

## AUTOREFERAT

1. **Imię i nazwisko:** Paweł Wolski
  
2. **Posiadane dyplomy, stopnie naukowe / artystyczne - z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:**
  - 2008: tytuł magistra sztuki (w dziedzinie wokalistyka) uzyskany na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu  
Praca dyplomowa: *Liryka wokalna Aleksandra Tansmana na przykładzie cyklu pieśni „Ponctuation Française” do słów Charlesa Oulmonta. Problemy wykonawcze i interpretacyjne*  
**Promotor:** dr Laura Sobolewska
  - 15.06.2015 r.: stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka nadany uchwałą Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu  
Praca doktorska: *Postać Włodzimierza Leńskiego w ujęciu Aleksandra Puszkina oraz Piotra Czajkowskiego jako wyraz przemian artystyczno-kulturowych XIX-wiecznej Rosji*  
**Promotor:** prof. dr hab. Wojciech Maciejowski
  
3. **Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych:**
  - 2006 - 2008: Teatr Muzyczny w Poznaniu  
Stanowisko: śpiewak solista
  - 2008 - nadal: Opera na Zamku w Szczecinie  
Stanowisko: śpiewak solista
  - 2009: Chór Uniwersytetu Szczecińskiego  
Stanowisko: konsultant wokalny
  - 2014 - nadal: Akademia Sztuki w Szczecinie  
Stanowisko: adiunkt
  - 2019 - nadal: Chór Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego  
Stanowisko: konsultant wokalny
  
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. 2017 r. poz. 1789):**

**Wykonanie pierwszoplanowej partii tenorowej hrabiego Tassilo Endrödy-Wittemburga w operetce *Hrabina Marica* Imre Kálmána na scenie Opery na Zamku w Szczecinie**



**Hrabina Marica (Gräfin Mariza)**

Operetka w 3 aktach

**Libretto**

Julius Brammer, Alfred Grünwald

**Prapremiera**

28 lutego 1924 r.

Theater an der Wien, Wiedeń

**Premiera polska**

16 października 1924 r.

Teatr Nowości, Warszawa

**Premiera obecnej realizacji**

22 czerwca 2014 r.

Teatr Letni im. Heleny Majdaniec w Szczecinie

**Przekład libretta**

Agnieszka Feill, Władysław Krzemiński, Artur Tur

**Redakcja dialogów**

Natalia Babińska

**Spektakl z dnia 17 czerwca 2016, zarejestrowany na żywo  
w Operze na Zamku w Szczecinie**

**Realizatorzy**

**Reżyseria:** Natalia Babińska

**Kierownictwo muzyczne:** Jerzy Wołoskiuk

**Obsada**

**Hrabina Marica:** Joanna Tylkowska-Drożdż

**Hrabia Tassilo:** Paweł Wolski

**Liza:** Ewa Olszewska

**Baron Koloman Żupan:** Piotr Zgorzelski

**Księżę Populescu:** Tomasz Łuczak

**Manja:** Gosha Kowalinska

**Karol Stefan Libenberg:** Janusz Lewandowski

**Księżna Cudenstein:** Gabriela Orłowska-Silva

**Czeko:** Adam Jeleń

**Peniżek:** Wiesław Łągiewka

**Orkiestra, Chór, Balet Opery na Zamku w Szczecinie**

**Dyrygent:** Jerzy Wołoskiuk



## Wstęp

W wieloletnim, trwającym już ponad 20 lat doświadczeniu scenicznym, obejmującym dzieła reprezentujące różne epoki w dziejach rozwoju teatru muzycznego, jak również różnorodne gatunki muzyczne, operetka zajmuje dla mnie miejsce szczególne. Jest to być może stwierdzenie zaskakujące, ponieważ gatunek ten, choć często goszczący na scenach teatrów muzycznych i operowych, bywa obecnie traktowany z przymrużeniem oka, trochę jak relikwiarz przeszłości (przez muzykologów uznawany jest za martwy, co oznacza, iż nie powstają już dzieła, które można do niego zaliczyć), będący łatwą, przyjemną i niekoniecznie ambitną rozrywką.

Trudno zgodzić się z takim stwierdzeniem, ponieważ niejednokrotnie warstwa muzyczna w operetce prezentuje porównywalny z operą stopień trudności, a niezwykle istotna warstwa aktorska stawia przed śpiewakiem wymagające zadanie stworzenia pełnej i, w porównaniu z operą, często o wiele bardziej dynamicznej kreacji scenicznej, dodatkowo zabarwionej komizmem, który wbrew pozorom nie jest łatwy do uzyskania.

Podobnie jak opera, operetka składa się w części wokalnych (arie, duety, tercety, ansamble, a także partie chóralne) oraz instrumentalnego akompaniamentu i samodzielnych partii orkiestrowych, natomiast w odróżnieniu od większości oper, jej stałymi składnikami są partie mówione (monologi, dialogi, sceny zbiorowe) oraz niezwykle istotna strona choreograficzna, realizowana nie tylko przez profesjonalnych artystów baletu, ale bardzo często przez samych śpiewaków. Takie nagromadzenie wyzwań scenicznych w jednym utworze, wymaga od solistów niezwykle różnorodności i umiejętności nie tylko wokalnych, co sprawia, iż w opinii wykonawców operetka stanowi jedną z najtrudniejszych form muzycznych.

Dla mnie, jako czynnego śpiewaka, który w swoim repertuarze posiada ponad 30 partii scenicznych oraz liczne dzieła oratoryjno-kantatowe, operetka stanowi ten gatunek, który wykonuję z ogromną przyjemnością i zawsze chętnie do niego wracam.

