

AUTOREFERAT

Maciej Kanikuła

1986 – magister sztuki
dyplom w Akademii Muzycznej w Krakowie.

1999 – doktor (instrumentalistyka, fortepian)
Akademia Muzyczna w Łodzi

Zatrudnienie:

Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Muzyki (1991- 2017).

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Sanoku, Zakład Edukacji Artystycznej w zakresie sztuki muzycznej (2004 – 2015).

Płyta CD: *Johann Sebastian Bach – KONCERTY FORTEPIANOWE* (zgłoszona we wniosku o nadanie tytułu doktora habilitowanego jako osiągnięcie artystyczne, o którym mowa w art. 16 ust. 2 ustawy).

Płyta zawiera koncerty fortepianowe d-moll BWV1052, A-dur BWV 1055 i f-moll BWV 1056 J.S.Bacha w moim wykonaniu z towarzyszeniem kwintetu „Kameraliści Rzeszowscy”.

Wykształcenie i rozwój artystyczny

Urodziłem się w Krakowie. Moi rodzice byli melomanami, oboje uczyli się gry na fortepianie, w domu stało pianino i kiedy zacząłem na nim powtarzać krótkie fragmenty zasłyszanych utworów uznali, że powinienem się kształcić. Kiedy opisuję mój rozwój artystyczny wspomnieć muszę osoby, które mi w nim pomogły. Myślę o nich z wdzięcznością.

Gry na fortepianie uczyłem się początkowo w Eksperymentalnym Studium Muzycznym prowadzonym przez Krystynę Longchamps-Druszkiewiczową. Najbardziej pamiętam coroczne występy uczniów na estradzie Filharmonii Krakowskiej. Pozwoliły oswoić się z publicznością, poznać niepokój oczekiwania na występ, nauczyć się koncentracji i przezwyciężać treść.

Naukę gry na fortepianie kontynuowałem w PSM II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w



klasie prof. Ireny Rolanowskiej.

Oprócz muzyki interesowały mnie matematyka i elektronika. Jednak praca pod kierunkiem tak znakomitego nauczyciela sprawiła, że po uzyskaniu dyplomu (w 1980 roku) zdecydowałem się zdawać na fortepian do krakowskiej Akademii Muzycznej. Z pewnością na decyzję wpłynęło wydelegowanie mnie jako reprezentanta szkolnych pianistów na koncerty, z których jeden miał miejsce podczas wizyty w Plewen (Bułgaria 1980) a drugi był koncertem szkolnym w Filharmonii Krakowskiej. W Bułgarii wykonałem Fantaisie-Improptu cis-moll, etiudę c-moll op.10 nr 12 F. Chopina i Etiudę dis-moll op.8 A. Skriabina a w Krakowie I Koncert Fortepianowy C-dur L.van Beethovena (1980, dyr. Tomasz Lida).

Podkreślić pragnę bardzo ważną rolę p. Profesor. Była studentką prof. Karola Kleina, dyplom uzyskała w klasie prof. Haliny Ekier w krakowskiej PWSM. Była osobą niezwykle kochającą muzykę. Praca pod Jej kierunkiem uczyła dokładności w odczytywaniu tekstu i dociekliwości w poznawaniu intencji kompozytora. Zwraçała uwagę na ukazanie formy utworu, precyzję pianistyczną a nade wszystko na ekspresję wykonania. „Muzyka ma mówić” słyszeliśmy od Niej bardzo często na długo przed powstaniem książki N. Harnoncourta „Muzyka mową dźwięków” wydanej w Polsce dopiero w 1994 roku.

