

AUTOREFERAT

Nagranie dzieł na fortepian solo Krzysztofa Meyera, a także współpraca artystyczna z tym wybitnym polskim kompozytorem jest nie tylko kontynuacją moich wcześniejszych zainteresowań, lecz także sumą moich dotychczasowych doświadczeń jako wykonawcy, naukowca i pedagoga. Jest ona także efektem pewnego wieloletniego procesu, który zdeterminował zakres mojej aktualnej działalności artystycznej.

Od lat studiów pianistycznych w polu moich szczególnych zainteresowań jako wykonawcy znajdowała się muzyka polska. Na obranie takiego kierunku poszukiwań twórczych złożyło się wiele czynników. Rolę wiodącą odegrała tutaj tradycja domu rodzinnego i relacje odnoszące się do znaczących postaci z historii muzyki polskiej, które utkwiły w mojej pamięci. W momencie zwiększonego rozwoju aktywności estradowej i konkursowej po 1995 roku, miałem możliwość przez wiele lat zetknięcia się z różnymi tradycjami nauczania, profilami repertuarowymi i dokonania ich porównań. Wynikiem tego była generalna refleksja, że polska muzyka fortepianowa nie jest poza granicami kraju postrzegana jako pewien idiom lub zbiór idiomów stylistycznych o określonych wskaźnikach estetycznych. Poza utworami Chopina, był to repertuar nieeksploatowany i niemal całkowicie nieznan, nawet w przypadku kompozycji tak istotnych dla polskiego życia muzycznego twórców jak Karol Szymanowski, czy Ignacy Jan Paderewski. Podczas gdy pianiści z innych krajów dosyć często i chętnie prezentowali na konkursach i egzaminach pozycje kompozytorów rodzimych o tyle w przypadku polskiego systemu edukacji miałem wrażenie, że ten aspekt promocji własnej kultury jest traktowany raczej drugorzędnie.

Dodatkowo obcokrajowcy byli, przez istniejące wymogi programowe, nakłaniani do zapoznawania się z twórczością kompozytorów danego kręgu kulturowego (np. obowiązkowy utwór kompozytora francuskiego na każdym z lat studiów w Ecole Normale de Musique de Paris „A.Cortot”),

Doświadczenia konkursowe z lat młodości, liczne występy w ramach różnorodnych projektów artystycznych wpłynęły w istotny sposób na rozwój mojej indywidualnej estetyki. Odkryłem w pewnym momencie, że nie jestem w stanie utożsamiać się z pojmowaniem sztuki odtwórczej jako specyficznej rywalizacji, podporządkować interpretacji coraz bardziej zaostrzającym się rygorom absolutnej perfekcji. Chociaż z największym podziwem patrzę na wybitne jednostki mogące zbliżyć się do tego ideału, sam odczułem, że nie jestem w stanie pogodzić naturalności wyrazu muzycznego z kontrolą emocjonalną w stopniu, który nie powodowałby u mnie rosnącej frustracji zbyt dużym ograniczeniem spontaniczności wyrazu.

Powyższe doświadczenia spowodowały, że opowiedziałem się w pewnym momencie stanowczo, może nawet nieco ostentacyjnie, za kanonami interpretacji muzycznej jako wyrazu chwili, emocji, przy zachowaniu jednak stale jak najwierniejszego odwzorowania tekstu zapisanego przez kompozytora. Inspiracją dla mnie stały się postacie wykonawców z pierwszej połowy XX wieku, artystów wszechstronnych jak Alfred Cortot, któremu poświęciłem swoją pracę magisterską. Był on i pozostaje dla mnie symbolem, odzwierciedlającym najpełniej i najdoskonalej moje wyobrażenie o idealnym wykonawcy: pianiście i muzyku łączącym niespotykaną wrażliwość na piękno brzmienia, technikę instrumentalną, głęboką znajomość muzyki jako dziedziny sztuki, oraz aktywność na wielu płaszczyznach działalności zawodowej, w tym na polu edytorskim. Chciałbym w tym miejscu zaznaczyć, że moje zafascynowanie postacią Cortot, było całkowicie niezależne od faktu, iż ukończyłem parę lat wcześniej założoną przez niego uczelnię muzyczną.