Moje doświadczenie solowe w repertuarze operetkowym rozpoczęło się wraz z pierwszą pracą, którą podjąłem jeszcze w trakcie trwania studiów na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej w Poznaniu, w 2006 roku. Był nim etat solisty śpiewaka w Teatrze Muzycznym w Poznaniu. W tamtym czasie profil instytucji kierowanej przez Daniela Kustosika oparty był przede wszystkim na repertuarze operetkowym. Zatem role, które mi powierzono, należały stricte do tego gatunku. Podczas ponad 2-letniego okresu zatrudnienia wykonywałem pierwszoplanowe partie tenorowe w *Baronie cygańskim*, *Krainie uśmiechu*, *Wiedeńskiej krwi*, *Cygańskiej miłości* oraz musicalu *Skrzypek na dachu* a także arie i duety z innych operetek, podczas organizowanych w teatrze i poza jego siedzibą, licznych gali i koncertów.

W 2008 roku pojawiła się przede mną szansa na zatrudnienie w operze szczecińskiej. Z uwagi na fakt, iż Szczecin jest moim miastem rodzinnym, a opera miejscem, do którego miałem ogromny sentyment, bowiem na tej scenie stawiałem swoje pierwsze kroki jako artysta chóru, i która była dla mnie impulsem do podjęcia studiów wokalnych, nie wahając się pojechałem na przesłuchanie. Ku mojej radości, zostało ono zwieńczone angażem. Praca w teatrze o profilu operowym stanowiła dla mnie istotną zmianę w stosunku do teatru muzycznego i jednocześnie duże wyzwanie zawodowe. Opera bowiem, jako gatunek, jest o wiele bardziej wymagająca pod względem wokalnym.

W ponad dziesięcioletnim obecnie okresie zatrudnienia w Szczecinie kreowałem role pierwszo-, drugo- i trzecioplanowe w repertuarze zarówno operowym, jak i operetkowym. Pomimo aktualnej nazwy Opera na Zamku (wcześniej Teatr Muzyczny oraz Opera i Operetka), cechą szczególną szczecińskiej instytucji jest jej operetkowy rodowód, co potwierdza niesłabnące zainteresowanie rodzimej publiczności tym gatunkiem.

W szczecińskim teatrze powierzono mi role w tytułach operetkowych: Achillesa w *Pięknej Helenie*, Józefa oraz Hrabiego Baldwina Zedlau w *Wiedeńskiej krwi*, Gustawa von Pottenstein oraz Sou-Chonga w *Krainie uśmiechu*, Alfreda w *Zemście Nietoperza*, tytułową postać Robinsona w *Robinsonie Crusoe*, a także pierwszoplanowe partie tenorowe: Jonel Bolescu, Józsi w koncertowym wykonaniu *Cygańskiej miłości*.

Natomiast najważniejszą rolą operową, jaką miałem przyjemność dotychczas kreować, była dla mnie postać Włodzimierza Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* Piotra Czajkowskiego, w reżyserii Dymira Bertmana, którego premiera miała miejsce w 2013 roku. Bliska mi wrażliwość postaci Leńskiego oraz uznanie szczecińskiej (nominacja do nagrody *Bursztynowego Pierścienia* dla najlepszego aktora sezonu) i międzynarodowej krytyki (magazyn *Opernwelt*), stanowiły dla mnie podstawę wyboru tematu pracy doktorskiej.

### **O spektaklu**

Wkrótce po zakończeniu pracy nad *Onieginem*, zespół Opery na Zamku rozpoczął przygotowania do kolejnej premiery, *Hrabiny Maricy* Imre Kálmána. Tym, co od początku wyróżniało planowaną inscenizację spośród dotychczasowych realizacji był jej rozmach. *Hrabina Marica* zapowiadana była jako superprodukcja, na co złożyło się kilka czynników. Najważniejszym z nich był wybór plenerowej sceny Teatru Letniego im. Heleny Majdaniec w Szczecinie na miejsce premierowego spektaklu. Obiekt ten, położony w malowniczej scenerii historycznego Parku Kasprowicza, z uwagi na gabaryty, czyli dużą scenę i jej zaplecze oraz widownię, mogącą pomieścić blisko pięć tysięcy widzów, a także ustronne położenie, pozwala realizować duże przedsięwzięcia artystyczne, nieosiągalne na innych szczecińskich scenach.

Kolejnym elementem, który przyczynił się do niewątpliwego sukcesu spektaklu była koncepcja inscenizacyjna reżyser Natalii Babińskiej i scenograf Martyny Kander. Z jednej strony dość klasyczna pod względem reżyserii, natomiast inscenizacyjnie niezwykle bajkowa, wręcz oniryczna w warstwie wizualnej.

Prace nad spektaklem trwały blisko dwa miesiące. W tym samym czasie Dział Marketingu Opery na Zamku prowadził szeroko zakrojoną promocję spektaklu, na którą złożyły się m. in. konferencje prasowe z twórcami oraz kampania informacyjna.

W szczecińskiej superprodukcji powierzono mi pierwszoplanową rolę hrabiego Tassilo Endrödy-Wittemburga, którą kreowałem po raz pierwszy podczas premierowego przedstawienia w Teatrze Letnim w Szczecinie, w dniu 22 czerwca 2014 roku. Spektakl okazał się ogromnym sukcesem, a niemiecka krytyka pisała o mojej postaci w następujących słowach: „(...) Paweł Wolski kształtował charakter postaci wyważoną mieszanką tragizmu i radości i przez cały czas był obecny na scenie. Nie było chwili wytchnienia dla wielkich numerów partii, a mimo to jego głos, który pod względem barwy i niuansów dźwięku perfekcyjnie pasuje do roli Tassila Kálmán'a, w końcu przedstawił brzmiał



równie świeżo, jak na początku wieczoru. Nieważne, czy było to „wygrane”, czy też była to po prostu prawdziwa radość śpiewania, to z przyjemnością się go słuchało.”<sup>1</sup>

### **Streszczenie utworu**

Akcja operetki rozgrywa się w jednym z licznych majątków i pałaców hrabiny Maricy w czasach panowania cesarza Franciszka Józefa I.

