

Wojciech Dyngosz
(Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy)

Autoreferat

CEL I ZAKRES TEMATYCZNY

Celem niniejszego autoreferatu jest przedstawienie mojej sylwetki, ze szczególnym uwzględnieniem idei i celów przyświecających mojej działalności artystycznej i pedagogicznej. Ponadto autoreferat zawiera prezentację problematyki naukowej w zakresie wykonawstwa partii drugoplanowych, ze szczególnym uwzględnieniem zasad tworzenia kreacji scenicznych na przykładzie dzieł operowych:

- W.A. Mozarta *Czarodziejski flet*(Monostatos),
- G. Bizeta *Carmen*(Dancairo),
- G. Pucciniego *Cyganeria*(Schaunard).

ŻYCIORYS

Urodziłem się 11.04.1971 roku w Kwidzynie, w rodzinie muzycznej. Matka ukończyła edukację muzyczną w klasie fortepianu i pracowała jako akompaniorka w szkole muzycznej, ucząc również muzyki w szkole podstawowej. Ojciec obdarzony był głosem tenorowym o ciemnej barwie, koncertował okazjnie w teatrach muzycznych w Gliwicach i w Poznaniu. Ze względu na problemy zdrowotne zmuszony został jednak do zarzucenia kariery artystycznej.

Po śmierci ojca i matki, od roku 1988 kierowałem sam swoją karierą życiową, decydując się rozwinąć zdolności artystyczne. Opierałem kolejne decyzje na poczuciu wartości moralnej i chęci tworzenia. To ostatnie okazało się czynnikiem decydującym. Potrzeba szukania własnej wizji artystycznej stawała się w coraz większym stopniu motywem przewodnim mojego życia. Ten okres mojego życia był więc z jednej strony rozwinięciem decyzji podjętych za życia moich rodziców i rozpoczęcia edukacji

artystycznej, z drugiej strony – był okresem potwierdzenia obranej drogi życiowej i powolnego, lecz konsekwentnego uszczegóławiania celów życiowych.

Najistotniejsze znaczenie miało jednak – podkreślam raz jeszcze – potrzeba poszukiwania własnej drogi artystycznej i znalezienia osobistego sposobu wyrażania rzeczywistości.

Edukacja

Edukację muzyczną rozpocząłem w wieku 8 lat w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia im. Feliksa Nowowiejskiego w Kwidzynie, w klasie fortepianu, pod kierunkiem pani Gabrieli Buczkowskiej. Edukacja muzyczna z zakresu podstawowego zainteresowała mnie problemem smaku artystycznego, określaniem podstaw estetycznych w zakresie wykonawstwa.

Po ukończeniu szkoły muzycznej podjąłem decyzję o kontynuowaniu edukacji artystycznej i podjęciu pierwszych prób rozpoczęcia własnej kariery muzycznej. W okresie tym działałem w różnych zespołach muzycznych jako instrumentalista (fortepian, syntezatory) i wokalista. Rzecz jasna były to próby stricte amatorskie, jednakże pozwoliły kontynuować poszukiwania artystyczne i zrozumienie własnej estetyki. Pomimo prowadzenia na coraz bardziej szeroka skalę owej działalności amatorskiej nie miałem chwili wahania co do potrzeb mojej samorealizacji artystycznej i konieczności kontynuowania edukacji muzycznej na poziomie klasycznym.

Dodać należy, że amatorska aktywność pozwoliła zwrócić szerszą uwagę na moje możliwości wokalne, tak iż z czasem wokalistyka zaczęła – w ramach owej działalności – dominować nad pracą instrumentalisty. Ten wątek będzie stawać się coraz bardziej istotny, aż wreszcie doprowadzi do konieczności wyboru między jedną z powyższych dróg działalności artystycznej. Zdecydowałem wówczas o konieczności konsultacji w tym zakresie z gronem eksperckim, w wyniku czego stanąłem przed obliczem Dziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, prof. Katarzyny Rymarczyk. Decyzją pani profesor konsultacje zostały rozszerzone i trwały kilka miesięcy w ramach spotkań cyklicznych, skutkując diagnozą co do możliwości rozpoczęcia profesjonalnej nauki śpiewu.

