

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Zayed Jabri

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

2014 – Dyplom doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki. Tytuł rozprawy doktorskiej: *Love and Mercy* na chór i wielką orkiestrę symfoniczną do słów Grzegorza Bar Hebraeusa. Praca dotyczy techniki rozszerzającej się serii w odniesieniu do dawnej religijnej muzyki syryjskiej. Promotor: prof. Krzysztof Penderecki.

2004 – Dyplom magistra sztuki w zakresie kompozycji i teorii muzyki, Akademia Muzyczna w Krakowie. Klasa kompozycji prof. Zbigniewa Bujarskiego.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

2024 – obecnie Adiunkt w Instytucie Muzyki na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

2019 – 2020 Stypendium podoktorskie na Uniwersytecie Columbia / Society of Fellows / Heyman Center for Humanities, Nowy Jork, Stany Zjednoczone. <https://sofheyman.org/persons/zaid-jabri/>

2018 – 2019 Pracownik naukowy, Uniwersytet Columbia / Institute for Ideas and Imagination / Columbia Global Center, Paryż, Francja. <https://ideasimagination.columbia.edu/fellows/zaid-jabri>

2017 – 2018 Kompozytor rezydent, NTNU – Norweski Uniwersytet Naukowo-Techniczny, Wydział Muzyki, Trondheim, Norwegia.

2016 – 2017 Stypendium podoktorskie, Uniwersytet Harvarda, Radcliffe Institute for Advanced Study, Cambridge, MA, Stany Zjednoczone. <https://www.radcliffe.harvard.edu/people/zaid-jabri>

2008 – 2015 Asystent, Akademia Muzyczna w Krakowie.

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn.zm.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

Dzieło będące przedmiotem mojej rozprawy habilitacyjnej to opera *Southern Crossings*, która zostanie szczegółowo opisana w dalszej części referatu, w części B.

A. Poniżej przedstawiam kilka przykładów mojej twórczości z różnych okresów działalności

Moja muzyczna podróż, między kulturami, historią i społeczeństwem: Jako polski kompozytor syryjskiego pochodzenia dorastałem pomiędzy kulturami. Syria była moim pierwszym domem, a jednak to zachodnia muzyka orkiestrowa stała się początkowo moim obszarem twórczości. Lata spędzone w Polsce, Norwegii, Francji i Stanach Zjednoczonych nauczyły mnie, że muzyka przekracza wszelkie granice i klasyfikacje. Zaczynałem od kompozycji instrumentalnych, głównie orkiestrowych traktując je jak dźwiękowe pejzaże, w których wyrażałem związek z krajem mojego pochodzenia. Z czasem zrozumiałem jednak, że muzyka to coś więcej niż emocje czy warsztat, choć i one są niezwykle ważne dla każdego twórcy czy pedagoga. Muzyk potrafi być formą aktywizmu, i polityki, nierozzerwalnie związana z historią i wydarzeniami. Kompozytorzy nie tylko tworzą dźwięki lecz także budują przestrzeń dialogu. Muzyka potrafi poruszyć sumienia, wywołać refleksję, a nawet inspirować radykalne zmiany.

Muzyka jako odpowiedź na niesprawiedliwość: Niesprawiedliwość, nienawiść oraz konflikty wojenne to nie tylko obrazy z telewizji czy nagłówki gazet. To rzeczywistość, która wpływa na nasze życie i decyzje dotyczące spraw, o których często wolimy milczeć. Niektóre z tych wydarzeń nie pozwalają mi pozostać obojętnym. Moja muzyka staje się przestrzenią konfrontacji z przemocą, bólem, wykluczeniem. To nie kwestia estetyki, lecz również etyki. Gdy słowa zawodzą, dźwięki mogą mówić. Mogą wyrażać empatię, sprzeciw, nadzieję. W świecie pograżonym w konflikcie muzyka buduje mosty między kulturami, pokoleniami, między cierpiącymi a tymi, którzy mogą powstrzymać cierpienie.

I. *A Garden Among the Flames*, muzyka jako świadectwo człowieczeństwa (2016)

A Garden Among the Flames (na sopran, baryton, chór mieszany, chór dziecięcy i orkiestrę symfoniczną) zrodziło się z głębokiej potrzeby artystycznego i humanistycznego wyrazu. Utwór zamówiony przez The Cecilia Chorus of New York i prawykonany wraz z *Requiem* Brahmsa w Carnegie Hall w 2017 roku, dzieło stało się żywą formą dialogu między kulturami i ideami. Kompozycja, oparta na trzech warstwach tekstu, opowiada o miłości, cierpieniu i nadziei, o tym, kim jesteśmy jako ludzie. W świecie pełnym chaosu i niepokoju staje się muzycznym świadectwem, przypominającym o kruchości, ale i niezwykłym pięknie ludzkiego istnienia. Poezja Ibn Arabiego, wielkiego sufickiego mistyka, który głosił „religię miłości” jako ponadwyznaniową siłę jednoczącą ludzi, stanowi duchowy fundament utworu. Jego słowa, śpiewane po arabsku i angielsku, niosą przesłanie uniwersalnej jedności i duchowej otwartości. Tekst autorstwa Yvette Christiansë, napisany specjalnie na potrzeby kompozycji, odsłania dramatyczne doświadczenia uchodźców, ich strach, utratę, ale też niezłomność i siłę przetrwania. To poetycka opowieść o tych, którzy musieli porzucić wszystko, by ocalić siebie i najbliższych oraz nadzieję na lepsze jutro. Finałowy fragment, wykonany przez chór dziecięcy, zawiera łaciński tekst biblijny: *Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur* („Błogosławieni, którzy wprowadzają pokój, albowiem oni będą nazwani synami Bożymi”). Jako przypomnienie, że wartości ludzkie i dążenie do pokoju są uniwersalne niezależnie od języka, kultury, pochodzenia czy religii. *A Garden Among the Flames* to więcej niż kompozycja, to muzyczny manifest człowieczeństwa. W ogniu współczesnego świata próbuje uchwycić to, co często umyka: niezbywalną godność każdej istoty ludzkiej, moc empatii przekraczającej podziały oraz wiarę, że sztuka może stać się przestrzenią prawdziwego pojednania.

II. 30 Articles, muzyka wobec zapomnienia (2018)

W 2018 roku, na zamówienie kanadyjskiego Salt Festival, stworzyłem *30 Articles*, utwór na altówkę i warstwę elektroniczną, stanowiącą część projektu poświęconego prawom człowieka. Prawykonanie dzieła odbyło się w miejscu przejmująco symbolicznym: przy byłego obozu koncentracyjnego Ravensbrück. To miejsce które powinno stać się pomnikiem pamięci, ku naszemu zaskoczeniu pełniło funkcję schroniska młodzieżowego. Wraz ze studentami University of Victoria nocowaliśmy w byłych pokojach strażników. Poranki wypełniał śmiech, radość z wypraw kajakowych, zupełnie oderwane od tragicznej historii tego miejsca. To bolesne doświadczenie zostało odzwierciedlone w tym utworze. Kompozycja jest artystyczną odpowiedzią na współczesną amnezję, próbą ożywienia słów, które miały chronić nasze człowieczeństwo. Koniec utworu przynosi nieoczekiwane, odczytanie przez solistę pierwszego artykułu Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka: „Wszyscy ludzie rodzą się wolni i równi w godności i prawach. Są obdarzeni rozumem i sumieniem i powinni postępować wobec innych w duchu braterstwa” Ale w tym utworze te słowa nie brzmią jak deklaracja lecz jak bolesne pytanie: Czy pamiętamy jeszcze o Deklaracji Praw Człowieka? Czy nie stała się jedynie dokumentem historycznym, symbolem, który stracił realny wpływ na naszą codzienność? *30 Articles* to muzyczna medytacja nad współczesnym człowieczeństwem w świecie, który wypiera się własnej historii. To muzyczny monument ludzkiej czułości, empatii i odpowiedzialności wobec delikatnych wartości, które musimy chronić, zanim staną się jedynie przeszłością.

Emlyn Stam: altówka

Festiwal Culture Unlimited 2020, Haga, Holandia

https://www.youtube.com/watch?v=tUPIBPJBfaw&list=RDtUPIBPJBfaw&start_radio=1

III. *Variations on (R)evolution*, pieśni o nadziei i rozczarowaniu (2016)

W 2016 roku, na zamówienie Beethovenfest w Bonn, festiwalu łączącego muzyczną tradycję z aktualnymi wyzwaniami społecznymi, powstał utwór *Variations on (R)evolution*. Ten cykl pieśni na mezzosopran, skrzypce i fortepian stanowił moją artystyczną reakcję na Arabską Wiosnę, rewolucyjny zryw, który wstrząsnął fundamentami świata arabskiego. Kompozycja rodziła się w szczególnym czasie przełomu, gdy uliczne protesty wciąż żarzyły się nadzieją na demokratyczne przemiany w krajach arabskich. Początkowo, wraz z milionami, wierzyłem w potęgę obywatelskiego głosu. Gdy jednak nadzieja przygasła, a rewolucyjny entuzjazm przemienił się w krwawe konflikty i wojny domowe, musieliśmy skonfrontować się z gorzką prawdą o ulotności naszych oczekiwań. Utwór stał się muzyczną mapą emocjonalnej podróży w czasie, od euforii i entuzjazmu początkowych pieśni, przez narastający niepokój środkowych partii cyklu, aż po gorzką melancholię finału. Znak „(R)” w tytule to więcej niż gra słów. To pytanie o naturę zmian: Czy doświadczyliśmy ewolucji czy rewolucji? Czy transformacja była rzeczywista, czy tylko pozorna? *Variations on (R)evolution* to kameralna narracja muzyczna, ukazująca procesy historyczne z perspektywy jednostki. Kompozycja stanowi przykład, w jaki sposób muzyka może pełnić rolę medium umożliwiającego wyrażenie zbiorowej pamięci w sposób głęboko osobisty i refleksyjny.