#### **Akt I**

Hrabia Tassilo Endrödy-Wittemburg po utracie majątku przyjął posadę rządcy w posiadłości hrabiny Maricy. Jego chlebodawczyni przyjeżdża do swego pałacu na rzekome zaręczyny z fikcyjnym narzeczonym - baronem Kolomanem Żupanem. Wraz z nią przybywa również siostra Tassila Liza, nieświadoma złej sytuacji finansowej swojej i brata. Cyganka wróży Maricy, że w ciągu miesiąca zakocha się w pięknym wielkim panu. Marica obawia się miłości, sądzi bowiem, że jej adoratorzy kochają nie ją, lecz jej pieniądze. Postanawia na miesiąc zamknąć się w swoim pałacu, gdzie nie spodziewa się spotkać żadnego szlachcica, a jedynie rządcę, występującego pod przybranym nazwiskiem Beli Töröka.

#### **Akt II**

Liza zakochała się w baronie Żupanie, który - wymyślony przez Maricę - zmaterializował się, przyjeżdżając do pałacu hrabiny, po przeczytaniu prasowego anonsu o własnych zaręczynach. Pomiędzy Maricą a rządcą rodzi się uczucie, którego oboje się obawiają. Adorator Maricy, hrabia Populescu, urządza w jej pałacu wielki bal. Tassilo, wyszydzony przez gości Maricy, pisze list do przyjaciela, skarżąc się na los, który musi znosić w pokorze ze względu na swoją siostrę, dla której chce odłożyć pieniądze na posag. Pisanie listu przerywa wejście Maricy. Oboje już wiedzą, że łączy ich prawdziwe wielkie uczucie. Jednak księżę Populescu opowiada Maricy o niejasnych związkach, jakie łączą Tassila z Lizą, o dziwnym liście pisany przez Tassila. Marica, czytając list, dochodzi do wniosku, że Tassilo ją oszukał, że jemu również chodziło tylko o jej majątek. Z zemsty kompromituje go przed gośćmi, rzucając mu pieniądze i zwalniając ze służby.

#### **Akt III**

Marica, wiedząc już, że Liza jest siostrą Tassila, żałuje swojego postępku. Przyjeżdża księżna Cudenstein, ciotka Tassila, która odkupiła sprzedane przez bratanka majątności. Tak więc Tassilo jest znów bogaty. Przynęcił jednakże Maricy, że już nigdy nie powie jej ani słowa o miłości, a szlachcic słowa dotrzymuje. Nie pozostaje mu więc nic innego, jak oświadczyć się jej na piśmie. Również i Żupan znalazł swoje szczęście - w osobie Lizy.

Mikołaj Szczęsny

### **O utworze**

Utwór autorstwa Emmericha (jak nazywali go wiedeńscy) albo Imre Kálmána (jak mówią o nim w Budapeszcie), na podstawie libretta Juliusa Brammera i Alfreda Grünwalda, powstał w 1924 roku, na zamówienie nowo powołanego dyrektora Theater an der Wien, Huberta Marischki, na potrzeby

---

<sup>1</sup> [http://www.mittelloge.de/rezensionen/auffuehrungen/szczecin/2014/szcz\\_140622.htm](http://www.mittelloge.de/rezensionen/auffuehrungen/szczecin/2014/szcz_140622.htm)

inauguracji instytucji w nowej formule, zaproponowanej przez znawcę aktualnych trendów inscenizacyjnych ze światowych scen teatralnych Nowego Jorku, Paryża i Londynu. *Hrabina Marica* była drugim po *Księżniczce czardasza* wielkim sukcesem Imre Kálmána i od niemal wieku regularnie gości na scenach teatralnych na całym świecie.

### **Muzyka**

Utwór oparty na węgierskich rytmach, obfituje w efektowne i łatwe do zapamiętania arie i duety, które pomimo upływu czasu cieszą się niestabnącą popularnością. Jak pisał o warstwie muzycznej Bernard Grun „Rekwizytami pełnej wigoru, mistrzowskiej muzyki były interesujące harmonie, hojnie wykorzystujące skalę dorycką, rytmy, w których węgierskie rubato kojarzyło się z jazzową synkopą, i szaleńcze biegniki cymbałów. Popisowe numery: *Pozdrów rozkoszne, przestodkie dziewczęta, Ach, jedź do Varazdin, Tak, chcę zostać tu, samotne śnić, Pójdź, Cyganie, Ach, zgódź się, zgódź się już*, zasłużenie cieszyły się ogromnym powodzeniem. A sukces *Maricy* mógł w pełni mierzyć się wszelkimi innymi triumfami operetkowymi (...)”<sup>2</sup>.

Partia hrabiego Tassilo Endrödy-Wittemburga stawia przed kreującym ją solistą śpiewakiem spore wymagania przede wszystkim z uwagi na ilość materiału muzycznego (trzy arie, trzy duety oraz trzy sceny finałowe) oraz kilkanaście scen dialogowych, często mówionych na muzyce lub duetów śpiewanych w tańcu. Sama partia napisana jest na przestrzeni niespełna dwóch oktaw (c - h<sup>1</sup>) z mnóstwem tzw. „tonów przejściowych” (e<sup>1</sup> - g<sup>1</sup>), gdzie już w pierwszej arii ambitus dźwięków zawiera się w interwale tercdecymy (z kadencją do h<sup>1</sup> - kwartdecymy). Taka rozpiętość interwałowa, często na krótkim, kilkuktowym odcinku wymaga od śpiewaka ujednoczenia barwy oraz umiejętnego mieszania i przenikania się rejestrów piersiowego i głowowego w czasie śpiewu, tworząc wyrównany i jednolicie brzmiący głos na całej, prawie dwuoktawowej skali, tworząc wrażenie jednorejestrowości. Trudność partii wokalne Tassila wynika z jej rozpiętości dźwiękowej, której znacząca część napisana jest w niskich, czasami typowych dla głosu barytonowego rejestrach co stanowić może trudność dla śpiewaka operującego wysokim głosem tenorowym. Należy jednakże zaznaczyć, iż partia ta jest nieosiągalna dla głosu niższego niż tenor ze względu na kadencje i zakończenia arii i duetów napisanych w stricte tenorowej skali.

