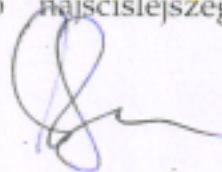


Dr Mikołaj Zgółka

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Autoreferat

Poniższa autoprezentacja stała się dla mnie przyczynkiem do uporządkowania historii wielu dotychczasowych przedsięwzięć zawodowych i artystycznych. Zgromadzenie w krótkim tekście moich obserwacji, dokonań i sposobu postrzegania sztuki oraz jej nauczania skłania do obrania pewnej metodologii, tak aby tekst nie stał się czczym uzupełnieniem postępowania habilitacyjnego, na które się zdecydowałem. Starając się traktować z najwyższą powagą Odbiorców tego tekstu a także samego siebie, pragnę nadać tekstowi maksimum treści i efektywności wyrazowej, tak aby myśli na jego poczet zgromadzone stały się pewnego rodzaju pożytkiem płynącym z rozsądnej autorefleksji. Aby ów porządek zachować postanowiłem mój tekst podzielić na kilka zasadniczych elementów. Zawarcie wszystkich aspektów mojej działalności skłoniło mnie do ukazania ich na zasadzie płaszczyzn, wśród których wyróżnić można wykonawstwo, działalność pedagogiczną, aktywność naukową oraz organizacyjną. Te cztery obszary stanowią mogą odrębne dziedziny zawodowe i stać się pomysłem na całość zmagani profesjonalnych. Osobiście postrzegam tę wielorakość jako komplementarną całość pozwalającą na harmonijny i intensywny rozwój artystyczny. Nieomijanie żadnego z tych elementów pozwala na lepsze zrozumienie sposobu, w jaki muzyka funkcjonuje we współczesnym świecie - jaka jest jej rola, możliwości prezentacji, sposób oddziaływania. Szczególnie istotne staje się to, biorąc pod uwagę pierwotną specyfikę mojego postrzegania sztuk muzycznych. Historyzm i autentyczność stojące za każdym podjętym działaniem wykonawczym i naukowym pozwala z jednej strony na odpowiednią wnikliwość interpretacji oraz badań. Z drugiej natomiast wywoływać może oskarżenia o niepotrzebne dostosowywanie warunków wykonawczych do postępowych realiów koncertowych. Konflikt ten dostrzegalny jest na wielu różnych płaszczyznach. Osobiście pozostaję w zdecydowanym przekonaniu o słuszności historycznego podejścia do każdego rodzaju odtwarzanej muzyki, nawet tak zwanej nowoczesnej. Wytłumaczenie mojego stanowiska staje się bardzo proste, mając na uwadze pierwotną ulotność sztuki muzycznej. Raz powstałe i wykonane dzieło w momencie wybrzmienia ostatniej nuty staje się niepowtarzalną historią. Prawykonanie uwarunkowane określoną specyfiką - kontekstem czasowym, częstą współpracą kompozytora i muzyków czy też odtwarzanie utworu przez jego autora, aktualność instrumentarium - wszystko to ma decydujący wpływ na bliskość idei z przekazywaną końcową treścią. Każde kolejne zaistnienie dzieła obarczone będzie dodatkowymi treściami wplatanymi przez lepszych lub gorszych jego interpretatorów. Dlatego elementarna uczciwość wobec odbiorców utworu muzycznego nakazywałaby artyście dążenie do najściślejszego związku z

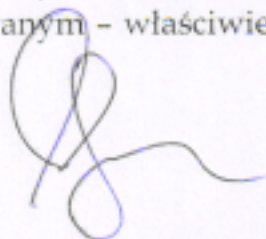


pierwotnymi warunkami jego powstania i prawykonania. Tylko wówczas możemy zbliżyć się do faktycznego zamysłu dzieła, oddać jego autentycznego ducha. Brak troski o te podstawowe elementy powodować będzie zniekształcenie, odbieganie od pierwotnego sensu wyrazu artystycznego. Próba wyznaczenia warunków koniecznych do dobrego, bliskiemu pierwotnemu zamysłowi dzieła jest niezwykle trudnym i spornym procesem. Puryzm technicznego wykonania - dbałość o użycie właściwych instrumentów i materiałów nutowych - może być niekiedy tylko wstępnym etapem zrozumienia metodologii pracy wykonawczej. Wykonawca zobowiązany jest do głębszej refleksji dotyczącej miejsca wykonania dzieła, umiejętności konstruowania repertuaru, umiejscowienia chronologicznego wykonania, doboru odpowiednich współwykonawców. Nie bez znaczenia jest komentarz słowny koncertu, głębsze zrozumienie realiów, w których funkcjonował twórca, ducha epoki, literatury i sztuki, którą był otoczony. Elementy te można mnożyć, niemniej ostatecznymi zagadnieniami są pytania o to, jak daleko można się zagłębiać w poszczególne aspekty oraz kwestia konieczności dopasowania produkcji koncertowej do współczesnych warunków. Pytania te pozostawiam otwarte nie tylko z uwagi na rozległość i zawilgość dalszych rozważań, ale również na ich ewolucyjny charakter. Uważam metodologię historyczną za rodzaj działalności twórczej - nie tylko odtwórczej, dlatego wrażliwość i inwencja wykonawcy jest w moich oczach elementem nie mniej istotnym niż działalność kompozytorska.

Muzyka stojąca w meritum mych zmagani zawodowych jest bez wątpienia najbardziej nieuchwytną, ulotną i najtrudniejszą do definiowania sztuką uprawianą przez ludzi od tysiącleci. Jednocześnie bywa przez niektórych badaczy postrzegana jako sztuka najbardziej pierwotna. Owa pierwotność predestynuje wiele różnych innych konsekwencji dla współczesnego jej rozumienia. O ile pierwszym sposobem na wyrażanie ekspresji lub jakiegokolwiek komunikatu o charakterze artystycznym był ludzki głos, to łatwo można spostrzec, iż właśnie ten instrument powinien stać się wyznacznikiem czy też podporą do zrozumienia muzyki w ogóle. Idiom wokalny jest bardzo charakterystyczny dla gry skrzypcowej, dlatego chętnie wykorzystywany jako przykład lub inspiracja w pracy artystycznej nie tylko mojej, lecz wielu innych muzyków wykonujących muzykę skrzypcową. Osobiście postanowiłem posunąć się o jeszcze jeden oczywisty dla mnie krok dalej. O ile śpiew posługuje się słowem jako podkreśleniem jego wagi, o tyle po wielu latach i epokach w historii muzyki można dopatrzeć się swoistego sprzężenia zwrotnego. O ile słowo wykreowało pewne figury i zwroty melodyczne, ujarzmiając materię muzyki, można łatwo spostrzec, iż przeniknęły one do sfery wyłącznie instrumentalnej. Proces ten odbył się również na poziomie teoretycznym. Nauka o retoryce jako sztuce przemawiania, erystyki i dialektyki rozwija się nieprzerwanie od ponad 2500 lat, zaprzęgając w swój zasób częściowo również muzykę. Zaobserwować można moment wyłonienia się nauki o retoryce muzycznej jako dziedziny zupełnie autonomicznej. Dysponując ową wiedzą, staram się w sposób świadomy korzystać z wielu konsekwencji płynących z tych współzależności. Stworzyłem w ten sposób pewien rodzaj metodologii pracy nad utworem i sposobem postrzegania muzyki. Retoryka muzyczna stała się centrum

moich dociekań naukowych, a badanie niezależności zjawisk niewerbalnych było meritum publikacji pt. „Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej”. Do tego wątku zamierzam odnieść się bardziej szczegółowo w ustępie traktującym o mojej działalności pedagogicznej oraz naukowej. Niemniej pragnę podkreślić, że to właśnie retoryka stała się w ostatnim czasie moim artystycznym i naukowym credo pozwalającym na usystematyzowanie całości pracy zawodowej.

