

AUTOREFERAT

Prowadzona przez mnie działalność dyrygencka jest efektem fascynacji dwiema autonomicznymi dziedzinami tej dyscypliny sztuki: dyrygenturą chóralną oraz dyrygenturą orkiestrową. Początki mojej aktywności artystycznej związane były z działalnością chórmistrzowską. Już w okresie nauki w szkole średniej oraz podczas studiów miałem okazję pełnić obowiązki asystenta chórmistrza przy łódzkim chórze *Con Vigore*, który w latach 90-tych XX wieku był jednym z najlepszych polskich młodzieżowych zespołów chóralnych. Działalność ta wiązała się z możliwością poznawania różnorodnego repertuaru chóralnego oraz zdobywania cennych doświadczeń podczas licznych podróży artystycznych (krajowych i zagranicznych). Funkcja asystenta chórmistrza związana była głównie z pracą podczas prób. W moim przypadku dawała również możliwość prowadzenia pojedynczych utworów w ramach koncertów chóru, co za tym idzie umożliwiało zdobywanie pierwszych doświadczeń artystycznych. Szczególnie istotnym elementem stałej współpracy z chórem była możliwość udziału w międzynarodowych warsztatach chóralnych, które obok poszerzania repertuaru o utwory zupełnie w Polsce nieznanne, często egzotyczne (np. repertuar łaciński, pochodzący z Ameryki Południowej, z którym zetknąłem się podczas podróży do Argentyny w 1995 roku) dawały możliwość pracy ze znakomitymi dyrygentami i chórmistrzami o światowej renomie. Wśród nich, na pierwszym miejscu, warto wymienić Laszlo Heltaya, twórcę chóru Academy of St. Martin in the Fields, pod którego kierunkiem pracowałem podczas warsztatów zorganizowanych w 1997 roku w hiszpańskiej Tarragonie. Przygotowanie pod dyktando maestro Heltaya kantaty *Carmina burana* Carla Orffa było dla mnie szczególnie inspirującym przeżyciem, które skierowało moje zainteresowania artystyczne w stronę muzyki wokalnoinstrumentalnej. Fascynacja tym rodzajem twórczości trwa do dziś i ma swoje odzwierciedlenie w realizowanych przeze mnie projektach.

Naturalną konsekwencją mojej aktywności chórmistrzowskiej była chęć doskonalenia posiadanych umiejętności dyrygenckich. Z tego

względu jeszcze w trakcie studiów na kierunku Wychowanie Muzyczne w łódzkiej Akademii Muzycznej (specjalność *Prowadzenie zespołów wokalnych i wokalo-instrumentalnych*) podjąłem naukę w ramach drugiego fakultetu, którym była dyrygentura symfoniczno-operowa w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Studia te dały mi przede wszystkim możliwość poznania skomplikowanego repertuaru orkiestrowego oraz pracy nad nim pod okiem znakomitego pedagoga – prof. Mieczysława Gawrońskiego. Ich konsekwencją było, także, roczne stypendium dyrygenckie, które umożliwiło mi zdobycie nowych doświadczeń w Hochschule für Musik Franz Liszt w Weimarze pod okiem wybitnych profesorów dyrygentury: Güntera Kahlerta i Nicolasa Pasquet. Podczas nauki we Wrocławiu i Weimarze miałem możliwość bezpośredniego zetknięcia się ze sztuką dyrygencką światowej sławy mistrzów batuty (jak np. Kurt Masur, Marek Janowski, Georg Alexander Albrecht, Tadeusz Strugała i inni). Kontakty z wybitnymi osobowościami świata dyrygenckiego oraz możliwość pracy pod ich kierunkiem (np. warsztaty prowadzone przez G. A. Albrechta z orkiestrą Jenaer Philharmoniker z IV Symfonią Es-dur *Romantyczną* Antona Brucknera w repertuarze czy asystowanie K. Masurowi podczas przygotowywania koncertu z orkiestrą symfoniczną wrocławskiej Akademii Muzycznej) wywarły bardzo silny wpływ na kształtowanie mojej osobowości artystycznej. Obserwacja wybitnych dyrygentów podczas pracy na próbach była jednym z głównych impulsów, które skłoniły mnie do głębszego namysłu nad wpływem metod stosowanych przez kapelmistrza w kontakcie z różnego typu orkiestrami na proces realizacji dyrygenckiej koncepcji dzieła muzycznego. Szczególnie silne wrażenie wywarł na mnie bezpośredni kontakt z maestro Jerzym Semkowem, z którym jako jeden z ostatnich przed jego śmiercią miałem okazję współpracować. Czas spędzony wspólnie nad partyturami 36 Symfonii C- dur KV 425 *Linz* Mozarta i II Symfonii D- dur op. 73 Brahmsa był jedną z najcenniejszych lekcji jakie odebrałem. Utwierdził mnie w przekonaniu o słuszności służebnej roli dyrygenta wobec majestatu muzyki. Wlał w serce otuchę, że mój sposób postrzegania muzyki jest właściwy. Tym większym zaszczytem dla mnie było później prowadzenie w jego rodzinnym Radomsku dwóch koncertów poświęconych osobie Semkova: w 2013 r. z okazji 85-tej rocznicy urodzin z obiema wymienionymi symfoniemi w programie oraz po śmierci Maestra w marcu 2015 r. *Pamięci Jerzego Semkova* w repertuarze romantycznym – F. Mendelssohna-Bratholdyego uwertura *Hebrydy* oraz suita *Sen nocy letniej* a także J. Sibeliusa Koncert skrzypcowy d-moll op. 47.