### **Reżyseria**

Inscenizację *Hrabiny Maricy* powierzono Natalii Babińskiej, uznanej reżyserce teatralnej, absolwentce Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Teatralnej w Warszawie, wszechstronnie wykształconej pod względem muzycznym (ukończyła PSM im. Karola Szymanowskiego w Warszawie w klasie skrzypiec oraz wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Warszawie) autorce ponad 30 przedstawień, spośród których należy w szczególności wskazać uhonorowaną Teatralną Nagrodą im. Jana Kiepury genialną inscenizację *The Turn of the Screw* Beniamina Brittena, zrealizowaną również w szczecińskiej Operze na Zamku (2016).

Niezwykłą wrażliwość Natalii Babińskiej, połączona ze słuchem muzycznym pozwoliła powiązać ze sobą wszystkie elementy spektaklu: śpiew, muzykę, taniec, słowo, gest, światło. Wizja reżyserska oparta została przede wszystkim na ruchu scenicznym i interakcjach pomiędzy postaciami, które poddają się muzyce.

---

<sup>2</sup> Grun, Bernard, *Dzieje operetki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974, s. 345-346.

Oprawę wizualną spektaklu oparto o imponujące elementy scenografii ruchomej (latający wehikuł Karola Libenberga, łódź hrabiny Maricy, wóz cygański, tort i inne) przywołujące ducha epoki, w której osadzono oryginalne libretto (lata dwudzieste XX wieku z wyobraźni Brammery i Grünwalda) oraz bogate i kolorowe kostiumy autorstwa Martyny Kander, spośród których wyróżniała się wspaniała motylowa suknia hrabiny Maricy. Całość dopełniła mistrzowsko poprowadzona gra światła.

Natalia Babińska pisała o swojej wizji następująco: „Nasza inscenizacja zabiera Państwa w taką podróż do dziwnej krainy, trochę jak ze snu, trochę jak z fantazji, trochę jak z filmu (...) Opary absurdu, groteskowe postaci, kostiumy retro, podniebne wloty uczuć, napięcie pomiędzy rzeczywistością materialną a światem pragnień - tam, dokądś, w nieznanie, chcemy podążać w rytm świetnie znanej muzyki. (...) Unieśmy się zatem pomiędzy chmury, wśród motyli, marząc o dziwnym i nierealnym świecie srebrnej operetki wiedeńskiej, w której tylko uczucia są prawdziwe: bo tylko one zadają prawdziwy ból i przynoszą prawdziwe szczęście...”<sup>3</sup>

Wszystkie te elementy wpłynęły na niezwykle entuzjastyczny odbiór dzieła przez zgromadzoną publiczność, a spektakl uzyskał wspaniałe recenzje.

Inszenizacja *Hrabiny Maricy* zakładała możliwość przeniesienia spektaklu począwszy od kolejnego sezonu artystycznego 2014/2015 na deski sceny tymczasowej - hali strukturalnej, w której zespół Opery na Zamku pracował w latach 2013 - 2016, podczas kompleksowej przebudowy siedziby stałej, mieszczącej się w renesansowych wnętrzach Zamku Książąt Pomorskich, a następnie, docelowo, na scenę zamkową. Sprawilo to, iż na przestrzeni niecałych trzech lat odbyły się dwa wznowienia.

Każda kolejna odsłona operetki, z uwagi na warunki techniczne kolejnych przestrzeni scenicznych, na które była przenoszona, miała mniejszą skalę. Szczególnie widoczne okazało się to w realiach sceny zamkowej, której możliwości ograniczone są oryginalnymi gabarytami skrzydła południowego Zamku Książąt Pomorskich. Chociaż scena nie należy do najmniejszych, dużym utrudnieniem są małe kulisy, które z trudem mieszczą imponujące elementy scenografii tworzone z myślą o przestrzeni sceny Teatru Letniego. Stąd konieczność dostosowania spektaklu do nowych realiów.

O ile przestrzeń amfiteatru pozwoliła inscenizatorom dosłownie rozwinąć skrzydła (wehikuł Karola Stefana Libenberg) i elementy scenografii ruchomej wręcz grały, wypełniając ogromną powierzchnię, to możliwości hali strukturalnej, a tym bardziej zamku znacznie je „ukróciły”. Zamkowa scena wymusiła co prawda jedynie niewielkie korekty reżyserskie, natomiast przeniesienie pojazdów stanowiło już nie lada wyzwanie.

Natomiast tym, co pozostało niezmiennie w kolejnych realizacjach i jednocześnie może zastanawiać pomimo „kurczenia” się rozmiaru przedstawienia, jest używanie przez solistów mikroportów. Decyzję w tym zakresie każdorazowo podejmowała reżyser wraz z kierownikiem muzycznym. Oczywiście w spektaklu plenerowym, z uwagi na rozmach oraz otwartą przestrzeń nagłośnienie jest koniecznością, jednak w tym konkretnym przypadku dało solistom o wiele większą swobodę poruszania się po scenie i gry nie zawsze „do publiczności”. Reżyser wykorzystała ten fakt przede wszystkim na potrzeby scen dialogowych, rozgrywających się na tle akompaniamentu muzycznego, który realizowany jest w omawianym dziele przez pełen skład orkiestry. Wykorzystanie mikroportów pozwoliło również znacznie utanczyć numery muzyczne, zwłaszcza duety, ale także arie i ansamble wykonywane przez samych śpiewaków oraz towarzyszących im artystów baletu, którzy pełnią w spektaklu bardzo ważną rolę.

