

Dr Marcin Murawski

Autoreferat

Urodziłem się w 1974, będąc owocem wspaniałego związku moich Rodziców, trwającego do dziś. Moja Mama, Krystyna - lekarz medycyny rodzinnej i pediatra ze specjalizacją II stopnia wyszła za mąż za Tatę - profesora Andrzeja Murawskiego, altowiolistę i pedagoga ówczesnej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. Rodzice poznali się w Szczecinie, gdzie studiowała moja Mama i gdzie mój Tata pojawiał się w jako muzyk w tamtejszym Punkcie Konsultacyjnym, załączku przyszłej filii poznańskiej Akademii Muzycznej. Z dzieciństwa oprócz całego spectrum doznań i wrażeń pamiętam oczekiwania na powroty Taty do domu rodzinnego na poznańskich Ogrodach: jako altowiolista zespołu muzyki dawnej Collegium Musicorum Posnaniensium, a potem z Orkiestrą Kameralną PR "Amadeus" zwiedził wiele krajów na kilku kontynentach. Z tych wyjazdów czy to do krajów obozu socjalistycznego, czy poza Żelazną Kurtynę Tata przywoził zawsze prezenty, od drobiazgów po artykuły spożywcze, których wtedy w Polsce brakowało. Granie na altówce, w ogóle - zawód muzyka, kojarzył mi się więc od dzieciństwa z czymś przyjemnym, czymś co sprawia innym ludziom przyjemność i czymś, co może być wynagradzane choćby czekoladą. Większość wakacji w latach siedemdziesiątych XX wieku spędzaliśmy całą naszą rodziną (powiększoną od 1979 o moją siostrę Ewę) wraz z innymi rodzinami muzyków i pedagogów związanych z poznańską Akademią Muzyczną oraz Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu na tak zwanych plenerach, na przykład na Zamku w Gołuchowie, Pałacu w Rogalinie, czy Domu Pracy Twórczej w Kamieniu Pomorskim. Jako dzieciak mogłem więc do woli przysłuchiwać się samodzielnym ćwiczeniom muzyków wchodzących w skład zespołów kameralnych w których grał mój Tata - jak prof. J. Kaliszewska, prof. W. Maliński, prof. H. Tritt, poczuć atmosferę gry zespołowej, wymiany poglądów, wreszcie obcować ze Sztuką nie tylko poprzez poznawanie zakamarków Zamku w Gołuchowie, ale chłonięciu atmosfery dzieł muzealnych które były wtedy na wyciągnięcie ręki i których obecności nie sposób było nie poczuć. Tygodnie spędzone wśród piękna kolekcji obrazów w Rogalinie, unikatowej kolekcji waz greckich w Gołuchowie, godziny spędzone wśród architektury pałaców i kościołów w których odbywały się koncerty na które chodziłem, wreszcie zamiłowanie mojego Taty do zbierania "staroci" i ich renowacji - to wszystko kształtowało mnie i moją wrażliwość; jest mi znacznie bliżej do klasycznego piękna niż do sztuki awangardowej, również jeśli chodzi o gusty muzyczne.

W 1981 roku rozpocząłem naukę gry na skrzypcach w Państwowej Podstawowej Szkole Muzycznej I stopnia im. H. Wieniawskiego w Poznaniu, od czwartej klasy trafiając pod opiekuńcze skrzydła prof. Jadwigi Kaliszewskiej. Znalazłem się w świetnej klasie skrzypiec, wśród młodych i zdolnych dzieciaków, z których wielu potem zrobiło szanowaną karierę międzynarodową - że wymienię choćby Blankę Bednarz, Krzysztofa Baranowskiego, Bartłomieja Nizioła, czy Aleksandra Grefa. Zajęcia z Panią Profesor i jej nieszablonowe

czasem środki motywacji na lata zapadły mi w pamięć, a dzięki jej wiedzy i wytrawnemu podejściu pedagogicznemu z roku na rok stawałem się coraz lepszym skrzypkiem. Jednak stopniowo moja pasja do skrzypiec przygasła i stawało się powoli jasne, że tą prawdziwą miłością zostanie altówka i jej ciemna, nostalgiczna, matowa i głęboka barwa, jakiej słuchałem od dzieciństwa w domu rodzinnym.

W 1990 roku rozpocząłem zatem naukę gry na wymarzonej altówce. Moim pierwszym nauczycielem był Jacek Policiński, ówczesny asystent mojego Taty na poznańskiej Akademii Muzycznej, który jednak korzystając z upadku Żelaznej Kurtyny wyemigrował do Hiszpanii (od wielu lat jest koncertmistrzem Baskijskiej Orkiestry Symfonicznej z Bilbao). W naturalny zatem sposób moim kolejnym nauczycielem został więc mój Tata, stając przed niełatwym zadaniem oddzielenia relacji ojciec-syn i zostawiając mnie w podobnie niewygodnej sytuacji oddzielenia potrzebnego do dalszego rozwoju podziwu dla pedagoga i wiary w jego wizję nauczania, od różnic poglądów jakie podzielaliśmy w sferach pozamuzycznych. Z perspektywy czasu doceniam wielkie zaangażowanie mojego Taty, jego cierpliwość, konsekwencję i upór związany z moim rozwojem jako altowiolisty - i, co oczywiste, jako człowieka. Ulubionym mottom mojego Pedagoga było wówczas zdanie: "*masz możliwości, ale jeszcze nie umiejętności*" temperujące uderzenia wody sodowej i motywujące do dalszej pracy, większej wydajności w ćwiczeniu i efektywniejszego zaprezentowania własnych walorów na scenie. Edukację w Państwowym Liceum Muzycznym im. M. Karłowicza ukończyłem w roku 1993 z wyróżnieniem, ale prawdziwy test miał dopiero nadejść.

Albowiem pierwszym wielkim testem naszej rodzinnej współpracy był mój udział w V Ogólnopolskim Konkursie Altowiolistycznym im. J. Rakowskiego w Poznaniu w roku 1993, potrójnie dla mnie stresujący i wymagający: był to pierwszy konkurs dla mnie w ogóle, dodatkowo odbywający się w Poznaniu - w środowisku moich kolegów i znajomych, oraz z racji faktu bycia synem Andrzeja Murawskiego - pedagoga Akademii i wieloletniego jurora Konkursu, co przyciągało na mój występ również innych uznanych pedagogów poznańskiej uczelni. Po trzech etapach i poprzedzających je miesiącach ćwiczeń mogłem powiedzieć, że udało się: jako dziewiętnastoletni młodzieniec zostałem laureatem konkursu oraz beneficjentem Nagrody Rektora poznańskiej Akademii Muzycznej dla najmłodszego uczestnika finałowego etapu konkursu. I o ile nie mogę powiedzieć, że moim udziałem w tym konkursie zapracowałem na nazwisko, to z pewnością zapracowałem na swoje imię.

