

AUTOREFERAT

1. Imię i Nazwisko: **Tadeusz Leńniczak**

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- Tytuł magistra sztuki uzyskany na Wydziale Wokalnym Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu w dniu 30 kwietnia 1980 r.
- Stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej – wokalistyka nadany uchwałą Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach z dnia 29 maja 2003 r.
Temat rozprawy doktorskiej: G. Verdi - partia Zachariasza w przedstawieniu operowym w Operze Śląskiej w Bytomiu.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych.

- 1978-1980 - Teatr Wielki w Poznaniu
- 1980-2015 - Opera Śląska w Bytomiu
- 1990-1998 – Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach
- 2002- do dziś Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

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

- Nagranie live spektaklu „Faust” Ch. Gounoda zrealizowane 06.11.2004 r w Operze Śląskiej w Bytomiu - wszystkie fragmenty z udziałem Mefista

Obsada:

Mefisto - Tadeusz Leńniczak
Małgorzata - Agnieszka Mazur
Faust - Janusz Wenz
Marta - Barbara Markiewicz
Walenty - Włodzimierz Skalski
Siebel - Hubert Miśka
Wagner - Marek Dynowski

Inscenizacja i reżyseria: Bogdan Hussakowski

Scenografia : Waldemar Zawodziński

Choreografia : Janina Niesobska

Kierownictwo muzyczne: Igor Lakanicz

Orkiestra, chór i balet Opery Śląskiej w Bytomiu pod dyrekcją Piotra Warzechy

Wybór partii Mefista w spektaklu *Fausta* Ch. Gounoda, jako osiągnięcie artystyczne nie jest przypadkowy, gdyż wiąże się z zagadnieniami, a właściwie doświadczeniami w mojej szeroko pojętej działalności artystycznej, które omówię w niniejszej pracy w kontekście dydaktyki wokalne. Dzieło to jest jedną z moich ulubionych oper, a rola Mefista stawiając bardzo wysokie wymagania wokalne i aktorskie, dawała mi ogromną satysfakcję wykonawczą. Muzyka operowa, a właściwie sztuka operowa zafascynowała mnie od samego początku mojej edukacji wokalne. Pedagogiem moim był Henryk Łukaszek, bas w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Na Wydziale Wokalnym w tamtych latach uczyli śpiewający w operze soliści. Pozwolę sobie wymienić te kilka nazwisk, które wywarły wpływ na pokolenie ówczesnych młodych wokalistów: sopran Antonina Kawecka, tenor Marian Kouba, tenor Stanisław Romański, baryton Marian Kondella, bas Bogdan Ratajczak i baryton Albin Fechner, będący wówczas dziekanem. Jako studenci, chodząc na przedstawienia, słuchaliśmy i podziwialiśmy swoich pedagogów, oddychając równocześnie magiczną atmosferą teatru. *Fausta* nie było wtedy w repertuarze, ale zafascynowało mnie bardzo przedstawienie *Opowieści Hoffmanna*, którego literackie źródło odnajdziemy w dramacie Goethego. Analogia czterech demonicznych postaci - Lindorfa, Coppeliusa, Doktora Miracle i Dapertutta - do Mefista jest aż nadto widoczna. Fascynacja tajemniczą i nadprzyrodzoną siłą pobudzała moją młodą wyobraźnię do tego stopnia, że poszukiwałem w literaturze i sztuce dowodów na jej istnienie. W tym czasie też udało mi się zdobyć płytę Bernarda Ładysza z ariami operowymi, a wśród nich Serenadę Mefista zakończoną niesamowitym „diabelskim śmiechem”. Słuchałem wielokrotnie tego nagrania, próbując naśladować mistrzowską interpretację. Więc kiedy w 1992 roku w Operze Śląskiej zaczęliśmy realizację *Fausta*, radość moja z udziału w tym przedsięwzięciu mieszała się z obawą, czy podołam tak trudnej wokalnie i rozbudowanej aktorsko roli.

Gounod, który ukończył swoje dzieło we wrześniu 1858, nie był jedynym kompozytorem, który podjął próbę zaadoptowania dramatu Goethego na scenę operową. W latach 1846-1868 uczynili to Hector Berlioz i Arrigo Boito, lecz efekty ich pracy nie można nazwać prawdziwymi sukcesami. Przez kolejne lata przy każdej premierze i wznowieniu kompozytorzy dokonywali zmian zarówno w libretto,