Równolegle uczęszczałem do V LO im. Augusta Witkowskiego do klasy matematycznej uniwersyteckiej, maturę zdałem w w 1981 roku. Liceum - jedno z najlepszych w Polsce, o tradycjach sięgających 1871 roku - prowadziło klasy matematyczne ze zwiększoną ilością godzin matematyki. Nauczycielami byli wykładowcy Uniwersytetu Jagiellońskiego. Lata spędzone w *Piątce* pozwoliły mi poznać piękno matematyki, sprawiły też, że nieświadomie (często daremnie) oczekuję porządku, harmonii i logiki w wielu odległych od matematyki dziedzinach. Stąd zapewne bierze się moja niezmienna miłość do muzyki J.S.Bacha trwająca nieprzerwanie do dziś a rozpoczęta we wczesnym dzieciństwie słuchaniem bachowskiej płyty Bronisława Rutkowskiego.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy widzę, że prof. Rolanowska pomagała mi odnaleźć ów porządek i logikę w muzyce. Pracę nad utworem zaczynała od przedstawienia sylwetki kompozytora i epoki, w której tworzył. Później analizowała formę dzieła. Pamiętam Jej zadowolenie gdy okazywało się, że każda decyzja wykonawcza ma swoje źródło w dokonanej uprzednio analizie a interpretacja jest spójna i logiczna.

Od zawsze najbliższy był mi J.S.Bach. Później dołączył L.v.Beethoven. Dzięki wytrwałości p. Profesor polubiłem Debussy'ego a następnie Chopina, Liszta czy Prokofiewa.



Pokrewieństwo muzyki i matematyki jest rzeczą oczywistą. Dźwięk jest zjawiskiem fizycznym, daje się opisać matematycznie. Dźwięki w muzyce, ich wzajemne relacje, interwały, skale, zagadnienie stroju czy temperacji, wszystkie te elementy dają się opisać językiem matematyki. To samo dotyczy czasu i rytmu. W muzyce jednak jest jeszcze to, czego formalnie opisać się nie da. To jak muzyka porusza zmysły a nie tylko intelekt. Jak staje się językiem pozwalającym komunikować się ze słuchaczem. Myślę, że te aspekty kazały mi wybrać muzykę.

W 1981 roku rozpocząłem studia w Akademii Muzycznej w Krakowie. Po egzaminie wstępnym prof. Ludwik Stefański zaproponował mi przyjęcie do swojej klasy. Pierwszy rok studiów przepracowałem pod jego kierunkiem. Cała rodzina Profesora żyła muzyką, często podczas lekcji, które prowadził zawsze w domu, słyhać było jego małżonkę przygotowującą się do koncertów. Praca w klasie Profesora sprawiła, że zacząłem przeistaczać się ze zdolnego amatora w profesjonalistę. Choć na egzaminie wstępnym wykonałem trudny program (m.in. etiudy Chopina op.10 nr 1, Liszta „la Chasse”, Sonatę C-dur op.53 Beethovena) czułem, że moja technika pianistyczna pozostawia wiele do życzenia i stanowi przeszkodę w dalszym rozwoju. Profesor miał swoje sposoby ćwiczenia, w ciągu kilku miesięcy poprawił moją technikę. Stosowałem Jego metodę podczas pracy z uczniami i jestem stale pod wrażeniem jej skuteczności szczególnie u osób pozbawionych wrodzonej swobody gry. Po Jego śmierci kontynuowałem naukę w klasie prof. Jerzego Łukowicza.

Swoją wiedzę w zakresie warsztatu pianistycznego i sztuki interpretacji uzupełniałem podczas kursów mistrzowskich. W 1982 roku w Dusznikach Zdroju pracowałem w klasie prof. Wiktora Mierzanowa. Profesor był prawdziwym mistrzem, wielkim artystą a do tego bardzo wymagającym pedagogiem. Najwięcej dały mi Jego sugestie dotyczące prowadzenia frazy, brzmienia fortepianu i sposobów pedalizacji. Za każdą Jego uwagę stało wielkie osobiste doświadczenie. Gdy zaprezentowałem *Appassionatę* Beethovena Profesor stwierdził, że należy zmienić aplikaturę. Wpisał własne palcowanie i zobowiązał mnie do wprowadzenia zmian. Zainspirował mnie do szukania własnych rozwiązań w tym zakresie. Zawsze dostrzegał wszystkie elementy składające się na interpretację i nie pozwalał na kompromisy. Był wielkim artystą ale też pedagogiem potrafiącym wskazać drogę prowadzącą do rozwoju i doskonałości w sztuce.

