

dr Piotr Wajrak
Wydział Wokalno-Aktorski
Akademia Muzyczna w Bydgoszczy

AUTOREFERAT

1 INFORMACJE WSTĘPNE

(na podst. wzoru autoreferatu dostępnego na stronie internetowej Centralnej Komisji do Spraw Stopni i Tytułów)

1.1 IMIĘ I NAZWISKO HABILITANTA

Piotr Wajrak

1.2 DYPLOMY, TYTUŁY ZAWODOWE, STOPNIE NAUKOWE

1989 r. muzyk-instrumentalista, specjalność fortepian, dyplom z wyróżnieniem

Państwowa Szkoła Muzyczna I i II st. im. K. Lipińskiego w Lublinie

1994 r. mgr sztuki, specjalność dyrygentura symfoniczno-operowa,
dyplom z wyróżnieniem

Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie

2007 r. dr sztuki muz., dyscyplina artystyczna dyrygentura

tytuł rozprawy doktorskiej: Zagadnienia interpretacji niepublikowanych dzieł Feliksa Nowowiejskiego z op. 17 Beatrycze, Nina i Pergolesi oraz Śmierć Ellenai w kontekście redakcji wydawniczej tych utworów.

Akademia Muzyczna w Krakowie

1.3 INFORMACJA O DOTYCHCZASOWYM ZATRUDNIENIU W JEDNOSTKACH ARTYSTYCZNYCH I NAUKOWYCH

na podstawie umowy o pracę:

| | | | |
|------------|---------------------------------------|--------------|----------------------|
| 1993/1994 | Państw. Filharmonia im. L. Różyckiego | Jelenia Góra | II dyrygent |
| 1995/2002 | Teatr Wielki – Opera Narodowa | Warszawa | dyrygent – asystent |
| 2004/2008 | Warmińsko-Mazurska Filharmonia | Olsztyn | dyrektor artystyczny |
| 2013/nadal | Opera Nova, | Bydgoszcz | dyrygent |
| 2014/nadal | Akademia Muzyczna | Bydgoszcz | adiunkt |

1.4 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.):

a/ Redakcja, opracowanie wykonawcze i publiczna realizacja opery *Halka* Stanisława Moniuszki

b/ Piotr Wajrak, pierwsza publikacja 27 kwietnia 2013 r., Opera Nova w Bydgoszczy

c/ uzyskanie spójnej logicznie, prawidłowej technicznie i autorsko autonomicznej interpretacji wykonawczej muzycznej warstwy polskiej opery narodowej

d/ opis Osiągnięcia znajduje się w rozdziale 7 pt. Dzieło

2 WPROWADZENIE

Postępowanie habilitacyjne stanowi, w najprostszym ujęciu, naturalną drogę kariery naukowej. Przy pierwszym zastanowieniu trzeba z pokorą pochylić głowę przed bezmiarem pytań nawarstwiających się mimo wielu lat pracy, badań, doświadczeń i sukcesów w dziedzinie tak mi bliskiej, codziennej.

Dyrygentura to przecież kreacja artystyczna, poryw emocji, szaleństwo twórcze – tak jest postrzegana przez ogół publiczności. Od lat popularyzują rzeczywisty obraz zadań dyrygenta – powoduje to w społeczeństwie zwiększenie zainteresowania sztukami muzycznymi i większą świadomość odbioru koncertu, lub opery.

Dyrygentura to przede wszystkim dziedzina sztuki i nauki oparta o proces badawczy obejmujący analizę historyczną, wiedzę matematyczno-logiczną, fizjologię wykonawcy muzyka, śpiewaka, tancerza, i samego dyrygenta, powiązany z filozoficznym zagadnieniem fenomenologii, tworzywa, twórcy i dzieła, wreszcie bliski samej materii muzycznej, a więc kreatywnej interpretacji, wiedzy wykonawczej potrzebnej do uzyskania odpowiednich efektów akustycznych i sięgający po społeczne, psychologiczne i socjologiczne elementy

zarządzania zespołem ludzkim oraz zasobem materialnym niezbędnym w prawidłowej, skutecznej i fenomenalnej artystycznie produkcji publicznego wydarzenia muzycznego.

Tak szeroko zakreślona płaszczyzna zainteresowań jawi się nieosiągalnie wielka, by ją zrozumieć, opisać, badać i skutecznie zarządzać. Przywołana na wstępie pokora i świadomość ilości zagadnień daje jednocześnie impuls, by własne rozumienie tego fascynującego świata przenikającej się materii, ducha kreacji i aktorskiego gestu (postawy ciała) przełożyć na poważne pytania o genezę, sens, kierunek i znaczenie. Stawianie pytań mobilizuje do poszukiwania odpowiedzi, a to już paliwo zawodowego życia naukowego.

Aby pytać, badać, podsumowywać potrzeba człowieka, który czułby niepokój niewiedzy i intensywnie poszukiwał cudownego panaceum z pomocą szeroko pojętej sfery dźwięków. Potrzeba także życzliwych współpracowników: muzyków orkiestr, śpiewaków i tancerzy (choreografów), w przestrzeni teatralnej także reżyserów i scenografów, a także uczniów i studentów pomagających systematyzować doświadczenia i syntetyzować je w zasady czy mechanizmy.

Opisywany przeze mnie wielki przywilej badawczy może realizować poprzez swoje życie właśnie dyrygent. Człowiek mający dostęp do najszerszego spektrum dźwięku powstającego dzięki ludzkiej aktywności w całej słyszalnej skali i artykulacji.

Wobec bezmiaru wszechświata zadaję zatem pierwsze pytania: skąd przychodzę i kim jestem, by w fizyce dźwięku szukać nadprzyrodzonej mocy?

3 KSZTAŁTOWANIE

Pytanie o prapoczątek stoi na pierwszym miejscu pytań w historii człowieka. Moment rozpoczęcia procedury habilitacyjnej jest swoistą bramą, próbą podsumowania tego co nastąpiło i chwilą otwarcia wrót nowego okresu poznania. W takim czasie zadaję sobie pytanie o samego siebie. Co stało się, że jestem właśnie tu i teraz?

Wychowałem się w domu pełnym muzyki. Przede wszystkim muzyki śpiewanej. Nieustannie uczestniczyłem w lekcjach śpiewu, śpiewali moi rodzice – występowali także publicznie. W domu mojego dzieciństwa stale byli obecni wybitni artyści ówczesnego czasu, przyjeżdżający niemal rodzinnie, po przyjacielsku, spędzali wolny czas w naszym domu, goszcząc w Lublinie podczas swego filharmonicznego tygodnia koncertowego. Kształtowały mnie zatem nie tylko dźwięki, ale rozmowy przy stole i dziecięcej zabawie z luminarzami polskiej sztuki muzycznej (wymienię osoby z najstarszego pokolenia): Wandą Wermińską, Haliną Czerny-Stefańską, Zofią Janukowicz-Pobłocką, Lidią Grychtołówną, Reginą Smendzianką, Eugenią Umińską, Ireną Dubiską, Robertem Satanowskim, Andrzejem Cwojdzimskim, Kazimierzem Wiłkomirskim, Marią Fołtyn, Antoniną Kawecką oraz wieloma innymi śpiewakami, instrumentalistami i dyrygentami odwiedzającymi nasz dom. Ci wielcy ludzie chętnie układali ze mną literki, słuchali trudnych pytań, opowiadali o swoim życiu, interesowali się moimi marzeniami o przyszłości. A ja oczywiście myślałem o tej przyszłości w sposób całkowicie fantastyczny, dziecięcy.

W naturalnej konsekwencji takiego dzieciństwa rodzice zaprowadzili mnie do podstawowej szkoły muzycznej. Dla sześciolatka, który nigdy nie uczęszczał z publicznej placówki oświatowej, był to czas niełatwej adaptacji. Niewiele by z tego sześciolatka zostało, gdyby nie opieka pedagogiczna i swoisty nadzór Tamary Bogdanowskiej, charyzmatycznej, oddanej dyrektorki i wieloletniej nauczycielki lubelskiego środowiska muzycznego. To ona, z troską doświadczonego pedagoga, pomogła zbudować uczniowską świadomość wymagań, egzaminów i kierunków nieustannego rozwoju.