Obecnie moja działalność dyrygencka koncentruje się na pracy z orkiestrami. Prowadzę ją na dwóch płaszczyznach. Pierwsza dotyczy współpracy z zawodowymi zespołami filharmonicznymi. Druga to

działalność artystyczno-dydaktyczna na gruncie orkiestry akademickiej. Moje poszukiwania artystyczne dotyczą także niekonwencjonalnych sposobów prezentacji utworów muzycznych. Ukierunkowane są na łączenie muzyki z innymi dyscyplinami sztuki, takimi jak: taniec, sztuka video, multimedia, film. W roku 2005 zrealizowałem projekt polegający właśnie na połączeniu muzyki klasycznej (E. Grieg - I i II suita *Peer Gynt*, A. Dvorak - wybór z *Tańców słowiańskich*, F. Chopin - *Koncert fortepianowy f-moll op. 21*) z układami tanecznymi w wykonaniu studentek rytmiki Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie oraz prezentacjami *video art*. Koncert, który odbył się w Filharmonii Łódzkiej z udziałem Młodzieżowej Orkiestry *Lingua Nostra*, adresowany był do osób z upośledzeniem narządu słuchu. Wizualizacja muzyki poprzez taniec, grę świateł i specjalnie stworzone miniatury *video art* w założeniu miała stanowić pomoc w pełniejszym odbiorze treści prezentowanych dzieł przez osoby niedosłyszące. Koncert odbył się pod hasłem "Zobaczyć muzykę" i był, zarówno w koncepcji, jak i realizacji przedsięwzięciem nowatorskim w skali kraju.

Współpraca z grupą polskich orkiestr filharmonicznych daje mi przede wszystkim okazję do pełnej samorealizacji artystycznej. Możliwość prowadzenia takich zespołów jak katowicki NOSPR, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Wrocławskiej, Lubelskiej czy Kieleckiej w poważnym repertuarze symfonicznym jest źródłem wielu głębokich doznań artystycznych oraz okazją do zdobywania wielu cennych doświadczeń. Z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach miałem przyjemność wykonywać repertuar bardzo zróżnicowany – od relatywnie prostej muzyki Karola Kurpińskiego, w kontekście której urzekła mnie dyscyplina artykulacyjna kwintetu smyczkowego tej orkiestry, przez wielką symfonię R. Wagnera (uwertura *Polonia*) i I. J. Paderewskiego (Symfonia h-moll op. 24 *Polonia*) po przygotowywany do nagrania mało znany krótki poemat symfoniczny Ludomira Różyckiego *Pieta. Na zgliszczach Warszawy*. Wyzwaniem było zwłaszcza przygotowanie obu utworów polskich kompozytorów. W przypadku kompozycji Różyckiego musiałem np. zmierzyć się z odręcznie pisaną partyturą, pełną niejasności i błędów. Z kolei wielokrotny kontakt ze znakomitymi muzykami orkiestry Filharmonii Łódzkiej dał mi wiele przyjemności podczas realizacji poważnych dzieł symfonicznych i oratoryjno-kantatowych. Wśród utworów instrumentalnych warto wspomnieć o stosunkowo rzadko grywanej Symfonii C-dur G. Bizeta, *Tańcach z Galanty* Z. Kodalya, *Divertimento* i VII Koncercie skrzypcowym G. Bacewicz (ze znakomitym Danielem Stabrawą w roli solisty), *Atmospheres* G. Ligetiego oraz dużej liczbie utworów z kręgu muzyki filmowej kompozytorów łódzkich (P. Hertla, Z. Szostaka, P.

Marczewskiego), którą prawdopodobnie jako pierwszy miałem zaszczyt wprowadzić na estradę koncertową. Wielkim zaszczytem była dla mnie możliwość poprowadzenia w obecności Krzysztofa Pendereckiego jego *Chacone* podczas jednej z prób do koncertu pod batutą Maestra, który w całości przygotowywałem.

Osobna grupa to projekty wokalnie-instrumentalne. W roku 2009 w ramach II edycji festiwalu Łódzka Wielkanoc Muzyczna *Alleluja* zrealizowałem pomysł, który powstał w mojej głowie jeszcze w okresie studiów w Łodzi. Przygotowałem i poprowadziłem łódzką premierę *Requiem* Andrew Lloyd Webbera, utworu napisanego w 1985 roku przez kompozytora bardziej znanego z twórczości musicalowej, w dorobku którego dzieło to stanowi ewenement stylistyczny. Kompozycja przeznaczona jest na orkiestrę symfoniczną bez skrzypiec, chór chłopięco-męski (lub mieszany, jak miało to miejsce podczas łódzkiego wykonania) oraz troje solistów (sopran, tenor i sopran chłopięcy). Dedykowana jest dzieciom – ofiarom wojen i wszelkiej przemocy. Język muzyczny, jakim posłużył się kompozytor nie ma nic wspólnego z musicalem, z którym Webber jest utożsamiany. To utwór wysmakowany, obfitujący w nowoczesne współbrzmienia, niekonwencjonalne barwy uzyskiwane np. poprzez włączenie do aparatu orkiestry brzmień z syntezatora czy wykorzystanie dyszkantu chłopięcego w partii solo. Stawia przed wykonawcami spore wymagania techniczne. W kontekście techniki dyrygenckiej jest swoistym studium problematyki metrycznej. Z drugiej strony wypełnia go głęboka emocja, której pełne przeniesienie na zespół jest dla dyrygenta największym wyzwaniem. Wykonanie tego utworu, obok spełnienia wynikającego z realizacji koncepcji sprzed lat, dało mi wiele satysfakcji artystycznej dzięki obcowaniu zarówno z aparatem orkiestrowym jak i zespołami śpiewaczymi: solistami i chórem. Współpraca z chórem i orkiestrą Filharmonii Łódzkiej przyniosła również efekt w postaci wykonania jeszcze kilku ważnych dzieł oratoryjno-kantatowych. Wśród nich na pierwszy plan wysuwają się *Harnasie* op. 55 Karola Szymanowskiego. Po nich *Exodus* Wojciech Kilara, *Stabat Mater* Francisca Poulenca, a także *Missa in tempore belli* oraz *Te Deum* Josepha Haydna. Bardzo inspirująca była również praca przy *War requiem* B. Brittena (przygotowanie orkiestry kameralnej) oraz II Symfonii c- moll *Zmartwychwstanie* Gustava Mahlera, gdzie realizowałem zadania II dyrygenta.