Podczas pobytu w Weimarze (1984) zgłosiłem się do klasy Bernarda Ringeissena. Byłem tam jednym z siedmiu aktywnych uczestników. Interesowała mnie twórczość Debussy'ego i Ravela. Następnego roku otrzymałem stypendium Centre Musical International d'Annecy. Dzięki niemu



mogłem wziąć udział w letnim kursie w Annecy we Francji, podczas którego pracowałem pod kierunkiem Eliane Richepin wybitnej pianistki, pedagoga oraz jurora wielu konkursów międzynarodowych w tym VIII Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie (1970). Zarówno ona jak i B. Ringeissen byli absolwentami konserwatorium w klasie Marguerite Long. Prezentowałem tam *Estampes, L'île joyeuse* oraz kilka preludiów Debussy'ego. Powszechnie wiadomo, że inspiracją dla wielu impresjonistycznych utworów była literatura czy malarstwo (m.in. Baudelaire, Géricault) ale dowiedziałem, że mogą nią być dziecięca piosenka i deszcz w ogrodach Tuileries, które przyczyniły się do powstania *Ogrodów w deszczu*. Pogłębianie wiedzy w tym zakresie przychodziło mi o tyle łatwo, że od dziecka uczyłem się języka francuskiego oraz interesowałem się Francją i jej kulturą.

Dyplom Akademii Muzycznej otrzymałem w 1986 roku. Po ukończeniu studiów uczestniczyłem ponownie w kursach mistrzowskich w Dusznikach Zdroju 1987, 1988 (w klasie prof. Wiktora Mierzanowa). W 1987 roku prezentowałem część repertuaru dyplomowego – *Sonatę b-moll* F. Chopina i *Sonatę D-dur KV-576* W.A. Mozarta a w 1988 *I zeszyt Wariacji na temat Paganiniego* J. Brahmsa. W latach osiemdziesiątych brałem udział w kursach dla nauczycieli fortepianu szkół I i II st. w warszawskiej Akademii Muzycznej prowadzonych przez prof. Andrzeja Jasińskiego i prof. Amadeusza Webersinke. Szczególnie utkwiły mi w pamięci zajęcia, podczas których omawiana była *Partita c-moll* J.S. Bacha. Prof. Webersinke mówił o realizacji *arpeggio*, czy rytmu punktowanego. Fakt, iż preludium II partity składa się z trzech części liczących odpowiednio 11, 33 i 99 taktów skłonił go do szerszego omówienia zagadnienia liczbowych proporcji ukrytych w utworach tego kompozytora.

Muszę zauważyć, że właściwie wszyscy artyści, o których wspomniałem łączyli dobrą znajomość tradycji, wiedzę z poszukiwaniem doskonałości, z krytycznym słuchaniem. Często miałem wrażenie, iż każda demonstracja fragmentu utworu, nawet wielokrotnie wykonywanego na koncertach, stawała się procesem twórczym, dawała okazję modyfikacji jakiegoś drobnego szczegółu.

Ta obserwacja mówi o istocie pracy muzyka. Praca artysty to droga. Ogólny kierunek wskazuje tradycja wykonawcza, posiadana wiedza, zaś rys indywidualny nadaje wyobraźnia oraz twórcza postawa manifestująca się w eksperymentach i próbach znalezienia inspiracji dla najlepszej realizacji zapisu nutowego. Wszystkie kursy, w których uczestniczyłem wyznaczyły kierunek mojego rozwoju artystycznego oraz pedagogicznego.



Działalność koncertowa

Pierwsze lata po ukończeniu studiów zdominowała praca pedagogiczna w Państwowej Szkole Muzycznej II st. im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie. Moja działalność koncertowa zbiegła się z podjęciem pracy w Katedrze Wychowania Muzycznego WSP w Rzeszowie w 1991 roku. Aktywność koncertowa pomagała mi w utrzymaniu gotowości pianistycznej i skłaniała mnie do poszerzania repertuaru.

Od 1991 roku dawałem recitale z utworami różnych kompozytorów. Były one organizowane przez rzeszowski oddział SPAM w sali Katedry Wychowania Muzycznego w Pałacyku Lubomirskich, w siedzibie BWA, czy w Sanockim Domu Kultury.

