

AUTOREFERAT

NAUKA I WYKSZTAŁCENIE

Moja przygoda z fortepianem zaczęła się w 1978 roku, kiedy podjąłem naukę w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I i II stopnia we Wrocławiu. W 1980 roku patronem tej szkoły, mieszczącej się wówczas przy ul. Łowieckiej, został Karol Szymanowski. Trafiłem pod opiekę bardzo doświadczonej nauczycielki – pani mgr Teresy Piątek, której muzykalność i osobowość wywarły na mnie ogromny wpływ. Zwracała uwagę na prowadzenie frazy, na jakość dźwięku i śpiewność, nie zaniedbując przy tym spraw technicznych i warsztatowych. Grając na wielu popisach szkolnych, jak również koncertach pozaszkolnych, zwróciłem na siebie uwagę redakcji Polskiego Radia Wrocław i pani redaktor Zofii Owińskiej, która w 1981 roku zrobiła o mnie specjalną audycję, na którą składały się wywiady z panią Piątek, z moją mamą i ze mną, przeplatane nagraniami dokonanymi przeze mnie w studiu radiowym. W 1984 roku wziąłem udział w Konkursie Młodego Pianisty w Bielsku-Białej, zdobywając III nagrodę oraz nagrodę specjalną za wykonanie sonaty Haydna.

W tym samym roku skończyła się moja edukacja w szkole muzycznej pierwszego stopnia. Postanowiłem kontynuować naukę gry na fortepianie w drugim stopniu. Trafiłem do klasy mgr Ewy Piotrowskiej. Zwracała ona szczególną uwagę na precyzję gry i wierność tekstowi muzycznemu, nie zaniedbując przy tym spraw technicznych i czysto muzycznych. W 1990 roku wziąłem udział w Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym w Olsztynie, zajmując IV miejsce. Uwieńczeniem nauki w POSM I i II stopnia (przemianowanej w międzyczasie na Państwową Podstawową Szkołę Muzyczną i Państwowe Liceum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego we Wrocławiu) był Koncert Dyplomantów w gmachu Filharmonii Wrocławskiej, podczas którego wykonałem wraz ze Szkolną Orkiestrą Symfoniczną pod dyr. Mieczysława Gawrońskiego pierwszą część *Koncertu fortepianowego g-moll op. 22* Camille'a Saint-Saënsa.

Od pierwszych lat mojej nauki miałem również styczność z kameralistyką. Będąc jeszcze w szkole I stopnia, zacząłem grać w trio fortepianowym ze skrzypaczką Elżbietą Zołotariew i wiolonczelistą Wojciechem Majewskim. Pracowaliśmy pod kierunkiem pani mgr Elżbiety

Kowalun, która była pomysłodawczynią stworzenia tego dziecięcego tria. Edukację w dziedzinie kameralistyki kontynuowaliśmy później w drugim stopniu, pracując pod kierunkiem mgr Ewy Tracz-Leyman i mgra Tadeusza Melki. Nasz zespół kilkakrotnie brał udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Kameralnych we Wrocławiu, występując początkowo – z racji młodego wieku członków – poza konkursem, później zdobywając odpowiednio: VI nagrodę w 1983 roku, II nagrodę w 1987 roku (graliśmy wówczas *Trio d-moll op. 49* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego) oraz I nagrodę w 1988 roku (tym razem grając *Trio D-dur* Aleksandra Borodina). W 1987 nasze trio wzięło udział w kursie mistrzowskim w Łańcucie, gdzie pracowaliśmy pod kierunkiem wspaniałej pianistki i kameralistki pani prof. Mai Nosowskiej, od której wiele się nauczyłem zarówno w dziedzinie pianistyki, jak i kameralistyki.

Z czasów wrocławskich pragnę jeszcze wspomnieć trzech pedagogów, którzy wywarli duży wpływ na moją edukację, wrażliwość i postrzeganie muzyki:

- mgr Hannę Supranowicz, która uczyła mnie przedmiotów teoretycznych (historii muzyki i form muzycznych) i która zaraziła mnie swoją miłością zwłaszcza do muzyki J.S. Bacha,
- mgr Grażynę Rogalę-Szczerek, z którą przez kilka lat współpracowałem jako akompaniator chóru szkolnego,
- mgra Jana Pacułę – znakomitego nauczyciela harmonii, dzięki któremu zafascynowała mnie ta dziedzina muzyki (co przełożyło się również na to, że zająłem się aranżacją i kompozycją).

Jak już wspomniałem wcześniej, w 1990 roku brałem udział w Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym w Olsztynie, gdzie zdobyłem IV nagrodę. Na konkursie tym poznałem profesora Zbigniewa Śliwińskiego, który wtedy zasiadał w jury. Zdecydowałem się wówczas podjąć studia pianistyczne w jego klasie w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Miałem szczęście spotkać na swojej drodze jednego z najwybitniejszych polskich profesorów – twórcy gdańskiej szkoły pianistycznej, który wychował wiele pokoleń zarówno koncertujących pianistów, jak i pedagogów. Jego niezwykle szeroka wiedza, mająca zawsze przełożenie na praktykę, odpowiednie podejście, jak również otwartość na różne propozycje interpretacyjne i repertuarowe, pozwoliły mi na nieskrępowany rozwój muzyczny, pianistyczny i intelektualny. W pracy nad repertuarem ważna była nie tylko wierność tekstowi

muzycznemu, precyzja techniczna, zrozumienie intencji kompozytora czy wierność danemu stylowi, ale także osobiste podejście do danego utworu – tworzenie muzyki, nie ślepe odtwórstwo. Jego muzykalność uwrażliwiła mnie na barwę dźwięku, wrażliwość na brzmienie fortepianu i piękny dźwięk przy jednoczesnej dbałości o puls, rytm i artykulację tam, gdzie te elementy dzieła muzycznego odgrywają ważną rolę. To właśnie profesor Zbigniew Śliwiński, znając doskonale moje zafascynowanie polifonią i niejako czytając w moich myślach, podsunął mi jako propozycję repertuarową *Wariacje Goldbergowskie* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 988). W czerwcu 1993 roku pojechałem na Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny do miejscowości Ragusa-Ibla we Włoszech, gdzie – grając właśnie *Wariacje Goldbergowskie* J.S. Bacha oraz *Kreisleriana op. 16* R. Schumanna – zdobyłem drugą nagrodę (pierwszej nie przyznano) oraz nagrodę specjalną za wykonanie tego niezwykle bachowskiego cyklu. Niecały rok później, w marcu 1994 roku, zdobyłem zupełnie nowe doświadczenie – zetknąłem się pierwszy raz z pracą w studiu, gdzie dokonałem dla firmy DUX nagrania wspomnianych już *Wariacji Goldbergowskich* J.S. Bacha. Wiele nauczyłem się, współpracując z mającymi już wtedy swoją markę wybitnymi reżyserami dźwięku – Małgorzatą Polańską i Lechem Tołwińskim. Płyta ukazała się w 1995 roku nakładem firmy DUX (0218) oraz doczekała się reedycji w nowej szacie graficznej w roku 2001. Zapoczątkowała całą serię wydawnictw towarzyszących obchodom zbliżającego się pięćdziesięciolecia Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, zbierając wiele pozytywnych recenzji. Jednym z ważniejszych wydarzeń podczas studiów było także wykonanie wraz z Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej pod dyr. Janusza Przybylskiego *Piątego Koncertu Fortepianowego Es-dur op. 73* L. van Beethovena w sali Państwowej Filharmonii i Opery Bałtyckiej w 1994 roku. Studia pianistyczne ukończyłem w 1996 roku, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Wtedy właśnie na Recitalu Dyplomowym po raz pierwszy wykonałem *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) J.S. Bacha.