---

<sup>3</sup> Program do spektaklu, s. 19-20.

Zabieg ten w dużym stopniu wzbogacił choreografię, co stało się niewątpliwie zaletą tej inscenizacji. W związku z tym postanowiono, że w kolejnych dwóch odsłonach spektakle nadal będą dogłaśniane przy użyciu mikroportów.

Warto dodać, iż *Hrabina Marica* pozostaje w repertuarze Opery na Zamku już szósty sezon. Choć obecnie grana jest rzadziej niż na początku, co wynika zarówno z możliwości finansowych teatru, jak również bogatego repertuaru i realizacji kolejnych premier, nadal cieszy się ogromnym zainteresowaniem publiczności. Bilety na spektakl rozchodzą się tuż po uruchomieniu sprzedaży, a każdy spektakl gromadzi pełną salę.

### **Ocena wkładu**

W przypadku przedstawień operowych i operetkowych ocena wkładu poszczególnych twórców wydaje się być trudna, z uwagi na ogrom przedsięwzięcia, jakim jest pełna sceniczna inscenizacja dzieł powyższych gatunków. Na ostateczny kształt przedstawienia składa się bowiem praca bardzo wielu osób, począwszy od najważniejszych, czyli kierownika muzycznego, reżysera, scenografa, kostiumologa, poprzez artystów kreujących poszczególne role, artystów chóru, baletu, muzyków orkiestrowych, aż po osoby odpowiedzialne za kwestie techniczne, bez wkładu których przedstawienie nie mogłoby się odbyć.

Natomiast wykonując pierwszoplanową partię wokalną, której realizacja zakłada również kreację aktorską oraz taneczną, mam poczucie istotności mojego wkładu w przedstawienie. Ponadto, pomimo świadomości bycia jednym z elementów spektaklu, zdaję sobie sprawę z odpowiedzialności, jaka spoczywa na solistach kreujących główne role. Ta bowiem jest ogromna i stanowi kluczową warstwę oceny dzieła przez publiczność i krytykę, a tym samym może zaważyć na ostatecznym sukcesie bądź porażce danej inscenizacji.

Chciałbym tym samym podkreślić, jak istotna w pracy śpiewaka solisty jest znajomość własnych zalet oraz wad, możliwości i ograniczeń własnego głosu, a także predyspozycji scenicznych, co następnie ma wpływ na podejmowane wyzwania sceniczne i ich efekt.

Mając za sobą wieloletnie doświadczenie w realizacji pierwszoplanowych ról operetkowych, znając wymagania gatunku i mnogość wyzwań scenicznych, jakie stawia przed wykonawcą, z pełną świadomością podjąłem się powierzonego zadania, które, w opinii recenzentów, publiczności, a także pozostałych twórców, zostało zwieńczone sukcesem podczas premierowego przedstawienia i kontynuuje ten sukces w kolejnych odsłonach utworu.

Dlatego też tę właśnie partię uznaję za szczególne osiągnięcie w mojej dotychczasowej pracy zawodowej i czuję się w pełni współtwórcą omawianego dzieła artystycznego.





## 5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo - badawczych (artystycznych).

Urodziłem się w 1979 roku w Szczecinie, natomiast moja edukacja muzyczna rozpoczęła się w 1986 r. od wstąpienia w szeregi Chóru Chłopięcego "Słowiki". Pomimo braku tradycji muzycznych w rodzinie, od wczesnych lat dziecięcych przejawiałem zainteresowania śpiewem i grą na instrumentach, co sprawiło, iż szybko odnalazłem się w zespole i w krótkim czasie z grupy przygotowawczej trafiłem do składu koncertującego. W tamtym czasie "Słowiki" były wizytówką Szczecina, zespołem często goszczącym na estradach w mieście i województwie, uczestniczącym w licznych festiwalach, programach i nagraniach telewizyjnych oraz zagranicznych tournée. Obok niewątpliwego wyróżnienia, jakim było dla mnie tak szybkie przejście do profesjonalnego składu chóru, pojawiła się konieczność opanowania dużego repertuaru, który chór posiadał w swoim dorobku, co przychodziło mi z dużą łatwością.

"Słowiki" rozwinęły moje zainteresowania muzyczne do tego stopnia, że kolejnym krokiem było podjęcie nauki w Szkole Muzycznej I stopnia w Szczecinie, w klasie fortepianu. Nauka w szkole muzycznej i śpiewanie w chórze bardzo dobrze się uzupełniały. Szkoła muzyczna dawała mi bowiem wszechstronne wykształcenie muzyczne - przede wszystkim w zakresie znajomości nut, podstawowych zasad muzyki i kształcenia słuchu - a nauka gry na fortepianie pozwalała mi z każdym rokiem edukacji coraz bardziej samodzielnie rozczytywać repertuar chóralny. Dodatkowo wysoki poziom kształcenia, który do dziś cechuje szczecińską Szkołę Muzyczną I stopnia sprawił, iż wiedza zdobyta w tamtym czasie towarzyszyła mi i była przydatna na dalszych etapach edukacji.