W 1995 roku nawiązałem współpracę z orkiestrą „Concerto Lamelli” z Krakowa (założoną i prowadzoną przez prof. Wiesława Grzegorskiego). Dała mi ona możliwość wprowadzania do repertuaru kolejnych koncertów J.S.Bacha. Do 2003 roku wystąpiłem z tym zespołem ok. 20-krotnie wykonując partie solowe w koncertach J.S.Bacha (f-moll BWV 1056, c-moll BWV 1060, A-dur BWV 1055, D-dur BWV 1054, d-moll BWV 1052) oraz W.A.Mozarta (B-dur KV 238).

W 1999 roku uzyskałem kwalifikacje I stopnia w dziedzinie sztuki muzycznej. Przewód odbył się w Akademii Muzycznej w Łodzi, promotorem był prof. Tadeusz Chmielewski.

Wspomniana wcześniej współpraca z orkiestrą „Concerto Lamelli” trwała nadal. Jej efektem były koncerty w Krakowie oraz wyjazdy zagraniczne: na X Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Pecs (Węgry, 2000 rok). Koncertowaliśmy także w Kulturscheune Gutshof Woldzegarten (RFN, 2000 rok) podczas odbywającego się tam letniego festiwalu.

Jednocześnie prowadziłem działalność koncertową jako kameralista. W 2005 roku podjąłem współpracę z pracującą na naszej uczelni flecistką dr Anitą Lehmann. Zaczęła się ona od repertuaru barokowego – sonat fletowych G.F.Haendla i Benedetto Marcello a później objęła również liczne utwory na flet i fortepian z XIX i XX wieku.

Występowaliśmy wspólnie w Polsce (w Rzeszowie, w Nowej Sarzynie - cykl koncertów w ramach projektu „Serenada”, w szkołach muzycznych w Strzyżowie, Leżajsku, Wrocławiu), w Niemczech i na Węgrzech (Filharmonia w Szeged 2009, Max-Planck-Gymnasium w Bielefeld RFN 2010, University of Nyiregyhaza 2010). Pragnę wspomnieć iż współpraca ta jest dla mnie bardzo interesująca, wykonywanie utworów B. Marcello, Veracciniego czy G.F. Haendla pozwoliło mi lepiej poznać muzykę baroku. Stale pracuję nad poszerzaniem swojego repertuaru. Ostatnio



włączyłem do programu i wykonałem na koncertach kilka utworów F. Liszta oraz cztery Impromptus op.90 F. Schuberta.

Działalność pedagogiczna

Sporą część mojej aktywności stanowi praca pedagogiczna. Po studiach rozpocząłem pracę w mojej macierzystej PSM II stopnia przy ul. Basztowej w Krakowie. W tych latach byłem nauczycielem fortepianu głównego, fortepianu dodatkowego, fortepianu w klasie rytmiki oraz ilustratorem muzycznym lekcji przedmiotu „*Formy muzyczne*” prowadzonych przez prof. Jacka Targosza.

Od 1991 roku pracuję na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jestem wykładowcą fortepianu na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej. Pracuję również ze studentami nowo otwartego kierunku *Instrumentalistyka*. Pod moją opieką od 1999 roku fortepian ukończyło 51 studentów studiów dziennych oraz 9 w trybie zaocznym.

Podczas mojej dziesięcioletniej pracy w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Sanoku (2004 – 2015) prowadziłem zajęcia z fortepianu na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej. Tam wykształciłem ok. 25 absolwentów. Byłem promotorem 27 oraz recenzentem podobnej ilości prac dyplomowych. Prowadziłem naukę akompaniamentu oraz naukę czytania *à vista*.

Akompaniowałem studentom tego kierunku grającym na trąbce, flecie, klarncie i saksofonie. Grałem również partytury i wyciągi fortepianowe podczas zajęć z dyrygowania prof. Przemysława Pałki oraz prof. Grzegorza Oliwy. Towarzystwem chórowi podczas prób i koncertów. Pozwoliło mi to poznać sporą część repertuaru chóralnego od renesansu do współczesności. Zostałem zaangażowany w tym samym charakterze podczas Studium Dyrygentów Chórów Polonijnych w Koszalinie w 2010 roku. Brałem udział jako pianista w koncercie chóralnym w Filharmonii Koszalińskiej.