Okres studiów to nie tylko gra solistyczna. W tamtym czasie korzystałem również z możliwości współpracy z kolegami wokalistami i instrumentalistami w projektach koncertowych, częstokroć towarzysząc im podczas egzaminów semestralnych czy recitali dyplomowych. Chodząc na zajęcia z nauki akompaniamentu oraz zespołu kameralnego, systematycznie poszerzałem swoją wiedzę, kontynuując zapoczątkowaną jeszcze w szkole I stopnia edukację w tej dziedzinie. Pracowałem pod kierunkiem tak wybitnych pedagogów, jak

prof. Krystyna Suchecka, prof. Henryk Keszowski i prof. Jadwiga Lewczuk. Każdy z wymienionej trójki był kompletnie inną osobowością muzyczną. Zajęcia z prof. Krystyną Suchecką były niezwykle inspirujące nie tylko ze względu na wykładany przez nią przedmiot, jakim była nauka akompaniamentu, choć oczywiście i na tym polu były niezwykle ciekawe i kształcące. Jej pełna temperamentu osobowość w połączeniu z wiedzą sprawiały, że przeradzały się one w nieraz burzliwe, lecz zawsze dające wiele do myślenia dyskusje na bardzo różne tematy. Na zajęciach z zespołu kameralnego prowadzonych przez prof. Henryka Keszowskiego przekonałem się, jak ważna jest współpraca skrzypka z pianistą w duecie (grałem wtedy z jego studentką, Katarzyną Dondalską) – jak płynna jest granica między kameralistyką (gdzie partie skrzypiec i fortepianu są równorzędne) a akompaniamentem. Z kolei pani prof. Jadwiga Lewczuk wprowadziła mnie w świat duetów fortepianowych. Wymagała od nas precyzji i dyscypliny, co było bardzo przydatne, zwłaszcza, że grając w duecie z Leszkiem Moździerzem obaj lubiliśmy dość swobodnie traktować wskazówki kompozytorów zamieszczone w nutach. Moja aktywność na polu kameralistyki została na Akademii doceniona i zauważona. Będąc jeszcze studentem, brałem udział w przewodzie I stopnia skrzypaczki Małgorzaty Skorupy.

POSZERZANIE KWALIFIKACJI ZAWODOWYCH I PIERWSZA PRACA

Moja fascynacja polifonią i muzyką Johanna Sebastiana Bacha sprawiła, że postanowiłem nie poprzestawać na edukacji pianistycznej i w 1996 roku podjąłem dodatkowe studia w klasie organów prof. Bogusława Grabowskiego. Zostałem przyjęty od razu na drugi rok i studiowałem do 2001 roku. Kontakt z profesorem Bogusławem Grabowskim był niezwykle kształcący i inspirujący. Uwrażliwił on mnie przede wszystkim na rolę, jaką muzyka odgrywała i wciąż odgrywa w przestrzeni sakralnej – niekiedy znacznie różniącej się od zwykłej sali koncertowej. Organista zmuszony jest do znacznie większej elastyczności przy doborze tempa, artykulacji czy rejestracji (a co za tym idzie – barwy dźwięku) utworu, ponieważ niejednokrotnie ma do czynienia z wnętrzami o bardzo różnej akustyce, różnym pogłosie, nie wspominając już o samych instrumentach, niekiedy bardzo się od siebie różniących. Gra na organach nauczyła mnie bardziej „przestrzennego” słyszenia, ponieważ grając jednocześnie na różnych sekcjach wykonawca zmuszony jest do percepcji dźwięków

pochodzących z różnych miejsc wnętrza, gdzie umieszczone są poszczególne piszczałki i gdzie całość jest jeszcze dodatkowo nasycona mniejszym lub większym pogłosem. Wspomniane już „przestrzenne” słyszenie dodatkowo ukształtowała u mnie także gra na pedale organowym, uwrażliwiając na słyszenie basu zarówno jako podstawy harmoniczej, jak również jako zupełnie niezależnej linii. Zdobyte w grze na organach doświadczenia miały ogromny wpływ na moją grę na fortepianie. Praca w kościelnym wnętrzu z pogłosem sprawiła, że siłą rzeczy zacząłem trochę inaczej pedalizować (starając się niekiedy naśladować pogłos), inaczej (pełniej) słyszeć akordy. Sam dźwięk na fortepianie mi się niejako „wydłużył”, uwrażliwiłem się także na jego barwę. Gra na organach wymaga także dokładności i precyzji w prowadzeniu głosów, co również jest bardzo przydatne w grze na fortepianie. Dzięki studiom organowym dane mi było poznać, a także zagrać dużo wspaniałej literatury muzycznej – od J.P. Sweelincka i J.S. Bacha, poprzez F. Mendelssohna i C. Francka, po J. Allaina, M. Duruflé czy O. Messiaena. Podczas studiów na drugim kierunku chodziłem także na lekcje gry na klawesynie pod kierunkiem prof. Małgorzaty Skotnickiej, przekonując się, jak różna jest technika klawesynowa od fortepianowej i z jak delikatną materią ma do czynienia pianista grający na klawesynie.

Wraz z ukończeniem studiów pianistycznych i rozpoczęciem drugiego kierunku studiów w klasie organów w 1996 roku podjąłem w Akademii Muzycznej w Gdańsku pracę akompaniatora, będąc zatrudnionym na stanowisku asystenta przy Katedrze Kameralistyki. Początkowo akompaniowałem skrzypkom i oboistom. Pracowałem z wybitnymi pedagogami – prof. Krystyną Jurecką, prof. Maciejem Sobczakiem i prof. Józefem Raatzem. O ile ze skrzypkami współpracowałem już wcześniej, o tyle po raz pierwszy dane mi było bezpośrednio zetknąć się z instrumentem dętym, w tym wypadku obojem, co z kolei uwrażliwiło mnie na oddech, a co za tym idzie – specyficzne frazowanie właściwe temu instrumentowi. Przez dalsze lata pracy akompaniatora współpracowałem głównie z fletami w klasie st. wykł. Ewy Czapor, której wrażliwość muzyczna była bardzo inspirująca i zachęcająca do pracy nad utworami. Poznałem w tamtym czasie sporo bardzo interesującej literatury obojowej i fletowej – obok muzyki epoki baroku, klasycyzmu i romantyzmu spore wrażenie na mnie zrobili kompozytorzy postimpresjonistyczni i dwudziestowieczni, tacy jak: S. Prokofiew, F. Poulenc, B. Martinu, F. Martin, L. Liebermann, H. Dutilleux, P. Hindemith, E. Bozza i inni.

Niezależnie od pracy i studiów prowadziłem w tamtym okresie również działalność koncertową. W roku 1996 grałem w Filharmonii Bałtyckiej wspólnie z prof. Włodzimierzem Wiesztordtem i Orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej pod dyr. Daniela Gason'a *Podwójny Koncert klawesynowy c-moll* J.S. Bacha. Grałem także recitale fortepianowe z okazji pięćdziesięciolecia Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki i Millenium Gdańska, jak również na odbywającej się wówczas Sesji Fortepianowej – cyklicznie organizowanej przez Katedrę Fortepianu i Instytut Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Gdańsku.

