

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko: Maciej Straburzyński
2. Posiadane stopnie i tytuły:
 - 2007: tytuł magistra sztuki (w dziedzinie wokalistyka) uzyskany na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu
Praca dyplomowa: *Głos bas-barytonowy jako odrębny rodzaj głosu ludzkiego*
promotor: prof. AM dr hab. Wojciech Maciejowski
 - 18 kwietnia 2012: tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa uzyskany na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu
Praca doktorska: *Meandry dialektyki i ironii. O operach Louisa Andriessena*
promotor: prof. UAM dr hab. Krzysztof Kozłowski
3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych i artystycznych:
 - 2008-2009 Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej
 - 2010- VocaalLab (od 2014 Silbersee), studio muzyki współczesnej w Amsterdamie
 - 2012- Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (umowa o dzieło)
4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ustawy 2 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 zm.):

Wykonanie roli tytułowej w operze *Daral Shaga* Krisa Defoorta i Laurenta Gaudé

Daral Shaga

opera w jednym akcie – prapremiera: 25 września 2014 w Opéra-Théâtre w Limoges

Muzyka: Kris Defoort

Libretto: Laurent Gaudé

Dyrekcja artystyczna: Philippe de Coen (Feria Musica)

Reżyseria: Fabrice Murgia

Soliści: Michaela Riener – *Fille*

Maciej Straburzyński – *Père (Daral Shaga)*

Timo Wang – *L'émigré*

Akrobaci: Anke Bucher, Renata do Val, Mark Pieklo, André Rosenfeld Sznelwar,

Laura Smith

Muzycy: Fabian Fiorini (fortepian), Lode Vercampt (wiolonczela), Jean-Philippe Poncin (klarnety)

Wstęp

Wieloletnie doświadczenie w pracy nad operą współczesną przekonało mnie, że jest to gatunek paradoksalny: choć głęboko osadzony w tradycji, za wszelką cenę pragnie z nią zerwać. Zastanawiając się nad drogami jej rozwoju po drugiej wojnie światowej, dostrzegam, że jak żaden inny gatunek stała się polem do eksperymentów formalnych, których konsekwencje stały się szczególnie wyraźne w ostatnich dekadach. To właśnie ta podatność na zmiany przy jednoczesnym stałym zakorzenieniu w kilkusetletniej historii sprawia, że jest ona mi tak bliska. Łączy klasycyzm z eksperymentem, pobudzając do nieustających poszukiwań. W mojej ocenie kompozytorzy współcześni, jak ci sprzed wieków, pozostawiają świadectwo naszych czasów następnym pokoleniom, a naszym zadaniem, zadaniem śpiewaków i muzyków, jest im w tym pomóc najlepiej, jak potrafimy.

Uważam, że istota gwałtownych przemian opery współczesnej streszcza się w tezie głoszonej przez Hansa Kellera, który zadawszy sobie pytanie, czym jest dziś opera, odpowiada: „Wszystko zależy od tej, która się zaraz pojawi, a nie od tej, która już była”¹. Keller w tym jednym krótkim zdaniu doskonale wyraża wiarę w trwałość i rozwój najnowszej sztuki operowej w czasach, gdy jej kryzys wydaje się powszechnie, choć moim zdaniem niesłusznie głoszony.

Opera XXI wieku szuka swojego miejsca, tożsamości i uzasadnienia na różne sposoby: bądź to podejmując aktualne tematy społeczno-polityczne (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych), bądź przeradzając się w nowoczesną formę multimedialną (w krajach Europy Zachodniej), bądź wchodząc w dialog z arcydziełami przeszłości (to cecha wielu partytur kompozytorów polskich). Podstawowym problemem, z którym mierzy się ta niezwykła forma sztuki wysokiej, jest dostępność dla słuchacza i widza – przy jednoczesnej programowej niechęci do komercjalizacji, typowej dla musicalu i innych lżejszych gatunków teatru muzycznego. Niełatwo sprostać temu zadaniu, bo artystyczna muzyka współczesna nie chce podążać uprzednio wydeptanymi ścieżkami: kompozytorzy pragną znaleźć własny język, który często okazuje się zbyt trudny zarówno dla wykonawców, jak i dla melomanów. Zdarzają się jednak przypadki, gdy skomplikowanie awangardy uda się wpleść w idiomy bardziej tradycyjne, a w zespole słowa, muzyki i teatru odnaleźć nową, wysoką jakość artystyczną. Doskonałym przykładem takiego dzieła jest *Daral Shaga* Krisa Defoorta do libretta Laurenta Gaudé.

Prapremiera opery kameralnej *Daral Shaga* na trzy głosy solowe, trzy instrumenty (fortepian, wiolonczelę i klarnety) oraz aktorski chór składający się z akrobatów cyrku artystycznego² odbyła się 25 września 2014 roku w Opéra-Théâtre w Limoges i już następnego dnia okrzyknięta została przez francuskich recenzentów dziełem „odnawiającym gatunek” (*un spectacle qui renouvelle le genre*³), „wybitnym” (*magistral*⁴) i pełnym

¹ Hans Keller, *Essays on Music*, ed. by Ch. Wintle, Cambridge – Nowy Jork 1994, s. 89. Cyt. za: A. Ashby, *Minimalist opera*, w: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, ed. by M. Cooke, Nowy Jork 2005, s. 264.

² Pomyśłodawcą i głównym producentem przedstawienia jest Phillippe de Coen, założyciel i kierownik artystyczny kompanii cyrku artystycznego FERIA Musica.

³ Stéphane Capron, audycja „Journal de 19h” w rozgłośni France Inter, 26 września 2014.

⁴ Eva Sala, *Oratorio vibrant sur l'exil*, „Echo”, 26 września 2014.

„bolesnego piękna” (*beauté brûlante*⁵). Niemal natychmiast po premierowym sukcesie przedstawienie wyruszyło w tournée po Francji, w kolejnym roku po Belgii i Holandii, a cztery lata później zawędrowało do Hiszpanii⁶. Do czerwca 2018 roku opera została wykonana aż trzydzieści pięć razy w siedemnastu teatrach europejskich, w tym m.in. w Opéra de Rouen, Palais des Beaux-Arts w Charleroi, Teatre Lliure w Barcelonie, na festiwalu Operadagen w Rotterdamie i na deskach brukselskiego Théâtre National w koprodukcji z najsłynniejszą sceną operową Belgii – La Monnaie. Wszędzie i niezmiennie wzbudzając zachwyt dziennikarzy, ale także, co ważniejsze, widzów. Łącząc w sobie rozmaite media: śpiew klasyczny, muzykę awangardową i jazzową, film (wcześniej przygotowane sekwencje oraz projekcje rejestrowane na żywo) oraz akrobacje cyrku artystycznego, bez wątpienia wyznacza nowy kierunek współczesnego teatru muzycznego. *Daral Shaga* promowana jest najczęściej jako „opera cyrkowa” ze względu na nowatorstwo połączenia tych dwóch pozornie tak obcych sobie dyscyplin.

Moja przygoda z dziełem rozpoczęła się we wrześniu 2013 roku, kiedy zaproponowano mi rolę Ojca (Daral Shagi) po zamkniętym przesłuchaniu zorganizowanym przez holenderskie studio muzyki współczesnej VocaalLab (od następnego roku działającego pod nazwą Silbersee) w Amsterdamie. Z racji udziału studia w roli koproducenta spektaklu w programach koncertowych i recenzjach śpiewacy (poza mną także Michaela Riener i Tiemo Wang) występują najczęściej jako „śpiewacy Silbersee (ex-VocaalLab)”.

Libretto

Fundamentem piękna i dramatyzmu spektaklu jest znakomite libretto Laurenta Gaudé (ur. 1972), wybitnego francuskiego pisarza i dramaturga, laureata Nagrody Goncourtów, nazywanej francuskim literackim Noblem. Pierwowzorem *Daral Shagi* jest jego bestsellerowa powieść *Eldorado* (2006) opisująca dramat uchodźców odnajdujących schronienie na Lampedusie. Pisarz podjął ten temat na kilka lat przed kryzysem uchodźczym z roku 2015, przewidując niejako jeden z najważniejszych problemów współczesnej Europy i świata. Znakomitym pomysłem literackim w *Eldorado* było powołanie do życia postaci pół-boga, zjawy na wzór pogańskich czy antycznych bóstw odpowiedzialnych za zjawisko przyrody bądź kultury. W *Eldorado* emigrant, uchodźca, wędrowiec posiada swojego ducha opiekuńczego, wcielającego się od czasu do czasu w wybranego bohatera powieści. W operze

⁵ Laurent Bourdelas, *Daral Shaga ou la beauté brûlante de la tragédie et de l'espoir des réfugiés*, „France bleu”, 26 września, 2014.

