

AUTOREFERAT

1. Imiona i nazwisko – Wojciech Kubica

2. Posiadane stopnie i tytuły

2004 – tytuł magistra sztuki w zakresie gry na fortepianie,
Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Łodzi; kl. Prof. Joanny Domańskiej

2006 – Podyplomowe studia mistrzowskie w zakresie instrumentalistyki, fortepian,
Akademia Muzyczna im K. Lipińskiego we Wrocławiu, kl. Prof. Grzegorza Kurzyńskiego

2015 – uzyskanie stopnia doktora w zakresie gry na fortepianie,
Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi; promotor: prof. Cezary Sanecki,
recenzenci: prof. Grzegorz Kurzyński, prof. Joanna Domańska

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach artystycznych/naukowych

01.10.2005 – 30.09.2008 - wykładowca, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego
w Katowicach

01.09.2007 – 30.06.2009 – akompaniator, OSM I i II st. im H. Wieniawskiego w Łodzi

01.10.2005 – 30.06.2016 - wykładowca, Akademia Muzyczna im K. Lipińskiego
we Wrocławiu

01.10.2008 – 30.09.2015 – asystent, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

01.10.2015 – nadal – adiunkt doktor, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Krystalizacja muzycznej osobowości artysty jest procesem, którego ramy trudno w jednoznaczny sposób określić. Nie można bowiem precyzyjnie umiejscowić w bagażu życiowych doświadczeń wszystkich impulsów, które wpłynęły na ukształtowanie i ewolucję muzycznej sfery człowieka. Na potrzeby powyższego autoreferatu postaram się jednakże przybliżyć najważniejsze doświadczenia, które legły u podstaw mojego artystycznego światopoglądu.

Świadomość celu, jakim było profesjonalne funkcjonowanie w świecie muzyki kształtowała się w moim wypadku dość długo. Być może fakt ów wynikał po części z braku muzycznych doświadczeń zawodowych w gronie najbliższej rodziny, po części zaś zamieszkania w miejscu nie posiadającym tradycji muzycznych oraz swobodnego podejścia do muzyki jako jednego z wielu nieobowiązkowych zajęć pozaszkolnych. Moje postrzeganie muzyki zmieniło się za sprawą osoby Mikołaja Szczęsnego – nauczyciela fortepianu w Zespole Szkół Muzycznych w Szczecinie. To on pokazał mi bogactwo świata literatury fortepianowej sam dysponując imponującym, wielotysięcznym zbiorem analogowych płyt z muzyką klasyczną, który stał się w tamtym czasie podstawą mojej szeroko pojętej muzycznej edukacji. Choć sam już wówczas uczestniczył w muzycznym życiu Pomorza Zachodniego nie jako pianista lecz pedagog, krytyk muzyczny oraz konferansjer od swych uczniów wymagał Mikołaj Szczęsny dyscypliny i regularnej wytrwałej pracy, które wielokrotnie pozwalały na opanowanie utworów znacznie wykraczających poza ówczesny kanon szkolnictwa drugiego stopnia. To za jego sprawą w moim repertuarze znalazły się wówczas takie utwory jak *Koncert Es-dur*, *Sonata h-moll*, etiudy: *Mazeppa*, *La Campanella* Franciszka Liszta czy *II Sonata d-moll* Sergiusza Prokofiewa.

Z czasu szkoły średniej wspominam również pierwsze spotkania z wybitnymi pianistami i pedagogami: Władimirem Krainevem, z którym miałem okazję pracować m.in. nad *Sonatą E-dur op.109* Ludwiga van Beethovena oraz Władimirem Viardo – wówczas profesorem Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie oraz laureatem I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. V. Cliburna w Teksasie. Te dwie osobowości światowego formatu prezentowały jakże różne spojrzenie na muzykę. Było to wręcz zderzenie skrajnie odmiennych doświadczeń artystycznych. Z jednej strony (w przypadku Władimira Kraineva) wyważona, poparta dogłębną analizą interpretacja cechująca się żelazną dyscypliną w zakresie formy oraz pełna świadomość całego arsenału środków, z drugiej zaś, muzyczny intuicjonizm, wyobraźnia muzyczna i ekspresja jako nadrzędny cel podświadomie decydujący o rodzaju zastosowanych narzędzi wykonawczych (Władimir Viardo). Doświadczenia owe doprowadziły mnie wówczas do konkluzji, którą celnie zawarł w jednym z wywiadów węgierski pianista Tamas Vasary stwierdzając, iż „muzyka to sztuka komunikacji uczuć”. Wzbogacanie osobowości jako rezerwuaru środków artystycznej wypowiedzi, a także ciągła praca nad warsztatem pianistycznym, dostarczającym narzędzi do werbalizacji zamierzonych treści, stały się wówczas dla mnie podstawowym celem determinującym ekspresję w sztuce.