W roku 1999 wziąłem udział w letnim Kursie Mistrzowskim w Krynicy, prowadzonym przez wybitnego pianistę Kevina Kennera, jednocześnie grając na koncercie *Obrazki z wystawy* M. Musorgskiego.

W 2000 roku z okazji 250. rocznicy śmierci J.S. Bacha grałem cykl koncertów, na których program składało się ostatnie jego wielkie dzieło: *Die Kunst der Fuge* BWV 1080, wykonując ten utwór zarówno na fortepianie, jak i na organach. Koncerty odbyły się m.in. w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku (na zaproszenie Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki), w Bazylice św. Mikołaja w Gdańsku (w ramach cyklu *Blżej Bacha*), a następnie w Bazylice Mariackiej w Gdańsku (w ramach Międzynarodowego Festiwalu Organowego). Ten ostatni koncert odbył się 26 lipca – był to dzień, w którym przypadała dokładnie 250. rocznica śmierci Bacha. Warto wspomnieć, że podczas koncertu poszczególne części (kontrapunkty) były przeplatane chorałem gregoriańskim śpiewanym przez Kapelę Mariacką pod dyr. Joanny Orzeł. Za cały cykl koncertów otrzymałem nagrodę Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki i zostałem nominowany do Pomorskiej Nagrody Artystycznej.

W tym samym, 2000 roku wziąłem udział w Festiwalu Pianistyki Polskiej, grając w niecodziennym koncercie synchronicznym, podczas którego na zmianę z Edwardem Wolaninem wykonywaliśmy na przemian utwory Bacha i Chopina. Na tym koncercie wykonywałem m.in. sześcigłosowy *Ricercar z Musicalisches Opfer* J.S. Bacha (BWV 1079).

PRACA W KATEDRZE FORTEPIANU

W 2001 roku postanowiłem wziąć udział w otwartym konkursie na stanowisko asystenta przy Katedrze Fortepianu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Każdy uczestnik konkursu był zobowiązany:

1. Zagrać recital fortepianowy.
2. Wygłosić wykład.
3. Poprowadzić lekcję otwartą.

Na program mojego recitalu złożyły się następujące utwory:

- J.S. Bach – *Toccatà c-moll* BWV 911,
- D. Szostakowicz – *Preludia i fugi Fis-dur i gis-moll*,
- J. Brahms – *Wariacje i Fuga B-dur na temat Haendla op. 24*,
- M. Musorgski – *Obrazki z wystawy*.

Wygłosiłem również wykład, którego główną myślą przewodnią było porównanie fug z ostatnich sonat L. van Beethovena z fugami J.S. Bacha. Podczas wykładu starałem się poszczególne zawarte w nim tezy demonstrować w praktyce, grając fragmenty utworów na fortepianie.

Na lekcję otwartą składała się praca ze studentami nad wybranymi utworami – *Sonata Es-dur op. 27 nr 1* L. van Beethovena oraz *Impromptu B-dur op. 142 nr 3* F. Schuberta.

Wygrywając konkurs, zostałem od 2001 roku asystentem przy Katedrze Fortepianu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Od tego czasu zakres mojej pracy uległ dość radykalnej zmianie. Miejsce akompaniamentów zajęły godziny dydaktyczne. Będąc asystentem, współpracowałem początkowo z dwoma profesorami: Waldemarem Wojtałem oraz Bogdanem Czapiewskim. Pośród studentów prof. Wojtala miałem pod opieką m.in. Sławomira Wilka (przez krótki czas na początku), Annę Dolską, Annę Woynowską. Obecnie są to już absolwenci, zaś Sławomir Wilk właśnie obronił pracę doktorską i też pracuje w Katedrze Fortepianu. Spośród studentów prof. Czapiewskiego pracowałem głównie z Olgą Lis i Anną Szulią. Pomimo tego, że obaj profesorowie – wybitni pianiści i pedagodzy – są absolwentami profesora Śliwińskiego, to jednak są to dwie kompletnie odmienne i bardzo

silne osobowości muzyczne. Niezwykle inspirujący był dla mnie zarówno kontakt z obydwoma profesorami, jak również fakt, że tak bardzo oni się od siebie różnią. Będąc młodym asystentem, miałem to szczęście, że mogłem podpatrywać pracę wielu mistrzów, nie zamykając się w kręgu jednej szkoły czy tradycji. Pozwalało mi to również na zachowanie pewnego rodzaju niezależności.

Przełomowym momentem stał się dla mnie rok akademicki 2002/2003, kiedy powierzono mi samodzielną pracę z dwójką studentek Pedagogiki Instrumentalnej (ówczesny odpowiednik studiów niestacjonarnych). Rzecz jasna były to studentki, które miały wielkie braki w wykształceniu, zaś jedna z nich – Aneta Pękala – była sześć lat ode mnie starsza i miała za sobą kilkanaście lat przerwy w graniu. Był to okres, kiedy wielu nauczycieli od lat pracujących w szkołach muzycznych musiało podnosić swoje kwalifikacje, ponieważ pojawił się ministerialny wymóg posiadania pełnego wyższego wykształcenia w dziedzinie gry na instrumencie. Pani Aneta Pękala odznaczała się wielką pracowitością, dzięki czemu skończyła studia w roku 2007 z oceną bardzo dobrą, tym samym zostając moją pierwszą absolwentką. Jest ona obecnie cenioną nauczycielką gry na fortepianie w Augustowie.

W 2006 roku zacząłem współpracę z jednym z najwybitniejszych polskich profesorów – Jerzym Sulikowskim, mając z nim wspólnych studentów. Profesor Sulikowski zgodził się też być promotorem mojej pracy doktorskiej. Na program mojego przewodu doktorskiego składały się następujące utwory: Johann Sebastian Bach – *Fantazja i Fuga Chromatyczna d-moll* BWV 903, Fryderyk Chopin – *Polonez-Fantazja As-dur op. 61*, Johannes Brahms – *Fantazje op. 116*, Alban Berg – *Sonata h-moll op. 1*. Praca nad tymi utworami pod kierunkiem prof. Sulikowskiego była dla mnie niezwykle motywująca i inspirująca. Program przewodu doktorskiego zarejestrowałem w Studiu Nagrań Akademii Muzycznej w Gdańsku (reżyser nagrania Mariusz Zaczkowski) i przedstawiłem w ramach obrony pracy doktorskiej na recitalu pianistycznym. Na dzieło artystyczne wskazane do postępowania doktorskiego składała się też dysertacja będąca jego opisem. Mała ona tytuł: *Zagadnienia polifonii w wybranych utworach J.S. Bacha, F. Chopina, J. Brahmsa oraz A. Berga*. Doktorat obroniłem w dniu 28 maja 2007 roku. W tym samym roku otrzymałem Nagrodę Rektorską i zatrudnienie na stanowisku adiunkta.

Po obronieniu pracy doktorskiej współpracowałem jeszcze przez pewien czas z profesorem Sulikowskim, jednak coraz częściej zacząłem dostawać własnych studentów – zarówno na studiach niestacjonarnych, jak i na stacjonarnych. Czwórka z nich skończyła studia z ocenami bardzo dobrymi. Są to: Marta Jaszewska, Sylwia Połomska, Tomasz Mentel i Małgorzata Barska.

