

AUTOREFERAT

I

Już na długo przed rozpoczęciem studiów zdawałem sobie sprawę, że drogę przyszłego dyrygenta muszę rozpocząć jako pianista w operze, aby przez pracę ze śpiewakami i asystowanie w próbach z orkiestrą dokładnie poznać repertuar operowy. Dlatego do zakończenia studiów najwięcej uwagi poświęcałem graniu wyciągów fortepianowych, akompaniowaniu przy nauce śpiewu, kursom mistrzowskim interpretacji pieśni i muzyce kameralnej – a ponieważ dyrygowanie już w tym okresie przychodziło mi z dużą łatwością, profesorowie pozostawiali mi na te zajęcia wiele swobody, za co jestem im wdzięczny do dziś.

II

W pierwszych latach po zakończeniu studiów pracowałem jako pianista w różnych teatrach operowych w Niemczech. Oprócz tak znaczących dzieł jak np. „Falstaff”, „Salome” czy „Kawaler z różą” przygotowywałem także operetki i musicale – a więc uczyłem śpiewaków ich partii i akompaniowałem na próbach scenicznych. Było to nierzadko uciążliwe, ponieważ pozbawiało mnie praktycznie możliwości własnego rozwoju. Niemniej także dzisiaj siadam czasem na próbach do fortepianu, aby w ten sposób nawiązać jak najbliższy kontakt ze śpiewakami i przekazywać im szybko swoje doświadczenia.

Zgodnie z powszechnym niemieckim zwyczajem stosunkowo szybko mogłem poprowadzić spektakl operetkowy: próby, premierę i szereg przedstawień prowadził mój starszy kolega, po czym bez jakiegokolwiek próby z orkiestrą (mogłem tylko dokonać uzgodnień ze śpiewakami) musiałem dyrygować przedstawieniem. Stało się to moją codziennością na wiele lat, także w przypadku takich utworów jak „Don Giovanni”, „Falstaff”, „Lady Makbet miceńskiego powiatu” czy „Lulu”. – Zwłaszcza na początku, przy braku doświadczenia dyrygenckiego, można myśleć tylko o jak najlepszym zespole orkiestry i sceny. Dzisiaj, mimo emocji i nerwów związanych z tymi niezliczonymi przedstawieniami, postrzegam ten okres jako etap szczególnie ważny dla mojej przyszłej drogi, ponieważ w tych latach nabierałem ogromnej technicznej pewności dyrygenckiej. Jednocześnie coraz lepiej potrafiłem w takich okolicznościach kształtować brzmienie i ogólny kierunek przedstawienia według własnych przekonań. Poza tym od początku miałem świadomość, że każdy utwór trzeba znać w najdrobniejszych szczegółach – nigdy nie było z góry wiadomo, w jakim miejscu może nagle pojawić się problem dla śpiewaków albo w orkiestrze; wtedy oczywiście zawsze można było liczyć na moją natychmiastową pomoc! Bardzo wcześnie nawykłem więc

do niezwykle dokładnego studiowania partytur; z czasem opracowałem na własny użytek system adaptowania partytur – wiele lat później (w kontekście zupełnie innych zagadnień) zmieniłem go, ale w przypadku wyjątkowo delikatnych zadań nadal sięgam do starego systemu. – Do dziś łatwo mi w razie potrzeby poprowadzić przedstawienie nawet po niewielu próbach; potrafię pomóc śpiewakom, dodać im pewności – nie sprawiło mi nawet problemu prowadzenie podczas przedstawienia śpiewaka, którego wcześniej nie znałem i z którym nie miałem możliwości dokonania uzgodnień przed spektaklem.

Wszystko to dotyczy głównie samych technicznych aspektów dyrygowania. Szczególnie duże wymagania stawia dyrygentowi operetka, w której nieustannie zmieniają się tempa, trzeba sobie radzić z dystansami na scenie, dostosowywać się do życzeń baletu, a często także akceptować zmieniającą się obsadę w orkiestrze. Nie zawsze można wtedy zrealizować wszystkie ideały artystyczne. Dopiero szansa samodzielnego przygotowywania i prowadzenia premier umożliwiła mi pełniejszą realizację również moich zamierzeń artystycznych.

