

AKADEMIA MUZYCZNA  
IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO  
W BYDGOSZCZY

WYDZIAŁ INSTRUMENTALNY

**GABRIELA GLAPSKA**  
**2397**

**ANDRZEJ CZAJKOWSKI – *INWENCJE NA FORTEPIAN OP. 2***  
**PORTRET PIANISTY I KOMPOZYTORA**

Praca przyjęta

.....

data i podpis promotora

Praca dyplomowa  
napisana pod kierunkiem  
prof. Ewy Pobłockiej  
na Wydziale Instrumentalnym  
kierunek: Instrumentalistyka  
specjalność: gra na fortepianie

Bydgoszcz 2011

## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp</b> .....	4
--------------------	---

<b>Rozdział I</b> .....	6
-------------------------	---

Ogólna definicja inwencji. Powstanie i rozwój gatunku inwencji ze szczególnym uwzględnieniem *Inwencji dwu- i trzygłosowych* Jana Sebastiana Bacha.

<b>Rozdział II</b> .....	10
--------------------------	----

Andrzej Czajkowski

1. Pierwsze lata, getto .....	10
2. Lata nauki, sukcesy .....	15
3. Kariera .....	18
4. Praca twórcza, zainteresowania, cechy osobowości .....	22

<b>Rozdział III</b> .....	28
---------------------------	----

Charakterystyka i analiza *Inwencji na fortepian op. 2* Andrzeja Czajkowskiego

1. Charakterystyka .....	28
2. Analiza .....	31
2.1. Inwencja nr 1 .....	31
2.2. Inwencja nr 2 .....	33
2.3. Inwencja nr 3 .....	35

2.4. Inwencja nr 4 .....	38
2.5. Inwencja nr 5a .....	42
2.6. Inwencja nr 5b .....	42
2.7. Inwencja nr 6 .....	44
2.8. Inwencja nr 7 .....	48
2.9. Inwencja nr 8 .....	52
2.10. Inwencja nr 9.....	55
2.11. Inwencja nr 10.....	59

<b>Zakończenie</b> .....	64
--------------------------	----

<b>Bibliografia</b> .....	66
---------------------------	----

## WSTĘP

Andrzej Czajkowski to postać niezwykle barwna i fascynująca. Aż trudno uwierzyć w to, że tak niewiele wiadomo o jego osobie i twórczości. A z całą pewnością zasługuje on na to, aby zaistnieć na dobre w programach wykonawców, nie tylko muzyki współczesnej, ale wszystkich ceniących się muzyków. Jego życie, a co za tym idzie, także i spuścizna noszą znamiona tragizmu. Twórczość Czajkowskiego, pomimo że składająca się jedynie z kilku utworów, to prawdziwy diament w literaturze muzyki XX wieku.

Moje zainteresowanie osobą i twórczością Andrzeja Czajkowskiego zawdzięczam popularyzatorowi jego muzyki - Maciejowi Grzybowskiemu - dzięki któremu mogłam zapoznać się z niezmiernie ciekawą książką pt.: „... mój diabeł stróż”. Jest to zbiór listów kompozytora oraz jego wieloletniej przyjaciółki – Anity Haliny Janowskiej. Po przeczytaniu tej fascynująco psychologicznej lektury zrodziła się u mnie potrzeba poszerzenia wiedzy na temat wciąż mało znanej osoby Czajkowskiego. Kolejno zbierane artykuły, książki, nagrania czy recenzje ukazywały coraz pełniejszy, a zarazem wypełniony wieloma niewiadomymi, obraz tej postaci. Równocześnie, wzbudzały coraz większą ciekawość oraz fascynację, w konsekwencji czego zrodził się pomysł napisania pracy dyplomowej na temat Andrzeja Czajkowskiego.

Opisując sylwetkę polskiego pianisty i kompozytora, postanowiłam ukazać go poprzez pryzmat jego kompozycji – przedmiotem mojej analizy są *Inwencje na fortepian op. 2*. Wybór ten nie jest przypadkowy, ponieważ w trakcie pracy nad owym utworem mogłam zapoznać się z wieloma cechami twórczej osobowości Czajkowskiego. Jest to niezwykle ciekawy cykl 10-ciu miniatur na fortepian, z których każdy jest muzycznym portretem przedstawiającym najbliższych przyjaciół kompozytora.

Celem mojej pracy jest rozpowszechnienie informacji na temat Andrzeja Czajkowskiego, a także zachęcenie do głębszego pochylenia się zarówno nad osobą kompozytora, jak i jego twórczością. Sądzę, że podawane przeze mnie fakty z życia oraz analiza *Inwencji op. 2* przyczynią się do lepszego poznania i zrozumienia sylwetki twórcy.

W Rozdziale I. zajmuję się charakterystyką pojęcia „inwencja” oraz powstaniem tego gatunku i jej rozwojem. Opisuję także pokrótce znaczenie *Inwencji dwu- i trzygłosowych* Jana Sebastiana Bacha, jak również sylwetkę kompozytora baroku. Jest to niezbędne w celu zapoznania się z gatunkiem. W Rozdziale II. przedstawiam i opisuję osobę Andrzeja Czajkowskiego oraz cechy jego twórczości, a także liczne zainteresowania. Rozdział III. to analiza *Inwencji op. 2* pisana pod kątem ogólnej charakterystyki dzieła.

Moje rozważania opieram o pozycje książkowe oraz liczne nagrania dostępne na poświęconej Czajkowskiemu stronie internetowej. Kluczowymi pozycjami były książki Davida Ferré „The other Tchaikovsky” oraz „... mój diabeł stróż” Anity Janowskiej. W części analitycznej mojej pracy umieściłam przykłady nutowe zaczerpnięte z Wydawnictwa Novello & Company Limited. Całość pozycji bibliograficznych, z których korzystałam, znajduje się w końcowej części pracy.

Jestem świadoma faktu, iż moje rozważania nie wyczerpują ogromnego tematu pracy, jakim jest charakterystyka sylwetki Andrzeja Czajkowskiego na podstawie *Inwencji na fortepian op. 2*. Mam jednak nadzieję, że moja próba pochylenia się nad problemem nieznaności wspaniałego pianisty i kompozytora przyczyni się do głębszego poznania jego osoby, a także wyjątkowej twórczości. A co za tym idzie, powstania większej liczby prac i rozważań na ten temat.

Chciałabym podziękować promotorowi mojej pracy dyplomowej, Pani Profesor Ewie Pobłockiej, za okazaną pomoc oraz cenne wskazówki. Swoje podziękowania kieruję również do Macieja Grzybowskiego za wzniesienie pragnienia poszerzania wiedzy o Andrzeju Czajkowskim, a także do Davida Ferré, bez którego życzliwości oraz wspaniałej, jak również niezwykle pomocnej książki o polskim pianiście i kompozytorze praca ta nie mogłaby powstać.

# ROZDZIAŁ I

## OGÓLNA DEFINICJA INWENCJI.

### POWSTANIE I ROZWÓJ GATUNKU INWENCJI ZE SZCZEGÓLNYM

#### UWZGLĘDNIENIEM *INWENCJI DWU- I TRZYGŁOSOWYCH*

#### JANA SEBASTIANA BACHA

Rozpoczynając niniejszą pracę, należy przedstawić samo pojęcie słowa „inwencja” oraz omówić jej rozwój jako gatunku. W języku łacińskim „inventio” oznacza wynalazek, pomysł. W międzynarodowym słowniku muzycznym „GROVE” termin ten wyjaśniono następująco: „Zazwyczaj krótki utwór wokalny lub instrumentalny pozbawiony specjalnych cech charakterystycznych, poza nowym ujęciem treści i formy.”<sup>1</sup>

Jako pojęcie muzyczne „inwencja” zaczęła się pojawiać już w XVI w. Odnajdujemy ją w twórczości Dowlanda (*First Booke of Songs or Ayres*, 1597), Janequina (*Premier livre des inventions musicales ... contenant La Guerre ...*, 1555), Negri (*Nuove inventioni di balli*, 1604), Mariniego (*Sonate, symphonie ... con altre curiosa e moderne inventioni*, 1629), a także u wielu kompozytorów epok późniejszych, tj. Vivaldiego, Viadany, czy Kuhnau’a. Jednak najistotniejszy rozwój tego gatunku zawdzięczamy jednemu z największych kompozytorów na przestrzeni wszystkich epok, nazywanemu ojcem muzyki – Janowi Sebastianowi Bachowi.

Pomimo że sylwetki Jana Sebastiana Bacha nikomu przedstawiać nie trzeba, ze względu na potrzeby niniejszej pracy pragnęłabym zatrzymać się nieco dłużej w tym miejscu i opisać pokrótce postać tego geniusza.

Urodzony 21 marca 1685 r. w Eisenach pochodził z rodziny muzyków osiadłych w miastach Turyngii i Saksonii. Osierocony w wieku niespełna 10-ciu lat znalazł się pod opieką swego najstarszego brata, Johanna Christoha Bacha, organisty w Ohrdruf. Mimo że gry na skrzypcach najprawdopodobniej nauczył małego Jana Sebastiana ojciec, to podstawy gry na instrumentach klawiszowych zawdzięcza właśnie swemu

---

<sup>1</sup> Tłum. własne, Caldwell J., *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Huuchir to Jennefelt, Oxford University Press, Sadie Stanley, New York 2004, str. 511

surowemu i pedantycznemu bratu.<sup>2</sup> Po ukończeniu nauki w Ohrdruf i Lüneburgu Bach został na krótki czas skrzypkiem w kapeli książęcej w Weimarze. Przez następne lata pełnił obowiązki zarówno skrzypka, śpiewaka, jak i kapelmistrza w kilku miastach (Lüneburgu, Weimarze, Arnstadt), jednak głównym źródłem zarobków była praca organisty. Z powodu obowiązku utrzymania wielodzietnej rodziny, Bach zmuszony był poszukiwać coraz lepszych warunków życia. W roku 1723 rozpoczął się najdłuższy, najowocniejszy i zarazem ostatni rozdział w jego życiu – powołano go na stanowisko kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku oraz dyrektora muzyki na miejscowym uniwersytecie.

Spuścizna tego kompozytora jest ogromnie bogata. Zawierają się w niej zarówno dzieła wokalne, instrumentalne, jak i wokально-instrumentalne. Jednak ze względu na temat mojej pracy, pragnę skupić się na omówieniu wyłącznie dwóch zbiorów utworów na instrument klawiszowy - *Inwencji dwugłosowych i trygłosowych*, tych ostatnich nazywanych *Sinfoniami*.

„Szczerze wprowadzenie, poprzez które miłośnikom klawesynu,  
a w szczególności nauki spragnionym,  
w wyraźny sposób pokazane zostaje nie tylko,  
jak się dwoma głosami czysto nauczyć mogą,  
lecz także przy dalszych Progressach trzema partiami i obbligato  
posługiwać słusznie i właściwie,  
a przy tym dobre inventiones nie tylko uzyskiwać,  
lecz takowe też i dobrze wykonywać,  
najbardziej jednak śpiewnego sposobu grania się nauczyć  
i przy tym przedsmaku znacznego kompozycji samej zaznać.  
Sporządzone przez Joh. Seb. Bacha,  
nadwor. kapelmistrza w Anhalt-Köthen.  
Anno Domini 1723”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Istnieje hipoteza, że młody Bach w tajemnicy przed bratem, przepisywał kompozycje ówczesnych mistrzów, których ten nie pozwalał mu grać. Możliwe, że czyniąc to na strychu przy świetle księżyca nadwerżył wzrok, co spowodowało późniejszą ślepotę.

<sup>3</sup> Pocię B., *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, WSiP, Warszawa 1995, str. 130

Powyższe słowa Bacha, umieszczone jako wstęp do *Inwencji*, przedstawiają się nam jako instrukcja odnośnie wykonywania jego dzieł. Jest ona jednocześnie pragnieniem kompozytora, aby właśnie w powyższy sposób je traktowano. Pierwotnie *Inwencje dwugłosowe* nazwał *Preambulami*, a *Inwencje trzygłosowe* (nazywane *Sinfoniami*) *Fantazjami*. Te dwu- i trzygłosowe utwory prawdopodobnie powstawały razem, gdyż, jak podaje Albert Schweitzer, Bach szeregowal *Inwencje* i *Sinfonie* w kolejności gam, jednocześnie przypisując każdej *Inwencji* odpowiednią *Sinfonię* (mimo że w początkowej wersji oddzielił dwugłosowe utwory od trzygłosowych). W definitywnym autografie ponownie rozdzielił je z przyczyn dydaktycznych.<sup>4</sup> Mamy więc 15 stosunkowo krótkich, lecz w pełni wartościowych i samodzielnych dzieł ułożonych tonacjami w następujący sposób: C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h. Jest to o tyle istotne, że świadczy o poszukiwanym przez Bacha idealnym zestawieniu i uszeregowaniu utworów. Jak zauważymy w kolejnych zbiorach na instrument klawiszowy - *Das Wohltemperierte Klavier* (48 preludiów i fug) - Bach wykorzystuje już całkowicie skalę równomiernie temperowaną, formując poszczególne utwory następująco: C, c, Cis, cis, D, d, Es, es (dis), E, e, F, f, Fis, fis, G, g, As, gis, A, a, B, b, H, h.

*Inwencje* oraz *Sinfonie* Jana Sebastiana Bacha, skatalogowane numerami BWV od 772 do 801, nie powstawały na klawesyn, lecz na klawikord, który jako jedyny w tamtym czasie dawał możliwość śpiewnego grania, a było to głównym zamierzeniem kompozytora. Zewnętrznie jednorodne kompozycje, różnią się od siebie rodzajem kształtowania rozwoju przebiegu muzycznego – względami formalnymi lub dramatyczną ideą. Jednak każdy z tych krótkich, lecz jednocześnie treściwych utworów, stanowi zamkniętą doskonałą całość i nie znajdziemy wśród nich dwóch podobnych kompozycji.

Jeśli przyjrzymy się bliżej omawianym utworom, dostrzeżemy, że pierwsze cztery *Inwencje* oraz ósma rozpoczynają się imitacją lewej ręki w obrębie oktawy w dół. *Inwencję G-dur* rozpoczyna imitacja drugiego głosu duodecymę poniżej, a w pozostałych obie ręce zaczynają grać jednocześnie. Pomimo że tylko *Inwencja nr 6* składa się z dwóch odcinków zaznaczonych repetycją, to zarówno w *Inwencji F-dur*, jak i *G-dur* widać wyraźnie, że kompozytor zestawiał ze sobą dwie części – druga

---

<sup>4</sup> Podaję za: Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, Kurecka M. i Wirpsza W. [przekł.], PWM, Kraków 1987, str. 239



rozpoczyna się tematem w inwersji w tonacji dominanty. Często stosowany jest podwójny kontrapunkt, lecz zawsze ze smakiem i pozbawiony przesady. Jak widzimy, nie istnieje jedna forma inwencji, lecz różne jej rodzaje, dlatego tytuł zbioru równie dobrze mógł brzmieć *Preludia* (jak sam Bach początkowo założył). Jednak chcąc zwrócić uwagę na typowo kontrapunktyczną realizację dzieła, pierwotna nazwa wydaje się być zbyt ogólnikowa.