Pracując w Katedrze Fortepianu, prowadziłem i wciąż prowadzę różnorodną działalność artystyczną. Oprócz solowych recitali pianistycznych warto wspomnieć wykonanie w 2005 roku w Katowicach *Koncertu fortepianowego A-dur* KV 414 W.A. Mozarta z towarzyszeniem Śląskiej Orkiestry Kameralnej pod dyr. M. Caldiego. Dwukrotnie brałem udział w Festiwalu Muzycznym w Trzęsaczu, grając koncerty organowe i kameralne. Odbyłem również cykl koncertów i dokonałem nagrania utworu *Expedition* Krzysztofa Olczaka na flet, altówkę (lub wiolonczelę), gitarę, akordeon i fortepian, który to utwór został następnie zarejestrowany i wydany na płycie CD. Warto wspomnieć także o płycie CD pt. *Rymowanki-przytulanki* z wierszykami dla dzieci recytowanymi przez aktora Jerzego Stuhra, do których to recytacji nagrałem improwizowany podkład.

W roku 2004 nawiązałem ponownie współpracę z firmą DUX, nagrywając w Sali Koncertowej Filharmonii Bydgoskiej dwupłytowy album zawierający ostatnie wielkie dzieło Jana Sebastiana Bacha – *Die Kunst der Fuge* BWV 1080. Podobnie, jak w przypadku *Wariacji Goldbergowskich*, reżyserami nagrania byli Małgorzata Polańska i Lech Tołwiński. Było to pierwsze fortepianowe nagranie tego dzieła dokonane w Polsce i jedno z zaledwie kilku fortepianowych nagrań istniejących wówczas na świecie. Album ukazał się w 2005 roku nakładem firmy DUX (0490/0491) i zebrał wiele pozytywnych recenzji m.in. w „Ruchu Muzycznym” i na antenie programu II Polskiego Radia.

Od kilku lat bywam także zapraszany przez szkoły muzyczne w celu prowadzenia lekcji otwartych i warsztatów pianistycznych.

Pracując w Katedrze Fortepianu Akademii Muzycznej w Gdańsku nie zaprzestałem udzielania się na polu kameralistyki i akompaniamentu. W roku 2008 odbył się w Gdańsku Międzynarodowy Konkurs Instrumentów Dętych Błaszanych, gdzie byłem zatrudniony w charakterze akompaniatora. Po raz pierwszy przyszło mi grać na taką skalę z puzonistami i

tubistami, co było dla mnie nowym i bardzo cennym doświadczeniem. Praca moja została doceniona przez jury konkursu, które przyznało mi nagrodę specjalną za wyróżniający się akompaniament.

DZIAŁALNOŚĆ PEDAGOGICZNA POZA KATEDRĄ FORTEPIANU

Nowe doświadczenia muzyczne i pedagogiczne zdobywałem ucząc gry na fortepianie na Wydziale Teorii Muzyki, Kompozycji i Dyrygentury. Należy tu wspomnieć, że stopień zaawansowania pianistycznego studentów tego wydziału jest niezwykle zróżnicowany. Od osób, które zdobyły solidne podstawy, ucząc się fortepianu głównego przez dwanaście lat edukacji w stopniu podstawowym i licealnym, po osoby, które prawie w ogóle nie grały na fortepianie. Praca moja wiązała się z poszerzaniem umiejętności pianistycznych studentów na tyle, na ile jest to możliwe przy uwzględnieniu tak ogromnej dysproporcji. Zdaję sobie jednocześnie sprawę z tego, iż opanowanie przez studentów tego wydziału gry na fortepianie na odpowiednim poziomie jest niezbędne – teoretycy, kompozytorzy i dyrygenci muszą przecież umieć czytać wyciągi fortepianowe, grać ciągi harmoniczne czy nawet prostsze akompaniamenty.

PRACA NA KIERUNKU JAZZ I MUZYKA ESTRADOWA

Rok 2007 był dla mnie przełomowy nie tylko dlatego, że obroniłem wtedy doktorat, ale również dlatego, że w tym właśnie czasie podjąłem pracę na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na kierunku Jazz i Muzyka Estradowa. Do tej pory moja styczność z tym rodzajem muzyki była sporadyczna i dość powierzchowna, dlatego też podjęcie pracy na wspomnianym kierunku było dla mnie nowym wyzwaniem. Praca z wokalistami jazzowymi nie polega tylko na byciu korepetytorem i akompaniatorem, ale także na aranżacji, improwizacji, tudzież na grze w sekcji rytmicznej (z kontrabasem lub gitarą basową i perkusją). Wymaga również znajomości różnych stylów, ponieważ jakkolwiek dominujący jest jazz, to jednak nie jest to jedyny rodzaj muzyki, jaki uprawia się na tym

kierunku. Obok różnych odmian jazzu (od tradycyjnego po współczesny) miałem styczność z bluesem, muzyką funky, fusion, a nawet z rockiem, poezją śpiewaną czy folkami. Jak już wcześniej wspomniałem, praca z wokalistami na kierunku Jazz i Muzyka Estradowa wiąże się także z aranżacją. Ponieważ zawsze fascynowała mnie praca aranżera i ten rodzaj działalności uprawiałem już dużo wcześniej (np. przy okazji współpracy z Gdańskim Kwartetem Kontrabasowym), z tym większą chęcią aranżowałem studentom wybrane przez nich utwory, pisząc niekiedy całe partytury na różne zestawy instrumentów (np. sekcja + smyczki, sekcja + dęte itp.) lub zespoły wokально-instrumentalne. Współpracowałem i współpracuję nadal z wieloma wybitnymi pedagogami, takimi jak: dr hab. Małgorzata Kuchtyk, dr Anna Domżańska, dr Krystyna Stańko, dr hab. Mariusz Klimek, dr Grzegorz Piotrowski, mgr Ewa Szwałik i mgr Hanna Woźniak. Każdy z nich, to inny styl, inny sposób śpiewania, inne upodobania muzyczne. Stanowi to niewątpliwie o niezwyklej sile i kreatywności tego kierunku.

Moja fascynacja aranżowaniem utworów w połączeniu ze współpracą z dr Anną Domżańską zaowocowała tym, że w roku 2012 zorganizowaliśmy cykl koncertów z piosenkami Zygmunta Koniecznego z okazji 75. rocznicy urodzin kompozytora. Wystąpiłem w roli aranżera, pianisty i kierownika muzycznego. Koncerty odbyły się w wielu miejscach, m.in. w Akademii Muzycznej w Gdańsku, w Klubie Winda czy w Studiu Koncertowym Radia Gdańsk. Specyfika muzyki Zygmunta Koniecznego oraz fakt, że jest ona jedyna w swoim rodzaju, wymagały połączenia sił artystów wywodzących się z bardzo różnych światów muzycznych. Jest to wart odnotowania przykład bardzo owocnej współpracy, jaka miała miejsce między wydziałami II i IV. Partie wokalne wykonywali studenci kierunku Jazz i Muzyka Estradowa, zaś zespół instrumentalny w znakomitej większości stanowili studenci, pedagodzy oraz absolwenci Wydziału II (Instrumentalnego) Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Współpraca z dr Anną Domżańską zaowocowała ponadto tym, iż wziąłem udział w jej przewodzie doktorskim podczas nagrania płyty CD pt. *O zmierzchu*, na którą składały się piosenki do słów Agnieszki Osieckiej. Na płycie tej wystąpiłem w roli pianisty i aranżera prawie wszystkich utworów. Ponadto współpracowałem z dr hab. Małgorzatą Kuchtyk przy

okazji jej obu przewodów (w doktorskim jako akompaniator chóru, w habilitacyjnym – jako pianista i aranżer jednego z utworów na jej płycie CD).