Tak jak wiele lat wcześniej "wychowałem się" na koncertach, atmosferze i działalności Collegium Musicorum Posnaniensium (po latach miałem satysfakcję spotkać na swojej drodze artystycznej byłych jej członków: prof. Stanisława Pokorskiego - który piastował funkcję Rektora poznańskiej Akademii i wspierał młodego pracownika naukowego w mojej osobie, prof. Marcina Baranowskiego i prof. Wojciecha Malińskiego - moich pedagogów w zakresie kameralistyki podczas moich studiów na AM w Poznaniu), tak na przełomie lat dziewięćdziesiątych stałem się "fanem" Orkiestry PR "Amadeus". Moją ulubioną płytą z tego okresu było brazylijskie wydanie "Czterech Pór Roku Antoniego Vivaldiego" z 1987 roku, nagrane podczas tournée Orkiestry Polskiego Radia "Amadeus" pod dyrekcją Agnieszki Duczmal po Brazylii, wraz ze skrzypkiem Jerzym Milewskim. Płytę

słuchałem na okrągło, znałem w nim każdą nutę, każdą frazę, każde wejście orkiestry... bo choć doceniałem grę solisty, to jednak bardziej imponowało mi brzmienie zespołu, jego wigor i precyzyjność, oraz subtelność i pomysłowość w realizowaniu basso continuo przez Barbarę Muchę, ówczesną klawesynistkę zespołu. Tym większym dla mnie zaszczytem było po latach zagrać razem z Basią Muchą w jednym zespole... a przyjemność tę mam nieprzerwanie od 1994 roku, od kiedy to na stałe współpracuję ze stworzonym przez nią zespołem Tutti e Solo i moimi wspaniałymi kolegami: skrzypkami prof. Mariuszem Dereweckim i prof. Ewelina Pachucką-Mazurek, oraz wiolonczelistką Lidią Michalczyk. W 2009 na uroczystym koncercie w Auli Nova świętowaliśmy wspólnie jubileusz XX-lecia zespołu, a mojego XV-lecia "gościnniej obecności". I tym większą satysfakcją i spełnieniem muzycznym był mój występ w charakterze solisty z Orkiestrą PR "Amadeus" pod dyrekcją Agnieszki Duczmal w roku 2000 w Auli UAM w Poznaniu; zagrałem wtedy Koncert D-dur Ignaza Pleyela na altówkę i orkiestrę, a przy brawach publiczności mogłem na scenie uścisnąć rękę mojego Taty, wieloletniego pierwszego altowiolistę zespołu. I choć stałem się wtedy pełnokrwistym solistą, to jednak w głębi duszy zawsze czułem się kameralistą. Nad wielkie, masywne brzmienia orkiestr symfonicznych ceniłem sobie bardziej subtelność i wyrafinowanie małych składów kameralnych, z pojedynczą obsadą altówki. W zasadzie całe lata dziewięćdziesiąte XX wieku to nieustanna przyjemność z kameralistyki. Przyjemność, czasem też i rozczarowania zarówno muzyczne jak i personalne; lekka i sympatyczna praca na próbach przed dobrze płatnym koncertem o mniejszym ciężarze gatunkowym, ale też tygodnie i miesiące wytężonej pracy przed udziałem w konkursie. W latach '90 najchętniej grałem w kwartecie smyczkowym, uważając go za najtrudniejszą formę kameralnej precyzji, jednakże tak jak precyzji wymagała sama muzyka, tak wymagał też dobry dobór charakterologiczny. Kiedy udało się wreszcie dobrze dobrać czworo osób (Jan Romanowski - skrzypce, Karina Kwiatkowska/Jakubowska - skrzypce, Monika Rosenkiewicz/Baranowska - wiolonczela) kilka lat spędzonych pod opieką pedagogiczną prof. M. Baranowskiego zaowocowały wieloma sukcesami, choćby nagrodą na XIII Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi w 1998. Jednak po latach drogi życiowe naszego Agutti Quartet rozeszły się i każdy z nas poszedł w wytyczonym przez siebie kierunku. Kilka lat później dużo satysfakcji dawało mi wspólne granie w Grand Quartet, kwartecie fortepianowym stworzonym razem z Janem Romanowskim (skrzypce), Józefem Czarneckim (wiolonczela) i Michałem Drewnowskim; w 2006 rozpocząłem owocną współpracę z pianistką Urszulą Szyryńską i odkrywam uroki kameralnego tête-à-tête po dzień delectując się kompozycjami Hummła, Bowena, Hindemitha, Kalliwody czy innych, mniej znanych szerokiej publiczności (ale i muzykom również!) twórców.

Doceniając niezwykle owocne lata współpracy z prof. Marcinem Baranowskim chciałbym wymienić kilku innych pedagogów, którzy wywarli na mnie duży wpływ i pomogli ukształtować moją osobowość muzyczną. Niezwykle inspirujący dla kameralistyki w kwartecie smyczkowym okazał się prof. Konrad Haessler z Hannoveru, z którym dwukrotnie mieliśmy przyjemność (z naszym Agutti Quartet) pracować na kursach muzycznych w Nordhorn, Niemcy. Takim pedagogiem był też z pewnością światowej sławy altowiolista, prof. John Krakenberger z Madrytu, którego liczne uwagi i wskazówki dotyczące aparatu

prawej ręki cenię sobie niezwykle wysoko, na równi z jego doskonałymi esejami pedagogicznymi, które wykorzystuję w mojej pracy pedagogicznej. Wielkim szczęściem i niezwykle cennym doświadczeniem były dla mnie też podyplomowe studia w Królewskim Jutlandzkim Konserwatorium Muzycznym w Aarhus, Dania w klasie altówki prof. Clausa Myrupa, pierwszego altowiolisty Duńskiej Orkiestry Symfonicznej w Kopenhadze i wytrawnego kameralisty. Prof. Myrup wydobył ze mnie w typowy skandynawski sposób radość z gry, pomógł w uelastycznieniu aparatu wykonawczego i inspirował w poszukiwaniu współczesnych kompozycji z obszaru Skandynawii, a mój pobyt w Danii dał mi niezwykle potrzebną w tamtym etapie mojego życia przestrzeń i dystans do spraw pozostawionych w Polsce. Doceniam życzliwe zainteresowanie moją osobą i merytoryczną pomoc jaką darzy mnie od 1993 roku profesor Stefan Kamasa z Warszawy, jak również jestem wdzięczny profesorom Januszowi Pisarskiemu z Krakowa i Zygmuntowi Jochemczykowi z Katowic za cenne uwagi i motywującą lecz konstruktywną krytykę podczas mojego przewodu doktorskiego, który miałem możliwość z sukcesem zakończyć w 2003 roku w Akademii Muzycznej w Katowicach.

Wraz z szeroką działalnością artystyczną jaką prowadziłem na przestrzeni wielu lat pojawiły się też jej zapisy na płytach CD. Jedną z pierwszych nagranych płyt była ta w cyklu Poznańskie Koncerty Farne, pod numerem 3, nagrana w 1993 roku. Wraz z organistką Hanną Buczkowską zarejestrowałem utwory na altówkę i organy W.A. Mozarta, G. Frecsobaldiego czy J.S. Bacha. Wśród innych myślę, że warto nadmienić nagranie trzech kwartetów fletowych W.A. Mozarta wraz z siostrą Ewą Murawską - flet, Blanką Bednarz - skrzypce i Cheung Chau - wiolonczela.

Z satysfakcją wspominam też nagranie smyczkowego *Tria Matinata* Romana Maciejewskiego (2008, wydawnictwo poznańskiej Akademii Muzycznej) z uroczym solem altówki w drugiej części oraz płytę z utworami Francois Devienne AP 222 *François Devienne - Six Duos op. 5* na flet i altówkę wydaną w 2009, którą nagrałem z moją siostrą - Ewą Murawską. Duety "francuskiego Mozarta" brzmią równie śpiewnie i czarująco na płycie jak i na koncertach, a na tych staram się grać coraz więcej literatury napisanej na altówkę solo przez twórców takich jak Henri Vieuxtemps, Alfred Pochon, Erkki Salmenhaara czy Michael Kimber. Większość tych nazwisk nawet dla muzyków jest anonimowa - a kompozycje na żywo "bronią się" świetnie; z profesorem Kimberem od lat pozostajemy w ścisłym kontakcie, a dodatkowo nobilituje mnie granie po raz pierwszy w Polsce i w Europie jego utworów.

Do moich najważniejszych wydawnictw płytowych zaliczam jednak te z lat 2008 i 2009 - nagrane dla Acte Prealable: AP 181 *Roman Palester - Paul Kletzki* i AP226 *Johann Nepomuk Hummel - Potpourri op. 94, works for viola*; to wcześniejsze zawiera kompozycje Pawła Kleckiego (nagrane po raz pierwszy na świecie!) i Romana Palestra na flet, skrzypce i altówkę, oraz na trio smyczkowe. To skomplikowane utwory - zwłaszcza pod względem harmonicznym, rzadko wykonywane i prawie zupełnie nieznane, zarówno w Polsce jak i za granicą.

