

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko.

Krzysztof Polonek

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania.

Nazwa	Miejsce	Rok uzyskania
Doktor Sztuki	Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu	2012
Solistenexamen	Musikhochschule Lübeck, Niemcy	2006
Aufbaustudium	Musikhochschule Lübeck, Niemcy	2004
Diplom	Universität der Künste, Berlin	2001

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu / odbytych stażach w jednostkach naukowych / artystycznych.

Miejsce pracy / stażu	Stanowisko	Okres
Berliner Philharmoniker	Koncertmistrz I skrzypiec	od III 2019
Berliner Philharmoniker	I skrzypce	od XII 2009
Berlin	Skrzypek tria fortepianowego Berlin Piano Trio (wcześniej BEROLINA Trio)	od 2004
Fundacja im. Szymona Goldberga, Poznań	Prezes zarządu fundacji	od 2015
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	Prowadzący II skrzypiec	IV 2005 – XI 2009



Akademia Muzyczna im. K. Li- pińskiego we Wrocławiu	Wykładowca doktorant - stażysta	2007 - 2009
Dresdner Philharmonie	Koncertmistrz II skrzypiec	IX 2002 – II 2005
Deutsche Oper Berlin	II Koncertmistrz I skrzypiec	XI 2001 – IV 2002
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin	skrzypek - stażysta	2001
Szkoła muzyczna „Hugo- Distler“, Strausberg, pod Berli- nem	Pedagog skrzypiec– kierunek przygotowawczy na studia	2006 - 2008

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

a)

Autor/autorzy	Tytuł	Rok Wydania	Nazwa wydawnictwa
Krzysztof Polonek Katarzyna Polonek Michał Micker Marcin Sikorski	Geliebte Clara, Liebste Clara! J. Brahms – Kwartet fortepiano- wy c-moll op. 60 R. Schumann – Kwartet fortepia- nowy Es-Dur op. 47 Brahms Piano Quartet	2019	QBK records
Krzysztof Polonek Katarzyna Polonek Nikolaus Resa	Beyond the Tango B. Berchtein – Beyond the Tango Berlin Piano Trio	2015	Rime Records

b) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników.

Johannes Brahms – Kwartet fortepianowy c-moll op. 60

Pierwsze dzieło, które zamierzam omówić w ramach mojego postępowania habilitacyjnego, to płyta CD pod tytułem *Geliebte Clara, Liebste Clara!* Na płycie zostały zarejestrowane: kwartet fortepianowy Es Dur op. 47 Roberta Schumanna oraz III kwartet fortepianowy c moll op. 60 Johannes Brahmsa.

Płyta powstała z okazji koncertu 10 edycji Festiwalu *Śląskie Lato Muzyczne*, który odbywa się co roku na Opolszczyźnie u boku Międzynarodowego Kursu Muzycznego im. Jerzego Hellera w Opolu. Nagranie przedstawia rejestrację z koncertu „na żywo”.

Ze względów techniczno-asekuracyjnych zarejestrowaliśmy również próbę generalną w przeddzień koncertu, aby uzyskać materiał, który można byłoby wykorzystać w razie niepożądanych sytuacji akustycznych na widowni, ale też scenie. Dodatkowo zamieniliśmy fragment rejestracji koncertowej z końca III części kwartetu Schumanna na nagranie z tejże próby. Ten celowo zaplanowany zabieg miał miejsce z powodów, o których będzie mowa poniżej w opisie nagrania kwartetu Schumanna.

Realizacja nagrania została dokonana w sali koncertowej Filharmonii Opolskiej korzystając z fortepianu Steinway modelu D, reżyserem dźwięku był Piotr Madziar. Warto jeszcze wspomnieć, iż stan techniczny fortepianu, niepożądane odgłosy sprzętu oświetleniowego oraz refleksje akustyczne w sali koncertowej Filharmonii Opolskiej wznęgały poziom wyzwania, z którym musiał się zmierzyć zespół.

Płyta została wydana przez polską wytwórnię qbk records z siedzibą w Szczecinie. Nagranie jest dostępne w sklepach wielu krajach jak i na platformach Amazon, iTunes, Spotify i innych.

Do zespołu kwartetu fortepianowego, oprócz habilitanta, należą: Marcin Sikorski (fortepian), Katarzyna Polonek (wiolonczela) oraz Michał Micker (altówka). Chciałbym w tym miejscu zaznaczyć, że jestem niezmiernie wdzięczny, iż miałem zaszczyt dokonać tego nagrania wraz z tak wspianiałymi i wybitnymi kolegami-artystami.



Zarówno kwartet Schumanna jak i Brahmsa należą bez wątpienia do jednych z najwspanialszych dzieł muzyki kameralnej. Obie kompozycje należą do często granych pozycji w tym składzie i uzyskały już za czasów Brahmsa i Schumanna wielką popularność wśród słuchaczy. Ich walorów kompozytorskich można się doszukać w każdym aspekcie analizy tych dzieł. Reasumując mamy do czynienia z kwartetami należącymi do kanonu każdego kameralisty, czyniąc je zarazem jednymi z najbardziej wymagających pozycji w tym zakresie.

Zestawienie utworów niniejszej płyty, które tworzą właśnie te dwa wyjątkowe kwartety, ma dodatkową, szczególnie interesującą stronę: jest to kwestią niesporną, iż relacje między trzema artystami, Johannesem Brahmselem oraz Robertem Schumannem i żoną Schumanna, Clarą Wieck Schumann, były wyjątkowe pod wieloma względami i miały wpływ na twórczość tych trzech osobowości świata muzycznego. Z tego względu chciałem zwrócić uwagę na szczególne relacje tych trzech wybitnych artystów i przyjaciół w tytule płyty: *Geliebte Clara, Liebste Clara!* nawiązuje do sposobu zwracania się dwóch kompozytorów do Clary w korespondencji listownej.

Johannes Brahms, najstarszy spośród wymienionych trzech artystów, ukończył III i jego ostatni kwartet fortepianowy w 1875 roku. Jak często w twórczości Brahmsa, utwór ulegał wielu korektom zanim osiągnął swój ostateczny kształt. Nie tylko, że Brahms niszczył starsze wersje swoich utworów, to zazwyczaj negował w swoich kompozycjach świadome wpływy autobiograficzne. W wypadku przedstawianego kwartetu c-moll było nieco inaczej.

W wieku 22 lat Brahms pracował nad kwartetem fortepianowym w tonacji cis-moll, z którego ukończył 3 pierwsze części. Dopiero 20 lat później udało się kompozytorowi zmodyfikować pierwsze dwie części niedokończonego dzieła, porzucić ostatecznie III część kwartetu cis-moll oraz skomponować nową wolną część i finał kwartetu, zamykając w ten sposób pracę nad dziełem – już teraz w tonacji c-moll.

Brahms zwierzył się w formie korespondencyjnej swojemu wydawcy Friedrichowi Augustowi Simrockowi, iż najlepiej byłoby wydać utwór wraz z rysunkiem na okładce, przedstawiającego kompozytora przebranego w ówczynie rozpoznawalny strój *Wertera*, bohatera powieści Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera*. Można wyjść z założenia, iż



Brahms komponował kwartet cis-moll pod wpływem dużych uczuć, którymi obdarzał Clare Schumann; owa znajomość dwóch artystów, miała swój początek dwa lata przed skomponowaniem trzech części kwartetu w tonacji cis-moll.

Porównując się do *Wertera*, Brahms opisuje swój stan emocjonalny podczas pracy nad kwartetem w jego pierwszej wersji. Nie trudno dostrzec tragiczny nastrój utworu, szczególnie w pierwszych dwóch częściach kwartetu, pełnego dramatycznych i gwałtownych uniesień. Biorąc pod uwagę długi upływ czasu między rozpoczęciem a ukończeniem kwartetu cis / c-moll i z tym związany rozwój oraz pogłębienie relacji między Brahmem a Clarą Wieck, łatwo się domyślić z jakimi trudnościami kompozytor musiał się zmagać, aby uzyskać dzieło bardzo spójne i logiczne muzycznie.

Mimo, że III część kwartetu pozwala odpocząć słuchaczom od wielkiego napięcia, a IV część dąży do kojącej i wyzwalającej tonacji C-Dur (ostatni akord kwartetu faktycznie jest w C-Dur), kwartet nie pozwala odczuć ostatecznej ulgi, konflikty i dramaty utworu nie doznają finalnego rozwiązania i pogodzenia się ze sobą.

Oprócz oczywistych trudności technicznych, chociażby takich jak dbałość o szlachetny dźwięk oraz o przejrzystość motywów mimo bardzo gęstej faktury, utrzymanie napięcia fraz przez długie odcinki poszczególnych fragmentów utworu, precyzyjność rytmiczną i artykulatoryjną, to głównym wyzwaniem dla zespołu interpretującego opisywany kwartet fortepianowy Brahmsa stanowi zrozumienie i przedstawienie wyżej wspomnianych napięć oraz głębokich sfer uczuciowych i muzycznych, z którymi się borykał Johannes Brahms.