*Sinfonie* należą do nieco bardziej skomplikowanych dzieł niż *Inwencje*, chociażby ze względu na wzrost liczby głosów. Są one wstępem do najdoskonalszej formy polifonicznej – fugi. Mimo że przejawiają elementy tej formy, to żadnej z *Sinfonii* nie rozpoczyna temat solo (zawsze towarzyszą mu pojedyncze dźwięki, współbrzmienia lub akordy lewej ręki). *Sinfonie*: *C-dur*, *D-dur*, *d-moll*, *e-moll*, *F-dur*, *f-moll*, *G-dur*, *g-moll*, *A-dur*, *a-moll*, *B-dur* ułożone są według jednego schematu: rozpoczyna temat, następnie odpowiedź – typowy układ ekspozycji fugi. *Sinfonia nr 6* różni się tylko tym, że drugie i trzecie wejście tematu następuje w dominancie, natomiast w *c-moll* i *h-moll* mamy jedynie dwa wejścia tematu (oba w tonice). *Sinfonia nr 5* jest wyjątkowa, gdyż ponad ostinato basu (występujące w całym utworze) umieszczona jest imitacja tylko w dwóch głosach prawej ręki. W większości *Sinfonii* Bach stosuje potrójny kontrapunkt, lecz jedynie w *D-dur* wykorzystuje wszystkie sześć możliwości jego inwersji. Również *Sinfonia f-moll* różni się od pozostałych, gdyż nie posiada jednego tematu, lecz aż trzy, zestawione ze sobą w mistrzowski sposób.

Jest to zupełnie niewiarygodne, że kompozytor napisał 30 utworów o praktycznie jednakowych rozmiarach, bez najmniejszego wysiłku, z których każdy jest doskonały. „Wobec tak niezmiernego bogactwa pewna nieśmiałość nie pozwala nam postawić pytania, czy inwencję innych wielkich kompozytorów uznać należy za równie nieograniczoną jak inwencja Bacha.”<sup>5</sup>

Z pojęciem „inwencji” jako gatunku spotykamy się także w wieku XX. Komponują je: Boris Blacher (*Zwei Inventionen für Orchester op. 46*), Bohuslav Martinu, Anthony Iannaccone, Erwin Schulhoff, Craig Bakalian, Béla Bartók oraz Andrzej Czajkowski, którego niesamowite losy i twórczość stały się źródłem tematu mojej pracy.

---

<sup>5</sup> Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, Kurecka M. i Wirpsza W. [przekł.], PWM, Kraków 1987, str. 241

## ROZDZIAŁ II

### ANDRZEJ CZAJKOWSKI

#### *1. Pierwsze lata, getto*

Podczas gdy postać Jana Sebastiana Bacha znają niemal wszyscy (zarówno związani z muzyką zawodowo, jak i ci, którym towarzyszy ona tylko od czasu do czasu), a jej przedstawienie było wyłącznie krótkim przypomnieniem, tak osobę Andrzeja Czajkowskiego należy omówić szerzej. Nie tylko ze względu na mało rozpowszechnione wiadomości na jego temat, lecz także, a może zwłaszcza z powodu niebanalności historii, jaką było jego życie.

Kariera Andrzeja Czajkowskiego nie należy do tych pięknych, łatwych, usłanych różami. To raczej nieustanna walka – ze sobą, z innymi, z całym światem. Prowokując los, uciekając od ludzi, jednocześnie bardzo ich potrzebował. Cytując Macieja Grzybowskiego, jednego z popularyzatorów muzyki Andrzeja Czajkowskiego, możemy przyznać, że: „Dramat opozycji jednostki wobec społeczności towarzyszy człowiekowi od zarania jego dziejów. Czasami przybiera postać tragedii. W przypadku Andrzeja Czajkowskiego tragedia ta jest wyjątkowo wstrząsająca. Dla historii wieku XX - wręcz emblematyczna.”<sup>6</sup>

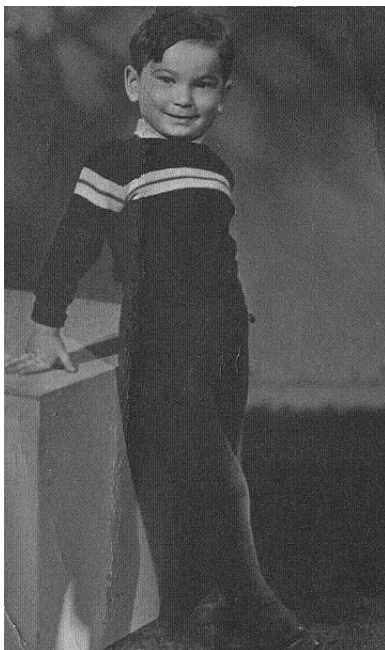
Urodził się jako Robert Andrzej Krauthammer. Przyszedł na świat 1 listopada 1935 r. w Warszawie, tak jak życzyła sobie jego matka - Felicja Alexandria Rappaport-Krauthammer – polska Żydówka, wykształcona, władająca czterema językami, a co więcej, piękna i elegancka. Nic dziwnego, że przyszedł ojciec Andrzeja – Karl Ignacy Krauthammer – Żyd z Niemiec, szybko się nią zainteresował. W normalnej sytuacji narodziny zdrowego pierworodnego syna należą do najszcześniejszych wydarzeń dla młodego małżeństwa, jednak w tym przypadku stało się inaczej. Rodzice malucha byli

---

<sup>6</sup> Grzybowski M., *Śladami Ikara*, „Ruch Muzyczny”, Rok LII, nr 17/18, 31 sierpnia 2008

właśnie w separacji i w niedługim czasie nastąpił rozwód. Ojciec wyjechał do Paryża, a dzieckiem zajmowały się matka z babką Celiną.

Andrzej był kapryśnym, bardzo rozwiniętym dzieckiem, które pragnęło brać udział w każdej rozmowie. Interesował się wszystkim i jego pragnienia nauki były nieograniczone. Jako 2,5-letni brzdąc rozmawiał jak dorosły, używając wspaniałego słownictwa. Dziadek nauczył go wymowy polskich, niemieckich i rosyjskich liter. Z małym wysiłkiem mały Andrzej mógł czytać we wszystkich trzech językach, mimo że nie zawsze znał znaczenie wymawianych słów. Od najmłodszych lat przejawiał także talent muzyczny. Pierwszych lekcji gry na fortepianie udzielała mu matka – pianistka amatorka. Wszyscy w rodzinie byli pod wielkim wrażeniem, z jaką szybkością i łatwością maluch przyswaja nowe umiejętności. Babka Celina zdawała się być zadowolona ze swego utalentowanego wnuka. Zaczęła projektować jego przyszłość: zostanie uczniem najlepszych szkół na świecie. A co za tym idzie, wzniesie się na sam szczyt swojej profesji, bez względu na to, jaka ona będzie. Ludzie widzieli, że nie było to pospolite dziecko, a babka nie mogła pozwolić, by jakkolwiek jego dar mógł się zmarnować. W związku z czym, od tego momentu mały Andrzej skazany był na dźwiganie brzemienia nieprzeciętności. Niestety 1 września 1939 r. plany wszystkich ludzi w Polsce legły w gruzach, pożegnano się z marzeniami, a z pierwszą bombą niemiecką spuszczoną na Warszawę, skończyło się życie. Przez następne pięć lat rodzina Krauthammerów skoncentrowała się na jednym celu – przetrwać.



Mały Andrzej  
tuż przed wybuchem II Wojny Światowej  
Warszawa, 1939 r.

W czasie, gdy z zarządzenia Hitlera powstały - najpierw dzielnica żydowska, a później getto warszawskie – rodzina Roberta Andrzeja mieszkała już w tej okolicy. Jak można się domyślić, w mieszkaniu, w którym przebywało 15 osób, a w pokojach po 6-7, nie było warunków do ćwiczeń na instrumencie. By zapobiec wprawkom Andrzeja, zamykano klawisz i klawiaturę od fortepianu. Lecz mały chłopiec, coraz bardziej hałaśliwy, nie lubił zakazów. Odpowiedzią na zamkniętą klawiaturę była gra na pokrywie - potrafił siedzieć kilka godzin przy fortepianie z zamkniętą pokrywą i „grać” na niemo.

Mogłoby się wydawać, że dzieciństwo w getcie to coś straszego. Oczywiście, dla nas wszystkich z perspektywy czasu jest to wstrząsające i niewiarygodne. Jednak mały Andrzej nie postrzegał tego w ten sposób – uczył się, bawił na placu zabaw z innymi dziećmi (starszymi od siebie, gdyż z rówieśnikami się nudził), a cała rzeczywistość wojenna była dla niego czymś jak najzupełniej naturalnym. Jak pisał wiele lat później do swej przyjaciółki Haliny Janowskiej: „(...) bombardowanie Warszawy było dla mnie – w wieku 4 lat – znakomitą zabawą, a wszystko, co się działo w getcie, uważałem za zupełnie naturalne. Oburzenie i zgroza to rzecz czytelnika, nie moja – ja niczego takiego nie czułem. Jak mogłem wiedzieć, że wszystko, co mnie otacza, jest nienormalne, jeśli nie pamiętałem niczego innego?”<sup>7</sup>

W 1942 r. nastąpił początek likwidacji getta, mieszkańcy wywożeni byli do obozów zagłady utworzonych na terenie Polski. Rezulutna babka Celina wiedziała, że musi wydostać z getta swoją rodzinę. Namawiała córkę na zabranie Andrzeja i znalezienie wspólnego sposobu na uratowanie się. Jednak Felicja odparła Celinie, żeby opuściła dzielnicę tylko z chłopcem, gdyż uważała, że jedynie w dwójkę mają szansę przedostać się na tzw. aryjską stronę. Jednakże głównym powodem było to, że nie chciała ona opuścić Alberta – swojego nowego męża, którego bardzo kochała. Był on jednak mężczyzną o typowo żydowskiej urodzie, w związku z czym na pewno zostaliby zauważeni przez straż, zatrzymani i prawdopodobnie zamordowani na miejscu. Tym samym, wybierając mężczyznę a opuszczając syna (który nigdy jej tego nie wybaczył), ocaliła mu życie. Jakiś czas Celina próbowała jeszcze nalegać, jednak Felicja była nieustępliwa. Babka zabrała wnuka, utleniła mu włosy (co zresztą praktykowała do końca wojny), przebrała za małą dziewczynkę i bez wahania wyszła z getta, nie

---

<sup>7</sup> Janowska A., ... *mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 100

wzbudzając najmniejszych podejrzeń mijającego ich policjanta. Nigdy więcej nie widziała córki. Po wojnie wyszło na jaw, że ta zginęła razem z Albertem w Treblince w 1942 r.

I tak rozpoczął się w życiu Andrzeja nowy okres – strachu, bólu i ciemności po aryjskiej stronie. W tym czasie Celina zdobyła dla niego i siebie nowe papiery – od tego czasu nazywał się Andrzej Czajkowski, a ona Janina. Babka wynajdywała różne miejsca, aby ukryć wnuka. Reasumując, od czasu opuszczenia getta do zakończenia wojny, maluch był przechowywany w Warszawie w kilkunastu budynkach. Nie były to jednak „normalne” warunki dla dziecka. Siedmiolatek mieszkał jakiś czas zamknięty w szafie, stojącej w obcym mieszkaniu. Pozbawiony poczucia bezpieczeństwa, samotny chłopiec, oswajał się w tych nieludzkich warunkach ze swoją odmiennością i bólem. Już od najmłodszych lat wyrastał w poczuciu odosobnienia, bez możliwości kontaktu z rodziną i otoczeniem. Co tydzień odwiedzała go babka – przynosiła pieniądze dla rodzin ukrywających wnuka, a później tleniła mu włosy, rzęsy i brwi, na wypadek, gdyby ktoś doniósł o przetrzymywanym żydowskim dziecku (karą za ukrywanie Żydów była śmierć – zarówno osoby ukrywanej, jak i ukrywającej, a nawet całej rodziny). Następnym rytuałem, który odprawiała Celina (celowo używam w całej pracy „starego” imienia babki, ponieważ Czajkowski nigdy nie nazywał jej Janiną), odwiedzając wnuka, było przepytywanie z katolickich modlitw oraz szczegółów ostatniej tożsamości Andrzeja, które zmieniały się z każdą wizytą babci. Była przekonana, że tylko w taki sposób może zwiększyć jego bezpieczeństwo. We fragmencie autobiografii Czajkowskiego pt.: „1942” (który w polskim przekładzie nosi tytuł: „Szafa Świętej Moniki”) możemy przeczytać: „Po zakończeniu kosmetycznych zabiegów Babcia poddawała mnie egzaminowi. Kazała recytować *Ojcze Nasz* i *Zdrowaś Mario*. Zadawała też wyrywkowe pytania z zasad religii rzymsko-katolickiej. Było to łatwiejsze dla mnie niż dla niej, najwyraźniej bowiem sama nie знаła tych zasad zbyt dobrze i rzadko mogła wykryć błędy.

Potem musiałem wymieniać wszystkie szczegóły mojej ostatniej tożsamości: nazwisko, miejsce urodzenia, imiona rodziców i gdzie się wychowywałem. (...) Czasem nauka katechizmu połączona była z próbą przyłapania mnie na błędzie, na przykład:

- Gdzie się urodził Jezus Chrystus? – pytała Babcia.
- W Betlejem.
- A ty?

- W Pińsku.
- Idioto! To było poprzednim razem. Nie umiesz czytać?
- W Białymstoku.
- Już lepiej. Jak się nazywa twój ojciec?
- Adam Jaworski.
- A mąż Najświętszej Panny?
- Święty Józef.
- Kto dokonał rzezi niewiniątek?
- Herod.
- A kto to robi teraz?
- Żydzi. Krzyżują chrześcijańskie dzieci i wypijają ich krew.”<sup>8</sup>

Andrzej nigdy nie pytał babci, gdzie mieszka i skąd bierze pieniądze. Uważał, że nie ma prawa o to pytać. O matce też już przestał wspominać, odkąd zorientował się, że ona nigdy nie wróci. Dzięki ogromnej sile i wytrwałości Celiny, udało im się przeżyć wojnę, jako jednym z nielicznych członków ich rodziny. Na Andrzeju ciążyła ogromna presja ze strony znienawidzonej babki. Uważała ona bowiem, że skoro został ocalony, musi zasłużyć na życie. Czuł się tak, jakby wszyscy dookoła mówili do niego słowami Hanny Krall: „Nie mogłeś zawieść matki, która zginęła, żeby zwiększyć twoją szansę. Nie mogłeś zawieść zamordowanej rodziny i może nawet całego narodu. Miałeś triumfować nad faszyzmem. Miałeś pokazać światu, że Żydzi... i tak dalej.”<sup>9</sup>

Przetrwał wojnę, miał przed sobą całe życie. Jednak aż do jego końca objawiał się u niego tzw. „syndrom dziecka ocalałego”, co wiązało się z wieloma cechami osobowości Czajkowskiego i czyniło jego byt jeszcze bardziej ciężkim i tragicznym. Stracone na wojnie lata edukacji należało jak najszybciej nadrobić, a zadbała o to babka, która wiedziała, że to dziecko jest wyjątkowe i może mieć przed sobą świetlaną przyszłość.

---

<sup>8</sup> Czajkowski A., *Szafa Świętej Moniki, W: Dzieci Holocaustu mówią..., vol. 3, Biblioteka Midrasza, Warszawa 2008, str. 86*

<sup>9</sup> Krall H., *Hamlet, W: Dowody na istnienie, Wyd. a5, Kraków 2000, str. 118-119*

## 2. Lata nauki, sukcesy

Już od samego początku Celina Krauthammer zdecydowała, że jej wnuk będzie zdobywał wiedzę tylko w najlepszych szkołach i u najznakomitszych nauczycieli. Pojechała zatem do Stanisława Szpinalskiego, uznawanego za wybitnego pedagoga w tamtych czasach. On jednak nie uczył początkujących, zwłaszcza dzieci, a przecież 10-letni Czajkowski nigdy nie pobierał systematycznej nauki gry i muzyki! Polecił konserwatorium w Łodzi, gdzie młodych adeptów sztuki kształcili m.in. Emma Altberg i Władysław Kędra, którzy zachwycali się postępami Andrzeja i jego umiejętnością gry a' vista. Po pierwszym roku odbył się egzamin kwalifikujący do klasy wyższej, prowadzonej przez Emmę Altberg. Czajkowski zagrał skomponowane przez siebie wariacje, lecz były dla niego za trudne, co skończyło się płaczem chłopca. Ale egzaminujący pomimo tego poznali się na jego talencie i bez problemu zdał.