Cały proces kształcenia lubelskiego objął dwanaście lat w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. im. Karola Lipińskiego z fortepianem jako przedmiotem głównym. Mniej więcej w połowie nauki w drugim stopniu wyróżniający się uczniowie byli rekomendowani dyrekcji Filharmonii Lubelskiej i występowali z towarzyszeniem orkiestry w koncertach solowych podczas tzw. audycji, czy koncertów szkolnych. Ten przywilej stał się także moim udziałem z 21. Koncertem fortepianowym C-dur KV 467 W. A. Mozarta. Od tego dzieła rozpoczyna się magiczny moment zainteresowania dyrygenturą i orkiestrą, fascynacji kolorystyką i szeroko pojętym brzmieniem dużego zespołu. Słuchałem wtedy nowowydanego nagrania tego koncertu w interpretacji (także bywającej w naszym domu) Ewy Osińskiej z Polską Orkiestrą Kameralną pod dyr. Jerzego Maksymiuka i zauważyłem, że warstwa orkiestrowa i wszystko co jest związane nie tyle z partią solową, co z towarzyszeniem soliście interesuje mnie o wiele bardziej i coraz intensywniej. Odtąd chodziłem na piątkowe koncerty Filharmonii Lubelskiej z partyturami wykonywanych dzieł, podobnie słuchałem muzyki nadawanej przez drugi program radia. Zainteresowanie partyturami przełożyło się na zamiłowanie do przedmiotów teoretycznych, co zaowocowało uzyskaniem unikatowego, podwójnego wyróżnienia na dyplomie zaświadczającym ukończenie szkoły muzycznej II stopnia. Jedno wyróżnienie dotyczyło przedmiotu głównego, a drugie przedmiotów teoretycznych.

W okresie szkolnym moim pierwszym nauczycielem, bezinteresownie udzielającym podstawowych wskazówek dyrygenckich był ówczesny dyrektor filharmonii i wykładowca UMCS, prof. Adam Natanek. Z wdzięcznością przywołuję czas przygotowań do egzaminów wstępnych oraz swoisty, dziś niewyobrażalny, patronat artystyczny, jakiego udzielał mi ten doświadczony dyrygent i erudyta kilka lat później, już po moim dyplomie dyrygenckim, zapraszając corocznie (A. Natanek był wtedy dyrektorem Filharmonii Rzeszowskiej) przez okres swojej kadencji na koncerty w Rzeszowie.

W 1989 roku, jako niepełnoletni kandydat ze świadectwem dojrzałości w rękę zdałem egzamin wstępny do Akademii Muzycznej w Warszawie. Czekala na mnie prof. Regina Smendzianka, do Grazu zapraszała prof. Lidia Grychtołówna. A ja wiedziałem, że będę zdawał tylko na Wydział I. Nadchodził czas poznawania...



4 POZNAWANIE

Okres studiów dyrygenckich w klasie prof. Bogusława Madeya wyposażył mnie w niezbędne umiejętności potrzebne do zrealizowania każdej partytury. Profesor Bogusław Madey stał się w moim życiu niezastąpionym mistrzem kreacji dyrygenckiej, czyli gestu wpływającego z woli kształtowania przebiegu muzycznego i zgodnego z charakterem techniczno-wykonawczym muzyki. Profesor pokazywał współzależność opracowania wykonawczego i efektu brzmieniowego, uczył sposobu osiągania wyobrażonego kształtu brzmieniowego dzieła.

Ważnym elementem analizy partytury były nie tyle linearne przebiegi melodyczne, co artykulacja i współbrzmienia (harmonia) w mikroskali, oraz kształt (forma) w makroskali.

W czasie studiów poznałem wiele interpretacji Profesora dotyczących wielkich dzieł światowej literatury – te interpretacje wywarły na mnie duży wpływ, niosąc do dziś żywe emocje oraz walory artystyczne, pogładowe i dydaktyczne.

Bezcenne lekcje poznawania obejmowały obserwacje prób dyrygentów, w tym moich starszych kolegów, udział w chórze akademickim, a także chórze Warszawskiej Opery Kameralnej – co dało mi możliwość wykonania, jako śpiewak-chórzysta wielu dzieł oratoryjno-kantatowych i scenicznych ze szczególnym uwzględnieniem oper W. A. Mozarta. mogłem także poznawać metody pracy dyrygentów i chórmistrzów. Po raz pierwszy zetknąłem się z profesjonalnym prowadzeniem zespołu chóralnego i nowoczesnym liderem, doc. Ryszardem Zimakiem – późniejszym profesorem i wieloletnim rektorem warszawskiej Akademii Muzycznej. Kontakt z prof. Zimakiem jako szefem chórów i także moim późniejszym wykładowcą w Studium Pedagogicznym dawał mi zawsze energię i dyrygencki imperatyw do współpracy z zespołami.

Czas poznawania, to także pierwsze zawodowe doświadczenia dyrygenckie z orkiestrami. Już od trzeciego roku studiów prowadziłem orkiestrę symfoniczną w mojej dawnej szkole średniej w Lublinie. Tu mogłem wdrażać nabyte umiejętności nie tylko w bezpośredniej kompetencji dyrygenta, ale też organizatora i pedagoga. Wkrótce, dzięki patronatowi dyrektora Filharmonii Jeleniogórskiej Tadeusza Wicherka, zostałem II dyrygentem tej orkiestry i zrealizowałem w czerwcu 1993 roku pierwszy publiczny koncert z profesjonalną orkiestrą w sali filharmonii, zetknąłem się z problematyką prawykonań współczesnej muzyki polskiej przygotowując koncert zespołu jeleniogórskiego na Warszawską Jesień 1993.

Ogromnym doświadczeniem w moim procesie nauki był udział-obszercja pracy Mistrza i Profesora w Teatrze Wielkim w Warszawie przy realizacji *Halki* i *Aidy*. Mogłem skonfrontować wiedzę teoretyczną z faktycznymi warunkami pracy dyrygenta w teatrze operowym, byłem świadkiem pojawiających się trudności i wyzwń, widziałem w jaki sposób Profesor prowadzi próby i spektakle.

Okres zamykający studia w Warszawie przyniósł dwa wydarzenia istotne dla kształtowania moich dyrygenckich umiejętności: Profesor realizujący *Straszny dwór* w Operze Nova w Bydgoszczy powierzył mi zadania asystenta przy produkcji, mogłem zatem u progu samodzielnego zawodowego życia przejść pod mistrzowską opieką, w warunkach autentycznych, cały proces przygotowania premiery operowej wraz z samodzielnym prowadzeniem spektakli, wziąłem udział w I Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Dyrygentów w Białymstoku uzyskując ex aequo III nagrodę (drugiej nie przyznano).

Okres nauki skończył się, otwierając nieskończoną epokę samokształcenia i zdobywania doświadczeń. Rozpocząłem pracę jako dyrygent-asystent w Teatrze Wielkim w Warszawie...

5 DZIAŁALNOŚĆ ZAWODOWA PO UZYSKANIU DOKTORATU

W moim dotychczasowym życiu zawodowym miałem możliwość aktywnego uczestnictwa w zadaniach dyrygenckich jako nauczyciel dyrygowania i dyrygent orkiestry uczniowskiej, wykładowca akademicki, dyrygent prowadzący koncerty symfoniczne, spektakle operowe i baletowe, nagrania płyt, trener biznesu prowadzący zajęcia związane z zarządzaniem zasobami ludzkimi wobec wspólnego celu i w presji zagrożeń. W niniejszym dziale omówię najważniejsze osiągnięcia zawodowe realizowane po uzyskaniu doktoratu, a więc od maja 2007 roku. Opisanie najważniejszych osiągnięć z różnych obszarów działalności dyrygenckiej dokumentuje szerokie doświadczenie zawodowe i skalę moich zainteresowań związanych z dyscypliną naukową.

5.1 PEDAGOGIKA

Działalność pedagogiczna obejmuje zadania nauczyciela-dyrygenta orkiestry symfonicznej Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. J. Elsnera w Warszawie. Z młodzieżą grającą w tej orkiestrze w corocznej rotacji składu przygotowuję co najmniej dwa pełnokoncertowe programy wykonywane publicznie w salach UMFC, Filharmonii Narodowej i Studia S1 Polskiego Radia. Praca z młodymi muzykami ma ten wyjątkowy walor, że umożliwia zrealizowanie wszystkich zamierzeń artystycznych związanych z realizacją elementów dzieła muzycznego ze szczególnym uwzględnieniem dynamiki, artykulacji, zarządzania czasem w sposób planowy i jednorodny. Efektem tak przygotowanych koncertów stały się zaproszenia kierowane od osób i instytucji spoza środowiska szkolnego do wykonania wyjątkowych zadań artystycznych. Oto zestawienie najistotniejszych sukcesów pracy pedagogicznej:

1. 18.11.2007, prapremiera fragmentów uczniowskiej opery *Phrenetizo* K Świątnickiej i A. Furmanik zrealizowana w ramach grantu MKiDN,
2. 11.2007, nagranie *Melodii hebrajskich* R. Twardowskiego na płytę Acte Prealable (AP0179) solo Romuald Gołębiowski,
3. 05.2008, nagranie *Romansu i Koncertu skrzypcowego* Z. Stojowskiego na płytę Acte Prealable (pierwsze nagranie w historii fonografii), (AP0221), solo Agnieszka Marucha, rejestracja często nadawana w programie II PR,

4. 05-08.11.2009, udział w III Festiwalu Muzyki Polskiej w Gyor (Węgry) wraz z koncertami pieśni patriotycznych w Bratysławie i Kaplicy Schoenbrunn w Wiedniu zrealizowany m. in. w ramach środków MKiDN, koncert wydany na płycie DVD przez Fundację Cultura Animi.
5. 24.10.2010, udział w koncercie jubileuszu 80. urodzin Romualda Twardowskiego w UMFC
6. 11-13.11.2010, koncerty wraz z chórem PSM w Wilnie i Kownie
7. 06.2011, nagranie audiowizualne cyklu prób i koncertu dla potrzeb innowacyjnego, multimedialnego projektu edukacyjnego *Muzykoteka szkolna* realizowanego przez Narodowy Instytut Audiowizualny na zamówienie Ministerstwa Kultury i Edukacji,
8. 05.2012, koncert muzyki spektralnej (G.F. Haas)
9. 06.10.2013, koncert edukacyjny w Filharmonii Narodowej,
10. 12.2013, cykl koncertów prawykonania utworów inspirowanych twórczością Witolda Lutosławskiego w ramach programu *In modo di Lutosławski* – promesa Ministra Kultury w związku z Rokiem Lutosławskiego.