Pod wpływem informacji pozyskanych na tych zajęciach oraz w związku z moimi własnymi przekonaniem, że droga kariery wokalne jest mi najbliższa estetycznie i stanowi realizację moich rzeczywistych potrzeb twórczych, zostałem studentem pierwszego roku Wydziału Wokalno-Aktorskiego. Dodatkowym dopingiem

była chęć konfrontacji moich doświadczeń amatorskich z klasyczną nauką śpiewu oraz możliwość technicznego rozwinięcia możliwości głosowych. Dodać bowiem należy, że edukacja muzyczna pierwszego stopnia nie rozwinęła w sposób szczególnie moich technicznych umiejętności śpiewu, głównie ze względu na konieczność skupiania się na edukacji instrumentalnej, związanej ze wcześniejszym wyborem klasy fortepianu. Jednakże podczas działalności amatorskiej jako wokalista wielokrotnie stawałem wobec niemożności odpowiedniej emisji mojego głosu ze względu na brak wiedzy. Z jednej strony miałem więc poczucie większych, od prezentowanych na scenie walorów głosowych, z drugiej – niemożność interpretacji zgodnej z moją estetyką. Był to doprawdy jeden z głównych powodów, dla których nie wahałem się przed podjęciem decyzji o rozpoczęciu edukacji wokalne na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

W ramach zajęć wokalnych trafiłem do klasy prof. Macieja Witkiewicza, który – tak się akurat składało – rozpoczynał w tym samym roku pracę w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy w charakterze wykładowcy. Już początki edukacji u profesora rozwinęły moją pasję twórczą. Szybko też zrozumiałem, że technika śpiewu stanowi wyjątkowo trudną lecz pasjonującą drogę. Po II semestrze profesor Witkiewicz odnalazł wspólną płaszczyznę artystyczną z moją wrażliwością, prowadząc od tej chwili zajęcia w kierunku rozwijania tych elementów sztuki wokalne, które są najbliższe mojej wyobraźni i potrzebie tworzenia. Z tą chwilą wokalistyka stała się moją największą i jedyną pasją. Edukację wokalną uzupełniały zajęcia aktorskie, prowadzone przez prof. Teresę Leśniak, w zakresie podstawowych technik scenicznego wyrażania uczuć, opanowania przestrzeni artystycznej w celu przekazania prawdy scenicznej oraz przez prof. Alicję Mozgę, koncentrującą się na umiejętnościach interpretacji artystycznej danej postaci.

W wyniku powyższego, już na pierwszym roku studiów miałem okazję debiutować na scenie operowej w „Krakowiakach i Góralach” W. Bogusławskiego i J. Stefaniego, wykonując partię Świstosa. Spektaklem dyrygował prof. Henryk Wierchoń. To wydarzenie artystyczne, będące kooperacją Opery Bydgoskiej i Akademii Muzycznej przypieczętowało moje wcześniejsze decyzje, utwierdzając mnie w przekonaniu co do dalszej kariery zawodowej. Za namową profesora zacząłem wówczas gromadzić archiwum nagrań operowych oraz z zakresu oratoryjno-kantatowego, ze szczególnym uwzględnieniem wykonania bliskich mojej wrażliwości artystycznej. Działo się to już w okresie, gdy – za przyczyną Profesora – zaczynałem nie tylko rozumieć, ale też definiować mój własny sposób widzenia sztuki artystycznej

i kierować swoją uwagę głównie na interpretacje mogące pozwolić sprecyzować moją wrażliwość. Okres ten był dla mnie najważniejszym w edukacji wokalne, wtedy ukształtował się ostatecznie mój smak artystyczny, a dokonane wówczas wybory – na pewnym poziomie ogólności – są aktualne do dziś. W dużej mierze zarówno kontynuowana dziś przeze mnie droga artystyczna, jak też spójność interpretacyjna wszystkich moich partii solowych ma źródło w tym właśnie okresie edukacji.

W roku 1994 po raz pierwszy stanąłem w szranki konkursu wokálne. Jednym z celów tej decyzji była chęć konfrontacji moich walorów głosowych z innymi uczestnikami konkursu, a także potrzeba potwierdzenia zakresu dotychczasowych umiejętności wokalnych. Wybrałem konkurs w Dusznikach-Zdroju, gdzie otrzymałem wyróżnienie, zaś w roku następnym konkurs im. Ady Sary w Nowym Sączu, gdzie również otrzymałem wyróżnienie.

Przełomowym, z punktu widzenia osobistego rozwoju artystycznego, był rok 1996, kiedy ukończyłem edukację wokálną na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, a jednocześnie otrzymałem z Opery Nova propozycję zaśpiewania partii Pinga w operze „Turandot” G. Pucciniego. To wydarzenie otworzyło przede mną drogę do poważniejszej kariery artystycznej i stanowiło sceniczną podstawę mojej drogi życiowej.