KOMPOZYCJA

Będąc instrumentalistą z wykształcenia, nie odżegnuję się jednak od działalności na polu kompozytorskim. W roku 2010 napisałem trzyczęściowy utwór zatytułowany *Sonatoida* na dwoje skrzypiec, akordeon, fortepian i kontrabas amplifikowany, w którym niejako połączyłem swoją fascynację polifonią i kontrapunktem z tzw. „skalą zmniejszoną” – ośmiostopniową skalą składającą się na zmianę z całych tonów i półtonów. Został on wydany przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku (ISMN 979-0-801544-10-0) w formie nutowej wraz z załączoną płytą CD zawierającą nagranie, w którym grałem partię fortepianu, współpracując z następującymi muzykami: Małgorzatą Skorupą (I skrzypce), Piotrem Staniszewskim (II skrzypce) Elżbietą Rosińską (akordeon) oraz Jarosławem Stokowskim (kontrabas amplifikowany). W roku 2013 na zamówienie kwartetu *Zagan Acoustic* (Paweł Zagańczyk – akordeon, Joachim Łuczak – skrzypce, Andrzej Wojciechowski – klarnet, Jarosław Stokowski – kontrabas) napisałem utwór *Taniec Życia*. W tym samym roku miał on prawykonanie w Rzeszowie, po czym w roku 2014 został zarejestrowany i wydany na płycie CD pt. *Folk&Roll* – drugiej w dyskografii zespołu. Warto wspomnieć także o moim utworze na carrillon – *Intermezzo* zostało napisane na specjalne zamówienie gdańskiej carillonistki Anny Kasprzyckiej, która wykonywała ten utwór na koncertach i festiwalach w Belgii, Holandii i USA.

INNA DZIAŁALNOŚĆ

Prócz opisanych powyżej rodzajów działalności pragnę wspomnieć także o swojej współpracy ze śpiewaczkami (Agnieszką Tomaszewską, Magdaleną Rybicką, Susaną Mijangos, Joanną Orzeł), chórami i zespołami wokально-instrumentalnymi. Charakter tej współpracy był zróżnicowany – od akompaniamentu fortepianowego i organowego po realizację partii basso continuo i improwizację. Współpracowałem z ad. drem hab.

Przemysławem Stanisławskim przy realizacji jego projektów kantatowo-oratoryjnych, z prof. Bogdanem Boguszewskim i jego Orkiestrą Kameralną *Academia* ze Szczecina (m.in. grając partię organów w utworze *Miserere* Andrzeja Jasińskiego). Współpracowałem także z Akademickim Chórem Uniwersytetu Gdańskiego pod dyrekcją prof. Marcina Tomczaka, z Chórem Kameralnym 441 pod dyr. Anny Wilczewskiej, a także z Kapelą Mariacką pod dyrekcją Joanny Orzeł, między innymi poprzez udział w jej przewodzie doktorskim, jaki miał miejsce w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (grając partię organów w utworze H.M. Góreckiego *O Domina Nostra op. 55*, akompaniament fortepianowy w *Salve Regina op. 67 nr 1* i *Ave Maria op. 67 nr 2* G. Fauré oraz partię organów i b.c. w utworach G.F. Haendla: *Salve Regina* HWV 241 i *Alleluja* HWV 271).

Nie będę ukrywał, że bliski mi jest pewien ideał muzyka funkcjonujący w dawniejszych epokach, kiedy podział na poszczególne specjalności nie był jeszcze tak ostry, jak to ma miejsce w dzisiejszych czasach. Dlatego też udzielam się na wielu różnych płaszczyznach, nie zapominając wszakże, iż spośród wszystkich rzeczy najważniejsza dla mnie jest gra na fortepianie. Podobnie jak w przypadku gry na organach, swoją działalność na polu kompozycji i jazzu traktuję jako ustawiczne poszerzanie swoich kwalifikacji zawodowych, nie zapominając o tym, że jestem przede wszystkim pianistą. Zdobyte umiejętności i doświadczenia staram się wykorzystywać tak, aby zarówno moja sztuka pianistyczna, jak i praca pedagogiczna były coraz lepsze.

DZIAŁALNOŚĆ ORGANIZACYJNA

Prócz działań artystycznych na moją pracę w Akademii Muzycznej w Gdańsku składa się także działalność organizacyjna i społeczna. W 2003 brałem udział w pracy komisji inwentaryzacyjnej, która miała za zadanie spis rzeczy znajdujących się w budynku dawnego kina „Gedania”, z którego właśnie wtedy Akademia się wyprowadzała. W roku 2016 brałem udział w pracach komisji kontroli księgozbioru Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. W latach 2005-2009 byłem członkiem Rady Wydziału. Wielokrotnie będąc członkiem Kolegium Elektorów brałem udział w wyborach na Rektora

Akademii Muzycznej i w wyborach Dziekana Wydziału Instrumentalnego. Ponadto od roku 2002 jestem nieprzerwanie członkiem Komisji Uczelnianej NSZZ „Solidarność”.

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PRZEDSTAWIONE DO POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO – PŁYTA

Wskazane osiągnięcie wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy z 14 marca 2003 r.

o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach

i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz. U. z 2014 r. poz. 1852)

Dwupłytowy album „*Fuguecraft*” DUX 1397/1398, 2017

Program:

CD 1

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) – *III Fantazja*

Johann Sebastian Bach (1685-1750) – *VI Partita e-moll BWV 830*

CD 2

Ludwig van Beethoven (1770–1827) – *Sonata nr 29 B-dur op. 106 „Hammerklavier”*

Przez wiele lat muzyka polifoniczna była w centrum moich zainteresowań. Owocem tej fascynacji były płyty CD wydane przez firmę DUX, na których zostały przeze mnie nagrane dwa wielkie cykle bachowskie: *Wariacje Goldbergowskie* BWV 998 (DUX 0218) zarejestrowane w 1994 roku oraz – dziesięć lat później – *Die Kunst der Fuge* BWV 1080

(DUX 0490/0491). Ponadto moja praca doktorska również dotyczyła zagadnień polifonii, zaś płyta CD, będąca przedstawionym wówczas dziełem, zawierała utwory Johanna Sebastiana Bacha (*Fantazja i Fuga Chromatyczna d-moll BWV 903*), Fryderyka Chopina (*Polonez-Fantazja As-dur op. 61*), Johannes Brahmsa (*Fantazje op. 116*) oraz Albana Berga (*Sonata h-moll op. 1*). Są to utwory, w których polifonia jest ważnym czynnikiem formotwórczym, choć w każdym z nich pełni ona nieco inną rolę.