Wszystkie zadania pedagogiczne zostały zrealizowane przy udziale orkiestry symfonicznej składającej się z uczniów średniej szkoły muzycznej pod moją dyrekcją w procesie przygotowania i prowadzenia koncertu.

W systemie pedagogicznego awansu zawodowego posiadam stopień nauczyciela dyplomowanego.

5.2 DYDAKTYKA

Działalność dydaktyczna w omawianym okresie objęła: pracę z orkiestrą symfoniczną Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku (UMFC w Warszawie) – koncert w kwietniu 2009 r., prowadzenie klasy dyrygentury symfoniczno-operowej na studiach magisterskich i zajęć czytania partytur od października 2013 r. w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Od października 2014 roku objąłem stanowisko adiunkta na Wydziale Wokalno-Aktorskim gdzie prowadzę zespoły operowe (obecnie przygotowuję *Oniegina* P. Czajkowskiego do pełnego wykonania na scenie kameralnej Opery Nova), orkiestrę symfoniczną (zrealizowałem uroczysty koncert z okazji 40-lecia Uczelni oraz koncerty karnawałowe) i nadal prowadzę klasę dyrygentury na studiach magisterskich.

5.3 KONCERTY SYMFONICZNE

Stałym elementem umożliwiającym podtrzymanie formy artystycznej związanej z interpretacją, przygotowaniem i wykonaniem (najczęściej z pamięci) programu koncertowego jest koncert symfoniczny z orkiestrą filharmonii. Od 2007 roku zadyrygowałem ponad pięćdziesięcioma koncertami symfonicznymi z orkiestrami m. in. Opery i Filharmonii Podlaskiej, Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej, Filharmonii Podkarpackiej, Filharmonii Krakowskiej, Filharmonii Zielonogórskiej, Filharmonii Koszalińskiej, Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej, Płockiej Orkiestry Symfonicznej, Łomżyńskiej Orkiestry Kameralnej, Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej. Przygotowywany repertuar obejmował spektrum

literatury orkiestrowej od czasów dawnych po prawykonania. Stylistycznie ujmując, prowadziłem muzykę od suit barokowych, poprzez wielką symfonię XIX i XX w. po koncerty karnawałowe, operetkowe, musicalowe z elementami swingu.

Wśród poprowadzonych pozycji szczególnie wskazuję:

1. K. Szymanowski: II symf. B Filh. Olsztyn 14.09.2007
2. K. Brochocka – prawykonania światowe Filh. Olsztyn 23.11.2007
(Koncert kontrabasowy, Symfonia)
3. G. Bacewicz: III symf Filh. Koszalin 28.03.2008
4. R. Strauss: Don Juan op. 20 Filh. Kraków 18/19.09.2008
5. D. Schnyder: Trumpet Concerto OiFP Białystok 23.01.2009 prawyk. polskie
6. V. Williams: Concerto for Bass Tuba 26.04.2010
7. udział w koncercie kończącym obchody 200-lecia UMFC w Warszawie (2011)
8. J. Suk: Serenada na smyczki TOK Tarnów 27.05.2012
9. Espana/La valse/Bolero Filh. Rzeszów 08.02.2013
10. J. Wieniawski: Uwertura i Koncert fortepianowy, Płock 12.07.2013 – koncert współorganizowany przez Instytut Muzyki i Tańca
11. Irlandzka muzyka filmowa FMF Kraków 27.09.2013
12. R. Wagner/E. Elgar: Polonia Filh. Rzeszów 14.11.2014

Regularne prowadzenie koncertów symfonicznych umożliwia mi nieustanną kontrolę czystości warsztatu dyrygenckiego, klarowność i skuteczność gestu, prawidłowość zastosowanej techniki pracy w ograniczonym czasie prób. Częsty kontakt z dużymi partyturami rozwija kreatywność interpretacyjną i ergonomię ruchu. Przygotowywanie wykonań dzieł wszystkich epok pozwala na poszerzanie wiedzy nt. techniki wykonawczej, stylu i formy, a także umożliwia zapoznanie literatury muzycznej i wiedzy o zakresie trudności wykonawczych.

5.4 SPEKTAKLE OPEROWE

Śpiew towarzyszy mojemu życiu od wczesnego dzieciństwa. Także w procesie nauki, kończąc studia, wykonywałem zadania asystenckie przy realizacji *Straszego dworu* pod kierunkiem prof. Bogusława Madeya. Dyplomowy egzamin dyrygencki obejmował prowadzenie całego spektaklu w dniu 23 maja 1994 r.

Rok po studiach rozpocząłem stałą pracę jako asystent, a następnie samodzielny dyrygent przedstawięń w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie. Cieszę się zatem, że opera, łącząca wiele sztuk i wymagająca od dyrygenta dodatkowych kompetencji, jest tak często obecna w moim życiu zawodowym.

Od 2007 roku w zakresie dyrygowania w operach zrealizowałem kilka nowych pozycji i miałem możliwość współpracy z różnymi zespołami operowymi. Najważniejsze realizacje powstały w osi teatrów Bydgoszczy (Opera Nova), Łodzi (Teatr Wielki) i Krakowa (Opera Krakowska).

Nowe doświadczenia zawodowe nabyłem realizując serię przedstawień musicalu *Piękna i Bestia* w Teatrze Muzycznym w Gdyni (09.2009). Mogłem uczestniczyć w produkcji spektaklu w wyspecjalizowanym teatrze musicalowym ze zmniejszonym składem klasycznej orkiestry, a zwiększonym udziałem instrumentów elektronicznych i sekcją rytmiczną, w pełnym nagłośnieniu – czyli realizacji (reżyserii) dźwięku docierającego do słuchacza w czasie rzeczywistym.

Poniżej zestawienie istotnych spektakli w moim rozwoju zawodowym:

- | | | | |
|-----|---|------------------------------|------|
| 1. | musical <i>Piękna i Bestia</i> | Teatr Muz. Gdynia | 2009 |
| 2. | Moniuszko: <i>Straszny dwór</i> spektakl w plenerze na Zamku w suchej Beskidzkiej oraz na 50. Festiwalu Moniuszkowskim w Kudowie-Zdroju | Opera Krakowska | 2012 |
| 3. | Opera b/o (spektakl popularyzujący operę) | Opera Krakowska | 2013 |
| 4. | Moniuszko: <i>Halka</i> inaug. XX Bydg. Festiwalu Operowego, reż. Natalia Babińska | Opera Nova premiera | 2013 |
| 5. | Loewe: <i>My Fair Lady</i> | Opera Nova nowa pozycja | 2013 |
| 6. | Strauss: <i>Baron cygański</i> | Opera Nova nowa pozycja | 2013 |
| 7. | Donizetti: <i>Napój miłosny</i> | Opera Nova nowa pozycja | 2014 |
| 8. | Gluck: <i>Orfeusz i Eurydyka</i> w tym spektakl z okazji 300. rocznicy urodzin kompozytora | Opera Krakowska nowa pozycja | 2014 |
| 9. | Kalman: <i>Księżniczka czardasza</i> inaug. XXI Bydg. Festiwalu Operowego, reż. Wojciech Adamczyk | Opera Nova premiera | 2014 |
| 10. | Moniuszko: <i>Straszny dwór</i> 60-lecie Opery Łódzkiej reż. Krystyna Janda | Teatr Wielki Łódź premiera | 2014 |

