

## **Autoreferat**

Strona informacyjna

### **Imię i nazwisko**

Mariusz Klimsiak

### **Posiadane dyplomy, stopnie naukowe**

24 września 2002 r. - dyplom studiów magisterskich uzyskany w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

19 maja 2009 r. - stopień doktora sztuki uzyskany w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Tytuł rozprawy doktorskiej: „Dwa oblicza romantycznej sonaty fortepianowej - rozważania na podstawie Sonaty h-moll Franciszka Liszta oraz Sonaty f-moll op. 5 Johanna Brahmsa”.

### **Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych/artystycznych**

Zatrudniony w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy:

od 1 X 2003 r. do 30 VI 2004 r. - instruktor

od 1 X 2004 r. do 30 IX 2010 r. - asystent

od 1 X 2010 r. - adiunkt

## Wstęp

Różne elementy kształtują nasze życie i nasze życiowe wybory. Pamiętam, że muzyka zawsze była obecna w naszym domu i prawie każdy potrafił zagrać na jakimś instrumencie. Była to głównie muzyka ludowa pogranicza mazowiecko-świętokrzyskiego, skąd pochodzili moi dziadkowie. Do dziś znam mnóstwo melodii i przyśpiewek w modalnych skalach, które z trudem harmonizowałem na potrzeby domowego użytkowania. To folklorystyczne powinowactwo zawsze napełniało mnie swoistą dumą, zwłaszcza gdy czytałem później życiorysy kompozytorów i odkrywałem ich fascynację twórczością ludową. Formalną edukację muzyczną zacząłem dopiero w wieku dziewięciu lat, a najważniejszy impuls do zanurzenia się w muzykę klasyczną przyszedł w 1990 roku wraz z Konkursem Chopinowskim. Od tego czasu nie miałem wątpliwości, co będzie stanowiło moją życiową pasję.

W tym samym czasie odkryłem moją pierwszą *Alma Mater* - Program Drugi Polskiego Radia. Wspaniałe nagrania archiwalne wielkich artystów, niezwykle inspirujące audycje (Jana Webera, Bogdana Pocięja, Jana Popisa), transmisje koncertów z całego świata (Trybuna Kompozytorów w Paryżu, prawykonania utworów Lutosławskiego) - ukształtowały moją wyobraźnię i wiedzę muzyczną. Przychodząc na studia byłem wnikliwie obeznany z tradycją muzyczną i *au courant* z najważniejszymi wydarzeniami. Nie mam wątpliwości, że bez tej możliwości, mieszkając poza ważnymi centrami muzycznymi, byłbym zupełnym dyletantem.

Moje pierwsze poważne doświadczenia estradowe to występy z Filharmonią Dolnośląską - pierwszy w wieku piętnastu lat: finał III Koncertu Beethovena, później IV Koncert, a na zakończenie szkoły średniej III Koncert Prokofiewa. Miałem szczęście i przyjemność uczyć się wówczas u znakomitego pianisty Krzysztofa Gotartowskiego - absolwenta mojego przyszłego profesora, Jerzego Sulikowskiego. Brałem również udział w kursach muzycznych Nauma Starkmanna, Ewy Pobłockiej i Aleksjeja Orłowieckiego.

Studia w bydgoskiej Akademii w klasie prof. Jerzego Sulikowskiego były okazją do bezpośredniego kontaktu ze wspaniałą tradycją wykonawczą oraz konfrontacji pomysłów i umiejętności w gronie moich kolegów i koleżanek ze studiów - oprócz intensywnej pracy nad repertuarem solowym stwarzały znakomite warunki do zanurzenia się w muzykę kameralną, która będzie później istotnym elementem mojej działalności. W tym czasie zostałem również laureatem Konkursu Muzyki XX wieku (Warszawa), Ogólnopolskiego Konkursu Chopinowskiego (Warszawa) oraz Festiwalu Młodych Muzyków (Gdańsk).

## Działalność artystyczna

W mojej działalności artystycznej fascynowały mnie różne gatunki, epoki i style. Starłem się zawsze mieć jak najszersze spojrzenie na muzykę i nie zamykać się w jakimś wąskim obszarze specjalizacji, czy też ulegać solilokwialnym skłonnościom kojarzonym z moim instrumentem, pamiętając, że muzyka jest poddziedziną sztuki, a sztuka jednym z elementów życia.

Stopnie mojej artystycznej działalności i ewolucji wyznaczają dla mnie kolejne ważne dla mnie dzieła, które wprowadzałem do swojego repertuaru. Nie oznacza to, że mniejsze formy nie darzę estymą, niemniej jednak takie utwory jak Sonata h-moll Liszta, Sonata h-moll Chopina, Sonata op. 5 Brahmsa, Sonata op. 111 Beethovena, VI Sonata A-dur Prokofiewa, *Wariacje Goldbergowskie* czy Sonata *Hammerklavier* zadomowiały się po kolei w mojej wyobraźni i swoiście organizowały moje myśli i pianistyczne poszukiwania. Wiele muzyki przewijało się przez moje palce i głowę w międzyczasie, niemniej jednak utwory te były dla mnie filarami mojego artystycznego rozwoju.

