

## **Autoreferat**

**1. Imię i nazwisko: ANDRZEJ BIEGUN**

**2. Posiadane stopnie i tytuły:**

- 13.06.1984 r. - Tytuł magistra sztuki na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej w Krakowie
- 31.05.2006 r.- Tytuł doktora sztuki muzycznej z dziedziny: sztuki muzyczne w dyscyplinie artystycznej: wokalistyka nadany uchwałą Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im.Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Tytuł rozprawy doktorskiej : „Analiza postaci Scarpії w aspekcie wykonawstwa wokaln-aktorskiego”.

**3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych, dydaktycznych i artystycznych:**

- od 1981 r. - Opera Krakowska na stanowisku solisty śpiewaka
- od 1996 r. - Akademia Muzyczna w Krakowie na stanowisku asystenta w Katedrze Wokalistyki
- od 2005 r. - Akademia Muzyczna w Krakowie na stanowisku starszego wykładowcy
- w latach 2007 - 2009 – Akademia Muzyczna im.Karola Szymanowskiego w Katowicach, wykładowca śpiewu solowego (umowa o dzieło)
- od 2008 r. – Szkoła Muzyczna I i II st. im. Bronisława Rutkowskiego w Krakowie na stanowisku nauczyciela śpiewu
- od 2010 r. - Akademia Muzyczna w Krakowie na stanowisku adiunkta
- w latach 2011-2012 - Międzyuczelniane Podyplomowe Studia z Zakresu Reżyserii Opery i Innych Form Teatru Muzycznego na stanowisku wykładowcy przedmiotu „Propedeutyka wokalistyki”.

**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.):**

**Karol Szymanowski, Julian Krzewiński, Wojciech Graniczewski, *Loteria na mężów, czyli narzeczony nr 69*, nagranie DVD prapremiery światowej z 05.11.2007 roku, Opera Krakowska, PWM Edition, 2008.**

Wybór tej pozycji spośród tej części mojego dorobku artystycznego przypadającej na okres po doktoracie tj. od 2006 roku, wynika nie tylko z faktu, iż jest to światowa prapremiera nietkniętego przez tyle lat utworu ikony polskiego modernizmu muzycznego, jaką niewątpliwie jest Szymanowski, ale także dlatego, że jest to pozycja, o której do dzisiaj nie wiadomo by było poza wąską grupą specjalistów, że w ogóle istnieje, gdyby nie starania Teresy Chylińskiej i Józefa Opalskiego. Dzieło to nie doczekało się wcześniej nawet wydania, choć za życia kompozytora podejmowane były próby wystawienia go na scenie. Wydaniu drukiem w 1939 roku przeszkodził wybuch wojny. Wydawać by się mogło, że niekompletność pozbawia dzieło to wartości a samo wydarzenie, jakim było wystawienie go, doniosłości - w rękopisach zachowały się jedynie numery muzyczne oraz streszczenie libretta. Wystarczy to jednak, by z punktu widzenia muzyki uznać dzieło za wartościowe, wszak istotnym wkładem kompozytora w dzieło sceniczne jest nic innego, jak muzyka, a ta zachowana jest w stu procentach. *Loteria* w aktualnym kształcie opiera się na zachowanych szesnastu numerach wokalnych z tekstem Juliana Maszyńskiego vel Krzewińskiego, libretto natomiast na potrzeby spektaklu musiało zostać napisane na nowo, gdyż streszczenie oryginalnego libretta jest zbyt śladowe i lakoniczne, aby móc próbować dokonać jego rzeczywistej rekonstrukcji. Autorem nowego libretta jest Wojciech Graniczewski, anglista, tłumacz i dramaturg, znający realia amerykańskie, wszakże w Ameryce dzieje się pierwotna akcja operetki. Graniczewski przeniósł trzon akcji w czasy współczesne, przywołując przejęte z oryginału postaci jako głosy z przeszłości. Sposób o tyle idealny, że udało się dzięki temu zachować w stanie nienaruszonym to, co zostało z wersji pierwotnej, a więc postaci i ich muzyczne numery, wiążąc wszystko w spójną całość. Nadało to także całości aurę pewnej tajemniczości, wszak tajemnicą do dziś pozostanie rzeczywista akcja pierwotnej operetki, dając także wiele okazji do gry z konwencją i XX-wieczną popkulturą. *Loteria* odkrywa dla publiczności nieznanie wcześniej oblicze kompozytora, ukazując jedną z wielu możliwych dróg, którymi świadomie nie poszedł. Jest dziełem nie tylko spoza gatunków, jakie uprawiał, ale także w nieco innym stylu - ma niewiele wspólnego nawet z jego nielicznymi operami. Jednym z pierwszych komentatorów utworu okazał się ojciec librecisty a zarazem starszy o jedno pokolenie kompozytor, Piotr Maszyński. Określił on ówczesną *Loterię* jako „niesłychanie ciekawy eksperyment