Czas szkoły średniej bogaty był w ciekawe doświadczenia estradowe jak wykonanie z orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej *Błękitnej Rapsodii* Georga Gershwina czy *Concertino Semplice* Marka Jasińskiego podczas finału Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego w Goleniowie.

Podjęcie studiów pianistycznych w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach było dla mnie próbą sprostania wymaganiom pianistycznym zupełnie innego wymiaru. Zetknąłem się w niej z młodymi ludźmi, jak ja pragnącymi podnosić swe umiejętności w szkole pianistycznej znanej z wybitnych absolwentów takich jak: Krystian Zimerman, Krzysztof Jabłoński czy Wojciech Światała. Studia w klasie prof. Joanny Domańskiej, wówczas adiunkta katowickiej uczelni, pozwoliły mi w pełni pojąć rolę, jaką w sztuce odgrywa warsztat pianistyczny. Pomogły rozwiązać wiele trudności wykonawczych oraz dostarczyły wiedzy o estetyce i kanonach stylistycznych literatury fortepianowej poszczególnych epok, a także tworzących w nich kompozytorów. Zrozumiałem jak wielką rolę w dążeniu do techniki wyzwolonej, pozbawionej barier jest zdolność obserwacji własnego ciała oraz związanych z ruchem zachodzących w nim procesów. Wpojone podczas studiów zasady takie jak: szacunek względem dzieła, postaci kompozytora oraz zrozumienia jego intencji twórczych staram się również stosować w obecnej działalności pedagogicznej.

Wyteżona praca nad nowym repertuarem oraz warsztatem pianistycznym zaowocowały zajęciem I miejsca na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Kijowie w roku 2003 oraz występem rok później w Estradzie Młodych Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku. Lata akademickie wiążą się również w moim przypadku z pierwszymi poważnymi doświadczeniami w muzyce kameralnej, których efektem było zajęcie IV miejsca oraz otrzymanie nagrody specjalnej za wykonanie *Sonaty A-dur na fortepian i wiolonczelę* Cesara Francka na Międzynarodowym Konkursie Kameralnym Val Tidone (Włochy) w roku 2004. Zetknięcie z niezwykle bogactwem literatury kameralnej mógłbym początkowo określić mianem „trudnej miłości”, której rozwój zawdzięczam niestrudzonej w zarażaniu pasją oraz posiadającej niewyczerpane zapasy cierpliwości prof. Teresie Baczewskiej. Kameralistyka stała się dzięki niej nieodłączną częścią mojej działalności artystycznej, której znaczenia w zrównoważonym rozwoju artysty nie sposób przecenić.

To zainteresowaniu kameralistyką zawdzięczam pierwszą pracę w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, początkowo jako pianisty w klasach dyrygentury prof. Marka Pijarowskiego oraz Mieczysława Gawrońskiego, a następnie w klasie wiolonczeli prof. Stanisława Firleja oraz altówki dr.hab Michała Mickera. Była to

w przypadku dyrygentury niezwykła szkoła czytania nut *a vista*, która choć trudna, pozwalała jednakże na poznanie warsztatu i podstaw pracy dyrygenta tak cennych dla pianisty w przypadku jego działalności koncertowej. Praca w klasie dyrygentury przyczyniła się również do lepszego zrozumienia arcydzieł literatury symfonicznej takich jak: symfonie Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Johanesa Brahmsa, Piotra Czajkowskiego czy poematy symfoniczne Ryszarda Straussa.