jak i w muzyce. To dowód na to, jak trudno przekazać głębokie, filozoficzne treści w konwencji dramatu muzycznego. Tekst śpiewany podlega ograniczeniom interpretacyjnym, zredukowanym do określonego czasu, tempa i rytmu, a możliwości wykonawcze, zarówno aktorskie, jak i techniczne (inscenizacyjne) są zamknięte w bardzo tradycyjnej, wręcz antycznej formie przestrzennej. *Faust* po prapremierze w paryskim Theatre - Lyrique 19 marca 1859 roku również ewoluował jeszcze za życia kompozytora w odpowiedzi na ówczesne oczekiwania widowni oraz ambicjonalne naciski realizatorów i śpiewaków. Formę tekstów mówionych zastąpiły recytatywy, dołączano arie, skracano bądź skreślano sceny i zamieniano ich kolejność. W Niemczech, w kraju Goethego, gdzie tragedia Fausta ma swoje zaszczytne miejsce nie tylko w literaturze, ale w całej filozoficznej treści tego dramatu, zmieniono tytuł na *Margarethe* w odpowiedzi na zbyt płytkie, wręcz banalne podejście do tematu nieśmiertelności duszy i zbawienia lub potępienia tytułowego bohatera. Piotr Kamiński w swojej książce *Tysiąc i jedna opera* nie zachwyca się dramaturgią tego dzieła, krytykując również przemieszanie stylu opera-comique z grand opera.¹ Mimo tych niedoskonałości święci ona tryumfy na wszystkich scenach świata, by pod koniec XX wieku w Paryżu przekroczyć liczbę 3000 przedstawień. Libretto umieszcza tytułowego bohatera w drugim szeregu, wyciągając na plan pierwszy Małgorzatę, gloryfikując jej zbawienie. Nie jest czytelny dalszy los Fausta, a przecież to on „sprzedaje duszę diabłu” za doczesne korzyści, będąc głównym bohaterem całej intrygi. Zły duch pozbawiony atrybutów metafizyczności, kojarzy się bardziej z eleganckim uwodzicielem. Ale w czasie, w którym zacząłem przygotowania by zmierzyć się z tym dziełem, nie zagłębiałem się w szczegóły interpretacyjne wynikające z filozoficznej natury poezji Goethego. Nastąpiło to dopiero w momencie zetknięcia się z przemyśleniami i pod wpływem wizji doświadczonego reżysera. Pierwsze spotkanie z Bogdanem Hussakowskim uzmysłowiło mi, że postać, która wydawała się bardzo jednoznaczna i prosta do zagrania, wymaga zupełnie innego spojrzenia. Scenografia Waldemara Zawodzińskiego pozbawiona elementów realistycznych wsparta została inscenizacją w konwencji pełnej umowności. Całkowicie otwarta, czarna głębia sceny i kulis pozwalała

¹ P. Kamiński - *Tysiąc i jedna opera*, t. I, PWM SA. Kraków

wyłaniać się „z nicości”. Ponieważ Opera Śląska ma bardzo ograniczone możliwości techniczne (brak zapadni i sceny obrotowej), pomysł ten rozwiązywał problem postaci w pewnym sensie nierealistycznej. Zmiany scen odbywały się błyskawicznie poprzez opuszczanie i podnoszenie elementów zamykających przestrzeń w konkretnej scenerii - ogromna biblioteka w prologu, mur w scenie ogrodowej, witraż w kościele czy portal o kształcie czaszki w Nocy Walpurgi. Całości dopełniają czarne schody z podestami, które tworzą wewnątrz kościoła, więzienia, zabudowań lub górę w scenie baletowej. Wszystko to sprawiało wrażenie ponadczasowe i ponad przestrzenne. Do tej koncepcji nie pasowała oczywiście postać diabła z ludowej tradycji - z rogami i ogonem. Jedynym atrybutem była czarna peleryna, pełniąca rolę zastony w finale miłosnego duetu Fausta z Małgorzatą lub w momencie zniknięcia, jak to ma miejsce w scenie z Martą. W trakcie pracy z reżyserem zaczęła wyłaniać się postać Mefista, jako drugie wcielenie Fausta, toczące walkę ze swoimi namiętnościami i słabościami. Takie filozoficzne spojrzenie na odwieczny problem walki dobra ze złem, pojawiający się w literaturze od wieków, jest mi bardzo bliskie i nie trzeba było do tej koncepcji mnie przekonywać. Dopełnieniem całej postaci są dwa małe „diabełki” grane przez dzieci ze szkoły baletowej. Spełniają one rolę niewidzialnych pomocników i będąc jakby przedłużeniem moich rąk, błyskawicznie materializują na scenie wszystkie rekwizyty. Choreograficznie ustawione i z naturalnym wdziękiem zagrane, nawet w tragicznych momentach dramatu nie budzą lęku. Podobnie zresztą jak i postać Mefista kreowana przeze mnie, nie jest postacią demoniczną, a elegancką i uwodzicielską, momentami wręcz komiczną, mającą ukazać jakby w krzywym zwierciadle gorszą stronę naszej osobowości. Tak jak w życiu, gdy działamy pod wpływem impulsu bądź emocji (czytaj pokusy) z reguły nie towarzyszy temu „woń siarki”, ale uczucie zadowolenia czy przyjemności. Rola aktorska wyłaniająca się z tej koncepcji jest uderzająco realistyczna i współczesna. Działa na naszą wyobraźnię prostymi środkami, obrazując cechy a właściwie namiętności, jakim ulegamy. Dzięki pomysłowi reżysera zbudowania podestu za orkiestronem, wchodziłem w bezpośredni kontakt z widownią. Zwiększało to wielokrotnie moc oddziaływania przekazu i dawało możliwość obserwacji reakcji widza. Jest to jeden z elementów, może i najważniejszy, który daje poczucie spełnienia w realizowaniu się, jako artysta-aktor.