kompozytorski zastosowany do błahej rzeczy”<sup>1</sup>. Sto lat później Teresa Chylińska, znawczyni twórczości Szymanowskiego napisze tak: „Jest w tej muzyce dowcip, groteska, zręczna, muzyczna charakterystyka postaci, melodie żywe, niekiedy niezwykle ujmujące, nigdy nie pozujące na umowną operetkowość. (...) [Szymanowski] nie byłby też sobą, czyli jednym z największych harmoników XX wieku, gdyby nie urozmaicał prostej w założeniu harmonii dźwiękami dodającymi jej chromatycznej barwności, a gdy trzeba – również pikanterii”<sup>2</sup>.

Zjawisko, jakim jest dzieło *Loteria na mężów* przywrócone dzięki realizacji Opery Krakowskiej skłania do postawienia kilku pytań. 1) Jak wiele takich dróg czy kierunków twórczych tkwiło w sferze możliwości kompozytora? Przecież oprócz znanych już gatunków spoza marginesu twórczości takich jak dwie opery, indeks dzieł zawiera także takie, jak dwa marsze, w tym jeden na orkiestrę dętą – „Marsz Trzeciego Pułku Ułanów” z 1920 roku oraz rzeczoną operetkę. 2) Jak wyglądałaby polska, a niewykluczone, że także światowa scena operetkowa, gdyby choć część uwagi twórczej tymoszowieckiego kompozytora skierowana została w kierunku tego właśnie gatunku. Można zaryzykować eksperyment i wyobrazić sobie, co mogłoby powstać z połączenia geniuszu muzycznego Szymanowskiego z talentem komediowym np. Michała Bałuckiego. Czy byłiby godnymi następcami angielskiego tandemu Gilbert i Sullivan, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę popularność, jaką cieszy się muzyka Szymanowskiego w Wielkiej Brytanii? Albo co mogłoby wyniknąć, ze spotkania geniuszu Szymanowskiego z osobowością twórczą tej miary, co Julian Tuwim, lub ktoś ze skamandrytów, albo - jeszcze lepiej - Gombrowicz. Nie trzeba jednak wybiegać wyobraźnią aż tak daleko, możliwość powstania polskiego przemysłu rozrywkowo muzycznego na wysokim poziomie była jednak dużo bliżej, niż się wydaje. Autor oryginału libretta, działający we Lwowie Maszyński vel Krzewiński był całkiem przyzwoitym pisarzem komediowym, operetkę i wodewil znał jak nikt inny, gdyż sam był w owym czasie niezwykle popularnym śpiewakiem i aktorem, ba - był gwiazdą ówczesnego przemysłu rozrywkowego i filmowego. Wielu świadków potwierdza u autora *Stabat Mater* skłonność do humoru i rozrywki. Jarosław Iwaszkiewicz przyznaje, że twórca *Pieśni kurpiowskich* „jak nikt inny umiał bawić się i śmiać”<sup>3</sup>. Sam nawet kończąc

---

<sup>1</sup> Cytat za hasłem: *Loteria na mężów czyli Narzeczony nr 69. Operetka w 3 aktach (1908-1909)* na portalu [www.karolszymanowski.pl](http://www.karolszymanowski.pl).

<sup>2</sup> Teresa Chylińska, *Szymanowski i jego epoka*, Kraków, Musica Iagiellonica 2008, ISBN/ISSN: 978-83-7099-145-6.

<sup>3</sup> cyt. za: Monika Partyk, „Operetka lekko kopnięta”, w: *Ruch muzyczny*, nr 26/ rok LI, 23 grudnia 2007.

