

Katowice, 30 kwietnia 2018.

AUTOREFERAT

Muzyka w moim życiu była obecna odkąd pamiętam i zawsze była moim pierwszym wyborem, niezależnie od etapu życia na jakim się znajdowałam. Mimo, że nie pochodzę z rodziny o ugruntowanych tradycjach muzycznych, potrzeba obcowania ze sztuką rozbudzona przez Rodziców we wczesnym dzieciństwie spowodowała, że nie mogłam wyobrazić sobie innej drogi, niż artystyczna. Ponadto zawsze miałam ogromne szczęście spotykać na swojej drodze ludzi, pedagogów i artystów nietuzinkowych, którzy potrafili miłość do muzyki rozbudzać szanując przy tym moje indywidualne artystyczne wybory. Ludzi, którzy potrafili w nich towarzyszyć, bez narzucania swoich idei, wskazując możliwości i drogi rozwoju mocą autorytetów, którymi dla mnie byli.

Pochodzę z Bytomia – robotniczego miasta słynącego głównie z górnictwa i przemysłu, ale posiadającego jednocześnie na swoim terenie Operę Śląską, która była świadkiem moich pierwszych muzycznych wzruszeń. Regularnie prowadzana doń przez rodziców, nie rozumiejąc jeszcze zawłości libretta czy muzyki poczułam, że to jest ten świat, którego chciałam być częścią. Dlatego absolutną oczywistością było dla mnie rozpoczęcie nauki nie w innej szkole, jak właśnie muzyczna.

EDUKACJA

Swoją edukację rozpoczęłam w 1985 roku w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I i II st. im. Fryderyka Chopina w Bytomiu w klasie fortepianu **mgr Bogumiły Ścigały**. Nauczyciela, który do dzisiaj pozostaje dla mnie wzorem człowieka i pedagoga.

Nauczyciela, który pokazał mi język muzyki, nauczył ją kochać i uświadomił, jak wiele można przekazać za pomocą dźwięków. W roku 1990 po moim pierwszym udziale w konkursie pianistycznym w Koninie zetknęłam się z **prof. Moniką Sikorską-Wojtachą**, która od tego czasu została moim pedagogiem i prowadziła przez kolejne etapy edukacji. Bytomską szkołę muzyczną ukończyłam z wyróżnieniem w 1997 roku i podjęłam studia w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie kontynuowałam naukę w klasie prof. Moniki Sikorskiej-Wojtacha. Tę placówkę edukacyjną ukończyłam z wynikiem bardzo dobrym w roku 2002. Prof. Monika Sikorska-Wojtacha była jedną z najważniejszych osób, z którymi przez lata mojej edukacji współpracowałam. Spotkałyśmy się gdy byłam dzieckiem, a rozstawałyśmy, gdy byłam dorosłym człowiekiem o mocno ugruntowanych muzycznych poglądach i z jasną wizją tego, co chcę w moim muzycznym życiu robić. Towarzyszyła mi w moim dojrzewaniu muzycznym i emocjonalnym, była świadkiem wielu rozterek natury artystycznej, a także porażek osobistych. Dlatego mimo, że nasza relacja nie pozbawiona była artystycznych tarć i sporów, do dziś – nawet po jej śmierci – czuję z nią silny emocjonalny związek. Zawdzięczam jej bardzo wiele. Prof. Sikorska-Wojtacha była matką moich pianistycznych sukcesów. Na przestrzeni całego okresu edukacji pod jej okiem, uczestniczyłam w konkursach, z których wielokrotnie przywoziłam laury. Były to między innymi: IV nagroda w Ogólnopolskim Konkursie im. J. S. Bacha w Gorzowie Wielkopolskim (1991), II nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym w Koninie (1992), II nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Muzyki Współczesnej *Alkagran* w Czechowicach-Dziedzicach, wyróżnienie podczas Międzynarodowego Konkursu im. Miłosza Magina w Paryżu (1995), wyróżnienie podczas Ogólnopolskich Przesłuchań Uczniów Klas Fortepianu Szkół Muzycznych II stopnia w Żaganiu (1996).