Jednakże przez całe swoje muzyczne życie, poszukiwałem "swojego" repertuaru altówkowego. Od profesjonalisty oczekuje się wprawdzie interdyscyplinarności epokowej, absolwent akademii muzycznej powinien z równym powodzeniem interpretować utwory barokowe jak i odnajdywać zawiłą nieraz muzyczną ścieżkę w XX wiecznych dziełach. Dużo w tym racji... choć na etapie dążenia do doskonałości - na tym najwyższym poziomie artystycznym - w moim odczuciu winno się znaleźć swoją epokę, swojego twórcę, swój styl muzyczny... trochę tak, jak lekarze po kilku latach medycyny ogólnej wybierają swoją specjalizację, tak muzyk winien określić się, czy bliżej mu do renesansu, czy do sonorystycznych poszukiwań z XXI wieku. Mnie taki period w historii muzyki i taki okres powstawania dzieł literatury altówkowej udało się odnaleźć.

Przełom XVIII i XIX wieku jest dla mnie najcenniejszym okresem w historii muzyki; to epoka wielkich nazwisk i cudownych utworów, istotnych przemian społecznych i industrialnych, zderzenie uporządkowanego Klasycyzmu Wiedeńskiego z burzliwym i pełnym uniesień Romantyzmem. To zarazem też epoka kompozytora, którego dzieła łączą w sobie tyle klasycznej lekkości i melodyjności z dużą dawką wyzwań technicznych, wizji logicznej interpretacji, romantycznego frazowania i rozwiązań emocjonalnych przyprawionych wirtuozowskim stylem brillante. To epoka twórcy, o którym współcześni mówili że gdyby urodził się dwadzieścia pięć lat wcześniej lub dwadzieścia pięć lat później byłby zaliczany do największych kompozytorów w historii - a tak pozostawał w cieniu Ludwika von Beethovena. To czas niezrównanego wirtuoza fortepianu, ucznia Wolfganga Amadeusza Mozarta, protegowanego Józefa Haydna, mentora Fryderyka Chopina, kogoś kto inspirował Roberta Schumanna i człowieka o wielkim wpływie na życie i twórczość Ferencza Liszta. Moja więc fascynacja osobą Johanna Nepomuka Hummela - bo o nim mowa - a w szczególności jego twórczością na altówkę stała się podstawą do podjęcia pracy nad dziełem artystycznym.

Johann Nepomuk Hummel urodził się 14 listopada 1778 w Bratysławie (wtedy Pressburg), a zmarł 17 października 1837 w Weimarze. Cudowne dziecko, niedościgniony improwizator i biegły wirtuoz fortepianu, choć grał i na skrzypcach i na altówce, kompozytor, pedagog, dyrygent i przedsiębiorca. Autor szkoły na fortepian, licznych utworów fortepianowych (w tym 5 koncertów, 10 sonat), nie mniejszej ilości utworów kameralnych (m.in. tria, kwartety, kwintet fortepianowy, dwa septety fortepianowe), sonat skrzypcowych, altówkowych i wiolonczelowych, koncertu na trąbkę, 22 oper, kilku mszy i – ciekawostka! – ani jednej symfonii. To człowiek który łączył w sobie niezwykłość transformacji socjalnych, narodowych i kulturowych; rozpoczął swoje życie jako poddany króla Węgier, a skończył jako wolny człowiek w industrialnym XIX wieku. Był pierwszym „zawodowym” wirtuozem koncertującym po całym ówczesnym świecie; jego tygodniowy grafik zajęć wypełniało tyle zajęć, że na grę na fortepianie i komponowanie nieraz zostawało mu ledwie parę godzin w miesiącu. Był też wreszcie jedynym synem swoich rodziców – co na owe czasy było czymś absolutnie niezwykłym... dodajmy, mało urodziwym synem, korpulentnym i nieco gruboskórnym w manierach – a jednak jego utwory cechuje delikatna lekkość warsztatu, subtelność i głęboka wrażliwość. Hummel dał się też zapamiętać historii przez jego wpływ w rozwój fortepianu jako instrumentu, rozpoczynając swoje tournée grywał na małych

pianinach, nieomalże klawikordach – a kończył u schyłku swojego życia grając na koncertujących fortepianach od Petersa, o wymiarach i brzmieniu które dziś wydają nam się absolutnie normalne. Był też wreszcie niedościgłym improwizatorem gry pianistycznej, tak legendarnym i tak podziwianym, że jego sława poprzedzała go gdziekolwiek się pojawił. Jednakże to, co odróżnia go od innych klasyków wiedeńskich i romantyków to fakt, że nie tylko – jak Mozart, czy Beethoven – grał na altówce, ale również komponował na ten instrument.

Pierwsza moja zawodowa a zarazem niezwykle istotna styczność z tym austriackim kompozytorem była dla mnie dość niecodzienna: zamierzając wziąć udział w międzynarodowym konkursie w Pörschach w roku 2001 (International Johannes Brahms Competition Pörschach, Austria) i studiując program okazało się, że w drugim etapie konkursu należało wykonać sonatę na altówkę i fortepian z epoki Klasycyzmu Wiedeńskiego - i choć wybór tu jest praktycznie prawie żaden, w porównaniu do dzieł napisanych na skrzypce czy wiolonczelę z fortepianem - jury wskazywało Sonatę op. 5 nr 3 J.N. Hummla. Przyznam, że choć utwór ten znany był mi już wcześniej, to jednak fakt ujęcia go w programie międzynarodowego konkursu sprawił, że postanowiłem zapoznać się z jego treścią (oraz z jego twórcą) w większym stopniu. Zakupiłem kilka różnych wydań nutowych - choć najbliższe wciąż po latach pozostaje wydawnictwo Doblíngera, nabyte jako pierwsze - i zauroczyłem się tą wspaniałą kompozycją, napisaną przez 20-letniego wówczas Johana Nepomuka oraz doceniłem jej rangę i wartość.

Nieco później, w 2003 roku wraz z pianistką Joanną Zathey zagrałem recital w Ambasadzie Polskiej dla Instytutu Polskiego w czeskiej Pradze. I tu wśród programu złożonego głównie z kompozycji polskich i czeskich znalazła się Sonata op. 5 nr 3 - z racji faktu, iż kompozytor urodził się w Bratysławie i ścisłych powiązań między Republiką Czeską a Słowacją. Oraz - dla jej niesamowitego uroku, jakim ten utwór od ponad 200 lat oddziałuje na słuchaczy. W czerwcu 2003 roku, jako członek International Viola Society, reprezentowałem poznańską Akademię Muzyczną na XXXI Międzynarodowym Kongresie Altowiolistów w niemieckim Kronberg. Tam, pośród wielu innych interesujących publikacji nutowych znalazłem świeże wydanie kolejnego niezwykle istotnego utworu J.N. Hummla - Potpourri op. 94 na altówkę i orkiestrę. Niemieckie wydawnictwo Edizion Kunzelmann w grudniu 1999 roku wydało całą, pełną i oryginalną (również w zakresie instrumentacji orkiestrowej) wersję tego utworu - który przez lata zredukowany do pierwszych dwóch i dwóch ostatnich stron grywany był jako "Fantazja". Znałem dobrze "Fantazję" - uroczy, kilkuminutowy utwór - ale tylko jako miniaturę na altówkę i fortepian, zresztą w wersji mocno odbiegającej od Hummlowskiego pierwowzoru. Potpourri w wersji oryginalnej nie znał wtedy prawie nikt: to ponad dwudziestominutowy fajerwerk tematów z wariacjami z oper Mozarta i Rossiniego, w których orkiestra odgrywa stricte akompaniującą rolę dla solistycznie potraktowanej altówki. Ku mojej wielkiej radości pojawił się kolejny, niezmiernie ważny utwór w literaturze altówkowej - a do tego zapomniany przez lata, nie grywany i nie rejestrowany na płytach. Moje zainteresowanie twórczością Hummla wzrosło zatem istotnie, tak samo jak zintensyfikowanie poszukiwań materiałów związanych z jego życiem i pracą kompozytorską.