który daje poczucie spełnienia w realizowaniu się, jako artysta-aktor. Złamanie konwencji „scena - widowia” wciągało słuchaczy w akcję, rozgrywającą się bardziej realnie, niż w klasycznej inscenizacji teatralnej. Także chórowi przypadło w udziale aktywne kreowanie wielowymiarowej przestrzeni dźwiękowej. Scenę w kościele i finałową apoteozę śpiewał on z górnego balkonu na widowiu, potęgując efekty dramaturgii. Przeglądając dokonania reżysera Bogdana Hussakowskiego natrafiłem na ciekawy artykuł opisujący jego rozumienie teatru: *„Gdyby wziąć i późniejsze realizacje Hussakowskiego w teatrze to zamknęłyby się one w refleksji twórcy nad kondycją ludzką”* - pisali Małgorzata Karbowski i Henryk Pawlak. - *„Zaczęło się to wszystko u Hübnera, który wrażliwy był na to, co dawny tekst znaczy w kontekście dnia dzisiejszego, świadomości i wrażliwości dzisiejszego widza. Znaczeniom trzeba nadać formę i dlatego Hussakowski szukał swego języka teatralnego w doświadczeniach teatru absurdu, sięgał po Becketta, właśnie dla jedności treści filozoficznych z awangardowością formy”*.² Dodam jeszcze, że w 1975 r. w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu zrealizował *Tragiczne dzieje Doktora Fausta* Ch. Marlowe’a. Myślę, że temat ten inspirował go twórczo. Opiszę jeszcze w kilku słowach scenografię. Sceny zbiorowe z chórem są barwne poprzez kostiumy i światło. Kontrastują z nimi te odbywające się w półmroku (kościół, więzienie, Noc Walpurgii), gdzie zastosowano punktowe białe światło. Intermezzo baletowe to autentyczny sabat czarownic, wspaniale ustawiony przez Janinę Niesobską, gdzie Faust zostaje wciągnięty w akcję przez piękne, kuszące tańcem, dziewczyny.

Praca nad stroną muzyczną, którą objął Igor Lacanicz, doświadczony dyrygent i długoletni dyrektor Opery we Lwowie, zaowocowała dobrym, profesjonalnym przygotowaniem wokalnym trudnej i miejscami forsownej partii. Dawało mi to pewien komfort psychiczny podczas kreowania bardzo rozbudowanych zadań aktorskich. Również pomogło mi doświadczenie zdobyte we wcześniej wykonywanych partiach, takich jak Zaccaria (*Nabucco*), Dulcamara (*Napój miłosny*), Baron Ochs (*Kawaler z różą*³), Silva (*Ernani*), czy Don Pasquale.

² „Scena” - 03.04.1992

³ P. Kamiński - *Tysiąc i jedna opera* - na str. 444 uzasadnia tak tłumaczony tytuł

Z perspektywy czasu mogę ocenić, jak wiele w moją późniejszą pracę artystyczną i dydaktyczną wniosło przygotowanie roli Mefista we współpracy z tak znakomitymi realizatorami. Wymienię tylko te najważniejsze elementy:

- umiejętność utrzymania wysokiej tessitury
- prawidłowe technicznie śpiewanie wysokich dźwięków
- szerokie operowanie barwą głosu, jako formą emocjonalnego przekazu
- wnikliwa analiza treści całego dramatu-utworu
- umiejętne rozłożenie siły i kontrola emocji
- umiejętność wypracowania kompromisu w zetknięciu własnej koncepcji wykonawczej z dyrygentem i reżyserem

Postać, w którą wcieliłem się 20 razy, co w moich statystykach jest niewielką liczbą, wywarła znaczący wpływ na zrozumienie, czym jest synkretyzm w teatrze operowym, gdzie jest granica własnej interpretacji dramatu, jak zróżnicować środki wyrazu, aby były odebrane przez widza zgodnie z koncepcją reżysera, a równocześnie dawały swobodę wykonawczą. Ten proces tworzenia emocjonalnego przekazu, w którym dźwięki i gra aktorska jest kreatywnym łącznikiem między kompozytorem a odbiorcą, daje wielkie możliwości wywierania wpływu na słuchaczy, a nam odtwórcom możliwość samorealizacji.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych.

Zanim przedstawię moją działalność i osiągnięcia artystyczne, opiszę krótko, jak doszło do tego, że zostałem śpiewakiem. Kontakt z muzyką rozpocząłem w domu we wczesnym dzieciństwie, słuchając mojego ojca grającego na skrzypcach oraz mamę śpiewającą i wtórującą sobie na gitarze. Edukacja w szkole muzycznej była wyborem moich rodziców. Skrzypce, jak każdy instrument, wymagają systematycznego ćwiczenia i dużej cierpliwości, a ja będąc dzieckiem bardzo „żywym”, wolałem grać w piłkę. Byłem też bardzo nieśmiały i każdy egzamin, czy popis przed widownią był wielkim stresem (w dalszej części opiszę, jak pracowałem nad swoją psychiką). Nie marzyłem, aby zostać

wirtuozem, tak więc Państwowa Podstawowa Szkoła Muzyczna im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu była dla mnie uciążliwa i nie zostawiła w mej pamięci zbyt miłego wspomnienia. Instrument też nie zachęcił do kontynuowania edukacji muzycznej, jednak wywarł znaczący wpływ na moją karierę wokalną. Podstawy muzyczne i gra na skrzypcach pomogły mi w instrumentalnym postrzeganiu głosu, co przełożyło się na świadomą intonację, prowadzenie frazy czy biegłość techniczną. I tak wraz z ukończeniem PPSM zamknąłem pierwszy etap mojego artystycznego życia. W czasie nauki w technikum rozpoczęła się moja przygoda z muzyką rozrywkową. Zacząłem grać na gitarze i śpiewać w zespołach, które w tamtych latach nazywano „big-beatowe”. Będąc jednak gitarowym samoukiem nie mogłem zaspokoić w pełni swoich ambicji. Wtedy zrodził się pomysł uzupełnienia edukacji muzycznej. Zrezygnowałem ze studiów w Akademii Rolniczej i przygotowałem się do egzaminów na Wydział Wokalny w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Pierwszych lekcji emisji głosu udzieliła mi prof. Jadwiga Gałęska-Tritt. Do dziś pamiętam jej uwagi na temat techniki śpiewu - bliskiej pozycji, niskiego oddechu, dykcji. Zdając pozytywnie egzaminy zostałem studentem wokalistyki i rozpocząłem naukę w klasie Henryka Łukasza. Od samego początku poczułem, że to nowe wyzwanie - śpiew - będzie moim powołaniem. I tak muzyka, która była utrapieniem w dzieciństwie i hobby w wieku młodzieńczym, przerodziła się w czasie studiów w pasję i prawdziwą miłość trwającą do dziś. Uczelnię poznańską ukończyłem w 1980 r. uzyskując dyplom z wyróżnieniem.