W proponowanych przeze mnie programach koncertowych bardzo chętnie umieszczam muzykę epoki klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Ta część repertuaru orkiestrowego posiada bardzo cenne walory dydaktyczne, stwarzające szereg możliwości do pracy z orkiestrą nad elementami czysto warsztatowymi, takimi jak: precyzja artykulacji,

doskonałość intonacji, spójność koncepcji frazowania, precyzja rytmiczna. Jednocześnie repertuar ten wymaga od dyrygenta umiejętności bardzo cierpliwej i drobiazgowej pracy podczas prób, wnikliwej analizy interpretacyjnej na etapie przygotowywania się do realizacji projektu oraz znacznego poziomu ogólnej wiedzy muzycznej, umożliwiającego właściwą interpretację tekstu nutowego. Ostatnia z wymienionych cech nabiera szczególnego znaczenia w sytuacji, w której jako podstawa w realizacji dzieła wykorzystywany jest *urtext*. Jeśli mam taką możliwość, staram się proponować orkiestrze i słuchaczom utwory mniej znane, ale bardzo wartościowe pod względem artystycznym. W Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach prowadziłem II Symfonię c-moll op. 17 *Małorosyjską* P. Czajkowskiego, w Filharmonii Lubelskiej *Trittico Botticelliano* O. Respighiego, w Filharmonii Wrocławskiej rapsodię hebrajską *Shelomo* E. Blocha (z Adamem Klockiem w roli solisty). Osobną grupę stanowią kompozycje pisane współcześnie. Mam ten przywilej, że kompozytorzy chętnie powierzają mi prawykonania swoich dzieł. Dzieje się tak np. podczas organizowanych przez łódzką Akademię Muzyczną sesji *Musica Moderna*, gdzie dane mi było prowadzić pierwsze wykonania utworów Sławomira Kaczorowskiego, Olgi Hans i Tomasza Szczepanika. W kwietniu 2015 roku wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Gorzowskiej przygotowałem program złożony głównie z prawykonań utworów młodych, lecz już wielokrotnie nagradzanych polskich kompozytorów (m.in. M. Bembinowa, T. Szczepanika, J. Ajdinovica i Sz. Godziemby-Trytka). Wśród nich znalazła się unikatowa ze względu na zastosowany zestaw instrumentów solowych kompozycja Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko – *Koncert na altówkę, klarnet i orkiestrę smyczkową*. Rejestracja tego utworu oraz upublicznienie nagrania to finalny etap projektu realizowanego w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca pod nazwą *Zamówienie kompozytorskie 2014-2015*.

Drugim, podstawowym torem mojej działalności dyrygenckiej na gruncie muzyki symfonicznej jest praca z orkiestrami akademickimi. Ten element aktywności zawodowej jest dla mnie szczególnie ważny. Współpracę z zespołami uczelnianymi rozpocząłem już na etapie studiów i trwa ona nieprzerwanie do dziś. Miałem okazję przejść przez wszystkie stopnie w hierarchii dyrygenta orkiestry akademickiej – od asystenta do szefa zespołu. Dzięki temu specyfika pracy z tym typem orkiestr jest mi dobrze znana. Dostrzegam wyraźną potrzebą przemyślanej kontroli nad działaniami zespołów akademickich. Moja aktywność w tym obszarze dotyczy przede wszystkim tworzenia jak najbardziej efektywnych systemów organizacji pracy orkiestry uczelnianej, które niosą studentom maksimum korzyści artystycznych i dydaktycznych. Chodzi tu o optymalizację procesu prób oraz jak