⁶ Pełna lista spektakli: 25, 26 września 2014 – Opéra-Théâtre w Limoges; 7, 8, 9 października 2014 – Scène Nationale w Besançon; 4, 5, 6 grudnia 2014 – Le Maillon w Strasburgu; 20 marca 2015 – Festival Détours de Babel w Grenoble; 26, 27 maja 2015 – Festival Operadagen w Rotterdamie; 15, 16 października 2015 – Le Parvis, scène nationale w Tarbes; 20, 21 października 2015 – Festival Circa w Auch; 5, 6 listopada 2015 – Opéra de Rouen; 14 listopada 2015 – Palais des Beaux-Arts w Charleroi; 15 stycznia 2016 – Le Granit, scène nationale w Belfort; 11, 12, 13, 14, 15 stycznia 2017 – Théâtre National w Brukseli; 2 lutego 2017 – Le Manège, scène nationale w Reims; 2, 3 marca 2017 – Les Quinconces w Le Mans; 24 marca 2017 – Le Bateau Feu, scène nationale w Dunkierce; 29, 30 marca 2017 – Théâtre de Caen; 19, 20, 21 stycznia 2018 – Teatre Lliure w Barcelonie; 3, 4 maja 2018 – Les Treize Arches w Brive-la-Gaillarde. Ze względu na inne zobowiązania zawodowe nie mogłem wziąć udziału w 8 przedstawieniach w Tarbes, Reims, Dunkierce, Caen i Brive-la-Gaillarde; partię Ojca wykonał w zastępstwie za mnie holenderski baryton Job Hubatka.

Defoorta to Ojciec staje się takim właśnie duchem opiekuńczym i po przeobrażeniu w ostatniej scenie przybiera nowe imię: Daral Shaga.

Fabularnie opera jest znacznie prostsza od powieściowego pierwowzoru i jak każde wybitne dzieło teatru muzycznego skupia się niemal wyłącznie na emocjach bohaterów. W swoim poetyckim, pozbawionym didaskaliów librecie Gaudé nie daje żadnych konkretnych wskazówek dotyczących pochodzenia bohaterów ani celu ich podróży, czyniąc opowieść uniwersalną i symboliczną. Nawet imiona są symboliczne. Spośród trójki protagonistów – Ojca (*Père*), Córkę (*Fille*) i Emigranta (*L'émigré*), jedynie Córka posiada prawdziwe imię: Nadra. Również mur, ogrodzenie (fr. *la grille*, dosł. „plot”), do którego zmierzają Ojciec, Córka i Emigrant, choć jest fizyczną granicą oddzielającą „gorszy” i „lepszy świat”, pozostaje również miejscem symbolicznym.

Streszczenie

Uwertura

Uderzenie w struny fortepianu i glissando wiolonczelowe otwierają operę. W chwilę później dołącza ciepłe, egzotyczne solo klarnetu. Ktoś przebiega scenę, ktoś inny przekazuje sobie fałszywe dokumenty. Widzimy kilkoro emigrantów – to Ojciec, Córka i grupa anonimowych akrobatów. Gromadzą się wokół beczki, w której palą swoje dowody tożsamości. Malują twarze na białło. Są gotowi, by opuścić ojczyznę i wyruszyć w stronę „lepszego świata”.

Scena 1: Ojciec i Córka (*Regarde le longtemp*)

Bohaterowie żegnają się ze swoim domem. Ojciec – spokojny i smutny, Córka – podeskcytowana i pełna energii. Uchodźcy-akrobaci wysyłają z telefonów komórkowych ostatnią, symboliczną wiadomość do bliskich. Córka ukrywa pieniądze w bandażu, którym owija nogę Ojca. Rozpoczyna się wędrówka.

Scena 2: Emigrant (*J'ai vu leur villes*)

Emigrant za sprawą trzymanej w dłoniach kamery ukazuje się publiczności na dużym ekranie. Żyje w „lepszym świecie”, do którego zmierzają Ojciec z Córką. Ten świat, o którym kiedyś marzył, całkowicie go zawiódł. Świat pełen oślepiających światła, przepelnionych sklepów i zatłoczonych lotnisk dla niego pozostał miejscem obcym. Jego życie to wegetacja. Żeby nie umrzeć z głodu, zaczepia ludzi i próbuje sprzedać im róże (*Jestem tu, między wami*). Wraz z chórem akrobatów, w stylistyce quasi-jazzowej wykrzykuje swoją rozpacz, poczucie samotności i odrzucenia.

Scena 3: Ojciec i Córka (*Je ne sais pas*)

W nocy zmęczony Ojciec obawia się, że jest zbyt słaby, by dotrzeć do celu. Córka pociesza go, zapewniając, że oboje dadzą radę. Wyśpiewywane frazy są bardzo intymne, współbrzmiać z pochodem równoległych fortepianowych tercji symbolizujących wędrówkę.

Scena 4: Emigrant (*Ah, c'est une nuit*)

Emigrant rozpoczyna swoją podróż powrotną. Najpierw egzotyczną kantyleną, a następnie przy akompaniamencie fortepianowych pionów akordowych zapowiada wędrówkę do miejsca, w którym „umrze niczym zwierzę”.

Scena 5: Ojciec i Córka (*Respire, père*)

Oddychaj, ojciec – śpiewa Nadra do Ojca, który czuje się coraz gorzej. By mu ulżyć, dziewczyna zaczyna nieść go na plecach. Fraza Ojca, śpiewana na samogłoskach, zbudowana jest na półtonowych, patopojowych pochodach dublowanych przez klarnet basowy. Kierunek

fraz Córki wznosi się do dźwięku c². Scena kończy się „kolektywną improwizacją na dźwięku C”, w czasie której śpiewacy i instrumentalści ilustrują – w każdym przedstawieniu inaczej – fizyczność obserwowanej przez siebie cyrkowej akrobacji.

Scena 6: Tutti (*Toi, moi, nous*)

Jeden z akrobatów rozpoczyna abstrakcyjny monolog (*Pośród nocy wyruszamy*), podjęty następnie we fragmentach przez śpiewaków. Ostinato fortepianu dialoguje z dysonującymi skokami klarnetu. Akrobacja kończy się upadkiem, światło gaśnie.

Scena 7: Emigrant i Ojciec (*Je me relève*)

Scena ta przypomina sen i jest symboliczną rozmową Ojca z Emigrantem. Nie jest to rzeczywiste spotkanie, lecz oniryczna wizja zapowiadająca finał opery. *Dokąd zmierzasz? Powracasz do swojej ojczyzny?* – pyta Ojciec. *Nie* – słyszy w odpowiedzi. – *Moja ojczyzna to miejsce pełne bólu... Wracam tam, gdzie pozostawiłem część siebie.*

Scena 8: Ojciec i Córka (*J'entends ton souffle*)

W tej pięknej wizualnie scenie, w której akrobaci na wzór stworzeń morskich szybują w tzw. siodłach, Ojciec na tle częściowo improwizowanych instrumentalnych pasaży dodaje otuchy Córce zaniepokojonej o jego stan zdrowia. Pomimo skrajnego zmęczenia i omdlenia na granicy śmierci, miłość Nadry popychać go będzie do dalszego wysiłku.

Scena 9: Emigrant (*Je suis un ombre*)

Jestem cieniem – śpiewa Emigrant. *Jak łatwo przemierzać świat w ten sposób.* Dysonujące pochody triol i szesnastek wybrzmiewają na przemian unisono bądź w kanonie. W tle sylwetki cyrkowców, cienie, zmagają się z akrobacją. Ostatni skok kończy się upadkiem.

Scena 10: Ojciec i Córka (*Tu iras la première*)

Bohaterowie są już przy ogrodzeniu. Zapętlone tercje wiolonczeli i fortepianu w dynamice pianissimo, przedzielane głośnymi akcentowanymi akordami, ilustrują wahanie Córki, namawianej przez Ojca, by wspięła się pierwsza. Śpiewacy pozostają w kulisach: przepychanki akrobatów unaoczniają konflikt bohaterów.

Scena 11: Tutti (*Lorsque nous nous arrêtons*)

Kiedy my się zatrzymujemy, inni idą dalej. W tej scenie wszyscy wykrzykują i wyśpiewują sentencje dotyczące losu wędrowca. Szalony bieg i skoki cyrkowców kończą się ich upadkiem i omdleniem. Kurtyna opada. W ostatniej chwili Emigrant przedostaje się na widownię. Odtąd zdaje się mówić jeszcze wyraźniej: *jestem pośród was.*

Scena 12: Emigrant (*Je vous vois*)

Zmęczony, już na skraju szaleństwa, schorowany Emigrant śpiewa do *swoich braci* wędrowców, zagrzewa do skoku, po którym trzeba biec przed siebie aż do samego końca. Spokojna, „klubowa” muzyka tworzy kontrast z poprzednią i następną sceną, uwypuklając dramatyzm i niebezpieczeństwo wędrowki.