Najwcześniejszym z wykonywanych przeze mnie kompozytorów jest Bach. Od zawsze fascynowała mnie jego muzyka. Wspaniałe audycje Bogdana Pocięja o polifonii, a później kontakt z niezwykle bachowskimi nagraniami Glenna Goulda zbudowały we mnie wyjątkową więź z muzycznym myśleniem tego typu. Mam w swoim repertuarze wiele utworów lipskiego kantora, ale najcenniejsze było dla mnie w ostatnich latach wykonywanie *Wariacji Goldbergowskich*. Mikrokosmos tego utworu stanowi dla mnie nieustanne źródło fascynacji i inspiracji. Z początku obawiałem się, czy odbiór tego cyklu, zwłaszcza w swojej wersji z wszystkimi powtórkami, nie przekracza możliwości percepcyjnych słuchaczy. Jednak niezwykła magia tego dzieła udziela się właściwie niezależnie od stopnia przygotowania do jego odbioru.

Drugim kompozytorem, po którego najchętniej sięgam, jest Beethoven. Moje pierwsze doświadczenia w grze z orkiestrą to właśnie III Koncert fortepianowy mistrza z Bonn, później wykonywałem również IV i V koncert. Za wykonanie tegoż ostatniego dostałem *Złotego Parnasa* na *Międzynarodowym Forum Muzycznym* w Sanoku w 2016 roku. Do szczególnych przeżyć zaliczam zawsze wykonywanie późnych sonat Beethovena. Będąc w szkole średniej uważałem, że nie wszystkie ustępy w jego twórczości fortepianowej są dobrze napisane - raziły mnie na przykład gęste akordy w niskich rejestrach. Dziś znajduję tam mnóstwo istic impresjonistycznych efektów

i z pasją szukam rozwiązania problemów związanych z krzyżowym układem strun współczesnego instrumentu - czego Beethoven ewidentnie nie przewidział.

Chopin to moja młodzieńcza fascynacja i - choć przyznaje tak zapewne 90% pianistów - trudno się do tego nie przyznać. Często wykonywałem koncerty Chopina, zaś z utworów solowych III Sonatę, Polonezy, Ballady, Nokturny. Ta muzyka jest tak dobrze nam znana, że sięgam po nią bardzo ostrożnie - tak łatwo tu o kopiowanie znanych rozwiązań, zamiast wgłębienia się w partyturę i szukania oryginalnych znaczeń. Z ciekawością zaglądam do wydania prof. Ekiera. Oczywiście jestem bardzo przyzwyczajony do wydania Paderewskiego - zwłaszcza jego graficznej formy - i uważam, że zaproponowanie nowego sposobu podziału tekstu na stronach jest jednym z powodów spotykanego wśród wykonawców dystansu do tego wydawnictwa. W końcu większość z pianistów jest wzrokowcami i doskonale pamięta, które miejsce jest na której stronie, a przeuczanie się tego może powodować jedynie niepewności pamięciowe. Jednak sama idea wariantowości niektórych ustępów przy tak niezwykłym improwizatorze, jakim był Chopin, wydaje mi się jak najbardziej naturalna i jednocześnie zmusza do przełamywania skostniałości własnych przyzwyczajeń - bo czyż nie jest to niebezpieczny sygnał, gdy odkrywamy, że podobają nam się tylko te wersje, które dobrze znamy - „na zasadzie reminiscencji”?

Ważnym doświadczeniem w mojej działalności artystycznej są występy z orkiestrami. Umiejętność uchwycenia równowagi pomiędzy pierwiastkiem solistycznym a kameralnym, wyczucia swoistego bezwładu, któremu podlega orkiestra, kształtowania frazy, która uwzględnia brzmienie dużego zespołu w akustyce sali. Wszystkie te aspekty wymagają głębokiego zrozumienia dzieła i znalezienia charakterystycznych środków wykonawczych, które pozwolą z jednej strony być zrozumiałym i przewidywalnym dla grupy ponad 50 muzyków, z którymi tworzy się dany utwór, z drugiej strony wytworzyć dla siebie obszar swobody wykonawczej, aby być nieprzewidywalnym dla słuchacza. Do ciekawszych występów zaliczę koncert w Filharmonii Krakowskiej, na którym wykonałem koncert f-moll Chopina i a-moll Schumanna. Szczególne było również dla mnie wykonanie Koncertu Rachmaninowa z Filharmonią Pomorską pod dyrekcją Jakuba Chrenowicza. Latami utwór ten krążył po mojej głowie i byłem niezwykle szczęśliwy, że mogłem go zaprezentować we własnej interpretacji. Epicki wymiar tego dzieła, improwizatorski charakter wielu fragmentów, wspaniała wirtuozeria, romantyczne rubato i symfoniczna perspektywa tworzą niezwykłą pełnię ludzkich emocji w tym genialnym utworze.

Olbrzymi obszar mojej działalności to twórczość kameralna, a punktem wyjścia do niej była współpraca ze skrzypkami. Dzięki wieloletniej współpracy z prof. Pawłem Radzińskim wykonywałem od sonat Bacha poprzez Mozarta, wszystkie sonaty Beethovena i Brahmsa, sonaty Mendelssohna, Francka, Debussy'ego, Fauré, Prokofiewa, Szostakowicza, Szymanowskiego, po utwory Bartoka i Lutosławskiego. Wielką przyjemnością i inspiracją dla mnie jest obecnie możliwość występowania ze znakomitym skrzypkiem, zwycięzcą Konkursu Paganiniego, Mariuszem Patyrą. Ten niezwykle artysta posiada wyjątkową umiejętność pobudzania do twórczych, interpretacyjnych poszukiwań. Do ciekawszych występów zaliczę udział w Międzynarodowym Festiwalu Wiolinistycznym im. Bronisława Hubermana w Częstochowie, gdzie wystąpiliśmy obok takich artystów jak Szlomo Mintz i Roby Lakatos.