We Wrocławiu również podjąłem w 2004 roku studia podyplomowe w klasie fortepianu prof. Grzegorza Kurzyńskiego, stanowiące kolejny istotny etap w kształtowaniu mojej muzycznej osobowości. Staranność i bogactwo rodzajów pedalizacji, niezwykle szczegółowe opracowanie dzieła muzycznego w zakresie palcowania, logika w kształtowaniu formy oraz narracji muzycznej to elementy, które zwróciły moją szczególną uwagę w wyniku wrocławskich studiów podyplomowych. Był to dla mnie czas niezwykle intensywnej pracy nad poszerzaniem własnego repertuaru, zarówno solowego jak i kameralnego. Zalażyły się w nim wówczas m.in. koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina, altówkowe i wiolonczelowe sonaty Johanesa Brahmsa czy dodekafoniczne trio fortepianowe Hansa Werenera Henze (prawykonanie polskie).

W roku 2007 rozpocząłem pierwszą pracę w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi w klasie skrzypiec prof. Michała Grabarczyka, rok później natomiast w wyniku konkursu otrzymałem stanowisko asystenta w klasie fortepianu prof. Cezarego Saneckiego. Możliwość współpracy z Profesorem oraz prowadzenia zajęć ze studentami jego klasy otworzyła przede mną znakomitą szansę do nabywania kolejnych doświadczeń, jak i obserwacji odmiennych metod pedagogicznych. Profesora Saneckiego cechowała wyjątkowa, intuicyjna zdolność oceny psychologicznej konstrukcji studenta oraz zawsze zrównoważony sposób wyrażania ocen, nawet tych najbardziej krytycznych. Prowadzone w czasie zajęć wykłady często przybierały formę dialogu z uczniem, swego rodzaju dywagacji nad różnorodnymi możliwościami interpretacji dzieła muzycznego dając poczucie akceptacji tak niezbędnej do swobodnego wyrażania swych osądów estetycznych. Powyższe obserwacje doprowadziły mnie do konkluzji jak niezbędny dla rozwoju i kształtowania gustów muzycznych jest proces podejmowania decyzji i jak ważne jest stworzenie odpowiednich warunków psychologicznych, które by tego procesu nie hamowały. Osobie profesora Saneckiego zawdzięczam właśnie to szczególne poczucie zaufania nie tylko prowadzące do otwarcia w muzyce, ale również w naszej współpracy w Katedrze Fortepianu, za co jestem mu szczególnie wdzięczny.

Kolejne doświadczenie zawodowe przełożyły się na pogłębienie zainteresowania pedagogiką. Była to dziedzina, która interesowała mnie w szerszym, niż tylko muzyczny zakresie. Proces rozwoju i kształtowania cywilizacji w oparciu o przekazywaną z pokolenia na pokolenie wiedzę od dawna był częścią mojego humanistycznego światopoglądu. Odnosiłem się do niego z wielkim szacunkiem, tak więc kształcenie młodszych pokoleń adeptów sztuki pianistycznej zawsze traktowałem jako misję pozbawioną pedagogicznych schematów. Oparta była ona na obserwacji kierunków indywidualnych zainteresowań i uzdolnień, rozwijaniu ich przy jednoczesnym intensywnym niwelowaniu słabszych stron w myśl zasady harmonijnego rozwoju. W powyższym procesie wielokrotnie wracam do zasady wpajanej mi przez moich muzycznych mentorów, iż dobry pedagog to taki, w którego klasie każdy gra inaczej, zaś jakość kształcenia odzwierciedla gra najsłabszego ze studentów. Pedagogikę zacząłem również postrzegać przez pryzmat samodoskonalenia, który trafnie zauważył wybitny skrzypek Itzhak Perlman stwierdzając: „Nigdy nie rezygnuj z możliwości kształcenia. Ucząc innych, uczysz samego siebie.”

Równoległe prowadziłem działalność koncertową. Współpracując w duetach fortepianowych z Kingą Firlej - Kubicą oraz Witoldem Holtzem miałem przyjemność współpracować z takimi orkiestrami jak: Orkiestra Filharmonii Łódzkiej, Płockiej, Olsztyńskiej czy Łomżyńska Orkiestra Kameralna wykonując partie solowe w koncertach na dwa fortepiany F. Poulenca, M. Brucha oraz *Karnawale Zwierząt* C. Saint-Saensa. W solowej działalności koncertowej, do ciekawych doświadczeń estradowych tego okresu, zaliczyć mogę koncerty w Ammanie (Jordania), Bangkoku (Tajlandia), Brześciu (Białoruś) czy Xiamen (Chiny).