Nie sposób opisać wszystkie przedstawienia i koncerty ze względu na ich dużą liczbę, ale wymienię tylko te, które odegrały znaczącą rolę w mojej karierze i wpłynęły na mój rozwój artystyczny. Przytoczę tylko kilka liczb, gdyż szczegółowe zestawienie znajduje się w statystykach na końcu mojej pracy. Zaśpiewałem ogółem 2015 spektakli operowych i operetkowych, 224 koncerty z orkiestrą oraz 367 koncertów kameralnych z fortepianem. Pozostałe 1028 to wszelkiego rodzaju koncerty i audycje szkolne oraz edukacyjne. Brałem udział, kreując postacie w 39 premierach i 10 wznowieniach. Ogółem do 2015 roku to 3634 wszelkiego rodzaju występy przed publicznością.

Do znaczących i najbardziej ulubionych ról zaliczam:

G. Verdi	-	Nabucco	-	Zaccaria	424
	-	Ernani	-	Silva	10
	-	Rigoletto	-	Sparafucile	83
			-	Monterone	37
	-	Trubadur	-	Ferrando	13
	-	Aida	-	Faraon	77
G. Donizetti	-	Napój miłosny	-	Dulcamara	48
	-	Don Pasquale	-	Don Pasquale	7
V. Bellini	-	Lunaticzka	-	Hrabia Rudolf	12
Ch. Gounod	-	Faust	-	Mefisto	20
G. Rossini	-	Cyrulik sewilski	-	Don Basilio	85
W.A. Mozart	-	Czarodziejski flet	-	Sarastro	27
	-	Cosi fan tutte	-	Alfonso	8
	-	Don Giovanni	-	Komandor	10
P. Czajkowski	-	Eugeniusz Oniegin	-	Gremin	21
G. Puccini	-	Cyganeria	-	Colline	51
A. Ponchielli	-	Gioconda	-	Alvise	10
S. Moniuszko	-	Straszny dwór	-	Zbigniew	102
			-	Skofuba	30
	-	Halka	-	Stolnik	146
			-	Dziemba	25
R. Wagner	-	Tannhäuser	-	Hermann	9
M. Musorgski	-	Borys Godunow	-	Pimen	11
R. Strauss	-	Kawaler z różą	-	Baron Ochs	12
R. Leoncavallo	-	Pajace	-	Tonio+Prolog	14
G.Pergolesi / D.Cimarosa	-	{La serva padrona + Il maestro di capella}			
	-			Uberto / Maestro	33

Oprócz St. Moniuszki wymienię jeszcze opery kompozytorów polskich, w których wystąpiłem w premierach: F. Nowowiejski - *Quo vadis* (Neron), R. Statkowski - *Maria* (Wojewoda), I. Paderewski - *Manru* (Jagu), K. Kurpiński - *Zamek na Czorsztynie* (Nikita)

Pierwsze kroki na scenie operowej to udział, jako Colline w studenckim przedstawieniu *Cyganerii* G. Pucciniego. W 1978 roku będąc jeszcze studentem zostałem solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu. Próby do premiery *Córki pułku* G. Donizettiego w roli Kaprała, stały się lekcją pracy w tym zawodzie. Wymagającymi nauczycielami byli reżyser Olga Lipińska i choreograf Henryk Konwiński, z którymi spotykałem się przy następnych realizacjach. Ich uwagi dały mi podstawy scenicznej edukacji, zrozumienia zależności i współpracy pomiędzy solistą a zespołami orkiestry, chóru i baletu. Pierwszy Ogólnopolski Konkurs Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu, którego zostałem laureatem, zaowocował propozycją angażu w Operze Śląskiej. Ówczesny dyrektor Napoleon Siess roztoczył przede mną wizję pracy w teatrze młodych i ambitnych artystów. I tak prawie całą swoją karierę związany byłem z teatrem w Bytomiu. Z perspektywy czasu widzę, że była to dobra decyzja, bo tu od początku śpiewałem duże role, na które w Poznaniu musiałbym długo czekać. A więc znów Colline w *Cyganerii*, którym zadebiutowałem na tutejszej scenie oraz Ferrando (*Trubadur*), jako pierwsza bytomska premiera. W wieku niespełna 30 lat, w odstępie kilku miesięcy, zaśpiewałem dwie znaczące w moim artystycznym życiu partie - Dulcamarę w *Napoju miłosnym* i Zaccaria w *Nabucco*. Obie zakończone znaczącym sukcesem i świetnymi recenzjami dały mi zupełnie różne doświadczenie sceniczne i wokalne. Pierwsza przy wydatnej pomocy reżysera Mieczysława Daszewskiego pozwoliła mi pozbyć się oporów związanych z charakterystycznością czy wręcz śmiesznością postaci. Równoczesna koncentracja na humorystycznym tekście oraz dużej ilości zadań aktorskich pozwoliła opanować treść, zmusiła do lekkiego i bliskiego operowania głosem, co w efekcie dało większą wyrazistość przekazu treści. To wspaniałe uczucie bawić widownię, bawiąc się przy tym samemu. Od tego momentu polubiłem role komiczne.