najbardziej trafny dobór repertuaru. W przygotowywanych przeze mnie programach znaleźć można dużo utworów klasycznych, służących pracy nad warsztatem muzyka orkiestrowego. Uwertury i symfonie W. A. Mozarta, J. Haydna czy L. van Beethovena są stałym elementem repertuaru kierowanej przeze mnie obecnie Orkiestry Symfonicznej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Praca nad repertuarem klasycznym jest dla mnie szczególnie inspirująca. Wymaga dużo namysłu i połączenia wrażliwości z intelektem. Generuje konieczność wspinania się na wyżyny sztuki dyrygenckiej w aspekcie techniki manualnej. Jest źródłem poszukiwań równowagi między doskonałością budowy i brzmienia utworu a zawartymi w nim emocjami. Druga grupa utworów to wielka symfonia romantyczna, muzyka XX wieku i współczesna oraz formy oratoryjne. Z orkiestrą łódzkiej Akademii zrealizowałem m.in.: IX Symfonię e-moll op. 95 *Z nowego świata* A. Dvoraka, I Symfonię B-dur op. 38 *Wiosenną* R. Schumanna (w instrumentacji Gustava Mahlera), II Symfonię D-dur op. 73 J. Brahmsa, VIII Symfonię h-moll *Niedokończoną* F. Schuberta, Fantazję *Kamarinskaja* M. Glinki, *Małą suitę* W. Lutosławskiego, utwory łódzkich kompozytorów współczesnych (w tym: Z Szostaka *Uwertura koncertowa*, S. Kaczorowskiego *Concerto giocoso*, O. Hans *Arabeska*, T. Szczepanika *Scythicon*), Uwerturę *Hebrydy* oraz suitę *Sen nocy letniej* F. Mendelssohna-Bartholdyego, *Magnificat* J. S. Bacha, *Missa Sancti Nicolai* J. Haydna, *Angelus* W. Kilara, *Vespere solenne de confessor* KV 339 Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Requiem* G. Faure i wiele innych dzieł, które przygotowywałem dla dyrygentów gościnnych (wśród nich znaleźli się: Marek Pijarowski, Nicolas Pasquet, Tadeusz Wojciechowski, Paul Esswood, Jerzy Swoboda). Dzieła wokально-instrumentalne (w tym opera) to część repertuaru umożliwiającą realizację mojej fascynacji łączenia brzmienia ludzkiego głosu z muzyką instrumentalną,

Ta szczególna estyma, jaką darzę muzykę wokально-instrumentalną ma swoje odbicie w realizowanych przeze mnie projektach operowych. Obejmują one zarówno kierownictwo muzyczne spektakli (do tej pory były to cztery premiery przygotowane dla łódzkiej Akademii Muzycznej: *Xerxes* G. F. Haendla, *Wesele Figara* W.A. Mozarta, *Weksel małżeński* G. Rossiniego, *Aleko* S. Rachmaninowa oraz kierownictwo muzyczne wznowienia operetki F. Lehara *Wesoła wdówka* zrealizowane w Teatrze Muzycznym w Łodzi), jak i prowadzenie koncertów o charakterze gali operowych i operetkowych. Dyrygowanie utworami z udziałem solistów (w tym śpiewaków) wiąże się z kolejnym elementem sztuki dyrygenckiej, który od kilku lat, z naukowego punktu widzenia, jest dla mnie istotny. Mam tu na myśli sztukę prowadzenia akompaniamentu. Problematyce tej poświęcona była moja praca doktorska. Interakcje, jakie zachodzą między solistą (solistami), dyrygentem a orkiestrą podczas wspólnej

realizacji dzieła muzycznego nadal pozostają w kręgu moich obserwacji i namysłu.

Realizacja w grudniu 2014 roku opery Rachmaninowa *Aleko* to szczególnie moment w mojej dotychczasowej działalności dyrygenckiej. Postawiono przede mną zadanie przygotowania stosunkowo krótkiego jak na realia operowe (czas trwania ok. 1 godz.), ale jednocześnie bardzo intensywnego w warstwie emocjonalnej utworu siłami akademickimi w dość krótkim czasie. Próby orkiestrowe i sceniczne trwały 10 dni, co nie jest okresem nadzwyczajnym w warunkach profesjonalnego teatru operowego, ale w realiach akademickich stanowi wyzwanie. Wybór tego właśnie dzieła poparty był kilkoma istotnymi argumentami. Po pierwsze nigdy przedtem opera ta nie była wystawiana w Łodzi. Po drugie bardzo rzadko gościła ona na polskich scenach, a i na scenach światowych nie pojawiała się zbyt często. Powodów jest kilka. Najważniejsze to: czas trwania kompozycji ok. 1 godziny, który nie wypełnia tradycyjnego wieczoru w operze (trwającego ok 3 godz.); trudności w opracowaniu koncepcji inscenizacji tak, by dość statyczne libretto zostało podane widzowi w sposób budujący napięcie; trudności z odczytaniem cyrylicy oraz poprawną wymową języka rosyjskiego. Po trzecie nie istniało dotąd polskie nagranie tego dzieła, które zostałoby wydane. Tych kilka przesłanek oraz możliwość współpracy ze znakomitym, kreatywnym i bardzo profesjonalnym zespołem realizatorów skłoniły mnie do podjęcia się realizacji tego przedsięwzięcia. Dokonałmy w ten sposób łódzkiego prawykonania oraz nagrania i wydania na płycie CD rzadko grywanej opery Sergieja Rachmaninowa *Aleko*. Dlatego właśnie pozwałam sobie wskazać to dzieło jako **osiągnięcie podlegające ocenie w postępowaniu habilitacyjnym** w myśl art. 16 ust. 2 ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym w zakresie sztuki.