W tym czasie babka przeszła zawał serca i zaczęła się zastanawiać, kto zajmie się jej wnukiem, kiedy ona umrze. Nawiązała kontakt z ojcem dziecka, który przysłał im zaproszenia do siebie do Paryża. Ambicją Celiny było pozyskanie dla 13-letniego Andrzeja najlepszego profesora paryskiego konserwatorium, a za takiego uchodził Lazare Lévy. Niestety, jak bywa i w naszych czasach, nauka kosztuje. Babka zachodziła w głowę, skąd wziąć pieniądze. Pierwszą osobą, jaką zaznajomiła ze swym planem kosztownej edukacji Andrzeja był ojciec Czajkowskiego. Odmówił on jednak opłacania lekcji fortepianu, ponieważ chciał łożyć na bardziej praktyczne cele. Niezrażona kobieta poszła więc do ambasady polskiej i poprosiła o stypendium, jednocześnie obiecując, że chłopak potwierdzi swój wielki talent występem. Odbył się zatem koncert, uwieńczony ogromnym sukcesem. Andrzej dostał stypendium, trochę pieniędzy od kuzyna, a także od skruszonego ojca. Tym sposobem młodzieniec rozpoczął etap edukacji francuskiej – rano uczęszczał do francuskiego liceum, a po południu do szkoły muzycznej. Na przesłuchaniu u Lévy'ego zagrał m.in. *Fantazję c-moll* Mozarta i *Scherzo b-moll* Chopina. Profesor nie mógł uwierzyć, że tak gra chłopiec po dwóch latach nauki. Na początku powierzył go swojej asystentce, która zadawała mu co tydzień nowe utwory, zmuszając tym samym do intensywnych ćwiczeń. Czajkowski zawsze uważał siebie za wielkiego lenia (m.in. pisze tak w listach do Emmy Altberg). Podczas gdy inni pianiści

ćwiczyli po 6-10 godzin dziennie, on zaledwie 2-3, bo później odczuwał nudę. Lecz niecodzienny talent pomimo wszystko zostanie zauważony. Do egzaminu na wyższy kurs do klasy przystąpiło 340-tu kandydatów. Przyjęto 30-tu, 4-ech do klasy Lévy'ego, w tym także Andrzeja, najmłodszego z uczestników. Robił błyskawiczne postępy, już wtedy także z zapałem oddawał się kompozycji (dedykował Lazaremu swoją *Sonatę*, której jedną z części jest 27 wariacji). W wieku 15 lat w roku 1950 zdobył Grand Prix paryskiego konserwatorium w pianistyce oraz solfeżu.

Po dwóch latach pobytu we Francji powrócił do Polski, gdzie zaproponowano mu udział w letnim kursie pianistycznym w Łagowie oraz wiele profitów: stypendium, mieszkanie z fortepianem, studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Wszystko to pod warunkiem, że najpierw uzupełni średnie wykształcenie – co zrobił w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Sopocie u Olgi Iliwickiej. Podczas tego roku skoncentrował się głównie na kompozycji. Był znudzony ciągłymi zachwytnymi na temat jego pianistyki. Jeszcze w czasie pobytu w Paryżu wysłał podanie i aplikację z prośbą o przyjęcie do Związku Kompozytorów Polskich. Wymienił trzynaście kompozycji, które w większości opatrzone były podpisem: „manuskrypt w przygotowaniu”; „manuskrypt zaginął”; „w przygotowaniu”; „zaginął”. Spośród wszystkich utworów tylko *Suita na fortepian* nie zaginęła i nie była w przygotowaniu – na podstawie tej jednej kompozycji przyjęto go. Mało tego, Zygmunt Mycielski wypowiadał się w jak najpochlebniejszy sposób o Czajkowskim oraz uznał go za wybitny talent.

Następne lata (1951-56) to studia w Warszawie – fortepian u Stanisława Szpinalskiego i kompozycja u Kazimierza Sikorskiego. W warszawskim konserwatorium już wiele słyszano o Andrzeju Czajkowskim. Funkcjonował jako jeden z najważniejszych studentów w szkole. Młode dziewczyny były pod ogromnym wrażeniem jego aparycji i wdzięku, a wszyscy podziwiali jego absolutny talent, niespotykaną pamięć muzyczną i łatwość językową. Mówiąc krótko - został uznany za geniusza. Państwo polskie stworzyło mu naprawdę luksusowe warunki do rozwoju. Szesnastoletni student dostał mieszkanie z fortepianem, papier nutowy, zaproszenia na koncerty. Był prawdziwą gwiazdą w swoim kraju. Wraz z grupą innych polskich pianistów (m.in. z Adamem Harasiewiczem, Włodzimierzem Obidowiczem, Tadeuszem Kernerem, Lidią Grychtołówną oraz Miłozem Maginem) rozpoczął przygotowania do V



Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, który miał się odbyć w 1955 r.

Jednak nie wszystko układało się pomyślnie – narastały konflikty z babką i młody Czajkowski wolał spędzać noce poza domem. Po długiej chorobie, na 3 tygodnie przed Konkursem Chopinowskim, Celina zmarła. Andrzeja nie było wtedy przy niej, dowiedział się na drugi dzień. Po śmierci babki załamał się i powiedział swemu profesorowi, że rezygnuje z udziału w konkursie. Jednak prawdziwy powód był inny – już wtedy odczuwał paniczny strach przed każdym publicznym występem. Szpinalski zdołał go przekonać, że w tej sytuacji tym bardziej powinien wziąć udział w konkursie, a spodziewany sukces dedykować pamięci babki. Andrzej był przerażony – wciąż jeszcze tliła się w nim świadomość, że musi pokazać, że zasłużył na ocalenie i życie.

Przystąpił do konkursu, a jego interpretacje utworów Chopina szczerze doceniano. Komisja oraz publiczność były pełne uznania dla jego wyjątkowej wrażliwości oraz subtelnego dźwięku. Zajął ósme miejsce. Jako najmłodszy uczestnik dostał dziesięć tysięcy złotych i pianino Calisia. Zwrócił jednak uwagę Artura Rubinsteina, który dostrzegł w nim podobieństwa do samego siebie. Zaprosił go na Konkurs Królowej Elżbiety w Brukseli, który miał się odbyć w następnym roku. Na tym jednym z najtrudniejszych konkursów pianistycznych na świecie Czajkowski odniósł sukces – zajął trzecie miejsce i w ramach stypendium ministerialnego otrzymał propozycję wyjazdu na studia w Brukseli u jednego z najwybitniejszych pianistów w całych dziejach – Stefana Askenase. W tym historycznym momencie Artur Rubinstein miał wypowiedzieć zdanie, które na przyszłość stanie się wizytówką młodego Czajkowskiego: „Andrzej Czajkowski jest jednym z najlepszych pianistów swojej generacji, a nawet kimś więcej – to cudowny muzyk.”



Andrzej Czajkowski z  
Królową Elżbietą Belgijską  
podczas wręczania dyplomów na  
V Międzynarodowym Konkursie  
im. Fryderyka Chopina  
Warszawa, 1955 r.

W 1957 r. Czajkowski studiował kompozycję u Nadii Boulanger. Trwało to krótko, zaledwie parę tygodni, gdyż niesforny, o rogatej duszy i nieuległy sugestiom chłopak szybko wdał się w kłótnię ze sławną kompozytorką i doszło do rozstania. Jednakże, jak możemy przeczytać w szkicu biograficznym autorstwa Davida Ferré, Zygmunt Mycielski po wielu latach tak relacjonuje wypowiedź Czajkowskiego o tym okresie: „Andrzej mówił, że nauczył się od Nadii przez te dwa miesiące więcej, niż kiedykolwiek”<sup>10</sup>

### **3. *Kariera***

Po sukcesie w Brukseli na dobre rozpoczęła się kariera młodego Czajkowskiego. Na prośbę Artura Rubinsteina (czy też może raczej z polecenia), pianistą zajął się znany na całym świecie impresario – Sol Hurok. Jednak nie wszystko przypadło mu do gustu. Po pierwsze, postanowił zmienić imię i nazwisko muzyka na „bardziej światowe” i łatwiejsze do wymówienia. Tak więc Andrzej Czajkowski od tej pory stał się André Tchaikowsky. Andrzejowi nie spodobało się to, więc urządzał sceny i manipulował impresario. Jednak, gdy o wszystkim dowiedział się Rubinstein, potrząsnął niesfornym pianistą i André musiał zgodzić się na wszystko. Hurok irytował Czajkowskiego,

---

<sup>10</sup> Tłum. własne, Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 91

podając w programach koncertowych wątek Holocaustu i tragicznego dzieciństwa, czym promował go jako „Annę Frank fortepianu”. Następną inicjatywą, którą starał się podjąć impresario, było przygotowanie koncertu, podczas którego na afiszu widniałby chwytliwy tytuł: Czajkowski gra Czajkowskiego. Jednak do realizacji tego planu nigdy nie doszło, ponieważ Andrzej gardził rosyjskim kompozytorem i nie wykonywał jego dzieł. Już wtedy Czajkowski nie był nastawiony na karierę pianistyczną, nigdy do niej nie dążył. Chciał komponować, gdyż to była jego największa pasja i miłość.

Rozpoczęła się seria koncertów, trwająca nieprzerwanie do końca życia. W latach 1956-59 Czajkowski wystąpił na ponad 500 koncertach, co daje średnią: koncert prawie co drugi dzień!<sup>11</sup> Zaraz po sukcesie w Brukseli zaproszono go na tournée do USA. Pomimo wielu niedogodności (strajk orkiestry, choroba Andrzeja) pisano wiele pochlebnych słów. Lecz dla Czajkowskiego niewiele to znaczyło. Przeżywał właśnie kolejny zawód miłosny i stracił chęć do życia. W jego listach czytamy: „Później pisali w gazetach i wszyscy flegmatycznie uznali mnie za dobrego pianistę. A ja nie jestem dobrym pianistą – jestem czymś o wiele więcej albo dużo mniej; ale żeby im to pokazać, muszę mieć dla kogo grać, musi mi się chcieć kogoś przekonać na sali.”<sup>12</sup>

Czajkowski był chimerycznym, igrającym z ludzkimi uczuciami masochistą. Zrywał przyjaźnie i doprowadzał swoją karierę zawodową do upadku. Pewnego dnia zaprosił go do swojego domu w Nowym Jorku Vladimir Horowitz, który zainteresował się pianistą po wysłuchaniu przez radio jego debiutu. Andrzej musiał czekać na niego godzinę, aż stracił zainteresowanie tym spotkaniem. Kiedy wreszcie mistrz zaprosił go do swego pokoju i poprosił, żeby dla niego zagrał, Czajkowski uderzył akord C-dur i powiedział: „Tylko tyle umiem zagrać z pamięci.” Po czym wyszedł.<sup>13</sup>

Kolejna buntownicza przygoda miała miejsce w domu Rubinsteinów, gdzie chętnie go zapraszano. Wielki pianista był oczarowany młodziutkim Polakiem, jego osobowością, talentem, muzykalnością. Jednak Czajkowski nic sobie z tego nie robił. Nudziły go te spotkania, mierziło sztuczne zachowanie. Nie spodobało mu się, kiedy Rubinstein wypowiadał się na temat jego koncertu fortepianowego: „Otwórz się! Wyśpiewaj swą duszę. Ty masz talent dziecko, złoty talent, powinieneś tak pisać, żeby wszyscy na sali

---

<sup>11</sup> Podaję za: Grzybowski M., *Śladami Ikara*, W: „Ruch Muzyczny”, Rok LII, nr 17/18, 31 sierpnia 2008

<sup>12</sup> Janowska A., ... *mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 20

<sup>13</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 146

plakali.”<sup>14</sup> Dla Andrzeja były to antywskazówki. Miał swoją wizję koncertu i nie zamierzał zmieniać jej na „V-ty koncert Rachmaninowa.”<sup>15</sup> Rubinsteina zraził do siebie rok później, kiedy podczas prezentowania przez mistrza najnowszego nagrania *Ballad* Chopina rzekł: „Grałem te ballady o wiele lepiej niż ty, Arturze.”<sup>16</sup> Rubinstein wybuchnął śmiechem, lecz następnego dnia młodemu pianiście nie otworzono już drzwi, a o karierę od tej pory musiał dbać sam.

W 1959 r. Polak zerwał współpracę z Hurokiem, a do Stanów powrócił w swym życiu tylko dwa razy – w 1970 i 1975 r. W roku 1960 opuścił Paryż i przeprowadził się do Londynu, gdzie mieszkał przez 16 lat. Po tym czasie wyprowadził się do domu w Cumnor, małej wioski oddalonej o kilka kilometrów od Oxfordu, ponieważ nie mógł znieść ciągłych narzekań sąsiadów (zwłaszcza pisarza mieszkającego obok i całymi dniami przebywającego w domu), których drażniło ćwiczenie Andrzeja na fortepianie. Z Anglią bardzo się zżył, dostał paszport brytyjski, jednak polskiego obywatelstwa nigdy się nie zrzekł. Zawsze mówił o sobie jako o polskim pianiście i kompozytorze. Jego angielskim menedżerem został Wilfrid van Wyck, niestety teraz należało liczyć już nie na same koncerty, a na zastępstwo w razie nieobecności planowanego artysty. Niemniej były to zastępstwa za wybitne osobowości, np. Clare Haskil, a Czajkowski był niemalże jedynym pianistą zdolnym przygotować dwa różne koncerty (Bacha i Mozarta) na dwa dni przed planowanym występem. Jednak dopiero kolejny agent – Terrence Harrison – został jego prawdziwym przyjacielem i pracowali razem do końca życia artysty. Żona Terry’ego, Eve, została osobistą sekretarką Andrzeja. Oprócz nich André przyjaźnił się w Londynie jeszcze z kilkoma osobami, np. z Fou Ts’ongiem, Peterem Franklem, Tamásem Vásáry, czy małżeństwem Arnoldów, a najbliższymi przyjaciółmi byli Radu Lupu (który jako pierwszy wykonał *Koncert fortepianowy op. 4*) oraz Stephen Bishop-Kovacevitch.

