy. Wielką wartością projektu jest niewątpliwie możliwość dotarcia do szerokiego grona słuchaczy i melomanów oraz pozyskania nowych odbiorców sztuki muzycznej, którzy dopiero rozpoczynają swoje zainteresowania muzyką poważną.

Koncerty estradowe to bardzo ważna część działalności śpiewaka, w której należy wykazać się nie tylko zdolnościami wokalnymi, ale również aktorskimi. Koncerty te wymagają szczególnych umiejętności, ponieważ aspektem wykonawczym jest w tym przypadku duża interakcja z publicznością. Okres karnawałowy szczególnie obfituje w koncerty „lżejszej muzy”, takich jak operetka czy musical. Zazwyczaj są to koncerty z udziałem dwójki solistów – tenor i sopran. Udział w nich wymaga szczególnych umiejętności z uwagi na kameralną formułę występu. Oprócz jak najlepszego wykonania utworów solowych, niezwykle ważna jest też umiejętność partnerowania w duetach. Należy odnaleźć odpowiedni balans, frazę, wyraz sceniczny i „kolor” we fragmentach wykonywanych z partnerką na estradzie. Naturalnie łatwiej i przyjemniej śpiewa się z osobą o podobnej wrażliwości artystycznej i podobnym rodzaju frazowania. Szczęśliwie wszystkie koncerty które wypełniły ostatni okres karnawałowy miałem przyjemność śpiewać z koleżankami, znakomitymi sopranistkami: Iwoną Hossą, Iwoną Sochą, Edytą Piasecką i Joanną Woś. Artysta musi być doskonale przygotowany i pewny swojej interpretacji utworu, ponieważ tak się ostatnimi laty zdarza, że koncert tego typu poprzedza zwykle tylko jedna próba z orkiestrą a repertuar do wykonania jest obszerny i różnorodny - opera, operetka i musical. Taka sytuacja rodzi trudności dla wszystkich realizatorów koncertu tzn. dla wokalistów, dyrygentów i członków zespołów orkiestrowych, ponieważ w bardzo krótkim czasie należy wspólnie wypracować jednolitą interpretację utworów.

Z satysfakcją stwierdzam, że w mojej działalności artystycznej znajduje się również pierwiastek edukacyjny. Koncerty estradowe, oratoryjne, przedstawienia operowe i operetkowe zawierają duży ładunek emocjonalny, uwrażliwiają i jak sądzę, edukują odbiorcę. Przykładem mogą być koncerty dla najmłodszych. Dotychczas rzadko brałem

udział w tego rodzaju projektach. Przełomowy okazał się ostatni rok. Zostałem zaproszony przez Filharmonię Krakowską do udziału w cyklu koncertów dla dzieci zatytułowanym *Muzyczne opowieści*. Podczas koncertów najmłodszy słuchacz filharmonii mogli zapoznać się z różnorodnymi tradycjami muzyki, tańca, śpiewu i ubioru krajów europejskich. Kolejne koncerty dla najmłodszych z moim udziałem realizuje Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie w ramach projektu *Wielki dla Małych*. Teatr proponuje dzieciom swoistą wędrówkę po historii muzyki, prezentuje poszczególne style muzyki operowej (opera *buffa*, opera *seria*, romantyzm, barok, klasycyzm) jak i gatunki muzyki wokalne (aria, duety, recytatywy) przy udziale solistów śpiewaków. Forma koncertów oparta jest na krótkich fragmentach znanych dzieł operowych pochodzących z różnych okresów. Każdy fragment utworu okraszony jest odpowiednim dla epoki kostiumem i rodzajem ekspresji charakterystycznym dla danego stylu. To wyjątkowo trudne zadanie biorąc pod uwagę różnorodność wokalną, a także częstotliwość zmian kostiumów. Szczególną przyjemność sprawił mi udział w polskim prawykonaniu opery dla dzieci zatytułowanej *Myszki i wojna czyli o dzielnym Albercie i żółtym serze* przygotowanym przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, które odbyło się w Operze Karkowskiej. Autorem libretta i muzyki jest David Chesky, amerykański kompozytor i pianista, trzykrotnie nominowany do nagrody Grammy. *Myszki i wojna* jest pełną humoru opowieścią muzyczną nawiązującą do najlepszych operowych i musicalowych wzorców. Przygody głównego bohatera, dzielnego Alberta dają najmłodszym miłośnikom muzyki odpowiedź na pytanie, dlaczego wszystkie myszki kochają ser, a przy tym ukazują absurd prowadzenia wojny, ucząc tolerancji i akceptacji odmiennych kultur. Opera ta z powodzeniem wystawiana była na wielu scenach amerykańskich, a także w Teatrze Narodowym na Tajwanie (2011). Polską inscenizację wyreżyserował Robert Drobnich, scenografię i kostiumy przygotowała Anna Chadaj, a za pulpitem stanął amerykański dyrygent młodego pokolenia Yaniv Segal. W tytułowych partiach poza mną wystąpili moi znakomici koledzy: Agnieszka Rehlis (partia Alberta) oraz Stanisław Kufluk (General Puszka). Z radością obserwowałem żywiołowe reakcje dzieci podczas spektaklu. Najmłodszy bardzo przeżywali przygody głównego bohatera i entuzjastycznie nagradzali brawami wszelkie jego sukcesy.