Scena 13: Ojciec i Córka (*Va, Nadra*)

Rozpoczyna się ostatni, najtrudniejszy etap podróży. Akrobaci wraz z Ojcem, przy akompaniamencie najdramatyczniejszej muzyki w całej operze, krzyczą do Córki, by przeszła przez ogrodzenie. Nadra waha się, ale ostatecznie zdobywa się na odwagę. Cyrkowcy – na łańcuchu i na trampolinie – swoimi akrobacjami ilustrują niebezpieczeństwo wyczynu, jakiego dokonać musi dziewczyna.

Scena 14: Ojciec i Córka (*Tu ne passeras pas*)

Nie przejdiesz, ojcie. – Nawet już nie próbuję. Zrozpaczona Córka uświadamia sobie, że już nigdy nie ujrzy ojca. Scena pożegnania jest reminiscencją początkowej sceny, w której bohaterowie rozstawali się ze swoim domem. Teraz rozstanie jest znacznie trudniejsze, gdyż trzeba pożegnać tych, których się kocha. Śpiew jest intymny, a liczne pauzy podkreślają smutek i poczucie pustki towarzyszące bohaterom.

Scena 15: Ojciec, Córka i Emigrant (*Nous nous levons*)

Jak wszystkie ansamble, także i ten jest abstrakcyjnym, esencjonalnym fragmentem, opisem losu wędrowca, który wyrusza przed siebie, *by żyć w wolności*. Rytmiczne bloki akordowe napisane zostały na wzór muzyki Palestrinowskiej, a cały fragment śpiewany jest niemal w całości a cappella.

Scena 16: Emigrant i Ojciec (*Sauter, monter*)

Samotny, bez towarzyszenia instrumentów, rozszczępiony na dwa głosy Emigrant prowadzi dialog z samym sobą. Wewnętrzny głos (głos Ojca dobiegający z głośników) prowokuje go do przyznania się do samolubnego czynu z przeszłości: przeszedł przez ogrodzenie kosztem innego emigranta. Teraz dręczy go poczucie winy, gdyż nie pomógł wspiąć się „bratu” i nie podał dłoni pomimo prośby o pomoc. To właśnie dlatego powrócił teraz w miejsce swojego przewinienia, odbył pielgrzymkę pod ogrodzenie, gdzie przez obojętność na drugiego człowieka pozostawił duszę. *Jestem martwy od tamtego dnia, kiedy zostałem głuchy na jego głos.*

Scena 17: Ojciec i Emigrant (*De chaque côté de la grille*)

W onirycznej, przedostatniej scenie opery, na tle spokojnej muzyki emigranci-akrobaci wraz z Nadrą przekraczają granicę starego i nowego świata. Pod wpływem rozmowy z Emigrantem Ojciec przeistacza się (być może umiera i odradza się) w Daral Shagę. Odtąd będzie czuwać nad swoją córką jako duch opiekuńczy, *starzec, który nie umiera nigdy.*

Scena 18: Ojciec (*Sautez sur le monde*)

Skaczcie ponad światem – śpiewa w finałowym monologu Daral Shaga – skaczcie, biegnijcie. Jestem Daral Shaga. Widzę was i popycham, abyście biegli. Plot jest tak mały, tak kruchy wobec waszych dążeń. Zostaję tu i uśmieciam się, bo wiem, że świat dzięki wam nigdy nie umrze. Daral Shaga.

Kurtyna opada na ostatnim słowie, pozostawiając przesłanie opery niejednoznacznym. Pozornie jest ono gorzkie: ten, kto wbrew woli zmuszony jest opuścić swój dom, rodzinę i ojczyznę, nigdy i nigdzie nie odnajdzie prawdziwego szczęścia. A jednak Nadra przekracza niebezpieczną granicę, „popychana” (*souffler*) przez swego ojca, Daral Shagę. Może, w przeciwieństwie do Emigranta, dziewczyna będzie jedną z tych, którym ostatecznie się uda?

Muzyka

Partia tytułowa napisana została przez belgijskiego kompozytora Krisa Defoorta (ur. 1959) specjalnie na mój głos. Kompozytor przed przystąpieniem do pracy nad partyturą poznał mnie osobiście, nagrał mnie, a następnie wielokrotnie konsultował przygotowywane i napisane już fragmenty. Dopasowanie partii do głosu polegało przede wszystkim na wykorzystaniu pełnej skali bas-barytonu: od D wielkiego, dźwięku na skraju skali basowej, aż po c dwukreślne, śpiewane falsetem w ostatniej frazie finałowej sceny. Falset jest tu

przemysłanym zabiegiem dramaturgicznym i związany jest z dwoistością granej przeze mnie postaci Ojca, ujawniającego się w zakończeniu jako Daral Shaga⁷. Godny podziwu jest pomysł Defoorta, by użyć dwóch skrajnych rejestrów głosu: „Jego bas – pisała o mnie po przedstawieniu w Brukseli recenzentka magazynu operowego «Olyrix» – oddaje autorytatywność i mądrość wieku, wzmocnioną jeszcze paletą wrażliwości i autentyczności, gdy śpiewa dźwięki kontratenorowe⁸”. Należy jednak podkreślić, że falset – obecny tylko w ostatniej scenie – proporcjonalnie odgrywa rolę marginalną wobec dźwięków śpiewanych rejestrem bas-barytonowym.

W operze Defoorta podobnych chwytów dramaturgicznych powiązanych ściśle ze śpiewem jest znacznie więcej, mimo że kompozytor niemal całkowicie zrezygnował z wokalnego, typowego dla opery popisu. Kompozytor stosuje figury retoryczne na wzór opery barokowej, m.in. patopoję ilustrujące cierpienie bohaterów, wykrzyknienia i opadające frazy w scenie rozstania, westchnienia, glissanda, długie pauzy na wzór barokowej figury *aposiopesis* itd. Bawi się też mistrzowsko stylistyką jazzową, filmową, romantyczną i awangardową (niezwykle ważnym elementem partytury jest improwizacja). Zasadniczo jednak jego muzyka jest tonalna i przystępna dla słuchacza (choć wymagająca wokalnie), a przy tym intymna, łagodna, kameralna, często tkliwa – daleka od operowego rozmachu. Zamiast wokalne ekwilibrystyki i tradycyjnego, pełnego brzmienia, najczęściej mamy u Defoorta do czynienia z delikatnym, śpiewnym wyznaniem. I choć tradycyjny wielbiciel *grand opéry* może poczuć się rozczarowany, stylistyka tej muzyki ma uzasadnienie w korzeniach twórczych kompozytora: ten uznany dziś jazzman za młodu grał na flecie prostym w zespołach muzyki dawnej.

Defoort to rzadki przykład kompozytora współczesnego, który tworząc linię wokálną kładzie nacisk przede wszystkim na melodię. Obecne są mu matematyczne schematy i eksperymenty formalne *per se*, a każdy zabieg stylistyczny wyrasta u niego wprost z dramaturgii tekstu. *Parlando*, *rubato*, *ostinato* czy *ornament* – wszystko ma swoje uzasadnienie w przekazywanym słowie. Dlatego jego muzyka jest zawsze retoryczna i niezwykle śpiewna, choć wymaga ogromnej inwencji interpretacyjnej. Ze względu na niuanse wokalne oraz specyficzne uwarunkowania sceny, śpiewacy oraz instrumentalści muszą być nagłośnieni. Pomimo kameralnej obsady widz ma zawsze poczucie obcowania z pełnowymiarowym spektaklem operowym.

Dodać jeszcze trzeba, że zapis partytury różni się od efektu końcowego prezentowanego publiczności. Zwłaszcza monolog Daral Shagi puentujący operę – w wersji scenicznej znacznie skrócony – różni się całkowicie od finału zaplanowanego w librecie i partyturze. Krótco przed premierą scena zbiorowa została zastąpiona solowym śpiewem a cappella, uwypuklającym wyjątkowość tej enigmatycznej, nadprzyrodzonej postaci, dając pole do krótkiego, ale znaczącego dla dramaturgii dzieła popisu wokalnego, zamykającego przedstawienie.