To oczywiście nie wyczerpuje moich ponad dwudziestoletnich doświadczeń kameralnych. W składach duetowych grałem również z: altówką, wiolonczelą (m. in. Sonata Rachmaninowa), kontrabasem, fletem, obojem, klarnetem, trąbką, waltornią, tubą (Sonata Hindemitha) i perkusją. Chętnie również występowałem w większych składach - od tria do kwintetu wykonując m. in. tria Mozarta, Beethovena, Chopina, Kwartet Schumanna, kwintety Schumanna, Zarębskiego, Szostakowicza, Bacewicz, Tansmana, czy wreszcie *Koncert na skrzypce, fortepian i kwartet* op. 21 Chaussona (z Kwartetem Śląskim) oraz *Pierrot lunaire* Schoenberg'a (podczas Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy). Do szczególnych występów zaliczę koncert pamięci prof. Jerzego Godziszewskiego, na którym wraz z Michałem Szałachem i Bartoszem Koziakiem wykonaliśmy Trio a-moll op. 50 Czajkowskiego.

Spotyka się czasami pianistów tak skupionych na grze solowej, że wydają się zupełnie niezainteresowani sztuką kameralną. Jest to zawsze dla mnie dość szokująca konstatacja. Postrzegam mimo wszystko fortepian jako mało naturalny instrument, gdyż frazowanie nie jest podporządkowane długości oddechu (czy nawrotom smyczka), a z najniższego dźwięku skali do najwyższego można przeskoczyć w ułamku sekundy i to bez najmniejszego trudu. Oczywiście kompozytorzy często wykorzystują tę charakterystykę fortepianu, ale *gros* fraz muzycznych i środków ekspresywnych w nich stosowanych jest podporządkowane jakiemuś rodzajowi oddechu, czy też wykorzystaniu trudu wynikającego z pokonywania szerszych interwałów, i w moim odczuciu nie da się nabyć wycucia tych niuansów bez wnikliwego wsłuchiwania się w głos ludzki lub współgrania z innymi instrumentami.

Bezcennym dla mnie doświadczeniem była współpraca z wokalistami. Do ciekawszych dokonań zaliczę wykonanie z Kamilą Kułakowską opracowania Eugeniusza

Knapika Pieśni *Chantefleurs et chantefables* Lutosławskiego (które swego czasu prawykonaliśmy w studiu im. Lutosławskiego w Warszawie), wspomniany *Pierrot lunaire* z Marzeną Lubaszką, Schubertiada z gronem znakomitych śpiewaków na *Festiwalu Bachowskim* w Świdnicy, czy recital w ramach Festiwalu *Opera Rara* (Kraków) z niemiecką śpiewaczką Michaelą Selinger, na którym wykonaliśmy pieśni Berga, Debussy'ego, Brahmsa, Clary Schumann (koncert był retransmitowany przez Drugi Program Polskiego Radia). Choć trudno to zaliczyć do jakiś osiągnięć, jednak wspomnę, że nader interesująca i rozwijająca była dla mnie współpraca przy produkcjach operowych - jakież ćwiczenie na podzielność uwagi i biegłość czytania *a vista*! Zawsze przypominały mi się wtedy początki drogi artystycznej Richtera. Miałem przyjemność współpracować z takimi reżyserami jak Cezarym Tomaszewskim, Janem Peszkiem, Krzysztofem Nazarem, Wojciechem Adamczykiem.

Kolejnym ważnym aspektem moich zainteresowań jest wykonawstwo na instrumentach z epoki. To niezwykle inspirujące zajęcie - zarówno interpretacyjnie, jak i w obszarze czysto instrumentalnym. Pozwala z jednej strony odkryć źródło wielu kompozytorskich zamysłów i rozwiązań, z drugiej strony lekkie klawiatury wczesnych fortepianów jak żadne inne rozliczają z siłowych rozwiązań, niewystarczającej finezji *toucher* i braku swobody w aparacie gry.

Pierwszy koncert na dawnym instrumencie zagrałem w Filharmonii Wrocławskiej ze znakomitym klawecistą Erichem Hoeprichem. Występowałem solo i w składach kameralnych. Z Capellą Cracoviensis wystąpiłem w Filharmonii Krakowskiej. Nagrałem również płytę z tymże zespołem pod dyktando Jana Tomasza Adamusa z koncertem f-moll Chopina. Było to pierwsze nagranie tego utworu dokonane przez polską orkiestrę na instrumentach z epoki. Istotne było dla mnie, żeby użyć do tego nagrania kopii Pleyela z 1830 r. - a więc modelu najbliższego momentowi powstania utworu, tym bardziej że istniejące nagrania używały przeważnie Erardów z lat 50-tych XIX wieku. Niezwykle inspirującym przeżyciem było dla mnie wykonanie sonaty *Hammerklavier* na fortepianie Broadwood podczas II Konferencji Instrumentologicznej w Ostromecku, a pretekstem do tego wydarzenia była 200. rocznica powstania tego utworu. Jakież to niezwykle sięść do fortepianu, który kojarzymy z tymi późnymi dziełami Beethovena. Nagrałem również płytę z utworami Noskowskiego na fortepianie, który swego czasu należał do kompozytora, a obecnie znajduje się w Kolekcji Zabytkowych Instrumentów w Ostromecku.