5.5 SPEKTAKLE BALETOWE

Jako uczeń średniej szkoły muzycznej byłem w Teatrze Wielkim w Warszawie na spektaklu *Jezioro łabędzie* w klasycznej inscenizacji do muzyki P. Czajkowskiego. Od tej chwili trwam w fascynacji pięknem tańca klasycznego pogłębianej obserwacją spektakli baletowych m. in. w Teatrze Bolszoi w Moskwie. Bliski kontakt zawodowy z tym gatunkiem teatru umożliwił mi mój pierwszy szef w Warszawie. Dzięki Tadeuszowi Wojciechowskiemu już w styczniu 1997 roku zadebiutowałem na scenie głównej dyrygując *Śpiącą królową* P. Czajkowskiego. Przeszedłem przyspieszony kurs wiedzy o tańcu, w końcu niemal specjalizując się w balecie. Spektakle baletowe związane są ze szczególną odpowiedzialnością, gdyż każdy z nich grany jest w nieco innych tempach – stosownie do możliwości technicznych tancerzy, ale bez uszczerbku dla warstwy dźwiękowej dzieła muzycznego. Miałem szczęście prowadzić balety od *Sylfid*, *Don Kichota* i klasyki Czajkowskiego, poprzez *Harnasie*, *Romeo i Julię*, aż po *Święto wiosny* i... *Greka Zorbę*. Ta specjalizacja w balecie zaowocowała m. in. zaproszeniem do Bogoty (Kolumbia) na realizację kilkunastu spektakli *Dziadka do orzechów* (2009). W 2014 roku zrealizowałem balet *Oniegin* do szerzej nieznannej muzyki symfonicznej P. Czajkowskiego w Teatrze Wielkim w Łodzi (chor. V. Medvedev) – świetnie przyjęty przez krytykę, publiczność i sam zespół wykonawców. W całym opisywanym okresie prowadziłem serie spektakli *Pana Twardowskiego* L. Różyckiego, czy *Śpiącej królowy* P. Czajkowskiego.

Najważniejsze realizacje baletowe w okresie podoktoratowym:

- | | | | |
|----|--|------------------------|------|
| 1. | Różycki: Pan Twardowski | Opera Nova premiera | 2007 |
| 2. | Czajkowski: Dziadek do orzechów Bogota (Kolumbia) premiera i seria kilkunastu przedstawień | Teatro de Bellas Artes | 2009 |
| 3. | Czajkowski: Oniegin (balet) | Teatr Wielki Łódź | 2014 |

5.6 NAGRANIA

Praca w studiu przypomina o odpowiedzialności za każdy gest i każde słowo. Nagrywając kilkakrotnego dubla można się przekonać, jak wiele szkód czyni nieprecyzyjny, lub niepotrzebny gest. Nadmiar słów zabiera cenny czas i dekoncentruje. Po sesji nagraniowej często słychać refleksje muzyków: nie pamiętam, żebyśmy się tak dokładnie stroili, albo: dawno nie słyszałam/em takiej ciszy. To wspaniałe, że dane mi regularnie przypomnieć sobie i muzykom o prapoczątku dźwięku, który powstaje... z ciszy. Że absolutnie każdy element materii dźwięku w powiązaniu z techniką gry jest istotny i mierzalny. Że w miejsce głośniejszej/ciszej można przywrócić kilkunastostopniową rozpiętość dynamiczną...

Oto krótkie opisy wybranych rejestracji, które było mi dane prowadzić jako dyrygent, a także współorganizować:

1. listopad 2007, nagranie *Melodii hebrajskich* R. Twardowskiego na płytę Acte Prealable (AP0179) solo Romuald Gołębiowski,
2. maj 2008, nagranie *Romansu* i *Koncertu skrzypcowego* Z. Stojowskiego na płytę Acte Prealable (pierwsze nagranie w historii fonografii), (AP0221), solo Agnieszka Marucha, rejestracja często nadawana w programie II PR,
3. czerwiec 2011, nagranie audiowizualne cyklu prób i koncertu dla potrzeb innowacyjnego, multimedialnego projektu edukacyjnego *Muzykoteka szkolna* realizowanego przez Narodowy Instytut Audiowizualny na zamówienie Ministerstw Kultury i Edukacji,
4. sierpień 2011, nagranie płyty *Bach & Vivaldi* m. in. z barokowymi koncertami skrzypcowymi, Tarnowska Orkiestra Kameralna (Castello 013), solo Paweł Wajrak, Adam Mokrus, Justyna Pawłowska,
5. marzec 2014, nagranie *Uwertury Wilhelm Milczek* i *Symfonii D* Józefa Wieniawskiego na płytę Acte Prealable (AP0331), pierwsze nagranie w historii fonografii, Orkiestra Filharmonii Podkarpackiej.

5.7 INNE OSIĄGNIĘCIA ZWIĄZANE Z DYSCYPLINĄ ARTYSTYCZNĄ

5.7.1 Instytut Skutecznego Działania

Od 2008 roku nawiązałem współpracę z Instytutem Skutecznego Działania w Warszawie jako trener biznesu i współautor nowatorskiego projektu pn. *Budowa Zespołów Doskonałych*, prowadząc zajęcia m. in. w Wyższej Szkole Bankowej w Toruniu.

Wraz z innymi trenerami Instytutu współprowadzę szkolenia i warsztaty z obszarów: zarządzanie projektami, zarządzanie zmianą, zarządzanie personelem (grupa), motywowanie, integracja z orientacją na cel. Zajęcia wymienionego typu prowadzę dla grup – zespołów pracowników, kierownictw średniego szczebla, aż po wyższą kadre zarządzającą. Informacja zwrotna pozyskiwana od uczestników szkoleń wskazuje na właściwy dobór środków szkoleniowych i odpowiednią implementację archetypów obszaru kultury oraz zadań dyrygenta i menedżera w problematykę zarządzania dużymi organizmami gospodarczymi. Spotkania z ludźmi świata finansów, przemysłu i handlu wykorzystuję do promocji kultury muzycznej i pozyskania nowych klientów zwłaszcza filharmonii, oper i nagrań muzyki orkiestrowej.

5.7.2 Centrum Edukacji Artystycznej

Jesienią 2011 roku zostałem powołany przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie w skład Jury Turnieju Orkiestr Kameralnych w Radomiu.

5.7.3 Promesa Ministra Kultury – Rok Lutosławskiego

W 2013 roku zostałem powołany do komisji konkursowej wyłaniającej kompozycje na orkiestrę inspirowane twórczością Witolda Lutosławskiego, a następnie nagrodzone utwory zostały prawykonane w Studiu S 1 Polskiego Radia z orkiestrą symfoniczną PSM II st. im. J. Elsnera w Warszawie, a koncert powtórzono w ZSM w Krakowie-Nowej Hucie.

Zrealizowane zadanie było unikatowe w skali kraju także ze względu na fakt, iż macierzysty ZPSM Nr 1 w Warszawie był jedyną instytucją o charakterze edukacyjnym w Polsce, który otrzymał w drodze konkursu środki MKiDN na realizację zadania w ramach Roku Lutosławskiego.

5.7.4 Fundacja Straszny Dwór

W 2014 roku zostałem powołany na stanowisko wiceprezesa Fundacji Straszny Dwór. Fundacja zajmuje się dokumentowaniem osiągnięć artystycznych, organizowaniem koncertów, spektakli i nagrań. Pod moim kierownictwem Fundacja zrealizowała opracowanie wykonawcze partytury *Strasznego dworu* Moniuszki wraz z wykonaniem w ramach obchodów 60-lecia Opery Łódzkiej, aktualnie przygotowywane jest wydanie płyty m. in. z Requiem W. A. Mozarta zarejestrowanym w 1998 roku w interpretacji czołowych polskich artystów, oraz nagrania zabytków polskiego klasycyzmu.

6 DYSCYPLINA ARTYSTYCZNA DYRYGENTURA

6.1 SPECJALNOŚĆ DYRYGENTURA

Dyrygentura, jako samodzielna dyscyplina zawodowa pojawiła się w XIX wieku. Hector Berlioz, autor słynnego traktatu o technice instrumentacji podniósł w swoim dziele pracę dyrygenta do rangi wirtuozerii i sztuki¹. W czasach wcześniejszych, funkcje dyrygenckie spełniał pierwszy skrzypek lub klawesynista. Dopiero dziewiętnastowieczna „muzyka nowa” ze względu na rozbudowany aparat wykonawczy i komplikacje interpretacyjne potrzebowała „synchronizatora” kierującego aparatem wykonawczym w procesie przygotowania i wykonania dzieła. Połowa dwudziestego wieku przyniosła próby minimalizacji znaczenia dyrygenta, sprowadzenia jego roli do czasomierza mechanicznie odmierzającego sekcje utworu, a inicjatywa i aktywność artystyczna pozostały po stronie muzyka-instrumentalisty. Obecnie jednak wszelki przejaw zespołowego wykonawstwa wymaga obecności i komunikatywności dyrygenta. Dlaczego tak jest?