Łączenie nauki w dwóch szkołach - ogólnokształcącej i muzycznej - z próbami chóru, które odbywały się trzy razy w tygodniu, wymagało ode mnie dużego zaangażowania i zorganizowania. Praktycznie każde popołudnie w trakcie trwania roku szkolnego spędzałem poza domem, rezygnując tym samym z typowych dla moich rówieśników aktywności i zabaw. Jednak zarówno w tamtym czasie, jak i patrząc z dzisiejszej perspektywy, nie odbierałem podjętych obowiązków jako uciążliwych czy zbyt wymagających. Wręcz przeciwnie, nie wyobrażałem sobie innej formy spędzania wolnego czasu.

Umiejętności zdobywane w szkole muzycznej oraz szybko rozwijający się głos sprawiły, iż często powierzano mi partie solowe w utworach chóralnych. Od najmłodszych więc lat oswajałem się z występami publicznymi, nie tylko w szeregach chóru, ale również jako solista, co wymagało przezwyciężenia stresu i tremy z tym związanej. Należy dodać, iż w tym zakresie chór i szkoła muzyczna również wzajemnie się uzupełniały, gdyż jako młody pianista zobligowany byłem do odbywania regularnych, semestralnych egzaminów w formie otwartych koncertów. W ten sposób ugruntowywało się moje obycie sceniczne.

W 1992 r. nastąpił rozpad dotychczasowego zespołu "Słowików", jednak na bazie starego składu powstał nowy, szczeciński zespół "Chór Chłopięco-Męski Telewizji Polskiej w Szczecinie", do którego dołączyłem na kolejne 9 lat. Był to czas zmian i intensywnego rozwoju. W międzyczasie przeszedłem bowiem mutację głosu i w związku z tym zasiłem głosu męskie, już jako tenor. Zainspirowany przez dyrygenta chóru, Dariusza Dyczewskiego, stawiałem także pierwsze kroki jako korepetytor głosowy i akompaniator, nadal czynnie śpiewając. Umiejętność połączenia kilku funkcji sprawiła, iż wyjeżdżając na chóralne obozy szkoleniowe, nie tylko śpiewałem, ale pomagałem dyrygentowi w prowadzeniu prób i uczeniu poszczególnych głosów nowego repertuaru. Zaś dzięki coraz większej biegłości w grze na fortepianie, zostałem chóralnym akompaniatorem.



Zafascynowany pracą w chórze, podjąłem decyzję o kontynuowaniu nauki w średniej szkole muzycznej. Edukację rozpocząłem na Wydziale Instrumentalnym, jednak po dwóch latach edukacji przenieśliem się na Wydział Teoretyczno-Pedagogiczny, myśląc o podjęciu w przyszłości studiów z zakresu dyrygentury. W tamtym czasie nie zdawałem sobie sprawy, że znajomość warsztatu dyrygenta będzie miała tak duże znaczenie w mojej późniejszej pracy. Precyzyjne posługiwanie się techniką dyrygowania pozwala mi dzisiaj na czytanie i rozumienie gestów stojącego za pulpitem dyrygenta, czyli prawidłową ich interpretację i w konsekwencji profesjonalne wykonywanie dzieł wokально-instrumentalnych.

W 1998 r., po ukończeniu Liceum Ogólnokształcącego, kiedy miałem jeszcze przed sobą dwa lata edukacji w średniej szkole muzycznej, pojawiła się możliwość zatrudnienia w Operze i Operetce w Szczecinie, jako artysta chóru. Zdecydowałem się na tę pracę i dziś uważam, że była to jedna z najważniejszych decyzji, jakie podjąłem. Praca w teatrze operowym wiązała bowiem wszystkie te elementy, którymi byłem dotychczas zafascynowany. Po pierwsze był to kolejny krok w rozwoju wokalnym, gdyż zawodowy chór operowy funkcjonował na odmiennych zasadach od tych, które znałem. Różnice polegały na nieco innej emisji głosu, konieczności pamięciowego opanowania materiału, w odróżnieniu od chóru amatorskiego, w którym śpiewałem z nut, włączeniu ruchu scenicznego oraz elementów aktorstwa. Zmienił się również repertuar - miejsce utworów *a cappella* i muzyki oratoryjnej zajęły dzieła operowe i operetkowe, wykonywane z towarzyszeniem orkiestry. Praca w chórze operowym pozwalała mi także obserwować pracę dyrygenta symfoniczno-operowego, który ma pod swoją ręką kilka zespołów artystycznych równocześnie - solistów, chór, balet i orkiestrę. W ponad dwuletnim okresie zatrudnienia w Operze i Operetce w Szczecinie wykonywałem partie choralne w kilkunastu operach i operetkach. Powierzano mi nawet małe zadania aktorskie.

W tamtym czasie coraz bardziej imponowała mi praca solistów - śpiewaków. Wiązała ze sobą odpowiedzialność, jaka spoczywa na nich w trakcie trwania przedstawienia i ogromną satysfakcję wynikającą z możliwości kreowania samodzielnych postaci scenicznych. Zafascynował mnie również świat teatru - atmosfera tam panująca, niezwykle ludzie, których poznawałem, wielkie nazwiska, z którymi miałem przyjemność pracować: Adam Hanuszkiewicz, Juliusz Machulski czy Artur Hofman.