pisanie operetki liczył na finansowy sukces w branży rozrywkowej. „Będziemy robili karierę”<sup>4</sup> - pisał o rzeczony operetce 26-letni Szymanowski do Grzegorza Fitelberga w maju 1908, zatem możliwość poświęcenia się temu rodzajowi sztuki brał pod uwagę, mimo tego, iż traktował to jedynie jako w miarę łatwy sposób na zarobienie pieniędzy. „Komizm pociąga mię i nigdy nie miałem sposobności go wykorzystać; (...) nie mogę być ciągle taki uroczy, tak jak w Stabat czy Rogerze, to bardzo męczące (...). Muszę trochę się muzycznie wyśmiać”<sup>5</sup>. Jeszcze w 1912 roku, a więc w cztery lata po napisaniu, będąc w Wiedniu liczył Szymanowski na wystawienie tam tej operetki, nawet zamówił niemiecki przekład libretta. Dzisiaj wiemy, że za niezrealizowanie możliwości bycia kompozytorem rozrywkowym odpowiada sam Fitelberg, który uważał zapewne ten gatunek za niegodny kompozytorskiego geniuszu przyjaciela. Do tego stopnia wywarł wpływ na Szymanowskiego, że ten wstydził się sygnować partyturę własnym nazwiskiem. Opatrzona tajemniczym podpisem „Whitney” przeleżała wiele lat w archiwum warszawskiego teatru „Qui Pro Quo”, gdzie nikt nie chciał ryzykować wystawienia operetki nieznanego autora. Wyciągnięto ją stamtąd dopiero w 1939 roku, ale z wiadomych względów było już za późno. Dopiero w 1952 roku Fitelberg nagrywa w Polskim Radiu trzy fragmenty dzieła. Niestety jedna *Loteria* to jednak zdecydowanie za mało, by ulec pokusie jednoznacznego przesądzenia, że Fitelberg nie miał racji. Wystarczy jednak na tyle, by skłonić do rozważenia innych możliwych wariantów rozwoju historii muzyki polskiej. *Loteria* wystawiona, zarejestrowana oraz wydana w roku 2007 przez Operę Krakowską, który w kulturze polskiej ogłoszony był rokiem Szymanowskiego, doskonale uzupełniła jego obchody obfitujące w wiele interesujących wydarzeń. Cóż bowiem szczególnego w kolejnych wykonaniach koncertów skrzypcowych, czy mazurków, wszak te grywa się od dawna bez specjalnej okazji. Przywrócenie kulturze muzycznej *Loterii*, prawie w 100 lat po jej powstaniu dopełnia niepełny dotąd zbiór muzyczny zwany *Karol Szymanowski Opera Omnia*.

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

Podczas swojej wieloletniej działalności artystycznej miałem okazję poznać twórczość wokalną Szymanowskiego także od tej strony, która uznana jest za tę „właściwą” i dlań

---

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Cytat za: Teresa Chylińska, fragment programu III Festiwalu Muzyki Polskiej opublikowany na stronie internetowej [www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl).

najbardziej esencjonalną. Dwukrotnie realizowałem tytułową rolę opery *Król Roger* – w Teatrze Wielkim w Warszawie w spektaklu reżyserowanym przez Laco Adamika pod dyrekcją Roberta Satanowskiego oraz w Krakowie w reżyserii Wojciecha Zientarskiego pod dyrekcją Ewy Michnik. Trudno o utwór bardziej tkwiący w stylistyce znanego wszystkim Szymanowskiego, biegunowo różnej od tej z *Loterii*. Także operetka jako gatunek nie był mi nigdy obcy – wielokrotnie wcielałem się w rozmaite role komediowe. Mam w dorobku takie role, jak Frank z *Zemsty nietoperza*, Homonay z *Barona cygańskiego*, Pimpelli z operetki *Paganini* Franza Lehara, Veps z *Ptasznika z Tyrolu* Karla Zellera. Byłem Villonem w *Królu włóczędzów* R.Fimla, Carlingiem w operetce *Wiktoria i jej huzar* P.Abrahama, Oberżystą w operetce *Złoto i liście* A.Zarycki’ego, Scalsą z operetki *Boccaccio* F.von Suppe’go czy Higginsem z *My Fair Lady* F.Loewe’go. Wcielałem się także w rolę pasterza Chleburada w *Pastoralce* do muzyki Jana Maklakiewicza w spektaklu reżyserowanym przez Laco Adamika.

„Muzyka nie jest językiem zrozumiałym ogólnie; konieczny jest łuk słowa, by strzała dźwięku mogła wniknąć do wszystkich serc.” Tę frazę przypisywaną wybitnemu pisarzowi i muzykologowi Romainowi Rollandowi z powodzeniem można użyć w odniesieniu do opery. Opera jest szczególnym rodzajem teatru, w którym na budowę sytuacji dramatycznej ma wpływ nie tylko akcja sceniczna, lecz także (dla niektórych przede wszystkim) muzyka. Wśród publiczności operowej spotyka się często taką która przychodzi głównie ze względu na nią. Jeszcze inni przychodzą tylko po to, by posłuchać (i skomentować!) „jak śpiewacy śpiewają”. Są wreszcie tacy, którzy przychodzą na przedstawienie, żeby być świadkiem rozgrywającego się tam dramatu. Śpiewak operowy, będący jednocześnie aktorem, musi dostarczyć publiczności zarówno jednego jak i drugiego. Jest to o tyle trudne, że spektakle operowe, w przeciwieństwie do tych w zwykłym teatrze dramatycznym, wystawiane są – teraz jest to już niemalże standardem na całym świecie – w językach oryginalnych. Scena operowa jest jedną z najbardziej kosmopolitycznych scen teatralnych. Kosmopolityzm bierze się nie tylko z ogólnoświatowego repertuaru wystawianego we wszystkich teatrach operowych, zarówno tych w wielkich metropoliach, jak i tych bardziej prowincjonalnych, lecz także z tego, że publiczność do nich przychodząca bywa często zróżnicowana pod względem etnicznym i językowym. Śpiewak operowy pozbawiony jest więc tego, co jest udziałem aktora dramatycznego, czyli komfortu wynikającego z wykonywania roli w języku publiczności, kiedy ma ona możliwość odbioru spektaklu bez zapośredniczenia rozmaitego rodzaju tłumaczeń czy napisów. Kiedy widz