Moc oddziaływania muzyki zespołowej wynika być może ze wspólnego rytmu – rytmu przeżywania czasu. „Edward Hall w książce „Taniec życia” podaje przykład dzieci bawiących się na placu zabaw”². Dziewczynka skacząca i tańcząca na placu zabaw stała się quasi-dyrygentem dla innych dzieci pobudzonych do wspólnego ruchu. Jak pisze Hall: „Dzieci poruszały się razem, ale tak jak w orkiestrze symfonicznej, niektórzy jej członkowie nie mieli czasami nic do grania. Ostatecznie jednak wszyscy pozostawali w synchronii”³. Synchronia będąca podstawą wspólnego grania wymaga języka komunikacji między dyrygentem a muzykami. „W przypadku orkiestry naruszenie synchronii sprawia, że konstrukcja utworu zostaje zerwana. Gdy dzieje się tak na próbach, ważne jest powtórzenie najtrudniejszych miejsc, by nie zdarzyło się tak na koncercie”⁴. Jacques Derrida, francuski filozof, w książce „O gramatologii” pisze o oddziaływaniu na zmysły drugiego człowieka poprzez ruch lub głos, a Hall zauważa, że „język ciała odczytywany jest w kontekście”⁵. Zatem „gest jako zastępca mowy niesie ze sobą wiadomość, którą ma odczytać odbiorca. Niedbały ruch (...) może zostać odczytany jako przypadkowy”⁶.

Stąd zasadnicze znaczenie manualnej komunikatywności dyrygenta, ale też odpowiedzialność dyrygenta-pedagoga za przekazanie adeptom sztuki dyrygenckiej wiedzy o znaczeniu gestów.

¹ V. Jankowska: Rola dyrygenta w orkiestrze symfonicznej, praca niewydana, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

² V. Jankowska: Rola..., op.cit.,s.1.

³ E. Hall: Rytm i ruch ciała, [w:] *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s.190.

⁴ V. Jankowska: Rola..., op.cit.,s.3.

⁵ E. Hall: *Poza kulturą*, op.cit.,s.119.

⁶ V. Jankowska: Rola..., op.cit.,s.3.

Zadanie dyrygenta polega na wskazaniu wszystkich zasadniczych, kluczowych miejsc w sposób jednoznaczny i właściwy z punktu widzenia zarządzania czasem. Jak pisze Jankowska „każdy gest ma inną wymowę, (...) musi być czytelny, (...) nie może być niezidentyfikowanym kodem”⁷. Oczywiście w procesie synchronii istotne znaczenie ma wzajemny kontakt wzrokowy i słyszenie członków zespołu. Sam gest dyrygenta nie jest jedynym, choć nieraz staje się wyłącznym narzędziem wspólnego grania (rozpoczęcie, zmiana tempa, artykulacji, dynamiki). E. Hall dodaje, że język ciała nie jest zjawiskiem niezależnym od człowieka, stąd „nieporozumieniem może być oczekiwanie od każdego dyrygenta takich samych skonwencjonalizowanych ruchów”⁸. Dlatego orkiestry wraz z dyrygentami wypracowują wspólny „język” komunikacji na próbach. Ten język jest różny dla każdego niemal dyrygenta, choć przecież oparty na wypracowanych przez praktykę wykonawczą schematach. „Ruch batuty uzupełnia wszystkie dyskursy, które, z największej odległości zastępowałyby mowę”⁹.

Stąd moja nieustanna troska o komunikatywność i zasadność własnych gestów dyrygenckich powiązana z pełnieniem zadań dydaktyka i wychowawcy przekonującego młodych o roli, znaczeniu i sensie gestu w kontakcie z dźwiękiem, orkiestrą (zespołem) i drugim człowiekiem.

6.2 KIM JEST DYRYGENT – SZAMANEM?

Przywołując wstępne pytania o genezę, sens, kierunek i znaczenie, stawiam je nieustannie w swojej drodze zawodowej. Od pierwszych chwil kontaktu z dyrygenturą podstawowe, pierwsze tchnienie autorefleksji winno nieustannie wołać o określanie tożsamości zawodowej. Dziś już oczywiste, że dyrygentura to nieustanny rozwój, poszukiwanie wiedzy materialnej z wszelkich niemal dziedzin nauki; praca myślowa oparta o filozofię – matkę fenomenologii, koncepcyjności, formy, przekazu ukrytego, szyfru piękna; kompilowanie wiedzy i doświadczeń na język gestu, znaku wykonawczego (artykulacyjnego) i relacji dyrygenta z wykonawcą. A wszystko po to, by poprzez fizycznie kształtowaną falę dźwiękową słuchacz mógł doświadczyć geniuszu kompozytora. Kompozytora, który bez względu na teorię znaczeń, lub semantycznej autonomii muzyki, poprzez barierę czasu przesyła do uszu, umysłu, ducha odbiorcy energię, wiadomość, impuls.

Patrząc na wszechświat, jako emanację fali fizycznej (przenoszenie energii w ośrodku lub przestrzeni bez udziału transportu cząstek materialnych), która to falę człowiek odbiera w zależności od częstotliwości okiem, uchem, a także w sposób powszechnie nieświadomy innymi organami/elementami ciała, można postawić tezę, że dyrygent, którego możliwości wywoływania określonych „potoków” różnego typu fal, poprzez uruchamianie ogromnych środków wykonawczych w sposób planowy, zorganizowany i oparty o tysiącletnie doświadczenia ludzkości dysponuje wpływem na stan tego wszechświata, a w szczególności

⁷ V. Jankowska: Rola..., op.cit,s.4.

⁸ V. Jankowska: Rola..., op.cit,s.4.

⁹ J. Derrida: Ten ruch batuty, [w:] *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s.311.

na odczucia odbiorców sztuki, czyli słuchaczy. Przecież znamy sami interpretacje, koncerty, których emocja do dziś w nas tkwi i ta emocja wciąż daje nam siłę i energię.

Dyrygent władcą dusz?

6.3 KIM JEST DYRYGENT – RZEMIEŚLNIKIEM?

Ale najpierw trzeba stać się władcą samego siebie i władcą partytury. Mój warsztat dyrygencki opiera się na fundamencie Mistrza-Profesora Bogusława Madeya, który nazwał zagadnienia, wskazał metody, podzielił się doświadczeniem i udostępnił przykład. To w czasie studiów, przy Profesorze zrozumiałem, że chcę ukształtować w sobie dyrygenta, którego wyobraźnia poruszona zapisem partytury poprzez techniczne środki wykonawcze staje się niezwykle silnym nośnikiem przeżyć, emocji i piękna. Jakie osiąść zatem umiejętności, jak opanować warsztat dyrygenta? Co jest ważne? Na co zwrócić uwagę?

1. Wnikliwa analiza partytury, czyli badanie formy, treści, instrumentacji, genezy, osoby kompozytora, słowem wszystkiego, co związane z dziełem.
2. Twórcza interpretacja, a więc w zgodzie z zapisaną intencją kompozytora przygotowanie sposobu wykonania dzieła ze szczególną troską o każdy element dzieła muzycznego – w realiach życia muzycznego chodzi o intonację, artykulację, szeroką dynamikę – a nie tylko mezzoforte, balans pomiędzy grupami instrumentów, wrażliwość na barwę dźwięku i stopliwość współbrzmień, kolorystyczne wykorzystanie perkusji.
3. Odpowiednie zaplanowanie czasu próby, wykorzystanie potencjału muzyków, umiejętne zarządzanie koncentracją, znalezienie właściwej metody ćwiczenia skomplikowanych fragmentów, lub formy przekazu interpretacji.
4. Nieustanne pobudzanie autorefleksji nad manualną stroną przekazu dyrygenckiego. Korygowanie gestów nieskutecznych, fałszywych, nieadekwatnych do zamierzonych efektów. Angażowanie do niewerbalnego przekazu całej sylwetki, postawy, mimiki. Ma to znaczenie nie tylko w kontakcie z orkiestrą, publiczność także odbiera przekaz dyrygenta w czasie koncertu czy rejestracji video.
5. Scalanie orkiestry (w operze także solistów/chóru/baletu) w jeden organizm wykonawczy; prowadzenie koncertu, spektaklu operowego czy baletowego z pamięci wzmacnia bezpośredni kontakt między muzykami a dyrygentem w czasie produkcji – cały czas jest się w kontakcie wzrokowym z muzykami, co dodaje im odwagi, energii, zachęca do wspólnego wysiłku na rzecz realizacji wcześniej przygotowanej koncepcji artystycznej.
6. Dyrygowanie w sposób zrównoważony, umiejętne godzenie zarządzania czasem, z techniczno-manualnym przekazem zapisu i sterowaniem przepływem wrażeń. Właściwe stosowanie środków techniki dyrygenckiej, kontrolowanie prawidłowości przebiegu muzycznego w warstwie technicznej, fizycznej, a także stylistycznej i emocjonalnej.