Powyższe przewartościowanie estetyczne po zakończeniu studiów ukierunkowało moje zainteresowanie w stronę niezwiązaną z kanonem repertuarowym obowiązującym na konkursach pianistycznych. Istotne stało się dla mnie poszukiwanie i promowanie na estradzie – proporcjonalnie do skromnych możliwości – repertuaru, który uważałem za interesujący, a z jakichś powodów niewystarczająco obecny w życiu koncertowym. Rostało również moje zaangażowanie w zakresie

wykonań muzyki współczesnej, w tym stały, czynny udział w Międzynarodowych Dniach Muzyki Kompozytorów Krakowskich od roku 2004.

Istotnym wydarzeniem na tej drodze było zetknięcie się ze spuścizną kompozytorską Aleksandra Tansmana i następnie wydanie w Paryżu, odnalezionego przeze mnie w archiwum kompozytora Koncertu na lewą rękę, który przez 65 lat pozostawał w rękopisie. Zafascynowanie odnalezieniem dzieła skomponowanego przez polskiego autora, w ramach serii zamówień Paula Wittgensteina, dla którego pisali koncerty Maurice Ravel, Siergiej Prokofiew, Benjamin Britten i Paul Hindemith spowodowało chęć doprowadzenia do jego wydania, co zakończyło się sukcesem. W tym okresie rozpoczął się również mój stały kontakt z wydawnictwami muzycznymi, co zaowocowało niewiele później zaangażowaniem na polu edytorskim. W pewnym sensie najpełniejszą syntezą, ukoronowaniem tej fazy moich poszukiwań naukowych i artystycznych trwających od 2004 roku był doktorat o twórczości fortepianowej polskiej kompozytorki Jadwigi Sarneckiej, zaprezentowany i obroniony w roku 2009 na Akademii Muzycznej w Krakowie. Sarnecka była wówczas postacią całkowicie nieznaną, nawet osobom specjalizującym się w badaniach nad muzyką polską początków XX wieku, a jej rękopisy znajdowały się w całkowitym zapomnieniu. Dzięki badaniom prowadzonym w trakcie powstawania pracy doktorskiej i skonsolidowanym wysiłkom promocyjnym, do których udało mi się później nakłonić różne instytucje, postać Jadwigi Sarneckiej została przywrócona polskiej kulturze i panoramie artystycznej okresu Młodej Polski. Dziełami Sarneckiej zajmuję się intensywnie po dziś dzień, wydając je dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz dla wydawnictwa Eufonium. Doświadczenie edytorskie, zdobywane dzięki kolejnym publikacjom dzieł fortepianowych, oraz kontakty osobiste z żyjącymi twórcami muzycznymi zaowocowało głębszą, wnikliwszą i bardziej krytyczną analizą treści zawartych przez kompozytora w zapisie nutowym. Ma to niewątpliwie wpływ na moje wykonania pianistyczne, a doświadczenia te, zdobywane po chwilę obecną, przyczyniły się również do charakteru i zakresu mojej pracy pedagogicznej.

Twórczość fortepianowa Krzysztofa Meyera stanowiła dla mnie, z chwilą podjęcia decyzji o współpracy z kompozytorem, spore wyzwanie. Zainteresowałem się nią z powodów związanych z moją dotychczasową działalnością artystyczną, kierowany głębokim przekonaniem o wysokim poziomie artystycznym i warsztatowym dzieł profesora Meyera, niewspółmiernie wyższym w stosunku do obecności tych dzieł w dzisiejszym życiu koncertowym. Postanowiłem podjąć się zatem wieloetapowego zadania nagrania wszystkich dotychczas stworzonych przez niego dzieł fortepianowych.