Tym większym wyróżnieniem i motywacją dla dalszych badań stało się po kilku latach - dokładnie w roku 2008 - zaproszenie, jakie otrzymałem od dr Markety Stefkowej, przewodniczącej Bratysławskiego Towarzystwa im. J.N. Hummła, by jako jedyny Polak wziąć udział w Pierwszym Międzynarodowym Kongresie z okazji 230 rocznicy urodzin kompozytora. Kongres odbył się pod koniec maja 2008 w słowackiej Bratysławie pod tytułem "Śladami Johanna Nepomuka Hummła"; miałem okazję i przyjemność zaprezentować wówczas wykład dotyczący ekspresji i środków wyrazu w twórczości Hummła na altówkę (tytuł oryginalny: "*Marcin Murawski - The Expressive use of viola in the Works of Johann Nepomuk Hummel*", wersja polska: "*Marcin Murawski - Altówka: środki wyrazu w utworach J.N. Hummła – na wybranych przykładach*"). Był to jedyny wykład na konferencji który skupił się na problematyce wykonawczej gry na instrumencie innym niż fortepian; spotkał się z niezmiernie życzliwym przyjęciem, a fakty i inspiracje związane z Potpourri op. 94 nawet dla uczestników kongresu były mało znane i tym bardziej interesujące.

Również podczas mojej bytności w Bratysławie miałem okazję otrzymać szereg niemieckojęzycznych publikacji naukowych, których zagadnieniem pozostawała twórczość kompozytora. Publikacje te otrzymałem od Przewodniczącego Towarzystwa im. Hummła z Weimaru, pana Manfreda Kanngießera wraz z ofertą wstąpienia do Towarzystwa, z której niezwłocznie skorzystałem, stając się pierwszym polskim członkiem Hummel-Gesellschaft Weimar. I wreszcie najcenniejsza znajomość, jaką zawarłem podczas majowego kongresu, to relacja z prof. Markiem Krollem. To światowej sławy klawesynista z Bostonu, wieloletni nauczyciel akademicki - obecnie już na emeryturze, a od lat niezrównany naukowiec specjalizujący się w twórcach z XVIII i XIX wieku, takich jak - obok Hummła - Moscheles, List czy Albrechtsberger. Kilka tygodni przed bratysławskim spotkaniem ukazała się pierwsza w historii angielskojęzyczna publikacja dotycząca życia i twórczości Hummła ("*Mark Kroll - Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*", wydawca Scarecrow Press Inc, USA), kompleksowo ujmująca wszystkie aspekty prywatnego jak i zawodowego życia kompozytora, wraz z licznymi listami, programami koncertów i innymi mniej znanymi dokumentami. Mój podziw i uznanie dla pracy prof. Krolla, a jego sympatia dla mojej osoby i moich umiejętności altowiolistycznych przerodziły się w stały kontakt, w jakim pozostajemy od tamtego czasu, profitujący na wiele sposobów. A fakt wydania tak bogatej publikacji - w której jednak altówka odgrywa bardzo niewielką rolę, w porównaniu choćby do fortepianu - stał się dodatkową motywacją do realizacji dzieła artystycznego, w jakiś sposób uzupełniającego pełen obraz kompozytora, który niesłusznie bywa zasufladkowany prawie wyłącznie jako wybitny pianista i twórca na fortepian.

Podczas badań naukowych i gromadzenia materiału - również do mającej powstać płyty CD z kompozycjami na altówkę J.N. Hummła - bardzo pomocna okazała się współpraca z Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek z niemieckiego Drezna. Otóż w materiałach tamtejszej biblioteki głównej spoczywa rękopis Potpourri op. 94 na altówkę i orkiestrę wraz z oryginalnymi przypisami kompozytora i rzecz jasna w pierwszej obsadzie instrumentalnej, w jakiej ten utwór miał zostać wykonany. Dzięki uprzejmości biblioteki z Drezna wszedłem w posiadanie kopii cyfrowych całej partytury, co znacznie przyspieszyło proces powstawania płyty oraz pogłębianie studiów związanych z techniką i

stylem kompozytorskim Hummla z końcowego okresu jego twórczości. Posiadanie partytury pomogło też w wyeliminowaniu drobnych nieścisłości tekstowych zarówno w solowej partii altówki, jak i w głosach kwintetu smyczkowego i instrumentów dętych.

Na przełomie lat 2008 i 2009 okoliczności dojrzały zatem do tego, by nagrać całą w pełni hummlowską płytę CD z altówką w roli głównej. Jej koncepcja zasadzała się na wykorzystaniu Sonaty op. 5 nr 3 na altówkę i fortepian, Potpourri op. 94 na altówkę i orkiestrę, oraz znalezieniu materiału uzupełniającego - a tym okazała się moja transkrypcja na altówkę Sonaty Wiolonczelowej op. 104, oraz drobnej miniatury, będącej w istocie opracowaniem wolnej części z I Triu J.N. Hummla na skrzypce, wiolonczelę i fortepian - Ariosa. O ile Sonatę op. 5 nr 3 nagrano już wielokrotnie, o tyle moje nagranie Potpourri jest drugą światową rejestracją tego utworu (pierwszą jest wersja altowiolisty Jamesa Ehnesa, wraz orkiestrą kameralną London Mozart Players pod dyрекcją Howarda Shelleya z 2004 roku), natomiast Sonata Wiolonczelowa w wersji na altówkę i fortepian nie była dotychczas rejestrowana i wydana w żadnym znanym mi wydawnictwie muzycznym. Dzięki mecenatowi pana Jana A. Jarnickiego, dyrektora wydawnictwa fonograficznego Acte Prealable z Warszawy, jak również pomocy finansowej Hummel Gesellschaft-Weimar i poznańskiej firmy POZ-BRUK płytę nagrałem i wydałem w 2009 roku. Nadmienię tylko, że nie byłoby to możliwe bez udziału na niej pianistki Urszuli Szyryńskiej, z którą od wielu lat mam przyjemność i zaszczyt współpracować, oraz orkiestry Hummel Project Orchestra pod batutą prof. Ryszarda Handke. Orkiestry powołanej specjalnie do tego celu, składającej się ze studentów i pedagogów z Poznania i Szczecina - z którą miałem przyjemność kilkakrotnie zaprezentować Potpourri na szczecińskich scenach w krótkim czasie, co dowodzi geniuszu kompozytorskiego Hummla i, w co wierzę, bardzo pozytywnego odbioru mojego dzieła artystycznego przez publiczność.

Założeniem mojego dzieła artystycznego: "Johann Nepomuk Hummel - Potpourri op. 94, works for viola" jest przybliżenie sylwetki tego stosunkowo wciąż nieznanego kompozytora, wyeksponowanie indywidualnych cech nagranych przeze mnie utworów oraz propagowanie literatury altówkowej ze szczególnym uwzględnieniem zapomnianych i mało grywanych kompozycji. Muzyczną interpretację Sonaty op. 5 nr 3 i Potpourri op. 94 opieram na własnej praktyce wykonawczej, z uwzględnieniem tradycji z jednej strony, lecz z nowatorskim spojrzeniem na interpretację kompozycji klasycznych i romantycznych z drugiej. Uważam bowiem, iż o ile Sonata op. 5 nr 3 na stałe weszła do repertuaru altówkowego i jest często wykorzystywana zarówno w procesie dydaktycznym jak i artystycznym, to rozpropagowanie Potpourri op. 94 jako przykładu solistycznego i wirtuozowskiego potraktowania mojego instrumentu jest ze wszech miar wskazane i pożądane. W literaturze altówkowej, zwłaszcza XIX-wiecznej, dużo jest pustych miejsc - vacatów kompozycji napisanych z wykorzystaniem altówki jako instrumentu pierwszoplanowego. Osobliwie brak tu koncertu na altówkę, bądź też formy koncertującej w której altówka dominowałaby nad grupą pozostałych instrumentów orkiestrowych - obok pionierskiego użycia altówki jako muzycznego narratora w symfonii "*Haroldzie w Italii*" Hectora Berlioza, czy późnych koncertów na altówkę

Allesandro Rolli właściwie brak innych przykładów. Jest więc utwór Hummla z 1820 roku czymś specjalnym, wyjątkowym i unikatowym - i jako taki zasługuje na szczególne traktowanie. Umieszczona na płycie CD transkrypcja Sonaty op. 104 na altówkę i fortepian (w oryginale na wiolonczelę i fortepian) jest z kolei świetnym przykładem romantycznej sonaty z początku XIX wieku i również doskonałym uzupełnieniem literatury altówkowej z tego okresu.