Partia Zachariasza to mozolna praca nad stroną wokalną pod bardzo wymagającą ręką dyrektora Napoleona Siessa. Pamiętam jego uwagi dotyczące precyzyjnego odczytania nut, prowadzenia frazy, estetyki dźwięku, legata, słowem wszystkiego tego,

co zawiera pojęcie *bel canto*. Był perfekcjonistą i mimo ogromnego wysiłku czy wręcz napięcia, praca z nim dawała szczególną satysfakcję i rozwijała artystycznie. Reżyser Lech Hellwig-Górzyński potrafił z biblijnej historii stworzyć wspaniałą, autentyczny dramat, w którym emocje przekazywane są poprzez muzykę. Cały spektakl bardzo statyczny, realizowany był w konwencji stop-klatki podczas arii i posuwania akcji w określonych fragmentach opery. Nie rozpraszało to widza, a równocześnie dawało śpiewakowi możliwość pełnej koncentracji na przekazie wokalnym. Prapremiera Polska *Nabucca* (28 maja 1983) w Bytomiu okazała się sukcesem zarówno całego teatru, jak i moim osobistym, a rola Zachariasza, którą zaśpiewałem 424 razy, okazała się największym moim osiągnięciem w dziedzinie sztuki operowej. Podczas tournée z Operą Śląską wykonałem ją w Niemczech, Austrii, Szwajcarii, Holandii, Belgii, Luksemburgu, Włoszech, Danii, Szwecji, Czechach i Ukrainie. We Francji byłem z łódzkim Teatrem Wielkim, a w Portugalii kilkakrotnie śpiewałem z tamtejszym chórem i zespołem Orquestra do Norte. W sumie zagranicą 247 razy.

Najbardziej prestiżowe miejsca to Filharmonia w Monachium (6-krotnie), Berlin (12-krotnie), Kopenhaga, Amsterdam, Bruksela, Berno i dziesiątki dużych miast Europy Zachodniej. Sprawdzianem mojej kondycji wokalne było tournée, podczas którego w 16 dni wykonałem 15 razy partię Zachariasza w 15 miastach na terenie całych Niemiec, pokonując setki kilometrów na dobę.

Największą i najtrudniejszą realizacją była rola Barona Ochsa w *Kawalerze z różą* Richarda Straussa. Propozycja, którą otrzymałem z Teatru Wielkiego w Łodzi, była bardzo kusząca na ówczesne czasy, gdyż po premierze planowane było tournée do Niemiec, Belgii, Holandii, Austrii i Szwajcarii. Przyjmując ją nie zdawałem sobie sprawy ze stopnia trudności, na jakie natrafię. Przede wszystkim krótki, bo niespełna trzymiesięczny termin do opanowania muzyki i tekstu. Ponieważ dołączyłem do zespołu, który przygotowywał to już od pół roku, pomiędzy orkiestrowymi i scenicznymi odbywałem dodatkowe próby reżyserskie, konsultacje wymowy z wiedeńską aktorką, korepetycje z pianistą, a w chwilach wolnych i we śnie ze słuchawkami na uszach słuchałem nagrania *Der Rosenkavaliera*. Reżyserem był Alexander Kraft z Niemiec, a dyrygował Andrzej Straszynski. Był to najbardziej szalony artystycznie okres w moim

życiu. Jednak trud się opłacił, bo po zaśpiewanej premierze (18.03.1989), miałem możliwość zaprezentowania się w zagranicznych prestiżowych salach, m.in. Stadttheater w Fürth, Graf-Zeppelin-Haus w Friedrichshafen, 3 razy w Theater am Stadtgarten w Winterthur oraz Festspielhaus w Bregenz, w ramach festiwalu muzyki Richarda Straussa.

Bardzo ciekawy był eksperyment zagrania dwóch dzieł włoskich kompozytorów XVIII wieku, G.B. Pergolesiego *La serva padrona* i D. Cimarosi *Il maestro di cappella* pod wspólnym tytułem *Il maestro finito*. Pomysł ten realizowany przez ówczesnego dyrektora Opery Śląskiej, Jerzego Salwarowskiego i początkującego reżysera Roberta Skolmowskiego, okazał się niezwykle udany dzięki koncepcji połączenia muzyki dawnej z reżyserią rodem z komedii gagowej kina niemego. Przedsięwzięcie było niezwykle trudne do wykonania, gdyż precyzyjne, techniczne śpiewanie trzeba było nałożyć na fizycznie ciężkie i męczące działania aktorskie. Tekst polski dość swobodnie tłumaczony mieszał się fragmentami z włoskim oryginałem, a dodatkowym utrudnieniem było usytuowanie orkiestry i dyrygenta za naszymi plecami na scenie. Muzycy przemieszczali się w trakcie grania, a Uberto-Dyrygent, śpiewając, wchodził na widownię między publiczność. Przedstawienie zostało bardzo dobrze odebrane, zwłaszcza przez dzieci i młodzież, które świetnie się na nim bawiły.