Równolegle realizowałem partię w spektaklu dyplomowym w Akademii Muzycznej (*Figaro*), stanowiącym kompilację dzieł, których libretta oparte są na sztuce Pierre'a Beaumarchais – „Cyrulik sewilski” G. Paisiella i G. Rossiniego oraz „Wesele Figara” W.A. Mozarta.

KARIERA ZAWODOWA

Uwagi ogólne

Początki zawodowej kariery artystycznej – jak wspomniałem – rozpocząłem jeszcze w okresie studiów. Prócz „Turandot”, w reżyserii M.W. Grzesińskiego i pod kierownictwem muzycznym M. Figasa, były również koncerty muzyki oratoryjno-kantatowej oraz dzieła operowe.

Do najważniejszych wydarzeń artystycznych tamtego okresu zaliczyć można:

- tournée z „Das Weihnachtsoratorium” J.S. Bacha, BWV 248 (partia basowa),
- wielokrotne wykonanie kantat J.S. Bacha, a także opery W.A. Mozarta „Bastien i Bastienne” z Capellą Bydgosciensis pod dyrekcją Szymona Kawalli na festiwalach w Koszalinie i Wrocławiu.

Począwszy od 1996 roku zacząłem intensywnie współpracować głównie z trzema teatrami operowymi w kraju:

- Operą Dolnośląską we Wrocławiu,
- Operą Śląską w Bytomiu,
- Operą Nova w Bydgoszczy.

Współpraca ta zaowocowała kolejnymi premierami oraz partiami operowymi, które kolejno włączałem do mojego repertuaru.

Po wspomnianej „Turandot” przyszedł czas na:

- „Cyganerię” G. Pucciniego, w której śpiewałem partię Schaunarda, pod batutą Ewy Michnik w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu,
- debiut w partii Macieja w „Strasznym dworze” St. Moniuszki w Operze Śląskiej w Bytomiu,
- występy w Bydgoszczy, gdzie w Operze Nova otrzymałem etat solisty. W Operze Nova powierzano mi wówczas głównie partie dające możliwość współpracy z innymi teatrami, które wykorzystywałem w poszukiwaniu odpowiednich wyzwań poza moim macierzystym teatrem.
- zwieńczeniem tych działań była praca nad premierowym przedstawieniem „Cyrulika Sewilskiego” G. Rossiniego, w którym śpiewałem partię Figara (16, 17 maja 1998 roku). Realizatorami tego projektu artystycznego byli: śp. Igor Przygodzki, który reżyserował spektakl, zaś nad stroną muzyczną czuwał Tadeusz Zatey.

Przez kilka lat Figaro był moją koronną partią, którą śpiewałem w teatrach operowych w kraju i za granicą, rolą, która zawsze sprawiała wielką radość z wykonywanej pracy.

W latach 1996-1999 śpiewałem w kilkudziesięciu spektaklach operowych, operetkowych i musicalowych, kreując role, które miały niebagatelny wpływ na mój późniejszy sposób podejścia do kolejnych wyzwań artystycznych.

Oprócz wymienionych już ról Pinga, Schaunarda, Macieja i Figara do swojego repertuaru włączałem kolejno:

- Mendla w „Skrzypku na dachu” J. Bocka,
- Carnera w „Baronie Cygańskim” J. Straussa,
- Harry`ego w „My fair Lady” F. Loewe,
- Hermanna w „Opowieściach Hoffmana” J. Offenbacha,
- barona Duphola w „Traviacie” G. Verdiego,

- Papagena w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta,
- Dancaira w „Carmen” G. Bizeta.

Kolejnym wyzwaniem na mojej artystycznej drodze była tytułowa partia w operze G. Verdiego „Falstaff”. Propozycja napłynęła z Wrocławia i wzbudziła we mnie skrajne emocje. Nie wiedziałem czy podołam takiemu wyzwaniu (miałem 29 lat), a także obawiałem się czy uda mi się pogodzić pracę w Operze Nova w Bydgoszczy z pracą w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu. Szczęśliwie udało się dopiąć wszystkie terminy i 15 stycznia 2000 roku zaśpiewałem swojego pierwszego Falstaffa. Praca na tą postać pozwoliła mi na rozwinięcie nieznanymi dotąd możliwości mojego warsztatu wokalnego. Narzucała konieczność swobodnego operowania falsetem, piano *mezzavoce*, forte, fortissimo, praktycznie we wszystkich rejestrach głosu. Do tego doszło niemałe wyzwanie aktorskie. Podołałem tym wszystkim zadaniom i uważam, że Falstaff to jedna z ciekawszych ról nad którymi miałem przyjemność pracować.