6.4 KIM JEST DYRYGENT – SŁUGĄ IDEI?

Dyrygent to przewodnik i pomocnik. Człowiek z wyobraźnią, który w ścisłej współpracy z muzykami orkiestry, czy artystami sceny buduje swoją interpretację wykonawczą dzieła muzycznego. Proces ten odbywa się z wykorzystaniem wszelkich technicznych możliwości wydobywania dźwięku, w poszukiwaniu najwłaściwszych efektów brzmieniowych pożądanych w konkretnej realizacji. W momencie wykonania dzieła dyrygent czytelnym gestem organizuje czas, wspomaga artykulację, koryguje dynamikę, czy ogólnie balans barwy i głośności, ale także staje się gwarantem bezpieczeństwa. To bezpieczeństwo w płaszczyźnie zawodowej, wykonawczej, jak i w sferze psychicznej to w moim przekonaniu jeden z kluczowych elementów powodzenia koncertu. Muzyk, który czuje akceptację i zainteresowanie, widzi życzliwe spojrzenie, otrzymuje konkretną pomoc w realizacji partii – odpłaca nieznaną na codzien barwą dźwięku, zwiększeniem odpowiedzialności i poprawą jakości współpracy wewnątrz każdej z sekcji – a przez to całe zadanie artystyczne zyskuje na jakości. Być dobrym dyrygentem to znać utwór, którym się dyryguje i wiedzieć na czym muzycznie mi w nim zależy. Być dobrym dyrygentem to kreować aurę dźwiękową na podstawie partytury, a nie kopiować interpretację z płyty, czy innego nośnika komunikacji elektronicznej. Poprawiać błędy – no tak, ale najpierw trzeba umieć je znaleźć. Wreszcie budować najlepiej pojętą relację współpracy i współodpowiedzialności każdego członka zespołu za wspólne dzieło.

Zawód dyrygenta jest zawodem bodaj najtrudniejszym do zdefiniowania i do oceny. Niektórzy mówią, że idą na koncert i wszystko widać. Inni zauważają, że najważniejsze, czyli artystyczne i organizacyjne elementy pracy dyrygenta odbywają się na próbach. Nawet wśród członków orkiestr istnieje duża niejednorodność w sprawie uznania czy dyrygent jest dobry, czy taki sobie. Co jest zasługą dyrygenta, a o czym zdecydował instynkt samozachowawczy zespołu, a może odegrano z nut to, co zrobili poprzednicy?

No i częste pytanie studentów dyrygentury: czym mam się zająć, który element dzieła ma zwrócić moją uwagę? Odpowiedź daję iście salomonową: wśród cech i zalet kapelmistrza jedną z wiodących musi być umiejętność zwrócenia większej uwagi na ten element dzieła, który w danej chwili zwiększonej uwagi wymaga. Zatem jeszcze jedna, moim zdaniem kluczowa umiejętność dyrygenta: elastyczność i gotowość do nieustannego wsparcia procesu wykonawczego w jego wszelkich aspektach.

6.5 KIM JEST DYRYGENT – KIEROWNIKIEM ZMIANY?

Współczesne czasy wymuszają przedefiniowanie zakorzenionych pojęć i odejście od ugruntowanych nawyków nie tylko w sferze finansów i biznesu, ale także w dziale gospodarki narodowej zwanym kulturą, finansowanej i zarządzanej na styku systemów podatkowych, grantów publicznych i sponsorskich donacji o charakterze prywatnym. Pojawiły się przemysły kultury, klienci kultury, konsumenci wrażeń audiowizualnych. Jak zatem przedstawić kwestie zarządzania instytucją kultury i zadania dyrygenta w kontakcie z biurokracją pozamuzyczną?

Zarządzanie orkiestrą (czyli przygotowanie i wykonanie koncertu/nagrania/spektaklu) jest tym samym, czym zarządzanie tzw. projektem w ramach przedsiębiorstwa. Jest cel strategiczny, cele pośrednie, zespoły (sekcje) wraz z kierownikami, personel (odpowiednie predyspozycje, wykształcenie, doświadczenie), jest też dyrygent: kierownik, autor projektu. Po co dyrygent? A wyobrażasz sobie jakikolwiek projekt biznesowy bez szefa/koordynatora?

Taką postindustrialną, pełną coachingowej nowomowy wypowiedź należy traktować z przymrużeniem oka, niemniej współczesna pozycja społeczna i sytuacja zawodowa dyrygenta wymaga też takiej perspektywy spojrzenia na organizację, zespół i przygotowanie koncertu.

7 DZIEŁO

Droga wzrastania, nauki, pracy i doświadczeń zawodowych doprowadziła mnie do *Halki* S. Moniuszki, dzieła, którego opracowanie i wykonanie wskazuję w niniejszym postępowaniu, jako osiągnięcie habilitacyjne. Pragnę wyrazić hołd prof. B. Madeyowi, który w Bydgoszczy, *Strasznym dworem* Moniuszki wprowadził mnie w operowy świat dyrygencki.

W Operze Nova, dzięki życzliwości dyrektora Macieja Figasa, po dwudziestu latach samodzielnej pracy zawodowej zrealizowałem własne opracowanie *Halki*, która staje się podwaliną referatu habilitacyjnego.

Pragnę też wykazać łączność z macierzystą jednostką dydaktyczno-naukową: Wydziałem Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Bydgoszczy opisując dzieło podstawowe dla obszaru zainteresowań Wydziału.

Przygotowałem premierę *Halki* w związku z nową inscenizacją zamówioną przez Operę Nova w Bydgoszczy na inaugurację XX Jubileuszowego Bydgoskiego Festiwalu Operowego w dniu 27 kwietnia 2013 roku. Reżyserem spektaklu jest Natalia Babińska.

W niniejszym rozdziale zwrócę uwagę na zwykle niewidoczne aspekty pracy dyrygenta w procesie przygotowawczym. Błędy, czy nieścisłości w partyturze, które zwykle są słyszalne w zrealizowanych wykonaniach, a u mnie zostały przeredagowane na podstawie i w związku z porównawczym materiałem muzycznym obecnym w partyturze.

7.1 ŹRÓDŁO

Rozpoczęcie przygotowań do wykonania dzieła muzycznego wymaga z oczywistych przyczyn pochylenia się nad partyturą, ale wymaga także postawienia pytań o autentyczność tekstu i sens redakcji wykonawczej. W przypadku *Halki* S. Moniuszki partyturę bazową stanowi wydanie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego z matryc sporządzonych w styczniu 1951 roku. Kolejne wydania (dodruki) powielają ten sam materiał, z tymi samymi błędami lub nieścisłościami.

Lektura partytury przynosi serię wątpliwości w zakresie logicznego następstwa fraz i stosowania technicznych środków wykonawczych.

Na szczęście mogłem zapoznać się z pierwodrukiem partytury z 1861 roku znajdującym się w zbiorach WTM. Faksymile tego pierwodruku zostało także wydane przez Instytut Sztuki PAN we współpracy ze Stowarzyszeniem Pro Arte w 2012 roku.

Analiza porównawcza obu wydań od razu pokazuje znaczące różnice szczególnie w zakresie instrumentacji. Opracowanie Kazimierza Sikorskiego dodało „mocy” dziełu rozbudowaniem instrumentacji dętej blaszanej z nadmiernie głośną dynamiką.

Dzięki pierwodrukowi, niewolnemu też od błędów – omyłek w zakresie harmonii i zawierającym raczej intencjonalne, niż funkcjonalne frazowanie, mogłem przywracać fragmenty Halki do stanu pierwotnego. Używanie terminu „stan pierwotny” w kontekście Halki stanowi co prawda semantyczną nadinterpretację tego wyrażenia, niemniej postanowiłem jak najbardziej zbliżyć się do wykonania opery w sposób przenoszący na widza/słuchacza muzyczno-dramatyczne zamierzenia kompozytora. Tylko jak dokonać tego na wpełn mistycznego aktu? Pozostaje powiązanie analizy dostępnego materiału drukowanego i pozostałości historycznych z powstającym w wyobraźni kreatywnym efektem brzmieniowym niosącym przekaz dramaturgiczny. Katalizatorami tego procesu stanowi wiedza o orkiestrowej technice wykonawczej, fizjologii śpiewu, technice tańca, wreszcie świadomość historyczna epoki i w końcu kontrolowanie logiki narracji i przekazu emocji z punktu widzenia odbiorcy.



Na ilustracji (*ilustracja 1*) niezrozumiała zmiana w partyturze drukowanej PWM w stosunku do pierwodruku: w drugim takcie w głosie pierwszego klawetu i fagotu przerwano legato skracając pierwszą wartość i wprowadzając pauzę szesnastkową. Gwiazdka oznacza miejsce retuszu. W swoim wykonaniu przywróciłem stan z partytury z 1861 roku usuwając pauzy i wprowadzając luki. Uzyskałem w ten sposób

uspokojenie przebiegu poprzez eliminację rytmicznych „podskoków” co znakomicie koresponduje z nadzieją i tęsknotą wyrażaną przez Halkę.