W związku ze zbliżającym się końcem edukacji w Szkole Muzycznej II stopnia, stanąłem przed dylematem dotyczącym wyboru kierunku, bowiem same studia muzyczne były dla mnie oczywistą konsekwencją dotychczasowej drogi. W tamtym czasie pasję dyrygencką "dogoniło" zainteresowanie śpiewem solowym. W tej decyzji pomógł mi ówczesny konsultant wokalny Opery i Operetki w Szczecinie, a mój późniejszy profesor śpiewu solowego, Wojciech Maciejowski. Pod koniec sezonu artystycznego 1999/2000 w teatrze odbywały się konsultacje wokalne, na które się zapisałem. Po zajęciach rozmawiałem z profesorem na temat studiów w Akademii Muzycznej i wówczas padło pytanie, czy zastanawiałem się nad wyborem Wydziału Wokalnego? Odpowiedziałem twierdząco, ponieważ ze śpiewem byłem wówczas związany już od ponad 10 lat, ale waham się pomiędzy śpiewem a dyrygenturą. Moje wątpliwości budził fakt, że do kierunku dyrygentury przygotowywałem się i praktykowałem w szkole średniej, zaś pomimo iż śpiewałem niemal "od zawsze", nie miałem głosu prowadzonego indywidualnie. Profesor jednak ośmielił mnie do podjęcia tej decyzji mówiąc, iż nie jest to przeszkodą, ponieważ do egzaminów wstępnych często przystępują osoby bez żadnego przygotowania wokalnego. Wynika to z fizjologii aparatu głosowego, który dojrzewa późno i dopiero wówczas powinien podlegać profesjonalnemu kształceniu.

W trakcie egzaminów wstępnych na Wydział Wokalny w Akademii Muzycznej w Poznaniu okazało się, że konkurencja jest duża, ponieważ o jedno miejsce ubiegało się siedmiu kandydatów, zaś miejsc było jedynie sześć. Egzamin trwał prawie tydzień i składał się z wielu etapów. Po ogłoszeniu wyników okazało się, iż dostałem się na studia ... z pierwszą lokatą.

Studia wokalne były dla mnie wyjątkowym okresem. Cechowało je bardzo indywidualne podejście do studenta - rzadko spotykane na innych uczelniach - nie tylko w ramach przedmiotu głównego, czyli śpiewu solowego, ale również na pozostałych zajęciach. Było to niezwykle istotne, ponieważ wiele przedmiotów, takich jak podstawy gry aktorskiej, dykcja i recytacja, praca nad rolą czy ruch sceniczny, wymaga od studenta dużej otwartości, przewyciężenia wstydu i różnego rodzaju barier osobowościowych, czego uzyskaniu sprzyja praca w kameralnych grupach i indywidualne podejście pedagoga.

Pośród wielu przedmiotów praktycznych i teoretycznych najważniejszym oczywiście był śpiew solowy. Przez sześć lat prowadzony byłem przez jednego pedagoga - profesora Wojciecha Maciejowskiego. Zajęcia z Profesorem cechowało ogromne zaangażowanie w pracę ze studentami, a wysokie wymagania, jakie stawiał, zawsze szły w parze z cierpliwością i życzliwością. Osoba Profesora sprawiła, że z lekcji śpiewu, podczas których pojawiały się czasami trudne momenty, chwile zawahania, problemy, zawsze wychodziło się w dobrym nastroju, optymistycznie nastawionym do dalszej pracy. W moim przypadku droga do celu była złożona. Profesor zdecydował, iż przez pierwsze lata studiów będę śpiewał nieco niższy repertuar, aby pewne rzeczy skorygować. Zaufałem tej decyzji i doświadczeniu, dzięki czemu dziś śpiewam głosem zgodnym z moimi predyspozycjami.

Dodatkowo swoje umiejętności doskonaliłem na wokalnych kursach mistrzowskich prowadzonych przez wybitnych profesorów: Helenę Łazarską, Jewgienija Nesterenko, Ryszarda Karczykowskiego, Piotra Kusiewicza, Jadwigę Rappe oraz Marka Gaszdeckiego.

Już w trakcie trwania studiów rozpocząłem solowe koncerty. Początkowo były to pieśni i arie z towarzyszeniem fortepianu, jednak coraz częściej wykonywałem większe formy z repertuaru oratoryjno-kantatowego.

Studiując w Akademii Muzycznej miałem poczucie, iż wieńczę kilkunastoletni okres wszechstronnej edukacji muzycznej, podczas której każdy element miał znaczenie i będzie wpływał na ostateczne ukształtowanie mnie jako muzyka - śpiewaka operowego. Umiejętności zdobyte w obu szkołach muzycznych, w chórach chłopięcych oraz podczas pracy chórzysty na scenie w Operze szczecińskiej okazały się bardzo cenne, ponieważ jeszcze jako student miałem świadomość, jak będzie wyglądać w przyszłości moja praca i na co należy zwracać uwagę. Pozwoliło mi to z dużo większą świadomością wykorzystać okres studiów i zaraz po nich podjąć etatową pracę solisty.

Dzisiaj mam za sobą trzynaście lat pracy w teatrze na etacie solisty, wykonanych ponad pięćset spektakli i koncertów, na które składa się ponad trzydzieści partii operowych i operetkowych, które kreowałem na scenie, m. in. Ismaele (*Nabucco*), Lindoro (*L'italiana in Algieri*), Tamino, Monostatos, Erster geharnischter Mann (*Die Zauberflöte*), Alfredo, Gastone (*La Traviata*), Vladimir Lensky (*Eugeniusz Oniegin*), Jaquino (*Fidelio*), Le Remendado, Le Dancaïre (*Carmen*), Edoardo (*La Cambiale di Matrimonio*), Jeppo Livetotto (*Lucrezia Borgia*), La Théiè (*L'Enfant et les Sortilèges*), Filarcus (*Aurora*), Don Basilio, Don Curzio (*Le nozze di Figaro*), Il Principe Yamadori (*Madama Butterfly*), Ratef (*Paria*), Feliks (*Flis*), Il Notaro (*La Sonnambula*), Czaplicki (*Dama Pikowa*), Sou-Chong, Gustav von Pottenstein (*Das Land des Lächelns*), Alfred (*Die Fledermaus*), Sandor Barinkay (*Der Zigeunerbaron*), Jonel Bolescu,

Józsi (*Zigeunerliebe*), Robinson Crusoé (*Robinson Crusoé*), Tassilo (*Gräfin Mariza*), Hrabia Baldwin Zedlau, Josef (*Wiener Blut*), Achilles (*La Belle Heléné*) i inne