Kristina Quintaba: mezzosopran

Ekkehard Windrich: skrzypce

Seda Röder: fortepian

Beethovenfest 2016, Bonn, Niemcy

<https://soundcloud.com/zaidjabri/variations-on-revolution>

IV. *Two Songs from Mihyar of Damascus*, głos, który przekracza granice (2013)

Two Songs from Mihyar of Damascus to utwór na pięciu wokalistów i pięć rezonujących tub sprężynowych (spring tubes), skomponowany na zamówienie Musik der Jahrhunderte w Stuttgarcie w ramach projektu Mediterranean Voices. Powstał z myślą o konkretnym zespole wokalnym, którego wyjątkowe możliwości techniczne i artystyczne otworzyły przede mną przestrzeń do śmiałych eksperymentów zarówno w zakresie aleatoryzmu, mikrotonowości, jak i współczesnych technik wokalnych. Podstawą utworu stała się poezja syryjskiego twórcy Ali Ahmada Saida Esbera, znanego jako Adonis jednego z najważniejszych poetów świata arabskiego XX wieku. Jego postać Mihyara z Damaszku, symboliczna, ulotna, przepojona sprzecznościami i metafizycznym napięciem znalazła idealne odzwierciedlenie w muzycznej strukturze. Ta właśnie nieuchwytność sprawiła, że słowa poety nie tylko stały się inspiracją ale

organicznie wtopiły się w dźwiękowy świat utworu. Kompozycja porusza się pomiędzy strukturą a chaosem, między ścisłą kontrolą a muzyką aleatoryczną. Rezonatory tubowe nadają utworowi namacalną fizyczność, ich surowy, metaliczny, niepokojący dźwięk nieraz tworzy kontrast z delikatnością ludzkiego głosu. Śpiewanie do wnętrza tuby wyzwala nieoczekiwane rezonanse, przekształcając barwę głosu i nadając mu nowy, niemal transcendentny wymiar. To muzyka, która nie opowiada historii wprost, raczej przywołuje ją jak echo płynące z innego wymiaru rzeczywistości.

Neue Vocalsolisten

Festiwal Okno na Świat 2013, Gdańsk, Polska

https://www.youtube.com/watch?v=16eVbZppzJs&list=RD16eVbZppzJs&start_radio=1

V. *Beati Pacifici*, muzyka, obraz i pamięć w czasach izolacji (2020)

Współpraca z artystami wizualnymi stanowi dla mnie ważny obszar twórczości, taka współpraca pozwala rozszerzyć pole wyrazu i nadać muzyce nowe konteksty. *Beati Pacifici*, utwór napisany w 2011 roku, zyskał nową wymowę dzięki współpracy z artystką wizualną Moniką Weiss, której twórczość koncentruje się wokół pamięci, ciała, lamentu i traumy. W szczytowym czasie pandemii COVID-19, na prośbę pianistki z USA i sopranistki z Paryża, podjęliśmy się niezwyklego wyzwania: zdalnego nagrania utworu, gdzie warunki izolacji stały się organiczną częścią dzieła. Wideoinstalacja Moniki Weiss, nie ilustruje muzyki, lecz prowadzi z nią dialog, tworząc przestrzeń refleksji, ciszy i głębokiej obecności. Finalne dzieło, zaprezentowane w Visual Museum jako instalacja multimedialna, połączyło dźwięk, obraz i doświadczenie wspólnoty w czasach przymusowego rozdzielania. *Beati Pacifici* stało się w tym ujęciu czymś więcej niż utworem muzycznym, to artystyczny gest będący wyrazem tęsknoty za pokojem, bliskością i sztuką przekraczającą granice. Wspólna praca rozproszona między kontynentami przekształciła się w poruszające świadectwo ludzkiej więzi mimo fizycznej separacji.

Dima Bawab: sopran

Ghadeer Abaido: fortepian

Monika Weiss: film

Visual Museum 2020, USA

<https://www.streamingmuseum.org/zaidjabri-monikaweiss>

VI. *Hemispheres*, zamówienie Essen Philharmonie (2020)

W kwietniu 2019 roku otrzymałem zaproszenie od Filharmonii w Essen do napisania utworu na edycję Festiwalu Now! 2020, który gromadzi muzykę i muzyków z całego świata, a jego mottem jest „Von fremden Ländern und Menschen” („Z obcych krajów i ludzi”). Motto to wzbudziło moje zainteresowanie. Jako kompozytor, który mieszkał w różnych częściach świata i czerpie inspiracje z wielu tradycji muzycznych i wydarzeń historycznych, nie miałem poczucia, że moja twórczość odda ideę „obcych krajów i ludzi”. Moje decyzje muzyczne zawsze unikały jednoznacznych odniesień do tego, co łatwo rozpoznawalne jako „zachodnie” czy

„bliskowschodnie”. Jednocześnie chciałem stworzyć kompozycję, która zgłębia wielowarstwowość i znaczenia spotkań międzykulturowych. Zwróciłem się do znakomitej poetki Yvette Christiansë, mieszkającej w Nowym Jorku. Urodzona w Południowej Afryce i ocalała z systemu apartheidu, Christiansë również mieszkała w wielu krajach, najpierw w Suazi i Australii, dokąd uciekła z rodziną, a następnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie obecnie jest profesorką studiów afrykańskich i literatury angielskiej na Barnard College. Christiansë zaproponowała wersy, które stały się inspiracją tego utworu.

Początek: Mozaika różnych motywów i zmiennych faktur, oddających napięcie oczekiwania.

Epizod środkowy: Kontemplacyjny lament o zwolnionym pulsie.

Finał: Wszyscy wykonawcy, łącznie z dyrygentem, śpiewają i recytują tekst Christiansë, przekształcając koncert we wspólny rytuał opowieści.

Hemispheres

Follow the line!

The blue line!

EU...Do you see stars?

The line!

Do not step...

Schenghen...Look beside the stars.

Purpose of Visit?

Duration of Visit?

Do not...do not step...unless...

Purpose of visit?

Why, to eat and eat and eat!

Duration?

As long as I have teeth.

Purpose of visit?

To bring you a gift, a book...

How to stargaze in another hemisphere.

Purpose of visit?

I bring you a gift, a book...

How to tell a souvenir from a national treasure.

Address while staying...?

In the corner of an eye and away from teeth.

Address while staying...?

Under an eyelash, and away from teeth.

Next. Next.
Hoorah for small mercies.
Step forward.
To get ahead, one must look ahead.

Wait until called.
He who hurries may lose his trousers.
What do you want?
Ah, two coffees and a slice of your best bread.

Do you pray?
Yes, that you will let me pass.
Have you ever...?
Always, and with great gusto.

Were you ever...?
Many times and with good brushes
Do you speak...?
Haha-haha-hah-hahahahaa!

Are you together?
So many questions.
What is this?
Some of us wear them...

DO YOU SPEAK...?
Yes, it has been a long time
DO YOU SPEAK...?
falling out of paradise.

DO YOU...DO YOU...YOU
DO. YOU. UN-DER-STAND?

In the east, yes, the sun sets
in the west. We drink mint tea
and do not all have beards.

The first thing you notice,
in the north, yes,
the sky is upside down.

Yvette Christiansë

E-MEX Ensemble

Festiwal NOW 2020, Essen Philharmonie, Niemcy

<https://soundcloud.com/zaidjabri/hemispheres>

VII. *Song Without Words III*, na wiolonczelę solo, orkiestrę smyczkową i perkusję (2009)

W mojej twórczości tradycja jest obecna jako żywy dialog, zawsze przyjmowana z szacunkiem, lecz i ostrożnością. Doskonałym przykładem tego podejścia jest *Song Without Words III* na wiolonczelę solo, orkiestrę smyczkową i perkusję, skomponowany w 2008 roku na zamówienie festiwalu Oriental Landscape 2009. Gdy temat festiwalu arabski maqam, okazał się punktem wyjścia, postanowiłem potraktować go nie jako zbiór gotowych formuł, ale jako inspirację do sonorystycznych poszukiwań. Zamiast dosłownych cytatów, mikrotonowość stała się przestrzenią harmoniczną eksploracji. W efekcie powstała kompozycja, w której techniki współczesne spotykają się z bliskowschodnią wrażliwością nie poprzez syntezę, ale poprzez transcendencję. To jest dzieło, w którym tradycja nie jest cytowana, lecz reinterpretowana: kultura źródłowa rozpoznaje siebie w zupełnie nowym świetle.