Pomimo dorobku nagraniowego, po raz pierwszy miałem przyjemność nagrywać utwory żyjącego kompozytora w jego obecności. Była to praca niezwykle twórcza lecz i odpowiedzialna pod względem artystycznym, miałem bowiem świadomość współpracy z kompozytorem o uznanej renomie międzynarodowej, który jako koncertujący pianista wielokrotnie wykonywał dzieła, nad którymi miałem zaszczyt z nim pracować. Co niemniej istotne, Krzysztof Meyer jest twórcą reprezentującym kierunek estetyczny, który nie jest tożsamy z moim naturalnym pojmowaniem muzyki, o którym wspomniałem powyżej, lecz kładzie on raczej w swych kompozycjach nacisk na elementy im przeciwstawne, jak wyrazisty aspekt konstrukcyjny i intelektualne znaczenie dzieła. Od początku zatem projekt ten stanowił dla mnie wyzwanie pod wielorakim względem: pianistycznym – utwory Krzysztofa Meyera są niezwykle wymagające instrumentalnie, emocjonalnym – zmieszczenia się w kanonach estetycznych kompozytora, nie będących w pełni tożsamymi z moimi, intelektualnym – opanowania bardzo rozległej i złożonej wewnętrznie formy dzieł.

Nagranie obejmowało utwory pisane w różnych okresach i z zastosowaniem różnych technik kompozytorskich i wykonawczych. Ich wspólny idiom estetyczny jest jednak nadrzędnym elementem scalającym, pomimo, że pomiędzy młodzieńczymi *Aforyzmami op.3* i *Quasi una fantasia op.104* istnieje przestrzeń bez mała 50 lat. Pierwsze trzy Sonaty, stworzone w niewielkim odstępie czasu stanowią, moim zdaniem, jedno z najważniejszych osiągnięć w polskiej literaturze fortepianowej drugiej połowy XX wieku, ukazujące nie tylko szybko postępującą w tym czasie w Polsce ewolucję języka muzycznego

wśród generacji kompozytorów debiutującej w latach 60-tych, lecz także nawiązujące w swej koncepcyjnej różnorodności do rdzenia tradycji klasycznego pojmowania formy i dramaturgii narracyjnej w jej ramach.

Wniknięcie w fascynującą i nową dla mnie estetykę łączyło się ze współpracą z kompozytorem nad dookreślaniem pewnych fragmentów pod względem wykonawczym. Często obustronne sugestie, ze strony autora i z mojej strony, prowadziły do nowych rozwiązań dynamicznych i fakturalnych w wydanych już utworach. Było to interesujące doświadczenie w aspekcie moich wcześniejszych doświadczeń edytorskich, ponieważ mogłem po raz pierwszy zaobserwować, jaki żywy i elastyczny pod niektórymi względami może być stosunek autora dysponującego najwyższej klasy *métier* kompozytorskim, do własnego dzieła, niekiedy stworzonego i wydanego dziesiątki lat wcześniej. Stało to w częściowej sprzeczności z tradycją, do której byłem bardzo przywiązany, iż dzieło zapisane i wydane jest tworem zamkniętym i celem wykonawcy jest jedynie zbliżenie się do pewnego idealnego, pozostawionego przez autora i ostatecznie dookreślonego obrazu. Pewne parametry dzieła są bowiem absolutne, lecz z pozycji jego twórcy proces edycyjny utworu nigdy nie ulega ostatecznemu zakończeniu, a pewne szlify, przemyślenia i poprawki są naturalnym procesem wynikającym z chęci jak najbardziej doskonałego odwzorowania swojej idei w zapisie nutowym.

Efektom współpracy jest dzieło, które wydaje mi się być w pewnym sensie najdoskonalszym pod względem wieloznaczeniowości efektem mojej aktywności, jako koncertującego pianisty. Powstało ono na skutek obustronnie satysfakcjonującego kompromisu, między estetyką twórcy i estetyką odtwórcy, wskutek którego mogłem wzbogacić mój warsztat instrumentalny i artystyczny o nowe środki polegające na większej kontroli nad planowaniem kolorystyki brzmieniowej i refleksyjności narracji, przy większym niż zazwyczaj zdystansowaniu emocjonalnym w stosunku do dzieła sztuki, nie tracąc jednak emocjonalnego zaangażowania w jego proces odtwórczy.

Juliusz Kilar