⁷ Ten genialny w swojej prostocie chwyt teatralny, zakorzeniony w greckim *anagnorisis*, w literaturze operowej wykorzystany był wielokrotnie, m.in. w *Trubadurze* Verdiego (gdy śmiertelni wrogowie okazują się braćmi), także w formie parodii w *Weselu Figara*, gdy wychodzi na jaw, iż tytułowy bohater, służący, jest szlachcicem. Mozart jest rzadkim przykładem kompozytora, który *rozpoznanie* ilustruje zmianą w charakterystyce muzycznej postaci – i to z tej właśnie tradycji czerpie Defoort.

⁸ Sophie Pechon, *Daral Shaga, premier opéra-cirque*, „Olyrix”, 14 stycznia 2017.

Muzyka w spektaklu różni się od zapisu partytury także z powodu licznych improwizacji, będących dla mnie, śpiewaka klasycznego, wielkim, ale przynoszącym ogromną satysfakcję, wyzwaniem. Najbardziej rozbudowana improwizacja pojawia się w scenie 5: improwizowane są tu wysokości i czas trwania dźwięków, a nawet wyśpiewywane samogłoski. Scena ta „budowana” jest w każdym spektaklu inaczej, w zależności od materiału proponowanego przez współwykonawców, energii, z jaką wykonywana jest akrobacja itd. W innych fragmentach, np. w scenie 13, improwizowane są momenty wejść, czas trwania poszczególnych fraz oraz liczba ich powtórzeń. W pozostałych scenach swoboda dotyczy przede wszystkim tempa i rytmu.

Poza fragmentami solowymi – głównie duetami z Nadą – partia Ojca to również fragmenty mówione i trzygłosowe ansamble. Ojciec, Córka i Emigrant niczym antyczny chór wyśpiewują w homofonicznych blokach uniwersalne sentencje dotyczące tragicznego losu wędrowca. Te fragmenty, pisane na wzór średniowiecznych organum, ze względu na fakt, iż opera nie była dyrygowana, okazały się sporym wyzwaniem, któremu sprostać może wyłącznie śpiewak o dużym doświadczeniu w śpiewie zespołowym. Ansamble, nazywane czasem „chórami”, stanowiły echo kwestii wykrzykiwanych przez akrobatów, stanowiących z kolei ostrą przeciwwagę dla belcantowych melodii solistów. U Defoorta awangardowe, ostre brzmienie klasterów, szalone improwizacje jazzowe i nowoczesne efekty dźwiękowe stapiają się w naturalny sposób z wokalnymi solami a cappella, muzyką klubową czy quasi-romantyczną kantyleną. Eklektyzm jest wielką zaletą tej nowatorskiej muzyki, na wskroś współczesnej, lecz czerpiącej z licznych konwencji klasycznych.

Reżyseria

Reżyserię spektaklu powierzono Fabrice'owi Murgii (ur. 1983), młodemu, lecz już bardzo uznanemu twórcy belgijskiemu⁹. Jego zadaniem było powiązanie ze sobą wszystkich elementów spektaklu: śpiewu, muzyki, akrobacji artystycznych, słowa, gestu, projekcji, światła, dekoracji (do których, poza kilkoma rodzajami kurtyn, należy przede wszystkim duża trampolina, żuraw oraz metalowa konstrukcja ogrodzenia), a nawet dymu i torfu, którym pokryta jest scena i który często zmętnia widoczność i osadza się na kostiumach i ciałach aktorów, nierzadko utrudniając śpiew. Murgia nie tylko sprostował zadaniu, ale wprost po mistrzowsku wydobyl ze wszystkich tych elementów wspólną jakość dramaturgiczną: każda akrobacja, dźwięk, zmiana dekoracji i *black-out* służą opowiadaną historii i przesłaniu dzieła. Ryzykowne akrobacje ilustrują niebezpieczeństwo wędrowki emigrantów, znakomicie kontrastując z zamierzoną statycznością śpiewaków; projekcja filmowa łączy się zawsze z obecną w librecie i muzyce emocją; dramatyzm śpiewu i słowa podkreśla odpowiednie natężenie oświetlenia i zadymienia sceny. *Daral Shaga* to współczesny *Gesamtkunstwerk* w najczystszej postaci i pomimo skromnej obsady jest spektaklem wielkiego formatu.

Murgia traktuje śpiewaków jak aktorów, których ustatycznia, na pierwszy plan przenosząc jedność użytych przez siebie mediów. Bywa, że akrobaci i śpiewacy tworzą jedną zwartą grupę, bywa też, że występują pojedynczo lub w duetach. Zdarza się, że wokaliści śpiewają lub przemawiają zza kulis. Często zbliżenie twarzy czy dłoni przeniesione na duży

⁹ Od 2016 roku Murgia piastuje stanowisko dyrektora Teatru Narodowego w Brukseli.

ekran, w kadrze niczym z hollywoodzkiego filmu, koresponduje z akcją rozgrywającą się w tle.

Reżyser postanowił ukryć nieco postać Ojca w cieniu dwojga pozostałych, Córki i Emigranta, by tym większy efekt uzyskać w ostatniej scenie, gdy Daral Shaga przemawia wprost do publiczności. Ten prosty zabieg doskonale współgra z przesłaniem dzieła – Ojciec, poświęcając życie dla ukochanej Nadry, czyni to jakby niepostrzeżenie, nie oczekując wdzięczności, nie wzbudzając poczucia winy (*Nie zapomnij żyć szczęśliwie* – to ostatnie słowa skierowane do córki). Dopiero jako duch opiekuńczy omiata wzrokiem cały teatr i odważa się spojrzeć w oczy ludziom na widowni i samotnym wędrowcom, których odtąd będzie mieć w swojej opiece.

Podsumowanie

Gdy po raz pierwszy przystąpiłem do pracy nad *Daral Shaga*, w lutym 2014 roku¹⁰, nie sądziłem, że to wyjątkowe dzieło będzie mi towarzyszyć do dziś. W międzyczasie pracowałem nad wieloma formami współczesnego i tradycyjnego teatru muzycznego, często skrajnie eksperymentalnego, czasem kanonicznego, romantycznego czy barokowego – bądź ocierającego się o najnowszy performance, happening, a nawet muzealną instalację. Jednak żadna z nich nie dotyka tak głęboko mojej wrażliwości artystycznej, jak właśnie to dzieło. Myślę, że składa się na to wiele czynników: niewątpliwie wysoka jakość libretta i partytury (a zwłaszcza jej niebywała wokalnosc), doskonale przemyślana koncepcja reżyserska i scenograficzna oraz entuzjastyczna recepcja przedstawienia. Wszystko to utwierdza mnie w przekonaniu, że biorę udział w wydarzeniu o wyjątkowym znaczeniu i walorach artystycznych. Jest to teatr, który dotyka aktualnego problemu społeczno-politycznego w sposób bezpośredni lecz intymny. Skupia się na jednostce, na emocji, na dramacie czującego, tęskniącego, cierpiącego, kochającego człowieka. Jest to teatr, który mówi więcej, niż niejedna debata polityczna.

W chwili premiery *Daral Shagi* miałem trzydzieści dwa lata i choć rola Ojca – umierającego z wycieńczenia starca – mogłaby wydawać się nieodpowiednia dla tak młodego śpiewaka, libretto nie zawiera żadnej wskazówki na temat wieku i pochodzenia bohatera. Nie wiek, narodowość, ani żadna inna cecha osobowościowa, lecz ból rozłąki i pragnienie szczęścia dla ukochanej córki – a zatem miłość – stanowi pretekst dla wyśpiewywanych fraz. Jest przyczyną wszystkich decyzji podejmowanych przez tę symboliczną postać. (Symboliczność bohaterów podkreśla makijaż: wszyscy poza Emigrantem mają pomalowane na białą twarze, z jednej strony przywołujące maski włoskiej komedii dell'arte, z drugiej zwracające uwagę na konieczność kamuflażu, a wręcz „beztwarzowość” każdego bezimiennego wędrowca). Dlatego Ojciec natychmiast stał się postacią mi bliską i zrozumiałą, a śpiewanie osobiste i często intymne, co rzadko spotykane w kompozycjach najnowszych. *Daral Shaga* to opowieść o miłości i poświęceniu, emocjach, które mogłem przekazać scenicznym partnerom i publiczności. Z każdym następnym przedstawieniem partia stawała się bardziej osobista, a emocje czytelniejsze. Również wypowiedane słowo –

¹⁰ Były to trzydniowe warsztaty śpiewaków z akrobatami, w czasie których mogłem się zapoznać ze specyfiką pracy w cyrku artystycznym. Po trzech dniach wspólnych ćwiczeń spotkałem się w Brukseli z Krisem Defoortem i otrzymałem od niego szkice dwóch początkowych scen opery, które następnego dnia wykonałem na spotkaniu sponsorskim w Paryżu, gdzie poznałem osobiście Laurenta Gaudé i Fabrice'a Murgie.

libretto w języku francuskim prezentowane było najczęściej francuskojęzycznej publiczności – za każdym razem wpływało z coraz głębszych pokładów wrażliwości artystycznej, wynikającej z nowych doświadczeń scenicznych i życiowych.