Wymienię jeszcze pierwsze w historii tournée zespołu operowego z Polski w USA i Kanadzie (1986r). Opera Śląska pod dyktando Napoleona Siessa zaprezentowała 10 razy *Halkę* St. Moniuszki w reżyserii Marii Fołtyn w takich metropoliach, jak: Toronto, Buffalo, Cleveland, Detroit, Milwaukee, Chicago. Tournée zostało powtórzone w 1988 roku, a niezjącego N. Siessa zastąpił Antoni Wicherek. W obu wyjazdach wystąpiłem w roli Dziemby.

W 1990 roku otrzymałem propozycję podjęcia pracy w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach na Wydziale Wokalno-Aktorskim. Równocześnie z dydaktyką wokalną prowadziłem intensywną działalność artystyczną. Częste wyjazdy zagraniczne opóźniały otwarcie przewodu kwalifikacyjnego I-stopnia, który ostatecznie zrealizowałem w 2003 roku. Okres po uzyskaniu tytułu doktora nadal cechuje duża aktywność w dziedzinie operowej, zwłaszcza za granicą. Były to tournée z przedstawieniami plenerowymi (w okresie letnim) jak i w prestiżowych salach

teatralnych i koncertowych. Z Operą Śląską zaśpiewałem w Niemczech, Holandii, Belgii, Luksemburgu, Szwajcarii, Czechach, Danii, Szwecji następujące role (w nawiasie ilość): Zaccaria (142) i Arcykaptan (74) w *Nabucco*, Faraon (46) w *Aidzie* oraz Sparafucile (3) w *Rigoletto*.

W 2006 roku w Coimbrze, w Portugalii wziąłem udział w międzynarodowej realizacji *Don Giovanniego* W.A. Mozarta, kreując postać Komandora.

W sumie było to 266 spektakli.

W Operze Śląskiej w tym okresie wystąpiłem w następujących premierach i wznowieniach:

- Faraon - *Aida* - G. Verdi 2003 rok
- Pimen - *Borys Godunow* - M. Musorgski 2004 rok
- Mefisto - *Faust* - Ch. Gounod 2004 rok
- Pritschitsch - *Wesoła wdówka* - F. Lehar 2005 rok
- Stolnik - *Halka* - St. Moniuszko 2005 rok
- Tonio+prolog - *Pajace* - R. Leoncavallo 2005 rok
- Zuniga - *Carmen* - G. Bizet 2006 rok
- Zaccaria - *Nabucco* - G. Verdi 2007 rok (nowa wersja)
- Jagu - *Manru* - I. Paderewski 2009 rok
- Zasłużony Artysta - *Piękna Helena i inne* - adaptacja komediowa
Pięknej Heleny J. Offenbacha 2010 rok
- Don Basilio - *Cyrulik sewilski* - G. Rossini 2012 rok

Szczegółowa lista wszystkich wykonanych partii pierwszo- i drugoplanowych znajduje się w dokumentacji dorobku artystycznego.

W latach 2010 - 2012 pełniłem funkcję zastępcy dyrektora Opery Śląskiej prowadząc nadal aktywną solistyczną działalność wokalną. W 2014 roku w roli Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* obchodziłem jubileusz 35-lecia pracy artystycznej. Znana aria *O plotce* z tej opery znalazła się na płycie CD pt. *Hity operowe i operetkowe*, w której nagraniu wziąłem udział z towarzyszeniem orkiestry Opery Śląskiej pod dyрекcją K. Dziewięckiego. Producentem był Warner Music Poland - grudzień 2012 r. Dołączam ją do mojej płyty CD z nagrałymi fragmentami opery *Fausta*.

W całej mojej karierze wokalne śpiewałem głównie repertuar *basso cantante*, w którym czułem się najlepiej. Zawsze miałem w pamięci słowa mojego pedagoga Henryka Łukaszka, aby brać role na miarę swoich możliwości. To realizowałem, choć zdarzały się ambicjonalne pokusy, bądź propozycje partii nie na mój głos. Taką też radę udzielałem moim studentom, gdyż instrument, którego używamy jest jeden, niewymienialny i jeśli chcemy pracować w zawodzie śpiewaka, musi nam służyć do końca kariery.

Równoległe z bardzo szeroką aktywnością sceniczną, prowadziłem działalność estradową. O różnorodności repertuarowej świadczy zestawienie wykonywanych kompozycji ujęte w tabeli z całym dorobkiem artystycznym. Muzyka dawna kompozytorów polskich, takich jak J. Zieleński, M. Mielczewski, G.G. Gorczycki i współczesnych, jak A. Konowalski, R. Palester, J. Świder, spina niby kłamrą utwory najbardziej znanych i najczęściej wykonywanych dzieł oratoryjno-kantatowych repertuaru zagranicznego. Do moich ulubionych należą:

- J.S. Bach - *Pasja wg św. Mateusza*
- *Oratorium na Boże Narodzenie*
- *Magnificat*
- G.F. Haendel - *Mesjasz*
- W.A. Mozart - *Requiem*
- L. van Beethoven - *IX Symfonia d-moll*
- G. Verdi - *Requiem*
- A. Dvořák - *Te Deum*