ma możliwość śledzenia akcji na bieżąco, *ad hoc*, łatwiej daje się zaskakiwać. Kiedy uwaga publiczności jest żywa i bezpośrednia, niepodtrzymywana wysiłkiem woli i intelektu, reakcje słuchaczy swą bezpośredniością mogą nawet przywoływać skojarzenia z wydarzeniem sportowym. Szyjoskręty publiczności podczas meczu tenisowego potwierdzają, że akcja jest niezwykle wciągająca!<sup>6</sup> Wówczas to można bezpośrednio oddziaływać na emocje, bawić lub wzruszać, dawać do myślenia. W teatrze dramatycznym powstaje szczególnego rodzaju sytuacja teatralna, kiedy uczestniczące w niej strony używają języka z tego samego semantycznego poziomu tak, jak w bezpośredniej międzyludzkiej komunikacji - widz schodzi z metapoziumu i staje się świadkiem dramatu, lub nawet może poczuć się, jakby był jednym z jego uczestników. Śpiewak operowy staje przed zadaniem, by w każdym przypadku - bez względu na język opery i zdolności odbiorcy - stworzyć taką sytuację, by jak najbardziej odpowiadała tej z teatru dramatycznego, tj. aby każdy widz poczuł się, jakby opera była napisana i wystawiana w jego własnym języku i aby nie pozostał zdystansowany, lecz dał się wciągnąć, jak wspomniany kibic na meczu tenisowym. Cóż z tego nawet, gdy widz przyjdzie do teatru zaznajomiony z librettem – niewiele go wówczas będzie w stanie do żywego poruszyć. On wtedy nie przyjdzie na tragedię, on przyjdzie zobaczyć jej wykonanie, kolejną realizację. Przyjdzie porównywać i oceniać. Zachowanie takie, będące symptomem naszych postmodernistycznych czasów, przypomina wizytę w teatralnym muzeum. Nie uwzględnia tego, że historia teatru, tak samo jak historia świata i człowieka jeszcze się nie skończyła. Całe szczęście to, czego nie ułatwia język, ułatwia nam muzyka. Ma ona tę niezwykłą sugestywność wyrazu, że każdy, nawet niezbyt wprawny widz może dać się wciągnąć w wir akcji. Opera może być jednocześnie zarówno muzycznym misterium, jak i teatrem *par excellence*, nawet pomimo zarzucanej jej konwencjonalności. Zależy to jednak od wykonawców. W swojej dotychczasowej pracy miałem to szczęście i satysfakcję występować obok wielu wybitnych artystów sceny operowej takich, jak: Jadwiga Romańska, Gwendolyn Bradley, Izabela Kłosińska, Małgorzata Walewska, Barbara Zagórzanka, Monika Swarowska, Katarzyna Oleś-Błacha, Joanna Woś, Urszula Kryger, Henryka Januszewska, Elżbieta Towarnicka, Wiesław Ochman, Jewgenij Nesterenko, Piotr Kusiewicz, Włodzimierz Zalewski, Władimir Kuzmienko, Adam Zdunikowski, Krzysztof

---

<sup>6</sup> Tym niezwykle obrazowym przykładem posłużył się Hans Georg Gadamer, wskazując na obecność elementu tzw. gry w każdym aktualnym, a więc będącym w stanie poruszać, bez względu na to w jakich czasach powstało, dziele sztuki. Zob. H.G.Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum.K.Krzemieniowa, seria Terminus, Warszawa: Oficyna Naukowa 1993, ISBN: 83-85505-15-6