Po dziesięcioletniej przerwie powróciłem w 2004 roku do pracy w szkołach muzycznych. Aktywność ta pozwala mi zachować kontakt z systemem szkolnictwa (w Uniwersytecie Rzeszowskim uczestniczę w kształceniu przyszłych nauczycieli). Uczę fortepianu, fortepianu dodatkowego oraz akompaniuję. Ze względu na zmianę miejsca zamieszkania pracowałem kolejno w kilku placówkach szkolnych.

Byłem jurorem w konkursach dla uczniów szkół w regionie. Akompaniuję uczniom, niektórym towarzyszyłem w sukcesach konkursowych: ucz. Jagoda Hepnar zajęła II miejsce i



otrzymała Nagrodę Specjalną Rektora Akademii Muzycznej w Łodzi na VI Polskim Festiwalu Fletowym w Sieradzu 2005, ucz. Paweł Kycia otrzymał Grand Prix na IV Międzynarodowym Festiwalu Instrumentów Dętych Blaszanych, Mielec 2005, jest laureatem II miejsca na Konkursie Młodych Solistów, Jaworzno 2005, ucz. Magdalena Kołcz zajęła I miejsce i otrzymała Nagrodę Specjalną na Konkursie Skrzypcowym im. prof. Mirosława Ławrynowicza w Płocku, 2006). Wielokrotnie uhonorowany zostałem dyplomami za wyróżniający akompaniament. Występy z młodzieżą podczas konkursów muzycznych wymagają wielkiej elastyczności, uczy czujności i umiejętności błyskawicznej reakcji. Także ta praca stanowi wyzwanie i potrafi dostarczyć wiele radości.

Działalność popularyzatorska i współpraca międzynarodowa.

Praca pod kierunkiem wybitnych artystów oraz własne doświadczenia czy to koncertowe czy pedagogiczne ukształtowały moje poglądy na sztukę interpretacji. Wpłynęły na moją postawę estetyczną. Staram się przekazać tę wiedzę moim studentom.

Po wielu latach pracy zacząłem dzielić się swoimi doświadczeniami, stąd odczyty na temat interpretacji muzyki J.S.Bacha jak również udział w ubiegłorocznej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym” na Uniwersytecie Rzeszowskim (2016).

Opublikowałem artykuł: „*O fortepianowych interpretacjach muzyki na instrumenty klawiszowe J. S. Bacha w minionym stuleciu*” w czasopiśmie naukowym Wydziału Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego „Światy dźwięków”. Moje najbliższe plany to kontynuacja wątku interpretacji muzyki baroku na fortepianie. Pragnę zająć się wykorzystaniem tej wiedzy w praktyce pedagogicznej szczególnie w początkowym okresie nauki gry na instrumencie.

Wyjeżdżałem dwukrotnie z wykładami i koncertami na uniwersytety w Szeged (2009) i w Nyiregyhaza (2010). Występuję często w szkołach muzycznych w regionie. Działalność popularyzatorska to nie tylko odczyty czy wykłady ale również koncerty niekiedy w małych ośrodkach. Są one często poprzedzane prelekcjami. Ten sam cel mają, organizowane w sali koncertowej Wydziału Muzyki naszego uniwersytetu, comiesięczne koncerty piętnastego o piątej. Odbywają się one od wielu lat i mają one swoją wierną publiczność. Występowałem w tej sali wielokrotnie jako solista. Prowadziłem rzeszowski koncert współczesnej rumuńskiej muzyki organowej w ramach *Contemporary Romanian Organ Music Festival*.

Miałem okazję odwiedzić, wraz z kilkoma wykładowcami naszego uniwersytetu,



Conservatorio Statale di Musica w Turynie. Wizyta miała na celu nawiązanie kontaktów, wymianę doświadczeń oraz przyjrzenie się funkcjonowaniu tej najstarszej we Włoszech wyższej uczelni muzycznej. Zdobyte tam doświadczenia staram się wykorzystać w pracy na macierzystej uczelni.