André Tchaikowsky żył dla komponowania, koncertował, aby móc komponować. W listach do Haliny Janowskiej pisze: „ (...) ja rzeczywiście lubię grać na fortepianie, tak jak po dwudziestu latach współżycia można jeszcze lubić żonę – z domieszką rezygnacji i cierpliwości. Natomiast kompozycja pożera mnie po prostu jak największa

---

<sup>14</sup> Podaję za: Janowska A., *mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 15

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 155

miłość.”<sup>17</sup> Nie znosił nagrań studyjnych, często nie zgadzał się na publikację płyty. Mimo to nagrał ich kilkanaście – wspaniałych, niepowtarzalnych i pełnych emocji - w tak wybitnych wytwórniach jak EMI czy RCA oraz sporo nagrań radiowych, gdzie zamieszczone są wyjątkowe i unikatowe interpretacje dzieł takich, jak: *Wariacje Goldbergowskie* Bacha (niesamowite wykonanie, moim zdaniem, jedno z najlepszych jakie powstało), *Gaspard de la nuit* Ravela, *Sonaty* Schuberta, Haydna, Mozarta, *Koncerty* Mozarta, wiele utworów Fryderyka Chopina, *VII Sonata* Prokofiewa i wiele innych.<sup>18</sup>

„Andrzej był pianistą niezwykle utalentowanym, niezwykle wszechstronnym. Poza świetną techniką i wybitną muzykalnością obdarzony był wielką charyzmą, darem wywoływania u słuchaczy silnych emocji. Jego indywidualność w jakiś sposób promieniowała z estrady. Są tacy pianiści i nie można ich w pełni docenić, słuchając wyłącznie nagrań płytowych.” Takie zdania możemy znaleźć w jednym z wywiadów, które przeprowadzono na temat Andrzeja Czajkowskiego. Słowa te należą do jego wieloletniej przyjaciółki, Haliny Janowskiej, z którą korespondował przez ponad ćwierć wieku. Wspomina ona także, jak bardzo podziwiano go za umiejętność gry a’ vista oraz zdolność improwizacji. Na obozie młodych muzyków w Łagowie (po dwuletnim pobycie w Paryżu) Andrzej uchodził za prawdziwe zjawisko - potrafił nauczyć się na pamięć najbardziej skomplikowanej fugi Bacha w ciągu kilku godzin, podczas gdy doświadczeni pianiści potrzebują na to kilku dni. Koledzy poddawali go próbom: rano dawali zupełnie nieznaną mu fugę, a tego samego wieczoru Andrzej grał ją na pamięć z niezwykłym poczuciem polifonii, gdzie każdy jego palec posiadał inne brzmienie. Nie wierzyli, że nie znał tych utworów, dawali mu zatem swe własne kompozycje. Czajkowski czytał partyturę wzrokiem, po czym siadał do fortepianu i grał bez najmniejszego błędu. Nieziemski talent. Koledzy uznali go za geniusza, jednak jego brak poczucia dyplomacji i brak zahamowań, przysporzyły mu wrogów.

Mówiono o nim, jako o chłopcu grającym „wszystko” – zarówno partie z kwartetów, kwintetów jak i wyciągi z oper czy symfonii. W świecie muzyków można znaleźć takie przykłady, jednak Czajkowski potrafił zagrać wszystko po jednokrotnym wysłuchaniu! Co ciekawe, po opuszczeniu kraju, dar ten utracił. Doskonale czuł się zarówno w

---

<sup>17</sup> Janowska A., *...mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 86

<sup>18</sup> Nagrania A. Czajkowskiego można znaleźć na poświęconej mu stronie internetowej: <http://andretchajkowsky.com/>

muzyce solistycznej, jak i kameralnej, często koncertując z tak znakomitymi muzykami, jak: Wanda Wiłkomirska, Margaret Cable, Michael Belmgrain, Lars Grund, Ino Jansen czy muzykami ze słynnego kwartetu Allegri Quartet.

Czajkowski wyjechał z Polski we wrześniu 1956 r. i nigdy już nie powrócił. Nasuwa się pytanie: dlaczego? Przecież w kraju był idolem, podziwiano go, uwielbiano, otaczano miłością, obdarowywano stypendiami i opieką. Gdy opuścił Polskę, nigdy już nie spotkał się z takim zainteresowaniem. Powodem niechęci powrotu do ojczyzny mogły być niezatarte wspomnienia okupacyjne (towarzyszące do końca życia), koszmarny sny, czy lęk.<sup>19</sup> Mimo że opuścił kraj na dobre, to jednak zawsze podawał się w folderach za polskiego pianistę i kompozytora, a także dawał koncerty charytatywne na rzecz Polski (kilka z nich w okresie „Solidarności”).

#### **4. Praca twórcza, zainteresowania, cechy osobowości**

Można przypuszczać, że genialny artysta wobec siebie był bardzo wymagający i bezkompromisowy. Pisał nieustannie, lecz nie zabiegał ani o publikację, ani o wykonania swych dzieł. Zaledwie 7 ze swoich kompozycji zgodził się wydać (*Sonata na fortepian i klarnet op. 1, Inwencje na fortepian op. 2, I Kwartet smyczkowy op. 3, II Koncert fortepianowy op. 4, II Kwartet smyczkowy op. 5, Trio Notturmo op. 6, operę Kupiec wenecki op. 7*), natomiast wczesne utwory z lat 1957-58 kazał zniszczyć. Cenił Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Chopina, Schuberta, Lutosławskiego. Jego myśl kompozytorska idzie trochę w stronę Prokofiewa, Bartóka, Berga, Szostakowicza, a także Lutosławskiego i Serockiego. Jak przenikliwie ujął to w swym artykule Maciej Grzybowski: „Jego myślenie muzyczne było zdecydowanie polifoniczne. Jak każdy rasowy kompozytor nie przegapiał okazji, by dialogować, imitować, dogadywać, polemizować. Stwarzać szansę do kreatywnego dialogu.”<sup>20</sup>

Warto wspomnieć o „muzycznym dziecku” Czajkowskiego, czyli *Koncertie fortepianowym op. 4*. W zasadzie jest to jego *II Koncert*. Jednak kompozytor uznał go

---

<sup>19</sup> W listach do Haliny Janowskiej wyznawał, że miewa sny o tym, że wraca do Polski, wysiada na lotnisku i już po chwili ma ręce zakute w kajdanki.

<sup>20</sup> Grzybowski M., *Ekspresja ujarzmiona*, W: „Tygodnik Powszechny”, nr 2 (2844), 11 stycznia 2004

za swój jedyny *Koncert fortepianowy*, a *I Koncert* (skomponowany w latach 1956-57), wielokrotnie przez niego wykonywany, kazał skreślić ze swego repertuaru i nie zezwolił na jego wydanie. *Op. 4* było pisane przez 5 lat (1966-71), w przerwach pomiędzy trasami koncertowymi i pochłaniało wiele czasu, jednak rokowało na wspaniałe arcydzieło. Jak sam Czajkowski pisał w listopadzie 1970 r. w liście do Haliny Janowskiej: „Słynny *Koncert fortepianowy* jest j e s z c z e niegotowy (powinienem go nazwać „odwieczne pieśni”)<sup>21</sup>, ale zdaje się, że zapowiada się dobrze; dotychczas widziały go 4 osoby (Stefan Askenaze, Stephen Bishop, Hans Keller i George Lyward – ten psycholog, o którym tyle Ci mówiłem) i wszystkie były bardzo pod wrażeniem.”<sup>22</sup>

Utwór ten składa się z trzech części poprzedzonych wolną *Introdukcją* orkiestry, która wprowadza nas do natchnionej *Passacaglii*. Wszystkie części przechodzą w kolejną *attaca*, a orkiestra ściśle jest zintegrowana z partią fortepianu. Po pełnej zadumy części I przechodzimy do szaleńczego *Capriccio* (scherzo), kipiącego skrajnymi uczuciami, a także niepozabawionego fragmentów nasączonych motywami o złośliwym i jadowitym charakterze. W *Finale* (które jest połączeniem fugi i sonaty) kompozytor powraca do reminiscencji rozmarzonych wątków *Passacaglii*, jednak całość coraz bardziej zmierza ku energetycznemu i naładowanemu emocjami zakończeniu. Utwór trwa około 28 minut. W oryginale *Koncert* był dedykowany George’owi A. Lywardowi, jednak w publikacji widnieje nazwisko Radu Lupu. Zmiana ta może wiązać się z szacunkiem dla pianisty w związku z ogromem pracy jaki włożył, aby nauczyć się tego *Koncertu*.

Kiedy Czajkowski nareszcie ukończył swój *Koncert*, poszedł do biura wydawnictwa Harrison/Parrott w Londynie, aby prosić o wydanie. Szczęśliwym trafem spotkał tam znakomitego pianistę światowej sławy – Radu Lupu, który zainteresował się dziełem kompozytora. Wystarczyła krótka wymiana zdań, a muzyk poprosił o prawykonanie *Koncertu*. Andrzej, wniebowzięty i niedowierzający, że to właśnie Lupu wykona jego utwór (bardzo cenił rumuńskiego artystę, nazwał go „największym pianistą świata”<sup>23</sup>) cieszył się ogromnie i teraz pozostało już tylko czekać na prawykonanie. Jednak nie było to takie proste, gdyż ów *Koncert fortepianowy* okazał się piekielnie trudny, w związku z czym ciężko było znaleźć zarówno dyrygenta jak i orkiestrę, którzy podjęliby się tego wyzwania. W końcu po długich pertraktacjach udało się – koncert miał się

---

<sup>21</sup> Hans Keller [kompozytor i krytyk muzyczny] pragnął, aby *Koncert* był gotowy na jesieni 1970 r.

<sup>22</sup> Janowska A., ... *mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 80

<sup>23</sup> Ibidem, str. 84

odbyć 28 października 1975 r. w Londynie. Jako solista miał wystąpić oczywiście Radu Lupu, jako dyrygent Uri Segal wraz Królewską Orkiestrą Filharmoników Londyńskich. Wszyscy śmiertelnie się denerwowali z powodu trudności, jakimi najeżony był utwór. Lupu wspomina, że Czajkowski przychodził do jego domu na dwa tygodnie przed koncertem, aby z nim ćwiczyć i oswajać z partią orkiestry (na jednym fortepianie grał partię orkiestry, podczas gdy pianista na drugim swoją).<sup>24</sup> Aż do samego wykonania rumuński artysta nie był pewny, czy na pewno wystarczająco dobrze opanował materiał pamięciowo, przy czym potrzebował sześciu miesięcy, aby nauczyć się tego dzieła (podobnie jak Norma Fisher, która 11 lat później również wykonała ten utwór pod dyktando Uri Segala).

„Prawykonanie *Koncertu fortepianowego* Andrzeja Czajkowskiego było wielkim wydarzeniem muzycznym. (...) Fortepian i orkiestra są w tym utworze tak ściśle zintegrowane i podporządkowane muzycznej treści dzieła jak w koncertach Brahmsa. (...) Nie ma w *Konercie* programowości, a jednak jest to kompozycja w tym stopniu dramatyczna i przejmująca, że nasuwa skojarzenia pozamuzyczne. Są tu chwile melancholii tak głębokiej, jak w Bergu op. 1. Skrzące się *Capriccio* (...) pełne jest zjadliwej złości – to *dance macabre*, który kończy się katastroficzną kulminacją. Nawet w finale – początkowo sugerującym emocjonalne opanowanie – ponownie wzrasta pełne pasji napięcie. *Koncert* kończy się pełną zadumy, retrospektywną kadencją nawiązującą do wątków *Passacaglii*, która rozpoczyna utwór. (...) Jeśli nastrój kompozycji bliższy jest w klimacie muzyce Berga czy Bartóka niż współczesnej awangardzie, to jednak Andrzej Czajkowski przemawia dostatecznie sugestywnie, by przekonać nas o swej wielkiej muzycznej indywidualności i znaczącej odrębności.”<sup>25</sup>

Pisano wiele pochlebnych recenzji, zachwalano indywidualność i styl Czajkowskiego oraz niesamowite poczucie polifonii, a *Koncert fortepianowy* porównywano wielkością do koncertów Brahmsa, Prokofiewa czy Bartóka.

Kompozytor wielokrotnie później wykonywał to dzieło, zawsze gorąco oklaskiwany. W swoim repertuarze *op. 4* posiada również Norma Fisher oraz Maciej Grzybowski, który z powodzeniem wykonuje utwór w Polsce.

---

<sup>24</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 275

<sup>25</sup> Fragment recenzji J. Chissell „The Times” z 20 października 1975 r. [sic!] w tłumaczeniu A. Janowskiej



Andrzej Czajkowski był oddany literaturze i teatrowi. Jak pisał w zamieszczonej na odwrocie płyty notatce o sobie, podczas pobytu we Francji upajał się literaturą francuską XVII wieku, po powrocie do Polski fascynowały go francuskie nowele i rosyjska literatura klasyczna, natomiast w Anglii jego prawdziwą pasją stały się dzieła Szekspira. Wiele dzieł pisanych znał na pamięć („Hamleta” nawet z didaskaliami). Nie jest przypadkiem fakt, że za temat swej opery wybrał właśnie dzieło Szekspira pt.: „Kupiec Wenecki”. Pracował nad nią 14 lat – do końca swojego życia. Ostatnie strony orkiestracji pisał już w szpitalu na łożu śmierci. Także wspaniała kompozycja na głos i fortepian – *Siedem sonetów do słów Szekspira* - pisana była pod wpływem angielskiego poety. Oprócz autora „Sonetów”, Czajkowski cenił także Racine’a, Dostojewskiego, Prousta, a za sprawą Haliny Janowskiej – Wisławę Szymborską. W testamencie przekazał swoją czaszkę brytyjskiemu Royal Shakespeare Company, prosząc, aby wykorzystano ją w spektaklu jako czaszkę hamletowskiego błazna Yorricka. Ponoć drażniło go za każdym razem, gdy oglądał „Hamleta”, że aktor trzyma plastikową replikę. Oprócz wytrawnej znajomości literatury, był również utalentowanym poliglotą (władzał językiem polskim, francuskim, angielskim, niemieckim, hiszpańskim, a także radził sobie w rosyjskim, włoskim i portugalskim).

Jego życie wypełniały skrajne uczucia. Jak sam Czajkowski wspominał w swych listach: „(...) ja naprawdę umiem coś zdziałać tylko w stanie obsesji. W ogóle, jak wiesz, mnie najbliższe są stany krańcowe – namiętna miłość, namiętna nienawiść, egzaltacja albo depresja, a co kilka tygodni nieuniknione wyczerpanie, kiedy nie mogę nawet wstać.”<sup>26</sup> Często miewał okresy depresji, spowodowane najczęściej burzliwymi związkami miłosnymi. Od młodości był świadomy swojej orientacji homoseksualnej, lecz nigdy do końca się z nią nie pogodził. Pragnął mieć rodzinę i dzieci, aby „mieć, dla kogo żyć”.<sup>27</sup> Przez całe życie poszukiwał miłości. Miał kilka związków, jednak żaden nie przetrwał dłuższej próby czasu. Wymagał od innych sprzecznych rzeczy – nie znosił nadmiernych pochlebstw, a ludźmi, którzy chcieli mu się przypodobać, po prostu gardził. Jednocześnie żądał całkowitego oddania, a kto nie chciał ulec, musiał się poddać. Często bywało, że zamykał się w domu na kilka tygodni, pracując, czytając, czy prowadząc korespondencję, nikogo nie chcąc widywać.

---

<sup>26</sup> Janowska A., *...mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 177

<sup>27</sup> Czajkowski i jego przyjaciółka – Halina Janowska - snuli plany o wspólnym dziecku. Nawet, gdy ta wyszła za mąż, nadal myśleli, aby ów plan wcielić w życie. Nigdy jednak do tego nie doszło, a kolejne próby podjęcia tematu dziecka, zaowocowały zerwaniem kontaktu na okres 4 lat.

Uważano go za introwertycznego samotnika, jednak w gruncie rzeczy sam mówił, że pomimo tego, że zachowuje się niekiedy jak mizantrop, ludzi lubi i ich potrzebuje. Miał złożoną osobowość i niesamowite poczucie humoru, niekiedy nasycone nutką sarkazmu czy złośliwości. Nie znosił natomiast wszelkich bankietów, przyjęć, „sztywnych” i sztucznych spotkań bogatych osób (szczególnie w okresie młodości, gdy często ignorował spotkania, nie przychodził lub urządzał skandaliczne sceny).