Bednarek, Romuald Tesarowicz, Piotr Miciński, Leszek Skrla, Aleksander Teliga, Janusz Niziołek. Na mój dorobek składa około 70 ról scenicznych. Wielokrotnie wcielałem się w różne postacie z oper. Musiałem budować rozmaite typy z całego spektrum operowych charakterów, zmagając się jednocześnie często z bardzo wymagającą materią wokalną. Byłem zazdrosnym i bezlitosnym Scarpia (*Tosca*), kapitanem-amantem Belcore (*Napój miłosny*), sprytnym Figaro (zarówno Mozartowskim jak i Rossiniego), przebiegłym Malatestą (*Don Pasquale*), rubasznym Papageno (*Czarodziejski flet* – w Polsce i Niemczech), mściwym i bezwzględny Ashtonem (*Łucja z Lammermoor*), zaślepionym miłością do żony i także mściwym Anckarströmem (*Bal maskowy* m.in. pod dyрекcją Antoniego Wita) sędziwym Miecznikiem (*Straszny dwór*), obłudnym Januszem (*Halka*), tytułowym błaznem Rigoletto, zapobiegliwym ojcem Germontem (*Traviatta*). Występowałem w niezwykle rzadko w Polsce wykonywanej operze Richarda Straussa *Ariadna na Naxos*, jako Nauczyciel Muzyki. Opera ta stanowi ciekawe połączenie opery seria i buffa, a będącą w rezultacie satyrą na jedną i drugą. Występuje tu znane z Szekspirowskich dramatów zjawisko teatru w teatrze. Mam okazję być w obsadzie *Diabłów z Loudun* – operze jednego z najbardziej cenionych żyjących kompozytorów, Krzysztofa Pendereckiego do libretta opartego na powieści Jarosława Iwaszkiewicza, gdzie realizuję rolę Mannoury’ego. Jest to kolejny przykład pozycji z mojego dorobku, w której wybitna literatura spotyka się z muzycznym geniuszem, w dodatku pozycja ta wykonywana jest w języku polskim, dzięki czemu polska publiczność ma okazję uczestniczyć w wyjątkowym widowisku teatralnym. Nieprzypadkowo ten spektakl został wybrany na inaugurację otwarcia nowego budynku Opery Krakowskiej, wszak wiadomo, iż Krzysztof Penderecki jest z Krakowem bardzo związany. Jest to już trzecia pozycja tego kompozytora w moim scenicznym dorobku, po wystawianych przez Operę Krakowską w reżyserii Krzysztofa Nazara operach *Ubu król* pod dyрекcją Ewy Michnik i *Czarna maska* pod dyрекcją Kaia Bumanna.

Na scenie operowej współpracowałem z takimi uznanymi reżyserami, jak: Laco Adamik, Krzysztof Nazar, Wojciech Adamczyk, Henryk Baranowski, Maciej Wojtyszko, Józef Opalski, Erik Joe Pflueger, Matthias Remus, Bogusława Czosnkowska, Hanna Chojnacka, Stanisław Brejdygant, Marek Weiss-Grzesiński, Maria Fołtyn, Stanisława Stanisławska. Z bardziej znaczących dyrygentów wymienię: Richarda Bonyne, Antoniego Wita, Kazimierza Korda, Andrzeja Straszyńskiego, Tadeusza Kozłowskiego, Ewę Michnik, Rolanda Badera, Gilberta Levine, Jerzego Maksymiuka, Antoniego Wicherka. Od uzyskania stopnia doktora w 2006 roku

brałem udział w następujących przedstawieniach premierowych (w kolejności chronologicznej):

- Ch. Gnoun, *Faust*, jako Walenty, 10 lipca 2006 r.
- G. Donizetti, *Don Pasquale*, jako Malatesta, 21 stycznia 2007 r.
- K.Zeller, *Ptasznik z Tyrolu*, jako Veps, 23 i 24 kwietnia 2007 r.
- K.Szymanowski, *Loteria na mężów*, jako Impresario, 5 listopada 2007 r. – prapremiera światowa,
- J.Maklakiewicz, *Pastorałka*, jako Chleburat, 16 grudnia 2007 r
- P.Czajkowski, *Dama pikowa*, jako Tomski, 7 kwietnia 2008 r. – druga premiera
- M.Ptaszyńska, *Pan Marimba*, jako Ojciec/Pan Marimba, 20 września 2008 r.
- K.Penderecki, *Diabły z Loudun*, jako Mannouri, 13 grudnia 2008 r.
- G.Rossini, *Kopciuszek*, jako Dandini (partia wokalna), 30 kwietnia 2010
- W.Graniczewski, J.Hnatowicz, *Księga lasu*, jako Drwał Maciej, 27 maja 2010 r.
- F.Schubert, *Podróż zimowa*, 10 lutego 2011 r.
- S.Markwick, *Mały Lord*, jako Książę Dorincourt, 12 marca 2011 r.
- G.Verdi, *Traviata*, jako Germont, 19 czerwca 2011 r. – druga premiera
- R.Strauss, *Ariadna na Naxos*, jako Nauczyciel muzyki, 24 marca 2012 r