Ogółem tę pracę w operze uważam do dziś za całkowicie zgodne z moimi oczekiwaniami przygotowanie do repertuaru symfonicznego. Tej nowej dziedzinie chciałem się poświęcić dopiero wtedy, kiedy jako dyrygent będę w miarę pewny przynajmniej swoich środków technicznych: od początku wiedziałem, że na estradzie koncertowej od dyrygenta wymaga się zdecydowanie więcej, ponieważ tutaj jeszcze bardziej chodzi o to, co ma on do powiedzenia jako interpretator dzieła.

III

Kiedy w 1994 roku uzyskałem drugą nagrodę na konkursie dyrygenckim w Genewie, krok po kroku zaczęła się dla mnie otwierać droga do repertuaru koncertowego. W ten sposób coraz istotniejsze stawały się kwestie brzmienia i barw w orkiestrze, a praca nad szczegółem zaczęła zajmować jeszcze więcej miejsca, aż stała się wkrótce najwyższą koniecznością. W związku z tym poszerzyłem zakres przygotowań i studiów nad utworem: szybko też centralnym punktem rozważań stała się dla mnie kwestia wewnętrznej woli kompozytora; jego biografia i tło czasowe stawały się w coraz większym stopniu punktem wyjścia do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym dzieło było w chwili prawykonania i, być może także, co ma nam do powiedzenia w naszych czasach. Brzmienie i równowaga w orkiestrze, tempo i relacje między poszczególnymi odcinkami albo częściami musiały się stać jako parametry nieodzownymi elementami całości – rozpoczęły się poszukiwania, które oczywiście nigdy się nie zakończą. ..

Niemniej pewne kierunki podstawowe stały się dla mnie w tym okresie

jaśniejsze: piękno jako takie nie wystarcza – powinno ono zawsze przemawiać, powinno zawsze nadawać głębszy sens. W tym czasie muzyka stała się dla mnie językiem, który interpretator powinien w pewnym sensie przekładać. W tym celu na próbach zacząłem w większym stopniu odwoływać się do obrazów (powinno to brzmieć jak...) i generalnie objaśniać orkiestrom sens poszczególnych dzieł (dlaczego w tym miejscu następuje ta część, a nie inna, co powiedział sam kompozytor itd.). Chodziło mi głównie o to, aby orkiestra nie tylko realizowała moje prośby, lecz także, w idealnym przypadku, dzieliła moje intencje (co oczywiście nie zawsze można osiągnąć, to się rozumie samo przez się!). Kiedyś Günter Wand powiedział, że uważa za swój obowiązek zdolność objaśnienia mądrymu muzykowi z orkiestry, dlaczego w danym miejscu kompozytor umieścił taki, a nie inny akord. Jednym z najistotniejszych impulsów stała się dla mnie książka Nikolausa Harnoncourta „Muzyka mową dźwięków”. Poza tym odkryłem semantykę tonacji.

Szczególnie ważny impuls otrzymałem w 2003 roku od Stefana Sutkowskiego, dyrektora Warszawskiej Opery Kameralnej (prowadziłem tam w 2003 roku premierę „Falstaffa” i następnie zostałem przez niego zaangażowany na stałe): miałem dyrygować koncertem muzyki Gorczyckiego, na instrumentach historycznych grał zespół barokowy Warszawskiej Opery Kameralnej (MACV). Mimo że moje zainteresowania muzyczne i ciekawość dotyczyły wszystkich kierunków, muzyki baroku zawsze unikałem: zdawało mi się, że brak mi dla niej wycucia, nie czułem retoryki tej muzyki, a zwłaszcza miałem o niej po prostu zbyt małe pojęcie! Po długim zwlekaniu dałem się w końcu przekonać – i zamknąłem się na ponad miesiąc w domu, aby w ogóle znaleźć dojdzie do tego „świata”. Najpierw zająłem się dogłębnie tekstami i tym, co one dziś dla nas znaczą. Powoli otwierała się dla mnie droga, korygowana przez orkiestrę (zespół MACV) tylko wtedy, kiedy wydawało się to konieczne – przy pierwszym spotkaniu poprosiłem nie tylko o cierpliwość wobec mojej osoby, ale też o ciągłe poprawianie mnie. Po niemal dziesięciu latach ścisłej współpracy z zespołem MACV mogę powiedzieć, że także ta dziedzina stała mi się bardzo bliska: teraz mogę posługiwać się w pracy wszelkimi rodzajami vibrata, frazowania, punktami ciężkości i akcentami, ozdobnikami (zwłaszcza we francuskim baroku), łukami, strojami i barwami instrumentów w orkiestrze barokowej.