Kinan Abou Afash: Wiolonczela

Missak Baghboudarian: Dyrygent

Syryjska Narodowa Orkiestra Kameralna

Festiwal Oriental Landscape 2009, Damaszek, Syria

<https://soundcloud.com/zaidjabri/song-without-words-3>

VIII. *Muzyka kameralna*, dedykacja dla profesora Zbigniewa Bujarskiego (2003)

Muzyka smyczkowa odgrywa kluczową rolę w mojej twórczości kompozytorskiej. W 2003 roku stworzyłem utwór pod tytułem *Muzyka kameralna*, dedykowany profesorowi Zbigniewowi Bujarskiemu. Prawykonanie utworu miało miejsce podczas jubileuszu 70. urodzin Profesora. W drugiej części utworu zawarłem cytaty z jego dzieła *Pawana* dla oddalonej jako wyraz hołdu oraz formę artystycznego dialogu. Kompozycja ta stanowi reprezentatywny przykład mojego warsztatu tego okresu mojej twórczości w zakresie pisania na orkiestrę smyczkową, a także ukazuje charakterystyczne dla mnie podejście do harmoniki.

Orkiestra Kameralna Akademii Muzycznej w Krakowie

Maciej Tworek: dyrygent

2003, Kraków, Polska

<https://soundcloud.com/zaidjabri/muzyka-kameralna>

IX. *Prelude and Adagio in Memoriam Krzysztof Penderecki*, muzyka jako czysta forma i pamięć (2020)

Choć wiele moich kompozycji powstaje w dialogu z historią i wydarzeniami społecznymi, równie ważnym obszarem mojej twórczości pozostaje muzyka jako sztuka sama w sobie, jako przestrzeń warsztatu, formy, narracji i brzmienia. *Prelude and Adagio in Memoriam Krzysztof Penderecki*, kwartet smyczkowy napisany na zamówienie festiwalu Chopin and Friends, jest właśnie takim dziełem. Utwór miał swoje prawykonanie w 2020 roku w Konsulacie Polskim w Nowym Jorku. Jego wartość artystyczna została doceniona przez międzynarodowe jury konkursu Città di Udine (2023) we Włoszech, które przyznało mu specjalną nagrodę w kategorii muzyki kameralnej. Kompozycja składa się z dwóch kontrastujących części: Preludium, wprowadzającego słuchacza w świat subtelnych napięć i mikrostruktur, oraz Adagio, jako muzycznego gestu pamięci i kontemplacji. Ten kwartet stał się dla mnie okazją do skupienia się na czysto kompozytorskich wartościach: na budowaniu narracji, równowadze między gestem a ciszą i dialogu między instrumentami.

Argus Quartet

Festiwal Chopin and Friends 2020, Nowy Jork, USA

https://www.youtube.com/watch?v=pvC5xl3wXV4&list=RDpvC5xl3wXV4&start_radio=1

X. *Lumen*, elektroakustyczna symbioza formy i technologii (2024)

Od 2003 roku nowoczesna technologia i muzyka elektroakustyczna stanowią istotny filar mojej twórczości. Nie traktuję elektroniki jako tła czy efektu, dla mnie jest ona równorzędnym członkiem zespołu, współtworzącym strukturę, dramaturgię i świata dźwiękowego utworu. *Lumen*, napisany na zamówienie holenderskiego festiwalu Culture Unlimited, to kompozycja, w której warstwa elektroniczna nie tylko współlistnieje z instrumentami akustycznymi, lecz staje się integralną częścią zespołu. Techniki rozszerzone, przetwarzanie dźwięku w czasie rzeczywistym oraz przestrzenność brzmienia tworzą pełną, organiczną całość. Utwór eksploruje ideę światła jako zjawiska fizycznego i metaforycznego, jego obecność, zmienność, barwę oraz intensywność. Elektronika nie imituje instrumentów, lecz wchodzi z nimi w dialog, czasem prowadząc narrację, czasem ją kontemplując.

New European Ensemble

Festiwal Culture Unlimited 2024, Utrecht, Holandia

https://www.youtube.com/watch?v=y_ZvYgB07sc&list=RDy_ZvYgB07sc&start_radio=1

XI. *Tetrachord*, na orkiestrę symfoniczną (2023)

Tetrachord to jednoczęściowy utwór na orkiestrę symfoniczną, skomponowany na zamówienie Sofia Symphonic Summit w 2023 roku. Kompozycja składa się z dwóch kontrastujących segmentów, różniących się tempem, charakterem emocjonalnym, wartościami rytmicznymi, fakturą oraz instrumentacją. Utwór oparty jest na kilku tetrachordach, które pojawiają się w różnych kształtach i kombinacjach, homofonicznych, polifonicznych oraz melodycznych. Wyzwaniem, które sobie postawiłem, było stworzenie muzyki z ograniczonego materiału

dźwiękowego, tak aby angażować słuchacza w szczególny sposób. To właśnie ucho i umysł odbiorcy, słysząc tetrachordy, niejako „dopowiada” brakujące dźwięki pełnej skali. Proponuję fragment obrazu a resztę dopełnia wyobraźnia słuchacza. Wielowarstwowa faktura oraz heterofonia stanowią dwa kluczowe elementy tej kompozycji. Ciągłość formy zapewnia technika formy łańcuchowej (chain form), w której kolejne ogniwa muzyczne płynnie się zazębiają.

Charakterystyka segmentów:

Pierwszy segment: Umiarkowane tempo, ostra artykulacja, retoryczny wyraz.

Drugi segment: Statyczny, przestrzenny, o onirycznym charakterze.

Utwór kończy się długim diatonicznym klasterem, pozostawiając słuchacza z wrażeniem, że kompozycja nie dobiegła końca lub że jej zakończenie wciąż pozostaje otwarte.

Orkiestra Filharmonii Sofijskiej

Carlos Fiorini: dyrygent

Sofia Symphonic Summit 2023, Sofia, Bułgaria

https://www.youtube.com/watch?v=RMYRQy234fs&list=RDRMYRQy234fs&start_radio=1

XII. *Koncert klarnetowy*, klasyczna forma w nowoczesnym brzmieniu (2004)

Muzyka orkiestrowa od zawsze stanowi istotny element mojego dorobku kompozytorskiego. Szczególnym przykładem jest *Koncert klarnetowy* z 2004 roku, napisany na zamówienie Damascus Opera House z okazji otwarcia nowego gmachu. Prawykonanie odbyło się podczas uroczystego koncertu inaugurującego działalność instytucji. W tej kompozycji starałem się zachować ideę klasycznego concerto z wyraźnym dialogiem i rywalizacją między solistą a orkiestrą oraz obecnością klasycznej kadencji z dramaturgią opartą na kontrastach i ekspresji, nadając jej jednocześnie nowoczesne brzmienie poprzez zastosowanie współczesnych technik instrumentacyjnych, dysonującą harmonię, subtelnych kolorystycznych niuansów oraz przestrzennego myślenia o orkiestrze. Utwór został niedawno nagrany i wydany na płycie w wykonaniu Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, co pozwoliło mu dotrzeć do szerszego grona odbiorców i utrwalić jego miejsce w moim katalogu dzieł orkiestrowych.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Kinan Azmeh: klarnet

Manuel Nawri: dyrygent

<https://soundcloud.com/zaidjabri/concerto-for-clarinet-and-large-symphony-orchestra-2004>

XIII. *Solo for Cello*, redefinicja brzmienia poprzez niestandardowy strój instrumentu (2010)

W moim dorobku kompozytorskim nie brakuje utworów solowych, są przestrzenia intymnej pracy z instrumentem i laboratorium brzmienia danego instrumentu. *Solo for Cello*, napisany na zamówienie wiolonczelisty Athila Hamdana, to kompozycja, w której eksploruję możliwości instrumentu poprzez zmianę jego stroju (scordatura). Niestandardowy strój pozwala wydobyć z wiolonczeli nowe barwy i rezonanse, które w tradycyjnym ujęciu pozostają ukryte. *Solo for*

Cello zostało nagrane i wydane na płycie. Dla mnie to przykład, jak wiele można powiedzieć jednym instrumentem, jeśli tylko potraktuje się go z odpowiednią wrażliwością i odwagą.

Athil Hamdan: wiolonczela

<https://soundcloud.com/zaidjabri/solo-for-cello>

XIV. *Glyptos* na flet i perkusję (2005)

W 2005 roku otrzymałem zamówienie z festiwalu Warszawska Jesień. Dla młodego wówczas kompozytora był to istotny moment w rozwoju artystycznym. To był czas, kiedy koncentrowałem się głównie na muzyce orkiestrowej, a perkusja nie znajdowała się w centrum moich zainteresowań. Tym bardziej kompozycja *Glyptos*, na flet i pięciu perkusistów, okazała się wyzwaniem, które zmusiło mnie do odkrywania nowych brzmień oraz do zmiany podejścia do muzyki perkusyjnej. Praca nad utworem była intensywnym procesem eksploracji, zarówno technik gry na flecie, jak i kolorystycznych możliwości instrumentów perkusyjnych. *Glyptos* nauczył mnie, czym naprawdę jest pisanie na instrument solowy i jak wsłuchiwać się w jego wewnętrzny świat, jak wydobywać z niego maksimum możliwości i pozwalać mu prowadzić narrację. Utwór stworzył przede mną nowe perspektywy: nie tylko w zakresie brzmienia, lecz także w sposobie myślenia o roli solisty w dialogu z zespołem. Jak w większości moich utworów, techniki rozszerzone stosuję tylko wtedy, gdy uważam że są rzeczywiście potrzebne, gdy służą muzyce a nie ją przesłaniają.