Wreszcie na zakończenie pragnę zaznaczyć, że również muzyka współczesna obecna jest w moim wykonawstwie. Wspomnę tu wykonania utworów Witolda

Lutosławskiego (choć to już klasyka), Arvo Pärta, Michała Dobrzyńskiego (płyta dla wytwórni Dux).

## **Działalność dydaktyczna**

Po zakończeniu studiów rozpocząłem pracę w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Współpracowałem w charakterze asystenta z moim mistrzem, profesorem Jerzym Sulikowskim, oraz prowadziłem zajęcia jako korepetytor i akompaniator<sup>1</sup>. Z czasem moja działalność pedagogiczna ulegała rozszerzeniu - prowadziłem takie przedmioty jak: kameralistyka, nauka akompaniamentu z grą a vista, metodyka przedmiotu głównego. Miałem również przyjemność prowadzić studentów razem z prof. Ewą Pobłocką, prof. Jerzym Godziszewskim oraz prof. Marią Murawską. Obecnie prowadzę klasę fortepianu w swojej *Alma Mater*. Do czasu objęcia funkcji dziekana uczyłem także w PZSM im. Artura Rubinsteina w Bydgoszczy.

Ciągły kontakt z młodymi ludźmi to niezwykle przywilej naszego zawodu. To nie tylko nieustanny dostęp do źródła entuzjazmu i nowych, nieortodoksyjnych pomysłów, lecz również wspaniała okazja do uświadomienia sobie własnego systemu pianistycznego i to zarówno w jego aspekcie technicznym, jak i stylistycznym. Język nie zawsze jest naturalnym medium muzyków, dostrzegam jednak, że ćwiczenie się w nazywaniu dźwiękowo-emocjonalnych zjawisk wzmacnia w nas ich wewnętrzny obraz i często pozwala nam samym wyostrzyć swój artystyczny przekaz. Jest w muzyce cały obszar bazujący na intuicji i wrażliwości, którego nie da się wprost przekazać - możemy tu jedynie prowadzić ze studentem rodzaj dialogu wymagającego znacznego stopnia artystycznego wtajemniczenia z drugiej strony. Niemniej jednak obszar swoistych technikalii związanych z wykonawstwem jest z pewnością „nazywalny” i możemy tu być niezwykle pomocni. Szukanie ze studentami rozwiązań dla różnych technicznych i dźwiękowych problemów było dla mnie często potwierdzeniem reguły znakomitego fizyka i propagatora nauki, Richarda Feynmana: jeżeli nie potrafisz czegoś wytłumaczyć, to znaczy, że tego sam dobrze nie rozumiesz. Myślę jednak, że to co najbardziej istotne w naszym szaleńskim i hałaśliwym świecie, to przekazywanie studentowi odpowiedniej postawy - tej uwagi i olbrzymiego wewnętrznego skupienia i koncentracji, której wymaga od nas muzyczne dzieło, a przede wszystkim braku zgody na bylejąkość i obojętność.

---

<sup>1</sup> Słowo „akompaniator” nabrało dziś dość pejoratywnego odcienia, ja jednak staram się, zamiast rugować go ze swojego słownika, przypominać, że pochodzi od francuskiego czasownika „accompagner”, które oznacza „towarzyszyć”, a więc bynajmniej nic negatywnego sobą nie implikuje.

## **Działalność organizatorska i popularyzacyjna**

Niedługo po zakończeniu studiów rozpocząłem również współpracę z bydgoskim Towarzystwem Muzycznym im. I. J. Paderewskiego przy organizacji Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. I. J. Paderewskiego. Konkurs ulegał w tym czasie istotnym przemianom, przekształcając się stopniowo w imprezę o wysokim międzynarodowym prestiżu. Dynamizm dyrektora Konkursu - Henryka Martenki - pozwolił na stworzenie zespołu osób, który doprowadził do tego sukcesu. Dziś Konkurs przeprowadza eliminacje w najważniejszych centrach muzycznych świata, oprócz etapów solowych ma dwa etapy z orkiestrą, etap ze specjalnie zamówioną kompozycją, a transmisje z Konkursu śledzone są na całym świecie. Od 2004 roku współorganizuję Konkurs, a od 2014 roku należę do zarządu Towarzystwa Muzycznego.

W roku 2009 powstał w łonie Towarzystwa pomysł stworzenia unikatowego w skali światowej projektu - letniej akademii z orkiestrą symfoniczną. Spostrzegliśmy, że część pianistów dochodzących do finału ważnych konkursów ma nikłe doświadczenie w występach z orkiestrą. Ich olbrzymi wysiłek bywa zaprzepaszczonego przez brak możliwości nabycia niełatwej umiejętności współpracy z orkiestrą. Pomysł wydał się karkołomny, niemniej jednak udało się go urzeczywistnić i w ten sposób powstała *Paderewski Piano Academy*, która w tym roku miała swoją dziesiątą edycję. W projekcie uczestniczyło dotychczas ponad 200 pianistów z 29 państw, w tym reprezentacji takich zagranicznych uczelni jak: Moscow State Conservatory, Hochschule für Musik und Theater (Hannover), G. Gould School (Toronto), Carnegie Mellon University, Royal Academy of Music (London), Mozarteum (Salzburg), Juilliard School of Music, Curtis Institute of Music (USA). Wykładowcami byli znakomici profesorowie o międzynarodowej renomie: prof. Ilja Scheps (Niemcy), Andrzej Jasiński (Katowice), Robert McDonald (USA), Katarzyna Popowa-Zydroń (Bydgoszcz), Andrea Bonatta (Włochy), Einar Steen-Nøkleberg (Hannover), Dang Thai Son (Tokio), Wojciech Świtła (Katowice), Jan Jiraček Von Arnim (Wiedeń), Bernd Goeztke (Hannover), Andrey Shibko (Moskwa), Balazs Szokolay (Budapeszt), Tamas Ungar (USA) i Francisco Cruz Plaza (Hiszpania). Byłem managerem tego projektu od jego powstania do roku 2016.