Sonata Es-dur op. 5 nr 3 na altówkę i fortepian powstała jako trzecia w cyklu (skomponowanym we Wiedniu w roku 1798); dwie pierwsze napisane są dla skrzypiec i fortepianu (choć należałoby napisać zgodnie z tytułem: na fortepian z akompaniamentem skrzypiec) - odpowiednio w tonacjach B-dur i F-dur. Przez kilka lat po swoim wielkim tournée Hummel pozostanie we Wiedniu, gdzie będzie doskonalił swój kunszt muzyczny i kompozytorski, ucząc się u Antonio Salieriego i Johanna Geорга Albrechtsbergera (1736 - 1809, austriackiego muzyka, uznawanego w swoim czasie za największy autorytet w dziedzinie teorii muzyki). Okres ten zawiera się tuż po powrocie z europejskich wojaży, w roku 1793, a zakończy go wyjazd do Eisenstadt w 1804. Dorastający Hummel powoli ugruntowywał swoją pozycję nie tylko wybitnego wirtuoza fortepianu, ale jako wielce obiecującego kompozytora. Ponieważ do końca XVIII wieku koncertował o wiele mniej niż wcześniej (i wyraźnie mniej niż w późniejszych latach), można wysnuć teorię, iż to właśnie wtedy pracował nad warsztatem kompozytorskim doskonaląc go i usprawniając.

Z mojego punktu widzenia najistotniejsza jest odpowiedź na pytanie, dlaczego spośród skomponowanych przez siebie utworów na fortepian pojawił się cykl op. 5, oraz dlaczego powstała sonata na altówkę i fortepian. Jak już pisałem, powstał on w 1798 roku, kiedy to dwudziestoletni wówczas Hummel cieszył się rosnącym zainteresowaniem, sławą i zaszczytami. Należy jednak pamiętać, że pozostawał pod silnym wpływem ojca - Johannesa Hummła, który nie tylko opiekował się swoim jedynakiem i kierował jego karierą, ale i współpracował przy organizacji koncertów oraz występował wspólnie ze synem na scenie. Sądzę więc, że dwie pierwsze sonaty z opusu 5 powstały z myślą o ojcu i wielce prawdopodobne, że to właśnie Johannes Hummel wraz z Nepomukiem Hummlem po raz pierwszy zaprezentowali je publicznie - być może na jakimś prywatnym koncercie w domach możnych i arystokracji, co tłumaczyłoby dedykację "*dla księżnej Danił*". Zagadką pozostaje idea trzeciej sonaty, najlepszej i najbardziej dojrzałej kompozytorsko z całego cyklu. Być może i tutaj istotny był wpływ ojca, który grał również na altówce. Uważam jednak, że trzecia sonata - Sonata Es-dur - powstała z myślą, by uhonorować mistrza Johanna Nepomuka Hummła, czyli Wolfganga Amadeusza Mozarta. Za tą teorią przemawia parę faktów.

Po pierwsze - tworzenie sonaty na altówkę i fortepian (czy też na fortepian z akompaniamentem altówki) było wciąż niepopularne i mogło nie znaleźć odpowiedniego kręgu odbiorców, ze względu na mizerny poziom gry na altówce, o czym pisałem już wcześniej. Napisanie takiego utworu przez młodego, jednak wciąż niezbyt znanego kompozytora nie było jednak wielkim ryzykiem: w razie sukcesu Sonata mogłaby

pomóc Hummlowi w dalszej karierze, w razie porażki istniała szansa, że krytycy i publiczność mogliby jej nie poznać. Mógł więc tu sobie Hummel pozwolić na pewien eksperyment... za co my, altowiolści, jesteśmy mu niezmiernie wdzięczni.

Po drugie - sonata ta napisana jest w tonacji Es-dur; w takiej samej tonacji Mozart napisał swoją Symfonię Koncertującą na skrzypce i altówkę (choć partia altówki w oryginale napisana jest w tonacji D-dur przy uwzględnieniu *scordatury*, czyli przestrojenia instrumentu o pół tonu wyżej). Utwór ten powstał w 1779, zatem w czasie gdy kilka lat później Hummel cieszył się statusem domownika Mozartów musiał go poznać i z pewnością posłuchać. W 1783 Mozart skomponował dwa wspaniałe duety na skrzypce i altówkę (G-dur, K. 423 i B-dur, K. 424), które były pewnego rodzaju przymiarką do najwspanialszych dzieł kameralnych tegoż kompozytora: kwintetów altówkowych (dwoje skrzypiec, dwie altówki, wiolonczela). Najlepsze z nich powstały w roku 1787: Kwintet Smyczkowy nr 2 c-moll K. 405/516b, Kwintet Smyczkowy nr 3 C-dur K.415 i najwytrawniejszy z nich Kwintet Smyczkowy nr 5 G-dur K. 516. Hummel musiał być świadkiem kreacji tych genialnych kompozycji, być może miał okazję słuchać prawykonania lub domowych koncertów u Mozarta... z pewnością jednak ciepłe brzmienie altówki zostało mu w głowie na lata, równorzędne traktowanie mojego instrumentu stało się oczywistą inspiracją do tego, by swoją trzecią sonatę z opusu 5 przeznaczyć na altówkę i fortepian..

Po trzecie wreszcie - pisząc o podobieństwach do utworów Mozarta - nie sposób nie dostrzec podobnej formy w ujęciu tematu altówki (charakterystyczny rytm punktowany, podobne interwały etc.) w trzeciej części Symfonii Koncertującej Mozarta i trzeciej części Sonaty Es-dur op. 5 nr 3 Hummela. Dzieło Nepomuka jest absolutną kwintesencją klasycyzmu wiedeńskiego, z zachowaniem stylistyki, ornamentacji i melodyjności fraz. Utwór Hummela jest tak podobny do późnych sonat skrzypcowych Mozarta, że w zasadzie wyróżnia go tylko barwa brzmienia instrumentu smyczkowego.

Moja interpretacja Sonaty op. 5 nr 3 zasadzała się na wykorzystaniu doświadczeń, jakie zebrałem w moim życiu, z zachowaniem poszanowania stylistyki wiedeńskiego klasycyzmu i bez zbytniego ingerowania w strukturę dynamiczną utworu. Równocześnie inspirujące były tutaj liczne nagrania tego utworu, jak również odmienne nierzaz opracowania w zakresie aplikatury i artykulacji w różnych wydawnictwach nutowych. W moim dziele oparłem się o wydanie Diletto Musicale (DM 65, Doblinger München, wydanie z 1960). We wstępie napisanym przez amerykańskiego altowiolistę Paula Doktora (1919 - 1989, również dyrygenta i nauczyciela akademickiego) można przeczytać: *„Partia fortepianu tej sonaty z pewnością wymaga biegłości od jej wykonawcy tak samo jak partia altówki. Ten utwór powinien wypełnić lukę w repertuarze altówkowym; to typowy przykład urokliwego i eleganckiego pisania tegoż autora, który był jednym z największych współczesnych Mozartowi, oraz liryzmu i romantyzmu jaki dał tej kompozycji bardzo osobisty wymiar (tłumaczenie M.M.)”*. Dokładnie w ten sam sposób pojmuję idee kreowania Sonaty op. 5 nr 3 i takie też jest jej wykonanie na mojej płycie, będące dziełem artystycznym.