Zespół interpretujący III kwartet fortepianowy Johannes Brahmsa winny jest poprowadzić słuchaczy, łącząc wszystkie części utworu, tworząc przekonującą narrację całościową i równocześnie nadając poszczególnym częściom osobliwy charakter. Z pewnością wymaga to od muzyków dużej dojrzałości artystycznej oraz wnikliwej pracy zespołowej.

Robert Schumann – Kwartet fortepianowy Es-Dur op. 47



Kwartet fortepianowy Es-Dur op. 47 Roberta Schumanna powstał w 1842 roku, znanym jako „rok muzyki kameralnej” kompozytora. W niespełna dwa miesiące Schumann dokończył swoje jedyne dzieło na ów skład. Istnieją co prawda fragmenty kwartetu fortepianowego c-moll z 1829 r., lecz sam kompozytor nie wydał dzieła i nie oznaczył go numerem opusowym.

Kwartet cechuje się niesamowitą żywotnością, piękną melodyką wypełnioną duchem szczęścia i miłości. Mimo klasycznej faktury formalnej, Schumann wzbogacił kompozycję nietypowymi elementami. Wielowarstwowość kwartetu Schumanna na pewno wymaga dużej dojrzałości interpretacyjnej którą musi się wykazać zespół interpretujący to dzieło.

Pierwszą część, *Allegro sempre con sentimento*, poprzedza kilkutaktowe *Sostenuto*, w którym Schumann przedstawia pierwszy temat; owe *Sostenuto* nie stanowi jedynie pewnego rodzaju wstępu do utworu, lecz ukazuje się w I części dzieła trzy razy. Ciekawostką pozostaje fakt, iż właśnie w *Allegro con sentimento* można się doszukać motywów „sentymentalnych”, a w taktach *Sostenuto* wziąć oddech od szybkiej części i raczej dumać niż szukać nastrojów melancholii i smutku.

Scherzo, II część kwartetu, mimo tonacji g-moll, nie tworzy atmosfery głębokiego lęku a raczej tymczasowego niepokoju. Główna część *Scherza* przypomina kompozycje Mendelssohna, którego Schumann podziwiał i cenił. *Scherzo* zawiera 2 tria, pierwsze śpiewne, lecz w charakterze tonacji g-moll, zaś drugie w tonacji B-Dur zawierające ciekawe przesunięcia rytmiczne, które uchodzą w ostatnią osłonę *Scherza*, w którym temat powraca w innym odrodzeniu.

III część omawianego kwartetu fortepianowego, *Andante*, stanowi pod względem zawartości emocjonalnej centralną część całego dzieła. Wolna część przedstawia słuchaczom, podobnie jak w omówionym kwartecie Brahmsa, jeden z najpiękniejszych tematów romantycznej literatury kameralnej.

Na początku opisu dzieła w formie płyty CD pt. *Geliebte Clara, liebste Clara!* wspomniałem o fragmencie III części kwartetu Schumanna, którego nagranie „live” zostało świadomie zastąpione odcinkiem z rejestracji próby generalnej, która odbyła się w przeddzień koncertu.



Pragnę w tym miejscu wyjaśnić, o jaką zamianę chodzi i jak motywuję taką ingerencję w oryginalny materiał koncertowy oraz nutowy.

Pod koniec III części kwartetu Schumanna ukazuje się motyw spadającej kwinty oraz następującego skoku sekstowego w górę (można to interpretować jako rodzaj rozwiązania głównego motywu interwałowego tej części, składającego się ze spadającej tercji (z dźwiękiem przejściowym) oraz następującego skoku septymowego w górę). Tenże motyw, grany fugato oraz w wolnym tempie dynamiką *p – pp*, jest załączkiem fragmentu tematu otwierającego kolejną, finałową część kwartetu Schumanna w formie ronda.

W tym miejscu w partii wiolonczelowej znajduje się nuta pedałowca B₁ (kontra B). Ten dźwięk leży poza skalą wiolonczeli, której najniższym dźwiękiem jest pusta struna C (wielkie C). Z tego względu Schumann nakazuje wiolonczeliście przestroić tę strunę o cały ton w dół. Ta czynność powinna się oczywiście odbyć możliwie niesłyszalnie - podczas kilkutaktowej pauzy, która jest zapisana nieco wcześniej w partii wiolonczeli. Przywrócenie stroju oryginalnego odbywa się na początku finału kwartetu, gdzie wiolonczela po zagranii wstępnych akordów ma kilkanaście taktów pauzy. (Chwilowe przestrojenie strun instrumentów smyczkowych jest rzadkim ale znanym zjawiskiem w kompozycjach muzyki poważnej.)

Ze względu na fakt, iż Katarzyna Polonek korzysta przy strunie C ze skróconego kołka do strojenia, który może być przekręcany wyłącznie za pomocą odpowiedniego klucza trzpieniowego, nie było możliwości przestrojenia struny C podczas koncertu. Aby zachować oryginalne brzmienie utworu, zarejestrowaliśmy owy fragment III części kwartetu Schumanna w przeddzień koncertu i zastąpiliśmy nim nagranie koncertowe w tymże miejscu.

Przedstawienie III kwartetu fortepianowego Johanna Brahmsa wraz z kwartetem fortepianowym Roberta Schumanna tworzy z wyżej zaznaczonych względów niezwykle ciekawy zestaw utworów na płytę CD. Tytuł płyty *Geliebte Clara, liebste Clara!* antycypuje i wyznacza w pewnym sensie drogę interpretacyjną, którą się zdecydowałem kroczyć razem z współtwórcami przedstawionego dzieła, interpretując owe kompozycje.

Warto się również przyjrzeć charakterom obu kwartetów w kontekście osobowości dwóch kompozytorów. Biorąc pod uwagę stopień dojrzałości w kwestiach życia codziennego i do-



znanych cierpień oraz zmian neurologicznych w skutku prawdopodobnego zakażenia kiłą układu nerwowego, osoby mające styczność z Schumannem za jego życia odbierali artystę jako osobę niepewną siebie, bardziej zależną od zewnętrznych wydarzeń, o zmiennych nastrojach, potocznie mówiąc jako osobę skłonną do depresyjnych nastrojów. Tymże siłą pozytywnych nastrojów w kwartecie Es-Dur budzi zaciekawienie i niewątpliwie ma wpływ na głębszą recepcję tego dzieła.

Johannes Brahms, dostrzegany jako osoba z dużymi emocjami, lecz psychicznie wyrównana oraz dojrzała, zaskakuje nadzwyczaj wysokim poziomem tragizmu kwartetu fortepianowego c-moll. Mimo kończącej III części utworu, kwartet nie budzi wątpliwości co do jego końca w atmosferze rezygnacji lub ostatecznego pogodzenia się z tragicznym losem przedstawianego dramatu – szczególnie w pierwszych dwóch częściach tego dzieła.

Boris Berchtein – Beyond the Tango

Drugie dzieło, które zamierzam omówić w ramach mojego postępowania habilitacyjnego, to nagrana płyta CD pod tytułem *Beyond the Tango* żyjącego współczesnego kompozytora Boriśa Berchteina.

Płyta powstała z inicjatywy renomowanego wydawnictwa Berlińskiego *Ries & Erler*, wydawnictwa, z którym jest związany Boris Berchtein. Wydawnictwo *Ries & Erler* nie tylko wydaje znane na całym świecie pozycje, jak np. *Das Skalensystem* autorstwa Carla Flescha lecz dba również o muzykę współczesną. *Ries & Erler* założyło należącą do wydawnictwa nową wytwórnię płytową *Rime Records* i to właśnie cykl *Beyond the Tango* stał się jej drugą publikacją.

Realizacja nagrania została dokonana w sali kameralnej Filharmonii Berlińskiej korzystając z fortepianu Steinway modelu C, zaś reżyserem dźwięku był czeski altowiolista i reżyser Martin Stupka. Prezentacja nowej płyty miała miejsce na scenie renomowanego *Dussmann Kulturkaufhaus* w centrum Berlina podczas festiwalu *Fête de la Music* 21. VI 2016 r. Nagra-



nie, które stanowi pierwszą rejestrację omawianego cyklu na nośniku audio, jest dostępne w sklepach wielu krajach jak i na platformach Amazon, iTunes, Spotify i innych.

Boris Berchtein urodził się w 1963 r. w Mohylowie Podolskim na Ukrainie. Ukończył studia kompozycji oraz teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. sióstr Gniesińskich w Moskwie. Od 1992 r. żyje i pracuje w Berlinie. W kompozycjach Borisa Berchteina szczególnie słyszalne są wpływy muzyki żydowskiej oraz rosyjskiej. Dorobek kompozytorski Borisa Berchteina składa się w większości z utworów na fortepian, pieśni oraz muzyki kameralnej na mniejsze składy. Jego utwory cechują się dużą wrażliwością, subtelną melodyką oraz wschodnim temperamentem.

Płytę CD *Beyond the Tango* nagrałem wraz z członkami mojego tria fortepianowego Berlin Piano Trio (wcześniej Berolina Trio), Katarzyną Polonek (wiolonczela) oraz Nikolausem Resą (fortepian). Pragnę w tym miejscu zaznaczyć wybitną jakość instrumentalno-artystyczną współwykonawców tego dzieła w formie nagrania płyty CD.