Miałem okazję występować w programach realizowanych przez TVP Kultura, TVP Bydgoszcz, Radio PiK, tłumacząc i popularyzując różne aspekty związane z muzyką i sztuką wykonawczą.

Wielkim zaszczytem i wyzwaniem jest dla mnie funkcja Dziekana Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, którą sprawuję od września 2016 roku.

## **Zakończenie**

Pamiętam wyraźnie, że będąc nastolatkiem autentycznym niezrozumieniem napełniała mnie świadomość, że nie wszyscy ludzie pragną być pianistami. Z biegiem lat zacząłem dostrzegać trudy realizowania tej pasji, ale nigdy nie wyobrażałem sobie siebie poza muzyką - to nie tylko mój zawód, ale też moja metoda samorozwoju, doskonalenia się i autoekspresji, to również barometr i lustro mojego wewnętrznego świata. Krzątanie codziennego życia i sprawowanie różnych funkcji często dość skutecznie zakłócają wewnętrzną harmonię niezbędną do twórczej działalności. Tym silniej staram się bronić czasu spędzanego przy klawiaturze i realizować następne pomysły. Cieszę się, że w najbliższych miesiącach znów zasiądę wraz z orkiestrą, żeby wykonać III Koncert Prokofiewa i III Koncert Rachmaninowa, przygotowuję kolejne solowe utwory, mam również sporo planów związanych z dawnymi instrumentami. Nie czuję, żebym dziś zamykał jakiś okres w moim życiu - to raczej krótkie podsumowanie, *Rückblick* na drodze do dalszej eksploracji na szczęście zupełnie nieskończonego obszaru niezwykłego tworu, jakim jest muzyka klasyczna.

## Dzieło artystyczne

**Główne osiągnięcie w rozumieniu art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789):**

**Album CD wydany w 2018 r. przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Bydgoszczy: *Ludwig van Beethoven - Sonata „Hammerklavier” op. 106, Alban Berg - Sonata op. 1***

Jednym z powodów takiego, a nie innego doboru utworów na płytę, którą zdecydowałem się przedstawić jako główne osiągnięcie w postępowaniu habilitacyjnym, była chęć nawiązania i niejako kontynuacji zagadnień poruszanych podczas mojej rozprawy doktorskiej. Zafascynował mnie wówczas fakt, że tak istotne dla twórczości pianistycznej, a równocześnie tak diametralnie odmienne - zarówno w formie, jak i rodzaju inspiracji - dzieła jak *Sonata h-moll* Liszta i *Sonata f-moll op. 5* Brahmsa powstały właściwie w tym samym momencie historii. Siłą rzeczy punktem odniesienia była twórczość Beethovena, zaś *Sonata op. 106* mistrza z Bonn to szczególny punkt referencyjny dla sonat fortepianowych twórcy *Niemieckiego Requiem* - jej wpływ widoczny jest czy to w kształcie tematu (op. 1), czy to w oryginalnej strukturze pięcioczęściowego cyklu (op. 5). Wówczas też wyzwolił się impuls, który sprawił, że moje myśli coraz częściej zaczęły grawitować wokół tego niezwykłego dzieła Beethovena, będącego zarówno podsumowaniem klasycznego cyklu sonatowego rozwijanego przez całe jego życie, z typowymi rozwiązaniami fakturalnymi jego środkowego stylu, nawiązaniem do spuścizny barokowej, jak również otwarciem na nowe obszary ekspresji w pełni zrealizowane w ostatnich trzech sonatach. Konstruuując program na nową płytę także i tym razem zdecydowałem zestawzić jedną sonatę z drugą, wyrosłą z tej samej tradycji kulturowej, ale jakże odmienną w wyrazie; spadkobierczynią formy jednoczęściowej, ale i naturalną kontynuatką myśli Beethovena - *Sonata op. 1* Albana Berga.

Poznanie *Sonaty Hammerklavier* i jej wykonywanie było dla mnie i jest wciąż przeżyciem krańcowym w swej ekspresyjnej wielowymiarowości, technicznej ekwilibryście, dźwiękowo-barwowym diapazynie, wreszcie horyzoncie strukturalnego zamysłu mierzonego w jednostkach iście astronomicznych. Trzeba dodać, że mimo swej legendarności, mówimy o dziele rzadko wykonywanym i *de facto* słabo przyswojonym.

Trudności te były dla mnie o tyle zaskakujące, że miałem już na swoim koncie wykonania chociażby Wariacji *Goldbergowskich* Bacha, czy III Koncertu Rachmaninowa. Kilkukrotnie przerywałem pracę nad tym utworem na długie tygodnie, uświadamiając sobie, że nie rozumiem danej modulacji czy też nie potrafię znaleźć właściwej barwy lub wyrazu dla jakiegoś fragmentu tekstu. Dopiero z czasem te szalone wędrówki i trawersy po wszystkich konceptualnie dopuszczalnych meandrach koła kwintowego zaczęły układać się w spójny obraz niczym osobne wyspy na bezkresnym oceanie nieświadomości zaczynają się łączyć w stały łąd naszej świadomej wizji świata i nas samych.