Przykładem drugim (*ilustracja 2*) kieruję uwagę na fragment oznaczony gwiazdką. W partyturze PWM II skrzypcom, wiolonczelom i kontrabasom nakazano grę smyczkiem forte w kontekście uprzedniego diminuenda. Dramaturgicznie należy uzyskać tu efekt niespokojnego spotkania Halki z Januszem. Partytura z 1861 r. zawiera

podobny tekst muzyczny, ale wraz z oznaczeniem pizzicato. W wykonaniu współczesnym zdecydowałem jednak o innym rozwiązaniu technicznym. Ze względu

na wchodzące wkrótce puźony i stały ruch szesnastkowy arco sulla corda (smyczkiem na strunie) zaproponowałem zmianę dynamiki z forte na piano i zastosowanie krótkiej artykulacji (naśladowującej pizzicato), ale jednak wykonywanej smyczkiem w związku z koniecznością utrzymania wystarczającego wolumenu.

Niechże te dwa skromne przykłady wykażą, jak ważne jest odwoływanie się przez dyrygenta do osiągalnych źródeł tekstu muzycznego i porównywanie go z innymi dostępnymi materiałami w procesie ustalania najciekawszej wykonawczo wersji utworu muzycznego.

7.2 ANALIZA

Poprzez znaczenie wyrazu analiza (łac. analysis, od stgr. ἀνάλυσις) należy rozumieć rozkład na składniki (czynniki), zarówno w znaczeniu materialnym jak i niematerialnym. Wyodrębnienie cech, właściwości, składników badanego przedmiotu lub zjawiska. Według Słownika Języka Polskiego wyraz analiza oznacza:

1. operację myślową polegającą na dokładnym rozważeniu problemu;
2. odpowiednie zestawienie i opracowanie danych przez porównanie i wyciągnięcie wniosków na temat istoty zjawiska, jego rozwoju w przyszłości itp.; także: dokument, raport itp. z tego opracowania;
3. określanie składu czegoś za pomocą metod laboratoryjnych; także: dokument z opisem takiego badania.

W dziedzinie sztuk muzycznych analiza stanowi podstawowe narzędzie badawczo-poznawcze dzieła muzycznego. Poprzez analizę dzieła muzycznego szczegółowo poznajemy wszystkie elementy utworu muzycznego: od budowy formalnej, melodyki, harmoniki, dynamiki, tempa, poprzez warsztat kompozytorski, identyfikację stylu epoki wraz z indywidualnym stylem kompozytorskim, porównanie z inną twórczością muzyczną, aż po ocenę artystyczną i opis indywidualnych wrażeń. Głównym celem analizy dzieła muzycznego jest przedstawienie ogólnych wniosków dotyczących formalnych i artystycznych cech dzieła wraz z identyfikacją intencji kompozytorskich i wykryciem metodologii warsztatu kompozytorskiego.

Przywołuję wielostronne definicje pojęcia analiza, ponieważ w pracy dyrygenta wszelkie aspekty dzieła z wniknięciem w najszerzej pojęty kontekst utworu stanowią podstawę do interpretacji i przekazania jego fenomenologicznej pełni w stronę odbiorcy.

W przywołaniu *Halki* S. Moniuszki pokażę cztery przykłady, w których analiza dzieła skłoniła mnie do podjęcia decyzji bezpośrednio przekładających się na sposób wykonania fraz, a przez to na odbiór opery.

7.2.1 Przykład pierwszy

Mnie Jontek mó - wił, mnie Jon-tek
Jon-tek giu - pom - mi che m'abban-

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. The vocal line is at the top, with lyrics in Polish. Below it are several staves for instruments, including a cello and double bass. The score includes dynamic markings like *mf* and *v*. There are some handwritten annotations and arrows on the score.

Zwracam uwagę na partię wiolonczel i kontrabasów. Przez analogię z następnym taktem i dwutaktową partię altówek zdecydowałem o wprowadzeniu łuku między drugą a trzecią ósemką. (ilustracja 3)

7.2.2 Przykład drugi

W ostatnim takcie partii altówek wydrukowano tremolo (być może redaktorowi chodziło o szesnastki – by upodobnić przebieg do II skrzypiec). Zdecydowałem jednak o rezygnacji z tremolo (lub szesnastek) na rzecz upodobnienia artykulacji altówek do wiolonczel i kontrabasów (także w kontekście sytuacji z pierwszego taktu na stronie).

Przy okazji zwrócę uwagę na brak w drugim takcie głosu kontrabasów wydrukowanego łuku, który dopisałem analogicznie do reszty głosów smyczkowych. (ilustracja 4)

The image shows a musical score for a string ensemble. It includes staves for violin I, violin II, viola, and cello/double bass. The score features dynamic markings such as *sf*, *rall.*, and *Presto*. There are also some handwritten annotations and arrows on the score.

7.2.3 Przykład trzeci



W kolejnym przykładzie chcę pokazać wybiórczość artykulacyjną w grupie dętej drewnianej. Właściwa artykulacja jest wydrukowana w czwartym systemie od góry (klarnety). Należało zatem dostosować i przekazać muzykom realizującym partie fletów i drugiego oboju informację o pożądanej artykulacji tego fragmentu. (ilustracja 5)

7.2.4 Przykład czwarty



W przykładzie czwartym widać wykryty nieprawidłowy dźwięk w głosie pierwszego fagotu. W druku widzimy dwa identyczne takty, tymczasem w drugim takcie powinno brzmieć „e” przez cały takt (por. harmonię na trzecią miarę w każdym z taktów). (ilustracja 6)

Powyższe cztery przykłady korekt świadczą o potrzebie wnikliwej analizy dzieła w celu ustalenia najbardziej pożądanej i zbliżonej do intencjonalnie zamierzonej przez kompozytora warstwy brzmieniowej utworu.

W Halce wydanej przez PWM niemal na każdej karcie partytury można odnaleźć niepewny tekst muzyczny.

7.3 INTERPRETACJA

Nieodłącznym elementem twórczego procesu transcendencji dzieła z okowów drukowanej karty w świat fali akustycznej zdążającej do uszu i jaźni słuchaczy jest interpretacja rozumiana jako swoiste wyjaśnienie sensu, nadanie znaczenia narracji, czyli przebiegowi zdarzeń (fraz) akustycznych w porządku następstw kontrolowanych wpływem czasu. Czasu fizycznego, ale też czasu wewnętrznego odczuwanego inaczej, niż odliczanie stopera.

Otworzyć tu można nieskończoną dyskusję o sensie, znaczeniu, czy przekazie w muzyce; muzyce tak często definiowanej, czy wręcz manifestowanej przez kompozytorów, twórców i filozofów jako byt absolutny, bezznaczeniowy. Na potrzeby niniejszego wywodu przyjmijmy jednak założenie o interpretacji, jako akcie woli dyrygenta, który chce uporządkować strumień wrażeń niesionych dźwiękami według wybranego subiektywnie

klucza. Według dyrygenta ten klucz staje się przepustką do serc odbiorców. Ma wyzwolić w odbiorcy uprzednio nieuświadomiane emocje, których doznanie z pewnością wywoła aplauz po zakończeniu wykonania dzieła. Oklaski nie są celem pracy dyrygenta, stanowią jednak swoistą odpowiedź słuchaczy na przekaz kompozytora, dyrygenta i muzyków. Każdy dyrygent winien poszukiwać swojej interpretacji samodzielnie, a w tych poszukiwaniach potrzebna mu wyobraźnia, kreatywność i odwaga.