Mój wkład w to wyjątkowe przedsięwzięcie rozważać można z dwóch perspektyw. Z jednej strony każdy z nas jest tylko trybem pewnej wielkiej maszyny teatralnej. Oznacza to, że występujący na scenie aktor (śpiewak czy akrobata), muzyk i osoba odpowiedzialna za kwestie techniczne, bierze udział w zbiorowym akcie, który aż do ostatniej sekundy wchłania widza i tworzy z widowni i sceny wspólnotę uczestników przeżywających rodzaj *katharsis*. To właśnie na tym polega spełnienie idei *Gesamtkunstwerku*: my, wykonawcy, jesteśmy elementami składowymi pewnej całościowej, ponadjednostkowej idei przewodniej.

Z drugiej strony wykonując partię napisaną specjalnie z myślą o mnie i moim głosie – na której ostateczny kształt miałem bezpośredni wpływ – mam poczucie wyjątkowości. To poczucie wzmacniają dodatkowo fragmenty improwizowane, gdyż także wtedy współtworzę partyturę w chwili jej unikalnego, pojedynczego wykonania. Ścisły temporytm, w tradycyjnej operze ustalony i zwykle drobniawczo zapisany przez kompozytora, w *Daral Shadze* występuje niemal wyłącznie w ansamblach. Dzieło to stawia więc wysoką poprzeczkę pod względem umiejętności interpretacyjnych i aktorskich – nie tylko w sensie „zbudowania postaci”, ale na znacznie wyższym poziomie: w typowym dla teatru dramatycznego indywidualnym podejściu do tempa, rytmu, pulsu i dynamiki (głośności i energii) poszczególnego słowa – a nawet jego intonacji. Sama improwizacja, z natury wymykająca się dokładnemu opisowi, to zjawisko w artystycznej muzyce wokalne niezwykle rzadkie. Wymaga uruchomienia muzycznej wyobraźni, uważności i odwagi, której uczyć się można wyłącznie w praktyce.

Z tego względu tę właśnie partię uznaję za szczególne osiągnięcie w mojej pracy zawodowej: czuję się współtwórcą omawianego dzieła artystycznego, a nie wyłącznie wykonawcą określonej roli. Każdy spektakl uważam za twórczy akt. Wyjątkowe skupienie i potrzeba kreatywności, jakiej wymaga każdorazowe budowanie tej otwartej na improwizację roli, procentuje później w pracy nad innymi kompozycjami, nie tylko współczesnymi, przekładając się np. na specyficzne podejście do rubata i zdobień w muzyce dawnej. Przez cztery lata obcowania z *Daral Shagą* moje myślenie o aktorstwie, emocji i śpiewie zawdzięcza tak wiele pracy nad operą Defoorta, że nie wyobrażam sobie dziś swojej drogi artystycznej bez partii Ojca. Wreszcie, moje zainteresowania teoretyczne związane z pracą naukową i dydaktyczną, poświęconą w dużej mierze właśnie operze współczesnej i najnowszemu teatrowi muzycznemu, fascynacja muzyką awangardową, fuzją między sztukami (nowoczesnymi, niekonwencjonalnymi, klasycznymi, rozrywkowymi itp.) – wszystko to spełnia się doskonale właśnie w tej konkretnej partii operowej, w teatrze pełnym gestów, słów i fraz prostych, głębokich, czasem patetycznych, lecz zawsze szczerych.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-artystycznych

Urodziłem się 12 lutego 1982 roku w Poznaniu. Z miastem tym związałem całe swoje życie: tutaj ukończyłem szkołę podstawową, VIII Liceum Ogólnokształcące, studia na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej oraz studia doktoranckie na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. W Poznaniu pracuję jako wykładowca gościnny Akademii Muzycznej i pomimo stałych angaży zagranicznych mieszkam do dziś.

Jestem absolwentem Poznańskiej Szkoły Chóralnej Jerzego Kurczewskiego – śpiewam od szóstego roku życia, wyjąwszy dwie przerwy związane z mutacją (w czternastym roku życia) i maturą (w dziewiętnastym roku życia). Śpiewam więc od trzydziestu lat. Jako solista sopran Poznańskiego Chóru Chłopięcego spędziłem dzieciństwo na próbach, koncertach i deskach scenicznych teatrów operowych: to właśnie wtedy nasiąknąłem fascynacją teatrem. Jako dziesięcio- i jedenastolatek śpiewałem partie Drugiego Chłopca w *Czarodziejskim flecie* na deskach Opery Wrocławskiej, Bastienne w młodzieńczej jednoaktówce Mozarta na festiwalu operowym w Bad Hersfeld i Kota w *Brundibarze* Hansa Krásky w Berlinie, Pradze i Warszawie. Ponadto chłopięce partie chóralne w *Królu Rogerze* (w Teatro Massimo w Palermo), w *Synu marnotrawnym* Brittena (Teatr Wielki w Poznaniu), w *Urowadzeniu z Seraju* i w *Carmen* (Bad Hersfeld). Po mutacji jako młody bas wróciłem do chóru na trzy lata, by poza rozległym repertuarem koncertowym zaśpiewać partie chóralne w *Carmen*, *Trubadurze*, *Urowadzeniu z Seraju* i *Weselu Figara*.

Od dziecka aż po nastoletniość śpiewałem arcydzieła Bacha, Händla i Vivaldiego... ale też Brittena, Góreckiego i Pendereckiego. To właśnie muzyka dawna i współczesna, tak bliskie mi w dzieciństwie – zdominowały niemal całkowicie moją późniejszą drogę artystyczną. Dziś muzyka najnowsza, a zwłaszcza prawykonania stanowią około osiemdziesiąt procent moich angaży zagranicznych.

Wybór studiów wokalnych był naturalną konsekwencją dziecięcej pasji. W roku 2001 znalazłem się na pierwszym miejscu listy kandydatów przyjętych na Wydział Wokalno-Aktorski¹¹ poznańskiej Akademii. Wysoką pozycję zawdzięczałem m.in. dobrze zdanym egzaminom teoretycznym; już wtedy miałem poczucie, że artysta powinien łączyć w równym stopniu kompetencje praktyczne i teoretyczne. Zdając na Akademię miałem w kieszeni indeks na polonistykę (byłem finalistą Ogólnopolskiej Olimpiady Języka Polskiego oraz absolwentem VIII LO w Poznaniu o najwyższej średniej z matury). Z filologii jednak zrezygnowałem po kilku tygodniach, pragnąc całkowicie poświęcić się wokalistyce. Swoje ambicje w tej porzuconej wówczas dziedzinie zrealizowałem dziesięć lat później broniąc doktorat z literaturoznawstwa w dysertacji poświęconej Louisowi Andriessenowi i holenderskiej operze współczesnej¹².

Z tablicy ogłoszeń dowiedziałem się, że przydzielono mnie do klasy śpiewu Wojciecha Drabowicza. W pierwszej chwili nie mogłem uwierzyć, że ten wybitny baryton, o którym słyszał każdy uczeń Szkoły Kurczewskiego (której Wojtek był absolwentem)

¹¹ W momencie rozpoczęcia przeze mnie studiów nazwa wydziału brzmiała: Wydział Wokalno-Aktorski. W międzyczasie nazwę zmieniono na Wydział Wokalny, który ukończyłem w 2007 roku – stąd pewna niekonsekwencja w użytej przeze mnie terminologii.

¹² Dysertacja opublikowana została w 2015 przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w formie książki *W meandrach dialektyki, w labiryntach ironii. Opery Louisa Andriessena*.

i każdy student Akademii, śpiewak przynależący niejako do innego, pozaakademickiego świata, będzie moim pedagogiem. Szczerze mówiąc, nadal nie mogę uwierzyć, że to właśnie z nim spędziłem kolejne sześć lat mojej edukacji wokalne. Ludzi takich jak Wojtek Drabowicz spotyka się w życiu niezmiernie rzadko – a być jego uczniem to przywilej nie do opisania. Wojtek miał wtedy dopiero trzydzieści pięć lat, ale był artystą w każdym calu spełnionym i wybitnym, a pedagogiem nad wyraz kompetentnym. Mógłbym Wojtkowi poświęcić wiele stron niniejszego autoreferatu¹³, ale nie rozpisując się zanedo dodam, że zmienił on całkowicie moje życie – nie tylko artystyczne – i pozostanie na zawsze najwspanialszym mistrzem i przyjacielem, którego bardzo mi brakuje.