Znamiennym jest fakt, że Hans von Bülow miał czasami w zwyczaju wykonywać ten utwór dwukrotnie na jednym recitalu, żeby słuchacze mogli dzięki temu lepiej zbliżyć się do jego zrozumienia. Przypomina się tu Schopenhauer, który bezwzględnie wymagał od potencjalnego czytelnika „Świata, jako woli i wyobrażenia” przeczytania tej opasłej i niełatwej pozycji dwukrotnie lub nie zabierania się do niej wcale. Rzeczywiście są dzieła o tak misternej i rozbudowanej strukturze, a jednocześnie tak gęste w swej treści, że najpierw należy się z tą treścią zapoznać, a potem jeszcze raz prześledzić, w jaki sposób jest ona nałożona na szkielet formy, jakie jest miejsce i sens każdej myśli w szeroko zakrojonej koncepcji dzieła.

Interesująca była dla mnie uwaga Albrechta Hartwiga<sup>2</sup>, że zamysł omawianego utworu - przynajmniej w chwili jego tworzenia - mógł być zbliżony do *Kunst der Fuge* - a więc stworzenie dzieła do studiowania, *summy* cyklu sonatowego. Znamienne jest tu stwierdzenie Beethovena, że napisał sonatę, która będzie wykonywana za 50 lat. A więc dzieło jest niezwykle wymagające i może nie spotkać od razu swych wykonawców, ale jego warstwa teoretyczna i „wizualna” może dostarczać już teraz równie ważkich przeżyć intelektualno-artystycznych. Wspomniany autor tłumaczy w ten sposób szereg oryginalnych i szokujących rozwiązań zastosowanych w utworze, jak chociażby skomplikowany zapis wstępu do fugi: jego skomplikowane rytmy z licznymi pauzami, ciąg modulacyjny umieszczony w jednym, niezwykle długim takcie. Również to może być przyczyną bardzo wysokich wartości oznaczeń metronomicznych - ich celem mogło być potęgowanie wrażenia obcowania z dziełem, dla którego jedynym właściwym określeniem jest: *non plus ultra!*

I właśnie kwestia temp jest pierwszym zagadnieniem, które kształtuje interpretację tego dzieła i wymaga pierwszych decyzji od jego odtwórcy. W tradycji wykonawczej

---

<sup>2</sup> H. Albrecht, *Beethovens Musik der Zukunft: Die Große Sonate für das Hammer-Klavier op. 106*, <https://archive.org/details/imsip-musik-der-zukunft-die-groe-sonate-fr-das-hammerklavier-op106-albrecht-hart/page/n0>, 16.10.2018.

stosowano różnego typu podejścia. Już wspomniany Hans von Bülow w uwagach redakcyjnych do tej sonaty napisał, że wskazane tempo (półnuta =138) nie pozwala na właściwe oddanie charakteru tej części i zasugerował tempo 112. Ważkie argumenty w tej sprawie podnosił Edwin Fischer<sup>3</sup> - twierdził, że temat użyty w pierwszej części sonaty miał być pierwotnie tematem kantaty ku czci arcyksięcia Rudolfa i rozpoczynać się tekstem „Vivat, vivat Rudolphus”, który z łatwością możemy podłożyć pod melodię tematu. Fischer wnioskuje, że właściwym będzie tempo, w którym chór byłby w stanie zaśpiewać temat z cytowanym tekstem, a z pewnością nie jest to możliwe w tempie wskazanym przez Beethovena - a więc znów stara się przekonać do tempa nieco spokojniejszego.

Najbliżej beethovenowskiego tempa jest Arthur Schnabel - jakież jednak dziwne wrażenie robi na nas ta gwałtowna i „skompresowana” wersja tematu! Nie ma tu nic z majestatyczności czy wzniosłości. Nawet jeśli jesteśmy zwolennikami oczyszczania Beethovena ze zbytniego patosu, wysłuchanie tematu w przepisany przez autora tempie zasiewa dużą wątpliwość. Ciekawy zabieg swoją drogą stosuje Schnabel w swoim wydaniu sonat Beethovena - podobnie jak w wydaniu sonat skrzypcowych Brahmsa (z którym to wydaniem można łatwiej się spotkać) - wpisuje oznaczenia metronomiczne dla poszczególnych fraz. Oczywiście różnice te są nieznaczne i *de facto* przechodzą płynnie, niemniej jednak - mając w pamięci słynny opis Antona Schindlera sposobu w jaki Beethoven wykonywał sonaty op. 14<sup>4</sup> - trudno nie powziąć wniosku, że (mimo rezerwy, którą może budzić nader aptekarska skrupulatność) coś może być na rzeczy w tym zamyśle traktowania tempa utworu. Przypomina się również Rachmaninow z jego skłonnością do bardzo precyzyjnego stopniowania temp, czego znakomity przykład (wraz z wartościami metronomicznymi) mamy w II Koncercie<sup>5</sup>.

Wracając jednak do kwestii tempa w omawianej sonacie *last but not least* należy wspomnieć o podstawowym faktorze interpretacji - współczesnym fortepianie, który swym brzmieniem i skalą dynamiczną nadaje niewątpliwie nowe znaczenia i wymiary muzycznym pomysłom Beethovena. Nie da się ignorować „masy” brzmieniowej instrumentu i jego naturalnych procesów rezonowania i wybrzmiewania. Nie da się przy tym pominąć faktu podnoszonego przez Alfreda Brendla w komentarzu do swoich nagrań dzieł Beethovena. Stwierdził on, że gdyby miał porównać czysto fizyczną siłę, której

---

<sup>3</sup> E. Fischer, *Beethovens Pianoforte Sonatas*, Londyn: Faber and Faber 1959, s. 103.