Mario Caroli: flet

Cracow Percussion Group

Warszawska Jesień 2005, Warszawa, Polska

<https://soundcloud.com/zaidjabri/glyptos>

B. *Southern Crossings*

Opera kameralna w jednym akcie i pięciu scenach

Strona internetowa: <https://www.southerncrossingsopera.net>

I. Libretistki

Yvette Christiansë: Poetka pochodząca z Republiki Południowej Afryki, urodzona w czasach apartheidu. Po emigracji do Australii kontynuowała działalność literacką i akademicką. Obecnie jest profesorką literatury i filologii angielskiej na Barnard College w Nowym Jorku.

Rosalind C. Morris: Antropolożka pochodzenia kanadyjskiego, reżyserka filmowa i poetka, związana z Uniwersytetem Columbia, gdzie pracuje jako profesorka antropologii.

II. Geneza opery

Inspiracja do stworzenia tej opery narodziła się kilka lat temu, podczas mojego pobytu jako Wiess International Visiting Scholar na Barnard College w Nowym Jorku, gdzie współpracowałem z profesorem Yvette Christiansë, współautorką libretta. Podczas wizyty w biurze Christiansë natrafiłem na wstrząsające dokumenty archiwalne dotyczące niewolnictwa w regionie Oceanu Indyjskiego, wśród nich znajdowały się raporty, w których osoby zniewolone były identyfikowane wyłącznie za pomocą parametrów liczbowych: wieku, wzrostu oraz cech fizycznych. Brakowało tam najważniejszego, imion, biografii, jakiegokolwiek śladu osobistej narracji. Ten akt brutalnej redukcji człowieka do zbioru danych statystycznych stał się dla mnie olśnieniem: „To przecież ludzkie istoty, nie numery!”. Ich zapomniane doświadczenia, ich wymazane historie domagały się pilnego przywrócenia pamięci i głębokiego opracowania artystycznego. Z tej potrzeby zrodziła się opera *Southern Crossings*.

III. Dlaczego opera?

Opera jest dla mnie pierwotną totalną formą sztuki, jest syntezą muzyki, słowa, obrazu i ruchu, tworzącą żywy organizm. Każde jej wykonanie stanowi unikalne wydarzenie; nawet stare opery w nowych interpretacjach mogą zyskać zaskakująco współczesny kształt i wyraz. Pisanie na głos ludzki to szczególna przyjemność, żaden inny instrument nie niesie tak bezpośrednio emocji, nie opowiada historii z podobną siłą wyrazu. Choć po II wojnie światowej wielu kompozytorów awangardowych marginalizowało operę, uważając ją za przeżytek, forma ta nie tylko przetrwała, ale wciąż potrafi głęboko poruszać i prowokować. Paradoksalnie, nawet Pierre Boulez który postulował spalenie operowych gmachów jako symbolu artystycznego buntu, w późniejszym okresie życia dyrygował dziełami Wagnera. Ta ewolucja stanowi dla mnie wymowny dowód siły i żywotności formy operowej. Właśnie w operze widzę przestrzeń, gdzie różne dziedziny sztuki spotykają się w organicznej jedności, tworząc doświadczenie, które przemawia zarówno do intelektu, jak i emocji współczesnego odbiorcy. Nie postrzegam opery jako sztuki elitarniej. Przeciwnie, uważam że to przestrzeń demokratyczna, otwarta na różnorodność głosów i

doświadczeń. Proces tworzenia to dla mnie żywa i dynamiczna rozmowa, pełna transformacji i odkryć. Współpraca z librecistami to nieustanny dialog: wspólnie kształtujemy, przekształcamy, szukamy najwłaściwszych słów i znaczeń. Angażuję się w każdy etap produkcji, od pisania libretta po koncepcję reżyserskiej, scenografię, pierwsze czytanie i próby by wraz z całym zespołem powołać do życia dzieło, które żyje i oddycha.

IV. Synopsa

Southern Crossings to jednoaktowa opera składająca się z pięciu scen, rozgrywających się w dwóch różnych momentach historii. Przez całą narrację przewija się motyw czasu: czas kosmosu, czas ziemi, czas codziennego rytmu życia oraz czas wolności. Punktem wyjścia jest kolacja, która odbyła się w Kapsztadzie w 1836 roku, gdy Charles Darwin, wracający do Anglii na pokładzie okrętu Beagle spotkał Johna Herschela i jego żonę Margaret. W Kapsztadzie obaj mężczyźni zajmowali się „wielkimi pytaniami” nauki i byli zwolennikami abolicjonizmu. Mimo wspólnych idei, wieczór zakończył się niezręcznie. Akcja opery przeskakuje między tym spotkaniem a rokiem 1838, kiedy Margaret Herschel wraz z dwojgiem służących, Leah i Januarym wspomina tamten wieczór. Choć Leah i January zostali formalnie wyzwoleni przez państwa Herschelów, nadal odbywali obowiązkową czteroletnią służbę w ich domu. Podczas gdy Margaret pisze listy do swojej ciotki, Caroline Herschel, Leah i January prowadzą własną rozmowę o tym, co podsłuchali tamtego wieczoru, o swoich nadziejach, obawach i przyszłości po okresie niewoli. Celem tej opery było ponowne spojrzenie na klasyczną historię, historię odkryć naukowych i emancypacji, oraz dodanie do niej głosu tych, których zazwyczaj postrzega się jedynie jako cichych świadków rozmów wielkich ludzi. To próba opowiedzenia historii, która dotąd pozostawała niewypowiedziana.

V. Postacie

Ci, których znamy: Charles Darwin i John Herschel, obaj byli zwolennikami abolicjonizmu. Margaret Herschel, artystka botaniczna. Caroline Herschel, astronomka, ciotka Margaret.

Zapomniani: Leah i January, służący, byli niewolnicy, których historia zwykle pozostaje w cieniu.

Chór: Ośmioosobowy (2 soprań, 2 alty, 2 tenory, 2 basy), reprezentujący wielorasową i wielojęzyczną społeczność mieszkańców Kapsztadu oraz naturalne otoczenie. Pełni również funkcję chóru greckiego który nieraz komentuje wydarzenia sceniczne, dubluje głosy postaci, nadaje głębię narracji.

VI. Wyzwania i struktura dzieła

Konstrukcja narracji w tej operze stanowiła szczególne wyzwanie, opiera się ona na wielowarstwowych ramach czasowych, które wzajemnie się przenikają i współistnieją, tworząc płynną, nielinearną strukturę. Minimalistyczna scenografia, celowo pozbawiona dosłowności,

wymaga zaangażowania wyobraźni zarówno twórców, jak i odbiorców. Moim celem było stworzenie muzyki, która nie tylko wspiera tę koncepcję, ale aktywnie ją kształtuje, oferując przestrzeń, w której czas i miejsce mogą płynnie się transformować.

Proces kompozycyjny w tym przypadku odbiega od klasycznych metod pisania opery. Nie zaczynam od partytury fortepianowej, którą następnie orkiestruję, pracuję bezpośrednio z głosami i instrumentami, traktując je jako integralne elementy dramaturgii muzycznej. Wyciąg fortepianowy powstaje dopiero na późniejszym etapie przed próbami wokalnymi. Świadomie nie ograniczam się do jednej techniki kompozytorskiej, sięgając po takie środki wyrazu, które najlepiej służą zarówno muzyce, jak i narracji, którą chcę przekazać.

Dodatkową złożoność wprowadza język angielski, szczególnie wymagający w przypadku pisania na głos. W tej operze, gdzie język naukowców jest niezwykle skomplikowany i specjalistyczny, konieczne było znalezienie znaczącej równowagi między precyzją znaczeniową a muzyczną płynnością. Wymagało to szczególnej uwagi dla brzmienia i rytmu słowa, aby zachować jego naturalność.

VII. Instrumentacja

Akordeon

Użyłem go z dwóch głównych powodów:

- **Kolorystyka:** Potrafi brzmieć jak pełna sekcja dęta i tworzyć piękne klastera.
- **Funkcja zbliżona do basso continuo:** Pełni rolę harmonicznego fundamentu oraz wspiera prowadzenie głosów.

Waterphone

Ten instrument nie posiada standardowo ustalonych wysokości dźwięku, dlatego konieczne było indywidualne zmierzenie częstotliwości każdej pręciny w różnych artykulacjach i dynamikach oraz oznaczenie ich numerami za pomocą naklejek, co ułatwia orientację wykonawcy. Dzięki temu możliwe stało się wydobywanie zróżnicowanych i określonych wysokości, odbiegających od stroju równomiernie temperowanego w zależności od zastosowanej dynamiki i artykulacji.

Do gry użyłem smyczka wiolonczelowego, stosując oznaczenia artykulacyjne typowe dla instrumentów smyczkowych. Nie chciałem traktować tego instrumentu wyłącznie jako efektu dźwiękowego; zależało mi na tym, by stał się pełnoprawnym członkiem zespołu muzycznego.

Opanowanie partii instrumentu oraz wydobywanie wysokości zapisanych w partyturze zajęło mi jeden dzień intensywnej pracy z perkusistą. Ta sesja stała się nie tylko technicznym przygotowaniem, ale prawdziwym odkryciem muzycznych możliwości tego niezwykłego instrumentu.