Z doświadczenia wiem, że najszczerzej i najspontaniczniej reaguje publiczność dziecięca, stąd tak bliskie memu sercu są przedstawienia *Pan Marimba*, *Księga lasu*, *Mały Lord*, w których biorę udział od lat na senie Opery Krakowskiej. Wszystkie one noszą prapremierowe znamię, a więc są pierwsze, świeże, bez precedensów, bez porównań, stworzone od nowa i skierowane do najżywiej zachowującej się publiczności, jaką stanowią dzieci.

Bezprecedensowością charakteryzuje się także inna pozycja z mojego dorobku, nie mniej ważna, a z estetycznego punktu widzenia być może nawet jeszcze ciekawsza niż pozostałe.



Jest nią *Podróż zimowa* do muzyki Franza Schuberta z poezją Stanisława Barańczaka. Trudno o coś bardziej lirycznego. Bliska memu sercu liryka wokalna staje się tu jeszcze bliższa, gdyż przeniesiona jest na scenę, w dodatku w języku polskim – języku moim oraz publiczności krakowskiej. Wprawdzie to język niemiecki uchodzi od dawna za język poetów i kompozytorów – jednak liryka wymaga bezpośredniości przekazu na linii wykonawca-odbiorca z uwagi na intymność przeżyć w tym przekazie zawartą. *Podróż zimowa* Barańczaka jest typową kontrafakturą, czyli stosowaną niegdyś powszechnie praktyką podpisywania nowego tekstu pod melodię już istniejącego utworu wokalnego. Tekst ten zachowuje łączność z *Winterreise* nie tylko przez muzykę i co za tym idzie zachowaną metrykę i rytm wiersza Wilhelma Muellera, ale także przez podobieństwo brzmień już nie samych słów, lecz często całych fraz. Jest to sztuka, którą Barańczak opanował w znakomitym stopniu i którą stosuje tworząc rozmaite poetyckie gry przeradzające się w literackie podgatunki. Reguły tej sztuki zawarł w „Pegaz zdębiał” – rodzaju poetyckiego instruktażu, nawiązującego tytułem do podobnego zestawu poetyckich gier Juliana Tuwima „Pegaz dęba!”.

Poezja Barańczaka wypełnia romantyczny Schubertowski nastrój treścią pochodzącą ze świadomości podmiotu lirycznego posiadającego doświadczenie życiowe zdobyte w naszych zindustrializowanych czasach. Zima jest dla polskiego poety metaforą współczesnej cywilizacji, podróż zaś sytuacją człowieka w nią wtłoczonego. O ile *Winterreise* to wędrówka nieszczęśliwego romantycznego kochanka, to tutaj jest to podróż współczesnego człowieka przez lodową pustynię nowoczesności, w którym zamrożeniu uległy więzy międzyludzkie i zatraciła się zdolność współczucia. Człowiek dystansuje się względem rzeczywistości poprzez szklany ekran, drugiego człowieka mijają zaś wzrokiem zza szyby pędzącego samochodu. Zdystansował się od przeszłości i przyszłości, „wpatrzony w czubek swojego buta”<sup>7</sup>. Ogołocoony ze wszystkiego niczym kikut, chciałby jednak wierzyć, że nie jest jeszcze za późno, aby zacząć szukać znaków, które wskażą drogę nadziei, za którą tęskni i do której smętnie wzdycha. Czyżby na próżno? W *Podróży* mamy do czynienia z aktualnością muzyki Schuberta przez zachowanie podatności na wyrażanie przez nią nowych treści, albo z podobieństwem ludzkich doświadczeń, albo tylko z uniwersalnością ludzkich nastrojów bez względu na czasy w jakich się żyje.

---

<sup>7</sup> Barbara Toruńczyk, „Opowieści o pokoleniu 1968”, *dwutygodnik.com/literatura*, 20/2009.

Pomysł wyśpiewania wierszy Barańczaka na scenie kameralnej teatru operowego wyszedł od Józefa Opalskiego, tego samego reżysera, który przysłużył się rewitalizacji *Loterii na mężów*. Muzyczny monolog sceniczny, jakim jest *Podróż*, łączy w sobie intymną głębię romantycznej pieśni z namacalnością sceny teatralnej, dzięki czemu poezja i muzyka zjednoczone w pieśni otrzymują dodatkowy, przestrzenny wymiar. Mówiąc lakonicznie, lecz nowocześnie, jest to pieśń w wersji 3D. Następuje tu uzewnętrznienie ukrytego wewnątrz w słowach i muzyce nastroju.