Repertuar przedstawiony na nagraniu różni się znacząco od dzieł, które wykonujemy na co dzień z zespołem Berlin Piano Trio. Z tego względu nagranie cyklu *Beyond the Tango* było pewnego rodzaju wyzwaniem dla mojego zespołu. Muzyka Borisa Berchteina kojarzy się za tem najczęściej z muzyką filmową, muzyką melodyjną, lecz nie wymagającej od słuchacza całego bagażu informacji muzykologicznych. W pewnym stopniu twórczość tego kompozytora przybliży odbiorcom muzykę poważną i zachęca do zapoznania się z muzyką kameralną o różnej stylistyce.

Tymże właśnie *Beyond the Tango* może się stać przedsmakiem do wgłębiania się w muzykę bardziej wymagającą. Można śmiało stwierdzić, iż nagranie oraz rozpowszechnianie utworów Borisa Berchteina przyczynia się do umuzykalnienia młodszego pokolenia oraz rozwoju muzycznego dorosłych ludzi nie mających styczności z muzyką poważną, w szczególności klasyczno-romantyczną muzyką kameralną, co nie czyni tych utworów mniej wartościowych lub łatwiejszych do wykonania.



Cykl triów fortepianowych *Beyond the Tango* Borisa Berchteina, wydanych w trzech tomach, składa się z dziewięciu utworów jednoczęściowych. Każdy z utworów jest samodzielnym dziełem i może być wykonywany również poza cyklem.

Trudność interpretacji utworów z cyklu *Beyond the Tango* polega – dla muzyka obcującego na co dzień z utworami Schumanna, Brahmsa czy Beethovena. - na jej niecodziennej zawartości muzycznej, mimo - powierzchownie rzecz biorąc - klasycznej fakturze oraz formie muzycznej.

W trakcie pracy nad interpretacją utworów oraz podczas nagrywania płyty, Boris Berchtein nalegał, aby porzucić pewne normy interpretacyjne. Dotyczyło to m. in. dość wyrazistego frazowania, zwiększonej różnorodności artykulacyjnej i dźwiękowej oraz dowolności rytmicznej podczas tworzenia *rubata*. W szczególności oznaczało to, iż wiele prób ze strony mojego tria, aby nadać pojedynczym częściom indywidualny charakter muzyczny, zostały odrzucone przez samego kompozytora.

Większość tytułów utworów jak ich rzeczywista zawartość muzyczna (Jazz, Klezmer, Walc, Tango itp.) narzucały zespołowi w naturalny sposób podjęcie interpretacji sięgającej po typowe elementy brzmieniowe i stylistyczne danego gatunku muzycznego. Kompozytor wymagał jednak bardzo jednolitej interpretacji wszystkich części *Beyond the Tango*, co przyczyniło się do stworzenia pewnego rodzaju całokształtu cyklu, mimo że, co ciekawe, sam Berchtein zaprzeczył takiej idei podczas komponowania.

Trudność wykonawcza dla tria polega na bardzo przejrzystej fakturze kompozycji, przy której najmniejsze niedoskonałości intonacyjne, rytmiczne oraz kwestie balansu i niespójności dźwiękowej pomiędzy trzema instrumentami rzutują bardzo negatywnie na odbiór dziewięciu utworów. Wymagany za tym wysoki poziom perfekcji wykonawczej oraz budowanie odczuwalnego napięcia mimo często jednolitego przebiegu utworów, są wyzwaniem, z którymi musi się zmagać zespół interpretujący *Beyond the Tango* Borisa Berchteina. Oprócz opanowania tych czysto technicznych kwestii, zespół musi zadbać o piękne brzmienie i wykazać się smakiem w tworzeniu najmniejszych niuansów muzycznych.



Wizja kompozytora interpretacji jego własnych utworów łączy się ściśle z przekonaniami Borisa Berchteina o wartości i znaczeniu jego muzyki i z tym idącą koniecznością skorygowania „klasycznej” interpretacji utworu. Postanowiłem przedstawić pewien zarys spostrzeżeń muzykologicznych i interpretacyjnych Borisa Berchteina poprzez przeprowadzenie autorskiego wywiadu z samym kompozytorem. Wybór takiej formy wnikliwego zapoznania się z twórczością żyjącego kompozytora naszych czasów, daje najbardziej bezpośredni i poprawny wgląd w głębokie przemyślenia tejże nadzwyczaj inteligentnej oraz wrażliwej osobowości artystycznej.

Wywiad miał miejsce 27 IV 2018 r. w mieszkaniu prywatnym Borisa Berchteina w Berlinie. Rejestracja dźwiękowa owej rozmowy znajduje się również na płycie CD w wersji elektronicznej niniejszej dokumentacji postępowania habilitacyjnego. Wywiad, który został przeprowadzony przeze mnie w języku niemieckim, przetłumaczyła oraz zredagowała pani mgr Alicja Kasprzyk.

WYWIAD Z BORISEM BERCHTEINEM

Krzysztof Polonek: W książeczce dołączonej do płyty *Beyond the Tango* możemy wyczytać, cytując: „Tria Borisa Berchteina na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, ukazują niezwykle możliwości wyrazowe oraz swoistą specyfikę dla wykonania tanga, w niewielkim kameralnym składzie.

Beyond the Tango to tytuł nowego cyklu utworów kompozytora; gdzie jednakże tango nie zawsze tworzy centralny punkt kompozycji, często stając się jedynie jednym z motywów, elementem, spajającym całość cyklu. Niektóre z utworów przedstawiają tango w swej najczystszej formie; inne z kolei, przywołują jedynie charakterystyczne rytmy tanga lub przynajmniej pewne jego reminiscencje.

Dla Berchteina jako kompozytora, tango jest kojarzone nie tylko ze swoim namiętnym tańcem ale także rozumiane jest szerzej, symbolizując wolność, wyzwolenie i swoiste wyzwolenie.”



Borysie, jak to się stało, że twój cykl utworów został opatrzony tym konkretnym tytułem *Poza tangiem – Beyond der Tango?*

Boris Berchtein: Jak to często w sztuce bywa, tworząc, poruszamy się w pewnych ramach i formach. Tym razem miałem do czynienia z projektem konkretnej płyty CD. Myliłby się jednak każdy, przypuszczając, iż działałem na podstawie pewnego zaplanowanego i skończonego planu, pewnej zamkniętej idei. Powstanie cyklu określiłbym jako pewien proces, w którym na początku mogła zaistnieć jedna kompozycja, aby stać się załącznikiem dla kolejnych utworów. Dopiero po pewnym czasie powoli, z powstałych dzieł, krystalizowała się swego rodzaju idea, pewien ich wspólny mianownik.

Co do tytułu, trudno mi powiedzieć, kiedy dokładnie powstał. Prawdopodobnie stało się to u progu zakończenia całego cyklu. Nie jestem muzykologiem czy muzycznym teoretykiem, nie definiuję, nie wyjaśniam, nie analizuję. Formalności, które nierozłącznie towarzyszą każdemu projektowi płyty CD, jak chociażby: długość poszczególnych utworów, ich wzajemne stylistyczne dopasowanie, są z pewnością bardzo ważne, jednak jednocześnie absolutnie drugorzędne, w perspektywie ogólnego pomysłu, idei kompozytorskiej.

K. P.: Jeżeli już dotykamy kwestii idei, ogólnego zamysłu kompozycji, chciałbym się bliżej pochylić nad poszczególnymi częściami cyklu.

Czy mógłbyś podzielić się z nami i krótko przybliżyć twoją wizję na przykładzie poszczególnych części dzieła?

Może postarajmy się omówić utwory w kolejności zaprezentowanej na płycie CD. Jako pierwszy poddamy analizie utwór „Late Waltz”.

B. B.: „Late Waltz” to nic innego jak taniec w formie walca. Czym jest ta forma obecnie? Walec jest dzisiaj kompozycją zupełnie niesamodzielną, będącą jedynie muzycznym tłem, a nie, pewnym skończonym muzycznym dziełem, istniejącym sam dla siebie; tworzonym nie-stety najczęściej, jedynie na potrzeby kina czy teatru.

Nasuwa się pytanie, skąd czerpałem inspirację dla tej kompozycji. Niektórym może się wydawać, iż wygląda to w następujący sposób: siadam do fortepianu i w tym momencie



zaczynam komponować. Pojawia się kolejno melodia, rytm, później tworzy się forma itd. Nic z tych rzeczy!

W tym przypadku była to pewna zbieranina motywów, które między innymi, czerpałem z moich wcześniejszych kompozycji. Prosty temat, z napisanej przeze mnie melodystyki dla dzieci, zasłyszany motyw w pobliskiej kawiarni itd. W ten sposób powoli powstawała i krystalizowała się koncepcja na „Late Waltz”.

Co należy podkreślić, kolejność utworów absolutnie nie pokrywa się z chronologią ich powstania. Ostatni utwór na krążku był przykładowo, pierwszym, który skomponowałem.