Satysfakcja z wykonywania muzyki oratoryjno-kantatowej to tylko jeden z elementów motywujących mnie do aktywności w tej dziedzinie sztuki. Będąc jeszcze studentem zauważyłem, jak wiele pracy trzeba włożyć w opanowanie tego rodzaju utworów. Skupienie całej uwagi słuchacza tylko na śpiewie wymaga od nas perfekcji technicznej. Przygotowując tego typu dzieła, ćwiczyłem biegłość, technikę oddechu, lekkość w wysokim rejestrze głosu przy każdej dynamice. Wszystko to umożliwiała mi samokontrolę wokalną, co przy mojej dużej aktywności operowej i śpiewaniu połączonym z kreacją dramaturgiczną, często bardzo emocjonalną, było bardzo ważnym

elementem higieny głosu. Zamiłowanie do tego rodzaju muzyki odkryłem w czasie studiów, kiedy dwukrotnie brałem udział w *Kursie Interpretacji Muzyki Oratoryjno-Kantatowej* przy festiwalu *Wratistavia Cantans*. Tam zetknąłem się i ćwiczyłem pod okiem profesora E. Sąsiadka, organizatora tej imprezy, oraz niemieckiej śpiewaczki i pedagoga Adele Stolte. Zwłaszcza ta druga osoba, poświęcając mi dużo swojego prywatnego czasu, odkryła moje możliwości i dała wiele cennych wskazówek. Toteż po ukończeniu uczelni z ogromną radością przyjąłem propozycję wspólnego występu w *Pasji wg św. Mateusza* J.S. Bacha w partii Jezusa. Trzy koncerty w Filharmonii Poznańskiej przy pełnej sali poprowadził profesor Stefan Stuligrosz. Było to dla mnie ogromne przeżycie.

Obecnie ucząc moich studentów przekazuję im tę wiedzę i moje doświadczenie, włączając obowiązkowo ten gatunek muzyki w ich repertuar.

Z pośród 224 koncertów z orkiestrą chciałbym wymienić te, które najbardziej utkwiły w mej pamięci:

- ***Weihnachtsoratorium*** J.S. Bacha w Duisburgu i Oberhausen z niemieckimi muzykami i chórem *Poznańskich Słowików* pod dyрекcją S. Stuligrosza
- ***Dzwony*** S. Rachmaninowa z zespołami Filharmonii Śląskiej, dyr. J. Salwarowski
- ***Requiem*** W.A. Mozarta w Saint Maximin (Francja) z zespołami Filharmonii Łódzkiej
- ***Requiem*** G. Verdiego w Saint Maximin i Tuluzie, z zesp. Filh. Łódzkiej, dyr. I. Stupel
- ***Pasja wg św. Jana*** J.S. Bacha w katedrze w Oliwie z orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej i z tow. instrumentów barokowych, dyr. J. Szyrocki
- ***Stworzenie Świata*** J. Haydna z zespołami Filharmonii Łódzkiej, dyr. J. Katlewicz
- ***Eliasz*** F. Mendelssohna-Bartholdy z Filharmonią Zielonogórska, dyr. R. Tiersch
- ***Te Deum*** A. Dworaka z zespołami Filharmonii Śląskiej, dyr. T. Wojciechowski
- ***Mesjasz*** G.F. Haendla z zespołami Filharmonii Śląskiej, dyr. J.W. Hawel
- ***IX Symfonia*** L.van Beethovena z Międzynarodową Ork. Symfoniczną i chórem A.M. w Katowicach, dyr. Ch. Wyneken
- ***Requiem*** G. Verdiego z zespołami Filharmonii Śląskiej, dyr. M.J. Błaszczuk

Moja działalność estradowa to także koncerty kameralne z bardzo różnorodnym repertuarem. Znaczącą rolę odgrywały bliskie mojej estetyce pieśni kompozytorów

słowiańskich. Zwłaszcza utwory Piotra Czajkowskiego i Sergiusza Rachmaninowa, w których emocjonalność potęguje bardzo rozbudowana partia fortepianu. Z polskich kompozytorów mistrzem w malowaniu „obrazów dźwiękowych” jest dla mnie Mieczysław Karłowicz. Interpretacja jego pieśni wymaga nie tylko finezji i elastyczności w prowadzeniu głosu, ale i umiejętności śpiewania w dynamice piano w całej szerokości skali. Dlatego też jest to obowiązkowy repertuar w mojej pracy ze studentami.

Wiele radości i satysfakcji artystycznej dało mi wykonywanie muzyki *Negro spirituals*, zarówno w wersji z fortepianem jak i z big-bandem prof. Andrzeja Zubka. W repertuarze posiadam kilkanaście utworów, z których kilka nagrałem archiwalnie dla Polskiego Radia w Poznaniu i Katowicach.

Niezależnie od dydaktyki akademickiej, znaczącą rolę w mojej działalności zajmowała praca popularyzatorska i edukacyjna z młodzieżą. Już w okresie studiów współpracowałem z dziewczęcym zespołem wokalnym *Schola cantorum* założonym przez prof. Jadwigę Gałęską - Tritt. Będąc instruktorem prowadziłem indywidualną emisję głosu. Następnie nawiązałem współpracę z chórem akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, z którym występowałem jako solista podczas licznych tournée w krajach Europy oraz USA i Kanady. Równoległe prowadziłem zajęcia indywidualne i grupowe ucząc prawidłowej techniki śpiewu. W tym okresie zespół zdobywał liczne laury na konkursach chóralnych w Polsce i zagranicą. Jako początkujący śpiewak brałem aktywny udział w programie edukacyjnym pod nazwą *Pro Sinfonika* przy Filharmonii Poznańskiej, a w późniejszych latach współpracowałem z Krajowym Biurem Koncertowym, Agencją Artystyczną *Silesia* i Filharmonią Śląską z cyklu *Młoda Filharmonia*. W Operze Śląskiej podobnym projektem były *Lekcje Teatralne*, które również prowadziłem. Ważnym elementem tego rodzaju imprez były spotkania i rozmowy po zakończeniu części artystycznej. Młodzi słuchacze zadawali pytania, wyrażali swoje opinie, a ich autentyczne zainteresowanie czy wręcz fascynacja miała swoje odzwierciedlenie w pisanych do mnie podziękowaniach i gratulacjach. Wspaniałym przeżyciem były koncerty z amatorską orkiestrą *Symphonia Rusticana* z Naczęsławic, prowadzoną przez księdza Jerzego Kowolika. Wspólne występy z zawodowymi i znanymi artystami to wielka motywacja dla tej grupy dzieci i młodzieży,

która zamiast gry na komputerze, wybrała mozolne ćwiczenie na instrumencie.