Niniejsze dzieło artystyczne przedstawione do postępowania habilitacyjnego jest z jednej strony bezpośrednim nawiązaniem do moich poprzednich nagrań, z drugiej zaś – otwarciem się na nieco inny repertuar, który od dawna był w kręgu moich zainteresowań. Niewątpliwie twórczość J.S. Bacha stanowi apogeum rozwoju polifonii barokowej, stając się punktem odniesienia w całej historii muzyki, nie tylko polifonicznej. Jest to z jednej strony podsumowanie dokonań wcześniejszych mistrzów kontrapunktu, z drugiej zaś – wzór i inspiracja dla następnych pokoleń kompozytorów. Stąd pomysł, ażeby oprócz Bacha nagrać jeszcze dwóch wielkich mistrzów polifonii – Sweelincka i Beethovena. Tak się składa, że obu twórców dzieli od Bacha około sto lat – Sweelinck żył nieco ponad sto lat wcześniej, zaś Beethoven – prawie sto lat później. Warto także wspomnieć, że obaj mistrzowie byli kompozytorami, których twórczość przypada na okres przełomu i którzy sami mieli niebagatelny wpływ na przełom, jaki dokonywał się za ich życia.

O ile Bach i Beethoven są powszechnie znani i nie bez powodu uważani za największych kompozytorów w historii muzyki, o tyle Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) jest znany jedynie w wąskich kręgach organistów i specjalistów od muzyki dawnej. Jest on autorem licznych religijnych dzieł wokalnych, jak również utworów polifonicznych przeznaczonych na instrumenty klawiszowe (stosowane często zamiennie organy i klawesyn). Był on za życia cenionym wirtuozem i improwizatorem, zaś jego uczniami byli czołowi przedstawiciele północnoniemieckiej szkoły organowej: Samuel Scheidt, Gottfried Scheidt, Jacob Praetorius II, Heinrich Scheidemann, Paul Siefert i Melchior Schildt. W przeciwieństwie do Bacha, Scarlattiego czy nawet klawesynistów francuskich, Sweelinck nie znalazł swoich dziewiętnastowiecznych odkrywców, dzięki którym jego utwory weszłyby na stałe do kanonu literatury muzycznej, a co za tym idzie – zagościłyby w repertuarze pianistów. Jedyne znane mi fortepianowe wykonanie *III Fantazji*, to wykonanie Glenna Goulda z początku lat

sześćdziesiątych XX wieku. Od tego czasu minęło już pół wieku, zaś „rewolucja barokowa”, jaka się w międzyczasie dokonała wraz z dążeniem do autentyzmu w wykonawstwie muzyki dawnej, spowodowała, że niezmiernie rzadko można spotkać utwory Sweelincka w programach recitali fortepianowych. Uważam jednak, że muzyka „Orfeusza z Amsterdamu” w pełni zasługuje na to, ażeby wyjść poza wąski krąg organistów i specjalistów od muzyki dawnej. Wydaje mi się, że warto jego dzieła grać także na fortepianie, zdając sobie rzecz jasna sprawę z ahistoryczności takiego wykonania, wykorzystując jednak możliwości, jakie daje nam gra na tym instrumencie. Dotyczy to zwłaszcza możliwości dynamicznego cieniowania, które jest pomocne w podkreślaniu niuansów brzmieniowych uplastyczniających konstrukcję polifoniczną.

Z fantazjami Sweelincka zetknąłem się przy okazji swoich studiów organowych i – podobnie, jak w przypadku *Kunst der Fuge* – chciałem je grać zarówno na organach, jak i na fortepianie. O ile jednak ostatnie dzieło Bacha stało się moją „drogą do organów” po uprzednim fortepianowym wykonaniu, o tyle w przypadku Sweelincka było odwrotnie – będąc przede wszystkim pianistą, zapragnąłem grać jego utwory na fortepianie po uprzednim wykonywaniu ich na organach. Nie bez powodu zestawiam fantazje Sweelincka z *Kunst der Fuge* J.S. Bacha. Ostatnie, wielkie dzieło Lipskiego Kantora, wybiegające daleko w przyszłość choćby pod względem harmonicznym, cechuje także pewien zwrot w kierunku tradycji szkoły północnoniemieckiej, której ojcem duchowym był właśnie Sweelinck. Prezentowana przeze mnie na pierwszej płycie albumu *III Fantazja* jest jednym z wielu przykładów mistrzostwa formy, jakie cechowało niderlandzkiego kompozytora. Podobnie, jak w przypadku *Kunst der Fuge*, mamy do czynienia ze stosunkowo krótkim głównym tematem poddawany najmłodszym przekształceniom polifonicznym (augmentacja, dyminucja, inwersja) oraz wielkim zróżnicowaniem kontrapunktów, które nabierają niekiedy cech kontrtematów (widoczny wpływ formy *ricercaru*). O ile jednak Bach na każdy rodzaj kontrapunktu przeznaczają oddzielną fugę (nie bez powodu nazywając poszczególne części cyklu właśnie „kontrapunktami”), o tyle u Sweelincka mamy do czynienia z wielkim ich zróżnicowaniem w obrębie jednej fantazji, co powoduje jej rozczłonkowanie, a co za tym idzie – także wyrazowe skonstrastowanie poszczególnych fragmentów. Niezależnie od zabiegów polifonicznych, ilość drobnych wartości, tudzież figuracji szesnastkowych zwłaszcza w końcowym fragmencie, świadczy również o wirtuozowskim charakterze utworu.

Długo zastanawiałem się, który z utworów Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) umieścić na niniejszym albumie. Mając za sobą nagranie *Wariacji Goldbergowskich*, cyklu *Kunst der Fuge* oraz *Fantazji i Fugi Chromatycznej*, postanowiłem tym razem sięgnąć po *VI Partię e-moll* BWV 830, będącą zwieńczeniem zbioru *Sześciu Partii* (BWV 825-830), składających się na I część *Clavier-Ubung*. Otwierająca utwór *Toccata* z jednej strony posiada cechy charakterystyczne dla tej formy – powtarzające się przebiegi figuracyjne, z drugiej zaś ma cechy typowe dla uwertury francuskiej: podział na uroczystą, choć nie pozbawioną dramatyzmu część pierwszą z charakterystycznym rytmem punktowanym, część drugą – będącą rozbudowaną trzygłosową fugą – oraz codę, będącą nawiązaniem do pierwszej części. Interesująca pod względem budowy jest *Allemande*. Nie jest tajemnicą, że taniec ten, wywodzący się – jak sama nazwa wskazuje – z Niemiec, w czasach Bacha już nie był tańczony, stając się inicjującym cykl suitowy rodzajem wstępu. W przeciwieństwie jednak do większości bachowskich stylizacji tego tańca, w *Particie e-moll* nie mamy do czynienia z jednostajnym, szesnastkowym przebiegiem. Tutaj *Allemande* posiada rytm punktowany przeplatany drobnymi wartościami, co paradoksalnie upodabnia ją również do... uwertury francuskiej. Następująca potem *Corrente* posiada niewątpliwie taneczny charakter. Jest to żywszy, włoski odpowiednik francuskiego *Courante*, który był wykorzystywany przez Bacha w innych suitach i partitach. Ilość drobnych wartości w partii prawej ręki świadczy o wirtuozowskim charakterze tej części, zaś kroczący, ósemkowy, „swingujący” bas nasuwa skojarzenie z basso continuo. Interesująca jest *Aria*. Określenie to wskazywałoby raczej na część nie będącą z założenia stylizowanym tańcem, jednak półtaktowy przedtakt, parzyste metrum *alla breve* oraz rytmiczno-figuracyjny charakter sprawiają, że przypomina ona nieco gawota. W cyklach suitowych Bacha spotykamy wolniejszą, francuską odmianę *Sarabandy*. W *Particie e-moll* jest ona najbardziej śpiewną, ekspresyjną, a także medytacyjną jej częścią. Jest także niewątpliwym dowodem na to, że J.S. Bach był nie tylko wielkim polifonistą, ale także znakomitym melodystą. Następujące po *Sarabandzie Tempo di Gavotta* jest pewnego rodzaju zagadką. W utworach Bacha, w których dominującym jest ruch triolowy, szesnastka z rytmu punktowanego bywa grana jednocześnie z trzecią wartością trioli ósemkowej. Problemem pozostaje wszakże temat będący w rytmicznej kontrze do wspomnianego powyżej ruchu triolowego, przy czym rytm punktowany występuje zarówno w samym temacie, jak i w łącznikach – jednocześnie ze wspomnianym ruchem triolowym. Najczęściej wykonawcy