Przykład artykulacji glissando wykonanej na waterphonie (strona 37).

Waterphone

s.t. 24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34

Perc.

gliss.

f

Przykład grania palcami (pizzicato) wykonany na waterphonie (strona 43).

Waterphone

pizz. 15 12 14 13

Perc.

f

VIII. Premiera

Premiera opery miała miejsce w Gerald W. Lynch Theater w Nowym Jorku, w czasie pandemii COVID-19, co stanowiło wyzwanie organizacyjne. Próby odbywały się w maseczkach, a cały proces twórczy wymagał wyjątkowej elastyczności oraz zaangażowania ze strony zespołu

twórczego. Wracając do historii powstania *Southern Crossings*, dzieło zostało skomponowane podczas mojego rocznego pobytu w Institute for Ideas and Imagination, działającym przy Columbia University Global Center w Paryżu. Ten czas stworzył sprzyjające warunki do pracy twórczej, przestrzeń intelektualną, spokój oraz inspirujące otoczenie. Warto podkreślić, że był to pierwszy utwór, który skomponowałem w sposób ciągły, od początku do końca. Zazwyczaj pracuję inaczej, jednak tym razem proces miał charakter sekwencyjny: na początku roku akademickiego dysponowałem jedynie librettem dwóch pierwszych scen, więc komponowałem i czekałem na kolejne sceny.

IX. Wybrane fragmenty

A. Aria January'ego, wideo I (strony 1-9)

Opera rozpoczyna się arią January'ego, którą skomponowałem dopiero po ukończeniu całego dzieła. Pracując nad jego postacią, miałem wrażenie, że przez całą operę widzimy go jako osobę sfrustrowaną i rozgniewaną. Chciałem jednak ukazać inne aspekty jego osobowości, bardziej delikatną, wrażliwą stronę. Dlatego poprosiłem librecistki o stworzenie tekstu tej arii. W tej scenie obserwujemy January'ego w samotności. Jesteśmy świadkami jego tęsknoty za rodziną oraz troski, jaką otacza kwiaty. To moment intymny, pełen emocji. Nie znamy jeszcze jego imienia, nie wiemy, kim jest ani że był kiedyś niewolnikiem ale poznajemy go poprzez gesty, słowa, uczucia oraz muzykę.

Przykład zastosowania mikrotonowych faktur w partii smyczków (strona 2).

The image displays a musical score for a string quartet (Violins 1 & 2, Viola, and Violoncello) from a video work. The score is presented in two systems, with measures 4-6 and 7-9. The notation includes various microtonal intervals (0, G, 0, G, 0) and dynamic markings (mp, p, mf). The score is written for four staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vlc. The first system (measures 4-6) shows a complex texture of microtonal intervals, with the first violin part featuring a series of notes marked '0 G 0 G 0 sim.' and the second violin part marked '0 G sim.'. The viola and cello parts are marked 'mp'. The second system (measures 7-9) continues the texture, with the first violin part marked '0 G sim.' and the second violin part marked 'p'. The viola and cello parts are marked 'mp' and 'p' respectively. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Przykład wsparcia głosu przez akordeon (strona 2).

13

Jan. *mf* Star - - - light in the spi - - - - - der's

Acc. B.S. *f* *mf*

Vln. 1 0 G sim. *f* *mf* sul pont. poco a poco

Vln. 2 0 G sim. *f* 0 G sim.

Vla. 0 G sim. *f* 0 G sim.

Vlc. *p*

Detailed description: This is a musical score for page 13. It features five staves: Jan. (Soprano), Acc. (Bassoon), Vln. 1 (Violin I), Vln. 2 (Violin II), and Vlc. (Violoncello). The Jan. staff has lyrics: "Star - - - light in the spi - - - - - der's". The Acc. staff is marked with a B.S. (Bassoon) and has dynamics *f* and *mf*. The Vln. 1 staff has a marking "0 G sim." and dynamics *f* and *mf*, with a phrase "sul pont. poco a poco" at the end. The Vln. 2 staff has a marking "0 G sim." and dynamic *f*. The Vla. staff has a marking "0 G sim." and dynamic *f*. The Vlc. staff has a marking "0 G sim." and dynamic *p*. The score is in 4/4 time and shows a vocal line supported by the bassoon and strings.

B. Scena II: Wczesny czerwiec 1836. Jadalnia rodziny Herschelów, rozmowa przy kolacji, wideo II (strony 37-50)

Kolacja stanowi jedno z kluczowych wydarzeń w operze. To wieczór pełen napięcia i niedopowiedzeń, pierwsze spotkanie Charlesa Darwina i Johna Herschela, podczas którego nie udaje im się nawiązać dialogu lub porozumienia. Atmosfera jest niezręczna, a rozmowa ujawnia różnice w podejściu do świata nauki.

Fragment ilustrujący imitację odgłosów ptaków z Kapsztadu (strona 37).

Podczas pisania staram się wyobrazić sobie świat dźwiękowy, porę dnia i przestrzeń, w której rozgrywa się akcja. Moim celem było stworzenie atmosfery lub czegoś ulotnego, a zarazem namacalnego. Poprosiłem profesor Morris o nagranie śpiewu ptaków w Kapsztadzie. Następnie przeanalizowałem częstotliwości ich głosów i przełożyłem je na instrumenty smyczkowe, wykorzystując mikrotonowość oraz technikę kontrolowanego aleatoryzmu. Z czasem Darwin i Herschel zaczynają przypominać dwa rywalizujące ptaki, każdy zamknięty w swoim świecie: jeden spogląda ku niebu, drugi ku ziemi. Ich rozmowa nie jest prawdziwym dialogiem, lecz równoległym monologiem, pełnym napięcia, lecz pozbawionym wzajemnego zrozumienia.

Moderato ♩ = 100
4/4

Acc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

s.p.

pp

ord. poco a poco

p

pp

C. Istotny moment rozmowy przy kolacji, wideo III (strony 52–59)

To kolejny fragment tej sceny, w którym następuje znacząca zmiana oraz przejście ze świata nauki do świata niewolnictwa. Leah i January, podsłuchując rozmowę, dowiadują się o kapitanie FitzRoyu (dowódcy okrętu Beagle, na którym podróżował Darwin). FitzRoy zostaje początkowo nazwany „człowiekiem Boga” i „wielkim naukowcem”, lecz szybko okazuje się, że był handlarzem niewolników. Wziął kilku rdzennych mieszkańców Ziemi Ognistej jako zakładników. Za guzik kupił chłopca, którego później nazwano Jemmy Button, a za koszyk dziewczynkę, którą nazwano Fuegia Basket. Ta opowieść skłania Leah i January’ego do głębszej refleksji nad własną sytuacją: to, co wydarzyło się w Ziemi Ognistej, dzieje się również z nimi, mimo że formalnie otrzymali wolność, ich sytuacja pozostaje niejasna.



Jemmy Button w roku 1833 z rozdziału „Fuegończycy” w dziele *Narrative of the Voyages of H.M. Ships Adventure and Beagle*. Tom 2. FitzRoy, R., 1839. Proceedings of the Second Expedition, 1831–36. „Fuegończycy” [ilustracja], s. 324–325 Biblioteka Uniwersytetu w Cambridge



Fuegia Basket, 1833, z rozdziału „Fuegończycy” w dziele *Narrative of the Voyages of H.M. Ships Adventure and Beagle*. Tom 2. FitzRoy, R., 1839. Proceedings of the Second Expedition, 1831–36. „Fuegończycy” [ilustracja], s. 324–325 Biblioteka Uniwersytetu w Cambridge

Na tej stronie partytury, po ujawnieniu, że kapitan FitzRoy był handlarzem niewolników i uprowadził ludzi z Tierra del Fuego jako zakładników, pojawia się pytanie: „Zakładnicy?”

Warstwa dźwiękowa składająca się z mikrotonowych akordów w smyczkach, podczas gdy akordeon wnosi bogatą, kolorystyczną fakturę wraz z pytaniem „Zakładnicy?” (strona 54).

Scene 2

G

Impetuoso $\text{♩} = 100$

1/4 7/4 4/4 3/4

232

Mar. *ff* Hos - ta - ges? ____

Leah *ff* Hos - ta - ges? ____

Her. *ff* Hos - ta - ges? ____

Dar. *mf* On that pre - vi - ous vo - yage, when na - tives siezed a boat, he

Jan. *ff* Hos - ta - ges? ____

S. *pp* Oh

A. *pp* Oh

T. *pp* Oh

B. *pp* Oh

Acc. *ff* B.S. *ppp* *ff* *ppp* *mf*

Vln. 1 *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vln. 2 *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vlc. *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Następny przykład przedstawia aleatoryzm w chórze: chór w lamentacyjnym tonie powtarza frazę „chłopcy i guziki, guziki i chłopcy” na tej samej wysokości dźwięku, tworząc zapętloną, hipnotyczną warstwę (strona 56).

Scene 2

244

S

A

T

B

D. Świat Leah i January'ego, video IV (strony 68-83)

W poprzednich scenach widzimy ich jedynie jako komentatorów i świadków. Teraz poznajemy, kim naprawdę są. To przestrzeń intymności, ten duet stanowi emocjonalne centrum opery.