Jak zaznaczyłem wcześniej, moją **podstawową działalnością zawodowo-artystyczną**, z której wypływają wszelkie pozostałe elementy aktywności jest wykonawstwo historyczne. Codzienna praca z instrumentem, współpraca z różnymi zespołami w kraju i za granicą, regularne koncerty to fundament funkcjonowania każdego muzyka. Świadomość historyczna, o której wspomniałem szerzej już we wstępie do niniejszej autoprezentacji predestynuje pewne określone sposoby i ramy funkcjonowania. Ponieważ zajmuję się właściwie całą literaturą skrzypcową, orkiestrową, kameralną, która ramowo rozpościera się w czasie od kiedy tylko skrzypce zostały wynalezione aż po utwory napisane kilka lat temu, jestem niezwykle mocno świadom mojego warsztatu instrumentalnego. Każda z epok historycznych oferowała nowe możliwości techniczne i brzmieniowe w toku rozwoju budowy instrumentu. Dlatego uważam za niezwykle ważne dobre dopasowanie instrumentu danej epoki do rodzaju wykonywanej muzyki. Pojęcie „skrzypce barokowe” w odniesieniu do instrumentu historycznego staje się jałowe i bezsensowne, gdy pragnę wykonać we właściwy sposób muzykę przełomu XVI i XVII wieku na jednym koncercie, a na następnym zaprezentować utwory XIX wieczne. Monteverdi nie może być traktowany w taki sam sposób jak Beethoven, zaś Händel tak samo jak Mozart. Oczywiście są przepaści technologiczne towarzyszące rozwojowi instrumentów w czasach, gdy funkcjonowali poszczególni kompozytorzy. Starając się być możliwie najbardziej wiarygodnym odtwórcą ich dzieł, wykorzystuję różne instrumenty, dopasowane do epok i panujących podówczas zasad budowy instrumentów. Oczywiście jest to nie zawsze w stu procentach możliwe z uwagi na rozległość mych zainteresowań i ograniczenia wynikające z finansowych możliwości i dostępności dobrych skrzypiec, niemniej zestaw, który pozostaje w mojej dyspozycji pozwala na dostateczną satysfakcję z podejmowanych wyzwań. Rzecz dotyczy w sposób oczywisty również smyczków, których używam. Zupełnie innego należy użyć do repertuaru XVII - wiecznego a kompletnie inny znajdzie zastosowanie w muzyce drugiej połowy wieku XVIII. Myślę, że ten element wykonawstwa bywa niekiedy dużo ważniejszy aniżeli sam instrument. Technika, ekspresja i stylistyka, która stosowana jest w utworach z przedziału ostatnich 400 lat adekwatna jest do rozwoju technologicznego smyczków. Tymczasem każda nowowprowadzona technologia pewne rzeczy umożliwia i ułatwia, inne zaś unicestwia lub utrudnia. Dlatego ostatecznie nie jestem w stanie wyobrazić sobie działania na tak szerokim polu repertuarowym bez odpowiedniej dyspozycji smyczkowej. Jest to przy obecnym stanie świadomości artystycznej i historycznej - nawet wśród muzyków niezajmujących się wykonawstwem poinformowanym - właściwie bezsensowne. Ci

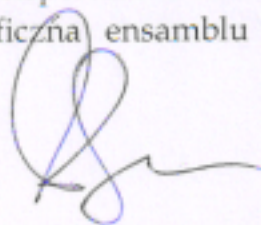


zaś, którzy tego aspektu nie dostrzegają, bądź ignorują nie są traktowani poważnie nawet przez średnio wyrobioną publiczność.

W swej codziennej pracy prócz aktualnie opracowywanego repertuaru korzystam z całego spektrum osiągnięć wiolinistyki światowej. Nikłość wymagań techniczno-wirtuozowskich wczesnego repertuaru XVII-wiecznego, bądź jego specyfika nie może powodować zaniedbania całego bagażu dokonań pedagogicznych skrzypków żyjących w wieku XIX. Systematyka, zestawy etiud i kaprysów, ćwiczenia i zbiory gam stanowią podstawę do codziennej pracy nad techniką. Zasób historycznej wiedzy metodologicznej jest niezwykle szeroki a aktualność spostrzeżeń skrzypków żyjących blisko trzysta lat temu bywa uderzająco aktualna dla współczesnych adeptów wiolinistyki. Techniczne wyzwania stawiane chociażby przez Geminianiego mogą być sporym wyzwaniem dla niejednego skrzypka wychowanego w tzw. tradycji współczesnej.

Kwestia strojenia instrumentów, wykorzystywanie historycznych temperatury stanowi dla mnie spore wyzwanie i element codziennych zmagania. Rozległość repertuaru oraz konsekwentne rozróżnianie możliwości instrumentów zmusza również do świadomego korzystania z określonego sposobu ich strojenia. Współpraca z muzykami posiadającymi w tej materii więcej doświadczenia - czyli z instrumentalistami klawiszowymi - okazuje się w tym przypadku nie do przecenienia. Branie pod uwagę tego elementu nie tylko mocno ugruntowuje historyczność wykonania, ale również pozwala na wydobywanie różnic barwowych i afektywnych poszczególnych tonacji.

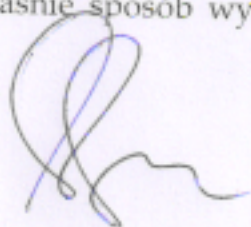
W dalszym ciągu niniejszej autoprezentacji chciałbym wskazać kilka instytucji i zespołów, z którymi współpracuję na co dzień. W ostatnich latach mocno związałem się z **Narodowym Forum Muzyki** we Wrocławiu, gdzie pełnię funkcję muzyka solisty **Wrocławskiej Orkiestry Barokowej**. Ta nowoczesna instytucja daje możliwości bardzo intensywnego i wielorakiego rozwoju. Zespół, z którym często współpracuję wykonuje muzykę od XVII wieku aż po wiek XX, posługując się historycznymi praktykami wykonawczymi. Orkiestra składa się z doświadczonych muzyków historycznych Polski i Europy, a możliwość współpracy z nimi jest zawsze wielką przyjemnością i satysfakcją. Odbywanie prób w nowoczesnych i znakomitych akustycznie wnętrzach Forum wpływa na wysoki poziom wykonawczy, stanowi też doskonały przyczynek do rozwoju technicznego, barwowego, interpretacyjnego. Narodowe Forum Muzyki im. W. Lutosławskiego we Wrocławiu jest najnowocześniejszą tego typu instytucją w Polsce i w Europie, dlatego stałe funkcjonowanie w niej uważam za bardzo duże wyróżnienie i sukces. Należy wspomnieć o drugim zespole, w ramach Instytucji, którego mam zaszczyt być członkiem. Jest to **Wrocław Baroque Ensemble** prowadzony przez Dyrektora Andrzeja Kosendiaka. Meritum działalności stanowi przede wszystkim muzyka wieku XVII, najczęściej wokalnie-instrumentalna. Repertuar w dużej mierze opiera się na muzyce polskiej, zaś działalność fonograficzna ensambli przyniosła wiele



sukcesów. Do istotnych osiągnięć dwóch wymienionych zespołów należy trzykrotnie zdobyta nagroda Fryderyk w roku 2013 i 2019.