dokonują pewnego uproszczenia – nie tylko grają każdą szesnastkę z rytmu punktowanego jako trzecią wartość z trioli, ale także zastępują triolą ósemkową rytm motywu czołowego składający się z dwóch szesnastek i ósemki. Ja jednak uważam, że właśnie ta różnica i wynikająca z niej polirytmia jest ciekawa, a poza tym podkreślająca dodatkowo polifoniczny charakter tej części partity. Dlatego też postanowiłem podejść bardziej literalnie do bachowskiego zapisu i grać motyw czołowy tak, jak został on zapisany, zaś rytmu punktowanego będącego częścią tematu postanowiłem nie scalać z ruchem triolowym grając szesnastkę oddzielnie. Zasadę grania szesnastki jako trzeciej nuty z trioli postanowiłem zachować w łącznikach – tam, gdzie ów rytm nie jest częścią tematu. Warto także wspomnieć, iż dominujący ruch triolowy w metrum parzystym przywodzi na myśl bardziej *gigue*, aniżeli *gawota*. Z kolei *Gigue*, będąca wieńczącą całe dzieło trzygłosową fugą, jest pozbawiona właśnie tej cechy charakteryzującej inne bachowskie i nie tylko bachowskie *gigi*. Zamiast ruchu triolowego mamy tu imitację motywów jambicznych, tworzących zarówno temat, jak i kontrapunkty przeplatane tocatowymi figuracjami szesnastkowo-trzydziestodwójkowymi. Dodatkowo dwukrotnie występujący w temacie skok o septymę zmniejszoną nadaje całej części niezwyklego dramatyzmu, przesłaniając poniekąd jej taneczność. Niewątpliwie część ta jest zagadką dla wykonawcy. Wielu zwolenników ma pogląd, iż należy stosować ruch triolowy pomimo jego braku w zapisie, ażeby właściwie oddać charakter tańca i rzeczywiście są uznani wykonawcy, którzy właśnie w ten sposób grają ostatnią część *Partity e - moll*. Ja jednak nie jestem do tego w pełni przekonany. Wydaje mi się, że Bach musiał mieć jakiś powód, dla którego tworząc *Gigue* zastosował taki, a nie inny zapis. Być może zrezygnował z ruchu triolowego, ponieważ poprzednia część jest przez ten ruch zdominowana. Niewykluczone też, że ładunek emocjonalny, jaki niesie ze sobą materiał muzyczny (zwłaszcza wspomniany już temat) spowodował, że pierwotna taneczność zesłała niejako na plan dalszy. Oczywiście są to jedynie spekulacje, jednak muszę się przyznać, że taka ingerencja w bachowski tekst dokonywana nawet w imię poprawności stylistycznej budzi we mnie wątpliwości. Zachowana została za to charakterystyczna dla bachowskich fugowanych *gig* budowa, gdzie druga część rozpoczyna się ekspozycją tematu w inwersji. Tego rodzaju zabieg był już stosowany przez północnoniemieckich poprzedników Bacha – m.in. przez Dietricha Buxtehudego. Nie wiem, czy Mozart znał *Partitę e-moll* Bacha, i trudno powiedzieć, czym inspirował się, pisząc swoje *Requiem*. Być może wpływ na niego

miały *Motety* Bacha, które podobno słyszał na dwa lata przed śmiercią. Jednakże trudno nie dostrzec podobieństwa pomiędzy motywami czołowymi inwersji tematu otwierającej drugą część bachowskiej *Gigue* i pierwszego tematu fugi *Kyrie eleison* ze wspomnianego *Requiem*.

O ile zainteresowanie polifonią jest widoczne na przestrzeni całej twórczości Ludwiga van Beethovena (1770-1827), o tyle ostatni okres jego twórczości cechuje prawdziwa eksplozja polifonicznego myślenia. Jest to widoczne zwłaszcza w *Wariacjach nt. Diabellego op. 120*, ostatnich sonatach fortepianowych oraz w kwartetach smyczkowych, czego zwieńczeniem jest słynna *Wielka Fuga op. 133*. Warto przy tym zwrócić uwagę na pewien rodzaj podobieństwa, jakie cechowało późnego Bacha i późnego Beethovena. Obaj odrzucili modne pod koniec ich życia nowinki: Bach odrzucił styl *gallante*, Beethoven – styl *brillante*. Obaj zaczęli szukać inspiracji w dawniejszej muzyce: Bach zwrócił się w kierunku mistrzów północnoniemieckich, Beethoven – w kierunku Bacha, którego utwory pilnie studiował i niekiedy instrumentował (np. niektóre *Preludia i fugi z DWK*). Obaj, pisząc swoje ostatnie dzieła, wznoszą się na wyżyny swojej sztuki, zaś same dzieła wybiegają daleko w przyszłość i stają się ponadczasowe. Wypełniająca całą drugą płytę CD monumentalna *Sonata nr 29 B-dur op. 106 „Hammerklavier”* jest właśnie takim utworem. Z jednej strony mamy tu do czynienia z nawiązującym do Bacha zwrotem w kierunku ścisłej polifonii, z drugiej zaś – z niezwykle bogactwem kolorystyki, charakterystycznym już dla epoki romantyzmu. O ile symfoniczność faktury fortepianowej jest widoczna we wcześniejszych sonatach Beethovena, o tyle w *Sonacie op. 106* przybiera ona rozmiary wcześniej niespotykane. Niezwykłe nasycenie brzmienia, ogromne kontrasty dynamiczne, wykorzystywanie skrajnych rejestrów, liczne wielodźwięki i zdwojenia, jak również wrażliwość na niuanse brzmieniowe niewątpliwie świadczą o wpływie faktury orkiestrowej. Polifonia występuje praktycznie we wszystkich częściach tego niezwykle utworu, choć rzecz jasna różna jest jej rola w zależności od współczynników formy. W części I (*Allegro*) mamy do czynienia z przeplataniem się fragmentów polifonicznych z homofonicznymi bądź akordowymi. Owo przeplatanie się jest niekiedy jedną z wielu form kontrastu, jakie cechują tę część sonaty (np. polifoniczna myśl poboczna występująca po kaskadzie akordów i oktaw kończących pierwszy temat). Czasem faktura polifoniczna ulega stopniowej homofonizacji, czego przykładem może być otwierające przetworzenie czterogłosowe fugato oparte na materiale tematu pierwszego, gdzie głosy stopniowo tracą swą niezależność. Niekiedy granica między polifonią i homofonią jest