Pisząc kilka słów o następnym utworze zawartym na płycie warto przybliżyć krótko rys historyczny. 23 lutego 1819 Hummel objął posadę dyrektora artystycznego na dworze Sasów w Weimarze i piastował ją do swojej śmierci w 1837. W Weimarze napisał swoje najdoskonalsze kompozycje, miał okazję dyrygować operami Mozarta, Rossiniego, Webera i Beethovena, prowadził świetnie prosperującą szkołę gry na fortepianie i koncertował po całej Europie. To od pobytu w Weimarze datuje się jego przyjaźń z najwybitniejszym niemieckim poetą - Johanem Wolfgangiem von Goethe (1749 - 1832). Obok sukcesów Hummela jako dyrektora artystycznego podjął on liczne próby zreformowania orkiestry, podnosząc standardy muzyczne i poziom życia muzyka orkiestrowego dla następnych pokoleń. Jednym z najbardziej interesujących punktów tej reformy był pomysł, by wymagać od altowiolistów z orkiestry dworskiej nie tylko gry tutti, ale wykorzystywać ich jako solistów w koncertach na altówkę i orkiestrę. W momencie objęcia posady weimarska *Hoffkapelle* składała się z pięciu skrzypiec, dwóch altówek, dwóch wiolonczel, dwóch kontrabasów, pary fletów, pary obojów, pary klarnetów, dwóch fagotów, czterech waltorni, dwóch trąbek i instrumentów perkusyjnych. Taki skład utrzymał się do roku 1828, kiedy to powiększono orkiestrę. (Dla porównania - orkiestry w innych miastach Niemiec były w większości liczniejsze: Lipska *Gewandhausorchester* w 1839 roku składała się z 44 muzyków, a orkiestra operowa w Berlinie z osiemdziesięciu). Obok działalności artystycznej Hummel zajmował się też pedagogiką. Uczniami Hummela byli m.in. Franz Xavier Wolfgang Mozart (1791 - 1844, syn Wolfganga Amadeusa Mozarta, osiadły przez wiele lat we Lwowie), Ferdinand Hiller (1811 - 1885, niemiecki kompozytor i dyrygent), czy Wenzel Hauck (1801 - 1834). Hummel z czasem dla niektórych swoich uczniów stawał się mentorem; z wieloma utrzymywał kontakty aż do swojej śmierci, pomagając im, doradzając i wspomagając rozwój muzycznej kariery - czego najlepszym przykładem jest właśnie Hiller, którego Hummel traktował nieomalże jak swojego syna. Hiller, podczas swojego pobytu w Weimarze miał okazję obserwować Hummela przy pracy - nauczaniu, komponowaniu, dyrygowaniu - w większym jeszcze stopniu, niż młody Nepomuk miał okazję podglądać Mozarta kilkadziesiąt lat wcześniej. Dzięki Hillerowi wiemy, że Hummel komponował pisząc na fortepianie Streichera w pokoju dziennym na pierwszym piętrze swojego domu w Weimarze. To Hillerowi Hummel podarował wpis do osobistego pamiętnika - *Stammbucha* - odnosząc się do komponowania: "*Twoim zadaniem jest wzruszyć serca, zaszczepić radość, zadowolić uszy. Sucho nauczona sztuka sama w sobie jest pedantyczna i wartościowa tylko dla oka. Dlatego też połącz uczucia i smak w sztuce, wznies i ceń emocje w kompozycji, spraw by były prawdziwe i ważne, a to poprowadzi artystę do prawdziwego celu (tłumaczenie M.M.)*" (Mark Kroll, "Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World", Scarecrow 2007, s. 251). I to wreszcie Hillerowi napisał niezwykle list: "*Moja rada. Wymodeluj się na wzór wielkich mistrzów w formie i planie, lecz nie kopiuj ich stylu, bo ten musi być twoim własnym. Inaczej będziesz obwołany imitatorem, któremu brak siły i duszy z oryginału. Bądź pilny lecz niezbyt pośpieszny, wszystko co dobre pochodzi z refleksji. Bierz ołówek w rękę codziennie, tak żeby to nigdy nie było niezwykle albo niewygodne; niemniej zawsze odkładaj go w odpowiednim czasie, żeby twój duch nie podupał, a raczej wzmocnił się na nowe*

dzieła. Nie wysyłaj swojego produktu w świat wraz z ostatnim rysem ołówka; raczej daj mu trochę czasu do wytchnienia, wznów go ponownie do swoich rąk i jeśli okaże się tak samo stosowny do twoich uczuć jak poprzednio - kiedy go tworzyłeś - pozwól mu zacząć żyć swoim życiem. Przyjmuj krytykę w ciszy, lecz nie krytykuj sam siebie. Ciesz się światem, kiedy zamierzasz pokazać jak bardzo się nim cieszysz, ale nigdy nie zapominaj tego słowa przestrogi: "Umiarkowanie". To, mój drogi Ferdynandzie, jest moja szczerza rada którą daję tobie. Twój kochający nauczyciel, Weimar 27 maj 1827, Joh. Nep. Hummel (tłumaczenie M.M.)" (Mark Kroll, "Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World", Scarecrow 2007, s. 251 - 252).

Pisząc o Potpourri op. 94 na altówkę i orkiestrę trudno jednoznacznie stwierdzić, czy utwór ten skomponowany we wrześniu 1820 roku stworzony został z myślą o konkretnym altowiolistcie. Moim zdaniem - popartym gruntowną analizą materiałów twórczych J.N. Hummła oraz na podstawie wniosków wyciągniętych z jego życiorysu - tak nie było. Utwór ten powstał jako hołd dla W.A. Mozarta, był wyrazem nostalgii za odchodzącym w cień blaskiem klasycyzmu wiedeńskiego (zastępowanym powoli acz skutecznie przez romantyzm), wreszcie swoistą próbą przypomnienia szerokiej publiczności o tematach z oper Mozarta (a więc i o samych operach). Ciekawostka: ponieważ Hummel od młodości wykazywał zmysł do interesów i doskonale wiedział jak poprzez wydawców dotrzeć do szerszego grona odbiorców dość szybko przetransponował koncertującą partię altówki w Potpourri na wiolonczelę i opublikował dzieło w tej wersji pod opusem 95 jako "Potpourri op. 95 na wiolonczelę i orkiestrę". Pragmatyzm, oraz... brak wyrazistego i sprawnego altowiolisty, który poradziłby sobie z tak skomplikowaną partią...

Potpourri było formą bardzo charakterystyczną dla muzyki romantyzmu, co dowodzi swoistego podążania za modą przez jego autora. Takie utwory prezentowane były na koncertach, podczas których słuchacze chcieli usłyszeć kompozycję opartą o znane i rozpoznawalne przez wszystkich tematy, zaczerpnięte najczęściej z popularnych oper - w tym przypadku oper Mozarta i Rossiniego. W Potpourri op. 94 Hummła soliście towarzyszy zespół orkiestrowy składający się z orkiestry symfonicznej o podwójnej obsadzie instrumentów dętych (z wyjątkiem fletu) oraz kwintetu smyczkowego, dodatkowo wzmocnionej przez kotły i trąbki. Jest to bardzo klasyczne rozwiązanie, nawiązujące do instrumentacji mentorów Hummła - Haydna i Mozarta, a dodatkowo wykorzystujące kompletną obsadę orkiestry dworskiej w Weimarze. Partie basowe zapisuje Hummel w dwojaki sposób, raz wzorem klasycznym (w jednym systemie wiolonczelę i kontrabas, wówczas ta partia określana jest mianem *Bassi*), ale w niektórych momentach dzieła rozdziela te partie, co jest charakterystyczne dla muzyki romantycznej. Ze względu na wirtuozowski charakter utworu orkiestra pełni najczęściej rolę akompaniamentu, rzadko powierzana jest jej melodia (chyba, że jak np. w przypadku tematu *Se vuol ballare* - melodia cavatiny prezentowana w instrumentach dętych stanowi kontrapunkt dla wirtuozowskich figuracji altówki).