W późniejszym okresie mojej scenicznej działalności miałem możliwość włączać do swojego repertuaru kolejne partie:

- Zakrystianin w „Tosce” G. Pucciniego,
- Fryderyk w „Lakme” Léo Delibes'a,
- Jakub we „Flisie” St. Moniuszki,
- Monostatos w „Czarodziejskim flecie” W. A. Mozarta,
- Karpaty w „My fair Lady” F. Loewe
- oraz Urok w „Manru” I.J. Paderewskiego.

Ta ostatnia partia jest mi szczególnie bliska, ponieważ była ukoronowaniem wszystkich wcześniejszych ról w których występowałem. Partia Uroka, jako studium kreacji postaci charakterystycznej była także tematem mojej rozprawy doktorskiej, którą obroniłem w grudniu 2014 roku.

Działalność estradowa

W okresie intensywnej pracy scenicznej nie zaniedbywałem również działalności estradowej. Można ją podzielić na dwa główne nurty:

- koncerty dla publiczności dorosłej oraz
- koncerty dla dzieci i młodzieży.

Występy estradowe stawiają przed wykonawcą zupełnie inne wymagania niż praca na scenie. Na estradzie artysta jest pozbawiony kostiumu, dekoracji, gry świateł.

Pozostaje mu jedyny instrument – głos, którym, używając wszelkich dostępnych środków wyrazu artystycznego, przekazuje treści zawarte w muzyce.

Takie wydarzenie artystyczne jest jedynym w swoim rodzaju zespoleniem artysty z publicznością. Czasami podczas koncertu miałem i mam wrażenie, że tworzymy niejako jeden organizm, który razem ze mną oddycha i odczuwa tak samo.

Oczywiście nie bez znaczenia jest wykonywany repertuar. W okresie od 1996 do 2017 roku zaśpiewałem około 200 koncertów. Z dzieł, które zaśpiewałem najbardziej cenię sobie możliwość wykonania m.in.:

- J.S. Bacha „Weihnachtsoratorium”, BWV 248
- kantaty: „Ich habe genug”, BWV 82; „Liebster Jesu, mein Verlangen”, BWV 32; „Cafe Kantate”, BWV 211
- „Mszę koronacyjną” W.A. Mozarta, KV 317
- Mszę G-dur F. Schuberta, D 167
- „Kyrie e Gloria Alla Pastorale” G.B. Ricceriego,
- cykl pieśni R. Schumanna, *Liederkreis* op. 39 do poezji Josepha Eichendorffa,
- Sonety miłosne Tadeusza Bairda do poezji Williama Szekspira,
- utwory współczesnych polskich kompozytorów – Piotra Mossa i Pawła Strzeleckiego.

Na szczególną uwagę moim zdaniem zasługuje liryka wokalna naszych rodzimych kompozytorów, których repertuar zawsze chętnie włączałem do programów koncertowych. Do moich ulubionych twórców tego gatunku należą:

- Stanisław Moniuszko,
- Mieczysław Karłowicz,
- Fryderyk Chopin,
- Stanisław Lipski,
- Stanisław Niewiadomski,
- Ignacy Jan Paderewski,
- Feliks Nowowiejski,
- Henryk Czyż.

Właśnie repertuar złożony z ich utworów miałem możliwość prezentować m.in. na:

- Festiwalu im. Stanisława Moniuszki w Kudowie Zdroju,
- Festiwalu Muzyki Współczesnej im. Grażyny Bacewicz w Koszalinie,
- Festiwalu *Pro Baltica* w Toruniu i Warszawie.

W tym okresie brałem również udział jako czynny uczestnik w licznych kursach wokalnych, wśród których na szczególną uwagę zasługują kursy mistrzowskie Janusza Monarchy, Jadwigi Gadulanki, Włodzimierza Zalewskiego i Marii Fołtyn.

Działalność edukacyjna

Osobną dziedziną mojej działalności artystycznej jest działalność edukacyjna. Sprowadza się ona głównie do cyklicznych koncertów skierowanych do najmłodszego widza, czyli do dzieci, rzadziej młodzieży. Nie ma słów, aby dostatecznie wyrazić jak ważne jest wychowanie młodego pokolenia melomanów. W epoce wszechobecnego hałasu i tandety muzycznej, uzurpującej sobie prawo do współzawodnictwa z muzyką oratoryjno-kantatową, symfoniczną, czy operową, to właśnie ci młodzi słuchacze będą, mam nadzieję, wypełniać sale koncertowe w niedalekiej przyszłości. Wrażliwość dziecka i młodego człowieka jest inna i zasługuje na szczególne traktowanie i zainteresowanie ze strony nas – artystów. Dlatego nigdy nie odmawiam instytucjom kulturalnym, które zwracają się do mnie z prośbą o uczestnictwo w projektach skierowanych do najmłodszego widza.