Studia wokalne w Poznaniu ukończyłem w 2007 roku. W międzyczasie brałem udział w kursach wokalnych prowadzonych przez wybitnych pedagogów: Evelyn Tubb, prof. Helenę Łazarską i prof. Jadwigę Rappé. Jako słuchacz obserwowałem też kursy prof. Ryszarda Karczykowskiego, prof. Evgenija Nesterienki i Marii Pellegrini.

W roku 2008 rozpocząłem roczne studia w ramach Master's Programme w Conservatorium van Amsterdam w klasie wieloletniego solisty Covent Garden, legendarnego brytyjskiego barytona Davida Wilsona-Johnsona. W ramach zajęć i kursów amsterdamska uczelnia umożliwiła mi pracę ze znakomitymi śpiewakami i pedagogami: Michaelem Chance'm, Udem Reinemannem, Maartenem Koningsbergerem i Sylwią Schwarz. W roku 2008 rozpocząłem też – w trybie indywidualnym – studia doktoranckie w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu, ukończone obroną doktoratu 4 kwietnia 2012 roku.

Muzyka dawna i śpiew zespołowy, tak drogie mi już w dzieciństwie, przez wiele lat stanowiły trzon mojej pracy artystycznej. Barok i wczesny klasycyzm – to przede wszystkim współpraca, już od drugiego roku studiów, z poznańską orkiestrą kameralną Accademia dell'Arcadia. W latach 2002-2010 wykonaliśmy wspólnie kilkanaście różnych programów koncertowych, prezentowanych m.in. na Jasnej Górze w Częstochowie oraz w Teatrze Wielkim i Teatrze Polskim w Poznaniu. Nagraliśmy także pięć płyt kompaktowych. Trzy z nich wydane zostały w serii Musica Restituta, w tym opera *Dwaj strzelcy i mleczarka* Egidia Duniego, wydana ponownie w 2016 roku przez francuską wytwórnię Brilliant Classics. Dwie pozostałe, wydane przez Musicon, nagrane zostały w Częstochowie i wydane w serii Musica Claromontana. Orkiestrą kierowali przez lata polscy i zagraniczni znawcy muzyki dawnej: Marek Toporowski, Roberto Balconi, Hans Schnorr i Bartłomiej Stankowiak.

Arcadii zawdzięczam bardzo wiele: z jednej strony zapoznanie się z mało znanym repertuarem polskiej muzyki XVII i XVIII w. (po raz pierwszy od stuleci wykonaliśmy utwory m.in. Dankowskiego, Cichoszewskiego, Ivančicia i Zeidlera), z drugiej cenne doświadczenie w wykonawstwie arcydzieł baroku (m.in. *Mieszczanina szlachcicem* Lully'ego i *Te Deum* Charpentiera). Dbalosc o zachowanie historycznych konwencji wykonawczych, upodobanie do teatralizacji koncertów, poczucie humoru i otwartosc na sluchacza – to tylko niektóre z zalet muzyków Arcadii, którymi nasiąkałem jako student.

¹³ Wojtek jest bohaterem moich trzech publikacji. Są to: 1) artykuł *Wojciech Drabowicz – biografia artystyczna*, 2) wywiad z Laurą Sobolewską *Pedagog i śpiewak – Wojciech Drabowicz* (oba teksty zamieszczone zostały w książce *Pamięci naszych Mistrzów. Teksty o śpiewakach-pedagogach* pod red. T. Brodniewicz i M. Pawłowskiej, Poznań 2016) oraz 3) monografii *Wojtek Drabowicz* zaplanowanej do druku przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Poznaniu. Książka ukaże się najprawdopodobniej w czerwcu 2018 roku.

Po pierwszych doświadczeniach z Arcadią przyszły kolejne ze znakomitymi polskimi orkiestrami barokowymi: Cappellą Cracoviensis (2008), La Tempesta (2010-2011) i Arte Dei Suonatori. Z tą ostatnią współpracuję regularnie od 2015 roku; wykonaliśmy razem m.in. *Pasję wg św. Jana* i *Mszę h-moll* Bacha, *Pasję wg św. Mateusza* Medera oraz *Mesjasza* Händla. Ważnym doświadczeniem w zakresie wykonawstwa historycznego były także angaże we Włoszech. W Ercolano pod batutą Hirofumiego Yoshidy wykonałem partię Borei w *Il giardino delle rose* Scarlattiiego i solo basowe w *Stabat mater* Pergolesiego w opracowaniu Paisiella. Projekty te były konsekwencją zdobycia drugiego miejsca (w kategorii muzyka barokowa) na konkursie Ritorna Vincitor w październiku 2009 roku.

Dojrzały klasycyzm to zwłaszcza wielokrotne wykonania solowych partii basowych w mozartowskich mszach z „Poznańskimi Słowikami” pod batutą prof. Stefana Stuligrosza, nominowana do Fryderyka 2007 płyta CD z *Missa Solemnis* Koperskiego pod batutą Marcina Nałęcza-Niesiołowskiego, *Fantazja c-moll* Beethovena pod batutą Tadeusza Wojciechowskiego oraz kilkakrotne wykonanie basowego sola w *Requiem* Mozarta, m.in. pod batutą Thomasa Hengelbrocka w ramach Schleswig Holstein Musik Festival (2009). Później także gościnnie Bartolo w *Weselu Figara* w Operze na Zamku w Szczecinie (2010), a wreszcie Sarastro w *Czarodziejskim flecie* w Operze Holenderskiej w Amsterdamie w ramach projektu „Zingen bij DNO” (2015).

Śpiew zespołowy, budujący moje doświadczenie jeszcze w czasie studiów w Poznaniu, to przede wszystkim spektakle operowe i koncerty z EuropaChorAkademie, Schleswig Holstein Festival Chor oraz Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod batutą wybitnych dyrygentów. Byli to m.in.: Christopher Hogwood, Plácido Domingo, Kent Nagano, Vladimir Jurovsky, Christoph Eschenbach, Peter Eötvös, Krzysztof Penderecki, Sylvain Cambreling, Fabio Luisi i Michael Schönwandt. To także możliwość dzielenia sceny i „podglądania” z bliska kunsztu wielkich śpiewaków, jak Waltraud Meier, Roman Trekel, Christiane Oelze, Mark Padmore, sir Willard White, sir Robert Tear, Patricia Racette, Simona Saturova, Wolfgang Schöne, Matthias Hölle, Doris Söffel, Yorck Felix Speer, Werner Güra, Klaus Florian Vogt, Solveig Kringelborn czy Hans-Peter König. Śpiew zespołowy i chórалny to także – już po studiach – praca w Zespole Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej w sezonie 2008/2009 oraz projekty z holenderską Cappellą Amsterdam (2009-2011), z którą później występowałem już jako solista.

Za swój debiut w repertuarze koncertowym uznaję wykonanie barytonowego sola w *Requiem* Gabriela Fauré w podpoznańskim Kórniku na drugim roku studiów w 2002 roku. Debiut na profesjonalnej scenie operowej to potrójna rola Lizandra, Coridona i Zimy w *The Fairy Queen* Purcella w Operze na Zamku w Szczecinie (pod dyрекcją Wacisława Kunca, w reżyserii Michała Znanieckiego) w roku 2010. Spektakl ten wystawiono rok później w Teatrze Wielkim w Poznaniu – i był to wyczekiwany przeze mnie debiut w rodzinnym mieście. Wcześniejsze role (np. Colasa w *Bastien und Bastienne* na festiwalu w Noordwijk w 2009 roku) choć nie były przygotowywane na potrzeby teatru operowego, stanowiły ważny krok w kierunku profesjonalnej sceny.

Studia w Amsterdamie, umożliwiające m.in. dzięki stypendium artystycznemu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zaowocowały kontaktami z holenderskim środowiskiem muzycznym, z którym współpracuję do dziś. Pimen w *Borysie Godunowie* Musorgskiego w Dordrechcie w 2014 roku i Don Prudenzio w *Reimsreije*, spektaklu dla dzieci na postawie

5

Podróży do Reims Rossiniego w Operze Holenderskiej w Amsterdamie w 2015 roku, to przykłady partii z tradycyjnego repertuaru operowego.

Jest to jednak repertuar, który wykonuję rzadko: od kilku lat niemal cała moja droga zawodowa związana jest z muzyką współczesną. Spośród prawykonań w Polsce na szczególną uwagę zasługują trzy: *The Body* Krzysztofa Wołka na Warszawskiej Jesieni w 2012 roku z NOSPR w Katowicach pod batutą Lucasa Visa, *III Symfonia* Wojciecha Ziemowita Zycha na festiwalu Wratistavia Cantans w 2013 roku z orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej pod batutą Szymona Bywalca oraz *Requiem dla Ikony* Katarzyny Głowickiej w ramach „Projektu P” w Teatrze Wielkim–Operze Narodowej w Warszawie w 2015 roku w reżyserii Michała Borczucha, pod batutą Bassema Akikiego.