7.3.1 Przykład piąty

W tym przykładzie zwracam uwagę na trzykrotne powtórzenie motywu szesnastkowego

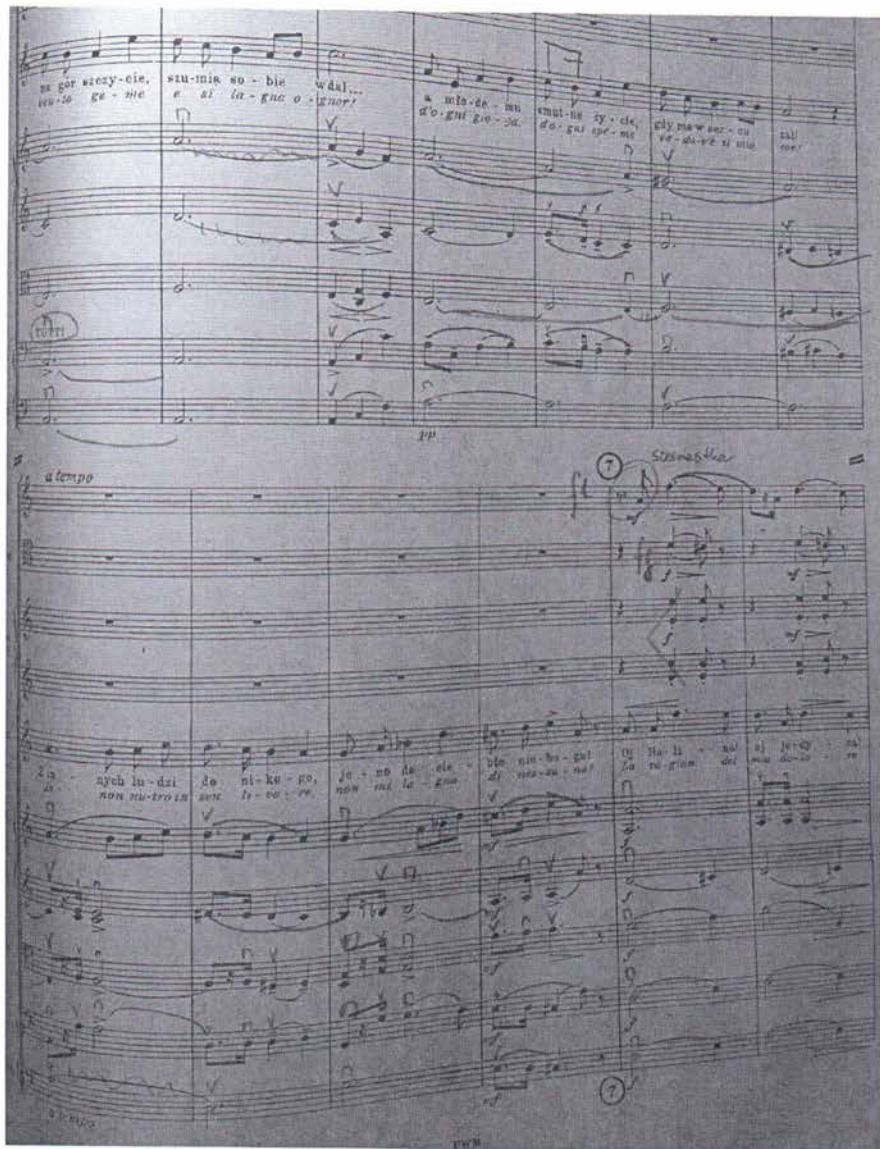


z półnutą realizowane przez fagoty. Poniżej widzimy instrumentacyjne wzmocnienie tego motywu w partii wiolonczel. Ale tylko dwukrotnie. W trzecim takcie wiolonczele zostały zajęte czym innym, a ułamek naszego motywu powierzono altówkom, ale w formie naśladowującej dotychczasowy motyw tylko w jego części. Sposób zapisu jest niezwykle kłopotliwy wykonawczo (po ruchu szesnastkowym legato wypadnie na dół; jak wtedy zagrać kolejny ruch szesnastkowy?). Niektórzy wykonawcy chcą podzielić czteronutowe legato na dwa smyczki po dwie nuty by uzyskać możliwość właściwej realizacji kolejnych szesnastek, ale nie daje szans na wyeksponowanie istoty motywu. Jako interpretację zamysłu kompozytora zaproponowałem zatrzymanie ruchu szesnastkowego na „raz” i realizację motywu w jego czytelnym, pełnym kształcie wraz z właściwym smyczkowaniem pozwalającym na dalszy ruch szesnastkowy. (ilustracja 7)

7.3.2 Przykład szósty

Kolejny przykład niech pokaże ingerencję interpretacyjną w jedną stronę partytury: przy zachowaniu oryginalnej harmonii i instrumentacji dokonuję znaczącej redakcji artykulacji z jej bezwzględnym podporządkowaniem myśli muzycznej. Zastosowane smyczkowanie porządkuje proponowany przez wydawcę bałagan w sekcji smyczkowej, uspokaja dynamikę, wspomaga „podskoki”, lub przeciwnie, „śpiewność” rytmów punktowanych.

Zwracam uwagę na dwa retusze rytmu: w partii Jontka (górny system) został dostosowany do II skrzypiec i wiolonczel, a we flecie (dolny system) do Jontka (i analogicznego rytmu w kolejnym takcie), by uniknąć wrażenia pomyłki wykonawczej. (ilustracja 8)



W przypadku *Halki* S. Moniuszki interpretacja i redakcja wydanego tekstu jest konieczna niemal na każdej stronie partytury. Jak tego dokonać, by dyskretnie wesprzeć idee kompozytora? Recepty szukajmy w wiedzy i doświadczeniu, zawodowej rzetelności i w tajemnicy wyobraźni artysty...

7.4 ZAPIS DZIEŁA

Dołączony zapis dzieła zawiera obraz habilitanta prowadzącego dzieło na żywo podczas przedstawienia. Niech ta rejestracja pozostanie pamiątką najważniejszych chwil życia dyrygenckiego, procesu interakcji zespołu wykonawczego z prowadzącym spektakl w czasie aktu tworzenia, czyli łączenia świata materii dźwięku z pozazmysłową sferą intencji i odczuć.

8 BIBLIOGRAFIA

- J. Derrida: Ten ruch batuty, [w:] O gramatologii, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- E. Hall: Rytm i ruch ciała, [w:] Poza kulturą, przeł. Elżbieta Goździak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- V. Jankowska: Rola dyrygenta w orkiestrze symfonicznej, praca niewydana, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Stanisław Moniuszko: Halka. Partytura orkiestrowa (Warszawa 1861). Wydanie faksymilowe. Libretto Włodzimierz Wolski. Wydanie w redakcji polsko- i angielskojęzycznej). T. 1–4, Warszawa 2012, Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie Liber Pro Arte (Monumenta Musicae in Polonia, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Seria: „Bibliotheca Antiqua”).
- Stanisław Moniuszko: Halka. Partytura orkiestrowa. (Przedruk edycji PWM 1951). Libretto Włodzimierz Wolski. Opracowanie Kazimierz Sikorski, opracowanie wykonawcze uwertury Grzegorz Fitelberg, redakcja tekstu Leon Schiller. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978
- Słownik języka polskiego PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

9 SPIS ILUSTRACJI

Wszystkie ilustracje pochodzą z:

Stanisław Moniuszko: Halka. Partytura orkiestrowa. (Przedruk edycji PWM 1951).

Libretto Włodzimierz Wolski. Opracowanie Kazimierz Sikorski, opracowanie

wykonawcze uwertury Grzegorz Fitelberg, redakcja tekstu Leon Schiller.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.

| | |
|--|----|
| 1. akt II, nr 7, Recytatyw i aria, s. 211 | 17 |
| 2. akt I, nr 4, Pieśń i duet, s. 123 | 17 |
| 3. akt I, nr 4, Duetto, s. 113 | 19 |
| 4. akt I, nr 4, Duetto, s. 114 | 19 |
| 5. akt I, nr 1, Chór, s. 64 | 20 |
| 6. akt IV, nr 15, Scena druga, s. 388 | 20 |
| 7. akt II, nr 10 ^B , Scena trzecia, s. 252-253..... | 21 |
| 8. akt IV, nr 15, Scena druga, s. 381 | 22 |

10 SPIS TREŚCI

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | Informacje wstępne | 1 |
| 1.1 | Imię i nazwisko habilitanta..... | 1 |
| 1.2 | Dyplomy, tytuły zawodowe, stopnie naukowe..... | 1 |
| 1.3 | Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach artystycznych i naukowych | 2 |
| 1.4 | Wskazanie osiągnięcia..... | 2 |
| 2 | Wprowadzenie..... | 2 |
| 3 | Kształtowanie | 3 |
| 4 | Poznawanie..... | 5 |
| 5 | Działalność zawodowa po uzyskaniu doktoratu..... | 6 |
| 5.1 | Pedagogika | 6 |
| 5.2 | Dydaktyka | 7 |
| 5.3 | Koncerty symfoniczne..... | 7 |
| 5.4 | Spektakle operowe | 8 |
| 5.5 | Spektakle baletowe..... | 9 |
| 5.6 | Nagrania | 10 |
| 5.7 | Inne osiągnięcia związane z dyscypliną artystyczną..... | 10 |
| 6 | Dyscyplina artystyczna dyrygentura | 12 |
| 6.1 | Specjalność Dyrygentura..... | 12 |
| 6.2 | Kim jest dyrygent – szamanem?..... | 13 |
| 6.3 | Kim jest dyrygent – rzemieślnikiem?..... | 14 |
| 6.4 | Kim jest dyrygent – służą Idei?..... | 15 |
| 6.5 | Kim jest dyrygent – kierownikiem zmiany?..... | 15 |
| 7 | Dzieło | 16 |
| 7.1 | Źródło..... | 16 |
| 7.2 | Analiza..... | 18 |
| 7.3 | Interpretacja..... | 20 |
| 7.4 | Zapis dzieła..... | 22 |
| 8 | Bibliografia..... | 23 |
| 9 | Spis ilustracji | 24 |
| 10 | Spis treści | 25 |

Tiobe Waprele
31.03.2015