Ten rodzaj działalności był na początku mojej kariery elementem tzw. ośpiewania repertuaru i pracy nad własną psychiką. Ponieważ jak wcześniej wspomniałem byłem z natury bardzo nieśmiały, sam fakt wyjścia na estradę przed publicznością łączył się z ogromnym stresem. Opanowanie tremy było niezbędne do wykonywania tego zawodu. Moja akompaniatorka dała mi cenną radę - z tremą nie należy walczyć, ale trzeba się do niej przyzwycząć. Połączenie ćwiczeń oddechowych i relaksacyjnych z umiejętnością koncentracji na wykonywanym utworze oraz dużej liczby koncertów zwłaszcza przed dziećmi i młodzieżą, dało oczekiwane rezultaty. W życiu artysty śpiewaka, w którym wszelkie trudności i problemy zarówno egzystencjalne, jak i emocjonalne mają wpływ na nasz aparat wykonawczy, świadomość przejęcia kontroli nad własną słabością daje ogromne wsparcie psychiczne, tak potrzebne w wykonywaniu tego zawodu. To doświadczenie wykorzystuję, jako jeden z elementów w procesie edukacji.

Na koniec chcę przedstawić swoje przemyślenia, będące wynikiem wieloletniej pracy scenicznej i estradowej, które znajdują zastosowanie w dydaktyce wokalne. Podejmę również próbę odpowiedzi na nurtujące mnie pytania o sens i motywy bycia artystą śpiewakiem, w czasach tak doskonałych technologii zapisu i odtwarzania muzyki. Jak uzasadnić mozolną i długoletnią pracę nad swoim głosem, gdy za pomocą syntezatorów i techniki cyfrowej można „stworzyć” doskonałe nagrania. Rozmawiając z młodymi ludźmi, których przygotowuję do tego zawodu i obserwując ich rozwój, widzę rolę i znaczenie autorytetu, którym dla nich jestem. Moje doświadczenie sceniczne to ponad 2000 przedstawień i 1600 różnego rodzaju koncertów. To przekłada się na umiejętność radzenia sobie z własnymi słabościami, niedyspozycjami czy czasem wręcz z chorobą, odnajdywania się w skrajnie różnej akustyce, warunkach klimatycznych, innych strefach czasowych, utrzymania stałej dyspozycyjności i kondycji psychofizycznej. Uczę ich nie tylko tzw. techniki oddechu i emisji głosu, ale i świadomości wokalne, aby radzili sobie w każdych nawet niesprzyjających warunkach. Zastanawiamy się też wspólnie, co znaczą takie pojęcia, jak sukces artystyczny, kariera, popularność. W dzisiejszym świecie, w którym rolę autorytetów

próbują odgrywać media promujące sensację, szybki zysk i poklask tzw. szerokiego odbiorcy, bardzo ważne stają się odpowiedzi na pytania; co to jest artyzm, czy kariera nie blokuje osobistego rozwoju, czy sukces można mierzyć wysokością honorariów lub ilością wpisów w sieci. Te rozmowy są dla nas ważne, gdyż ujawniają powody podjęcia decyzji o wyborze tak trudnej profesji. Mają one wpływ na indywidualny sposób motywacji każdego adepta sztuki.

Śpiew jest tą dziedziną, która poprzez dążenie do perfekcji wykonawczej zmusza nas do ciągłej pracy nad sobą i to nie tylko w aspekcie zawodowym. Słowo „zmusza” należy rozumieć, jako dobrowolne, dające ogromną satysfakcję i radość wypełniania swojego powołania, będącego wewnętrznym imperatywem odczuwanym intuicyjnie. Śpiew rozumiany, jako sztuka wokalnno-aktorska uczy nas pokory, wymaga samodyscypliny i ciągłego poszukiwania nowych dróg związanych z odtwórstwem. Równocześnie będąc zawodem, stawia przed nami konkretne zadania w konkretnym czasie. Umiejętność znalezienia się w tej roli, rozumiana zazwyczaj, jako osiągnięcie sukcesu to suma wielu czasem sprzecznych z sobą elementów - podejmowanych decyzji i działań. Przygotowane wcześniej dzieło muzyczne w trakcie procesu wykonawczego zawsze podlega ewolucji, dojrzewa i nigdy nie będzie tak samo zaśpiewane i zagrane. Zmianie ulegają przecież nie tylko czynniki zewnętrzne (sale, sceny, słuchacze, współpartnerzy), ale i my sami wraz z naszymi przeżyciami, wrażliwością kreujemy nasz rozwój artystyczny i osobisty. Podobnie jest w działalności pedagogicznej, gdzie wzajemne emocjonalne relacje nauczyciel - uczeń wzbogacają nas i wpływają na rozwój naszej świadomości wokalnej.

Tadeusz Świątek