Chyba najbardziej zaskakuje mnie to, że wszystkie te możliwości wykorzystuję od dłuższego czasu także w orkiestrach niegrających na dawnych instrumentach: kiedy opracowuję z orkiestrą barokową dzieło np. Beethovena, mogę wykorzystać swoje doświadczenia z orkiestrami współczesnymi – i odwrotnie: w przypadku tejże symfonii Beethovena do zespołu współczesnego trafia coraz więcej elementów ze świata orkiestry barokowej. Nie oznacza to

jednak upodobnienia barw, mówiłbym raczej o ogromnym wzbogaceniu dla wszystkich stron. Jeżeli konsekwentnie zwraca się uwagę na te kwestie, orkiestrze współczesnej coraz łatwiej jest grać dzieło np. J. S. Bacha z uwzględnieniem wiedzy z zakresu historycznej praktyki wykonawczej. – Szczególnie prostym przykładem może tu być kwestia vibrato: jeszcze w partyturach G. Mahlera znajdują się takie określenia wykonawcze jak „vibrando” (VIII Symfonia, część II – przy numerze 106). Oznacza to zupełnie jasno, że wszystkie inne miejsca (bez tego określenia!) należy grać nie „vibrando”. Jeżeli przyjmie się bardzo trafną uwagę R. Norringtona stwierdzającego, że nagranie Filharmoników Wiedeńskich IX Symfonii G. Mahlera pod dyktando B. Waltera ze stycznia 1938 roku cechuje się takim właśnie brzmieniem, oznacza to, że kwestie brzmienia należy generalnie przemyśleć bardzo starannie, a po części także na nowo. Właściwej inspiracji dostarczył mi więc tutaj zespół MACV! Kiedy prowadziłem VIII Symfonię G. Mahlera w wykonaniu orkiestry złożonej z członków PFB w Gdańsku i studentów Akademii Muzycznej w Gdańsku, członkowie PFB w Gdańsku dzięki naszej ścisłej współpracy od dawna znali te możliwości barwowe – natomiast dla studentów były one czymś zupełnie nowym (i w krótkim okresie prób niemożliwe w pełni do zrealizowania, ponieważ nadal nazbyt rozpowszechnione jest granie – i wibrowanie – nieświadome!).

Może ten etap w moim życiu dyrygenta właśnie w tej chwili w jakimś sensie dobiega końca: miałem jak dotąd okazję dyrygować znaczną liczbą pozycji repertuaru koncertowego co najmniej raz, nierzadko także wielokrotnie; mojej pracy w operze nadałem z czasem inną postać, ponieważ do opery przenoszę wszystkie elementy z obszaru koncertowego – punktem kulminacyjnym była tu chyba opera „La voix humaine” F. Poulenca (premiera WOK - 12. 9. 2011), ponieważ stawiała wymagania wszystkim elementom opery, a co więcej, w punkcie centralnym wymagań, jakie postawiłem sam sobie, znalazły się kwestie brzmienia i wyrazu muzyki. – Poza tym sposób mojego studiowania stał się połączeniem kwestii natury filozoficznej (po części także teologicznej) i muzycznej: w centrum znajduje się pytanie o „dlaczego” danego dzieła, poszukiwanie aspektu tego, co człowiekowi potrzebne: kryje się za tym głębokie pragnienie, zamysł, aby każdy, kto trafi do opery albo na koncert, powracał do domu inny, bogatszy, pocieszony, czy choćby „tylko” szczęśliwszy.

Dołączone nagranie 6 symfonia Gustawa Mahlera (CD: Schweizer Jugend-Sinfonie-Orchester, Herbsttournee 2012 - Leitung Kai Bumann; Solist Manuel Leuenberger, Marimbaphon - Maurus Conte: TIDES für Marimbaphon und Orchester; Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 6 "Die Tragische" - Tonhalle St. Gallen 4. November 2012; Tontechnik: R. und R. Stüssi - SUIISA - SJSO Schweizer