Znajomość pierwotnego cyklu Schuberta-Muellera stanowiła w przygotowaniu *Podróży zimowej* poważną przeszkodę. Ciężko na mnie wykonać oryginalnego *Winterreise* i tej frazy poetyckiej, do której to było pisane. Należało zatem usunąć ze świadomości wcześniejsze moje interpretacje i wszelkie presupozycje z tym cyklem związane. Pierwsza trudność leżała w warstwie czysto tekstowej i wokalne – nauczyć się na nowo tekstu i wspiewać oparty na innych głoskach cały materiał wokalny – nie jest wszak łatwo odcucić się czegoś, co śpiewa się od lat. Kolejną trudność sprawiał nowy sens warstwy słownej w sytuacji, gdy niczym obrazy powracały wciąż w mojej świadomości skojarzenia związane z tekstem Muellera, dotąd organicznie złączonym z melodią – tylko jedna pieśń z całego cyklu (*Lipa*) jest tłumaczeniem na polski poezji niemieckiego poety (tytuł oryginału *Lindenbaum*). Trzecia trudność to uczucia i nastroje pobudzone niegdyś przez poezję i muzykę *Winterreise*. O ile dwie pierwsze trudności zostały przezwyciężone, o tyle trzecia okazała się prawie nie do pokonania. Uświadomiło mi to tym samym, że właśnie nastrój jest integralną częścią muzyki Schuberta i to on sprowokował nowe teksty Barańczaka i stał się powodem tej nowej poezji. Gra polskiego poety z romantyczną tradycją *Winterreise* polega na ustanowieniu nowego kontekstu dla tych samych uczuć i nastrojów. Każda fraza muzyki Schuberta scementowana jest z odpowiednim nastrojem, przy czym wpływ Wilhelma Muellera z pewnością nie jest tu bez znaczenia. Powstała niegdyś sytuacja liryczna stała się więc cechą esencjalną utworu – zarówno jako muzyki, jak i tekstu Barańczaka, nawet gdyby przyszło mu egzystować samodzielnie. Poeta zresztą w wydaniu tomu wierszy *Podróż zimowa* umieścił zapis nutowy incipitów oryginalnych pieśni Schuberta, do których się odnoszą. W talencie poetyckim Barańczaka znalazł Schubert niespodzianie kongenialnego partnera. Współpraca obu poetów – poety słowa i poety dźwięku – mimo dzielącego ich dystansu czasowego świadczy o żywość romantycznej tradycji. Muzyka zmarłego przedwcześnie kompozytora nie tylko jest obecna, ale jest żywotna i „pisze się” nadal.

Od samego początku działalności wykonuję obok opery i operetki także muzykę oratoryjną, czasami także biorę udział w tzw. koncertowych wykonaniach oper. Realizowałem partie barytonowe m.in. w *Requiem* Gabriela Faure (wielokrotnie, w tym pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka), *Mszy Koronacyjnej* W.A.Mozarta, IX symfonii Beethovena, *Mszy h-mol* J.S.Bacha, *Deutsches Requiem* J.Brahmsa (kilkakrotnie, w tym pod dyrekcją Rolanda Badera i Pawła Przytockiego). Uczestniczyłem w koncertowym wykonaniu *Don Giovanniego* W.A.Mozarta pod dyrekcją Gilberta Levina. Z pozycji zarejestrowanych na płycie CD warto wspomnieć oratorium *Radość miłosierdzia* do muzyki Jana Kanty-Pawлуśkiewicza i słów Leszka Aleksandra Moczulskiego (Jan Kanty Pawлуśkiewicz, Leszek Aleksander Moczulski, *Radość miłosierdzia*, Orkiestra Filharmonii Poznańskiej, dyryguje Rafał Jacek Delekta, Fundacja ArteDuct, Filharmonia Poznańska, Polskie Radio, PRCD 1044). Nagrana i wydana w 1994 roku płyta z oratorium *Harfy Papuszy*, doczekała się niedawno już drugiej edycji: Bronisława Wajs, Jan Kanty Pawлуśkiewicz, *Harfy Papuszy*, Orkiestra i Chór Polskiego Radia w Krakowie, dyryguje Wojciech Michniewski, Polskie Radio, 2011, PRCD 1672. W moim dorobku nie brakuje też pozycji z pogranicza muzyki oratoryjnej i estradowej realizowanych dla radia i telewizji. Czasem łączą one elementy muzyki poważnej z muzyką rozrywkową, dzięki czemu docierają do szerokich rzesz słuchaczy.