Działalność na gruncie Narodowego Forum Muzyki to przede wszystkim gra zespołowa - orkiestrowa i kameralna. Największą satysfakcję przynosi oczywiście funkcjonowanie w zespole o pojedynczym składzie lub jako koncertmistrz. Pogłębiona współpraca z tą instytucją przyniosła również sukces produkcyjny, jakim jest solowa płyta z sonatami skrzypcowymi Carla Höckha. Ta światowa premiera fonograficzna dzieł na nowo odkrytego skrzypka i kompozytora została zrealizowana w Dużej Sali Narodowego Forum Muzyki. Wydana pod znakiem NFM Recordings, zrealizowana przez firmę CD Accord i wyprodukowana przez Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki płyta jest doskonałym przykładem symbiozy wielu różnych instytucji, z którymi mam zaszczyt często współpracować. Jest to jednocześnie ważny element mojej działalności jako skrzypek solista w wirtuozowskim repertuarze skrzypcowym. Płyta została w całości merytorycznie i naukowo przygotowana przeze mnie, co stanowiło spore wyzwanie metodologiczne, muzykologiczne, historyczne, a nawet filologiczne. Pozyskiwanie materiałów faktograficznych i nutowych mających związek z kompozytorem było bardzo ważnym doświadczeniem, przyniosło jednak dużo satysfakcji. Współpraca z wieloma kompetentnymi osobami z Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady przysporzyło ogromu pracy, jednak połączenie wszystkich wątków dało możliwość stworzenia mozaikowego, pełniejszego obrazu zapomnianej nieco postaci Carla Höckha. Szerzej o tym przedsięwzięciu odniosę się pod koniec niniejszego tekstu.

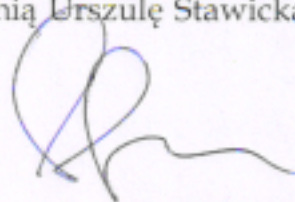
Moja działalność solistyczna zauważalna jest również na gruncie innych zespołów muzyki dawnej. **Accademia dell'Arcadia** to niezwykle ciekawa formacja działająca od 17 lat w Polsce i w Europie. Wielokrotnie współpracowałem z orkiestrą jako solista, wykonując koncerty Vivaldiego i Pisendla. Od dwóch lat jestem kierownikiem artystycznym zespołu próbując jednocześnie stworzyć jego nowe oblicze. Orkiestra skupiona była przez szereg lat na działalności badawczej, muzycy przywracali dzieła pochodzące ze zbiorów archiwów wielkopolskich, kompozytorów niekiedy zupełnie zapomnianych. Spora liczba płyt, która przez te lata powstała była również moim udziałem jako koncertmistrza lub lidera. Działalność tę postrzegam jako niezwykle cenną w perspektywie badawczej i historycznej. Stanowi bezcenny wkład badawczy utrwalający i ratujący od zapomnienia repertuar kompozytorów wielkopolskich, ożywiając jednocześnie nefunkcjonujące od lat dzieła. Mając na uwadze ów dorobek, staram się podtrzymywać doskonałą tradycję orkiestry i kilkakrotnie wykonywałem jako koncertmistrz i dyrygent dzieła znakomitego, XVIII-wiecznego wielkopolskiego kompozytora - Benedykta Cichoszewskiego. Były to dzieła wokalnie-instrumentalne prowadzone przeze mnie od skrzypiec. Historycznie rzecz ujmując, było to jak najbardziej prawidłowe wykonanie, ponieważ Cichoszewski był najprawdopodobniej skrzypkiem i w taki właśnie sposób wyglądała praktyka wykonawcza w wieku XVIII.



Jako koncertmistrz działam również aktywnie w zespole **Nova Capella Polska**. Ta polsko-niemiecka inicjatywa ma za zadanie odtwarzać w historycznym składzie repertuar Pohlische Capelle - formacji autentycznie funkcjonującej w pierwszej połowie XVIII wieku w Dreźnie i w Warszawie. Jej charakter historyczno-badawczy pozwolę sobie lepiej przybliżyć w dziale dotyczącym działalności naukowej. W tym akapicie chciałbym zwrócić uwagę na charakterystykę funkcjonowania takiego zespołu. Składający się ideowo z muzyków różnej narodowości - historycznie i współcześnie w większości muzyków niemieckich - wymusza pewien sposób pracy. Płynne posługiwanie się językiem niemieckim oraz angielskim jest podstawowym warunkiem konstruktywnego prowadzenia prób, pracy oraz koncertów. Ponieważ zespół wykonywał niezwykle zróżnicowany repertuar, od muzyki kameralnej, poprzez orkiestrową aż po produkcje operowe nie posiadał stałego prowadzącego dyrygenta. Współcześnie rozwiązane jest to poprzez nominację koncertmistrza do rangi kierownika artystycznego i dyrygenta. Stawia to zatem przede mną spore wyzwanie organizacyjne i merytoryczne, gdzie mogę wykazać się umiejętnościami charakterystycznymi dla dobrego skrzypka wirtuoza i kapelmistrza. Warto dodać, że zespół faktycznie funkcjonuje we wspomnianych różnorodnych charakterach i repertuarach, co dodatkowo jest dla mnie i całej formacji sporą satysfakcją.

Umiejętności koncertmistrza mam szansę wykorzystywać również w dwóch zespołach szczecińskich **famd.pl (Fundacja Akademia Muzyki Dawnej)** oraz **Consortium Sedinum**, które obchodzi roku 2019 swe dwudziestolecie. Ten pierwszy jest formacją zogniskowaną na symfonice drugiej połowy XVIII wieku oraz szerszymi produkcjami wokalnoinstrumentalnymi. Wykonania dużych form sakralnych w historycznych wnętrzach Pomorza Zachodniego stanowią ciekawe doświadczenie i szansę na współpracę ze znakomitymi muzykami z całej Polski, niekiedy również z zagranicy. Utwory symfoniczne, spośród których warto wymienić szczególnie symfonie L. van Beethovena to dzieła niezwykle rzadko wykonywane w Polsce na historycznych instrumentach. Tym bardziej stanowiły one dla mnie ogromne wyzwanie i satysfakcję jako koncertmistrza orkiestry. Famd.pl to zespół, który jako pierwszy w Polsce wykonał na historycznych instrumentach dzieło Piotra Czajkowskiego. Sięganie w historycznym aspekcie po repertuar romantyczny zdarza się orkiestrom w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, jednak Czajkowski jeszcze nigdy wcześniej nie został zaprezentowany w takiej postaci, jak podczas wykonania Serenady w roku 2017, podczas którego sprawowałem funkcję koncertmistrza zespołu.

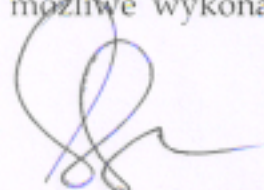
Zespół Consortium Sedinum posiada już dwudziestoletnią historię, co zważywszy na relatywnie późny rozwój wykonawstwa historycznego w Polsce jest dość długą tradycją. Działalność formacji stanowi niezwykle bogate spektrum podejmowanych działań oraz szeroki wachlarz repertuarowy. Współpraca z tancerzami, aktorami, śpiewakami to stałe elementy działalności instrumentalistów zapraszanych przez kierownik artystyczną, Panią Urszulę Stawicką. Współpracuję z



zespołem regularnie jako prymariusz, wspomniana różnorodność obsadowa przynosiła zawsze wiele satysfakcji w pracy. Koncerty odbywające się regularnie w kraju i za granicą stanowią o ciągłym kształtowaniu jakości i poziomu artystycznego. Repertuar układany zazwyczaj w sposób konceptualny pozwala na organizację ciekawych koncertów, ale również na rozwój intelektualny samych wykonawców. Nawiązywanie do lokalnych tradycji Pomorza Zachodniego, kultywowanie XVII - wiecznej tradycji muzyki polskiej, prezentacja polskiego repertuaru za granicą, współpraca z zespołami i artystami z Niemiec i Ukrainy to przykłady na wielorakość i konsekwencję w rozwoju muzycznym formacji, której jestem współtwórcą.