Działalność pedagogiczna

Jak wspominałem wcześniej, moi rodzice byli nauczycielami. Nic dziwnego zatem, że i u mnie pojawiła się chęć kształtowania młodego człowieka. Jeszcze w okresie studiów chętnie pomagałem swoim koleżankom i kolegom wzmacniać i uelastyczniać aparat głosowy w ramach uzyskiwania niezbędnych kwalifikacji w tzw. studium pedagogicznym. Potem przez kilka lat skupiony na intensywnej pracy w teatrach operowych i filharmoniach, nie podejmowałem żadnych działań zmierzających do tego aby uczyć. Propozycja pojawiła się w 1999 roku. Mój profesor, Maciej Witkiewicz, ze względu na coraz większe zainteresowanie studentów nauką w jego klasie, zaproponował mi, wraz z ówczesną dziekan Wydziału Wokalno-Aktorskiego, abym został asystentem. Początkowo asystowałem tylko w zajęciach, przysłuchując się i obserwując jak profesor stara się kształtować osobowość artystyczną młodego człowieka. Z czasem przejmowałem pewne obowiązki, aż do chwili, kiedy już samodzielnie mogłem zająć się studentami. Równocześnie prowadziłem klasy śpiewu solowego i estradowego w szkołach muzycznych w Toruniu, Bydgoszczy i Chełmży. Praca nauczycielska pozwoliła mi stworzyć pewien zakres obowiązujących norm, które

moim zdaniem są odpowiednimi narzędziami, pomagającymi rozbudzić w uczniach i studentach miłość do śpiewu.

Przede wszystkim staram się rozbudzić muzykalność. Ten aspekt pracy pedagogicznej uważam za najważniejszy, ponieważ tylko człowiek o ustabilizowanym poczuciu estetyki dźwięku może skupić się na tym co jest najważniejsze, czyli na muzyce. Często u młodych ludzi występuje dylemat – co jest ważniejsze? Pojedynczy dźwięk, czy fraza? „Jak” śpiewać a nie „o czym”? Wychodząc naprzeciw tym dylematom staram się na początku wyjaśnić podstawowe zagadnienia związane z emisją głosu, tzn. oddech, prawidłową pozycję krtani, języka i żuchwy, pozycję całego ciała. Wszystkie te problemy staram się rozwiązywać poprzez indywidualnie dobrane do każdego studenta ćwiczenia. Kiedy zaczynam zauważać, że uczeń rozumie te zagadnienia, próbuje je samodzielnie korygować, wtedy zaczynam skupiać się na stronie muzycznej.

Zdaję sobie sprawę, że w dzisiejszych czasach kładziony jest bardzo duży nacisk, aby to technika wokalna była na pierwszym miejscu w procesie kształcenia. Uważam jednak, że nie zawsze jest to prawidłowe podejście do problemu kształcenia młodego człowieka i pozwolę sobie przytoczyć kilka przykładów potwierdzających mój punkt widzenia.

Jeżeli mamy do czynienia z tzw. naturszczykiem (naturalnie ustawiony głos, miękki oddech itp.) to częstym błędem pedagogicznym jest „przestawianie” całego aparatu według wcześniej wypracowanych metod edukacyjnych (tzw. szablonów). Skutkuje to nierzadko tym, że student zaczyna mieć problemy, z którymi wcześniej nigdy się nie borykał. W ekstremalnych przypadkach (znam kilka) przestaje śpiewać lub jego głos staje się „suchy”, „matowy”, „wąski”. Uważam że w pracy z takimi ludźmi należy właśnie szczególnie skupić się na rozbudzaniu strony muzycznej i poprzez odpowiedni dobór repertuaru uświadomić mu co jest prawidłowe emisyjnie i to utrwalać. (Jako potwierdzenie mogę przytoczyć kilka nazwisk wielkich śpiewaków nie zniekształconych przez nauczycieli: Antonio Scotti, Mario del Monaco, Bernard Ładysz, Florian Skulski.)