Partytura dzieła została napisana przez mającego zaledwie 19 lat kompozytora jako praca dyplomowa wieńcząca studia kompozytorskie. Mimo to muzyka Rachmaninowa brzmi bardzo dojrzałe, choć moim zdaniem nie jest wolna od usterek wynikających prawdopodobnie z braku doświadczenia kompozytorskiego. Refleksja ta dotyczy głównie niektórych rozwiązań na gruncie instrumentacji i agogiki (np. scena 2 *Chór*, w której kompozytor powierzył fletom eksponowany akompaniament ostinato w wysokim rejestrze na odcinku dwudziestu kilku taktów bez przewidzenia możliwości dobrania oddechu; często występujące w partyturze nagłe zmiany temp zapisane w sposób utrudniający dyrygentowi ich klarowną realizację; karkołomne przebiegi szesnastkowe w partii Vn. I w finałowej sekwencji sceny 7 *Taniec mężczyźni*). Jest to mimo wszystko dzieło znakomite pod względem dydaktycznym. Po pierwsze jego nieduże rozmiary dają realne

możliwości udźwignięcia ciężaru ról przez młodych śpiewaków. Jednocześnie każda z partii, nawet bardzo skromna w rozmiarach, bo zaledwie 7 taktowa partia Starej Cyganki, posiada bardzo silny ładunek emocjonalny, będący świetnym narzędziem do pracy nad ekspresją. Muzyka Rachmaninowa w każdej z warstw, tak instrumentalnej jak i wokalne to swoiste studium prowadzenia długiej, nasyconej emocją frazy *legato*. Na ten element zwrócił uwagę Siergiej Leiferkus, wybitny rosyjski śpiewak, uznany przez krytykę za najlepszego na świecie odtwórcę roli tytułowego Aleko. Miało to miejsce podczas kursu mistrzowskiego z udziałem studentów łódzkiej Akademii Muzycznej uczestniczących w opisywanej produkcji, który odbył się kilka tygodni przed premierowym spektaklem. Uwagi Leiferkusa były bardzo cenne także dla mnie podczas pracy nad ostateczną koncepcją interpretacji. Szczególnie ważne okazały się sugestie dotyczące temp poszczególnych fragmentów, które odczytane dosłownie, w wielu fragmentach byłyby zbyt szybkie, a także precyzyjne wskazówki na temat tradycji wykonawczej tej opery. Fakt, że libretto omawianego dzieła oparte jest na poemacie Aleksandra Puszkina *Cyganie* spowodował, że w tok spektaklu zostały wplecione recytowane fragmenty tego utworu w przekładzie Jerzego Ficowskiego. Reżyser Piotr Miciński zrealizował tym samym swoisty testament autora pierwszej koncepcji inscenizacyjnej łódzkiej produkcji, zmarłego w 2014 r. prof. Andrzeja Żarneckiego, z którym miałem okazję realizować kilka lat wcześniej operę Rossiniego *Weksel małżeński*. Współpraca ta była na tyle owocna, że mieliśmy spotkanie się po raz kolejny podczas wystawienia *Aleko*. Los chciał jednak inaczej. Oprócz wykorzystania fragmentów recytowanych, koncepcja Żarneckiego dotyczyła także zmiany kolejności niektórych numerów oraz dokonania drobnych skrótów w scenach zbiorowych. Najistotniejsza zmiana dotyczy umieszczenia *Romansu Młodego Cygana* między *Tańcem kobiet* a *Tańcem mężczyzn*. W ten sposób, zdaniem Żarneckiego fragment ten wplata się w swoisty obrzęd porównywany przez niego do nocy Kupały¹. Konsekwencją tego zabiegu a jednocześnie konsekwencją dramaturgiczną stało się umieszczenie *Duettino* po *Tańcu mężczyzn*. Dopiero po nim następuje chór *Ognie pogaszone* wprowadzający widza i słuchacza w kameralny klimat obszernej sekwencji z udziałem dwojga głównych bohaterów dramatu: Zemfiry i Aleka. Dokonane w obu tańcach i pierwszym chórze skróty podyktowane były zamiarem uniknięcia momentów zatrzymania akcji i utraty napięcia dramaturgicznego. Zastosowane *vide* dotyczą fragmentów powtarzalnych i nie wiążą się z eliminacją treści istotnych dla przebiegu muzycznego całej opery.

¹ informacje te pochodzą z nieopublikowanego dokumentu *Opracowanie koncepcji reżyserskiej opery "Aleko"- A.M. w Łodzi, 2014 r.*, który przed śmiercią został przesłany reżyserowi P. Micińskiemu i mnie.

Możliwość realizacji opery przez Orkiestrę Symfoniczną Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi okazała się dla młodych muzyków niezwykle cennym doświadczeniem. Dla wielu z nich ciekawym było np. zrozumienie, że orkiestra, akompaniując solistom znajdującym się na scenie musi tworzyć absolutnie jednomyślny organizm, podporządkowany woli dyrygenta. Dotyczy to zwłaszcza fragmentów akompaniamentów tutti, jak np. w słynnej *Cavatynie Aleko*, gdzie naturalnym jest tempo rubato w partii solisty, a w partii orkiestry dominuje ostinato wymagające precyzyjnego synchronu w obrębie orkiestry. Wielkim walorem muzyki Rachmaninowa jest nie tylko wspomniana wcześniej głęboka emocjonalność, ale przede wszystkim ogromna melodyjność poszczególnych numerów, dająca mnóstwo satysfakcji wykonawcom, bez względu na często wysoki stopień trudności niektórych partii. Efekt ten wiąże się ściśle z jednym z podstawowych elementów procesu dydaktycznego, jakim jest dobór odpowiedniego repertuaru. W tym kontekście warto podkreślić po raz kolejny niezwykłość dzieła Rachmaninowa, które w przypadku łódzkiej produkcji pochłonęło bez reszty wykonujących je studentów, dając im wiele głębokich przeżyć artystycznych. Jednocześnie było kopalnią wiedzy na temat akompaniamentu operowego, umiejętności wzajemnego słuchania nie tylko w ramach zespołu orkiestrowego, ale również w relacji scena - orkiestron.