<sup>4</sup> w: H. C. Schonberg, *The Great Pianists*, New York: Simon & Schuster 2006, s. 85.

<sup>5</sup> O ileż bardziej spójna jest interpretacja tego i kolejnego koncertu, jeżeli się pamięta, że różnice między danym tempem a tempem „più vivo” lub „meno mosso” mogą w zamyśle kompozytora wynosić zaledwie kilka jednostek!

wymaga od wykonawcy z jednej strony Erard, z drugiej strony współczesny Steinway, szukałby czegoś w rodzaju zestawienia pracy zegarmistrza i człowieka od przewodów<sup>6</sup>. I to dostosowanie do rzeczywistego tworzywa dźwiękowego dostarczanego przez współczesny instrument było moją wykładnią w poszukiwaniu własnej interpretacji. A więc również poszukiwanie temp pozwalających na wybrzmienia i różnicowanie artykulacji, które dają możliwość wykorzystania szerokiej palety ekspresji, ale nie rozsadzają utworu poza granice percepcji. Podobny problem pojawia się w każdej części. Na przykład wykonanie scherza w zalecany tempie daje nikłe szanse na właściwą artykulację rytmów punktowanych i niuans dynamiczne. Wolę więc tu również, idąc za Harnoncourtem, rozważać niuans znaczeniowe wyrazu „assai”<sup>7</sup> i szukać rozwiązań bliższych tempom Solomona.

Drugim istotnym problemem jest dynamika, która zwłaszcza w finale jawi się dość jednostronnie. Odczytując partyturę, odnosimy wrażenie, że koncepcją Beethovena było wykonanie większości ustępów w *forte* lub *fortissimo*. Podchodząc do tej części miałem w głowie uwagę mojego mistrza - prof. Sulikowskiego - który przy opracowywaniu którejś z sonat Mozarta podpowiedział mi, że w klasycyzmie dynamika *forte* to właściwie dynamika wyjściowa, poziom dynamiczny odpowiadający naturalnej konwersacji. Oczywiście późny Beethoven to nie Mozart, ale podejście do dynamiki forte jako zjawiska mimo wszystko „nieforsownego” daje przestrzeń do kształtowania fraz. Ponadto zaczyna się wtedy dostrzegać, że oznaczenie „ff” stosuje autor raczej jako zaznaczenie pojawiającego się tematu, a nie jako płaszczyznę dynamiczną do kolejnych wzmocnień całych przeprowadzeń - z wyjątkiem fragmentów konkludujących dłuższe ustępy rozwojowe fugi. Największą trudnością jest jednak nadążanie za harmonicznymi meandrami prowadzonej melodii. Przebiegi szesnastkowe są ciągle chromatyzowane, a napięcia harmoniczne budowane z częstym użyciem akordów zmniejszonych, które ze swej natury są „otwarte” na rozwiązania do różnych tonacji, więc zapewnienie zrozumiałego realizowania napięć harmoniczych i poczucia bazowych tonacji w wartko toczącej się narracji jest już wyzwaniem samym w sobie.

Nadzwyczajne wymagania w zakresie operowania czasem i barwą stawia przed wykonawcą Adagio. Nagromadzenie wieloskładnikowych akordów tworzyło zupełnie inny efekt na o wiele lżejszym fortepianie z czasów Beethovena, który dodatkowo dysponował równoległym układem strun. Już pierwsze takty, mimo gęstej faktury, zapisane są „mezzo

---

<sup>6</sup> <http://www.oocities.org/Vienna/2192/essays1.html>, 16.10.2018.

<sup>7</sup> N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa: Fundacja „Ruch muzyczny” 1999, s. 125.

voce”, co jest nie łatwym wyzwaniem na współczesnym fortepianie. Generalnie ta niezwykła część lewituje między fragmentami niezwykłego napięcia a odcinkami iście medytacyjnego wstrzymania czasu, między dramatycznie ekspresywnymi wzlotami, a niebiańskimi wyciszeniami *una corda*. Najtrudniej zaadaptować ją do współczesnego instrumentu nie tracąc jej klarowności, barwowego bogactwa i różnorodności.

Chciałbym jednak wytłumaczyć się z elementu, który rzeczywiście potraktowałem *con alcune licenze*, a więc kolejności części. Czytając materiały źródłowe zafrapowała mnie uwaga o rozbieżności w kolejności części między pierwszym wydaniem londyńskim, a pozostałymi wydaniem. Dotychczas nie spotkałem się z nagraniami zmieniającym tę kolejność, ale, choć dziś powszechnie uznaje się kolejność ze Scherzem jako częścią drugą, sam Beethoven zdradza w swoich listach pewne niezdecydowanie w tej materii (wynikające zapewne ze świadomości trudności percepcyjnych tego dzieła)<sup>8</sup>. Z początku pomysł wydawał mi się nie wart uwagi, jednak po kilku wykonaniach tego dzieła dostrzegłem, że wysłuchanie i zrozumienie skomplikowanej, wielocłonowej fugi po olbrzymiej, wymagającej intensywnego skupienia części wolnej poddaje poważnej próbie możliwości nawet wyrobionego słuchacza i niestety zniechęca do tego utworu.