Leah próbuje uspokoić January. Uznaje, że rodzina Herschelów dała im wolność i nauczyła ich prowadzenia ksiąg bankowych. Jednocześnie martwi się, co stanie się po ich odejściu. January jest bardziej sceptyczny i kwestionuje intencje Herschelów oraz nadzieje Leah. Chór odzwierciedla wewnętrzny świat Leah i January. Partytura ukazuje fakturę wielowarstwową. Chór powtarza słowo „czas, czas”, gdzie „czas” ma trzy znaczenia: czas ziemi, czas nieba i czas wolności. Smyczki mają własną rolę, podążając za głosami w quasi-kanonicznej fakturze, w istocie są echem dla głosów i dla siebie nawzajem: pierwsze skrzypce z altówką, drugie skrzypce

z wiolonczelą, jedno po drugim. Akordeon wspiera głosy od czasu do czasu. Każda warstwa faktury krąży we własnej orbicie. Razem tworzą jedność. Tym, co je łączy, jest świat harmoniczny, nie tonalny, lecz oparty na diatonicznych klastrach. Kiedy dyrygent zobaczył partyturę, obawiał się, że chór stworzy dźwiękową ścianę w stosunku do solistów. Powiedziałem mu, że chcę, aby chór znajdował się poza sceną tam, gdzie będzie echem Leah i January (strona 69). Leah tłumaczy, że rodzina Herschelów płaci im pieniądze, a ona je oszczędza i pokazuje swoją książeczkę bankową. Punktem kulminacyjnym tej sceny jest moment, w którym January pyta Leah, czy ludzie na ulicy widzą ją jako wolną kobietę czy? Leah powstrzymuje go przed wypowiedzeniem słowa „niewolnica” i zamiast tego stanowczo mówi: „jestem wolną kobietą.” Chciałem w tym momencie podkreślić siłę niewypowiedzianego słowa (strona 77).

B

89

Leah *fff* No! Do not say that word. I am a free wo-man. Free! —

Jan. Do they see — a wo-man taught to keep mo-ney in a bank? Or do they see...

S — time, — time, — time, — *f* time, — time, — *mf* time. — Free!

A — time, — time, — time, — *f* time, — time, — *mf* time. — Free!

T — time, — time, — time, — *f* time, — time, — *mf* time, —

B — time, — time, — time, — *f* time, — time, — *mf* time. — time.

Gdy Leah śpiewa „jestem wolną kobietą”, chór zaczyna powtarzać słowo „wolna” niczym fale poruszające się w czasie. Chór odzwierciedla jej wewnętrzny świat (strona 79).

Leah *mf*
Time and time.

Jan. *mf* *f* *mf* *f*
Time _____ and time a-gain. Time _____ and time _____ a-gain, an-swe-ring the bell, mea-su-ring the hour, we

S
— Time, _____ time, _____ time, _____ time. time, _____ time, _____ time,
— time, time, time, _____ time, time. time, _____ time, _____ time,
— Time, _____ time, _____ time, _____ time. time, _____ time, _____ time,
— Time, time, time, _____ time, time. time, _____ time, _____ time,
T
time. Time, time, time. time, time, time,
B
time. Time, time, time. time, time, time, time,
Acc. B.S. *mf*
Vln. 1 *mf*
Vln. 2 *mf*
Vla. *mf*
Vlc. *mf*

Po wysłuchaniu duetu przez publiczność, w oddali widzimy Caroline w Hanowerze, piszącą listy do Margaret, oraz chór, który przekazuje korespondencję z Kapsztadu do Hanoweru. Na końcu wracamy do rzeczywistości. Cały świat dźwiękowy przechodzi w pizzicato smyczków, w zupełnie odmiennym świecie brzmieniowym. Czujemy, że Leah i January byli jakby we śnie, i właśnie się z niego przebudzili (strona 83).

D

129

S
co-met's tail._____

A
co-met's tail._____

T
fu - - - ture in a co-met's tail._____

B
fu - - - ture in a co-met's tail._____

Acc.
p pp

Vln. 1
pp pizz. p

Vln. 2
pp pizz. p

Vla.
pp pizz. p

Vlc.
pp pizz. p

E. Scena IV, W ogrodzie Herschela, video V (strony 107–112)

Darwin i Herschel zaczynają się rozumieć. Ich myślenie z czasem się synchronizuje. Darwin rozważa pochodzenie gatunków i jesteśmy niemal świadkami narodzin jego teorii ewolucji. Rozmowa kończy się znaczącym pytaniem: czy jesteśmy „niedokończonymi istotami”? To była najtrudniejsza scena do napisania ze względu na trudny język naukowców. Pojawiają się w niej bardzo długie, złożone zdania, których nigdy nie wyobrażałem sobie w operze. Zapytałem Jessie

Blumberg (Darwina), jak udaje mu się zapamiętać tak wymagający i trudny tekst. Odpowiedział, że pomaga mu dobra prozodia, to rytm mówienia. W pewnym momencie podczas pisania muzyki do tej sceny poczułem, że potrzebujemy odmiany, choćby na kilka minut. Poprosiłem więc librecistki o napisanie arii dla Leah, byśmy mogli odetchnąć. Naukowcy mają swoje wielkie pytania, Leah również ma swoje: o wolność. Moja decyzja muzyczna polegała na stworzeniu dwóch odrębnych światów dźwiękowych: świata naukowców, wyrafinowany, chromatyczny, językowo skomplikowany oraz świata Leah, szczery, liryczny i prawie tonalny.

Inscenizacja: Jako kompozytor wyobrażałem sobie, że w tej arii Leah zajmie całą scenę i będzie sama. Tymczasem reżyserka Crystal Manich zaproponowała coś znacznie piękniejszego, uczyniła członków chóru ciężarem, który powstrzymuje Leah przed powrotem do domu, a jednocześnie źródłem wsparcia i ochrony. Są jej podobni, jej historia jest ich historią.

Głosy zwierząt w ogrodzie: Jak wspomniałam, że podczas komponowania, wyobrażam sobie przestrzeń i czas, w których rozgrywa się akcja, starając się oddać atmosferę danego miejsca. W tym fragmencie próbuję uchwycić dźwięki ogrodu nocą, jak deszcz, żaby, hieny i inne odgłosy. Chciałam muzycznie stworzyć coś, co przypomina obrazu Sen Henriego Rousseau, pełen tajemniczości i intensywnych barw (strona 92).

Scene 4

Misterioso ♩ = 80

4
4

Score for Scene 4, measures 1-6. The score includes parts for Soprano (S), Tenor (T), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Percussion (Perc.).

Vocal Parts:

- Soprano (S):** Rests in measures 1-5. In measure 6, sings "A" (*mf*).
- Tenor (T):** Rests in measures 1-5. In measure 6, sings "A" (*mf*).
- Both S and T:** Sing "Hoorrr..." in measure 6 (*mf*).

Instrumental Parts:

- Violins (Vln. 1 & 2):** Play a melodic line with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*.
- Viola (Vla.):** Play a melodic line with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*.
- Violoncello (Vlc.):** Play a melodic line with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*.
- Percussion (Perc.):** Play a rhythmic pattern with a **Wood Block** in measure 4 (*mp*) and a **Waterphone** in measure 6 (*pp*).

Score for Scene 4, measures 7-10. The score includes parts for Soprano (S), Tenor (T), Accordion (Acc.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Percussion (Perc.).

Vocal Parts:

- Soprano (S):** Sings "ha ha ha ha" in measure 7, "A" in measure 8, "ha A" in measure 9, and "ha A" in measure 10.
- Tenor (T):** Sings "ha ha" in measure 7, "A" in measure 8, "ha A" in measure 9, and "ha A" in measure 10.
- Both S and T:** Sing "Hoorrr..." in measure 10 (*mf*).

Instrumental Parts:

- Accordion (Acc.):** Play a chordal accompaniment with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, *p*.
- Violins (Vln. 1 & 2):** Play a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*, *p*.
- Viola (Vla.):** Play a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *p*.
- Violoncello (Vlc.):** Play a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*, *p*.
- Percussion (Perc.):** Play a rhythmic pattern with a **Waterphone** in measure 10 (*pp*).

Aria Leah

Smyczki: Akordy nie są statyczne lecz poruszają się, glissandami od czasu do czasu.
Akordeon wspiera głos i tworzy klaster (strona 110).

335

Leah: sit, to vi-sit, to do no-thing, to tell sto-ries of what I know, to see my fa-ther, mo-ther,

Acc. *mf p*

Vln. 1 *f p mf p*

Vln. 2 *f p mf p*

Vla. *p mf p*

Vlc. *p mf p*

110

W pewnym momencie Darwin mówi: „Are we unfinished creatures?” Co za skandal w XIX wieku wypowiedzieć takie słowa „czy jesteśmy niedokończonymi istotami?” (strona 111).

365

Her. dead, or their past?

Dar. Are we un-fi-nished crea-tures who are not yet what we will be? If chan-ging.

Acc. *pp*

Vln. 1 *pp p mp*

Vln. 2 *pp p mp*

Vla. *pp p mp*

Vlc. *pp p mp*

Perc. *pp*

Crotales arco

F. Zakończenie, wideo VI (strony 138-147)

Finałowa scena rozpoczyna się obrazem Góry Stołowej, wylaniającej się w oddali, oraz chórem reprezentującym mieszkańców Kapsztadu, mówiących w językach Xhosa, afrikaans, malajskim i angielskim (strona 117).