Wszystkie doświadczenia zbierane podczas pracy z zespołami zawodowymi i akademickimi wykorzystywane są przeze mnie w procesie nauki dyrygowania. Moją szczególną uwagę absorbują dwa zakresy problematyki. Pierwszy z nich to technika manualna. Staram się uwrażliwiać studentów na niezależność pracy rąk, czytelność gestu, jego adekwatność do przekazywanej treści muzycznej oraz ergonomię procesu dyrygowania (w kontekście urazów układu kostno-stawowego). Drugi, szczególnie istotny z mojego punktu widzenia zakres problematyki, to wyposażenie studenta w wiedzę i umiejętności dotyczące metod pracy z zespołem w celu realizacji obmyślanej koncepcji interpretacyjnej utworu. Celem moich działań jest to, by młody adept sztuki dyrygenckiej wiedział nie tylko jakich gestów użyć w celu uzewnętrznienia swojej wizji muzyki, ale by umiał w sposób efektywny pokierować pracą zespołu podczas próby. Uważam za szczególnie ważną umiejętność rzeczowej i konstruktywnej komunikacji między dyrygentem a zespołem oraz właściwej organizacji pracy muzyków (rozplanowania pracy podczas pojedynczej próby oraz w ramach cyklu prób do konkretnego koncertu), która stworzy możliwości pełnej realizacji przyjętych założeń artystycznych.

Praca ze studentami kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej związana jest głównie z nauczaniem dyrygowania

chórami, orkiestrami szkolnymi oraz amatorskimi zespołami muzycznymi. Szczególnie ważnym z mojego punktu widzenia, obszarem aktywności jest należyte przygotowanie studenta do pracy z orkiestrami szkół muzycznych². Prowadzenie takiej orkiestry wymaga stosowania przez dyrygenta specyficznych metod pracy, w dużym stopniu zbieżnych z używanymi wobec orkiestr akademickich, z którymi współpracuję na co dzień. Chciałbym, aby moi absolwenci byli dobrze przygotowani nie tylko w zakresie prowadzenia chórów. Wyposażenie ich w wiedzę i umiejętności potrzebne do kierowania pracą orkiestry szkolnej spowoduje, że środowisko nauczycielskie wzbogaci się o wysoko kwalifikowaną kadrę dydaktyczną, prezentującą również wysoki poziom artystyczny. Lepiej wykształcona kadra dydaktyczna powinna wpłynąć na podwyższenie poziomu artystycznego i warsztatowego orkiestr szkół muzycznych. Poprawa jakości w obszarze kształcenia muzyka orkiestrowego na tym poziomie wpłynie z kolei na jego lepsze przygotowanie do późniejszej pracy np. w orkiestrze akademickiej i zawodowej. Specyfice procesu przygotowania dzieła muzycznego przez dyrygenta i orkiestrę akademicką poświęcona jest moja książka (pt. *Specyfika procesu przygotowania dzieła muzycznego w pracy dyrygenta z orkiestrą akademicką*) wydana w grudniu 2011 roku przez Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Informacje w niej zawarte mogą być pomocne nie tylko dyrygentom współpracującym z zespołami uczelnianymi, ale także tym, którzy prowadzą orkiestry szkół muzycznych. Jej treść bazuje na autorskich badaniach przeprowadzonych w wybranych polskich, niemieckich i austriackich uczelniach muzycznych oraz na wywiadach z polskimi dyrygentami uznanymi za autorytety w dziedzinie prowadzenia orkiestr akademickich.

Od kilku lat w kręgu moich zainteresowań ważne miejsce zajmuje działalność naukowa ściśle powiązana ze sztuką dyrygencką. Obejmuje ona obszary tak sztuki dyrygenckiej rozumianej w kontekście artystycznym, jak i psychologii i pedagogiki, które stanowią podstawę działań dyrygenta w ramach pracy na próbie. Nie jest niczym odkrywczym stwierdzenie, że praca dyrygenta w znacznym stopniu bazuje na mechanizmach psychologicznych. Pytanie: jakie to mechanizmy? Czym różnią się relacje dyrygent - muzycy od zwykłych relacji interpersonalnych? Jaki wpływ na te relacje mają cechy osobowości charakterystyczne dla muzyków? Polska nauka jak dotąd nie zajmowała się tą problematyką na szeroką skalę. W niektórych uniwersytetach i nielicznych uczelniach muzycznych prowadzi się

² Sąd ten buduję na bazie obserwacji, poczynionych podczas przewodniczenia pracom jury Przeglądu Orkiestr Szkół Muzycznych województwa łódzkiego, który odbył się w marcu 2009 r. w Łodzi. Zauważyłem wtedy wyraźny brak dyrygentów odpowiednio przygotowanych do pracy z tego typu orkiestrami.