Zespół, który jest mi szczególnie bliski to kwartet smyczkowy **Musicarius**. Niezwykła atencja, którą darzę tę grupę wynika nie tylko z faktu długiej współpracy muzyków, ale przede wszystkim z uwagi na najbliższą memu sercu obsadę. Czterech instrumentalistów jednakowo odpowiedzialnych za współtworzenie muzyki, wszechświat dźwiękowy, który muszą razem stworzyć, jakość i współświadomość leżąca w kręgu czterech wykonawców to fascynująca możliwość kreowania wyjątkowej rzeczywistości artystycznej. Mnogość fascynującego repertuaru a jednocześnie rzadkość wykorzystywania historycznych instrumentów na gruncie kwartetu smyczkowego daje sposobność poruszania się w nieeksplorowanych dotąd rejonach sztuki dźwiękowej. Musicariusza tworzą znakomici Koledzy, którzy w ciągu wielu lat wspólnej edukacji i drogi artystycznej doczekali się poważnych stanowisk w muzycznym świecie Polski. Drugi skrzypek kwartetu - Radosław Kamieniarz - został koncertmistrzem Warszawskiej Opery Kameralnej, Piotr Chrupek - altowiolista jest stałym współpracownikiem Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, liderem grupy altówek w wielu zespołach muzyki dawnej w Polsce i poza granicami, Bartosz Kokosza jest cenionym kameralistą i wykładowcą Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu.

Kwartet Musicarius zrealizował dwa poważne przedsięwzięcia fonograficzne, których byłem inicjatorem i pomysłodawcą. Pierwszy z nich to nagranie historycznej transkrypcji na kwartet smyczkowy Requiem Wolfganga Amadeusza Mozarta. Dzieło to zostało zredukowane do wąskiej grupy czterech instrumentów na początku XIX wieku przez Petera Lichtenthala, przyjaciela Karla Mozarta - syna geniusza. Lichtenthal był przede wszystkim lekarzem, w drugiej zaś kolejności muzykiem i jej miłośnikiem. Transkrypcja takowa była dość częstą praktyką pozwalającą na przybliżanie istoty dzieła w warunkach salonowych tam, gdzie nie dysponowano zespołem i funduszami niezbędnymi do wykonania pełnej wersji utworu. W ten sposób powstały redukcje wielu symfonii Mozarta, Beethovena i innych kompozytorów. Kwartet opracował i nagrał dzieło Lichtenthala z trzech zasadniczych powodów: po pierwsze po to, aby uwiecznić tę muzykologiczną i historyczną ciekawostkę repertuarową, pozwolić publiczności i melomanom ocenić sensowność i kunszt historycznej pracy nad literaturą wokalnoinstrumentalną. Drugą okolicznością była możliwość prezentacji dzieła w mniejszych ośrodkach kulturalnych, w których nigdy nie będzie możliwe wykonanie oryginalnej wersji

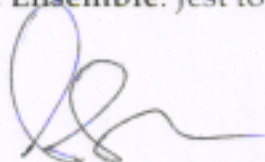


dzieła o tak dużych wymaganiach fakturalnych. Trzecim argumentem był ogólny, konceptualny zarys płyty, na której znalazły się również inne utwory – oczywiście transkrypcje. Były to fugi Johanna Sebastiana Bacha w opracowaniu na kwartet smyczkowy Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz dodane do nich wolne części pochodzące z kwartetów i symfonii. W ten sposób uchwycony został rodzaj mikrocyklu jakim jest Adagio i Fuga. Inspiracją do tego zabiegu był utwór otwierający płytę, Adagio i Fuga c-moll na dwa pianoforte w autorskiej transkrypcji Wolfganga Amadeusza na kwartet smyczkowy. To spektakularne dzieło utrzymane w stylistyce Sturm und Drang jest znakomitym przykładem ilustrującym możliwość zamknięcia całej formy muzycznej zaledwie w dwóch kontrastujących częściach. Jednoczesne wyrafinowanie polifoniczne dzieła było doskonałym i niezapomnianym doświadczeniem dla całego zespołu. Całość koncepcji fonograficznej opatrzyłem łacińskim tytułem *Ars Transcribendi* czyli sztuka transkrypcji.

Drugim przedsięwzięciem zrealizowanym przez kwartet była płyta zawierająca dzieła, które nigdy nie zostały ukończone. Kwartety Mendelssohna, Boccheriniego oraz Haydna przeplecione zostały fragmentami z *Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha. Całość zwieńczona została zerwanym nieoczekiwanie – niedopisanym do końca XIX kontrapunktem i następującym po nim w oryginalnej partyturze Carla Philipa Emanuela Bacha chorałem „Wenn wir in höchsten Nothen”. Utwory autorstwa wybitnych kompozytorów, które nigdy nie uzyskały ostatecznego kształtu rzadko są wykonywane w salach koncertowych. Poprzez swą niekompletność traktowane są jako ułomne i niewarte większej uwagi. Koncepcja zgromadzenia kilku tego typu dzieł pozwoliła na podkreślenie ich wyjątkowości, podkreślenie waloru, jakim jest lub może być właśnie owa niekompletność oraz umożliwienie oceny tych aspektów szerszej publiczności. Podkreślenia godny jest również aspekt chronologicznej rozpiętości repertuaru rozpostarty między późnym barokiem a dojrzałym romantyzmem. Płyta została nazwana również łacińskim terminem *Incompleta*.

Kwartet *Musicarius* był i jest dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem artystycznym nie tylko z uwagi na bezpośrednią inspirację czerpaną ze współpracy ze znakomitymi Kolegami oraz na ogromną uwagę, jaką darzę ten rodzaj składu i gatunku muzycznego. Myślę, że dla każdego instrumentalisty smyczkowego jest to doskonale źródło nauki i poznania w jaki sposób funkcjonuje zespół, jak zachodzą procesy i interakcje w muzyce, jak można ją rozwijać, lepiej rozumieć i interpretować. Funkcjonowanie w takim zespole pomaga skuteczniej rozwijać się jako solista, ale również współwykonawca w innych składach. Wymagania jakie stawia przed muzykiem forma kwartetu jest właściwie porównywalna do poprzeczki jaką może być taki utwór dla kompozytora XIX-wiecznego. Wszak to właśnie kwartet stanowi rodzaj probierza umiejętności kontrapunktycznych już od klasycyzmu aż po czasy współczesne.

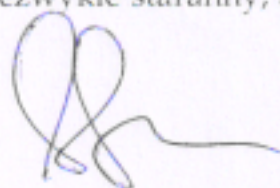
Od kilku lat konsekwentnie rozwijam swą działalność na gruncie nowej inicjatywy orkiestrowej jaką jest **Masovia Baroque Ensemble**. Jest to zespół powołany



do życia na potrzeby festiwalu muzycznego odbywającego się co roku w Giżycku. Z biegiem czasu formacja zaczęła występować również w innych miastach Polski, stopniowo rozszerzając swój repertuar. Jako koncertmistrz i kierownik artystyczny Masovia Baroque miałem możliwość przygotowywania kilku edycji festiwalu na Mazurach, dopasowując repertuar do specyfiki miejsca, możliwości logistycznych, charakteru imprezy. Wyznaczniki te dawały dużo różnorodnej satysfakcji artystycznej, którą umożliwiała eksploracja barokowego repertuaru o charakterze marynistycznym, projektowanie dużych składów plenerowych, przygotowywanie występów w nietypowych miejscach tj. plaża nad jeziorem, pokład statku wycieczkowego. Jednocześnie należało dopilnować bardzo wysokiego poziomu artystycznego, który zapewniali muzycy przyjeżdżający z całej Polski, Niemiec i Wielkiej Brytanii. Współpraca z aktorami, śpiewakami, reżyserami dawała często bardzo ciekawe efekty końcowe. Festiwal giżycki wrósł na stałe w artystyczny krajobraz miasta, a Masovia Baroque Ensemble pozostanie zespołem tam zakorzenionym, pozwalając konfrontować niezwykle atrakcyjne geograficznie i turystycznie miejsce z muzyką i kulturą najwyższego poziomu.