Kolejną rzeczą, której nie cierpiał i która wzbudzała w nim paniczny strach, były oczekiwania innych ludzi wobec niego. Zarówno w kwestii jego koncertów publicznych, jak i sprawach prywatnych. Czuł się sparaliżowany tremą, która towarzyszyła mu przed każdym publicznym występem już od najmłodszych lat. Kiedy czuł, że MUSI sprostać czyimś wymaganiom, komuś się przypodobać, zazwyczaj grał „potwornie” (jak sam określał). Czuł się dobrze tylko wtedy, gdy wiedział, że nikt od niego niczego nie wymaga, a on nie musi się z niczym mierzyć. Bez tego psychicznego balastu, oddawał się muzykowaniu, komponowaniu czy przebywaniu z ludźmi z prawdziwą przyjemnością. Zazwyczaj z wdzięcznością przyjmował krytyki na temat swojej gry, sam często uważał siebie za niezbyt dobrego pianistę. Jednak jeśli ktoś wyrażał się niepocholebnie o jego kompozycjach, wprawiało go to w złość i rozdrażnienie. Mówił: „Znam osobiście 150 osób, które grają na fortepianie nieporównanie lepiej ode mnie, ale mało kogo, kto moim zdaniem lepiej pisze (np. Lutosławski).”<sup>28</sup>

Uwielbiał grę w brydża i szachy, okazjonalnie biorąc nawet dla zabawy udział w turniejach. Kochał robić coś dla innych, jednak tylko wtedy, gdy było to bezinteresowne, a on nie miał z tego żadnego pożytku. Nie dbał o pieniądze, często grał dobroczynnie i fundował stypendia młodym artystom. Pod koniec życia miał problemy finansowe, często pożyczał pieniądze od przyjaciół, gdyż przez całe życie nie posiadał żadnych oszczędności.

Umarł 26 czerwca 1982 r. w swoim domu w Cumnor po półrocznej chorobie. Dla przyjaciół był to cios, niewielu z nich wiedziało, że Andrzej poważnie chorował. Od stycznia 1982 r., kiedy wykryto u niego raka, przeszedł trzy operacje, pomiędzy którymi koncertował i prowadził kursy mistrzowskie. Ostatni koncert zagrał na kilka tygodni przed śmiercią – 9 maja 1982 r. Kiedy wiedział już, że nie da się nic zrobić,

---

<sup>28</sup> Janowska A., ...*mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 162

zaczął dzwonić do przyjaciół, żeby się z nimi pożegnać. Nie mówił tego wprost, jednak oni wiedzieli, że to nie jest zwykły telefon od Andrzeja. Ostatni list napisał do Zygmunta Mycielskiego, w którym wyznaje, że samej śmierci się nie boi, ale chciałby poczuć, że nie zmarnował życia. W związku z tym, przez cały pobyt w szpitalu komponował dwie godziny dziennie, a nawet snuł plany na następne projekty. Po dokonaniu autopsji odkryto, że w tak ciężkim stanie, w jakim był, cudem było, że zachował przytomność umysłu i oddawał się instrumentowaniu opery. Na pogrzebie odegrano *Trio Notturmo op. 6*, a następnie *Adagio z Kwintetu fortepianowego* Schuberta – ulubionego utworu Andrzeja Czajkowskiego.



Mark Rylance  
w sztuce pt.: „Hamlet”  
z repliką czaszki Andrzeja Czajkowskiego  
(1989 r.)

## ROZDZIAŁ III

### CHARAKTERYSTYKA I ANALIZA *INWENCJI NA FORTEPIAN OP. 2* ANDRZEJA CZAJKOWSKIEGO

#### 1. *Charakterystyka*

W twórczości Andrzeja Czajkowskiego stykamy się z niezwykle fascynacją bachowską muzyką. Jednym z przykładów są właśnie *Inwencje na fortepian op. 2*. Jednak pomimo wielkiego zachwytu muzyką Bacha oraz świadomości jej geniuszu, w kompozycjach Czajkowskiego daje się zauważyć dzieląca je ponad dwuwiekowa różnica ich powstania. W przypadku utworów Jana Sebastiana stykamy się z typową wielogłosową prekursorką fugi, która, mimo że potraktowana w sposób swobodny, zasadniczo zachowuje swoje polifoniczne cechy. Widzimy też zupełnie inne przeznaczenie obu cykli – po pedagogicznym i doskonalącym równoczesne prowadzenie wielu głosów w kompozycjach Bacha, w przypadku *Inwencji* André nie ma już śladu. Pianista, pragnący wykonać te dzieła, wręcz zmuszony jest do posiadania tych umiejętności, a ponadto także doskonałej techniki, w skład której wchodzi: władanie różnorodnymi gatunkami dźwięku, artykulacji i brzmienia. Nie są to z pewnością utwory dydaktyczne, lecz doskonale pełnowartościowe dzieła, którymi poszczycić mógłby się każdy komponujący pianista. Cechą łączącą jest niewątpliwie wielogłosowość i troska o to, by każdy głos posiadał inną barwę.

*Inwencje op. 2*, powstałe w latach 1961-62, to zbiór 10-ciu krótkich utworów, z których każdy jest muzycznym obrazem jednej osoby lub pary należącej do najbliższego otoczenia kompozytora. Każda z części cyklu jest muzycznym arcydziełem, a wszystkie składają się na wyjątkową mozaikę ludzkich charakterów. Kontrastują ze sobą pod względem zastosowanych temp, nastrojów, a jednocześnie w niezwykle przemyślany sposób, co jakiś czas budują kulminacje, aby rozładować je w kolejnych utworach.

Całość cyklu mieści się zaledwie w 20 minutach, więc na każdą *Inwencję* przypadają średnio 2 minuty. Jasnym jest to, że nie trwają one jednakowo długo, ale pomimo to ich średni czas jest podobny (za wyjątkiem ostatniej *Inwencji*, która jest najdłuższa – trwa około 5 minut). 9 kolejnych utworów stopniowo przedstawia nam coraz bardziej wyraźny obraz całego dzieła, co jakiś czas to budując napięcie, to je rozładowując. Wszystko to zmierza ku *Inwencji nr 10*, która jest absolutnym wyjściem poza obręb sceny. Różni się ona zasadniczo od pozostałych, tak jakby jej akcja rozgrywała się w innym czasie lub w odmiennej czasoprzestrzeni. Zamyka jednak cały cykl w mistrzowski i znamieny dla Czajkowskiego wyrafinowany sposób. Kompozytor niezwykle trafnie wyraził postrzegane na swój sposób osobowość i charakter każdej z przedstawionych postaci. Styl kompozytorski doskonale uchwycił Maciej Grzybowski, który regularnie zamieszcza w swoim repertuarze *op. 2*. Píše: „Jest ona [sztuka] wypadkową bardzo różnych wpływów. Pokrewnym jej typem ekspresji wydaje się schönbergowski ekspresjonizm, ten nieujarzmiony jeszcze przez dodekafoniczną regułę – już atonalny, ale niezatrząskujący definitywnie drzwi za romantyzmem. Równoległe nasza myśl biegnie w stronę Prokofiewa, a zwłaszcza Bartóka. Prokofiewowska kapryśność frazy skrzyżowana z dyscyplinowaniem swoich skłonności do groteski, olśniewające bogactwo pomysłów melodyczno-harmonicznych i fakturalno-formalnych skontrolowane arcyoszczędnym ich wysławianiem obok kapitalnych zabiegów rytmiczno-sonorystycznych i *molto barbaro, simile* w bartóckowskim duchu – oto źródła gejzeru niezwyklej muzyki Andrzeja Czajkowskiego.”<sup>29</sup>

Przyjrzyjmy się zatem, w jakim momencie życia i pracy twórczej znajdował się kompozytor, pisząc swoje *op. 2*. Pod koniec grudnia 1962 r. Czajkowski pogrążony był w ferworze komponowania. Zanim jednak zdecydował się pokazać całemu światu *Inwencje*, zaprosił bohaterów swoich miniatur, aby najpierw oni wyrazili swoje opinie. Chciał bowiem wyjawić istnienie *Inwencji* dopiero wówczas, gdy tamci będą zadowoleni ze swych muzycznych portretów.<sup>30</sup>

„Przedpremierowy” koncert cyklu odbył się 22 stycznia 1963 r. w domu Charles’a i Lydii Napper – jedna z *Inwencji* dedykowana była właśnie im. Pojawili się wszyscy zaproszeni, z wyjątkiem Stefana Askenaze i jego żony, który w tym czasie miał koncert i nie mógł odwołać swych planów. Prawykonanie (oczywiście przez samego

<sup>29</sup> Grzybowski M., *Ekspresja ujarzmiona*, W: „Tygodnik Powszechny”, nr 2 (2844), 11 stycznia 2004

<sup>30</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikovsky*, Chewelah 2008, str. 193-194

kompozytora) zakończyło się prawdziwym sukcesem. Następne wykonania miały miejsce kilka lat później na kanale BBC oraz antenie radiowej. Czajkowski nigdy nie zabiegał ani o wykonania, ani o publikację swych kompozycji. Jak wspomina Gerald Kingsley, dyrektor Wydawnictwa Josef Weinberger: „Andrzej nigdy nie próbował być modny. Nie miał takich zapędów. Był prawdziwym muzykiem dla innych muzyków. Nie był także publicznym muzykiem. Nigdy nie chciał być wielkim, sławnym kompozytorem; chciał tylko komponować i miał nadzieję, że ktoś zainteresuje się wykonywaniem jego utworów.”<sup>31</sup>

Marzenia po części się ziściły, gdyż *op. 2* cieszy się coraz większą popularnością wśród pianistów. W swoim repertuarze mają je tacy wykonawcy, jak: Norma Fisher, Colin Stone (dokonał nagrania na płycie CD), Daniel Browell, a w Polsce: Ewa Pobłocka i popularyzator muzyki Andrzeja Czajkowskiego - Maciej Grzybowski.

Do wydania *Inwencji op. 2* przyczynił się John Ogdon, wieloletni przyjaciel i miłośnik muzyki Czajkowskiego. Zostały one opublikowane w 1975 r. w Wydawnictwie Novello & Company Limited.

---

<sup>31</sup> Tłum. własne, Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 199

## 2. Analiza

### 2.1. *Inwencja nr 1 – dedykowana Peterowi Feuchtwangerowi*

Peter Feuchtwanger był pierwszym przyjacielem Andrzeja w Anglii i przekonał go, żeby przeprowadził się z Paryża na stałe do Londynu.

Urodził się w Monachium, lecz pierwsze lata muzycznej edukacji pobierał w Izraelu. Następnie studiował kompozycję, fortepian, perkusję, dyrygenturę w Londynie i Zurychu. W 1959 r. skomponował etiudę, którą zadedykował Czajkowskiemu, a ten wykonał ją podczas tournée po Ameryce Południowej. Feuchtwanger rozpoczął karierę jako koncertujący pianista, szybko jednak zdecydował się poświęcić kompozycji i nauczaniu, w której to dziedzinie zyskał popularność i renomę.

*Inwencja nr 1* utrzymana jest w spokojnym, pogodnym nastroju prokofiewowskiej narracji. Jest ona wspaniałym i niewątpliwie trafnym rozpoczęciem całego cyklu, a oznaczenie agogiczne - *Allegretto tranquillo* - oraz ostateczny motyw lewej ręki wprowadzają słuchacza jakby w trans. Na tym tle pojawia się, podany w oktawie dwukreślnej, temat prawej ręki – nie przesłodzony, raczej powściągliwy i kapryśny, a oznaczenie *cantando* narzuca prowadzenie śpiewnej linii oraz długiej frazy. Łączą się one w pięciotaktowe fragmenty, uformowane jako ekspozycja tematu. Kompozytor nie operuje konkretną tonacją, tak jak i w pozostałych częściach cyklu. Dynamika w całym utworze oscyluje pomiędzy *pp* a *mp*, w kulminacyjnym miejscu osiąga wartość *mf*.

Allegretto tranquillo  
*mp cantando*

*p legato*

Przykład 1, Inwencja nr 1, t. 1-7

Po dwukrotnym pokazie tematu następuje zmiana charakteru – ukazuje się nam kolejny motyw, tym razem *scherzando* utrzymany w dynamice *pianissimo*. Fragment ten nie operuje, tak jak w przypadku początkowego tematu, długimi śpiewnymi frazami, lecz składa się z szeregu krótkich odcinków, które dzięki groteskowemu potraktowaniu (krótkie łuczki oraz zmienna artykulacja) stają się zwiewne, lekkie i kapryśne. W dolnym głosie cały czas utrzymany jest jednostajny ósemkowy rytm, jednakże ostinato zmieniło już swoją postać, a także został dołączony kolejny głos.

*scherzando*

*pp* *p*

Przykład 2, Inwencja nr 1, t. 11-14



Fragment ten kończy się strettom początkowego tematu, występującym teraz w trzech głosach *mp*, by następnie *calando* przejść do tempa pierwotnego, w którym lewa ręka powtarza ostinatowy motyw z początku, natomiast prawa fragment *scherzando*, dodatkowo opatrzony terminem *leggiero*. Po ponownym zwolnieniu i zawieszeniu, przechodzimy już do tematu z tradycyjnym ostinato, lecz i tu kompozytor nie omieszkiał użyć stretta na zakończenie, jakby chciał dokładnie utrwalić temat. Jest to kulminacyjny moment, gdyż łączą się w nim wszystkie motywy występujące w *Inwencji*, a ponadto twórca opatrzył fragment największą dynamiką *mf*, dodatkowo wpisując *sostenuto e legato*. Utwór kończy się motywem *scherzando* do końca utrzymanym w jednym tempie, lecz zmniejszając dynamikę do *ppp* na ostatnim dźwięku.

## **2.2. *Inwencja nr 2 – w oryginale dedykowana Fou Ts'ongowi i Zamirze Fou, w publikacji – jedynie Fou Ts'ongowi***

Przyjaźń z Fou Ts'ongiem rozpoczęła się w lecie 1954 r. na obozie letnim w Łagowie, w którym uczestniczyli wszyscy polscy kandydaci do Konkursu Chopinowskiego. Od pamiętnej partii brydża zostali z Andrzejem przyjaciółmi do końca życia. Fou Ts'ong wspomina, że na obozie w Łagowie zawsze razem żartowali, śmiali i zachowywali się w taki sposób, w jaki w Chinach nie podobna było.<sup>32</sup> Andrzej przyjaźnił się zarówno z Fou Ts'ongiem, jak i jego żoną, Zamirą. Kiedy małżeństwo się rozpadło i zakończyło rozwodem, dedykacja dla Zamiry została usunięta.

Fou Ts'ong przyszedł na świat w Szanghaju w 1934 r. Od najmłodszych lat wykazywał wielkie zainteresowanie muzyką i w krótkim czasie pokazał światu swój wielki talent. W 1954 r., po sukcesie na konkursie pianistycznym w Bukareszcie, przyjechał na studia do Warszawy w klasie Zbigniewa Drzewieckiego, jednocześnie przygotowując się do jednego z najbardziej prestiżowych konkursów pianistycznych na świecie – Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie – który miał się odbyć w 1955 r. Zdobywając w nim III nagrodę oraz nagrodę za najlepsze wykonanie mazurków, zyskał renomę i sławę na całym świecie. Po studiach w Warszawie przeniósł się na stałe do Anglii. W 1994 r. wydana została prywatnym

---

<sup>32</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikowsky*, Chewelah 2008, str. 73

nakładem płyta „Sztuka pianistyczna Fou Ts’onga”, która swoje opublikowanie zawdzięcza pianistom – Marcie Argerich, Leonowi Fleisherowi i Radu Lupu. Po otrzymaniu przez Marthę Argerich I nagrody na Konkursie Chopinowskim oraz Nagrody Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków, na pytanie, gdzie nauczyła się grać te utwory, odpowiedziała: „Na nagraniach chińskiego pianisty Fou Ts’onga!”. Fou Ts’ong nagrał ok. 50 płyt. Zasiada jako członek jury wielu prestiżowych konkursów pianistycznych na całym świecie. Znany jest jako wybitny interpretator utworów Fryderyka Chopina, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Claude’a Debussy’ego. Często wykonuje również dzieła Georga Friedricha Händla, Domenica Scarlatti, Jana Sebastiana Bacha i Ludwiga van Beethovena. Niemiecki pisarz Herman Hesse nazwał Fou Ts’onga „jedynym prawdziwym wykonawcą Chopina”, a amerykański tygodnik „Time” uznał pianistę „najlepszym współczesnym muzykiem w Chinach”.