Za moją działalność artystyczną zostałem w 2011 roku uhonorowany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej Bogdana Zdrojewskiego Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Swoje wieloletnie doświadczenie wokalne i sceniczne próbuję przekazać moim studentom studiującym w Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie uczę od 1996 roku oraz uczniom ze Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Bronisława Rutkowskiego w Krakowie. Wielokrotnie bywałem jurorem w ogólnopolskich konkursach wokalnych. Uczucie, to nie tylko zapoznanie studentów z zagadnieniami techniki wokalne, ale także kształtowanie ich osobowości jako przyszłych artystów. Bardzo długo miałem obawy przed podjęciem się tego zajęcia. Przyjąłem propozycję uczenia w akademii muzycznej dopiero wówczas, gdy uznałem, że zdobyłem już wystarczająco sporo doświadczenia jako wykonawca, kiedy miałem już za sobą ponad czterdzieści wiodących ról operowych. Każdy student jest osobnym indywiduum i jako taki wymaga osobnego traktowania. Nauczyciel musi znaleźć adekwatną metodę, która będzie

skuteczna dla każdego indywidualnego przypadku. W praktyce szybko zauważyłem, że ja także uczę się od każdego studenta. Jeśli któryś z nich zmagają się z jakimś wokalnym, bądź wykonawczym problemem, ja sam muszę ten problem zrozumieć i znaleźć na niego efektywne rozwiązanie tak, jakby dotyczył mnie samego – muszę ten problem zinternalizować. Tylko wtedy mogę być dla niego rzeczywiście pomocny. Następnie muszę to rozwiązanie przekazać w języku dla niego zrozumiałym, czyli użyć takich porównań i wywołać takie skojarzenia i wyobrażenia, które są mu najbliższe, np. odwołać się do innych jego praktyk, takich jak gra na fortepianie lub innym instrumencie. Często nasze wyobrażenia różnią się od siebie. Jeśli uda się znaleźć wspólną płaszczyznę porozumienia, wówczas proces kształcenia jest korzystny i satysfakcjonujący dla obu jego stron. Jednym z ważniejszych elementów mojego nauczania jest studium postaci. Student musi wiedzieć, że każdy utwór wokalny – czy to jest aria, czy pieśń - wykonywany musi być z perspektywy jakiegoś podmiotu i ten podmiot trzeba najpierw starannie przemyśleć i zbudować. Trzeba nadać mu (tj. podmiotowi) konkretnych, charakterystycznych cech tak, aby stworzona postać i jej pozycja, z której przemawia, była dla słuchacza niezwykle czytelna. Ten sam utwór wykonywany z perspektywy różnych podmiotów będzie różnił się znaczeniem i sposobem odbioru. Szczególnie starałem się to przekazać studentom, z którymi pracowałem na międzyuczelnianych podyplomowych studiach z reżyserii operowej. Oni wszak mogą stać się architektami sytuacji dramatycznych spektakli operowych w niedalekiej przyszłości.

Do grona moich uczniów i absolwentów zaliczają się m.in. tacy śpiewacy jak: Paweł Szarpak, Krzysztof Wolny, Jan Szlachta, Ewelina Moskał, Andrzej Nowicki (AM w Katowicach), Xie Zhihuai, Paweł Grzyb (solista Biel - Solothurn Theater w Szwajcarii i Suisse Opera Studio), Paweł Popowicz, Marcin Korbut, Ytje Zhang, Robert Kowalski (AM w Katowicach – licencjat), Michał Kutnik (solista Opery Krakowskiej).

Wyrazem uznania mojej pracy dydaktycznej było przyznanie mi w 2010 roku przez rektora Akademii Muzycznej w Krakowie Jego Magnificencję Stanisława Krawczyńskiego Nagrody Rektora III Stopnia za działalność artystyczną, dydaktyczną i organizacyjną.

W przedstawionym autoreferacie omówiłem te najbardziej kontrastujące wyróżniające się punkty mojego dorobku. Nie umniejszają one znaczenia pozostałych pozycji, jednak na potrzeby niniejszego autoreferatu wydają się najbardziej wyraziste zarówno względem siebie,

jak i względem pozostałych. Cały czas pozostaję otwarty na wszelkiego rodzaju artystyczne wyzwania, mając świadomość, że – co nieuniknione – moje aktorskie i wokalne *emploi* ulega ewolucji i przemianie. Pewne typy ról czy postaci mam już z pewnością za sobą, inne dopiero są przede mną.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "A. Biogun". The ink is light and the signature is somewhat faint.