Scene 5

Largo ♩ = 60
2
4
pp

S
 Gree - - - - - tings. Gree - - - - - tings.

pp *p*

Gree - - - - - tings. Gree - - - - -

A
f *pp* *p*

Gree-tings. Gree - - - - - tings. Gree - - - - -

f *pp* *p*

Gree-tings. Gree - - - - - tings. Gree - - - - - tings.

T
f

Gree - tings. ||Kho-re ||ha - - - re

B
f

Gree - tings. ||Kho-re ||ha - - - re

10

mp

Sela - - - - - mat - - - - - be - tang.

mp *f*

tings. Sela - - - - - mat - - - - - be - tang.

mp *f*

tings. Sela - - - - - mat be - tang

mp *f*

Sela - - - - - mat - - - - - be - tang.

p

Mo-ther, bro-ther. Gree - - - - - tings.

p

Mo-ther, bro-ther. Gree - - - - - tings.

p

Fa - ther, sis - ter. Gree - - - - -

p

Fa - ther, sis - ter. Gree - - - - -

Na pierwszy rzut oka wszystko wydaje się uporządkowane i spokojne. Jednak szybko okazuje się, że tak nie jest. Opera kończy się pytaniami i niepewnością, wszyscy bohaterowie oraz chór gromadzą się na scenie (nawet Caroline, która przebywa w Hanowerze), lecz każdy pozostaje samotny, pogrążony we własnych myślach, zadając sobie indywidualne pytania. Niebiosa schodzą na ziemię. Nie ma rozwiązania. Nie ma odpowiedzi.

Moja strategia kompozytorska polegała na warstwowym budowaniu głosów i zmianach tempa w partyturze, by oddać wielowymiarowość czasu tej opery, czas wszechświata, czas ziemi, czas życia codziennego oraz nieustanne oczekiwanie na wolność. To spotkanie nie prowadzi do harmonii, lecz rodzi dysonans i wątpliwość.

Ten moment odzwierciedla ostatnie wersy libretta, jedno krótkie zdanie, które powtarza się w nieskończoność. Wszyscy bohaterowie i chór powtarzają tę samą frazę: „A jednak, a jednak” (And yet, and yet) (strona 147).

435

[illegible]

X. Doniesienia prasowe

A. Recenzja, Opera Magazine (2022), Nowy Jork

Osadzona w burzliwym wczesnym okresie brytyjskich rządów w Południowej Afryce, nowa opera Zaida Jabriego *Southern Crossings* rozgrywa się w domu wybitnego astronoma Johna Herschela i jego żony Margaret, cenionej ilustratorki botanicznej. W 1838 roku para przygotowuje się do powrotu do Anglii po czterech latach spędzonych w Kapsztadzie. Pięć scen opery przeplata współczesne wydarzenia z tymi sprzed dwóch lat, gdy młody Charles Darwin, kończący swą podróż dookoła świata na pokładzie Beagle, gościł u Herschelów. W liście do ukochanej i błyskotliwej ciotki Caroline, Margaret wspomina ten wieczór jako uprzejmy, choć niezręczny; kluczowa scena opery to fantazja Margaret na temat tej kolacji, w której dwa wybitne umysły nawiązują prawdziwą więź i dzielą się najgłębszymi intelektualnymi pytaniami. Równolegle January i Leah, byli niewolnicy wyzwoleni przez Herschela, lecz zmuszeni do „praktyk” w charakterze służących, rozważają tragiczne skutki brytyjskiej i holenderskiej okupacji dla rdzennych mieszkańców, niepewność związaną z odejściem pracodawców oraz pytania o własny los w wciąż skolonizowanej ziemi.

Skromna, ale efektywna produkcja Crystal Manich w GERALD W. LYNCH THEATER John Jay College (pokazywana 16 i 18 czerwca) rozgrywała się na niemal pustej scenie przedstawiającej dom Herschelów. Długi stół, krzesła, skrzynie podróżne i biurko na podwyższeniu stanowiły jedyne elementy scenografii, uzupełnione projekcjami pogody, gwiazd, wzorów matematycznych i rękopisów. Dziewiętnastowieczne kostiumy utrzymane były w stylizowanej prostocie, a głębokie czerwienie i fioleto w strojach chóru tworzyły mroczną, tropikalną atmosferę. W przejściach między scenami Leah i January przesuwali stół, sygnalizując zmianę.

Libretto Yvette Christiansë i Rosalind Morris, balansujące między poezją a codzienną rozmową, zręcznie oddawało osobowości i wartości postaci. W wyrafinowanej dyskusji Herschel wychwalał matematykę jako „najpotężniejsze narzędzie poznania”, podczas gdy Darwin z zachwytem opisywał zdolności językowe kobiety porwanej na jego statku, nieświadomy jej niehumanitarnego traktowania (Herschelowie wzdygali się; służący byli przerażeni). W urywanych, gniewnych uwagach mieszących angielski z zulu, January kwestionował priorytety swych panów i przywoływał krzywdy rdzennej ludności, jak makabryczny los króla Hintsy, rzekomo ściętego przez brytyjskich żołnierzy. Leah wyrażała swoje strapienia w najbardziej lirycznych fragmentach.

Atonalny język muzyczny Jabriego okazał się doskonałym nośnikiem dla precyzyjnego przekazu tekstu, z niezwykle ekspresyjną linią wokalną. Śpiewacy płynnie przechodzili między tradycyjnym śpiewem, Sprechgesang a mową, zawsze zachowując naturalny rytm słów. Mimo skromnego składu (kwartet smyczkowy, akordeon i perkusja), muzycy tworzyli bogatą atmosferę dzięki rozszerzonym technikom gry i użyciu nietypowych instrumentów jak brzmiały nieziemsko waterphone. Instrumentalne interludia budowały nastrój wzmacniany przez chór za

kulisami, a akompaniament partii solowych wahał się od nerwowych tremoli po homofoniczne podwojenia w dialogach Darwina i Herschela.

W roli Leah Kearstin Piper Brown miała najbardziej emocjonalny materiał i najznakomitszy głos; jej soczysty liryczny sopran poruszająco oddawał lęki i frustracje służącej. Stentorowy bas-baryton Kevina Thompsona nadawał January'emu moralny autorytet. Donośny tenor i żywiołowa obecność Glenna Seven Allena jako Herschela sprawiały, że wydawał się młodszy od Darwina (mimo że był od niego starszy o 14 lat), którego grał elegancki baryton Jesse Blumberg. Mark Shapiro poprowadził wykonanie z wyczuciem i kolorytem.

Podobnie jak *Capriccio*, ta dyskursywna opera jednoaktowa skupia się bardziej na ideach niż akcji; ci, którzy oczekują wartkiej dramaturgii, będą rozczarowani. Lecz w przeciwieństwie do Straussa, zespół Jabriego, Christiansë i Morris nie ignoruje problemów świata poza salonowymi murami, z jego społecznymi podziałami. To elegancko zrealizowane i wciągające dzieło.

Susan Brodie (2022)

Tłumaczył: Zayed Jabri

B. Wywiad z OperaWire z 12 czerwca 2022 roku

“Q & A: Composer Zaid Jabri on the Process of Composing ‘Southern Crossings’”

<https://operawire.com/q-a-composer-zaid-jabri-on-the-process-of-composing-southern-crossings/>

XI. Zespół twórczy

Yvette Christiansë: librecistka

Rosalind Morris: librecistka

Crystal Manich: reżyserka

Mark Shapiro: dyrygent i kierownik muzyczny

Tlálóc López-Watermann: scenografia i oświetlenie

Philippe Leonard: projekcje

Carla Bellisio: kostiumy

Kate Casalino: peruki i makijaż

Główni wokaliści

Glenn Seven Allen: tenor (John Herschel)

Jesse Blumberg: baryton (Charles Darwin)

Kearstin Piper Brown: sopran (Leah)

Sarah Heltzel: mezzosopran (Caroline Herschel)

Juliet Petrus: sopran (Margaret Herschel)

Kevin Thompson: bas (January)

Zespół instrumentalny
Kwartet smyczkowy FLUX
Tom Chiu: I skrzypce
Felix Fan: II skrzypce
Conrad Harris: altówka
Max Mandel: wiolonczela
Maciej Frąckiewicz: akordeon
Jared Soldiviero: perkusja

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Najważniejszym obszarem mojej działalności artystycznej pozostaje kompozycja, choć istotnym aspektem moich zainteresowań jest również badawcze podejście do roli muzyki w społeczeństwie.

W 2014 roku uzyskałem stopień doktora sztuki w zakresie kompozycji i teorii muzyki na Akademii Muzycznej w Krakowie, broniąc rozprawy pt. „Problem rozszerzającej się serii na podstawie *Miłości i Miłosierdzia* na chór i wielką orkiestrę symfoniczną (tekst: Grzegorz Bar Hebraeus)”. Rozszerzone serie to technika kompozytorska mojego autorstwa, częściowo inspirowana muzyką syryjskiego Kościoła chrześcijańskiego. Utwór *Miłość i Miłosierdzie* został wykonany przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia.