O dziele artystycznym

Ponieważ muzyka J.S. Bacha była mi zawsze bardzo bliska postanowiłem nagrać płytę z jego koncertami fortepianowymi. W jej przygotowaniu pomogły mi nie tylko osobiste doświadczenia koncertowe ale również wcześniej zdobyta podczas kursów interpretacji wiedza oraz lektury z zakresu muzykologii czy interpretacji. W omówieniu płyty pragnę opisać moje poglądy na wykonywanie utworów J.S.Bacha na fortepianie. Jako pianista nie zajmujący się wyłącznie muzyką dawną używam w swej pracy instrumentów współczesnych. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że granie na nich utworów napisanych na instrument XVIII-wieczny zmienia całkowicie uzyskany obraz brzmieniowy. Praktyka taka może wydawać się części słuchaczy dyskusyjna, myślę jednak iż daje się dobrze uzasadnić. Istnieje długa tradycja grania utworów J.S.Bacha na fortepianie, sięgająca co najmniej lat międzywojennych, udokumentowana nagraniami Egona Petriego (1881 - 1962) czy Edwina Fischera (1886 – 1960). Z pewnością ówczesna, nawiązująca do romantyzmu estetyka jest przestarzała. W przypadku koncertów wpływa ona na brzmienie orkiestry, co sprawia, że nagranie brzmi archaicznie. Należy więc porzucić tę estetykę i grać na fortepianie uwzględniając zdobycze badań muzykologicznych a nawet doświadczenia wynikające ze słuchania nagrań nurtu *historically informed performance*. Warto zauważyć, że fortepian współczesny przyjął swój ostateczny kształt dopiero z końcem XIX wieku. Użycie go do wykonywania muzyki Mozarta, Beethovena czy Chopina, mimo używania również w tym repertuarze instrumentów historycznych, zdaje się nie budzić wątpliwości. Można więc – jak myślę – grać na nim dzieła J.S.Bacha.

Dziś artyści, nawet nie należący do nurtu *historically informed performance*, chcą odczytać intencje kompozytora wprost a nie przez pryzmat estetyki romantycznej. Jak pisał o naszych czasach N. Harnoncourt: „W żadnej epoce nie poświęcano tyle uwagi dziedzictwu artystycznemu przeszłości jak obecnie”¹. W książce *Bach interpretation* Paul Badura Skoda - pianista i muzykolog - pisze o celach jakie powinien jego zdaniem postawić sobie grający: „...sądzę, że na interpretatorze Bacha spoczywa dziś jedno staranie: rozpoznać najlepiej jak to możliwe cele muzyczne i intelektualne do których dążył Bach, szanować je i za pomocą współczesnych środków(...) uczynić je dostępnymi dla publiczności końca XX wieku tak, aby mogła odczuć

¹Nikolaus Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s.57

<<radość duszy>> oraz aby wielkość muzyki Bacha przyniosła jej wzbogacenie duchowe. Aby osiągnąć ten cel niezbędne jest zasypanie fosy która zawsze oddzielała muzykologię od praktyki muzycznej. Uważam, że użyta wiedza nie zaszkodzi intuicji ani inspiracji a przeciwnie: wiedza może i powinna dać owoce najwyższej jakości. Często intencja duchowa jest ważniejsza niż historyczna świadomość każdego detalu, co oznacza, że dyrygent amatorskiego chóru niesiony prawdziwym entuzjazmem może interpretować Bacha <<poprawniej>> niż zespół zblazowanych specjalistów”.² Zagadnienia te omawia w swojej książce *Między poprawnością historyczną a interpretacją* niezwykle interesująco Jakub Chachulski, analizuje fortepianowe nagrania utworów Bacha, omawia nurt *historically informed performance* oraz jego wpływ na interpretację dzieł Bacha (Chachulski 2012).

Refleksja nad omawianymi wyżej zagadnieniami zaowocowała pomysłem aby podczas interpretacji stworzyć obraz brzmieniowy, w którym współczesny instrument oddałby cechy baroku w zupełnie innej rzeczywistości dźwiękowej. Pomysł zakłada swoistą reinterpretację cech muzyki baroku. Oto założenie, które – wraz z towarzyszącym zespołem – starałem się zrealizować na przedstawionej płycie. Wszystkie szczegółowe rozwiązania interpretacyjne są pochodną tego założenia.