Niewątpliwie truizmem jest stwierdzenie, że dzieci są szczególnymi odbiorcami sztuki. Występy dla młodej publiczności wymagają jednak od wokalistów niezwykłego profesjonalizmu i są wyjątkowe z kilku względów. Chciałbym podkreślić aspekt edukacyjny i co się z tym wiąże rozbudzanie zainteresowania muzyką. Istotne jest pobudzenie odczuwania przyjemności z przebywania w instytucji kultury, albowiem te pierwsze koncerty dla dzieci rzutować będą na ich dalszą potrzebę obcowania z muzyką. Dla wokalistów rodzi to poczucie szczególnej odpowiedzialności za wychowywanie i edukowanie przyszłych,

świadomych odbiorców sztuki muzycznej. Takie wyzwanie wymaga od śpiewaków najwyższej klasy profesjonalizmu, staranności i zaangażowania.

Najbardziej cenioną przeze mnie formą muzyczną pozostaje jednak opera. W tym repertuarze czuję się najlepiej, a praca na scenie pozwala mi odczuwać pełną satysfakcję zawodową. Śpiewak operowy powinien z racji wykonywanego zawodu jak najczęściej brać udział w realizacjach operowych. Powinno wynikać to zarówno z zobowiązań etatowych, jak również z możliwości i chęci występowania gościnnego w teatrach operowych. Występ w pełnowymiarowym przedstawieniu to kwintesencja naszego zawodu. Regularny udział w repertuarowych przedstawieniach pozwala na utrzymanie dobrej formy wokalne jak i stały rozwój warsztatu. Ten rodzaj działalności artystycznej nadal zajmuje większą część mojego życia zawodowego.

Mój dotychczasowy repertuar oratoryjno – kantatowy, obejmujący około 70 tytułów, również jest jednym z tych aspektów pracy artystycznej, który pozwala mi utrzymać kondycję wokálną na odpowiednim poziomie. Muzyka tego gatunku jest wyzwaniem dla wokalisty i jednocześnie wielką przyjemnością. Zmusza do dyscypliny wokalne, wypracowania interpretacji i przede wszystkim znajomości stylu. Występ pozbawiony akcji scenicznej, kostiumów, charakteryzacji i dekoracji skupia uwagę słuchacza wyłącznie na instrumencie wokalnym. To trudne zadanie dla wykonawcy, albowiem w tego typu wydarzeniach na widza oddziałuje jedynie technika wokalna. Ze smutkiem konstatuje, że w ostatnich latach organizatorzy życia muzycznego z powodów finansowych ograniczają liczbę tego typu koncertów. Tym bardziej cieszy mnie fakt, że nadal jestem zapraszany do koncertów oratoryjno – kantatowych, co traktuję jako wyraz uznania dla moich umiejętności wokalnych i artystycznych.

Rozpoczęcie przeze mnie pracy pedagogiczno - dydaktycznej było, jak sądzę, naturalnym etapem kariery zawodowej, wynikającym z długoletniej praktyki sceniczno-estradowej i doświadczeń z nimi związanych. Wiedza i umiejętności wokalne, sceniczne i ogólnomuzyczne wynikają zarówno z pracy ze znakomitymi partnerami jak i dyrygentami. Są one również wynikiem obserwacji pracy pedagogów, z którymi zetknąłem się na etapie mojej edukacji szkolnej i akademickiej. Intensywna działalność koncertowa owocuje od wielu lat stałym poszerzaniem mojego repertuaru. Za każdym razem, gdy pojawia się nowy utwór, inspiruje mnie do wzmożonej pracy. Od czasu gdy podjąłem się działalności dydaktycznej ze studentami, ukierunkowałem analizę i realizację repertuaru pod kątem kształcenia młodych adeptów sztuki wokalne. Patrząc na materiał muzyczny przez pryzmat problemów, na które natrafić mogą studenci. Moim zdaniem przewidywanie sposobów na pokonywanie owych barier jest zadaniem każdego pedagoga. Jestem przekonany, iż obecna rola pedagoga niejako „wymusza” nieco inne podejście do interpretacji utworu, aniżeli przez lata mojej

wcześniejszej kariery, gdy skupiony byłem jedynie na swoim wykonawstwie. Jest to sytuacja jak najbardziej naturalna, a jednocześnie motywująca do stałego utrzymywania formy wokalne i psychofizycznej. Z satysfakcją stwierdzam, że działalność pedagogiczna daje mi wielką przyjemność, a sukcesy studentów przynoszą dużo radości.

Adams
Złamborski.