badania wybiórczo poruszające przedstawioną problematykę. W większości są to jednak badania czysto socjologiczne lub w niewielkim stopniu psychologiczne. Szukając pełniejszej odpowiedzi na postawione pytania, w roku 2014 objąłem kierownictwo trzyosobowego zespołu badawczego, w którego skład, oprócz mnie, wchodzi: dr hab. Grażyna Poraj (psycholog, Uniwersytet Łódzki) oraz dr Stella Kaczmarek (pedagog, Akademia Muzyczna w Łodzi). Prowadzimy ogólnopolskie badania, których podstawowym celem jest stworzenie profili psychologicznych dyrygentów, muzyków orkiestrowych oraz chórzystów. Zebrane przez nas dane posłużą w szerszej perspektywie do opisanie mechanizmów psychologicznych towarzyszących pracy dyrygentów i muzyków różnych specjalności. Impulsem do zajęcia się przedstawioną problematyką były niemieckie publikacje naukowe z nią związane. Dostrzegam w prowadzonych badaniach szansę na stworzenie narzędzi, które pomogą np. w poprawie warunków pracy muzyków orkiestrowych, lepszym zrozumieniu potrzeb i oczekiwań poszczególnych grup zawodowych, poprawie komunikacji między dyrygentami a zespołami, pełniejszym wzajemnym zrozumieniem. Obecność dyrygenta w zespole badawczym ma na celu ściśle powiązanie aspektu psychologiczno-pedagogicznego ze sztuką. Pierwsze wyniki prowadzonych przez nasz zespół badań zostały przedstawione podczas II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu *Konteksty sztuki dyrygenckiej* (Łódź, marzec 2015), którego to cyklu mam zaszczyt być pomysłodawcą. Jest to pierwsza w Polsce inicjatywa wymiany myśli i poglądów na tematy związane ze sztuką dyrygencką na poziomie naukowym. Cykl, z założenia dwuletni, będzie miał swoją kontynuację w roku 2017. Własne poglądy i przemyślenia miałem okazję prezentować podczas wystąpień w ramach innych ogólnopolskich konferencji naukowych: *Konteksty kształcenia muzycznego* (Łódź, 2012 i 2014), *Konteksty sztuki dyrygenckiej* (Łódź, 2013, 2015), *VI Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki* (Łódź, 2014). Niektóre z tekstów prezentowanych podczas wystąpień zostały opublikowane np. w II tomie wydawnictwa *Konteksty kształcenia muzycznego* (Łódź, 2013) bądź czekają na publikację w powstałym niedawno czasopiśmie Akademii Muzycznej w Łodzi pod tym samym tytułem.

Satysfakcja artystyczna wynikająca z kontaktu z orkiestrami zawodowymi i akademickimi ma swoje uzupełnienie we współpracy z wybitnymi solistami. Wielokrotnie prowadzone przeze mnie akompaniamenty koncertów fortepianowych F. Chopina zyskały szczególną jakość podczas występu ze światowej sławy młodą pianistką Katią Buniatashvili. Wykonaliśmy wspólnie II Koncert fortepianowy f-moll op. 21. Naturalność w prowadzeniu frazy, wielka kultura i piękno

dźwięku połączone z urodą pianistki, pełne romantycznego uniesienia a jednocześnie nieprzerysowane *tempo rubato* to tylko niektóre wrażenia, które pozostały w mojej pamięci. Z kolei możliwość współpracy z legendarnym koncertmistrzem Berliner Philharmoniker Danielem Stabrawą podczas wykonania VII Koncertu skrzypcowego Grażyny Bacewicz w łódzkiej Filharmonii dała mi okazję do pracy nad bardzo trudną muzyką w sposób niesłychanie komfortowy. Stabrawa wykonywał ten koncert tak, jakby nie było w nim żadnych trudnych fragmentów, co przecież nie jest prawdą. Grał precyzyjnie, logicznie, bardzo pokornie podporządkowując się dyrygentowi w miejscach, gdzie było to uzasadnione. Dodatkowym profitem wynikającym z tego spotkania była możliwość prowadzenia długich rozmów na temat pracy w orkiestrze berlińskiej filharmonii, tradycji tego zespołu, panującego tam etosu pracy itp. Cenne doświadczenia zdobyłem także podczas współpracy z innymi znakomitymi solistami, m.in.: Urszulą Kryger, Katarzyną Dudą, Janosem Balintem, Piotrem Pławnerem, Łukaszem Błaszczkiem, Tytusem Wojnowiczem, Pawłem Kowalskim, Krzysztofem Kamińskim, Igorem Cecocho, Januszem Wawrowski, Wojciechem Waleczkiem. Każda z tych postaci daje gwarancję sztuki na najwyższym poziomie. Inspiruje, pomaga poczuć i doświadczyć, że sztuka akompaniamentu to nie tylko towarzyszenie soliście, to przede wszystkim interakcja. Efektem takiej interakcji jest zarejestrowana w 2012 roku płyta CD pt. *Klasyczne koncerty fagotowe* w wykonaniu prof. Krzysztofa Kamińskiego (fagot) i Orkiestry Kameralnej łódzkiej Akademii Muzycznej pod moją dyrekcją. Obok popularnego Koncertu fagotowego B- dur KV 191 W.A. Mozarta znalazły się na niej także koncerty fagotowe C. Stamitza i J. N. Hummła. Rejestracja kompozycji tego ostatniego dzieła stanowi jego pierwsze polskie nagranie .