dość płynna, bowiem poszczególne głosy aktywizują się na skutek napięć harmoniczných, ruchu przeciwnego, tudzież pracy motywicznej. Część II *Scherzo. Assai vivace* to typowy przykład beethovenowskiego scherza z obsesyjnie powtarzanym motywem w skrajnych częściach. Tutaj praktycznie dominuje homofonia, choć w wynikającym z harmonii ruchu przeciwnym występującym między skrajnymi głosami można dopatrzeć się pewnych wpływów myślenia polifonicznego. Ciekawa jest tu część środkowa, gdzie mamy z jednej strony homofoniczny akompaniament triolowy, z drugiej zaś – kanon między skrajnymi głosami. Całość stanowi niemały problem wykonawczy, ponieważ kompozytor życzy sobie w tym miejscu użycia długiego pedału na przestrzeni kilku taktów, skutkiem czego zarówno elementy polifoniczne, jak i homofoniczne są w tym miejscu podporządkowane kolorystyce. Nie sposób nie dostrzec wpływu, jaki ta sonata wywarła na rozwój muzyki fortepianowej i muzyki w ogóle. Bogactwo kantyleny III części (*Adagio sostenuto*) wydaje się być zapowiedzią późniejszych dokonań Chopina na tym polu. Z kolei cechujące tę część niezwykle nasycenie brzmień akordowych przywodzących na myśl zarówno orkiestrę, jak i organy, oraz występujące w niskich rejestrach współbrzmienia kwartowo-kwintowe stanowią zapowiedź twórczości fortepianowej Brahmsa. Również w tej części obok fragmentów chorałowych i homofonicznych występują fragmenty polifoniczne, niekiedy wręcz polimelodyczne. Warto także zwrócić uwagę na niezwykle rolę kolorystyki w tej części. Beethoven nie tylko dokładnie oznacza użycie lewego pedału w celu zmiany barwy dźwięku, ale także stopniuje jego użycie dając oznaczenie *una corda* bądź *due corde*. Niezwykle interesujący pod względem barwowym jest koniec III części. Beethoven zestawia akordy grane w pianissimo na lewym pedale z ostatnim akordem granym w pianissimo possibile przy jednoczesnym zdjęciu lewego pedału. Dodatkowo wszystkie akordy mają brzmieć na jednym długim prawym pedale. Na IV część cyklu składa się monumentalna trzygłosowa *Fuga*, oznaczona i utrzymana w tempie *Allegro risoluto*, poprzedzona *Introdukcją* oznaczoną tempem *Largo*. Owa *Introdukcja* składa się z fragmentów medytacyjnych, nawiązujących charakterem jeszcze do III części, przedzielanych bardzo krótkimi, kontrastującymi fragmentami fugowanymi jakby celowo wyrwanymi z kontekstu, z których każdy następny jest żywszy i bardziej dynamiczny. Pod koniec pojawia się motyw, który powtarzany obsesyjnie w progresji harmonicznnej prowadzi do kulminacji, po której następuje *Fuga*. Jest to pierwszy w literaturze muzycznej przykład połączenia ścisłej formy polifonicznej ze

zdobycami dziewiętnastowiecznej wirtuozerii fortepianowej. Sam temat składa się z motywu czołowego, zawierającego charakterystyczny skok o decymę (undecymę zwiększoną w odpowiedzi tonalnej) i równie charakterystyczny długi tryl. Po motywie czołowym następują nieprzerwane, motoryczne figuracje szesnastkowe. Główny temat fugi jest poddawany najróżniejszym przekształceniom polifonicznym (inwersja, augmentacja, a także rak), dodatkowo poszczególne fazy przekształceń przedzielane są długimi, także motorycznymi łącznikami, co powoduje, że cała fuga rozrasta się do ogromnych rozmiarów. Jest ona jednym z największych wyzwań dla pianisty w całej literaturze fortepianowej. Za wyjątkiem fragmentu, gdzie prezentowany jest temat augmentowany, oraz kontrastującej, środkowej części prezentującej drugi temat, będącej niejako „fugą w fudze” – praktycznie cały czas dominują szybkie, gamowo-pasażowe, często trudne i niewygodne przebiegi szesnastkowe w sąsiedztwie morderczych tryli i skoków wywodzących się z motywu czołowego głównego tematu. Sprawność techniczna musi iść w parze kondycją pianistyczną i – co najważniejsze – ze słyszeniem polifonicznym, ponieważ pomimo czysto instrumentalnych, wirtuozowskich figuracji oraz występujących niekiedy zdwojeń oktawowych basu głosy w fudze prowadzone są z niezwykłą konsekwencją aż do kody. Trudność wykonania finalnej fugi dodatkowo polega nie tylko na jej omówionych powyżej problemach technicznych. Należy bowiem pamiętać, że następuje ona po nadzwyczaj długiej, absorbującej i niezwykle emocjonalnej III części.

Jak już wspomniałem wcześniej – niniejsze dzieło artystyczne przedstawione do postępowania habilitacyjnego jest nawiązaniem do moich wcześniejszych nagrań. Jest poniekąd dopełnieniem płyty, będącej dziełem artystycznym wskazanym do postępowania doktorskiego, na której nie znalazły się polifoniczne utwory Beethovena ani Sweelincka. Pragnę dalej poszerzać swój repertuar o utwory polifoniczne i nie tylko polifoniczne, nie zamykając się w jednej estetyce i stylistyce, zaś swoją wiedzę i zdobyte doświadczenie zamierzam przekazywać następnym pokoleniom pianistów.

SUMMARY OF PROFESSIONAL ACCOMPLISHMENTS

EDUCATION

My adventure with the piano began in 1978, when I started my education at the Karol Szymanowski General Primary and Secondary Music School in Wrocław. I was taught by Mrs. Teresa Piątek who was a very experienced teacher and whose personality had a huge impact on me. Apart from technique and piano skills she paid particular attention to articulation of the phrase, the quality of sound and the so called singing on the piano. Playing on many school shows, as well as after-school concerts, resulted in my drawing the attention of Zofia Owińska who was a music journalist working for the Polish Radio in Wrocław. In 1981 this same journalist made a special broadcast about me, which included interviews with Mrs. Piątek, my mother and me and which were intertwined with recordings of me playing different piano pieces made by the Studio of Polish Radio Wrocław. In 1984, I took part in the Young Pianist Competition in Bielsko-Biała, winning the third prize and a special prize for the performance of Haydn's sonata.

In that same year, my music education at the Primary music school ended and I decided to continue my education in the Secondary music school. It was then that Ewa Piotrowska became my teacher. She paid particular attention to precision while playing as well as accuracy to the musical text, without neglecting technical and purely musical matters. In 1990, I took part in the National Piano Competition in Olsztyn, taking 4th place. In 1990 I performed Kamil Saint-Saens's first part of the *Piano Concerto in G minor*, Op. 22 on the stage of the Wrocław Philharmonic during the concerts of graduands. I was accompanied by the School Symphony Orchestra, conducted by Mieczysław Gawroński.

From the very early years of my education I had contact with chamber music. While still in the first grade, I started playing the piano in a trio with Elżbieta Zołotariew on the violin and Wojciech Majewski on the cello. We worked under the direction of Mrs. Elżbieta Kowalun, who was the originator of the children's trio. We then later continued our education in the field of chamber music in secondary music school, this time however working under the direction of Ewa Tracz-Leyman, and Tadeusz Melka. Our trio participated several times in the National Chamber Ensembles Competition in Wrocław, initially - due to our age performing out of competition, later however winning the Sixth Prize in 1983, then the second prize in 1987