Praca w teatrze to dla mnie nie tylko zawód, ale przede wszystkim pasja. Nie należę do grona śpiewaków, którzy za cenę często krótkiej kariery śpiewają tylko duże i trudne wokalne partie. Myślę, że każda rola jest na swój sposób ciekawa, a co najważniejsze - inna. Daje to, oczywiście poza stroną wokalną, duże możliwości interpretacyjne i aktorskie, aby stworzyć autentyczną postać. I nie ma znaczenia, czy jest to rola pierwszo- czy drugoplanowa - do każdej podchodzę z takim samym zaangażowaniem. Wiem, że każda nowa rola - duża czy mała - to kolejne cenne doświadczenie, dlatego staram się rozważnie dobierać repertuar nie tylko do swojego rodzaju głosu, ale także do wieku, i nie martwi mnie fakt, że na niektóre partie przyjdzie jeszcze trochę poczekać.

Pracę śpiewaka solisty w teatrze operowym łączę z repertuarem oratoryjno-kantatowym. Dotychczas byłem wykonawcą kilkudziesięciu dzieł tego gatunku, m. in.: *Carmina Burana* Carla Orffa, *Requiem, Krönungsmesse, Spatzen-Messe* Woffganga Amadeusza Mozarta, *Stabat Mater, Die Schöpfung, Nelsonmesse* Josepha Haydna, *Msza C dur* Ludwika van Beethovena, *Magnificat* Jana Sebastiana Bacha, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz* Cezara Franka, *Te Deum* Marca-Antoina Charpentiera, *Completorium* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, *Księga pieśni* Janusza Stalmierskiego (prawykonanie) oraz wielu innych.

Za swój największy dotychczasowy sukces w repertuarze oratoryjnym uważam udział w 44. Classical Music Festival w Eisenstadt, podczas którego wykonałem partię Uriela w *Stworzeniu świata* Josepha Haydna, pod batutą amerykańskiego dyrygenta, Richarda Zielinskiego. Koncert odbył się w jednej z najpiękniejszych i najlepszych pod względem akustycznym sal koncertowych na świecie, Haydnssaal w Pałacu Esterhazy w Eisenstadt, w 2018 roku.

Miałem przyjemność współpracować z wieloma wybitnymi dyrygentami, m. in. Kentem Nagano, Tukanem Sokhievem, Bramwellem Toveyem, Paulem Esswoodem, Janem Schultzem, Mieczysławem Dondajewskim, Stefanem Stuligroszem, Bogdanem Jarmołowiczem, Pawłem Kotlą, Wacławem Kuncem czy Łukaszem Borowiczem.

Koncertowałem z takimi orkiestrami, jak: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Luxemburgu, Mahler Chamber Orchestra, Orkiestra Symfoniczna Radia i Telewizji w Budapeszcie, Orkiestra Filharmonii Szczecińskiej, Orkiestra Filharmonii Lubelskiej, Orkiestra Filharmonii Pomorskiej, Orkiestra Filharmonii Kaliskiej, Orkiestra Filharmonii Słupskiej *Synfonia Baltica*, Orkiestra Filharmonii Poznańskiej, Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej, Polska Orkiestra Radiowa, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej w Poznaniu, Barokowa Orkiestra Kameralna *Accademia dell'Arcadia*, Baltic Neopolis Orchestra.

W roku 2014 pojawiła się przede mną szansa na wykorzystanie mojego dotychczasowego doświadczenia scenicznego i koncertowego w pracy pedagogicznej w Akademii Sztuki w Szczecinie, początkowo, jako asystent w Katedrze Wokalistyki i Zakładzie Emisji Głosu, a następnie po uzyskaniu stopnia doktora otrzymałem stanowisko adiunkta.

Praca ze studentami daje mi wiele satysfakcji i stanowi dopełnienie mojej działalności artystycznej, ponieważ pozwala podzielić się wiedzą i doświadczeniem, które zdobywam od kilkunastu lat. Oprócz samej nauki techniki śpiewu i doboru ciekawego, ale przede wszystkim rozwijającego repertuaru staram się również przekazać moim studentom elementy praktyczne tego zawodu, związane z pracą na scenie, zachęcając do jak najczęstszych występów przed publicznością, gdyż pewnych rzeczy nie sposób nauczyć się w klasie.

Praca na stanowisku adiunkta to również działalność naukowa, związana z czynnym udziałem w konferencjach, publikacjami czy prowadzeniem seminarium librett i partii operowych na studiach drugiego stopnia.

Dodatkowe zadania związane z pracą na uczelni to m. in. udział w Komitecie Organizacyjnym i pełnienie funkcji sekretarza Konkursu Wokalnego im. Carla Loewe w Szczecinie, sprawowanie opieki naukowej nad Kołem Naukowym Wokalistów „Odeon” oraz członkostwo w Radzie Wydziału Edukacji Muzycznej. Jest mi niezmiernie miło i uważam za swoją powinność, aby to, czego kiedyś nauczyłem się od swojego pedagoga oraz starszych koleżanek i kolegów w pracy na scenie, móc dzisiaj przekazywać kolejnym pokoleniom młodych adeptów sztuki wokalne, wprowadzając ich w ten niezwykły świat, jakim jest śpiew i teatr, jednocześnie ucząc pokory do zawodu i rozwagi w podejmowaniu właściwych decyzji, tak ważnych na początku drogi młodego artysty, jak i w późniejszej pracy. Ufam, że łączenie moich kompetencji praktycznych i teoretycznych, stale doskonaląc się jako śpiewak i pedagog, będzie w dalszym ciągu moją pasją i celem do dalszych poszukiwań artystycznych i zawodowych.