W zakresie muzyki kameralnej w roku 2013 wziąłem udział wraz z Marcelem Markowskim (wiolonczela) w Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi otrzymując w kategorii duetów II nagrodę. Literatura wiolonczelowa zajmuje w moim repertuarze kameralnym niezwykle ważne miejsce. Od 2005 roku nieprzerwanie towarzyszę wiolonczelistom zarówno podczas zajęć akademickich, jak i letnich i zimowych kursów mistrzowskich w Kudowie Zdroju, Żaganiu, Łodzi, Szamotułach czy Europejskim Centrum Muzyki im. K. Pendereckiego w Lusławicach, współpracując m.in. ze Stanisławem Firlejem, Kazimierzem Michalikiem, Tomaszem Strahlem, Michaeliem Flaksmanem, Markusem Nyikosem, Min-Ji Kim, Wolfgangiem Schmidtem czy Arto Norasem.

Towarzysząc wiolonczelistom oraz skrzypkom podczas ich konkursowych występów otrzymywałem również nagrody dla pianisty podczas Ogólnopolskich Konkursów Wiolonczelowych im. Dezyderiusza Danczowskiego w Poznaniu, Ogólnopolskiego Konkursu im. Michała Spisaka w Dąbrowie Górniczej, Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Grażyny Bacewicz w Łodzi oraz Ogólnopolskiego Turnieju Kontrabasu i Wiolonczeli w Warszawie. W działalności koncertowej miałem również przyjemność występować z najwybitniejszymi polskimi wiolonczelistami młodego pokolenia, m.in.: Marcelem Markowskim, Tomaszem Darochem, Adamem Krzeszowcem, Marcinem Zdunikiem czy Maciejem Kułakowskim.

Chciałbym również wspomnieć o jednym z najważniejszych, w mojej ocenie, doświadczeń w procesie kształtowania mej muzycznej osobowości jakim było spotkanie z prof. Stanisławem Firlejem. Naszą wieloletnią muzyczną współpracę, zarówno na gruncie koncertowym jak i pedagogicznym w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu oraz Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi określić mogę jako czas, który w olbrzymim stopniu ukształtował mój muzyczny światopogląd. Rozumienie roli muzyka jako współtwórcy dzieła muzycznego, w myśl filozofii Romana Ingardena, pojęcie procesu kształtowania utworu, rozumienie zjawisk psychologicznych związanych z występami publicznymi, wpływ ekspresji na rozwój techniki pianistycznej czy czynniki decydujące o talencie muzycznym i metody ich rozpoznawania, to tylko nieliczne z wielu tematów, które poruszaliśmy z prof. Firlejem podczas naszych częstych rozmów. Z radością czerpałem z bogactwa jego muzycznych doświadczeń oraz imponującej wiedzy na temat muzyki i sztuki w ogóle. Nasza długotrwała znajomość i jej wpływ na ewolucję mojego postrzegania muzyki i pedagogiki pozwala mi określić prof. Stanisława Firleja mianem jednego z najważniejszych muzycznych autorytetów.

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

Dokonanie na płycie CD zapisu wykonania
II Sonaty g-moll op.5 nr 2 oraz *III Sonaty A-dur* op. 69 na fortepian
i wiolonczelę Ludwiga van Beethovena stanowi swego rodzaju podsumowanie, ale również