Innym powodem, dlaczego skupiam się przede wszystkim na stronie muzycznej, jest problem pewnych blokad, które uwidaczniają się podczas zajęć. Ze swojej praktyki pedagogicznej wiem, że to co dla jednego studenta jest nieskomplikowane, drugiemu stwarza poważne trudności. Tłumaczenie od strony technicznej danego problemu często nie zdaje egzaminu, wtedy warto sięgnąć po środki wynikające bezpośrednio z pewnych

uwarunkowań muzyczno-tekstowych. Na przykład jeśli jest to utwór z tekstem opowiadającym o rzeczach wesołych, pogodnych, a linia melodyczna wymaga określonej lekkości, czasami prośba aby student się uśmiechnął, czyli puścił i uniósł kąciki ust ku górze, daje lepsze rezultaty niż np. próba korekty błędów emisyjnych poprzez czysto naukowe podejście.

Kolejnym elementem, na który zwracam szczególną uwagę jako pedagog jest problem prawidłowej dykcji i artykulacji. Stykając się na co dzień z pewnym „niechlujstwem” wypowiedzianym przez bardzo wielu osób, kiedy czasami trudno jest zrozumieć mowę, a co dopiero śpiew, uważam, że kwestia prawidłowej dykcji i pewnej estetyki wypowiedzianych słów jest zagadnieniem któremu nie poświęca się należytej uwagi. Często próbuje się śpiewać tzw. „plamą dźwiękową” lub „wokalizą” przez co słuchaczom umyka to co jest bardzo ważne czyli treść. Szczególnie zwracam na to uwagę, żeby moi studenci nie popełniali tego błędu i staram się eliminować ten problem poprzez odpowiednie ćwiczenia wokalne dobrane indywidualnie do potrzeb każdego studenta. Podsumowując uważam, że w pracy pedagogicznej najważniejsze jest to aby rozbudzać poczucie estetyki dźwięku, miękkości i elastyczności frazy i podpierając się właściwym opanowaniem przez studenta techniki kształtować artystę a nie tylko śpiewaka.

Dzieło artystyczne

W skład niniejszego dzieła artystycznego wchodzi trzy partie drugoplanowe w spektaklach operowych:

- Monostatos w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta,
- Dancairo w „Carmen” G. Bizeta,
- Schaunard w „Cyganerii” G. Pucciniego.

Ad.1.

Monostatos w „Czarodziejski flecie” W.A. Mozarta to postać niejednoznaczna. Twórcy obdarzyli go czarnym kolorem skóry, który miał podobno odzwierciedlać ich stosunek do ówczesnych jezuitów, których sutanny były czarne. Byli oni bardzo znaczącymi przeciwnikami wolnomularyzmu. Natomiast Mozart swoje członkostwo w Loży traktował poważnie.

Monostatos to postać negatywna. Jego panem jest Sarastro – wzór idealnego kapłana obdarzonego mądrością, wyrozumiałością i taktem. Monostatos zaś to człowiek złośliwy, bezlitośnie dążący do sfinalizowania swojego celu, czyli porwania i zdobycia dla siebie Paminę, którą kocha nieszczęśliwą, nieodwzajemnioną miłością. Według niego źródłem wszelkiego nieszczęścia jest kolor skóry. Bo czy Pamina boi się go dlatego, że Królowa Nocy kazała jej zabić Sarastro, czy dlatego że widzi jego czarną twarz (akt II)? Bo przecież „białe jest piękne ” jak śpiewa w arii. Dlaczego on nie może obdarzyć jej czystą miłością? Posuwa się nawet do tego, żeby wymusić u Królowej Nocy obietnicę ręki Paminę (akt II – kwintet). Niestety dla niego obietnica ta nie może być spełniona, ponieważ Sarastro triumfuje i to Tamino łączy się z Paminą na wieki.

Partia Monostatosa jest przeznaczona dla głosu tenorowego. Ja jestem barytonem. Przystępując do pracy nad tą rolą miałem świadomość, że podejmuję pewne ryzyko, pomimo że tessitura nie jest zbyt męcząca. Pojawiają się oczywiście pewne niedogodności, ale jestem w stanie sobie z nimi porazić. Skupiłem się przede wszystkim na warstwie aktorskiej. Chciałem nadać mu cechy człowieka próbującego dominować nad słabymi, złośliwego, czasami wręcz groźnego, a równocześnie uległego

wobec silniejszych od siebie. Cechy jego osobowości i część z jego zachowań opisane są w didaskaliach libretta, zawsze pozostaje jednak pewien margines dla śpiewaka aby nadał mu ostateczny kształt.