*Inwencja nr 2* jest utrzymana w bardziej poważnym tonie – może o tym świadczyć oznaczenie *Adagio serio*. Widzimy wyraźne rozgraniczenie charakterów pomiędzy tematami prawej i lewej ręki, w związku z czym możemy przypuszczać, że kompozytor chciał w ten sposób pokazać obie postaci współzystające symultanicznie. Zatem głosy lewej ręki przedstawiają Fou Ts’onga – oznaczenia *forte marcato* – porywczość, gwałtowność, operowanie pojedynczymi akordami przedzielonymi pauzami. Są to suche współbrzmienia, pozbawione łuków, które występują na przestrzeni całego utworu. Melodia prawej ręki symbolizuje natomiast Zamirę - delikatną i subtelną – oznaczenia *mp sostenuto*, prowadzenie długiej frazy, śpiewność - jakby starała się uspokoić gwałtowne wybuchy Ts’onga.

Adagio serio

*mp sostenuto*

*f marcato*

*simile*

*mp*

*p*

*meno f*

Przykład 3, Inwencja nr 2, t. 1-8

I jakby jej się to udaje, gdyż dynamika lewej ręki stopniowo dąży do wyciszenia, a w pewnym momencie spokój Zamiry i jej argumenty górują nad porywcznością męża. Jednak temperamentny mężczyzna zawsze musi mieć ostatnie zdanie, choćby wypowiedziane szeptem – i tak kreuje się zakończenie *Inwencji nr 2* – *senza rallentando*, w skrajnej dynamice *ppp* – *pppp*, jednak wciąż z charakterystycznym rytmem.

### 2.3. *Inwencja nr 3 – dedykowana Ilonie Kábos*

Czajkowski poznał Ilonę Kábos przez Charles’a Nappera, który jako amatorski pianista był „instruowany” przez nią. Napper ufundował także hostel w Północnym Londynie dla studentów Ilony.

Brytyjska pianistka, urodzona w 1893 r. w Budapeszcie, zmarła w Londynie w 1973 r. Koncertowała w całej Europie i była jednym z najbardziej cenionych profesorów. Wychowała wielu znakomitych muzyków, takich jak: Peter Frankl, John Ogdon, Joseph Kalichstein, Norma Fisher (która stała się wzorem dla wykonawców muzyki Andrzeja Czajkowskiego). Podziwiana za wyjątkową muzykalność przepelnioną jasnością,

konkretny dźwięk, wrażliwość na każdy niuans i naturalną ekspresję. Po rozstaniu z mężem, który był zazdrosny o karierę żony, Ilona pogрузzyła się i przestała dbać o karierę.

*Inwencja nr 3* to czysta relacja bartórkowskiego stylu utrzymanego w tempie *Leggiero e vivace*. Rozpoczyna ją jednotaktowy charakterystyczny motyw na  $\frac{7}{8}$  powtarzany pięć razy w dynamice *piano*. Następnie ów motyw zostaje rozbudowywany – z jednotaktowego przeobraża się w dwu- a następnie trzytaktowy, który buduje napięcie. Wraz z opadaniem linii melodycznej jest ono stopniowo uspokajane. Owe dłuższe motywy są przedzielane jednotaktowym motywem pierwotnym, który przerywa ciąg linii melodycznej i zatrzymuje narrację.

Leggiero e vivace *simile sempre*

*non legato* *staccato*

Przykład 4, *Inwencja nr 3*, t. 1-8

Po jednym z rozbudowanych motywów, wzrastającym *molto crescendo*, następuje gwałtowna zmiana charakteru – *scherzando* oraz *subito piano*. Przeistoczeniu ulega również warstwa dźwiękowa – nie jest już budowana w oparciu o szereg sąsiadujących dźwięków, lecz przez interwały nony połączone łukami. W lewej ręce natomiast

występuje następujący układ – na pierwszą miarę zawsze pojawia się uderzenie w basie, a później dwa akordy przypadające na kolejne miary w wyższym rejestrze. Spoglądając na ten zapis, możemy odnieść wrażenie, jakby kompozytor umieścił tutaj rytm groteskowego walca. Oczywiście, nie jest to czysty rytm tańca, chociażby ze względu na metrum ( $\frac{7}{8}$  i  $\frac{3}{8}$ ), a także różne wersje rytmiczne akordów po uderzeniu dźwięku basu. Czajkowski pragnął zwrócić w ten sposób uwagę na żartobliwy charakter fragmentu, co dodatkowo podkreślił, zamieszczając gwałtowne zmiany dynamiczne, przypadające niemal na każdy takt.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *schizzando* and includes the dynamic marking *molto*. The second system features dynamic markings *p subito*, *f*, and *mf*. The third system is marked *ff*. The notation includes treble and bass clefs, various accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Przykład 5, Inwencja nr 3, t. 17-24

Wzrost wolumenu osiągnany jest tutaj przez stopniowe zwiększenie liczby głosów.

Kolejne pojawienie się tego samego motywu obserwujemy w dynamice *mp* i charakterze *dolce*. Aby uzyskać zamierzony nastrój, kompozytor zrezygnował tu z groteskowo brzmiących dużych skoków, które zastąpił łagodniejszymi pochodami, głównie łukowanych sekund wielkich. Widzimy też, że alt zyskuje niezależność dzięki prowadzeniu go w ćwierćnutach (a nie w ósemkach, jak w Przykładzie 5).

Po nagłym *pianissimo subito* budowana jest kulminacja, gdzie skonfrontowane są oba tematy – początkowy motyw oraz temat *scherzando* – walczące ze sobą o pierwszeństwo. Po burzliwym apogeum natychmiast następuje cięcie i pojawia się groteskowy temat w łukowanych nonach – *mp dolce*. Następuje zamiana ról, gdyż kolejne wejście tematu – *scherzando* – kompozytor wprowadza w łukowanych sekundach. Być może jest to pogodzenie się obu charakterów – spokojny przestaje już być słodki i staje się zadziorny, natomiast żartobliwy dąży do wyciszenia i ukojenia. Utwór ten jest bardzo żywy, a często występujące w nim zmiany nastrojów przedstawiają złożony obraz ludzkiej osobowości. Całość kończy się powrotem do początkowego motywu zmierzającym do skrajnego wyciszenia *pianissimo possibile* (*ppp*). Charakterystyczne są ostatnie takty *Inwencji*, gdyż po kilku prezentacjach motywu następuje takt pauzy, a dopiero po nim ostateczny finał *senza rallentando*.

#### **2.4. Inwencja nr 4 – dedykowana Robertowi Cornfordowi**

Robert Cornford urodził się w rodzinie Anglików w 1940 r. w Brazylii, gdzie spędził pierwsze lata życia. Wrócił do Anglii, aby uzupełnić edukację - studiował kompozycję, dyrygenturę oraz grę na organach. Jego kompozycje obejmują zarówno muzykę filmową, telewizyjną, jak i klasyczną. Na zamówienie Andrzeja Czajkowskiego w 1974 r. napisał *Wariacje na fortepian*, które tamten wykonał w Australii. Przez wiele lat Cornford mieszkał w Europie, głównie w Danii, gdzie aktywnie działał jako dyrygent oraz aranżer muzyki. Zmarł rok po śmierci Andrzeja – 17 lipca 1983 r.

Przyjaciele mieszkali przez jakiś czas w jednym domu. Niestety Cornford miał spore problemy z alkoholem, przez co rujnował swoją karierę i środki finansowe. Był to jeden z nielicznych przypadków, gdy jakiś przyjaciel Andrzeja był w gorszym stanie niż sam Czajkowski.

*Inwencja nr 4* także jest utrzymana w bartórkowskim duchu jako bardzo szybka toccata. Już na pierwszy rzut oka widzimy, że jest to wirtuozowska kompozycja, co potwierdza określenie tempa *velocissimo*. Jest ona bardzo jednorodna pod względem rytmicznym, jednak częste zmiany dynamiczne, artykulacyjne i kolorystyczne akcenty nadają jej niepowtarzalnego charakteru i odzwierciedlają wybuchowy charakter Cornforda, a także jego stosunki z Czajkowskim.

Utwór rozpoczyna jednotaktowy motyw zawierający się w obrębie interwału kwinty zmniejszonej, przesycony brzmieniem półtonów. Niepokój wzmagają akcenty na drugą miarę taktu wzbogacone krótkim zaakcentowanym uderzeniem akordu w lewej ręce. Kompozytor często stosuje nagłe *crescenda* i *diminuenda*, które możemy odczuwać jako symbol wiatru.



Przykład 6, *Inwencja nr 4*, t. 1-3

Wraz z rozwojem formy zagęszcza się faktura - akordy w lewej ręce przeistaczają się najpierw w ósemki, a następnie szesnastki, towarzyszące początkowemu motywowi. Wszystko narasta, pojawia się dynamika *forte* i coraz silniejsze akcenty (od *sf* do *sffz*).

Przykład 7, Inwencja nr 4, t. 20-28

Po burzliwym pierwszym fragmencie następuje nagła zmiana – z *ff* przenosimy się do *pp subito*, w którym dolny głos wykonuje partię ostinato, natomiast w górnym pojawiają się charakterystyczne pochody repetycji, poprzedzone skokiem o septymę wielką i zakończone interwałem tercji.

Przykład 8, Inwencja nr 4, t. 31-36



Napięcie wzrasta coraz bardziej i po 3-taktowym *crescendo* zakończonym agresywnym *sf* od razu wkracza *p* wraz z *diminuendo* prowadzące do *pp*, po którym następuje gwałtowny wybuch *f subito*. Co ciekawe, Czajkowski celowo w każdej z *Inwencji* unika „przygotowywania” kolejnych fragmentów (lub ich zakończenia) poprzez zmianę tempa, co jeszcze podkreśla częstymi określeniami *senza rallentando*.

Kolejny fragment przypomina charakterem początek, jednak jest on jeszcze bardziej naładowany emocjami, nagłymi zmianami dynamiki oraz gwałtownością, jakby ktoś raz wybuchnął, a za chwilę próbował nad sobą zapanować. Niekiedy pojawiają się zdwojenia głosów, dzięki czemu uzyskujemy pełniejszy obraz porywczego charakteru. Finał, budowany na zasadzie zestawiania początkowego tematu od najniższych rejestrów stopniowo ku coraz wyższym, stanowi apoteozę zawartej w utworze porywczowości. Całość wieńczy pięciokrotne powtórzenie tematu, rozbudowane o dodatkowe głosy sopranu i basu, a następnie pochod pasażowy w górę i ostatnie trzy akordy *ff* przedzielone pauzą ósemkową.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a Nocturne by Chopin. The score is in 3/4 time and features a right hand (R.H.) and a left hand (L.H.). The right hand part is marked 'marcato' and 'cresc.', while the left hand part is marked 'marcato' and 'f e sempre cresc.'. The piece concludes with a double fermata (ff) and a half-note rest.

Przykład 9, Inwencja nr 4, t. 76-84

## 2.5. *Inwencja nr 5a – dedykowana Charles’owi i Lydii Napper*

Charles Napper urodził się w Londynie w 1910 r. Jako dziecko pragnął być pianistą, lecz ojciec zaplanował dla syna drogę prawniczą. Po studiach otworzył kancelarię adwokacką, ale jego pasja do muzyki nigdy nie ziała. W następnych latach poświęcił się pisaniu – opublikował dwie książki o tematyce politycznej. Zmarł w 1972 r.

Lydia Napper urodziła się w Nowym Jorku w 1916 r. Na studia ekonomiczne przeniosła się do Londynu, gdzie poznała przyszłego męża. W czasie wojny pracowała w Departamencie Stanów Zjednoczonych, by w 1947 r. powrócić do Anglii. Była wspaniałą panią domu i utalentowaną kucharką. Tak jak mąż, grała na fortepianie, uwielbiała podróżować, a w późniejszych latach życia studiowała archeologię na uniwersytecie w Londynie. Zmarła w 1980 r.

Charles i Lydia bardzo wspierali Andrzeja. Finansowali serie koncertów, pożyczali pieniądze na zakup domu i pomagali w pierwszych latach pobytu w Anglii. Kiedy Charles stał się aktywnym politykiem, Czajkowski odrzucił przyjaźń, a *Inwencję nr 5a* zastąpił drugim wariantem, nazywając *Inwencję - 5b*. Od tego czasu tenże wariant stał się jedyną oficjalną wersją. Jednakże kompozytor nie skreślił całkowicie napisanego przez siebie utworu, gdyż zamieścił go w Epilogu swojej opery *Kupiec wenecki*. W opublikowanym zbiorze *Inwencji op. 2* widnieje jedynie drugi wariant nr 5 – 5b. Co za tym idzie, nuty pierwszego nie są dostępne, więc ograniczę się wyłącznie do analizy oficjalnej wersji piątej *Inwencji*.

## 2.6. *Inwencja nr 5b – dedykowana Patrickowi Crommelynckowi*

Patrick Crommelynck był pianistą urodzonym w Brukseli w 1942 r. Studiował pod kierunkiem Stefana Askenazego, Victora Mierzanowa, Dietera Webera. Po studiach w 1974 r. wspólnie z żoną, Taeko, założyli duet fortepianowy, który uzyskał sławę pod nazwą Duo Crommelynck, trwającą nieprzerwanie przez 20 lat. W 1994 r., u szczytu kariery, Patrick i Taeko odebrali sobie życie, popełniając samobójstwo.

Pierwsze spotkanie Andrzeja i Patricka nastąpiło w 1957 r. w domu Stefana Askenazego. Szybko połączyła ich przyjaźń, która przetrwała do końca życia.

Jest to przykład bardzo natchnionej i lirycznej *Inwencji*, o czym może świadczyć zarówno oznaczenie *placido piano cantabile*, jak i sam układ graficzny. Przeważają długie nuty, a tylko niekiedy zostają wtrącane przebiegi krótszych wartości, które jednak zawsze kończą się dłuższą - jakby pytaniem, na które nie ma odpowiedzi. Nastrój całego utworu skłania do refleksji, co może wskazywać na szczególnie natchnioną osobowość Crommelyncka lub na opinię, jaką miał o nim Czajkowski. Dynamika waha się w granicach skrajnego *pianissimo* (*pppp*) a *p*, w szczytowym momencie osiąga *mp intenso* - *mf*. Początek *Inwencji* jest szczególnie spokojny, jasny, śpiewny, czym nawiązuje do zakończenia, jakby zawieszzonego w bezruchu, z fermatą na ostatnim dźwięku.

The image shows a musical score for a piece titled "Placido". The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked "Placido" and "p cantabile". The second system is marked "dolce" and "molto leggiero". The third system is marked "poco", "mp", "p", and "pp". The fourth system is marked "sostenuto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 10, *Inwencja* nr 5, t. 1-9

W środkowym fragmencie niektóre z głosów stają się bardziej ruchliwe, zauważamy pojedyncze grupy szesnastkowe, a także kwintole i sekstole szesnastkowe. W jednym takcie następuje chwilowe zawahanie tempa poprzez oznaczenie *un poco stretto*, które

dodatkowo kompozytor opatrzył terminem *leggiero*. Jednak jest to zaledwie moment - już w następnym taktie powracamy do tempa początkowego. Zaledwie po kilku pierwszych taktach możemy również zauważyć bardzo częste zmiany metrum (charakterystyczne dla Czajkowskiego) – w tej kompozycji zmienia się ono aż 23 razy (cały utwór liczy sobie 35 taktów)!