kontynuację naszej współpracy. Postać ostatniego z wielkiej trójki klasyków wiedeńskich zajmuje w moim sercu szczególne miejsce. Jak większość, z twórczością jednego z najwybitniejszych kompozytorów w dziejach muzyki klasycznej zetknąłem się jeszcze w liceum wykonując *Sonatę fortepianową C-dur* op.2 nr 3. Było to spotkanie, które mogę określić mianem próby uchwycenia geniuszu Beethovena, zrozumienia jego estetyki, odnalezienia w nim wartości i piękna. Kolejno poszerzałem swój repertuar o *Sonatę E-dur* op. 109, *Sonatę As-dur* op. 110, *Sonatę C-dur* op. 53, *Sonatę As-dur* op.26 oraz *Sonatę cis-moll* op. 27 nr2 . Praca nad powyższymi dziełami pozwoliła mi w praktyce doświadczyć różnic wynikających z ewolucji języka muzycznego kompozytora. Momentem przełomowym w moim stosunku do twórczości Ludwiga van Beethovena było rozpoczęcie prowadzenia zajęć z literatury fortepianowej ze studentami fortepianu w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. W myśl stwierdzenia wybitnego pianisty, ucznia Franciszka Liszta, Hansa von Bülowa, iż dla każdego pianisty *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha oraz sonaty fortepianowe Ludwiga van Beethovena są niczym Stary i Nowy Testament, w pierwszym roku zajęć omawialiśmy twórczość tych właśnie muzycznych geniuszy. Zafascynowała mnie postać autora *Testamentu heiligenstadzkiego*, jego afirmacja życia, siła woli, a jednocześnie pogodzenie z losem, które znalazło wyraz w słynnej fugie *Es muss sein* ostatniego dzieła Beethovena, *Kwartetu smyczkowego F-dur* op.135. Z zainteresowaniem obserwowałem przemiany języka kompozytorskiego poczynając od wczesnych sonat noszących znamiona wpływu Josepha Haydna – nauczyciela Beethovena, poprzez eksperymenty z formą sonatową, których przykładem może być chociażby pozbawiona allegro sonatowego *Sonata As-dur* op.26, aż po ostatnie wykorzystujące rozszerzoną skalę fortepianu *Sonaty* op. 106, op.110 czy op.111, zwieńczone monumentalnymi fugami.

W kontekście przemian języka kompozytorskiego wykonana po raz pierwszy w 1796 roku przez Beethovena i francuskiego wiolonczelistę Jean-Louis Duporta *Sonata g-moll* op. 5 nr 2 stanowi typowy przykład twórczości pierwszego okresu, za którego kres uznaje się rok 1802. Jednocześnie *opus 5* są pierwszym przykładem sonat na wiolonczelę i fortepian, w których dotychczasowa partia basso continuo zastąpiona została rozbudowaną, wykorzystującą pełnię ówczesnych możliwości wykonawczych partią fortepianu. Beethoven dał w nich wyraz swojej predylekcji do rozpoczynania utworów wolną introdukcją, której majestatyczny temat oparty jest na rytmie punktowanym. Zwiastuje on charakterystyczne dla późnego okresu twórczości kompozytora silne zrytmizowanie linii melodycznej, zauważalne już od *Sonaty A-dur* op. 101(cz. II *Vivace Alla marcia*). Następujące po wolnym wstępie

Allegro molto piu tosto presto stanowi swoistą hybrydę formalną w której menuetowi typowemu dla trzeciej części cyklu nadaje Beethoven formę allegra sonatowego. Całość dzieła zwieńcza wirtuozowskie *Rondo* z rozbudowaną partią fortepianu wykorzystującą szereg technik pianistycznych w kolejnych kupletach części.

W odróżnieniu od powyższego utworu, opublikowana po raz pierwszy w 1809 roku przez lipskie wydawnictwo *Breitkopf und Hartel III Sonata A-dur* op. 69 na fortepian i wiolonczelę stanowi dzieło dojrzałe, będące przykładem przemian języka kompozytorskiego charakterystycznego dla środkowego okresu w twórczości Beethovena. Napisana rok wcześniej, jest prawdopodobnie pierwszym w historii muzyki przykładem kompozycji cechującej się równorzędnością partii fortepianu i wiolonczeli. Rękopis utworu Beethoven opatrzył łacińską sentencją *Inter Lacrimas et Luctum* („wśród łez i smutku”). Odniesienie do powyższej inskrypcji znaleźć można w najpełniejszym wymiarze w pierwszej oraz trzeciej części utworu, której krótka i zwięzła forma wstępu w dominantowej do finałowego *Allegro vivace* tonacji E-dur przypomina konstrukcją inne sonaty fortepianowe tego okresu np. *Sonatę C-dur* op. 53. Utrzymana w tonacji molowej część druga dzieła posiada formę scherza z trio w tonacji durowej. Prezentuje ona szereg cech charakterystycznych dla stylu beethovenowskiego. Podczas, gdy części skrajne cechuje krótka, wyrazista artykulacja z łukami podkreślającymi słabą część taktu wzmocnionymi w przebiegu utworu określeniem *sforzato*, trio kształtowane jest w oparciu śpiewny motyw utrzymany w artykulacji *legato* pozbawiony charakterystycznych synkop.