Jak wspomniałem wcześniej, niezależnie od tworzonego przeze mnie projektu, staram się świadomie uwolnić od wszelkich stałych, które definiowałyby całą wizję i proces tworzenia kompozycji od początku do końca. Walc, który otwiera cykl, nie mający przecież zbyt wiele z tangiem wspólnego, jest tego właśnie koronnym przykładem. Koncepcja, którą sugeruje tytuł cyklu, to tylko iluzja, pewna gra. Zarys idei w tytule, który natychmiast zostaje obalony pod postacią pierwszego utworu - walca. Koncept i jednocześnie łamanie ów schematu, to jest można by powiedzieć, właściwa i pierwotna idea na cały ten cykl.

K. P.: Przejdźmy w takim razie dalej, do drugiego utworu na płycie: „Dark Wine”.

B. B.: W tym momencie przechodzimy od razu do „muzycznego sedna”. Utwór „Dark Wine” to tango w swej prymitywnej, najczystszej formie. Takie trochę rosyjskie tango, bym powiedział; przywołujące wiele lirycznych melodii, z nutką jednak nostalgicznego romantyzmu. Gdy słucham tego tanga, czuję jakbym przenosił się w te rosyjskie zakątki.

Co ciekawe, na dzień dzisiejszy muszę przyznać, że trochę bym je zmodyfikował i na pewno inaczej zinstrumentalizował (śmiech).

K. P. : Co zatem przedstawia następny utwór „Pegtop of Time”?

B. B.: Ten utwór jest dla mnie szczególnie ważny. Kompozycja ta, z zamierzenia, ma nie tylko trafiać do wysublimowanych muzycznych melomanów, ale także do wszystkich tych, którzy są odbiorcami muzyki tzw. „new classic” – nowej klasyki muzycznej, zaadresowanej



do szerszego grona słuchaczy; muzyki, która będąc jednocześnie muzyką tzw. klasyczną, staje się w swej formie, dostępniejsza dla przeciętnego odbiorcy niż przykładowo, skomplikowane symfoniczne dzieła wielkich kompozytorów.

K. P.: „Lullaby for Fania” to utwór wyjątkowo spokojny, pełen intymności, który także dla mnie, stał się utworem wyjątkowym, w całym cyklu. Jakim dziełem w swym charakterze, jest on dla ciebie?

B. B.: Przyznam szczerze, że nie chciałbym się chwalić, ale pewne rzeczy czasem trzeba jasno przyznać (śmiech). Co tu dużo mówić; są w muzyce czasem takie momenty, takie chwile obcowania ze sztuką, podczas których kompozytor doznaje pewnego rodzaju „transcendentalnego olśnienia”, jeżeli tak to można nazwać. Tego nie da się zaplanować, doświadczyć na zwołanie. Pewien muzyczny motyw pojawia się w głowie, zostaje spisany w nutach.

Te właśnie okoliczności wydawały się właśnie zaistnieć, podczas tworzenia „Lullaby for Fania”. Proces komponowania tego konkretnego utworu, nie określiłbym nawet jako pracy, która została podjęta, było to po prostu pójście za inspiracją i całkowite poddanie się jej. Śmiem nawet nieskromnie stwierdzić, iż takie dzieła albo powstają od razu, w swej doskonałej muzycznej formie lub nie powstają w ogóle.

Co jest niezwykle; często okazuje się, że te właśnie dźwięki, wzruszają nie tylko ciebie samego, ale także każdego, nawet tego przypadkowego odbiorcę utworu. Konkretny muzyczny melodia, melodia, zdaje się poruszyć u wszystkich: słuchacza, wykonawcy czy kompozytora, te same „struny” w umyśle i sercu.

K. P.: Przyjrzyjmy się teraz utworowi nr. 5 „Tangele”.

B. B.: „Tangele” jest utworem, stylistycznie stojącym trochę z boku, w pewnej opozycji do pozostałych części cyklu, gdyż odnaleźć można tam, wiele folkloru i ludowych motywów. Kompozycja powstała w okresie, podczas którego intensywnie zgłębiałem i obcowałem z tradycją żydowską. Nie bez powodu; gdyż jestem nie tylko kompozytorem rosyjskim mieszkającym w Niemczech, ale posiadam także, żydowskie korzenie. Te właśnie wpływy kultury i muzyki żydowskiej, chciałem odzwierciedlić w tym utworze.



W przeciwieństwie do omawianego powyżej „Lullaby for Fania”, który powstawał, wydawałoby się w pewnej lekkości, nie obciążonej ciężką, mozolną kompozytorską pracą; proces tworzenia „Tangele” odbywał się, można by powiedzieć, w dużych, twórczych „bólach”. To było naprawdę bardzo konkretne i nielekkie zadanie, stworzyć muzykę inspirowaną tradycją wschodnią. Początkowo musisz dopuścić w swoim umyśle, usłyszeć wpierw w swojej głowie, te dźwięki, które wydawałoby się, iż są obce, dla tradycyjnej muzyki klasycznej.

Trudno mi obiektywnie powiedzieć, czy sprostąłem temu zadaniu.

K. P.: Następna kompozycja (nr 6) w cyklu , już poprzez swoją nazwę „Violet tango”, nawiązuje znowu do stylu tango. Czym wydaje się być ten utwór, na tle pozostałych?

B. B.: Jak sama nazwa wskazuje, utwór ten jest tangiem, w swej rozpoznawalnej, charakterystycznej, tanecznej formie. Jeżeli miałbym z całego cyklu wybrać jedną część, która miałaby być reprezentatywna, dla typowego stylu tanga, to byłoby to właśnie „Violet tango”. Pozostałe składowe kompozycje zbioru „Beyond der Tango”, w pewnym sensie, tylko „ocierają się” w swej formie, melodyce, strukturze, o typowy charakter tango. Przy utworze nr. 6, mamy do czynienia z tangiem, w swej skondensowanej, intensywnej postaci.

Warto wspomnieć, iż utwór ten, był jednym z pierwszych, skomponowanych w cyklu. Z perspektywy czasu myślę, że może inaczej zinstrumentalizowałbym poszczególne motywy.

K. P.: Co stanowi w takim razie o wyjątkowości „Jazz among us”, utworze nr. 7 na płycie ?

B. B.: Kompozycja ta jest o tyle ciekawa, ponieważ posiada bardzo rozwiniętą rytmiczną fakturę. Wykonanie tego utworu, miało w swoim zamyśle, przysporzyć niemałe trudności samym instrumentalistom.

Muzycy – wykonawcy, kształceni na utworach stricte klasycznych, bardzo często borykają się z problemami, mając styczność z rytmem, zaczerpniętymi z innych muzycznych kultur: jazzu, muzyki afrykańskiej itp. Przyczyną tych trudności często staje się, to zupełnie inne postrzeganie i poczucie rytmu, tak bardzo odbiegające, od pojmowania taktu i pulsu w muzyce klasycznej.



Można by powiedzieć, że „Jazz among us” dał mi możliwość jako kompozytorowi, aby trochę z przymrużeniem oka, pośmiać się z muzyków; jest to taki swoisty „prztyczek w nos” (śmiech).

K. P.: Przejdźmy w takim razie do przedostatniego już utworu w cyklu: „Romance”.

B. B. : Może zacznijmy od tego, iż była to początkowo kompozycja na fortepian, która w późniejszym czasie, została poddana gruntownej kompozytorskiej transformacji; gdzie nie tylko, dodane zostały nowe tematy melodyczne, ale także cała forma utworu, uległa przekształceniu.

Co charakterystyczne dla „Romance”, to obecność środków stylistycznych z różnych epok. Utwór ten wielokrotnie zmieniałem i przerabiałem. Efekt końcowy trudno przypisać do jakiegokolwiek gatunku muzycznego; bo przecież nie jest to tango, ani muzyka pop ani także muzyka klasyczna. Moim zamierzeniem było stworzenie pewnego alternatywnego projektu; przedstawienie muzyki czasów dzisiejszych, naszkicowanej jednak środkami stylistycznymi i stylami wykonawczymi, znanymi z poprzednich epok.

Często słuchając tej kompozycji, ja sam mam przedziwne wrażenie, iż czasem brzmi ona dla mnie obco, nie mogę jej rozpoznać; chyba już tak wiele razy zmieniałem i modyfikowałem fakturę tego utworu, że niejednokrotnie brzmi ona dla mnie inaczej.

Co niezwykle interesujące, wasza interpretacja tego utworu, także była dla mnie nowością i pewnym zaskoczeniem; nie tak słyszałem ją w swojej głowie. Jak się okazuje, każdy może odbierać te motywy inaczej oraz interpretować na swój własny sposób.

K. P.: Ostatni z całego cyklu pozycja nr 9 „Capriccio la media luna”. Jakie znaczenie niesie ze sobą tytuł tego utworu?

B. B.: Tutaj znowu napotykamy na zagadnienie, związane z nazewnictwem utworów i pewną symboliką z nim związaną. Muszę przyznać, że są różne szkoły i podejścia, traktujące o początkach kompozycji, w kontekście momentu powstania jego konkretnej nazwy.

Często rodzi się więc pytanie: co było pierwsze, tytuł czy muzyka? A może w procesie twórczym, powstaje to w pewnym synchronicznym akcie? Tytuł jednocześnie nadaje charakter kompozycji lub odwrotnie?

W moim przypadku, niezwykle rzadko kielkują utwory, mające nadany, już w załączku, konkretny tytuł. Podczas komponowania, często przydzielam pewne robocze „imiona” moim kompozycjom, które w większości, nie mogą jednak posłużyć, jako późniejsze tytuły, obecne w efekcie końcowym.