Jugend-Sinfonie-Orchester; Hardturmstrasse 261, 8005 Zürich Tel. 044 360 39 20, Fax 044 360 39 21 E-Mail: info@sjso.ch - PC 80-39732-4) podczas koncertu w listopadzie 2012 w wykonaniu Szwajcarskiej Młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej traktuję za najważniejsze osiągnięcie mojej pracy po uzyskaniu stopnia doktora. - Wspólny oddech orkiestry, reakcja muzyków na siebie, przejrzystość dźwięku, która jednak nie wpływa na jego substancję i moc brzmienia, a przede wszystkim gotowość orkiestry do przekraczania granic dynamicznych możliwości spowodowało, że nagranie 6. symfonia Mahlera uważam za bliskie moim intuicjom: to obraz końca 1914 roku. Wieku, w którym powierzchowna bez troska, wspomnienia przeszłości, taniec na wulkanie było profetyczną zapowiedzią czwartej części symfonii zmierzającej do strasznego końca.- Należy zaznaczyć, że nagranie zostało dokonane przez orkiestrę, której najstarsi członkowie mieli 25 lat i udokumentowane bez żadnych korektur. Małe błędy pozostawiono świadomie.

IV

O dyrygentach mówi się, że są jak wino: im starsi, tym lepsi. To równie znane, co i banalne powiedzenie ma jednak głębszy sens, może najlepiej zwracający uwagę na to, co w kolejnych latach stanie się dla mnie najważniejsze. Oczywiście z wiekiem wiąże się przede wszystkim i zwłaszcza dojrzałość, doświadczenia i wiedzę – a także pewien spokój ducha i (w szczęśliwym przypadku) wspaniałomyślność. Wszystkie te elementy mają dla mnie w dyrygowaniu szczególne znaczenie. Aby to osiągnąć, trzeba moim zdaniem różnych rzeczy:

A – Ograniczenie się

Po tym, jak uzyskałem szeroką orientację w twórczości muzycznej, od muzyki baroku po dzieła naszych czasów, odczuwam coraz większą potrzebę ograniczenia się do nieco zawężonego repertuaru – co nie oznacza, że przestanę się interesować nieznanymi mi kompozytorami albo kompozycjami. Niemniej głównie powinienem skoncentrować się na następujących kompozytorach:

- 1) Bach – jego Pasje i, gdyby to było możliwe, wykonanie cyklu wszystkich jego kantat. Wiąże się to z moimi zainteresowaniami teologicznymi. Poza tym pragnąłbym zająć się jeszcze intensywniej kwestiami retoryki muzycznej.
- 2) Mozart – niemal wszystkie dzieła. Fascynuje mnie wiedza Mozarta o samotności człowieka, o niemożności osiągnięcia przez człowieka szczęścia – i jego współczucie dla człowieka, jego próba niesienia pociechy.
- 3) Beethoven – przede wszystkim jego symfonie. Tych dziewięć dzieł ma dla mnie ścisły związek z pismami filozoficznymi Schillera: ich istotą jest niezmiennie poszukiwanie lepszego, godniejszego człowieka świata. Piękno i

jego poszukiwanie staje się tu wyrazem dobra dla człowieka jako części Stworzenia.

4) Schubert – przede wszystkim jego symfonie. Uważam je za kontynuację Mozarta: współczucie przeszło w smutek i zwątpienie – może szczęście możliwe jest tylko w innym życiu. I zwłaszcza ta nadzieja pozwala nam znosić życie...

(Olbrzymie przeciwieństwo między Beethovenem i Schubertem wydaje mi się idealnym punktem wyjścia do stworzenia w każdej orkiestrze bazy barw brzmienia, z których żadna nie powinna zanadto wysunąć się na plan pierwszy)

5) Brahms – wszystkie dzieła z orkiestrą. Tutaj stale chodzi mi o kwestię przedstawiania niewiarygodnej siły wewnętrznej tej muzyki w formie pozostawiającej wszystkiemu powietrze i swobodę oddychania. To nieustanne poszukiwanie odpowiedniego brzmienia dla barw od melancholii po rozpacz.

6) Bruckner – jego symfonie. Tutaj pewną rolę odgrywa moje zamiłowanie do architektury romańskiej, ponieważ takich przestrzeni i wymiarów należy szukać w tej muzyce. Poza tym wszystko to ma dla mnie głęboki aspekt teologiczny, wyrażający się medytacyjnym spokojem.

7) Czajkowski – przede wszystkim jego trzy późne symfonie. Łączy się z tym moje wielkie zainteresowanie literaturą rosyjską XIX wieku. W tym sensie nieustannie szukam brzmienia przypominającego Czechowa, który swoje opowiadania roztacza jakby z muzyką.