Od kilku lat jestem również związany z dwoma niemieckimi zespołami wykonującymi na instrumentach historycznych. Jeden z nich to **Barock Orchester Vorpommern** - nowa inicjatywa skoncentrowana przede wszystkim na wykonywaniu sakralnej muzyki wokalnie-instrumentalnej. Znakomita tradycja kościoła ewangelicko-augsburskiego w Niemczech zasadza się na częstym oprawianiu ważniejszych okazji w roku kościelnym muzyką. Dlatego wykonania dzieł przeznaczonych na określone święta obowiązuje jako stała tradycja muzyczna parafii i kantoratów. Zatrudnianie znakomitych wykonawców bywa niekiedy ambicją niektórych ośrodków, ponieważ to właśnie muzyka funkcjonuje jako najistotniejsze meritum liturgii. Barock Orchester Vorpommern często zaprasza mnie do funkcji koncertmistrza lub solisty, z całą pewnością płynna znajomość języka niemieckiego pozwala mi na sprawne prowadzenie niemieckiego zespołu.

Drugi zespół to niezwykle ciekawe przedsięwzięcie zainicjowane przez Jana Voglera - wybitnego niemieckiego wiolonczelistę światowej sławy, związanego z Dreznem. **Dresdner Festival Orchester** to duży symfoniczny zespół, który zajmuje się wykonawstwem przede wszystkim repertuaru romantycznego przy użyciu historycznego instrumentarium. Jest to praktyka dość rzadka, w Polsce bardzo okazjonalna, dlatego możliwość funkcjonowania w tej formacji sprawia mi ogromną satysfakcję. W ciągu wielu lat poszukiwania własnej drogi artystycznej, eksplorowania przede wszystkim muzyki wieku XVII i XVIII poczułem zdecydowany brak kontaktu z muzyką późniejszą. Romantyzm jako epoka i stylistyka jest ostatecznie bardzo bliska moim upodobaniom, tymczasem idiomatyka wykonawcza historycznych zespołów bardzo często rezygnuje i przekreśla dokonania tego okresu w historii muzyki. Orkiestra drezdeńska daje mi kilka razy w roku możliwość interpretowania muzyki doby romantyzmu wraz z najlepszymi instrumentalistami z całej Europy. Skład jest dobierany w sposób niezwykle staranny, a wśród muzyków



można spotkać znakomitych solistów orkiestr paryskich, berlińskich, madryckich. Są wśród nich profesorowie z uczelni w Salzburgu, Londynie. Zespół stanowi przekrój wielu krajów europejskich, nadrzędnym zaś celem jest osiągnięcie najwyższej jakości. W repertuarze orkiestry pojawiają się dzieła Mendelssohna, Brahmsa, Berlioza, Schumanna. Wciąż rozwijane są szlaki koncertowe - DFO pojawia się przede wszystkim w salach koncertowych Niemiec, ale podróżuje również poza Europę.

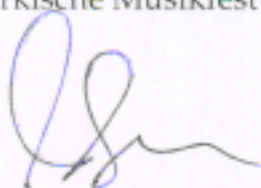
Innym elementem, który pozostaje w ścisłej koneksji z działalnością koncertowej jest **aktywność wykładowcza**. Nauczanie indywidualne stanowi naturalny proces przekazywania umiejętności poprzez ich prezentację i sposób rozumienia. Natomiast przekazywanie wiedzy teoretycznej na wykładach grupowych postrzegam jako działalność pokrewną, jednak zupełnie odrębną. Samo przygotowanie do wykładu grupowego odbywa się poprzez zbudowanie pewnej narracji, swoistej dramaturgii zdarzenia. Szereg elementów wykonawczych, które mają zostać zaprezentowane przed audytorium to zakres środków podobnych do sytuacji, w której muzyk instrumentalista przygotowuje się do występu. Wykładam zdecydowanie krócej aniżeli występuję na scenie, moje doświadczenie jest w tej materii dużo mniejsze, jednakże podchodzę do tej kwestii z ogromną pasją i zaangażowaniem. Wykładanie przedmiotów teoretycznych sprawia mi ogromną satysfakcję, jednak faktyczny występ jakim jest takowy wykład postrzegam jako wysiłek porównywalny z występem scenicznym w charakterze muzyka. Każdy wykład bez względu na to czy jest to pojedyncze zdarzenie gościnne, autorskie, czy też należy do cyklu wykładanego przedmiotu łączy się z procesem przygotowawczym. Opracowuję szereg danych historycznych, materiałów źródłowych i badawczych. Przygotowuję cykl slajdów pozwalający studentom śledzić mój tok rozumowania, a także przyjrzeć się badanym materiałom. Zestawy plansz udostępniam tak, aby moja autorska metoda rozwiązywania konkretnych problemów była lepiej przyswojona. Oczywiście wykłady często ilustrowane są przykładami muzycznymi. Dwa zasadnicze tematy cykli wykładów to *Seminarium wykonawstwa muzyki klasycznej i wczesnoromantycznej* oraz *Retoryka muzyczna*. Obydwa przedmioty mają charakter bardzo innowacyjny i wyznaczają nowe trendy w sposobie rozumienia zagadnień związanych z wykonawstwem muzyki dawnej w ogóle. Seminarium poświęcone klasycyzmowi i narodzinom romantyzmu ma zwrócić uwagę studentów na historyczność tych dwóch epok i dać narzędzia do właściwej interpretacji. Naturalne przekładanie ciężaru studiów na repertuar wieku XVII i XVIII powoduje poważne zaniechania w zakresie muzyki późniejszej. Uważam to zjawisko za dość fatalne w skutkach, ponieważ potrzeby współczesnych profesjonalnych orkiestr jasno wskazują na coraz częstsze wymaganie kompetencji w zakresie klasycyzmu i repertuaru jeszcze późniejszego. Najlepszym tego dowodem są moje osobiste doświadczenia zawodowe, natomiast zwracanie uwagi na istotę tego przedmiotu jest niczym innym jak wychodzeniem naprzeciw potrzebom współczesnej sytuacji zawodowej muzyków i ogólnych możliwości rozwojowych studentów.



Drugi z wykładanych przeze mnie cyklicznie przedmiotów to *Retoryka muzyczna*. Jest on wybitnie innowacyjny choć ma antyczną, kultywowaną przez 2500 lat historię. Niestety retoryka klasyczna została kompletnie zaniedbana w ciągu ostatnich 80 lat i niemal zupełnie przestała funkcjonować w polskim szkolnictwie, na wszystkich jego poziomach. Cóż dopiero retoryka z zakresu muzyki – zjawisko dużo bardziej wyrafinowane, choć konieczne do poznania i zrozumienia przez wszystkich muzyków, nie tylko tych, którzy zajmują się wykonawstwem historycznym. Wykładając ten przedmiot, staram się przekazać studentom podstawy retoryki werbalnej i zdać sprawę z koneksji pomiędzy nią a retoryką muzyczną. Antyczne korzenie jednego i drugiego zjawiska prześledzone są aż do muzyki końca XX wieku, udowadniając w ten sposób powszechność i wielorakość występowania omawianego zjawiska. Jednoczesne rozłączenie i kilka płaszczyzn, na których równolegle można mówić o retoryce muzycznej, jej historyczność i aktualność czynią z przedmiotu zagadnienie niezwykle szerokie i ciekawe. Retoryka w jakiegokolwiek postaci została w szkolnictwie zaniechana po II wojnie światowej, nie funkcjonuje ani w szkołach, ani na uczelniach wyższych. Studium przedmiotu bywa niekiedy tematem dociekań niektórych naukowców, niemniej trudno w Polsce odnaleźć miejsce na akademickiej mapie, gdzie byłby ów podstawowy w wykształceniu młodego humanisty przedmiot wykładany regularnie i konsekwentnie. Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu na Wydziale Instrumentalnym w Zakładzie Instrumentów Historycznych po raz pierwszy w historii kształcenia muzycznego w Polsce zaproponowała studentom takie roczne, dwusemestralne studium. Czuję się zdecydowanie wyróżniony i zaszczycony, że przygotowanie tego niezwykle ciekawego przedmiotu zostało właśnie mnie powierzone.