Chciałem ukazać współczesnymi środkami cechy tej muzyki - jej blask, splendor, wirtuozerię, konsekwencję w prowadzeniu formy, wewnętrzny porządek. Uwzględniłem inny wówczas sposób współpracy solisty z zespołem polegający raczej nie na przywództwie i dominacji a bardziej na „wskazywaniu drogi”³ i współbrzmieniu z zespołem, często na dialogu z innym instrumentem. Wysiłek mój był skupiony na osiągnięciu spójnego brzmienia całości oraz realizację barokowej idei koncertowania oznaczającej współbrzmienie a nie dominację jednego instrumentu. Jest to istotne zagadnienie, ponieważ idea dialogu staje się często wręcz czynnikiem formotwórczym (na przykład w II części koncertu BWV 1055). Muszę zauważyć, że właściwości brzmieniowe fortepianu utrudniają towarzyszenie zespołowi smyczkowemu w *tutti*. W wielu dostępnych nagraniach fortepian dominuje nad zespołem. W moim wykonaniu tam, gdzie partia fortepianu pokrywa się z partią smyczków pozostają one na pierwszym planie. Gdy partie smyczków i fortepianu w *tutti* różnią się (np. ritornel w I cz. koncertu A-dur), traktuję je równorzędnie.

Spójność brzmienia staram się osiągnąć chowając się nieco za smyczkami we fragmentach *tutti*. We fragmentach *solo* staram się zaprezentować piękno dźwięku współczesnego fortepianu, często w

²Paul Badura Skoda, *Jouer Bach au piano*, Paryż 1999, s.12

³Nikolaus Harnoncourt, *Dialog...*,s.59.



dialogu z innymi instrumentami.

Cechą wyróżniającą nagranie jest pojedyncza obsada instrumentów w zespole. Ma ona na celu ułatwienie dialogowania z solistą. Pozwala oprzeć współpracę na bezpośrednim kontakcie bez udziału dyrygenta. Warto wspomnieć, iż barwa dźwięku fortepianu związana jest z jego głośnością, zmiana głośności zmienia również pozostałe parametry dźwięku. Grając z małym zespołem solista wykorzystuje w niewielkim stopniu potencjał fortepianu (musi grać ciszej) i ma to wpływ na brzmienie instrumentu. Pojedyncza obsada sprzyja też osiągnięciu dokładności rytmicznej, pomaga w precyzyjnym ukazaniu detali – motywów, polifonicznej struktury, imitacji i w konsekwencji struktury utworu. Wyraźniej słyhać też różnice brzmienia i łatwiej rozróżnić partie poszczególnych instrumentów.

Chciałem aby od pomysłu, którym było oparcie się na bardzo ogólnych założeniach związanych z rozumieniem epoki baroku, barokowej estetyki, przejść do określenia cech, które mają znaleźć swoje odbicie w dźwiękowym obrazie utworu i dalej do szczegółów i ich realizacji, czyli doboru składu zespołu, instrumentu, sali, sposobu nagrania oraz środków pianistycznego *métier* koniecznych dla osiągnięcia celu. Cechy, które miałem na uwadze to splendor i przepych wyrażane przez przestrzeń oraz dynamikę i siłę, które przenikają tę muzykę. Siłę i dynamikę wyraża ruch, motoryka, brawura i wirtuozeria. Z drugiej strony zaś ważna jest kunsztowna forma wypowiedzi (dbałość o detal, precyzja w realizacji motywów), subtelność, wyrafinowanie, użycie konceptu służącego zaskoczeniu słuchacza i odwołaniu się do jego inteligencji. „Tym czym jest piękno dla oczu i czym harmonia dla uszu, jest koncept dla inteligencji”⁴