Reprezentuje mnie holenderskie wydawnictwo Donemus, gdzie jestem jednym z wyróżnionych kompozytorów: <https://donemus.nl/composer/zaid-jabri/>

Od czasu zdobycia pierwszej nagrody na Konkursie Młodych Kompozytorów im. Adama Didura moja twórczość była wielokrotnie nagradzana i prezentowana na prestiżowych festiwalach w Europie i Stanach Zjednoczonych. Otrzymałem liczne stypendia rezydencyjne, m.in. w MacDowell, Virginia Center for the Creative Arts (VCCA), Bellagio Center Fundacji Rockefellera, Radcliffe Institute na Uniwersytecie Harvarda oraz Institute for Ideas and Imagination przy Columbia University Global Center w Paryżu. Prowadziłem wykłady i prezentacje w wielu renomowanych instytucjach, m.in. w Barnard College, Uniwersytet Harvarda, Columbia University, Norweskim Uniwersytecie Nauki i Technologii, na Uniwersytecie Victoria w Kanadzie, Bilgi University w Istambule, Uniwersytet Paryjski nr. 8, Amerykański Uniwersytet w Kairze, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Merrimack College w Massachusetts, USA.

Moje kompozycje i nagrania najlepiej świadczą o moim muzycznym zakresie, który nieustannie ewoluuje, odpowiadając na nowe wyzwania oraz dostosowując się do zmieniających się kontekstów warsztatowych, estetycznych i kulturowych. Muzyka kameralna i elektroakustyczna stanowią istotną część mojego dorobku. Koncert klarnetowy został nagrany przez Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, a utwór *Gerra and Qasioun* na obój i 11 instrumentów smyczkowych wykonano wiosną 2019 roku w Sali Berliner Philharmoniker przez berlińską Kammersymphonie.

Z ogromną pasją piszę dla ludzkiego głosu i utrzymuję stałą współpracę z zespołem Neue Vocalsolisten ze Stuttgartu. Utwór *Two Songs from Mihyar of Damascus* (2013), zamówiony przez ten zespół, był wykonywany w Niemczech, Polsce, Nowym Jorku, Wenecji, Helsinkach, Belgii i Kanadzie. W operze *Cities of Salt*, opartej na powieściach Abdela Rahmana Munifa, podjąłem próbę komunikacji międzykulturowej. Fragmenty tego dzieła (wciaż w trakcie pracy) zostały zaprezentowane w Royal Opera House, Linbury Theatre w Londynie w 2016 roku i były szeroko komentowane w brytyjskiej prasie.

Moje wielkoformatowe dzieło wokarno-instrumentalne *A Garden Among the Flames* miało premierę w Carnegie Hall w 2017 roku i zostało określone przez The New York Times jako „uderzające”. Często współpracuję z poetami i artystami wizualnymi. Obecny projekt *Current* oparty jest na wierszu Rosalind Morris i zawiera wizualizacje autorstwa Moniki Weiss.

W roku 2025 zostałem laureatem projektu Swoboda badań 5 realizowanego przez Uniwersytet Śląski. W ramach tego przedsięwzięcia chciałbym zaprosić na nasz kampus w Cieszynie dwóch znakomitych wykonawców oraz podjąć współpracę z dwoma wykonawcami, pracownikami naszego Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji. Ich obecność stwarza wyjątkową okazję do nawiązania dialogu naukowo-kulturowego w obrębie naszej akademickiej społeczności.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Moja filozofia nauczania: Moja filozofia dydaktyczna ukształtowała się przez ponad dekadę pracy ze studentami z USA, Europy, Azji i Bliskiego Wschodu. W nauczaniu kompozycji dążę do tego, by młodzi twórcy odnaleźli własny głos i stworzyli swój muzyczny świat bez narzucania im konkretnego stylu. Uważam, że znajomość zarówno klasycznych, jak i współczesnych technik kompozytorskich to nie tylko rzemiosło, lecz także droga do artystycznej wolności. Dzięki niej studenci mogą przekraczać granice i tworzyć bez ograniczeń.

W pracy ze studentami przyjmuję rolę starszego kolegi, osoby z większym doświadczeniem muzycznym, która nie tylko dzieli się wiedzą, ale przede wszystkim wspiera, inspiruje i towarzyszy w procesie muzycznego rozwoju. Zajęcia prowadzę w atmosferze otwartości,

wzajemnego szacunku i swobody wyrażania siebie, ponieważ wierzę, że edukacja artystyczna powinna być przestrzenią dialogu, a nie oparta na hierarchii.

Wolność estetyczna: Wolność estetyczna jest dla mnie kluczowym elementem nauki. Młodzi artyści mają prawo do eksperymentowania i wyrażania siebie bez narzuconych ograniczeń. Style muzyczne nie znikają lecz raczej przechodzą transformacje, ustępując miejsca nowym nurtom, by później powrócić w odświeżonym duchu. Wierzę, że każdy styl może nabrać nowego kształtu i ponownie zachwycać, jeśli zostanie odkryty na nowo przez wrażliwego twórcę.

Indywidualne podejście: Każdy student jest inny i jest utalentowany w jedną lub w drugą stronę, ma swoje wyzwania i tempo rozwoju. Dlatego stawiam na indywidualne podejście, dostosowując metody pracy do potrzeb konkretnej osoby lub grupy studentów. Moim celem jest wspieranie ich w odkrywaniu własnej drogi artystycznej, niezależnie od kierunku, w którym się rozwijają.

Zaufanie i relacja: Zaufanie to fundament skutecznej edukacji. Staram się budować je od pierwszych zajęć, ponieważ tylko w atmosferze bezpieczeństwa i wzajemnego szacunku możliwa jest autentyczna praca twórcza. Relacja pedagogiczna powinna być oparta na dialogu, empatii i otwartości.

Krytyczne myślenie: Jednym z moich celów dydaktycznych jest rozwijanie u studentów umiejętności krytycznego i samokrytycznego myślenia. Refleksja nad własną pracą jest niezbędna, by móc świadomie funkcjonować w świecie muzyki, zarówno jako twórca, jak i jako nauczyciel. Uważam że ten nawyk powinien być kształtowany już na etapie studiów.

Wsparcie twórcze: Jako kompozytor wiem, że proces twórczy bywa trudny i czasem prowadzi do impasu, który wymaga wsparcia. Dlatego staram się być dostępny dla studentów także poza zajęciami. Nie podaję gotowych rozwiązań, lecz tworzę warunki, które sprzyjają samodzielnemu odkrywaniu własnych rozwiązań. Moim zadaniem jest towarzyszyć, inspirować i pomagać w odnalezieniu własnej drogi.

Międzynarodowe doświadczenie: Na Akademii Muzycznej w Krakowie prowadziłem zespoły muzyki kameralnej w ramach przedmiotu „Praktyka wykonawcza muzyki współczesnej”. Wiele z tych zespołów przekształciło się w profesjonalne zespoły, które występowały na prestiżowych festiwalach w Polsce i za granicą. Mam świadomość, że studenci pochodzą z różnych środowisk społecznych i kulturowych, a każdy z nich reprezentuje odmienne podejście do nauki oraz muzyki. Traktuję tę różnorodność jako wartość. Na różnych uczelniach aktywnie wspierałem studentów z krajów arabskich, Turcji, Chin, USA oraz całej Europy. Moim celem było nauczanie ich, jak uczyć się od siebie nawzajem, czerpać z własnych tradycji i odkrywać nowe obszary z odwagą oraz pewnością siebie. Pracowałem również ze studentami w Turcji, Norwegii, Stanach Zjednoczonych, Egipcie, Syrii i Kanadzie. Zawsze zaczynam od poznania indywidualnych potrzeb i ambicji każdego studenta, a następnie oferuję narzędzia, które pozwalają im rozwijać własne umiejętności i realizować cele artystyczne i naukowe.

Deep Learning: Uważam, że głębokie uczenie (deep learning) odgrywa kluczową rolę w edukacji, zwłaszcza w kontekście przygotowania studentów do funkcjonowania na rynku muzycznym, a także w środowisku szkolnym i akademickim. Proces kształcenia powinien umożliwiać im zarówno tworzenie muzyki, jak i jej nauczanie zaraz po ukończeniu studiów, bez konieczności dodatkowego poszukiwania narzędzi czy rozwiązań. Istotne jest, aby rozwój ten przebiegał w sposób naturalny i płynny.

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

Moją działalność dydaktyczną z pełnym przekonaniem wiążę z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach. Uważam, że kierunki takie jak Edukacja muzyczna oraz Muzyka w multimediami odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu wrażliwości artystycznej i kompetencji kulturowych, tak potrzebnych we współczesnym społeczeństwie. Kampus w Cieszynie postrzegam jako przestrzeń o ogromnym potencjale, miejsce, w którym młodzi, utalentowani ludzie mogą nie tylko pielęgnować i chronić dziedzictwo muzyczne, lecz także twórczo je przekształcać, wprowadzając muzykę w nowe, interdyscyplinarne obszary sztuki i nauki.

W listopadzie 2025 roku, dzięki projektowi „Swoboda badań”, odbędzie się koncert mojej muzyki elektroakustycznej, obejmujący cztery prawykonania oraz nagranie nowej płyty z udziałem wykonawców z Omanu, Wielkiej Brytanii i Polski.

(podpis wnioskodawcy)