Wprowadzenie kluczowej wolnej części po Allegrze ma swoje zalety przy wykonywaniu i w percepcji zarówno całej sonaty, jak i samego Adagia. Przede wszystkim parę minut wcześniej rozpoczynamy obszerną część wymagającą dużego skupienia. Co prawda Scherzo w tej sonacie jest wyjątkowo krótkie, ale biorąc pod uwagę, że równocześnie dajemy słuchaczowi informację, że po Adagiu będzie miał chwilę wytchnienia w Scherzu, zamiast bezpośredniego zderzenia z wymagającym Finałem, pozwalamy na lepsze utrzymanie koncentracji. Pojawienie się Scherza po Allegrze (zgodnie z wszystkimi późniejszymi wydaniem) dłużej przygotowuje tę część i jednocześnie spaja bardziej Adagio z Finałem - pewnie dlatego Beethoven ostatecznie zdecydował się na taki układ - jednak równocześnie dzieli cały cykl na „ortodoksyjną” pierwszą połowę z w miarę klasycznym allegrem sonatowym i scherzem oraz „nieortodoksyjną” drugą część z niezwykle ekspresywnym i rozbudowanym Adagiem oraz wyjątkową w swej budowie i rozmiarze fugą w Finale: 15 minutami dość zrozumiałych dźwięków i 30 minutami bardzo wymagającej muzyki, zdecydowanie wybiegające w nowe i trudne obszary ekspresji.

Grając w tej „londyńskiej” kolejności dostrzegłem ciekawe konsekwencje - o wiele logiczniejsze wydały mi się przejścia między częściami. Pierwsza część kończy się

---

<sup>8</sup> por.: List Beethovena do Ferdinanda Riesa z 19 kwietnia 1819 r. w: *Beethoven's letters*, Londyn: Longmans 1866, tom II, s. 41.

oktawami B<sup>1</sup>-B b-b<sup>1</sup>, natomiast Adagio rozpoczyna się dźwiękami A<sup>1</sup>-A-a - mamy więc łatwo wychwytywalny półton. Pojawienie się tego pierwszego taktu Adagia po Scherzu, kończącym się w wysokim rejestrze f<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>-d<sup>3</sup>, nie daje tak wyrazistego efektu. Gdy do tego uświadomimy sobie, że ten pierwszy takt wolnej części dodał Beethoven w ostatniej chwili przed wydaniem utworu, zyskujemy dodatkowy argument do takiego zestawienia części.

Również przejście w klasycznym układzie między Adagiem a Finałem jawi mi się jako mało konsekwentne. Ostatnim akordem Adagia jest Fis-dur, zaś pierwsze dźwięki Finału to „f” pojawiające się w pięciu oktavach. Wydawałoby się, że jest to typowy zabieg Beethovena (jak chociażby w V Koncercie): przez półtonowe zejście osiąga dźwięk składowy pierwszego akordu nowej części. Jednak pierwsza modulacja wywodząca się z tegoż dźwięku f prowadzi nas do tonacji Ges-dur (a więc enharmoniczny Fis-dur)! Czyż nie jest to nielogiczne? Po cóż zaczynać od f, skoro zmierza się do tonacji, którą właśnie osiągnęliśmy w końcówce Adagia? Sprawa jednak wygląda inaczej, jeżeli przed finałem wstawimy Scherzo kończące się akordem B-dur i to w drugim przewrocie, a więc z "f" w basie. O ileż logiczniej jest wtedy zacząć improwizacyjny wstęp do finału właśnie dźwiękiem f, z którego wysnujemy modulację do tonacji pierwszego epizodu finałowego Largo - a więc Ges-dur.

Mając tych kilka przesłanek do zamiany układu części postanowiłem nagrać taką właśnie wersję, mając nadzieję na rzucenie nowego światła na to dzieło oraz być może ukazując inną, ale mającą uzasadnienie w rozterkach twórcy, koncepcję.

Szukając dopełnienia do jakże domkniętego dzieła głównego postanowiłem, podobnie jak w mojej płycie do doktoratu, zestawić dzieło wieloczęściowe z jednocześnie - tym razem bardziej na zasadzie *postscriptum*. Sonata Berga była dla mnie najciekawszym wyborem. Niedość że twórca wywodzi się z wiedeńskiego kręgu kulturowego, to dodatkowo jego *opus 1* jest nader indywidualnym wkładem w gatunek sonatowy. Praca motywiczna tworzy z tego utworu dzieło niezwykle spójne, a przy tym nasycone niezwykle ekspresją i wyrazem. Od wielu lat fascynuje mnie ten utwór i chętnie go wykonuję. Jego kondensacje nastrojów i ich kontrastowe zestawienia zawsze mocno oddziaływały na moją wyobraźnię. Dodatkowym atutem dla połączenia obu dzieł była relacja tonacyjna B-dur - h-moll, która dla samego Beethovena była znacząca w samej sonacie - działając niejako na zasadzie negatywu. Dla wzmocnienia spójności jednocześnie uwypuklenia dopowiadającego charakteru tego utworu w kompozycji całej płyty, nie uwzględniłem powtórki ekspozycji. To niezwykle, ale po niekończącej się, wręcz obsesyjnej fudze kończącej Hammerklavier to wczesne dzieło

Berga zdaje się - w całej swej dramaturgi - jakże wyważone w swym kompozytorskim zamyśle i jakże dostępne w swej emocjonalnej treści.

Marek Kuch