8) Mahler – wszystkie symfonie. Należy tu wymienić kilka aspektów: moje zainteresowanie cesarsko-królewskimi Austro-Węgrami do 1914 roku (ostatecznie w linii rozpoczynającej się od Haydna i Mozarta, a kończącej na A. Bergu); kwestię egocentryzmu muzyki Mahlera i możliwości przekształcenia jej w coś ogólnie potrzebnego; tło filozoficzne w powiązaniu z literackimi zainteresowaniami Mahlera; kwestię, na ile tę muzykę można w ogóle przedstawiać i jak właściwie „prosta” – mimo wszelkich trudności wykonawczych – jest ona w swoich wypowiedziach podstawowych.

9) Debussy i Ravel – wszystkie dzieła orkiestrowe. Tej muzyki bardzo potrzebuję, ponieważ, podobnie jak w malarstwie impresjonistycznym, trzeba tu ogromnej wrażliwości na barwy, co dotyczy także wszystkich innych kompozytorów: brzmienie nigdy nie może być „grube”, ta muzyka musi się zawsze „unosić”.

10) Szostakowicz – przede wszystkim większość jego symfonii. Także tutaj ogromną rolę odgrywa dla mnie literatura rosyjska. Szostakowicza stawiam w jednym rzędzie z Mandelsztamem, Achmatową, Szwałowem: wszyscy oni mówią o cierpieniach zgotowanych ludziom przez innych ludzi. To zawsze sztuka jako przypomnienie: nie wolno zapominać!

11) Lutosławski – wiele dzieł orkiestrowych. Uważam, że tak jak w kontynuacji

po Debussym i Ravelu zawsze chodzi tu o kwestię brzmienia, które powinno rozkwitać z pełną wewnętrzną swobodą.

(Z dziedziny opery w uzupełnieniu należałoby jeszcze dodać: trzy opery Mozarta do librett da Ponte, jako świadomą jedność, w której główni bohaterowie nieustannie się rozwijają; późne opery Verdiego, od Don Carlosa, ze względu na ich wymiar ludzki, Elektry (z jej antyczną siłą) i Kawalera z różą (jako najgenialniejszą operetkę obok Zemsty nietoperza) ze względu na tekst; Tristana i Izoldę, jako jedyną akceptowalną dla mnie operę R. Wagnera – wszystkie inne jego utwory reprezentują dla mnie skrajnie wątpliwą ideologię!)

B – Przygotowanie

Konkretne, raczej techniczne przygotowanie musi być w następnych latach jeszcze dokładniejsze! Do studiów muszę często używać nowych partytur, aby do całej posiadanej przeze mnie wiedzy o danym utworze stale dochodziło świeże, „niezużyte” wrażenie. Celem musi być doprowadzenie do tego, aby dzieło w swoim przebiegu całościowym stało się całkowicie zintegrowaną jednością – każdy takt, każdy szczegół powinien być tutaj nieodzowny, nie można mieć wrażenia, że czegoś jest „za dużo” albo „za mało”.

W dalszym przebiegu pracy powinienem się oczywiście posługiwać także zaadaptowanymi przez siebie na własny użytek wydaniem. Dotyczy to zwłaszcza dzieł, do których w najbliższych latach zamierzam zakupić i w najdrobniejszych szczegółach zaadaptować materiał orkiestrowy. Powinien być zanotowany każdy łuk (należy tu zwłaszcza pamiętać o łukach podzielonych, w celu zintensyfikowania w każdym przypadku pożądanego wyrazu – dlatego zaadaptuję po części głosy A i B, aby było to jasno ustalone dla wszystkich pulpitów), każda najdrobniejsza wskazówka dynamiczna, aby praca z orkiestrą jeszcze szybciej i lepiej prowadziła do celu – a gdyby ponadto miało to być wygodniejsze dla poszczególnych muzyków w orkiestrze, zapewne sytuację poprawiłaby ogólna etyka pracy. – W związku z tym w najbliższych latach zamierzam przygotować i zaadaptować nuty następujących dzieł: Haydn nr 88, 94, 99, 100, 104 / Mozart KV 201, 385, 425, 504, 543, 550, 551 / Beethoven nr 1 – 9 / Schubert nr 1 – 8 / Brahms nr 1 – 4 / Dworzak nr 8, 9 / Bruckner nr 4, 5, 7, 8, 9 / Czajkowski nr 4, 5, 6 / Mahler nr 1, 4, 5, 6, 9, Pieśń o ziemi i – na ile to będzie możliwe – także Bartok Koncert na orkiestrę / Szostakowicz nr 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15 / Lutosławski nr 1, 4, Koncert na orkiestrę.