Rdzeń utworu stanowią cztery sekcje oparte na tematach z trzech oper Mozarta: *Don Giovanni* KV 527, *Le nozze di Figaro* KV 492, *Singspiel: Die Entführung aus dem*

Serail KV 384 oraz jednej opery Giacomo Rossiniego – *Tancredi*. Tematy te uzupełnia powolna introdukcja o cechach węgierskiej muzyki ludowej (elementy czardasza, powolna część - *lassú*), interludium o cechach bolera oraz niezwykle ekspresyjny finał, co wpisuje się w tradycyjne klasyczo-romantyczne rozwiązania. Ponieważ utwór ten ma eksponować głównie wirtuozowskie umiejętności wykonawcy, poszczególne tematy zaczerpnięte z oper są prezentowane w najróżniejszych wariacyjnych układach. Dużą rolę odgrywa tutaj dekoracja i ornamentyka, natomiast plan tonalny kompozycyjny całości wynika z wykorzystanych melodii arii, w których Hummel zazwyczaj zachowuje oryginalne tonacje. Oprócz melodii zaczerpniętych z literatury operowej Hummel odwołuje się również do charakterystycznych tańców ludowych - jak bolero, czardasz czy walc. W ramach kolejnych segmentów pojawiają się również elementy polifonizacji (jako jedna z wariacji lub w niezwykle misternym fragmencie fugato rozpisany na altówkę i kwartet smyczkowy). To, co uderza najbardziej to jednak piękne, efektowne acz proste melodie proste - łatwe do zapamiętania i bardzo charakterystyczne ze względu na strukturę interwałową, jak również na wyrazisty kontur rytmiczny. Harmonika tego utworu ogranicza się do najprostszych, klasycznych środków, w całości oparta jest na systemie tonalnym. Stosunkowo rzadko Hummel stosuje procesy modulacyjne, ogranicza je do kilku taktów poprzedzających wprowadzenie nowej tonacji.

Moja praca nad tym wymagającym dziełem przysporzyła mi wiele przyjemności, ale i trudu podolania niezwykle wymagającym problemom wykonawczym, związanych między innymi z kondycją i skupieniem uwagi przez prawie dwadzieścia minut gry, jako że altówka w *Potpourri op. 94* eksponowana jest praktycznie przez cały czas. Ornamentykę, artykulację oraz relacje dynamiczne oparłem o moje wcześniejsze doświadczenia związane z wykonawstwem muzyki klasycznej i wczesnoromantycznej, mając na uwadze zachowanie lekkości i śpiewności nawet w najbardziej technicznie wymagających miejscach. Jednocześnie wobec faktu, że opierałem się na oryginalnej partyturze Hummla oraz pierwszym pełnym wydaniu utworu (Edizion Kunzelmann) pozwoliłem sobie na alterowanie aplikacji zgodnie z duchem współczesnej wizji gry na altówce, oraz z wykorzystaniem doświadczeń związanych z rozwojem akcesoriów instrumentalnych (zamiany strun jelitowych na metalowe, inny niż 200 lat temu kształt i napięcie włosia na smyczku itd.) przy dopasowywaniu dynamiki, zarówno w partii solowej jak i w orkiestrze. Jednocześnie będąc w posiadaniu altówki zbudowanej w drugiej połowie XVIII wieku mam świadomość stopliwości mojej koncepcji wykonawczej z brzmieniem instrumentów z epoki, w której skomponowane zostało dzieło. Podsumowując moją pracę z *Potpourri op. 94* muszę przyznać, iż utwór ten na stałe wszedł do mojego koncertującego repertuaru i mam zamiar prezentować go na innych estradach z równym sukcesem i przyjemnością, z jaką wykonywałem go w 2010 roku w Filharmonii w Kielcach wraz z tamtejszą orkiestrą symfoniczną.

Całości dzieła artystycznego dopełniają moje transkrypcje *Sonaty Wiolonczelowej op. 104*, oraz dwie miniatury - *Arioso* i *Walc*. *Arioso* jest opracowaniem wolnej części z I tria smyczkowego, natomiast *Walc* pochodzi prawdopodobnie z cyklu

miniatur fortepianowych przeznaczonych do celów pedagogicznych. Moja rola polegała tu na odpowiednim zgraniu proporcji wykonawczych pomiędzy altówką i fortepianem, zwłaszcza na poziomie dynamiki. Podobne problemy towarzyszyły mi w mojej pracy nad transkrypcją Sonaty Wiolonczelowej, w której oparłem się o oryginalną partię fortepianu oraz o partię wiolonczelową (wydaną przez Petersa). Ze względu na różnice w rejestrze i brzmieniu obu instrumentów część partii oryginalnej transponowałem oktawę wyżej, starając się jednak w pełni zachować ciemny, matowy charakter dzieła. Stosunkowo najmniej pracy przyniosła część druga, pełna liryzmu i nostalgii; najwięcej alteracji i zmian umieściłem w części trzeciej - Rondzie, ze względu na różnice pojawiające się w innych wydaniach tego utworu zdecydowałem się np. na zmianę układu rytmicznego i artykulacyjnego w Codzie, zachowując jednocześnie hummlowski układ harmoniczny. Poważnym wyzwaniem była też odpowiednia aplikatura, odmienna przecież od tej wiolonczelowej (np. brak wykorzystania kciuka lewej ręki w grze w wysokich pozycjach); tu starałem się tak ustawić opalcowanie, by połączyć ergonomię gry z lekkością zmian pozycji i logicznym prowadzeniem fraz muzycznych. W moim odczuciu transkrypcja ta zdała egzamin, utwór prezentując się na koncertach bardzo dobrze - o czym świadczą entuzjastyczne reakcje publiczności (np. pytając czy nie jest to zaginiona kompozycja F. Chopina!), a samo połączenie w jednym recitalu Sonaty op. 5 nr 3 i Sonaty op. 104 fascynuje zmiennością stylów muzycznych u jednego kompozytora - od klasycyzmu do romantyzmu.

W planach na przyszłość (i wobec dużego zainteresowania płytą z altówkowymi utworami Hummła) mam zamiar nagrać kolejną, wykorzystując inne kompozycje tego twórcy - myślę tu o niedokończonym Kwartecie Fortepianowym, triach na dwie altówki i wiolonczelę ... i kilku jeszcze zapomnianych utworach, które tak naprawdę wypełniłyby nie tylko drugą ale i trzecią płytę CD; wierzę, że tak się stanie. W przyszłości mam zamiar również nagrać płytę z transkrypcjami utworów L. van Beethovena na altówkę i fortepian (lista utworów, transkrypcje i przygotowanie merytoryczne mam od lat w głowie, tak samo jak pierwsze próby wykonawcze); marzy mi się rozszerzenie pomysłu jaki mamy z siostrą - flecistką Ewą Murawską - na nagrywanie kolejnych duetów na flet i altówkę okresu klasycyzmu i romantyzmu na następnych twórców - w "kolejce" czeka choćby J.M. Krauss, nazywany "szwedzkim Mozartem", czy F.A. Hoffmeister. W planach mam też pomysł na wydobywanie zapomnianych autorów sonat na altówkę i fortepian z drugiej połowy XVIII wieku - jak J.B. Vanhall, czy F. Koczvara - i zapis ich na płytę CD. Wreszcie z utęsknieniem czekam na kompozycje współczesnych twórców napisane specjalnie dla mnie - od prof. Michaela Kimbera z Iowa (USA) - amerykańskiej ikony altowiolinistyki i kompozytora oraz od Mist Þorkeldsdóttir z Reykjavíku (Islandia), dziekana wydziału instrumentalnego islandzkiej Academy of Arts, którą poznałem podczas moich wykładów i koncertów w Islandii. Chciałbym także zebrać wartościowy materiał kompozytorski rodzimych twórców na płytę składającą się wyłącznie z polskich miniatur na altówkę solo, bądź z fortepianem...