Od 2009 roku śpiewam przede wszystkim za granicą – głównie w Holandii, ale także w Niemczech, Francji, Belgii, a sporadycznie w Hiszpanii, Turcji, Danii, Szwecji i we Włoszech. Związane jest to w dużej mierze z angażem w holenderskim studiu muzyki współczesnej Vocaallab, który od 2014 roku działa pod nazwą Silbersee. Silbersee to finansowany przez holenderskie ministerstwo kultury dom produkcyjny oraz agencja zajmująca się współtworzeniem przedstawień najnowszego teatru muzycznego, założona i kierowana przez Romaina Bischoffa. Ze studiem współpracuję regularnie i zawdzięczam mu większość angażów zagranicznych od roku 2010.

Kompozytorzy, z którymi pracowałem osobiście, i których prawykonań dokonałem, to m.in. Boudwijn Tarenskeen (*Mattheus-Passie*, Amsterdam 2009), Pascal Dusapin (*Melancholia*, Amsterdam 2009), Gavin Bryars (*Piano Concerto*, Utrecht 2010), Sergej Khismatov (*To the left*, Utrecht 2010), Jacob Adler (*Wheels within wheels*, Utrecht 2010), Raffaele Grimaldi (*Tesla*, Utrecht 2010), Anna Korsun (*Soundscape*, Utrecht 2010; *Ulenflucht*, Utrecht 2016), Raphaël Cendo (*Shadow*, Utrecht 2010; *Oracles*, Amsterdam 2018), Daan Janssens (*Incipit*, Utrecht 2010; *Les Aveugles*, Le Mons 2012, wznowienie w La Monnaie w Brukseli w roku 2013), Vanessa Lann (*Saar*, Dordrecht 2013), Michael Ellison (*I am you (Mevlana)*, Rotterdam 2013), Yannis Kyriakides (*Naked Lunch*, Groningen 2013), Martijn Padding (*Laika*, Amsterdam 2014), Kris Defoort (*Daral Shaga*, Limoges 2014), Oene van Geel i Jasper le Clercq (*Gilgamesj*, Dordrecht 2015), Raaf Hekkema (*Dijkdrift*, Terschelling 2016), Shi-Wei Lo (*Madhye II*, Utrecht 2017), Charles Mason (*Somewhere between us*, Utrecht 2017), Jörg Brinkmann (*Nachtstück*, Concertgebouw Amsterdam 2017), Jacob ter Veldhuis (*Speak up*, Rotterdam 2018) – w tym Polacy tworzący za granicą: Szymon Brzóska (nagranie płyty CD *The Wanderer*, Poznań 2011), Jerzy Bielski (*Up & Down*, Utrecht 2017), a także wspomniani wcześniej: Katarzyna Głowicka i Krzysztof Wolek. Większość z wymienionych tu kompozycji to przedstawienia awangardowego teatru muzycznego bądź opery, najczęściej opery kameralnej, pozostałe to utwory koncertowe (często teatralizowane) prezentowane na holenderskich festiwalach muzyki współczesnej, jak Gaudeamus w Utrechcie, November Music w Den Bosch, Opera Forward Festiwal w Amsterdamie czy Operadagen w Rotterdamie.

Poza prawykonaniami śpiewałem także partie solowe w kompozycjach Lery Auerbach (*The Blind*, Kammeroper Berlin 2013), Jeroena D'hoë (*Mis voor ongelovingen*, Den Bosch 2012), Davida Langa (*The Little Match Girl Passion*, Rotterdam 2014), Tigrana Mansuriana (*Requiem*, Poznań 2014), Samanthy Fernando (*Look up*, Utrecht 2017), Arvo Pärt (*Da Pacem*, Concertgebouw Amsterdam 2017) oraz klasykę awangardy drugiej połowy

XX wieku: Giacinta Scelsiego (*Uxuctum*, Amsterdam 2012), Claude'a Viviera (*Journal*, Amsterdam 2014; *Kopernikus*, Opera Holenderska w Amsterdamie, 2014) i György'ego Ligetiego (*Aventures* i *Nouvelles Aventures*, Amsterdam 2018). Często pod batutą wybitnych specjalistów, jak Pascal Rophé, Otto Tausk, Celso Antunes czy Philippe Rathé – jeszcze częściej bez udziału dyrygenta. W czerwcu 2019 roku wykonam partię solową w *Düfte-Zeichen* Karlheinz Stockhausena w przedstawieniu *Aus Licht* w Operze Holenderskiej w ramach Holland Festival. Spektakl wyreżyseruje Pierre Audi, wieloletni dyrektor teatru.

W przypadku prawykonania są to najczęściej kompozycje pisane na mój głos. Współpracę z kilkoma spośród wymienionych kompozytorów chciałbym opisać szczegółowiej. Pierwszą poważną rolą w kompozycji współczesnej zaśpiewanej przeze mnie w Holandii była partia Narcyza w *Mattheus-Passie* (*Pasji Mateuszowej*) Boudwijn Tarenskeena w roku 2009 w Utrechcie a następnie w Muziekgebouw w Amsterdamie. Zostałem poproszony o jej wykonanie jako solista Cappelli Amsterdam; decydujący był tu silny falset, wyróżniający Narcyza spośród innych postaci tej nietypowej opery-oratorium, parodiującej żywą w Holandii tradycję Bachowską. Cechą szczególną partytur Tarenskeena są elementy graficzne, zmuszające wokalistów do improwizacji i sugerujące rozwiązania choreograficzne i inscenizacyjne. Reżyserii przedstawienia podjął się Paul Koek, legenda teatru holenderskiego, dyrektor artystyczny Veenfabriek w Lejdzie. Wykorzystał on liczne *tableaux-vivants*, kamery oraz nietypowe rekwizyty, m.in. suchy lód. Utwór, jak większość opisanych tu kompozycji współczesnego teatru muzycznego, nie był dyrygowany.

Daan Janssens to młody kompozytor belgijski, którego operę *Les Aveugles* zaśpiewałem m.in. na scenie kameralnej (Salle Malibran) brukselskiej La Monnaie w 2013 roku. Prapremiera dzieła odbyła się w Le Mons rok wcześniej. Opera na sześciu śpiewaków i zespół instrumentalny, do tekstu *Ślepców* Maurice'a Maeterlincka w opracowaniu reżysera Patricka Corillona, napisana została na zamówienie domu produkcyjnego LOD w Gandawie. Cechą muzyki *Les Aveugles* jest oniryczność i szmerowość, a partytura to pelen grozy dźwiękowy pejzaż, oddający niepokój i lęk tytułowych ślepców. Moja partia Szóstego Ślepcy cechowała się połączeniem kantyleny, fragmentów szeptanych oraz falsetowych bloków akordowych tworzonych z pozostałymi wokalistami. Rozpiętość skali, niejednoznaczność pulsu i brak jakiegokolwiek zaczepienia linii melodycznej w harmonii były dla mnie wówczas wielkim wyzwaniem, a czas jej przygotowania wyniósł kilkanaście tygodni.

Grecki kompozytor Yannis Kyriakides, uczeń Louisa Andriessena i profesor Konserwatorium w Hadze, swoją partyturą do spektaklu *Naked Lunch* (2013) pokazał mi, jak muzyka elektroniczna może stworzyć wspaniały pomost między klasycznym śpiewem a awangardowym tańcem współczesnym. Kompozycja Kyriakidesa na trzech śpiewaków, instrumenty perkusyjne i taśmę (bez dyrygenta), modyfikowana była do dnia premiery ze względu na ścisłe podporządkowanie warstwy dźwiękowej elementom choreograficznym. Dzięki elastyczności partytury udało się osiągnąć prawdziwą jedność muzyki i ruchu, a ostry, intensywny, nieraz brutalny śpiew, korespondował z energią współczesnego tańca artystów grupy Club Guy and Roni. Kompozytor potraktował głos jak instrument perkusyjny. Prawdziwym wyzwaniem były dla mnie łamiągówki rytmiczne (np. stałe, niemal co takt zmieniające się metrum) oraz utrzymanie dynamiki fortissimo na przestrzeni długich fragmentów przy całkowitym braku pauz. Tu również samo nauczenie się partii na pamięć

okazało się karkołomnym wyzwaniem i zajęło mi kilkanaście tygodni. Niemniej spektakl na podstawie prozy Williama S. Burroughsa odniósł spektakularny sukces i doczekał się kilku wznowień, m.in. w paryskim Théâtre National de Chaillot w roku 2016.