Innym rodzajem wykładów, które regularnie prezentuję to wykłady gościnne. Bywam zapraszany na konferencje i sympozja – warto wymienić konferencje organizowane przez samą uczelnię, na której wykładam, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, zewnętrzne przedsięwzięcia tj. Kongres Polonistyczny, który odbył się w listopadzie 2018 roku w Warszawie, czy Festival Varmia Musica w sierpniu tegoż roku. W tych dwóch ostatnich przypadkach mogłem połączyć aspekt wykonawczy z wykładowczym, jednocześnie podczas swojego wystąpienia prezentując muzykę jak i treści teoretyczne. Jest to faktycznie bardziej wysublimowane wyzwanie, wymaga bowiem różnych rodzajów skupienia i poświęcenia się różnorodnym czynnościom. Myślę, że daje też pełniejszy obraz moich spostrzeżeń i w sposób kompletny ukazuje przedstawiane treści. W trakcie kongresu były to aspekty retoryczne w muzyce przedstawiane w sposób elementarny dla osób, które na co dzień styczności z ową materią nie mają, zatem posługiwanie się instrumentem było absolutnie konieczne. Na festiwalu w Lidzbarku Warmińskim przedstawiłem podstawowe aspekty działalności Pohlische Capelle, prezentując wraz z zespołem kilka utworów z repertuaru tej formacji.

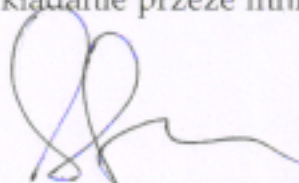
Ciekawym pod względem filologicznym, kulturowym i historycznym było moje wystąpienie podczas festiwalu Uckermaerkische Musikfestwochen we wrześniu



2018 roku. Podczas ułożonego przeze mnie koncertu prezentującego muzyczne, artystyczne i literackie koneksje pomiędzy Ignacym Krasickim a Fryderykiem Wielkim zespół Accademia dell'Arcadia wykonał utwory z kręgu berlińskiego i wielkopolskiego z drugiej połowy XVIII wieku. Publiczności odczytałem szereg przykładów literatury i epistolografii owego czasu, natomiast całość wykładu prowadziłem w języku niemieckim, co było dla mnie ogromnym wyzwaniem. Posługiwanie się językiem obcym przed natywną w tejże mowie publicznością było bardzo trudnym doświadczeniem, niemniej spotkało się z niezwykle ciepłym przyjęciem.

Kolejnym aspektem mojej codziennej działalności jest nauczanie indywidualne. Bezpośrednie dzielenie się własną wiedzą i doświadczeniem daje duże możliwości również samorozwoju. Uporządkowanie wiedzy, organizacja programów semestralnych dla studentów, klasyfikacja i opracowanie repertuaru - wszystko to daje okazję do wydajniejszej ewaluacji własnej pracy twórczej. Na potrzeby zajęć indywidualnych opracowałem cały szereg elementów metodologicznych uwzględniających aspekt interpretacyjny oraz techniczny. Zestawy ćwiczeń, gam i kaprysów zadawane studentom adekwatnie do aktualnych problemów wykonawczych pozwalają na stały i regularny rozwój techniki gry skrzypcowej. Elementy interpretacyjne oparte na wiedzy historycznej pochodzącej z traktatów i ich opracowań stanowią jasny punkt wyjścia do samodzielnej pracy studenta jako przyszłego dojrzałego i świadomego artysty. Jednym z najbardziej klarownych przykładów takiej pracy może być tabela zawieszona w mojej sali, opisująca semantykę tonacji według teoretyków od XVII do XIX wieku. Opracowanie to wskazuje jasno na afekty zawarte w poszczególnych tonacjach. Każdy studiowany utwór powinien być najpierw zweryfikowany przez studenta według tej tabeli. Każda tonacja jest tam opisana przez różnych teoretyków z różnych okresów historycznych. Należy wybrany opis tonacji dopasować do czasu, w którym utwór został napisany i na podstawie tego uzyskany zostaje podstawowy afekt towarzyszący interpretacji dzieła. Pole spekulacji i domysłów zostaje mocno ograniczone, zaś droga do zrozumienia utworu mocno skrócona.

Innym elementem niezwykle ważnym w interpretacji utworu jest w moim przekonaniu znajomość podstaw retoryki muzycznej. Umiejętność dostrzegania i interpretowania figur retorycznych, dostrzeganie symboli matematycznych i graficznych, dobre zrozumienie efektów naśladowczych to podstawy prawidłowego i ciekawego podejścia do muzyki. Posługiwanie się historycznymi materiałami nutowymi pozbawionymi jakichkolwiek wskazówek interpretacyjnych, nieopracowanych przez wydawców przysparza szereg trudności muzykowi nieobeznanemu ze wspomnianymi zasadami. Instrumentalista dysponujący teoretyczną wiedzą historyczną będzie mógł z całą pewnością kompetentnie i ciekawie przedstawić dzieło, zaś brak edytorskich uwag nie będzie żadną dla niego przeszkodą - wprost przeciwnie - może być wzmożonym impulsem do obrania własnej drogi. Komplementarne wydaje się w tej sytuacji wykładanie przeze mnie opisanego wyżej



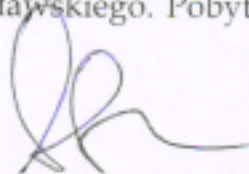
przedmiotu Retoryka muzyczna. Możliwość przedstawienia jej podstawowych zasad na zajęciach grupowych w zdecydowany sposób skraca drogę i czas pracy w trakcie zajęć indywidualnych.