Pisząc o sobie na koniec chciałbym poruszyć wątek pedagogiczny, obecny w moim życiu jeszcze zanim skończyłem studia w 1998 roku. Czternaście lat pracy pedagogicznej w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (nieprzerwanie od 1997 roku), sześć

lat pracy w Poznańskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej im. M. Karłowicza w Poznaniu (lata 2005 - 2011), oraz sześć lat pracy w Szczecinie (od 2006 - obecnie), najpierw w filii poznańskiej Akademii Muzycznej, a obecnie w Akademii Sztuki - to setki zajęć, ćwiczeń, audycji, egzaminów, przygotowań i udziałów w konkursach (moi studenci uzyskiwali nagrody na konkursach krajowych i międzynarodowych), recitali, konsultacji z młodymi ludźmi i inne formy relacji nauczyciela z uczniem/studentem. Podsumowując moją dotychczasową pracę posłużę się statystykami: mogę pochwalić się dwunastoma absolwentami Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu i jej filii w Szczecinie (z czego dwoje z nich ukończyło studia z wyróżnieniem), trzema absolwentami Akademii Sztuki w Szczecinie (jeden dyplom z wyróżnieniem) oraz czterema absolwentami Poznańskiej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia im. M. Karłowicza w Poznaniu (jeden dyplom z wyróżnieniem). Przez kilkanaście lat pracy na Akademii Muzycznej w Poznaniu pracowałem z 23 studentami klasy altówki (oraz 7 altowiolistami w filii w Szczecinie), oraz 34 studentami klasy kameralistyki (oraz 6 studentami ze Szczecina), oraz 8 uczniami szkoły muzycznej II stopnia. W Akademii Sztuki w Szczecinie pracowałem i pracuję nadal z 7 młodymi adeptami gry na altówce.

Jestem bardzo dumny z moich studentów oraz uczniów na przestrzeni tych kilkunastu lat i dziękuję im za wspólną pracę... a jeśli miałbym wymienić kilka najważniejszych w moim mniemaniu przykładów ich sukcesów, to zrobiłbym to nader subiektywnie. Cieszę się niedawno uzyskanym tytułem doktora habilitowanego i działalnością artystyczną Michała Mickera z wrocławskiej Akademii Muzycznej, którego miałem przyjemność uczyć wspólnie z prof. Bartoszem Bryłą. Cenię dyplomy z wyróżnieniem poznańskich i szczecińskich uczelni uzyskane przez altowiolistów Tomasza Marka, Joannę Maksymowicz i Edytę Hedzielską - w przypadku Edyty doceniam również jej działalność jako pierwszej altówki w Operze na Zamku w Szczecinie, a przypadku Joanny - choćby jej niedawne tournée z Pekijską Orkiestrą Symfoniczną w Chinach, czy nagrodę Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego za najlepszy recital dyplomowy w zakresie sztuki muzycznej. Imponuje mi barokowa pasja innego absolwenta - Piotra Chrupka, solisty Wrocławskiej Orkiestry Barokowej. Kibicuje orkiestrowym sukcesom Łukasza Nowickiego, kilka lat temu altowiolisty Orkiestry Operowej z Santiago (w Chile), potem Bejruckiej Orkiestry Symfonicznej (w Libanie), a obecnie Filharmonii Wałbrzyskiej. Wreszcie - trzymam kciuki za dalszy rozwój na wszelkich płaszczyznach mojej trójki absolwentów POSM II stopnia im. M. Karłowicza w Poznaniu, których "wychowałem" od początku przygody z altówką: Marty Kozaczek, Krzysztofa Spychały i Szymona Gramackiego.

Podsumowując moją dotychczasową działalność artystyczną również warto posłużyć się statystykami. Od dwudziestu lat, tj. od roku 1991 kiedy to rozpocząłem "poważną" działalność estradową prowadzę zapis koncertów, recitali i innych ważniejszych eventów muzycznych, w których brałem udział - jest ich obecnie ponad 300. Ponad dziesięciokrotnie występowałem jako solista z orkiestrą (m.in. z Orkiestrą PR "Amadeus" pod dyr. A. Duczmal, Orkiestrą Filharmonii Koszalińskiej, Orkiestrą Filharmonii Świętokrzyskiej), dawałem recitale solowe w ważnych salach koncertowych w Europie (m.in. w duńskim Aarhus, norweskim Bergen, islandzkim Reykjaviku, czeskiej Pradze), wraz z orkiestrami

występowałem w wielu krajach Europy (w szwedzkim Goeteborgu, francuskim Cognac i Angouleme, ukraińskim Kijowie) i w USA (m.in. w Carnegie Hall). Nagrałem kilkanaście płyt CD popularyzujących literaturę altówkową (w tym światowe premiery kompozycji P. Kletzkiego bądź transkrypcji kompozycji J.N. Hummła), prezentowałem referaty związane z altówką i literaturą na mój instrument na konferencjach i sympozjach w Bratysławie, Bergen i Reykjaviku, od lat jestem członkiem International Viola Society - a od niedawna również pierwszym polskim członkiem Towarzystwa Muzycznego im. J.N. Hummła z Weimaru, w którym pracuję nad wyszukiwaniem, rekonstruowaniem i nagrywaniem kameralnych kompozycji naszego patrona, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł zawierających altówkę w obsadzie instrumentalnej. Równocześnie od lat popularyzuję altówkę, sztukę gry na altówce, muzykę poważną i pedagogikę nauczania muzyki klasycznej w mediach - na przestrzeni ostatnich dwóch dekad prowadziłem własny program radiowy w poznańskim radiu Winogrady, byłem współprowadzącym programu radiowego w Radiu Merkury Poznań, jako szef działu muzycznego największego dziennika wielkopolskiego - Głosu Wielkopolskiego - przez lata zajmowałem się recenzowaniem płyt muzyki klasycznej, przeprowadzaniem wywiadów z gwiazdami muzyki klasycznej i pisanem artykułów związanych z tym środowiskiem. Wreszcie kilkakrotnie współpracowałem z Telewizją Polską - w latach '90 XX wieku jako redaktor prowadzący, człowiek od newsów muzycznych i prezynter, a w latach 2005-2006 jako autor kilkunastu programów popularyzujących postaci związane z życiem muzycznym Poznania i Wielkopolski, oddziaływania płaszczyzn muzycznych na życie codzienne oraz jako współredaktor realizacji telewizyjnych koncertów symfonicznych transmitowanych przez Telewizję Polską i TV Polonia.

Na koniec chciałbym powiedzieć, że choć dumny jestem z tego co osiągnąłem, to wierzę, że stać mnie na więcej. Gdyby ktoś mnie spytał który mój koncert jaki zagrałem w życiu uważam za najważniejszy i najlepszy odpowiedziałbym, że ten jeszcze przede mną. Mam w głowie jeszcze tyle pomysłów i tyle planów, o których jeszcze nikomu nie mówiłem, a które z pewnością warte są wysiłku i realizacji. Z wiarą patrzę w przyszłość, będąc w pełni świadomy uciekającego czasu: moja starsza córka Julia jest już w drugiej klasie szkoły muzycznej (gra na flecie), młodsza - Lena - dysponuje bardzo dobrym słuchem i poczuciem rytmu. Chciałbym żeby moje dzieci były ze mnie tak samo dumne, jak ja jestem z moich Rodziców i żeby dostarczyły mi tyle powodów do dumy, ile ja - mam taką nadzieję - dostarczyłem moim.

Marcin Murawski