Może będzie to zaskoczenie, jednak dla tej części cyklu, poszukiwałem nazwy, która brzmiałaby klasycznie, ale jednocześnie zawierała w sobie ten element pewnej bezpretensjonalności i ulicznej prostoty, tak charakterystycznej dla tanga. Trudno to przyznać, ale bardzo długo zajęło mi, znalezienie właściwego „imienia” dla mojego utworu.

K. P.: Kompozycja ta, zwraca jednak nie tylko uwagę, swoją nietypową nazwą, na tle pozostałych utworów w cyklu. Co chciałeś przekazać tworząc „Capriccio la media luna”?

B. B.: Jeżeli dobrze pamiętam, to pierwsze inspiracje do tej kompozycji, powstały podczas mojej przejażdżki samochodem. Chyba każdy z nas, kojarzy podobne momenty, gdy jedziesz autem, radio gra i nagle ... po prostu „to” słyszysz, „twoją melodię” i jej pierwsze takty w swojej głowie. Ta chwila, tworzy pierwszą koncepcję, ideę oraz wydaje się być decydująca, ponieważ staje się swoistym początkiem, punktem wyjścia do powstania utworu.

Tuż po powrocie do domu, od razu usiadłem do fortepianu, aby spisać ów pomysł. Nie przypuszczałem wówczas nawet, iż motyw ten (Boris śpiewa parę taktów), stanie się muzyczną myślą przewodnią, w finale tej kompozycji. Ta melodyczna idea, mogłaby właściwie stanowić finał całego cyklu, ponieważ jak wiemy, jest później motywicznie przetwarzana, a jej faktura ulega transformacji, by jednak w pewnym momencie powrócić znowu, powtórzona w swej oryginalnej, początkowej formie.

Tutaj wracamy do klasyków; chcemy przecież pozostać przy tradycyjnym warsztacie kompozytorskim; jednak im prostsza, przejrzystsza struktura tym paradoksalnie trudniej. Następnie



zaczynają się w kompozycji pojawiać nowe, nie przytoczone dotąd motywy, których prezentacja odbywa się za pomocą różnorodnych technik. Nie słysząc tutaj tanga i jest to zabieg celowy.

Zadając mi pytanie o genezę, pomysł i koncepcję, na każdy z poszczególnych części cyklu „Poza tangiem”, pragnę podkreślić po raz kolejny, że nie znajdziesz jej nigdzie. Taka idea nie istnieje! Śmiem nawet stwierdzić, iż pewnym quasi założeniem, jest jej celowy brak.

Moje kompozycje powstają, korzystając z tradycji, czerpiąc ze zdobyczy szkół kompozytorskich, posiłkując się gustem muzycznym. Poprzez elementy faktury jak rytm, melodyka, styl, wyrażam siebie poprzez dźwięki. Nie są to jednak narzędzia, aby urzeczywistnić z góry założony, nadrzędny pomysł.

K. P.: Po krótkiej analizie poszczególnych części cyklu, omówieniu zastosowanych technik kompozytorskich, poruszeniu problematyki nazewnictwa poszczególnych kompozycji, dostrzeżenia złożoności tego procesu (gdzie tytuł staje się koniecznością, wymogiem formalnym na usługi konkretnego projektu CD), chciałbym pochylić się nad kolejną, interesującą dla mnie kwestią.

Analizując twoją twórczość, nie sposób nie zauważyć, że poruszasz się w tradycji klasycznej (podobnie jak Brahms, Schumann itd.), dotyczącej pojmowania aparatu wykonawczego, budowy i formy dzieła, stosowanych technik.

Czym zatem różni się odbiór muzyki, gdy słuchamy kwintetu fortepianowego Brahmsa a cyklu Berchteina „Beyond der Tango”? Co decyduje o tym, że inaczej wzrusza nas Brahms, a zgoła odmiennie poruszają nas twoje utwory? Czy jest jakiś element, czyniący twoje kompozycje odrębnymi, wyjątkowymi, na tle pozostałych?

Co ważne, nie pytam jako wykonawca twych dzieł, ale wychodząc z pozycji odbiorcy, przeciętnego słuchacza muzyki - osoby niekoniecznie muzycznie wykształconej, ale już muzycznie osłuchanej.

B. B.: Istnieje w amerykańskiej kulturze słowo, które doskonale określa jednym wyrażeniem, zagadnienie o które pytasz – „sound” (rozumiany jako brzmienie). Ów zjawisko decyduje



o tej „różnorodności akustycznej”, której doświadczamy słuchając utworów z różnych epok, przy jednoczesnym wykorzystaniu dokładnie tych samych środków kompozytorskich i wykonawczych.

Grając, w tym samym instrumentalnym składzie, na tej samej estradzie, muzykę Brahmsa i Berchteina, uzyskasz dwa, kontrastujące ze sobą doznania dźwiękowe. To jest właśnie brzmienie, które ostatecznie decyduje o pewnej charakterystycznej tonacji akustycznej typowej dla konkretnych kompozytorów. Oczywiście pomijam tutaj zjawisko, gdy dla osoby zupełnie nieosłuchanej i nieobeznanej, Brahms, Mozart i Berchtein brzmiałyby, jak „jedno i to samo”.

Zwracam uwagę, iż można spojrzeć na muzykę Brahmsa w opozycji do Berchteina, z czysto formalnego punktu widzenia. Moje utwory mają pewną określoną długość - dość krótkie ramy czasowe, a zastosowane motywy muzyczne wydają się być skoncentrowane i czytelne. Wszystko po to, aby dla przeciętnego słuchacza (człowieka dzisiejszych czasów) „strawniejszym” uczynić odbiór mojej muzyki; żyjemy w pędzie i pośpiechu, nie mamy czasu na powolną medytację frazy, delektowanie się muzycznym dziełem. Muzyka która nas otacza: domu, w samochodzie, na ulicy, nastawiona jest na szybką i pośpieszną „konsumpcję”. Rzadko kto, może sobie dzisiaj pozwolić na studiowanie godzinami w zaciszu, symfonii Brahmsa czy kwartetów Mozarta.

Ja sam, jako kompozytor, także postrzegam się za człowieka obecnych czasów, tej epoki. Chcę tworzyć rzeczy, które dotrą i poruszą ludzi osadzonych w dzisiejszych realiach. Odbiorcy mojej muzyki nie są jednak celem pierwszoplanowym w procesie twórczym; komponuję rzeczy, które w danym momencie mnie samego zachwycają, na tym staram się koncentrować.

Można by zatem zapytać, dlaczego tango? Po pierwsze jest to taniec, a taniec oznacza ruch. „No dobrze, ale są jeszcze przecież walc, marsz, polonez itd. – powiedziałby ktoś”. Czemu właśnie tango? Tango to nowoczesność, modernizm, świeżość, na tle wszystkich pozostałych tańców. Tango to tajemnica, kontrowersja, niepoprawność, brak konwenansów, czasem nawet brzydota. Rzadko jaki taniec, może sobą tyle wyrażać, opisywać tak wiele.

K. P.: Poruszyłeś temat zapotrzebowania na muzykę, jej użytkowego celu. Idąc przecież na koncert, oczekujemy pewnych doznań estetycznych; chcemy poczuć wszystkie te emocje (wzruszenie, zadumę, radość, smutek itd.) które w pewien naturalny, niewerbalny sposób, tkwią zapisane w nutach. To oczekiwanie, spełnia także twoja muzyka; mimo, iż jak zauważasz, nie to jest najważniejszym z celów, podczas procesu tworzenia.

Uniwersalność emocji, którą niesie kompozycja muzyczna powoduje, iż jej język, wydaje się być szczególnie aktualny i bliski, w uszach słuchacza naszych czasów.

Czy właśnie ów warunek – doświadczenie obcowania z muzyką, poruszającą swych słuchaczy do głębi, determinuje dzisiaj wybór przeciętnego melomana? Czy po taki rodzaj muzyki sięgnie słuchacz, kupując płytę CD, bilet na koncert? Czy muzyka nie może istnieć po prostu „sama dla siebie”, „nie obciążona” pewną informacją zwrotną?

B. B.: Zacznijmy może najpierw od pewnej analizy czym jest właściwa muzyka czasów dzisiejszych; i mówię tutaj szczególnie o muzyce klasycznej tworzonej dzisiaj w Niemczech.

Napotykam na pewne dwa główne nurty: muzykę tzw. współczesną i muzykę „new classic”.

Ta pierwsza jest muzyką „elitarną” można by powiedzieć, skierowaną do bardzo wąskiego grona odbiorców. Jeżeli postawiłbym tezę, iż prawie nikt nie słucha w dzisiejszej dobie muzyki współczesnej, nie minąłbym się wiele z prawdą, niestety (śmiech).

Muzyka współczesna opiera się na konceptualizmie i ideach; często wymaga dodatkowego komentarza, wyjaśnienia jej konkretnych założeń, by stać się zrozumiana (co mimo to, nie zawsze się udaje); stworzyła i kieruje się nowymi regułami. Te nowoczesne normy wykonawcze i interpretacyjne, są jednak często niedostępne oraz, śmiem stwierdzić, nawet niesłyszalne dla „przeciętnego ucha”.