Warto zwrócić uwagę, że w partii tej śpiew pozostaje narzędziem drugorzędnym. Wystarczy myśleć o czym się śpiewa i czasami odciążyć rezonator piersiowy na rzecz głowowego, pamiętając jednak o specyfice śpiewu epoki klasycyzmu.

Ad. 2

Kolejną operą, którą wskazuję jako dzieło artystyczne jest „Carmen” G. Bizeta. Śpiewam tam rolę Dancaira – jednego z przemytników. To kolejna partia, która bywa czasami śpiewana przez tenora. Wokalnie napisana jest dość przystępnie i łatwo. Jedyne fragmenty, który może nastęrczać kłopotów wokalnych to słynny kwintet z II aktu. Partię tę staram się śpiewać tak aby wyeksponować ważne dla postaci i akcji scenicznej fragmenty muzyczne. W pozostałych momentach jestem częścią zespołu, nie mogę więc wybijać się na pierwszy plan.

Dancairo przedstawiany jest często jako postać komiczna. Nie bardzo mogę się z tym zgodzić, ponieważ jest on hersztem bandy przemytników. Przemytnicy, torreadorzy, Cyganie, żołnierze, pracownicy fabryki cygar, to określona grupa społeczna, tworząca specyfikę klimatu XIX-wiecznej Hiszpanii. W pierwowzorze libretta to postacie z krwi i kości, których zachowania targane były często skrajnymi emocjami. Dancairo u Prospera Mérimée zostaje zamordowany, więc uważam że również w wersji operowej nie może być postacią bezbarwną, sprowadzoną do tworzenia tła dla głównych bohaterów.

Kiedy w kwintecie z II aktu libretto wskazuje, że Dancairo prosi Carmen o pomoc w przemyśle, staram się raczej żądać a nie prosić. Kiedy wręczam Don Jose broń, aby stanął na warcie, to nie jest to prośba, ale rozkaz. Kiedy dochodzi do kłótni kochanków nie wtrącam się, pozostawiając ich własnemu losowi. Te zachowania wynikają oczywiście z wizji reżysera który po rozmowie ze mną zgodził się częściowo na to, aby postać Dancaira była nieco ostrzej zarysowana.

Ostatnią partią wskazaną przeze mnie w dziele artystycznym jest Schaunard z opery „La Boheme” G. Pucciniego. Przyznam szczerze, że to jedna z moich ulubionych partii. Miałem możliwość kreować ją na scenach we Wrocławiu, Bytomiu i Bydgoszczy, a także podczas tournée zagranicznego z Operą Śląską. Każda z tych inscenizacji była inna, ale każda dawała możliwość stworzenia wyrazistej postaci. Wynika to m.in. z tego że Schaunard jest nierozdzielnie związany z pozostałymi bohaterami paryskiej Cyganerii. Losy wszystkich zazębiają się wzajemnie i tworzą jedną całość. Każdy z bohaterów przekazuje ważne treści i to powoduje, że wszyscy są bardzo istotni.

Schaunard kilkakrotnie staje się motorem napędowym akcji dramatu. To on zdobywa pieniądze na życie, swoim graniem uśmiercając papugę. On zdobywa jedzenie w chwilach kiedy wszyscy już wątpią, że jeszcze uda się coś zjeść. Czuwa żeby nie przeszkadzać, kiedy Mimi i Rudolf znów stają się sobie bardzo bliscy, on wreszcie jako pierwszy zauważa, że Mimi nie żyje...

Strona wokalna tej partii daje możliwość pokazania pewnej wszechstronności warsztatu wokalnego. Mało jest w niej fragmentów solowych, główne śpiewanie to dialog z pozostałymi postaciami. Jest tu kilka pięknych fraz, które warto wyeksponować (szczególnie w II akcie). Pozostałe fragmenty to właściwie zabawa przekazywaną treścią i to jest moim zdaniem kluczowe w kreowaniu tej partii. Oczywiście nie dotyczy to drugiej części IV aktu, gdzie Schaunard poważnieje i jako jedyny zdaje sobie sprawę, że koniec jest bliski.

WNIOSKI

W dotychczasowej pracy artystycznej miałem przyjemność współpracować z wieloma wybitnymi reżyserami i choreografami. Byli to m.in.:

- Igor Przygodzki,
- Marek Weiss-Grzeński,
- Waldemar Zawodziński,
- Maciej Korwin,
- Janina Niesobska,
- Laco Adamik,
- Tadeusz Konwiński,
- Maciej Prus,
- Michał Znaniecki.