Kolejnym elementem moich dokonań zawodowych jest **działalność naukowa**. Pojęcie to stanowi dość kontrowersyjną kwestię z uwagi na domniemany przez wielu muzykologów i teoretyków rozdział pomiędzy sztukami wykonawczymi, odtwórczymi a faktyczną działalnością mającą na celu w metodologiczny sposób opisywać zachodzące w sztukach muzycznych zjawiska lub dokonywać naukowych odkryć. Pozostaję w przekonaniu, że moją nadrzędną rolą jest wykonywanie muzyki, jej interpretowanie, jednak jak wspomniałem już wcześniej, nie wydaje mi się możliwe dobre jej pojmowanie bez teoretycznej i naukowej podpory. Brak studiów teoretycznych w postaci muzykologii lub teorii muzyki nie wydaje mi się znaczącą przeszkodą ku temu, aby w naukowy sposób do mej pracy podchodzić. Samo obcowanie z historycznymi materiałami nutowymi często wymaga konsekwentnego metodologicznego podejścia. Ocena autentyczności i wartości źródła, umiejętność rozważenia niekonsekwencji w zapisie, interpretacja oczywistych błędów kopisty – wszystko to wymaga pewnego zaplecza wiedzy i świadomości teoretycznej. Wymienione już elementy interpretacyjne i te pochodzące z zakresu literatury fachowej również wymagają nie tylko pogłębionej wiedzy, ale również nabywanej wraz z doświadczeniem krytycznej oceny i metodologii działania. Innymi słowy znajomość muzycznych traktatów historycznych nie wystarcza do umiejętnego interpretowania muzyki dawnej – należy jeszcze dysponować wiedzą o tym jak z nich właściwie korzystać. Podobnie rzecz się ma w przypadku wiedzy z zakresu historii muzyki i praktyki wykonawczej. Przytoczyć mogę choćby jeden przykład dotyczący mojej najnowszej produkcji fonograficznej **Sonat na skrzypce solo i basso continuo** Carla Höckha¹. W jednym z nagranych tam utworów ostatnia część sonaty to wariacje, Tempo di Menuet. Rękopis kopisty został sporządzony w ten sposób, iż zasadniczy temat został tradycyjnie zapisany w podwójnym systemie – głos solowy skrzypiec, pod nim umieszczony został zharmonizowany głos continuo. Kolejno numerowane wariacje nie zawierają już głosu basso, są to tylko kolejno rozpisane pomysły ubogacenia pierwotnego tematu Menueta. W materiałach badawczych nad twórczością Höckha natknąłem się na opis tejże sonaty, autorstwa dość znanej i poważnej pani muzykolog niemieckiej, która stwierdza w swej publikacji, iż mamy w tym przypadku do czynienia z bardzo ciekawą formą polegającą na prezentacji Menueta z głosem harmonicznym, a następnie skrzypek powinien pozostać sam i wykonywać kolejne wariacje bez głosu continuo. Wniosek ten wyciągnięty został z

¹ W oparciu o 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 2018 r. poz. 1789.) jako dzieło artystyczne pragnę wskazać solową płytę CD wydaną przez Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego oraz firmę fonograficzną CD Accord pod tytułem Carl Höckh – Violin Sonatas w wykonaniu Mikołaj Zgólka skrzypce, Jarosław Thiel wiolonczela, Aleksandra Rupocińska klawesyn.

czystego zapisu pierwotnego dzieła. Niestety uważam go za bardzo krótkowzroczny, bowiem literatura skrzypcowa (i nie tylko) pełna jest przykładów, w których niezmienny bas towarzyszy kolejnym wariacjom solisty przez cały czas trwania utworu. Często praktyką jest również wpisywanie basu do wariacji obok - bez zestawienia go z głosem solowym. Może to być początek utworu, spód karty, a nawet osobna kartka lub tom. Pochopność wyciągniętego wniosku, a jednocześnie uczynienie z niego odkrycia na miarę istotnego spostrzeżenia o twórczości niemieckiego skrzypka jest ostatecznie fatalnym nieporozumieniem. Wynika natomiast z braku doświadczenia wykonawczego i dostatecznej znajomości literatury skrzypcowej. Nazwiska tej osoby oraz tytułu publikacji celowo nie podaję z uwagi na szacunek i pewnego rodzaju poczucie solidarności zawodowej. Jest to w każdym razie bardzo czytelny i jasny przykład sytuacji, w której to właśnie muzyk - praktyk może dysponować poważniejszym zapleczem wiedzy i doświadczenia aniżeli muzykolog bez przygotowania praktycznego.

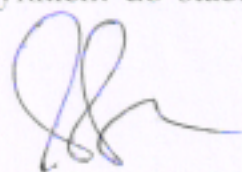
Powyższy przykład utwierdza mnie w przekonaniu o słuszności moich poczynań. Przynoszą one ponadto wiele satysfakcji zawodowej. Doskonałym tego przykładem może być całość książeczki dołączonej do opisywanej powyżej płyty opracowanej i zredagowanej przeze mnie. Ilość i zakres informacji zawartych w eseju jest bardzo wieloraka i dotyczy nie tylko kwestii wykonawczych, ale również historycznych i filologicznych. Poruszanie się na styku różnych dziedzin nauk wydaje mi się niesłychanie inspirujące i pozwala muzykowi na wyjście poza sferę wyłącznie odtwórczą. Booklet płytowy wymagał gruntownego prześledzenia życiorysu Höckha, poprawienie dotychczasowych błędów poznawczych, które wciąż pokutują w poważnych międzynarodowych wydawnictwach, gruntowne przebadanie źródeł nutowych. Weryfikacja informacji umieszczanych w encyklopediach i sprostowanie omyłek, które w toku badań wykryłem są kolejnym dowodem na słuszność moich ambicji naukowych. Rzetelne opracowanie informacji wymagało ode mnie nawiązania międzynarodowych kontaktów. Zawiodły mnie one aż do uniwersytetów w Londynie i Kanadzie, natomiast weryfikowanie pewnych faktów paradoksalnie wymagało oceny osób niezwiązanych z żadną dziedziną nauki. Historia kultury i historia powszechna okresu życia twórcy będącego kompozytorem dzieł zawartych na mojej płycie siłą rzeczy musiała mi się stać dość bliska. Osadzenie jego twórczości również w określonym kręgu kulturowym pozwoliło na lepsze zrozumienie i opisanie kontekstu stylistycznego, w którym skrzypek się porusza. Należy nadmienić, iż twórczość Carla Höckha jest dość poważnie zaniedbana, nie funkcjonuje praktycznie w ogóle w obiegu koncertowym, zaś - według mojej wiedzy - zostało nagranych tylko kilka utworów kameralnych. Ten stan rzeczy jest jednocześnie niepokojący jak również zastanawiający, biorąc pod uwagę wysoką jakość dzieł skrzypcowych autorstwa skrzypka. Współczesne, wtórne źródła historyczne postrzegają go jako wybitną postać świata wiolinistycznego, wskazując jednocześnie na wkład jaki poczynił w podwaliny tzw. niemieckiej szkoły skrzypcowej. Polskie źródła zapominają kompletnie o istocie warszawskiego wątku w życiorysie skrzypka, niezbadany pozostaje również fakt pobytu wrocławskiego. Pobyt w Warszawie był



prawdopodobnie przełomowym momentem w biografii, to tam właśnie zacieśnił znajomość i współpracę z wybitnym i dużo bardziej współcześnie rozpoznawalnym skrzypkiem Franzem Bendą. To w polskiej stolicy Höckh najpewniej miał możliwość kształtowania swego stylu jako skrzypka. Służba na dworze starosty Szaniawskiego była pierwszym momentem stabilizacji zawodowej artysty po odbyciu służby wojskowej w Siedmiogrodzie. Z Warszawy skrzypek wyruszył do Zerbst, aby objąć samodzielne stanowisko koncertmistrza tamtejszej kapeli. Wszystkie te elementy skłoniły mnie do zajęcia się tematem twórczości austriackiego skrzypka (współczesne źródła mówią niesłusznie o jego niemieckim pochodzeniu).