Nie chcę tutaj wyliczać nazwisk kompozytorów, by zilustrować panującą sytuację na rynku muzyki współczesnej. To są profesjonaliści tworzący utwory, na fali zapotrzebowania konkretnych projektów, nowych form sztuki; twórcy ci dopasowują się do pewnego rodzaju mody i trendu, na tego typu muzykę. Problem tkwi jednak gdzie indziej, ponieważ przeciętny



słuchacz sal koncertowych, nie jest w stanie odnaleźć się, w tej nowoczesnej, dźwiękowej rzeczywistości.

Właśnie tutaj z pomocą przychodzi nam druga „kategoria” muzyki, opatrzonej umownie nazwą - muzyka „new classic”. W skrócie i upraszczając, można by powiedzieć, że skupia ona kompozycje, o których przeciętny odbiorca wypowiedziałby się, iż „da się ich słuchać”. Niezależnie od gustów i zapatrywań muzycznych, jest to muzyka zrozumiała i trafiająca do swojego adresata. Czy nam się dany utwór podoba czy nie, czy porusza nas, czy też pozostawia obojętnymi, jest to w tym świetle, kwestia absolutnie drugorzędna. Najważniejszym staje się element tej „dostępności dla ucha”, dla każdego z jej odbiorców.

K. P.: W tym kontekście rozumiem, jak chciałbyś aby twoje kompozycje rozumiano i kategoryzowano; można by zaryzykować stwierdzenie, iż twoja twórczość stoi w pewnej opozycji, do muzyki współczesnej XX wieku.

B. B.: Chcę podkreślić aspekt, iż cały obszar sztuki dziś, sztuki szeroko pojętej, opiera się na założeniu pewnej konstrukcji, postawieniu tezy, zarysowaniu idei, wypracowaniu konceptu.

Można by zapytać, co ze sztuką ma wspólnego dzieło: czarna kropka na białym płótnie. Z perspektywy dawnych mistrzów pędzla, pewnie nie ma wiele wspólnego. Optyka artysty dzisiaj, mówi nam jednak co innego. Ów kropka może wyznaczać nowe horyzonty sztuki, ukazywać indywidualny koncept na konkretny twór.

Jednak ja jako kompozytor, wybrałem pewną określoną drogę: świadomego niepodążania za filozofią twórczą, z gruntu obranym szlakiem założonej idei.

K. P.: Pozostaje mi w takim razie ostatnie pytanie, może nawet lekko prowokujące, zmuszające do zajęcia stanowiska. Dlaczego muzyka „new classic” okazuje się być często przystępniejsza, w opozycji do dzieł dawnych mistrzów? Czyżby Brahms i Schumann stał się mniej zrozumiały i czytelny, może nawet zbyt trudny i wymagający dla przeciętnego słuchacza dziś?



B. B.: Koncepcję, jakoby dzisiaj odbiorca muzyki był po prostu głupszy lub mniej inteligentny, odrzucam z gruntu. To nie jest tak, że ludzkość z upływem wieków, staje się intelektualnie mniej wymagająca, niż jeszcze przed 100 czy 200 laty. Zapominamy często, iż muzyka klasyczna, z założenia, nigdy nie była pisana dla mas, zawsze mając jedynie wąski krąg odbiorców. Należy uznać fakt, iż przeznaczona ona była i jest, dla grona pewnej „elity”, konkretnego środowiska (jakkolwiek niepoprawnie może to teraz zabrzmieć). Kwartety, tria Brahmsa czy Schumanna znajdują odbiorców u zaledwie promila słuchaczy, należących do muzycznych, artystycznych sfer.

K. P.: Czy zatem „Beyond der Tango” także możemy zaliczyć do dzieł adresowanych tylko do tego ułamka melomanów?

B. B.: Ależ absolutnie nie! Muzyka, którą słyhać na krążku jest muzyką przystępną i zrozumiałą dla przeciętnego odbiorcy. Mam głębokie przekonanie, iż jej estetyczne wpływy nie będą docierać jedynie do kameralnego, ograniczonego kręgu, należącego do muzycznego środowiska. A wiesz dlaczego? Prawdopodobnie, ponieważ ja także, jako kompozytor, nie tylko lubię Brahmsa i Schumanna, ale także dźwięki i muzykę codzienności, która nas dzisiaj otacza. Te właśnie wrażenia staram się osadzić w muzycznej fakturze moich dzieł. Źródłem inspiracji staje się istotnie ulica, taniec, kino, zapisane historie, zasłyszane melodie, motywy jazzowe. Łącząc się, z klasycznie pojętymi, elementami kompozycji, powstaje pewne zderzenie, tych, wydawałoby się, odległych światów.

Czasem wśród przyjaciół i znajomych w środowisku kompozytorskim, spotykam się z zarzutem, jakoby moją twórczość trudno określić „prawdziwym” komponowaniem „na serio”. Dla nich liczy się koncept, skomplikowana idea, zawarta w jeszcze bardziej zawilej fakturze muzycznej.

Z mojej perspektywy to często przeintelektualizowanie; sam, nie tego właśnie chciałbym doznawać, obcując z muzycznym dziełem. Zarzut, jakoby nie dysponuję warsztatem kompozytorskim w świetle muzyki XX wieku, niewiele mnie obchodzi. Pytanie powinno raczej brzmieć, dlaczego nie staram się obracać w tych konkretnych technikach komponowania?



Odpowiedź jest banalnie prosta, nie interesuje mnie to po prostu, sam nie słucham i nie inspi-
ruję się dziełami muzyki tzw. stricte współczesnej.

Chociażbyś był geniuszem muzycznej frazy i tworzenia nowych motywów, musisz potrafić
osadzić swoją twórczość w realiach epoki, mając na uwadze, także słuchaczy po drugiej stro-
nie estrady. Jeżeli stracisz ów perspektywę sprzed oczu, wtedy pisesz muzykę jedynie dla sa-
mego siebie, do przysłowiowej „szuflady”, którą niewielu chce tak naprawdę słuchać.

K. P.: Bardzo dziękuję za rozmowę.

Nagranie utworu przy asyście kompozytora, daje artystom wykonującym dzieło niezwykle
możliwość poszerzenia swoich poglądów interpretacyjnych. Szczególnie w takim wypadku,
jak przy współpracy mojego tria z Borisem Berchteinem, gdzie spojrzenie zespołu na cykl
Beyond the Tango tak znacznie się różnił od oczekiwań kompozytora. Co ciekawe, współpra-
ca między „twórcą kompozytorem” a „twórcami grającymi” owocowała w kolejnym rozwoju
poglądów obu stron.

Obserwację tego rodzaju „ewolucji interpretacyjnej” mogłem już częściej dokonać podczas
współpracy z kompozytorami, grając nieliczne prawykonania z orkiestrami symfonicznymi
jak i w zespołach kameralnych lub występach solo. Interpretacja dzieł artystycznych, w szcze-
gółności w sferach sztuki, gdzie się w znacznej mierze obcuje z dziełami minionych epok,
wymaga w moim przekonaniu żywej debaty z teraźniejszością. Wykonywanie współczesnych
kompozycji, niezależnie od ich stylistyki, jak i bezpośredni kontakt z kompozytorami stanowi
z tych względów istotną część pracy artystycznej każdego muzyka.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych).

Lata wczesnej młodości



Urodziłem się 2 lipca 1978 r. w Krakowie. Moi rodzice ukończyli Akademię Muzyczną w Krakowie: matka Barbara Polonek, pianistka, nazwisko panieńskie Kóska, była adiunktem w Akademii Muzycznej w Krakowie, ojciec Zdzisław, altowiolista, był profesorem na Akademii Muzycznej w Krakowie a wcześniej członkiem orkiestry *Berliner Philharmoniker*.

Naukę gry na skrzypcach rozpocząłem w wieku 6 lat ucząc się początkowo u mojego ojca. Kontynuowałem naukę w instytucie *Julius-Stern-Institut* przy Uniwersytecie Sztuki w Berlinie, w klasie prof. Tomasza Tomaszewskiego, 1. koncertmistrza orkiestry *Deutsche Oper Berlin*. Jako „młody student” instytutu otrzymałem nagrody na konkursach dla młodych skrzypków, między innymi III i I nagrodę *Bundeswettbewerb Jugend musiziert* na ogólnoniemieckich przesłuchaniach. Gdy miałem 13 lat, wystąpiłem z orkiestrą *Capella Cracoviensis* jako solista wykonując koncert g-moll na skrzypce i orkiestrę Maxa Brucha.

Czas studiów I i II stopnia

W 1997 r. zdałem maturę w gimnazjum „Canisius-Kolleg” w Berlinie i rozpocząłem studia wyższe na Uniwersytecie Sztuki w Berlinie w klasie prof. Tomasza Tomaszewskiego.

W trakcie studiów rozszerzyłem swoją działalność solistyczną. Występowałem z orkiestrami: Filharmonii Krakowskiej, Filharmonii Opolskiej, Capelli Cracoviensis, Cappelli Bydgosien-sis, Filharmonii Baden-Baden, Staatsorchester Frankfurt (Oder) i Filharmonii Lubeckiej (*Lübecker Philharmoniker*).