Opera *Koningin zonder land* Wima Henderickxa (wykonana w czasie Oerol Festival w 2015 roku) była ważnym doświadczeniem w zakresie improwizacji i mikrotonalności. Henderickx, na co dzień wykładowca konserwatorium w Amsterdamie, do przygotowanych wcześniej muzycznych brzmień ambientowych skomponował krótkie fragmenty wokalne, które później każdy z solistów musiał rozwijać wedle własnego upodobania, pozostając jednak w zgodzie z mikrotonalną harmonią. Rolę Króla wykonywałem w zastępstwie za niemieckiego basa Franka Wörnera, który dokonał jej prawykonania rok wcześniej w Antwerpii. Nasze wykonania różniły się jednak całkowicie ze względu na dominującą rolę improwizacji. Wykorzystałem fakt, że partia Króla cechowała się większą dramatycznością niż pozostałe i prawdziwym punktem kulminacyjnym uczyniłem scenę szaleństwa. Scena ta, na wpół improwizowana quasi-aria w stworzonym przez Henderickxa języku, była monologiem, w którym obłęd przechodził przez wszystkie możliwe stadia – od lekkiego niepokoju po zaawansowaną furję. Specyfika partytury łączyła się więc w tym wypadku również z koniecznością szczególnie ekspresywnego aktorstwa.

Z ostatnich doświadczeń najważniejszym było wykonanie partii bas-barytonowej w *Oracles* Raphaëla Cendo w marcu 2018 roku w ramach Opera Forward Festival w teatrze Casco w Amsterdamie w koprodukcji z Operą Holenderską. Z muzyką Cendo, określanego jako *enfant terrible* francuskich kompozytorów awangardowych ostatnich dwóch dekad, spotkałem się po raz pierwszy w roku 2010. Wówczas to wykonałem *Shadow* na sześć głosów solowych w czasie festiwalu Gaudeamus w Utrechcie. Było to doświadczenie nieporównywalne do żadnego innego: partytury Cendo sprawiają wrażenie chaotycznej bazgraniny, dopiero w czasie wykonania forma staje się czytelna, a drobiazgowa notacja zmuszająca do niespotykanej precyzji, okazuje się konieczna. „Antyopera” *Oracles* przeznaczona na trzy głosy solowe i zespół instrumentalny jest utworem otwartym na improwizację, z elementami muzyki graficznej, do granic dekonstruującym operowe schematy i konwencje, z których najważniejszą jest rezygnacja z klasycznego śpiewu. Szmer, szept, growl, krzyk, śpiew „na wdechu”, śpiew alikwotowy – wszystko to jest wielkim egzaminem sprawności technicznej wokalisty, choć w *Oracles* również instrumentalści zostali poddani podobnym próbom. Spośród wszystkich utworów współczesnej awangardy, jakie miałem okazję poznać, kompozycje Cendo wydają się najodważniejsze w łamaniu konwencji i odejściu od tradycji wykonawczych.

Jednym z najciekawszych wyzwań, przed jakimi stoi eksperymentalny teatr muzyczny, jest łączenie odległych dyscyplin artystycznych. Od kilku lat mam możliwość uczestniczenia w przedsięwzięciach tego rodzaju. Poza łączeniem opery z cyrkiem (*Daral Shaga*) i tańcem współczesnym (*Naked Lunch*), zwłaszcza fuzja śpiewu klasycznego z hip-hopem (w przedstawieniach *True Colors* z roku 2017 i *Speak up* z muzyką Jacoba ter Veldhuisa z roku 2018) była skrajnym doświadczeniem, które pozwoliło mi otworzyć się na całkowicie niezbadany jeszcze teatr offowy. Wspomniana kilkakrotnie improwizacja, otwartość na ciągłe zmiany w partyturze, konieczność wychodzenia z komfortu własnej specjalizacji, śpiew rozrywkowy, taniec czy gra na instrumentach (np. na potrzeby spektaklu

Speak up musiałem nauczyć się gry na ormiańskim duduku) – wszystko to należy do specyfiki pracy śpiewaka zajmującego się najnowszym teatrem muzycznym.

Ponieważ prawykonania pozostają nierzadko wydarzeniami jednorazowymi, chętnie dokonuje się ich nagrań. Spośród tych najważniejszych wymienić należy rejestrację opery *Say I am you (Mevlana)* Michaela Ellisona w Stambule dla wytwórni Métier (Chandos) w 2012 roku, *Lunch Music* z muzyką do spektaklu *Naked Lunch* dla wytwórni Unsounds w 2014 roku oraz *Ulenflucht* Anny Korsun (zwycięzcy Gaudeamus Prize 2016) w Deutschland Rundfunk w Kolonii w 2018 roku.

Wszystko to procentuje w mojej pracy naukowej i dydaktycznej. W październiku 2012 roku, sześć miesięcy po obronie doktoratu na UAM w Poznaniu, zostałem zatrudniony jako wykładowca gościnny poznańskiej Akademii Muzycznej, gdzie prowadzę wykłady z historii teatru muzycznego oraz literatury wokalne. Rok później poproszono mnie także o prowadzenie zajęć z historii opery w Prywatnym Policealnym Studium Sztuki Wokalne Jadwigi Gałęskiej-Tritt w Poznaniu. Choć wykłady dotyczą przede wszystkim repertuaru tradycyjnego, chętnie dzielę się wiedzą na temat muzyki najnowszej.

Działalność pedagogiczna jest dla mnie ogromnie ważna i choć jestem przede wszystkim czynnym zawodowo śpiewakiem, traktuję zajęcia ze studentami bardzo poważnie. Pierwsze doświadczenia zdobywałem prowadząc wykłady dla młodych teatrologów z Instytutu Filologii Polskiej UAM w ramach studiów doktoranckich. Z założonym przez pracowników IFP Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym współpracuję do dziś: w latach 2012-2014 wziąłem udział w kilku konferencjach i seminariach, które zaowocowały publikacjami w książkach zbiorowych przygotowanych i wydanych przez Centrum. Świadomy odpowiedzialności jaką bierze na siebie pedagog śpiewu, nauczanie emisji głosu ograniczam wyłącznie do warsztatów dla chórzystów, m.in. uczestników Grundtvig Workshops (2010-2011) i członków zielonogórskiego Vox Humana. Jestem przekonany, że z czasem pedagogika wokalna stanie się również elementem mojej pracy zawodowej, ale na razie koncentruję się na zdobywaniu doświadczenia i niezbędnej wiedzy, która – jak sądzę – zaowocuje w przyszłości.

Na akademickich wykładach z historii teatru muzycznego skupiam się przede wszystkim na korzeniach opery w teatrze dramatycznym. Od wczesnej *dramma per musica*, przez retorykę barokową, XVIII-wieczną operę seria i buffa, twórczość Mozarta, włoskie bel canto, szkoły narodowe, operę romantyczną, teatr muzyczny Wagnera, modernizm, aż po operę najnowszą – zawsze staram się ukazać studentom znaczenie śpiewu i śpiewaka w kształtowaniu się formy i tradycji operowej. Teatralność opery, jej związki z rozwojem inscenizacji i reżyserii, a zwłaszcza współczesnego, XX-wiecznego aktorstwa, to tematy, które moim zdaniem znacząco pobudzają ciekawość i wrażliwość młodych wokalistów, stanowiąc nieocenioną pomoc w przygotowaniach konkretnej roli, cyklu pieśni, recitalu czy pracy dyplomowej.

Literatura wokalna, przedmiot nieco bardziej rozbudowany, to szczegółowe omówienie wybranej twórczości największych kompozytorów muzyki wokalne – począwszy od mistrzów baroku, Bacha i Händla, przez Mozarta, Schuberta, Rossiniego, Verdiego, Wagnera, Pucciniego, Szymanowskiego, po twórców ostatniego półwiecza, jak Britten, Penderecki, minimaliści (Glass, Adams) i awangardiści (Stockhausen, Ligeti). Są to zajęcia

otwarte na dyskusję i wymianę doświadczeń ze studentami, których zawsze traktuję jak równorzędnych partnerów.

Swoją przyszłość chciałbym jeszcze ściślej związać z dydaktyką. Uważam, że jedną z powinności artysty jest przekazywanie wiedzy i doświadczenia następnym pokoleniom. Łączenie kompetencji praktycznych i teoretycznych, stałe doskonalenie się jako śpiewak i pedagog, to mój nieustający cel i pasja. Mam nadzieję, że wdzięczność za wszystko, co otrzymałem od moich nauczycieli i bliskich, oraz wiara w sens muzyki i sztuki, będą towarzyszyć mi przez całe życie i pobudzać do dalszych poszukiwań artystycznych i zawodowych.

Maciej Olejnik