### **2.7. *Inwencja nr 6 – w pierwszej wersji dedykowana Stefanowi i Annie Askenazym, w publikacji wyłącznie Stefanowi***

Stefan Askenaze - światowej sławy pianista i profesor konserwatorium w Brukseli, urodzony we Lwowie w 1896 r. Studiował w mieście rodzinnym oraz w Wiedniu u takich sław, jak: Karol Mikuli, Ksawer Zacharyasiewicz, Theodor Pollak, Emil von Sauer. Dawał koncerty w całej Europie. Specjalizował się w muzyce Fryderyka Chopina, prowadząc kursy mistrzowskie. Koncertował do końca życia, czyli do 1985 r. Ceniono go za wybitne interpretacje utworów Scarlattiego, Bacha, Beethovena, Chopina, Brahmsa, Schuberta, Schumanna i Albéniza. Jego uczniami są m.in.: Martha Argerich, Andrzej Czajkowski i Mitsuko Uchida.

Stefan Askenaze był „muzycznym ojcem” Czajkowskiego. W opowiadaniu Hanny Krall pt.: „Hamlet” możemy znaleźć następującą wypowiedź samego Askenazego: „Andrzeja poznałem na konkursie chopinowskim, byłem w jury. Miał cudowny talent i niezwykłą osobowość. Został moim uczniem. Nie był to uczeń, który akceptuje wszystko, o nie, ale aprobował większość moich rad. Stał się moim przyjacielem bardziej niż uczniem.”<sup>33</sup> Następnie możemy znaleźć fragment o *Inwencjach*: „Słyszałem jak Andrzej grał niektóre *Inwencje* w Lizbonie. Powiedziałem mu, że były na miarę Prokofiewa *Wizji ulotnych*. Słyszałem kiedyś jak *Wizje* grał sam Prokofiew... Zagram panu te *Inwencje*.

Cudowne... Naprawdę, od czasów Bartóka nikt nie napisał tak pięknej rzeczy na fortepian.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Spisane z taśmy przez: Krall H., *Hamlet*, W: *Dowody na istnienie*, Wyd. a5, Kraków 2000, str. 131

<sup>34</sup> *Ibidem*, str. 132

Andrzej przestał odwiedzać dom Askenazych, kiedy Anny, żona Stefana, zachorowała, a po jej śmierci usunął jej imię z dedykacji.

*Inwencja nr 6* należy do najbardziej niezwykłych w całym cyklu. Zbudowana na zasadzie ABA<sup>1</sup>, oznaczona wyrażeniem *con umore*. Zaczyna ją czterodźwiękowy motyw lewej ręki grany *pp quasi pizzicato* jednym palcem, co może odzwierciedlać grę na instrumencie strunowym. Motyw ten przewija się w całej części A, a także A<sup>1</sup>. Na jego tle pojawia się żartobliwy temat *secco e leggero* podany w prawej ręce, zapisany we współbrzmieniach trytonu, tercji lub seksty. Jest on zróżnicowany artykulacyjnie, ponieważ oprócz samego terminu wykonawczego, posiada także łuczki, kropki i akcenty. Widzimy też podwójne metrum:  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{4}{4}$ .



Przykład 11, *Inwencja nr 6*, t. 1-6

Co jakiś czas przewijają się dłuższe łuki, zarówno w melodii prawej, jak i lewej ręki. Niosą one ze sobą zachwiania dynamiki i rytmu. Jak gdyby ktoś chciał przestać żartować, ale tylko na chwilę, gdyż nawet nie dokończy zdania, a już powraca do swoich humorystycznych wypowiedzi. Pod koniec części A pojawia się dodatkowy motyw w oktawie dwukreślnej, jednak żartobliwy motyw ciągle jest obecny.



Przykład 12, Inwencja nr 6, t. 21-28

Dalej następuje wprowadzenie przez *diminuendo* oraz *poco rallentando* do części B, która zasadniczo różni się od fragmentów skrajnych. Samo oznaczenie *un poco più tranquillo, sempre rubato, dolce e sentimentale* wskazuje na liryczno-sentymentalny charakter. Nie ma już tutaj króciutkich, żartobliwych łuczków, lecz frazy, z których każda jest jakby dopowiedzeniem poprzedniej, połączone są długimi łukami. Początkowo występują równoległe tylko dwa głosy, lecz chwilę później dołącza kompozytor kolejny, kunsztownie wplatając go raz do prawej, raz do lewej ręki. Głos najniższy wykonuje stałą sekwencję rytmiczno-melodyczną, natomiast dwa głosy wyższe koegzystują w imitacji. Całość należy wykonywać *pianissimo legatissimo sempre*.

Przykład 13, Inwencja nr 6, t. 45-52

Po stopniowym zwolnieniu na przestrzeni sześciu taktów, które przechodzi w *molto perdendosi* oraz *diminuendo* do *ppp*, myśl zostaje urwana przecinkiem i fermatą na kresce taktowej, po czym wkracza w ironiczną część A<sup>1</sup>. Jest ona zbliżona do części początkowej, lecz zasadnicza różnica polega na zastosowanej zmianie rytmicznej – współbrzmienia zostały zastąpione przez rozłożone akordy, rozpisane jako triola szesnastkowa połączona z ćwierćnutą lub ósemką. Nadaje to swoistego klimatu, ponieważ rytm ten jeszcze bardziej podkreśla kpiarski ton prowadzonej melodii.

Przykład 14, Inwencja nr 6, t. 59-67

Całość kończy się czterokrotnym powtórzeniem jednej sekwencji, a na *crescendo* dochodzimy pochodem pasażowym *staccato* do *forte*. Ostatnie 3 takty to jeszcze powtórzenie motywu lewej ręki *pizzicato*. Całość wieńczy dźwięk *gis* kontra.

## 2.8. Inwencja nr 7 – dedykowana Tamásowi Vásary’emu

Tamás Vásary to pianista urodzony w 1933 r. na Węgrzech. Od najmłodszych lat wykazywał nieprzeciętny talent i szybko zyskał popularność. Zdobywca wielu nagród na prestiżowych konkursach pianistycznych, ceniony za delikatną wirtuozerię, uwodzicielskie frazowanie i poetycką wyobraźnię. Jest honorowym członkiem Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie oraz tamtejszej Royal College of Music. Zasiada w jury największych konkursów pianistycznych na całym świecie.

Pierwsze spotkanie Tamása z Andrzejem nastąpiło podczas Konkursu Chopinowskiego w 1955 r. (Vásary otrzymał Dyplom Honorowy), a kolejne w roku następnym na Konkursie im. Królowej Elżbiety Belgijskiej (Vásary otrzymał VI nagrodę). Kiedy Andrzej przeprowadził się do Londynu, Tamás również tam wtedy przebywał i wiele pomógł Andrzejowi w przeprowadzce, w związku z czym od tamtej pory zostali przyjaciółmi.



*Inwencja siódma* została napisana przez Czajkowskiego pod wpływem inspiracji wykonaniem *Sonaty Hammerklavier* Beethovena przez Vásary'ego. Jest to dramatyczna fuga odznaczająca się maestrią i wyrafinowaniem. Jako jedyna z *Inwencji op. 2* posiada wyraźny 3-taktowy temat, który jest przeprowadzany we wszystkich głosach. Utwór ten jest bardzo zróżnicowany zarówno pod względem dynamiki, jak i artykulacji. Czajkowski wykorzystuje niemal wszystkie środki artykulacyjne fortepianu (*staccato*, *spiccato*, *legato*, *tenuto*, *marcato*, akcenty, itd.) i tworzy dzięki nim wielobarwną kompozycję.

The image shows a musical score for the first seven measures of the seventh Invention by Frédéric Chopin. The tempo is marked 'Allegro scherzando'. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic and a 'p sempre' marking. The second system continues the development of the fugue. The third system shows a crescendo (cresc.) marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Przykład 15, Inwencja nr 7, t. 1-7

Fuga ta jest z pewnością dość odległa od klasycznego modelu tej formy. W tym przypadku mamy do czynienia z kompozycją 3-głosową, a także wydaje się, iż możemy wyróżnić w niej IV fazę. I fazę tworzą 4 pokazy tematów, jedynie w dwugłosie, przy czym ostatnie przeprowadzenie występuje w inwersji. Następnie łącznik 2-głosowy, korzystający z materiału tematu (na początku jednogłosowy „przerywnik” *un poco meno mosso*, potem już dwugłosowy pełny łącznik *marcato, a tempo*).



Przykład 16, Inwencja nr 7, t. 14-18

W II fazie kompozytor co jakiś czas wprowadza brakujący głos trzeci, jednak tylko na moment. Całość narasta aż do niespodziewanego *p subito*, które rozpoczyna fazę III. Tutaj twórca zdecydował się wprowadzić augmentację - fuga dzięki temu zyskuje elementy wirtuozowskie. Charakterystyczny jest, pojawiający się w różnych głosach, motyw tematu, zdwojony w sekstach i septymach, co daje niezwykle ciekawy efekt kolorystyczny. III faza jest także niezmiernie zróżnicowana pod względem dynamicznym. *Crescenda* dążą do *sf*, po czym kompozytor *subito* wprowadza kolejno dynamikę *p*, *mp* i *mf*. Zmienia się też nieco rysunek linii melodycznej - Czajkowski poza rozdrobnieniem wartości, dodaje nowe.



Przykład 17, Inwencja nr 7, t. 33-37

Coraz częściej i już w dłuższych fragmentach fuga prowadzona jest w 3-głosie. Po ostatnim w tej fazie *crescendo* rozpoczyna się faza końcowa - IV, wprowadzona w dynamice *forte*. Mamy tu do czynienia ze strettom 2-głosowym w ruchu przeciwnym, pojawiają się również wirtuozowskie pasaże, zaczerpnięte z III fazy. Niespodziewanie jednak po gigantycznej kulminacji zostaje przerwany ciąg – następuje *pp subito* i niepozorne zejście na motywach tematu.

Przykład 18, Inwencja nr 7, t. 55-60

### 2.9. Inwencja nr 8 – dedykowana Sheldonowi i Alicji Rich

Alicja Schachter-Rich - argentyńska pianistka, koncertująca w Europie, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Określana jako „pianistyczny fenomen rzadko występujący wśród kobiet” oraz ceniona za „zapierającą dech w piersiach energię i brawurę.”<sup>35</sup>

Sheldon Rich pochodził z zamożnej amerykańskiej rodziny i znany był jako filmowiec. W 1973 r. oboje założyli Festiwal Muzyki Kameralnej w Santa Fe, który odbywa się każdego lata i trwa przez miesiąc. Niekiedy przenosi się z Nowego Meksyku w inne miejsca, np. do Waszyngtonu czy Seattle. Alicja działa jako dyrektor artystyczny, w

<sup>35</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikovsky*, Chewelah 2008, str. 197

większości edycji występując jako wykonawca, a Sheldon jako dyrektor festiwalu. W 1983 r., rok po śmierci Andrzeja, włączyli do programu *Trio Notturmo op. 6*, które było wykonane w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy.

Czajkowski i małżeństwo Richów byli przyjaciółmi, lecz nie z najbliższego otoczenia, co mogło być powodem niezbyt częstych kontaktów, dzięki czemu ich wspólna dedykacja jako jedyna przetrwała do czasu publikacji.

W tej kompozycji ciekawym wydaje się fakt, że jest ona napisana na wzór szybkiego walca (♩, tempo *vivacissimo*). Oczywiście, nie jest to pełnowymiarowy taniec, a raczej jego namiastka, o czym może świadczyć także oznaczenie *elegantemente*, dodające całości gracji i szyku. Ponadto zastosowana harmonia i przebiegi melodyczne wydają się być inspirowane muzyką jazzową. Fraza kształtowana jest długimi łukami, co jakiś czas pojedyncze nuty (najwyższe dźwięki danej frazy) podkreślone są przez *tenuto*. Dynamika rośnie i opada zgodnie z prowadzeniem linii melodycznej. Charakterystycznym zabiegiem rytmicznym są występujące niemal w całej kompozycji synkopy.

Przykład 19, Inwencja nr 8, t. 1-7

Po jednym z burzliwych trójkowych wejść zakończonych *ff* następuje zmiana nastroju – pojawia się trzydzięciowy motyw powtarzany pięciokrotnie solo z *sfz* na pierwszą nutę, a dalej zaczyna przeplatać się z drugim głosem prowadzonym w lewej ręce oktawę niżej w inwersji. Wielokrotnie widzimy też zmiany metrum –  $\frac{3}{8}$  na  $\frac{3}{8}$ .

Przykład 20, Inwencja nr 8, t. 17-28

Motyw ten przechodzi progresyjnie, *crescendo* a następnie *diminuendo* do *pp* i bez zwolnienia wkraczamy w kolejną fazę utworu. Zasadniczo, pod względem melodycznym, jest ona kształtowana w sposób podobny do początkowego fragmentu, z tym, że teraz obie ręce grają *non legato, secco*, a metrum stale się zmienia - raz  $\frac{3}{8}$ , a raz  $\frac{3}{8}$ . Możemy odnieść przy tym wrażenie, że tempo jest nieco szybsze, lecz jest to jedynie złudzenie spowodowane zwiększoną ilością dźwięków w takcie. Niektóre motywy, najpierw dolnego, a później górnego głosu, połączone są łukiem, jakby kompozytor chciał je wyróżnić i nadać im jakąś szczególną wartość.





Przykład 21, Inwencja nr 8, t. 41-47

Także i w tej części następują zmiany metrum z  $\frac{6}{8}$  na  $\frac{3}{8}$  i odwrotnie. Dynamika jest zróżnicowana od *pp* do *f*. Pod koniec występuje trzytaktowe stretto wraz z *molto crescendo*, które prowadzi do *E* wielkiego uderzanego *forte*. Następnie ponownie jest pięciokrotnie powtórzony motyw części środkowej w najniższym rejestrze fortepianu, potem dwie oktawy wyżej i w oktawie razkreślnej w prawej ręce. Ostatni dźwięk to *e* kontra zagrany *staccato pianissimo possibile (ppp)*.

### 2.10. Inwencja nr 9 – dedykowana Wendy – lub Beatrice? – Harthan

Beatrice Harthan urodziła się w 1902 r. w Anglii. Była kształcona na muzyka, a także grała na organach w swoim kościele parafialnym. W roku 1925 poślubiła misjonarza i przeprowadzili się do Chin. W tym czasie przyłgnęło do niej drugie imię – Wendy – ponieważ tak nazywał ją mąż, widząc jak ciężko i z wielkim poświęceniem pracuje z dziećmi. Po powrocie do Anglii działała w różnych organizacjach i poznawała mnóstwo wpływowych ludzi.

Beatrice została przedstawiona Czajkowskiemu przez Petera Feuchtwangera. Skoro Stefana Askenazego nazywano „muzycznym ojcem” Andrzeja, tak Harthan była jego

„muzyczną matką”. Lubiła rządzić i stosować musztrę, lecz kiedy było trzeba, zawsze stawała po stronie muzyków. Andrzej posiadał ambiwalentne uczucia wobec niej, dlatego *Inwencję nr 9* oznaczył zarówno określeniem *brusco*, jak i *grottesco*. Przyjaźń Czajkowskiego i Harthan skończyła się wtedy, gdy pewnego dnia Andrzej powiedział, że nie chce jej więcej widzieć. Gdy Wendy spytała dlaczego, odparł: „Ponieważ tak chcę.” Następnie dodał, że jeżeli pojawi się na jego koncercie, to on nie życzy sobie, aby później do niego podchodziła.<sup>36</sup>

W tej kompozycji ścierają się ze sobą dwa światy – *brusco*, czyli nagły, w którym przeważa artykulacja *martellato*, gwałtowne akcenty i duży wolumen brzmienia oraz *grottesco* (groteskowy), gdzie zauważamy łagodniejsze, lżejsze brzmienie, dynamikę *p subito*, artykulację *staccato*, *legato*. Utwór zaczyna się nonowym akordem *ff* uderzonym z akcentem. Następnie schodzimy po pięciu rozłożonych akordach *martellato*, które prowadzą nas do oktawy kontra na C *sffz*, wszystko grane na jednym pedale. Myślę, że dzięki temu zabiegowi uzyskano gwałtowniejsze i pełniejsze brzmienie, jak również burzliwy charakter. Od tego momentu zaczynamy się „skradać” charakterystycznym motywem w górę, jednak co chwilę przerywa nam oktawa C *sffz*, która nie pozwala dokończyć zdania.