Brałem udział w wielu międzynarodowych kursach muzycznych pod kierunkiem wybitnych profesorów takich jak: Zakhar Bron (Wiedeń), Ivry Gitlis (Sion, Szwajcaria), Krzysztof Węgrzyn czy Kurt Sassmannshaus (*Aspen Music Festiwal*, Stany Zjednoczone).

W 2001 r. ukończyłem wyższe studia w Berlinie dostając się na mistrzowskie studia podyplomowe (*Konzertexamen*) w macierzystej uczelni. Rok później zdałem na studia podyplomowe I stopnia (*Aufbaustudium*) do *Musikhochschule Lübeck* do klasy prof. Thomasa Brandisa. Po ich ukończeniu dostałem się na podyplomowe studia II stopnia (*Solistenklasse Konzertexamen*) w Lubece kończąc je w 2006 r. z najwyższą oceną. Warto wspomnieć, iż dla całego



wydziału instrumentalnego na semestr przyjmowano na studia solistyczne tylko dwóch studentów.

Drogą konkursową wygrałem renomowane stypendia Fundacji Seymour Obermer w Szwajcarii i Ferenc-Fricsay-Gesellschaft w Berlinie. Drogą konkursową dostałem się do fundacji muzyki kameralnej *Villa Musica* w Reno-Palacji. Podczas mojej działalności koncertowej w ramach projektów tejże fundacji miałem okazję wspólnie występować z takimi artystami jak m.in. Menahem Pressler. Po wygranym konkursie, stan związkowy Reno-Palacji wypożyczył mi na rok czasu mistrzowski instrument z XVIII w., włoskiego lutnika Santo Seraphina.

Oprócz występów solistycznych i kameralnych byłem gościem renomowanych festiwali w kraju i zagranicą, m. in. Festiwalu Muzyki w Starym Krakowie, Festiwalu Organowego w Tyńcu, Śląskiego Festiwalu Muzycznego, Festiwalu Wiolinistyki im. Bronisława Hubermana, Helgoländer Musiksommer, Musik auf den Höfen des Meissnischen Landadels i wielu innych.

Dokonałem również nagrań dla Berlińskiego Radia SFB, Deutschlandfunk i Deutschlandradio oraz nagrań płytowych.

Działalność kameralna

W 2002 roku założyłem w Dreźnie zespół kameralny „Cameleon Ensemble” składający się z solistów orkiestry Filharmonii Drezdeńskiej. Zespół występował w zmiennych składach jako trio, kwartet lub kwintet fortepianowy albo kwartet smyczkowy.

Po powrocie do Berlina w 2004 roku założyłem wraz z wiolonczelistką Katarzyną Polonek i pianistką Eriko Makimurą trio fortepianowe BEROLINA Trio, które w krótkim czasie zdobyło duże uznanie wśród krytyków i publiczności oraz zostało nagrodzone na konkursach kameralnych. W 2008 r. Eriko Makimurę zastąpił na stałe pianista Nikolaus Resa, obecnie pedagog Universität der Künste Berlin i wcześniej Hochschule für Musik „Hanns Eisler” w Berlinie.



W 2006 r. rozpocząłem wraz z trzema solistycznymi studiami kameralnymi poddyplomowe (*Konzertexamen Kammermusik*) w *Hochschule für Musik, Theater und Medien* w Hanowerze w klasie pianisty prof. Markusa Beckera. Od 2007 r. BEROLINA Trio należało do Europejskiej Akademii Muzyki Kameralnej (European Chamber Music Academy *ECMA*), gdzie kształciło się pod kierunkiem wybitnych kameralistów takich jak prof. Hatto Beyerle (Alban Berg Quartett), prof. Shmuel Aszkenazy (Vermeer Quartett), prof. Johannes Meissl (Artis Quartet), prof. Avedis Kouyoumdjian, prof. Ferenc Rados, prof. Anner Bylsma, prof. Christoph Richter (Cherubini Quartet) i innych.

Trio koncertowało m.in. na Festiwalu Śląskim w Brzegu, na festiwalu Muzyka w Starym Krakowie, festiwalu Max Reger Tage Weiden, w Królewskiej Operze w Kopenhadze, w Mozartsaal w Hamburgu, w Filharmonii Berlińskiej, w Filharmonii Bydgoskiej, Regent Hall w Londynie, w gmachu NOSPRu w Katowicach czy *Konzerthaus* w Wiedniu.

W 2007 r. BEROLINA Trio otrzymało I nagrodę oraz nagrodę GRAND PRIX XI edycji Międzynarodowego Konkursu Współczesnej Muzyki Kameralnej Krakowie (były konkurs im. Krzysztofa Pendereckiego) oraz I nagrodę i Nagrodę Publiczności na Europejskim Konkursie Muzyki Kameralnej pod patronatem wybitnego kompozytora Wolfganga Rihma w Karlsruhe.

Ponadto trio zdobyło nagrodę „Prix Marguerite Duetschler” podczas konkursu odbywającego się w ramach festiwalu Sommets Musicaux de Gstaad 2009 w Szwajcarii, festiwalu, który obecnie znajduje się pod dyktando Renaud Capuçon. Warto wspomnieć, iż podczas tego konkursu zwyciężyliśmy z ówczesnymi aktualnymi laureatami I i II nagrody prestiżowego konkursu ARD w Monachium w kategorii triów fortepianowych.

Kolejnym sukcesem BEROLINA Trio było zwycięstwo na Międzynarodowym Konkursie Kameralnym im. J. Haydna we Wiedniu (III nagroda, bez przyznania I i II nagrody). Na tym samym konkursie została nam przyznana nagroda publiczności słynnej fundacji *Esterhazy*.

Zespół BEROLINA Trio wydało w sumie 6 płyt CD, jego koncerty były emitowane na żywo w radiostacjach w kraju i zagranicą. Odbywały się również audycje radiowe, w których emitowano nasze nagrania płytowe lub prowadzono z nami wywiady.



Od dwóch lat zespół BEROLINA Trio przyjął nazwę BERLIN PIANO TRIO.

Ostatnie koncerty Berlin Piano Trio odbyły się pod koniec stycznia 2019 r., gdzie trio koncertowało w Polsce (w gmachu NOSPRu w Katowicach) oraz na 4 koncertach w Niemczech wykonując 12 różnych triów. Trasa koncertowa spotkała się z bardzo pozytywnym odbiorem publiczności oraz owocowała 5 świetnymi recenzjami, między innymi w jednym z najważniejszych dzienników niemieckich, *Süddeutsche Zeitung*. Kolejny koncert Berlin Piano Trio odbędzie się w marcu w Filharmonii Berlińskiej, gdzie zespół wykona wraz z orkiestrą *Das Sinfonie Orchester Berlin* potrójny koncert Ludwiga van Beethovena.

W 2015 r. powstał pomysł koncertowania również w składzie kwartetu fortepianowego. Wraz z Katarzyną Polonek, Michałem Mickerem w zamian z Kamilem Babką oraz Marcinem Sikorskim podjąłem się temu nowemu wyzwaniu.

Współpraca między wymienionymi muzykami tego składu zaowocowała w założeniu stałego kwartetu fortepianowego pod nazwą *Brahms Piano Quartet*. Kwartet spotyka się kilka razy w roku i występował przykładowo w Narodowym Forum Muzycznym we Wrocławiu oraz na festiwalu im. Edwarda Griega w Bergen w Norwegii (oba 2018 r.). W 2016 r. Brahms Piano Quartet zaingurował 11. edycję *Śląskiego Lata Muzycznego* oraz 28. Międzynarodowy Kurs Muzyczny im. Jerzego Hellera podczas koncertu w sali koncertowej Filharmonii Opolskiej, wykonując I kwartet fortepianowy W. A. Mozarta oraz I kwartet fortepianowy Johanna Brahmsa.

Działalność orkiestrowa

Oprócz działalności solistycznej i kameralnej pracuję również jako muzyk orkiestrowy.

W liceum prowadziłem jako koncertmistrz szkolną orkiestrę smyczkową wykonując już w młodym wieku najważniejsze pozycje literatury muzycznej na ten skład i grając jako solista koncerty skrzypcowe. Ponadto uczestniczyłem w projektach wybitnej ogólnoniemieckiej orkiestry młodzieżowej *Bundesjugendorchster*.



Pomijając czas dwumiesięcznego stażu w orkiestrze *Deutsches Symphonie-Orchester Berlin*, można powiedzieć, iż karierę zawodowego muzyka orkiestrowego rozpocząłem w funkcji II koncertmistrza I skrzypiec orkiestry *Deutsche Oper Berlin* (2001-2002) pod dyr. Christiana Thielemanna, obecnego szefa orkiestry *Staatskapelle Dresden*. Byłem koncertmistrzem II skrzypiec *Filharmonii Drezdeńskiej* (2002-2004) pod dyr. Rafaela Frühbecka de Burgos. Od 2004 r. pracowałem jako prowadzący II skrzypiec w Berlińskiej orkiestrze radiowej *Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin* pod dyr. Marka Janowskiego.