Obraz przestrzeni tworzy się w wyobraźni słuchacza po usłyszeniu pierwszych dźwięków płyty i zależy od sposobu realizacji nagrania. Wrażenie to zależy od czynników technicznych. Jest to ważne zagadnienie i postarałem się aby brzmienie odpowiadało moim oczekiwaniom. Wrażenie przestrzeni stwarza również zakres zmienności elementów dzieła. Myślę tu o odległości od najniższego do najwyższego dźwięku czy o grze instrumentów w odległych rejestrach. (Wrażenie to jest niezwykle wyraźne w II części koncertu f-moll). Występują tu również skrajne kontrasty artykulacyjne (*pizzicato* smyczków – kantylena partii fortepianu). W częściach o budowie ritornelowej odczucie to podkreślane jest przez kontrasty dynamiki. Fragmenty *tutti* (ritornele) i *solo* są skonstrastowane dynamiką. W I części koncertu f-moll również zmianą podziału figur rytmicznych z dwójkowego na trójkowy. Ja dodałem zmianę artykulacji (non legato/legato). Podkreślenie kontrastu wydaje mi się tutaj zgodne z założeniami barokowej estetyki. Chodzi o

⁴Historia piękna redakcja Umberto Eco, Poznań 2009, s.229.



zaciekawienie czy nawet zaskoczenie słuchacza. W szybkich częściach kontrasty potęgują wrażenie przestrzeni ale też dynamiki i siły.

Wydaje się, że wybrane przeze mnie sposoby kształtowania motywów oraz pewne rozwiązania z zakresu artykulacji mogą tworzyć wrażenie monotonii w szybkich częściach. Zgodnie ze znaną opinią Forkela przytoczoną przez Alberta Schweitzera⁵ Bach cenił sobie możliwość kształtowania dźwięku (dynamiki i artykulacji) podczas gry na klawikordzie w sposób niedostępny dla klawesynu czy fortepianu (chodziło zapewne o pianoforte Cristoforiego czy instrumenty Silbermanna z kolekcji Fryderyka Wielkiego, na których kompozytor grał podczas swej wizyty w Poczdamie w 1747 roku). Uznałem więc za rzecz pierwszorzędną wagi aby charakterystyczne dla danej części motywy (na przykład anapesty w skrajnych częściach koncertu d-moll) były czytelnie i ekspresyjnie zrealizowane. Daje to wrażenie motoryki i siły.

W środkowych częściach swoboda agogiczna partii solo ograniczona jest jednolitym tempem *basso continuo*. Niewielkie zmiany tempa pojawiają się tylko w kadencjach. Kunszt solisty polega na tym aby mimo lekkich wahań mieścić się w wyznaczonym basem tempie. Jak pisze Leopold Mozart „...akompaniować należy zachowując ten sam puls. Inaczej bowiem akompaniament zniszczyłby to, co solista pragnie stworzyć”.⁶

Omawiane nagranie zrealizowałem w 2011 roku z towarzyszeniem *Kameralistów Rzeszowskich* – kwintetu smyczkowego obecnie występującego pod nazwą *ARSO Ensemble*. (Robert Naściszewski – I skrzypce, Orest Telwach – II skrzypce, Izabela Tobiasz – altówka, Anna Naściszewska – wiolonczela, Sławomir Ujek - kontrabas) Istotą nagrania było osiągnięcie harmonijnego współbrzmienia kwintetu w pojedynczej obsadzie z brzmieniem koncertowego fortepianu Steinway. Akustyczny efekt został nagrany bez wpływania na proporcje brzmieniowe instrumentów. Zależało mi na tym aby końcowe brzmienie nie było skutkiem zabiegów realizatora.

Trudno jest w tak krótkim tekście opisać szczegółowo przedstawione nagranie czy uzasadniać każdy detal. Mam jednak nadzieję, że udało mi się przedstawić jego genezę, źródła inspiracji i ogólne założenia, wszystko co wpłynęło na jego ostateczny kształt.

Odwołanie się do dawnych założeń estetycznych i próba ich urzeczywistnienia w obrazie dźwiękowym współczesnymi środkami wydają mi się najważniejsze w tym projekcie. Ważnym

⁵ Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, Warszawa 1987 s.151)

⁶ Nikolaus Harnoncourt, *Dialog...*, s.60.

aspektem jest też użycie pojedynczej obsady zespołu.

Maciej Karulko

M. Karulko