Kierownictwo muzyczne w spektaklach w których brałem udział obejmowali m.in.:

- Mieczysław Nowakowski,
- Szymon Kawalla,
- Ewa Michnik,
- Andrzej Straszyński,
- Antoni Wicherek,
- Tadeusz Zatey,
- Zygmunt Rychert,
- Tadeusz Serafin,
- Piotr Wajrak,
- Agnieszka Kreiner,
- Maciej Figas,
- Tomasz Szreder,
- Andrzej Knap,
- Ruben Silva,
- Damian Borowicz,
- Radosław Wilkiewicz.

Praca z tak wybitnymi mistrzami w swoim fachu, stwarza możliwość wielopłaszczyznowego patrzenia na realizację spektaklu. Słuchając ich uwag, obserwując działania zdałem sobie sprawę jak złożonym dziełem jest przedstawienie operowe.

Poglądy jakie pragnę przedstawić są subiektywnym wizerunkiem śpiewaka-solisty, będącego częścią składową realizacji operowej.

We wszystkich przedstawieniach jedną z najważniejszych ról odgrywają oczywiście soliści, którzy kreują wiodące role. Tu jednak dochodzimy do pytania, które chciałbym zadać – czy solista śpiewający rolę drugoplanową jest w stanie stworzyć kreację, która będzie na tyle wyrazista, że przez widza będzie odbierana na równi z postaciami pierwszoplanowymi?

Moim zdaniem jest to możliwe pod następującymi warunkami.

- każda rola operowa jest ważna. Oznacza to, że w praktyce do każdej, nawet najmniejszej roli podchodzę z takim samym zaangażowaniem. Nie ma małych partii. Są te, które mam wykonać i to jest najważniejsze. Im mniejsza rola, tym trudniejsze zadanie staje przed solistą, aby został zapamiętany;
- tylko profesjonalne podejście do danego spektaklu jest gwarantem sukcesu. Podczas wieloletniej bytności w różnych teatrach operowych zauważyłem pewną niepokojącą regułę. Mianowicie – spektakle premierowe są zazwyczaj grane bardzo rzetelnie. Z biegiem czasu jednak następuje pewne rozluźnienie, już nie ma tego zapału, który towarzyszył premierze. Sytuacje sceniczne zaczynają się zafałszowywać, nie ma odpowiednich, wypracowanych wcześniej relacji między solistami. Oczywiście są różne powody, które powodują takie sytuacje (zastępstwa, niedyspozycje zdrowotne, zmęczenie itp.), uważam jednak, że decydując się na wykonywanie tego zawodu powyższe powody nie powinny wpływać na jakość zaangażowania. Osobiście zawsze staram się brać udział w spektaklu tak, jakby był przedstawieniem premierowym;
- zawsze trzeba pamiętać co dana postać ma do przekazania i jakie jest jej zadanie w całym przedsięwzięciu. To bardzo ważne aby dokładnie znać treść śpiewanego materiału. Bez tego nie może być prawdziwych relacji między postaciami! Nawet jeśli nie znamy języka, w którym śpiewamy, obowiązkiem każdego solisty jest dokładna znajomość tłumaczenia nie tylko wykonywanych partii, ale całego libretta. Jeżeli bowiem nie znamy treści przedstawienia, nie wiemy co postać, którą kreujemy ma do przekazania partnerom i jaką rolę powierzyli jej twórcy dzieła. Takie działanie to kompletny brak profesjonalizmu;

- pozostaje warstwa wyrazowa. To ważne aby środki, których używamy były adekwatne do postaci, sytuacji i treści jakie przekazujemy. Nie można zapominać, że przerysowanie postaci zazwyczaj przynosi odmienny skutek od zamierzonego. Tylko wyważone aktorstwo ma sens;
- całość kreacji wokalnno-aktorskiej składa się ze szczegółów. To oczywiste, że oprócz uprzednio wymienionych, do części składowych prawidłowego przedstawienia postaci zaliczyć należy dykcję, artykulację tekstu, dbałość o rekwizyty, odpowiedni ruch sceniczny, kostium itd.;
- przestępując do realizacji nowego dzieła zawsze warto przybliżyć sobie czas, w którym dzieło powstawało. Przeczytać (jeżeli jest) pierwowzór libretta, zorientować się jakie panowały wówczas stosunki społeczne, jakie znaczenie miały wartości moralne. Działania takie dają możliwość dogłębszego spojrzenia na partię nad którą się pracuje.

Podsumowując, pragnę wyrazić pogląd, że jeżeli do wykonywanej przez nas roli podchodzimy w całości profesjonalnie, jej wielkość i przypisane miejsce nabiera drugorzędного znaczenia.

Wojciech Dypson