W tej części mojej autoprezentacji chciałbym zwrócić uwagę na pewien **punkt kulminacyjny**. Oto płyta, którą określam jako zasadnicze dzieło mojego postępowania habilitacyjnego zawiera w sobie wszystkie elementy pracy artystycznej. Przygotowanie materiału i tematu nagrania wymagało ode mnie wiedzy historycznej i poznawczej. Natrafienie na tak ciekawy i pionierski w dziedzinie zarówno wykonawstwa historycznego jak i fonografii temat nie było wcale łatwym zadaniem. Dodatkowo łączące się z nim aspekty historyczne i zawarty wątek polski stanowią o jeszcze większej jego atrakcyjności ale również trudności. Opracowanie wykonawcze siedmiu nagranych na krążku sonat pochłonęło dość dużo czasu w trakcie przygotowań związanych z ćwiczeniem i nauką bardzo wymagających technicznie dzieł. Skala trudności dzieł może być przyrównywana jedynie do wirtuozowskich osiągnięć skrzypków XIX wiecznych. Kolejnym elementem związanym z produkcją fonograficzną własnego autorstwa i pomysłu jest kwestia organizacyjna. Również ta sfera leży w dziedzinie mojej codziennej pracy. Płytę należało dobrze przygotować pod względem merytorycznym jak również technicznym. Do współpracy zaprosiłem najlepszych w Polsce reżyserów dźwięku - Andrzeja Sasina i Aleksandrę Nagórko, których produkcje płytowe wielokrotnie otrzymywały nagrody Fryderyk. Za wykonanie partii continuo odpowiedzialni byli Jarosław Thiel na wiolonczeli - wybitny wiolonczelista, pedagog poznańskiej Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego oraz Aleksandra Rupocińska - znakomita klawesynistka, pedagog wrocławskiej Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego. Dzięki nawiązaniu ścisłej współpracy z Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu otrzymałem możliwość nagrywania w Sali Głównej tejże instytucji - najlepszej akustycznie sali koncertowej w Polsce i jednej z najlepszych w Europie. Głównym filarem zaplecza finansowego produkcji stać się miało Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, którego jestem od kilku lat prezesem. Uzyskałem możliwość wykorzystania środków własnych Instytucji, starając się jednocześnie o pozyskanie dotacji na poziomie ministerialnym. Jednocześnie uzyskałem ogromne wsparcie ze strony pracowników NFM oraz Pana Dyrektora Andrzeja Kosendiaka, którzy konsekwentnie ułatwiali moją pracę w wielu, niekiedy zaskakujących aspektach.

Działalność organizacyjna, o której mowa powyżej jest w moim przekonaniu niezwykle istotną częścią życia zawodowego każdego artysty. Potraktowanie jej w sposób poważny i konsekwentny jest przyczynkiem do stabilnego i niezależnego



rozwoju twórczego. U podnóża każdego wyzwania artystycznego stoi kwestia umiejętności pozyskania na nie pieniędzy oraz zdolność harmonijnej organizacji. Aby móc te elementy kontrolować uznałem, że moja działalność powinna zostać zinstytucjonalizowana. Trzy lata temu otrzymałem propozycję objęcia stanowiska prezesa Stowarzyszenia Miłośników Kultury i Sztuki. Grupa osób zaangażowanych w działalność organizacyjną i twórczą funkcjonuje od 2001 roku i posiada znakomity dorobek koncertowy, fonograficzny oraz wydawniczy. Objęcie przewodnictwa nad Stowarzyszeniem postrzegam jako zaszczyt i ogromną szansę na własny rozwój jak również wkład w życie kulturalne na poziomie regionalnym i ogólnopolskim. W ten sposób działalność administracyjna - aplikowanie wniosków na poziomie ministerialnym, wojewódzkim, miejskim i gminnym stała się dla mnie czymś oczywistym. Daje to z jednej strony poczucie względnej niezależności, z drugiej jednak przysparza dużo pracy muzycznie i artystycznie niemerytorycznej. Ostatecznie Stowarzyszenie dzięki temu wysiłkowi nawiązuje współpracę z innymi ośrodkami i instytucjami kulturalnymi, rozwija Festiwal Händlowski w Poznaniu, kultywuje tradycję projektu Muzyka w Dawnej Wielkopolsce. Te dwa cykle koncertowe i fonograficzne mają już swoją kilkunastoletnią tradycję, obecnie zostało mi powierzone kierownictwo artystyczne nad nimi. Przygotowywanie tych dwóch zdarzeń, pozyskiwanie funduszy, układanie programów koncertowych, kompletowanie składów muzyków - wszystkie te elementy stanowią poważne wyzwanie organizacyjne, finansowe i logistyczne.

W szeregu wymienionych powyżej zdarzeń artystycznych należy wspomnieć o wielu instytucjach, z którymi osobiście lub za pośrednictwem stowarzyszenia współpracuję. Parafia Ewangelicko-Augsburska w Poznaniu to miejsce, które wielokrotnie było gospodarzem koncertów organizowanych przez Miłośników Kultury i Sztuki. Rok 2017 w sposób szczególny zapisał się w stałej współpracy za przyczyną rocznicy pięćsetlecia Reformacji. W ramach obchodów tego doniosłego święta zorganizowano kilka koncertów oraz dwie konferencje naukowe w Poznaniu i Gnieźnie. Współorganizatorami tych dwóch wydarzeń był Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego. Ta ostatnia uczelnia stała się z oczywistych względów zdecydowanie częstszym partnerem w podejmowanych przez Stowarzyszenie działaniach. Warto wymienić dwa kolejne, realizowane w skali międzynarodowej: pierwsze z nich to dwukrotnie zorganizowana konferencja poświęcona tematyce i działalności Pohlische Capelle. Akademia Muzyczna była gospodarzem zdarzeń gromadzących muzyków i naukowców z Polski, Niemiec oraz Stanów Zjednoczonych. Przygotowany został cykl koncertów, warsztatów, prelekcji i wykładów. Drugie przedsięwzięcie to współpraca z Biblioteką Akademicką przy poszerzaniu zbiorów. Stowarzyszenie stało się merytorycznym konsultantem i pośrednikiem w pozyskiwaniu cennych pozycji z zagranicznych wydawnictw nutowych, w szczególności facsimile i pierwodruków. Również rzadkie pozycje bibliograficzne mogły zaistnieć w katalogu Biblioteki dzięki Miłośnikom Kultury i Sztuki.



Autoprezentacja nie byłaby kompletna bez swoistego podsumowania i **wytyczenia planów na przyszłość**. Najistotniejszą cechą, którą próbowałem wykazać w powyższym tekście jest wielowątkowość i wielorakość mojej pracy. Zróznicowanie działań nie tylko gwarantuje lepsze zrozumienie i wypełnienie misji jaką jest bycie świadomym muzykiem i naukowcem, ale również zapewnia ciągły przyływ inspiracji i energii do kolejnych wyzwań. Wszystkie opisane przeze mnie przedsięwzięcia będą z pewnością kontynuowane, spodziewam się również rozszerzenia ich spektrum. Najistotniejszą wydaje mi się obecnie koncepcja działań wydawniczych. Jest szereg przedsięwzięć, które chciałbym w najbliższym czasie zrealizować - wydanie własnej nowej książki o szeroko pojętej retoryce w sztuce i języku, tłumaczenie na język polski kilku historycznych traktatów, poszerzenie mojej poprzedniej książki o aspektach retorycznych w muzyce skrzypcowej. Zamierzam wydawać również materiały nutowe, w pierwszej kolejności dzieła nagrałego ostatnio Carla Höckha. Działalność koncertowa będzie ulegała pewnej intensyfikacji - zamierzam rozpocząć pracę badawczą i fonograficzną nad materiałami pochodzącymi z archiwów kościelnych z Warmii i Mazur. Rozszerzał będę moją współpracę międzynarodową z orkiestrami w Niemczech i Wielkiej Brytanii. Wszystkie te elementy stoją w ścisłym związku z działalnością akademicką, mogą ją również stymulować i rozszerzać. Rozwój sztuk muzycznych w Polsce, w szczególności na polu wykonawstwa historycznego uważam za bardzo obiecujący, z nadzieją i radością patrzę w rozszerzający się jego krajobraz. Myślę, że mogę się do owego rozwoju w sposób korzystny przyczynić, zaś moja działalność naukowa i jej stabilny progres będzie stanowiła wsparcie dla kultury i sztuki w Polsce.