The image shows a musical score for the piece 'Brusco'. It consists of two systems of music. The first system is in treble clef and includes a piano part with a 'Ped.' (pedal) instruction. The second system is in bass clef and includes a piano part with a 'p' (piano) marking. The score is marked with various dynamics and articulations, including *ff*, *martellato*, *simile*, *p ma marcato, staccato*, and *sffz*. The time signature is 15/8.

Przykład 22, Inwencja nr 9, t. 1-4

<sup>36</sup> Podaję za: Ferré D., *The other Tchaikovsky*, Chewelah 2008, str. 197



W następnych wejściach powoli przyzwyczajamy się do brzmienia oktawy w basie, która teraz występuje wraz z tematem prawej ręki, lecz w dynamice *piano*. Po małym *crescendo* ucinamy nastrój gwałtownie i wkraczamy do świata groteski – *piano subito*. Pojawia się żartobliwy temat połączony łukiem, co jakiś czas przerywany motywem *brusco*. Lewa ręka natomiast prowadzi akompaniament *staccato* z przedłużoną nutą basową.



Przykład 23, Inwencja nr 9, t. 7-8

Często zmienia się dynamika, balansujemy między *p* a *f*. Jednak najbardziej charakterystyczne zmiany zachodzą w metrum – zmienia się ono niemal co takt (w całym utworze tylko na przestrzeni czterech taktów pozostaje metrum taktu poprzedniego)! Sytuacja staje się coraz bardziej zagęszczona, dramatyczna i gwałtowna, aż w końcu prowadzi do wybuchu *martellato f-ff*. I tu kolejny raz zmienia się klimat – *pp subito* z powtarzaniem „chochlikowatym” legowanym tematem w basie, który stanowi jakby ostinato z tendencją do rozwijania myśli. Na tym tle w prawej ręce pojawiają się pochody sekundowe zakończone pasażem w dół.



Przykład 24, Inwencja nr 9, t. 20-23

Pochody te są za każdym razem coraz bardziej rozwijane, aż doprowadzają do znacznego zagęszczenia głosów, częściej także korespondują ze sobą *brusco* i *grottesco*, co w końcu skutkuje wielką kulminacją, uwypukloną poprzez zdwojenia głosów, *più f staccato e pesante*, która jeszcze bardziej dąży do rozwoju. Całość kończy się wejściem *stringendo al fine*, poprowadzonym w dużym wolumenie (*ff-fff*), z artykulacją *martellato*, zawieszonym jakby w trakcie trwania. Owo zawieszenie przywodzi nam na myśl, iż *Inwencja nr 9* miała być niejako preludium do *Inwencji 10*. Niewątpliwie zabieg ten korzystnie wpływa na integralność całego cyklu.



Przykład 25, Inwencja nr 9, t. 39-42

### 2.11. Inwencja nr 10 – dedykowana Michaelowi Riddallowi

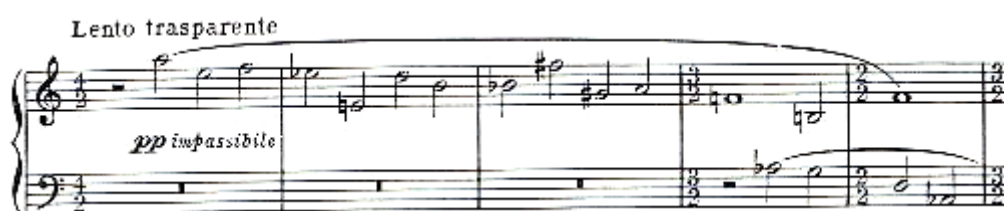
Michael Riddall - przyjaciel Czajkowskiego, urodzony w Anglii w 1938 r., po skończeniu podstawowej edukacji, zaczął uczęszczać na medyczny college w Cambridge, gdzie równocześnie aktywnie działał w amatorskim zespole muzycznym. Po przeprowadzce do Londynu, gdzie miał doskonalić się w zawodzie lekarza, Riddall założył orkiestrę i chór złożone z samych doktorów i studentów medycyny, a sam przyjął na siebie rolę dyrygenta. Orkiestra ta w niedługim czasie zdobyła I nagrodę na konkursie amatorskich zespołów w Anglii. Kiedy Michael poznał Andrzeja w 1958 r., wahał się jeszcze, czy wybrać karierę medyczną, czy muzykę. Za namową Czajkowskiego zajął się wyłącznie muzyką.<sup>37</sup> Przez następne pięć lat był klarncistą, więc Andrzej w 1959 r. napisał dla niego *Sonatę na fortepian i klarnet op. 1*. W 1963 r. Riddall zdecydował się powrócić do praktyki lekarskiej i został cenionym lekarzem w południowej części Londynu.

Michael Riddall był osobistym sekretarzem Czajkowskiego w latach 1958–63. Zauważył niepokojące objawy w zachowaniu Andrzeja, więc postanowił skonsultować go z cenionym psychologiem, który był do dyspozycji w każdej sytuacji.

<sup>37</sup> Podaję za: Janowska A., *...mój diabeł stróż*, Wyd. Siedmioróg, Wrocław 1996, str. 27

*Inwencja nr 10* całkowicie odbiega od pozostałych, zarówno nastrojem, budową, jak i prowadzeniem narracji. Jest statyczna, jakby niedokończona. Już od pierwszego pojawienia się tematu, doznajemy wrażenia, że mamy tu do czynienia z zupełnym przeciwieństwem w stosunku do poprzednich części cyklu. Mimo że każda z tych części jest całkowicie inna, to jednak budują one jakiś ciąg, czujemy, że należą do jednego wielkiego dzieła. Natomiast owa myśl muzyczna w *Inwencji nr 10* jakby wykracza poza obszar swojej całości.

Jeśli chcielibyśmy zastanowić się nad formą ostatniej *Inwencji*, przynosi nam ona na myśl dość skomplikowaną i rozbudowaną fugę. Składa się z III faz. I fazę rozpoczyna pokaz głównego tematu, w *pp impassibile*, co znaczy „niewzruszony”. Wolne tempo (*lento trasparente*) oraz zmienne metrum ( $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{2}{2}$ ) kierują nas ku refleksyjnemu, tajemniczemu nastrojowi.



Przykład 26, *Inwencja nr 10*, t. 1-5

W pewnym momencie w najwyższym głosie pojawia się motyw ósemkowy. Obserwując dalszy przebieg dzieła, możemy stwierdzić, iż ma on cechy tematyczne. Jest bowiem poddawany stopniowemu rozwijaniu i przekształcaniu. Dodatkowo ukazuje się kontrapunkt towarzyszący tematowi „głównemu”, posiadający cechy stałości. W I fazie kompozytor operuje bardzo małą dynamiką – od *ppp* do *p*. Rozwija się ona wraz z przebiegiem utworu oraz coraz większą liczbą głosów.

The image displays a musical score for Example 27, Invention No. 10, measures 11-21. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with dynamics 'p semplice' and '(pp sempre)'. The second system features 'piu p' and 'a tempo' markings. The third system includes 'calando' and 'pp' markings, ending with 'ppp uniforme'.

Przykład 27, Inwencja nr 10, t. 11-21

II faza operuje materiałem zaczerpniętym z ósemkowego tworu tematycznego, który jest opracowywany i rozwijany. Rośnie dramaturgia - występuje wzrost wolumenu (*mf vibrante, espressivo* aż do *forte e piena voce*), zwiększa się i zagęszcza liczba głosów. Frazy w całej kompozycji kształtowane są poprzez długie łuki – na początku bardzo stonowane dynamicznie, bez większych zmian. Kiedy głosów przybywa, wzmagą się napięcie, niuansy dynamiczne stają się bardziej wyraźne, zauważamy akcenty, czy pojedyncze podkreślenia nut. Jednak ciągle należy prowadzić wszystkie partie niezwykle śpiewnie, z dbałością o każdy dźwięk.

Przykład 28, Inwencja nr 10, t. 32-36

Po 4-głosowej kulminacji, napięcie stopniowo zaczyna opadać, tempo ustaje, zmniejsza się także liczba głosów. I tak oto wkraczamy do kolejnej, III fazy – *a tempo, ma un poco più adagio che la prima volta*.

Znów pojawia się ów stały kontrapunkt towarzyszący w fazie I tematowi. Wraca także temat, jednak w dość zakamuflowanej postaci - zmianie ulega rytmika, ambitus i kierunek linii melodycznej. Owa przeobrażona postać tematu zostaje dwukrotnie poddana przekształceniom poprzez coraz to większe rozdrabnianie wartości rytmicznych. Niekiedy w sopranie pojawia się fragment tworu tematycznego z I fazy, jakby wspomnienie. Maleje dynamika, wszystko ulega uspokojeniu i wyciszeniu (*ancora più tranquillo*). W takim oto stylu zbliżamy się ku końcowi, w znacznym stopniu uspokajając tempo, zmniejszając dynamikę. Coraz bardziej wydłuża się również wartość kolejnych nut – od trzydziestodwojek, poprzez ósemki, ćwierćnuty, aż do półnut oraz całych nut, które prowadzą do trzymanych aż do całkowitego wybrzmienia dźwięków w *pppp*.



The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a *pp* dynamic and includes the instruction *ancora più tranquillo*. The second system features a *pp* dynamic with the instruction *ma in rilievo*. The third system includes the instruction *(senza fretta)* and *poco rall.*, and ends with a *Ped.* marking and the instruction *perdendosi*. The fourth system concludes with a *pp* dynamic and a *ppp* dynamic marking.

Przykład 29, Inwencja nr 10, t. 53-62

Podsumowując rozdział poświęcony analizie *Inwencji na fortepian op. 2* Andrzeja Czajkowskiego, można stwierdzić, że utwory te znacząco różnią się od kompozycji o tym samym tytule Jana Sebastiana Bacha. Przede wszystkim nie mają one dokładnie określonej formy, tak jak w przypadku dzieł mistrza baroku, w których zawsze widoczny jest temat, kontrapunkt oraz dość ścisła budowa. W tych utworach, powstałych ponad 200 lat później, zatarła się granica formy, są one muzycznymi miniaturami, których związek z kompozycjami Bacha należy uznać za symboliczny, opierający się jedynie na wielkiej fascynacji muzyką tego geniusza.

## ZAKOŃCZENIE

Andrzej Czajkowski to postać niezwykła, a jego losy skłaniają nas ku głębszej refleksji. Już od najmłodszych lat dzieciństwa zmuszony był zmagać się z wieloma przeciwnościami losu. Jako 4-latek musiał stawić czoło okrutnej rzeczywistości wojennej w getcie. Po zlikwidowaniu dzielnicy żydowskiej najpierw stracił najbliższą rodzinę w obozach zagłady, a następnie sam musiał być ukrywany w różnych miejscach, nie tylko pozbawiony wszelkich wygód, ale nawet podstawowych środków potrzebnych do normalnego funkcjonowania. Jego życie nigdy nie było pospolite. Zwichrowany przez doświadczenia wojenne, na zawsze objawiał się u niego tzw. „syndrom dziecka ocalałego”. Cały czas potrzebował także poczucia bezpieczeństwa, które tak okrutnie odebrano mu już na samym początku. Wszystkie te cechy niezwykle widoczne są w jego twórczości, czyniąc je bardzo osobistymi zwierzeniami kompozytora.

Wiele można napisać o Czajkowskim - niepoprawny indywidualista, szydzący ze swego żydowskiego pochodzenia, orientacji homoseksualnej, a także innych ludzi, przez co nieustannie ich do siebie zrażał. Zawsze chciał być kompozytorem, mimo że pianistą był wręcz genialnym. Obdarzony niesamowitą pamięcią, słuchem i zdolnością improwizacji był osobliwym zjawiskiem w powojennej Polsce. Jednak to kompozycja była jego prawdziwą miłością, a grę na fortepianie traktował jako coś, z czego musi się utrzymać.

*Inwencje na fortepian op. 2* to dzieło napisane przez kompozytora w wieku 26 lat. Zadziwiające jest, że w tak młodym wieku Czajkowski potrafił zespolić niesłychanie wiele różnych emocji, przedstawić cechy najróżniejszych charakterów, a co więcej – stworzyć z tego niepowtarzalny cykl 10-ciu barwnych muzycznych portretów, składających się na niezwykłą mozaikę ludzkich osobowości. Jest to kompozycja wyjątkowa, która z całą pewnością powinna znaleźć się w repertuarze każdego pianisty. Zastosowany tytuł także może skłaniać do szerszych poszukiwań. Dlaczego akurat *Inwencje*? Najbardziej rozpowszechnionym dziełem tego gatunku są *Inwencje dwu- i trzygłosowe* Jana Sebastiana Bacha. Nasuwa się więc pytanie: czy Czajkowski



inspirował się mistrzem baroku? Bez wahania można stwierdzić, że darzył go ogromnym szacunkiem, cenił, jak żadnego innego kompozytora. I właśnie to widoczne jest w jego *Inwencjach op. 2*.

Praca ta z całą pewnością nie wyczerpuje tematu sylwetki pianisty i kompozytora, jakim był Andrzej Czajkowski. Przedstawiłam ją na przykładzie dzieła fortepianowego, ponieważ jest mi ono najbliższe. Niemniej każdy utwór tegoż twórcy mógłby stanowić pryzmat, przez który poznalibyśmy osobę Czajkowskiego w różny sposób, lecz zawsze wyjątkowy. Mam jednak nadzieję, że moja praca przyczyni się do lepszego poznania sylwetki kompozytora, a także zachęci do własnych poszukiwań informacji na jego temat, gdyż z pewnością geniusz tego pokroju w pełni zasługuje na poznanie.

## BIBLIOGRAFIA

1. <http://andrettaikowsky.com> [dostęp: 1 sierpnia 2011] .
2. Caldwell J., *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Huuchir to Jennefelt, Oxford University Press, Sadie Stanley, New York 2004.
3. Czajkowski A., *Szafa Świętej Moniki*, W: *Dzieci Holocaustu mówią... vol. 3*, Biblioteka Midrasza, Warszawa 2008.
4. Dariusz Zaborek, Wywiad z Haliną Janowską pt.: *Mój diabeł stróż*, W: „Gazeta Wyborcza”, 30 kwietnia 2010.
5. Ferré D., *The other Tchaikowsky. A biographical sketch of André Tchaikowsky*, Chewelah 2008.
6. Grzybowski M., *Ekspresja ujarzmiona*, W: „Tygodnik Powszechny”, nr 2 (2844), 11 stycznia 2004.
7. Grzybowski M., *Śladami Ikara*, W: „Ruch Muzyczny”, Rok LII, nr 17/18, 31 sierpnia 2008.
8. Janowska A., *...mój diabeł stróż. Listy Andrzeja Czajkowskiego i Haliny Sander*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1996.
9. Krall H., *Hamlet*, W: *Dowody na istnienie*, Wydawnictwo a5, Kraków 2000.
10. Pocij B., *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
11. Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, przekład Marii Kureckiej i Witolda Wirpsza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
12. Wolff, Ch., *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, W. W. Norton, New York 2000.