W 2009 r. po wygranym konkursie zostałem członkiem słynnej orkiestry *Berliner Philharmoniker* w grupie I skrzypiec. W 2019 po wygranym konkursie zostałem koncertmistrzem tejże orkiestry.

Podczas mojej działalności orkiestrowej, gdzie wykonuję około 100 koncertów rocznie na całym świecie, miałem okazję współpracować wielokrotnie z najwybitniejszymi solistami oraz dyrygentami świata. Obcowanie na co dzień z tak wspaniałymi artystami niewątpliwie wiele mnie nauczyło i miało dodatkowy wpływ na mój rozwój artystyczny. Grałem pod dyktando takich dyrygentów jak: Claudio Abbado, Sir Simon Rattle, Christian Thielemann, Daniel Barenboim, Bernhard Haitink, Kurt Masur, Zubin Meta, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Mariss Jansons, Gustavo Dudamel, Stanisław Skrowaczewski, Valery Gergiev, Andris Nelsons, Marek Janowski, Nikolaus Harnoncourt i wielu innych.

Wśród wielu solistów, z którymi mogłem występować, mogę wymienić takich artystów jak: Krystian Zimerman, Daniel Barenboim, Piotr Anderszewski, Radu Lupu, Frank Peter Zimmermann, Anne-Sophie Mutter, Steven Isserlis, Yo-Yo Ma, Lang Lang, Daniil Trifonov, Isabelle Faust, Daniel Müller-Schott, Pinchas Zukerman, Emanuel Ax, Rafał Blechacz, Cecilia Bartoli, Renée Fleming i wielu innych.

Uczestniczyłem również w wielu koncertach kameralnej orkiestry smyczkowej *Philharmonische Virtuosen Berlin* oraz *Philharmonic Camerata*.

Działalność naukowa



W 2007 r. podjąłem stacjonarne studia doktoranckie na Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Pracę doktorską napisałem pod opieką prof. Jarosława Pietrzaka. W 2012 r. uzyskałem tytuł doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej: instrumentalista. Tytuł mojej dysertacji brzmi *Rozwój skrzypcowej techniki prawej ręki od klasycyzmu do I połowy XX wieku na podstawie wybranych utworów Ludwiga van Beethovena, Karola Lipińskiego, Maurice'a Ravela oraz Eugène'a Ysaÿe'a*.

W 2007 r. pełniłem funkcję jurora na Międzynarodowym Konkursie „Hugo-Distler-Ehrung” w Strausbergu pod Berlinem oraz otrzymałem zaproszenie do wzięcia udziału na ogólnoniemieckich przesłuchaniach „Jugend musiziert” w charakterze jurora. Byłem jurorem na konkursie kameralnym *Kammermusikwettbewerb der Alice-Samter-Stiftung* przy Universität der Künste Berlin (2012) oraz dwukrotnie na Ogólnopolskim Cieszyńskim Konkursie Skrzypcowym (2016, 2018).

Oprócz bycia jurorem na konkursach prowadzę różnego rodzaju wykłady. Warto chociażby wspomnieć prowadzone wraz z dr hab. Katarzyną Polonek oraz dr hab. Marcinem Sikorskim sympozjum i warsztaty pod tytułem „*Safety last*” (*Artur Schnabel*) *Element ryzyka jako twórczy czynnik interpretacyjny podczas publicznej prezentacji dzieła muzycznego*, które odbyły się w Filharmonii Berlińskiej na początku 2017 r.

Słynna wytwórnia płytowa *Deutsche Grammophon* wydała w 2012 r. płytę DVD pt. *Karajan – The Second Life*, gdzie w formie wywiadu wypowiadam się obok słynnej skrzypaczki Anne-Sophie Mutter i śpiewaczki Brigitte Fassbaender na temat twórczości dyrygenta Herberta von Karajana.

Prowadzę również wywiady dla internetowej platformy koncertowej *Digital Concert Hall*, należącej do Fundacji Berliner Philharmoniker; miałem okazję prowadzić rozmowę z Antonim Witem, Piotrem Anderszewskim, Markiem Janowskim oraz Krzysztofem Urbańskim.

Ostatni wykład prowadziłem podczas Międzynarodowego Mistrzowskiego Kursu Muzycznego w Opolu latem 2018 r.; wykład był poświęcony tematyce związanej z problemami fizjologiczno-wykonawczymi prowadzenia smyczka.



Działalność pedagogiczna

Byłem nauczycielem prywatnej szkoły muzycznej w Strausbergu k. Berlina w latach 2006-2008. Od 2007 r. prowadzę prywatną działalność pedagogiczną.

Jako doktorant wykładałem również na Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu w latach 2007-2009.

W 2006 r. byłem wykładowcą na międzynarodowych kursach mistrzowskich „Hugo Distler” wraz z prof. Josefem Schwabem. W 2007 r. zostałem ponownie zaproszony do prowadzenia wspomnianego kursu razem z prof. Peterem Brunsem. Wraz z członkami zespołu BEROLINA Trio prowadziłem też mistrzowskie Warsztaty Muzyczne „Solo i w Zespole” w Poznaniu w 2008 r.

Od 2012 roku jestem wykładowcą corocznego letniego Mistrzowskiego Kursu Muzycznego im. Jerzego Hellera w Opolu. Kurs prowadzony przez prof. Tomasza Tomaszewskiego jest jednym z największych kursów muzycznych w kraju.

Dalsze osiągnięcia

Oprócz działalności artystycznej, dydaktycznej i naukowej zajmuję się promocją oraz wspieraniem działań na rzecz utalentowanych młodych, a także wybitnych dojrzałych artystów. W tym celu założyłem w Poznaniu wraz z moją żoną Katarzyną Polonek w 2015 r. Fundację im. Szymona Goldberga, którą wspólnie zarządzamy.

Wybór Szymona Goldberga jako patrona fundacji nie był przypadkowy. Wybitny polski skrzypek urodzony we Włocławku pełnił przed emigracją do USA/Japonii/Holandii, funkcję koncertmistrza orkiestry Filharmoników Drezdeńskich a później Filharmoników Berlińskich, czyli orkiestr, w których również zajmuję lub zajmowałem stanowiska koncertmistrzowskie. Ten ciekawy zbieg okoliczności wydawał mi się predysponować Szymona Goldberga jako imiennika naszej fundacji.



Będąc sam wspierany przez wybitnych artystów rynku światowego, chciałbym wspomagać rozwój nowych pokoleń muzyków. Owe cele, zapisane w statucie fundacji, są osiągnięte m.in. przez organizację koncertów, kursów mistrzowskich, wypożyczanie instrumentów, udzielanie pomocy finansowej oraz promowanie idei integracji artystów różnych kultur i pochodzenia.

Ponadto udzielam się społecznie będąc przedstawicielem związku zawodowego DOV (*Deutsche Orchestervereinigung*) przy orkiestrze *Berliner Philharmoniker*.

Podsumowanie

Na mojej dotychczasowej drodze życiowej jako artysta miałem możliwość kontaktu z muzykami, pedagogami i instytucjami najwyższej światowej rangi. Uważam to za niebywałe szczęście, że już w wieku dziecięcym mogłem słuchać muzyki na wiodącym poziomie artystycznym oraz uczyć się u wybitnych profesorów. Późniejsze doświadczenia pozwoliły mi współpracować z wybitnymi muzykami i rozwijać się pod względem artystycznym i pedagogicznym.

Po ukończeniu wykształcenia wyższego nie spocząłem na dotychczasowych osiągnięciach hamując tym drogę dalszego rozwoju muzycznego, lecz rozpocząłem intensywną działalność kształcenia moich umiejętności. Oprócz dążenia do uzyskania pracy w najlepszych orkiestrach, to w istotnej mierze moja działalność kameralna pozwoliła mi poznać wspaniałych artystów-profesorów, którzy mieli ogromny wpływ na mój dalszy rozwój jako skrzypka. Podróżowanie po świecie i z tym styczność z instytucjami i artystami poza krajem dodatkowo poszerzały moje horyzonty jako człowiek i artysta.

Decyzja podjęcia studiów doktoranckich zaś wiązała się z nasileniem działalności pedagogicznej i naukowej. Zarówno praca ze studentami jak i prace badawcze pozwoliły zakwestionować lub też utwierdzić moje dotychczasowe przekonania i tym samym przyczyniły się do ciągłego procesu dojrzewania jako artysta i pedagog. Reakcje moich studentów zmotywowały mnie do zwiększenia mojej działalności pedagogicznej. Cieszę się, iż mogę przekazać moim uczniom wiedzę i umiejętności, które miałem okazję poznać i nauczyć się od muzyków z najwyższego szczebla artystycznego. Zaś pisanie pracy doktorskiej pobudziły we mnie zaintereso-



sowanie prowadzenia wykładów naukowych i udziału w konferencjach o tematyce muzycznej.

Moja dotychczasowa droga artystyczna i doświadczenia zebrane na tej drodze przekonują mnie o tym, iż rozwój artystyczny i osobisty nie musi być ograniczony – zakładając odpowiednie chęci oraz możliwości infrastrukturalne. Mam więc nadzieję, iż moje dalsze dążenia zawodowe będą owocne a moje postępowanie habilitacyjne będzie stanowić kolejny ważny filar w moim życiu jako artysta muzyk.