Podobnie jak część druga, finałowe *Allegro vivace* zarówno pod względem konstrukcji formalnej jak i estetyki prezentuje szereg cech stanowiących podstawę języka kompozytorskiego Beethovena. Można je określić mianem wielopłaszczyznowego zbioru kontrastów. Już w samym temacie Beethoven zestawia ze sobą poprzednik, utworzony w oparciu o jednorodny motyw muzyczny utrzymany w artykulacji *legato*, z następnikiem powstałym z trzykrotnego powtórzenia krótkiego motywu formotwórczego, złożonego z dwóch ósemek znajdujących się pod łukiem i kolejnych dwóch opatrzonych artykulacją *staccato*. Tradycyjnie dla formy allegra sonatowego po grupie drugiego tematu, kształtowanego w oparciu o podobne zasady kontrastu co pierwszy, następuje przetworzenie wykorzystujące materiał tematu pierwszego oraz jednego z łączników. Repryza wzbogacona o wirtuozowski bas Albertiego w partii lewej ręki fortepianu doprowadza do kody opartej na *stretto* motywu czołowego tematu.

Sonaty na fortepian i wiolonczelę Ludwiga van Beethovena stanowią doskonały przykład dzieła, w którym zaobserwować można rozwój współczesnej techniki

fortepianowej oraz ewolucję wiolonczeli jako instrumentu solowego. Są one także jednymi z pierwszych utworów w kameralistyce cechujących się równorzędną partią fortepianu i wiolonczeli.

Nagranie powyższego dzieła na nośniku CD w maju roku 2017 w pierwotnym zamierzeniu miało mieć swoją kontynuację w postaci rejestracji pozostałych trzech Sonat na fortepian i wiolonczelę Ludwiga van Beethovena. Nagranie zaplanowane na jesień 2017 roku zbiegło się jednak w czasie z propozycją wykonania, podczas koncertu noworocznego w Shengdu (Chiny), *I Koncertu fortepianowego b-moll* op.23 Piotra Czajkowskiego oraz *Koncertu fortepianowego „Żółta Rzeka”* autorstwa chińskiego kompozytora Yin Chengzonga. W nadchodzącym czasie wraz z prof. Stanisławem Firlejem chcielibyśmy wrócić do zarejestrowania kompletu beethovenowskich sonat na fortepian i wiolonczelę. Ponadto, w marcu 2019 roku, podczas Wieczorów Poniedziałkowych w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi zamierzam wykonać *Sonatę fortepianową b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina oraz *Sonatę h-moll* Ferencza Liszta. Na luty 2019 roku z kolei w studio koncertowym Polskiego Radia w Warszawie zaplanowane jest, z udziałem Tomasza Lisieckiego (wiolonczela) oraz Joanny Kreft (skrzypce), nagranie *Tria fortepianowego a- moll* op. 42 Xavera Scharwenki. W ramach swojej działalności w Katedrze Fortepianu, poza pracą pedagogiczną i naukową, zajmował się będę także przygotowaniem powołanego z mojej inicjatywy II Forum Młodych Pianistów i Pedagogów. Jego formuła polegająca na wymianie myśli, doświadczeń pedagogicznych oraz wspólnych koncertach młodych pracowników polskich Akademii Muzycznych cieszyła się bowiem w poprzedniej edycji dużym zainteresowaniem ze strony łódzkiego środowiska muzycznego, została także pozytywnie oceniona przez pozostałe polskie Akademie Muzyczne.

Wielość podejmowanych przeze mnie i związanych z muzyką zagadnień wynika z faktu, iż jest ona nieodłącznym elementem mego życia, formotwórczą częścią osobowości, w której kształtowaniu przyświecają mi słowa Ludwiga van Beethovena: „Muzyka powinna zapalać płomień w sercu mężczyzny i napełniać łzami oczy kobiety.”

Rafał Kubica