Osobną grupę solistów stanowią młodzi muzycy, o mniejszym doświadczeniu, z którymi występuję dość często. Przez szereg lat prowadziłem w łódzkiej Filharmonii koncerty najlepszych dyplomantów Akademii Muzycznej w Łodzi. Z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii im. A. Rubinsteina wykonywaliśmy często bardzo trudny repertuar, np.: S. Rachmaninowa *Rapsodię na Temat Paganiniego* op. 43, E. Elgara Koncert wiolonczelowy e-moll op. 85, J. Sibeliusa Koncert skrzypcowy d-moll op. 47, B. Bartoka Koncert na altówkę i orkiestrę, D. Szostakowicza I Koncert skrzypcowy a-moll op. 77, J. Iberta *Concertino da camera*, oba Koncerty fortepianowe i *Totentanz* F. Liszta i wiele innych. Prowadziłem także koncerty w ramach konkursów i festiwali młodych muzyków (np. Międzynarodowy Akademicki Konkurs Oboistów i Fagocistów w Łodzi, Międzynarodowy Konkurs Młodych Pianistów im. M. Moszkowskiego w Kielcach, Ogólnopolski Konkurs Waltornistów im. E. Gołnika w Łodzi, Festiwal Gitarowy w Warszawie

i Kielcach). Jest to specyficzny rodzaj współpracy, wymagający od dyrygenta ogromnej czujności i wrażliwości, bardzo dobrego warsztatu manualnego, umiejętności szybkiej reakcji na często zaskakujące nieprzewidziane zdarzenia i szeroko rozumianego talentu pedagogicznego. W tym kontekście sztuka akompaniamentu pozostaje dla mnie ciągłym wyzwaniem.

Wartym przybliżenia nurtem mojej działalności artystycznej jest dyrygowanie muzyką "na żywo" podczas projekcji filmowych. Dotychczas zrealizowałem dwa bardzo ważne projekty o tym charakterze. Pierwszym z nich były pokazy nagrodzonego *Oscarem* w 2007 filmu animowanego *Piotruś i wilk* z muzyką Sergieja Prokofiewa³. Był on prezentowany kilkakrotnie w latach 2007-2008 w Łodzi oraz na ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach w Warszawie i Poznaniu. Drugim projektem był, natomiast, pierwszy na świecie plenerowy pokaz filmu Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* z muzyką „na żywo”, w którego ścieżce dźwiękowej znajdowały się utwory György Ligetiego (*Atmospheres*, *Requiem*, *Lux aeterna*), Richarda Straussa (fragmenty poematu *Also sprach Zarathustra* op. 30), Arama Chaczaturiana (fragmenty baletu *Gayane*) i Johanna Straussa (walc *Nad pięknym, modrym Dunajem*), który odbył się w maju 2009 roku na rynku CH *Manufaktura* w Łodzi. Był to najważniejszy element procesu ubiegania się Łodzi o miano Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Ten szczególny mariaż muzyki z ruchomym obrazem ma bardzo istotne znaczenie edukacyjne. Dzięki niemu osoby słabo znające muzykę a zarazem rozmówiane w kinie mają szansę żywego z nią kontaktu. Z drugiej strony melomani nieobeznani z kunsztem filmowym poznają jego uroki na bazie swojej ulubionej dziedziny sztuki (muzyki). Połączenie artystycznego kina z muzyką klasyczną graną "na żywo" przyciąga olbrzymie rzesze publiczności, co z kolei wpływa znacząco na obecność kultury wyższej w społeczeństwie. Z punktu widzenia dyrygenta realizacja takich projektów wymaga specyficznych umiejętności. Jest to rodzaj akompaniamentu, w którym nie dochodzi jednak do interakcji między stronami. Akompaniowanie do filmów takich jak *2001: Odyseja kosmiczna* jest zadaniem szczególnie trudnym. W obrazie często brakuje momentów charakterystycznych, które pomogłyby dyrygentowi w uzyskaniu precyzyjnych synchronów. Przykładem na to może być bardzo skomplikowana pod tym względem, jak wynika z mojego doświadczenia, sekwencja podróży astronauty we wspomnianym filmie, której towarzyszy muzyka *Atmospheres* G. Ligetiego. Tak muzyka, jak i obraz pozbawione są wyraźnych akcentów umożliwiających ich

³ *Piotruś i wilk*, reżyseria Suzie Templeton, zdjęcia Hugh Gordon, Mikołaj Jaroszewicz, scenariusz Marianela Maldonado, Suzie Templeton, *Oscar 2007* w kategorii *Najlepszy Krótkometrażowy Film Animowany*.

bezproblemową synchronizację. Od znajomości filmu ze strony dyrygenta oraz jego wyczucia zależy sukces przedsięwzięcia.

W moich nieodległych planach artystycznych na uwagę zasługuje przewidywana na początek roku 2016 polska prapremiera opery C. M. von Webera pt. *Abu Hassan* z solistami, chórem i orkiestrą łódzkiej Akademii Muzycznej oraz w roku 2017 prezentacja również po raz pierwszy w Polsce scenicznej wersji oratorium G. F. Haendla pt. *Semele*. Jednak głównym nurtem moich działań nadal pozostanie muzyka symfoniczna. Przede mną realizacja *Szeherazydy* op. 35 M. Rimskiego-Korsakowa, przygotowanie po raz drugi suit *Ognisty ptak* (1919) I. Strawińskiego oraz kolejne prawykonania muzyki współczesnej.