C – Włączenie innych sztuk

Niezwykle ważnym aspektem jest dla mnie osobiście również dokładna znajomość biografii poszczególnych kompozytorów. Chciałbym w to włączyć

także literaturę, czytaną przez samego kompozytora. Powinno się także bezwzględnie znać książki, dające całościowy obraz odnośnych czasów, aby przynajmniej w zarysach (na ile to w ogóle możliwe!) posiadać wiedzę o ogólnym nastroju i aktualnych problemach. Przykładem może tu być VI Symfonia G. Mahlera, którą ponownie dyrygowałem jesienią 2012 roku: ponownie przeczytałem książki Schnitzlera (powieści, opowiadania: zwłaszcza „Porucznik Gustl”, dramaty), Musila („Człowiek bez właściwości”), Krausa („Ostatnie dni ludzkości”, kilka roczników „Pochodni”), Rotha („Marsz Radeckiego”), Manna („Czarodziejska góra”). Poza tym ponownie obejrzałem obrazy Klimta i Schielego, rzeźby Rodina. Wszystkie te dzieła tworzą w pewnym sensie ramy dla punktu wyjścia do interpretacji VI Symfonii. – To samo powinno dotyczyć w przyszłości każdego utworu, którym mam dyrygować!

D – Powtórzenia

Ponieważ te różne elementy przygotowań wymagają znacznie więcej czasu, chciałbym w najbliższych latach mniej dyrygować: wniknięcie w dzieło ze wszystkich możliwych stron wymaga znacznie większej koncentracji niż samo poznanie tekstu nutowego. Nie jest także sensowne ciągle przeskakiwanie od jednego kompozytora do drugiego, czy poruszanie się między całkowicie odmiennymi dziełami. – Wskazane wydaje się także ciągle „powtarzanie”, ponieważ dopiero z czasem i dzięki ponawianiu pracy nad dziełem może się ono stać częścią własnej istoty człowieka i od pewnego momentu „wypływać” z niego jakby samoistnie – właśnie dlatego, że dzieło stało się częścią człowieka i nie trzeba już „uważać” (dyrygowałem dotąd niemal stoma przedstawieniami opery „Don Giovanni”: znaczne części tego dzieła znajdują się od dawna w obszarach mojej podświadomości; dzięki temu do każdego kolejnego przedstawienia mogę przystępować z pełnym rozluźnieniem).

Cel

Wszystkie przytoczone aspekty przygotowania mają ostatecznie służyć jedynie dyrygowaniu z pełną swobodą, prowadzeniu orkiestry w prawdziwym rozluźnieniu. Dotyczy to jednak tylko roli dyrygenta jako „primus inter pares”: powinno być niemal tak, że dyrygent pozwala orkiestrze nawet w największej obsadzie grać w pewnym sensie samej, ponieważ podczas prób dane dzieło zostało (przez dyrygenta) przekształcone w muzykę kameralną i każdy zaczyna słuchać każdego. Jest to jednak możliwe tylko wtedy, kiedy dyrygent cieszy się w orkiestrze takim autorytetem, że podąża ona za nim całkowicie i jest gotowa realizować wyznaczony kierunek. Wymaga to jednak od dyrygenta ogromnej kompetencji, olbrzymiej wiedzy i zwłaszcza głębokiego człowieczeństwa,

objawiającego się autentycznym spokojem ducha – jeżeli wszystko jest szczęśliwie powiązane, łatwo zrozumieć, jak niewiele musi ostatecznie robić dyrygent, jak niewiele dawać impulsów, aby utrzymywać w orkiestrze spójność, a jednocześnie pozwolić jej rozkwitać z własnego wnętrza. O doskonałości można mówić wtedy, kiedy dyrygent nie musi nic robić, a tylko pozwala robić.

Chwilami odnoszę wrażenie, że w ostatnim czasie zaczynam się nieco zbliżać do mojego ideału. Muszę mieć jednak cierpliwość do powiększania tych na razie raczej „niewielkich wysepek szczęścia”, abym mógł później wyrażać muzyką to, czego nie sposób wyrazić słowami – a tym samym zbliżyć się trochę do tajemnicy istnienia.

27.5.13 Warszawa

hoi kumam