W momencie podjęcia studiów świadomie zrezygnowałam z uczestnictwa w konkursach jako solistka, by oddać się temu, co mnie już wcześniej bardzo interesowało, a czemu wcześniej nie mogłam w pełni poświęcić swego czasu – muzyce kameralnej. Miałam to szczęście, że trafiłam do klasy kameralistyki **prof. Urszuli Bożek-Musialskiej**, który to fakt zdeterminował wybór mojej zawodowej ścieżki. Osobowość prof. Bożek-Musialskiej, jej pełne otwartości, ugruntowane olbrzymim doświadczeniem podejście do muzyki i artystyczne kreacje, wpłynęły zasadniczo na moje postrzeganie roli pianisty-kameralisty. Zrozumiałam wtedy, że znacznie bardziej od solowej kariery artystycznej interesuje mnie współdziałanie, współtworzenie z innymi instrumentalistami. Efekty tych działań były dla mnie tak satysfakcjonujące i istotne, że w momencie ukończenia studiów

dokładnie wiedziałam, że bycie pianistą-kameralistą jest czymś, co chcę robić w moim artystycznym życiu – kierunkiem, w którym chcę się rozwijać.

Konsekwencją powyżej opisanego wyboru było podjęcie studiów podyplomowych w klasie kameralnej uznanej w kraju i poza jego granicami **prof. Marii Szwejger-Kułakowskiej**. Wraz z koleżanką – pianistką Joanną Piszczelok – stworzyłyśmy wówczas duet fortepianowy, który rozwijałyśmy następnie przez 8 kolejnych lat. Studiom podyplomowym zawdzięczam ogromnie wiele. To, co dla mnie najcenniejsze to fakt, że 12 lat po ukończeniu moich studiów podyplomowych w roku 2006, dalej odnoszę się do tego, co przekazywała prof. Szwejger-Kułakowska. To ona zaszczepiła mi potrzebę świadomego słuchania siebie i świadomego kreowania indywidualnej wypowiedzi artystycznej. Podczas studiów wymagało to ode mnie dużej pracy – droga między uświadomieniem sobie swoich niedoskonałości, a potrzebą pracy nad nimi nie zawsze jest łatwa, a często bywa frustrująca. Obecnie, z perspektywy czasu, własnego doświadczenia, przemyśleń i wiedzy mogę powiedzieć, że to, co wówczas przekazywała mi prof. Szwejger-Kułakowska stało się dziś moim własnym *credo* mogącym zawrzeć się w stwierdzeniu, że: *granie na instrumencie to przede wszystkim czynność słuchowa przy pomocy ruchu, a nie odwrotnie*. W swojej pracy ze studentami nader często zauważam, że brak im nawyku słuchania się, świadomego przekazywanej intencji muzycznej. Dlatego w mojej pracy pedagogicznej kładę nacisk głównie na ten aspekt, dodając do niego jednocześnie wątek umiejętności słuchania innych współwykonawców.

Ostatnim pedagogiem, który klamrą spina mój okres nauki jest **prof. Anthony Spiri** – wykładowca Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Kolonii. Prof. Spiriego poznałam w roku 2007 podczas warsztatów kameralnych zorganizowanych przez Katedrę Kameralistyki katowickiej Akademii. Wystąpiłam na nich we wcześniej wspomnianym duecie fortepianowym. Od pierwszego zetknięcia z tym pedagogiem i artystą wiedziałam, że mój kontakt z nim nie może się zakończyć tylko na tym jednym spotkaniu typu warsztatowego. Współpraca z prof. Spirim trwała nieprzerwanie przez następnych 5 lat. Za jego wstawiennictwem wielokrotnie (2007, 2008, 2009) otrzymywałam stypendium umożliwiające wyjazd na kurs kameralistyki w Montepulciano (Włochy). Kilka razy do roku wyjeżdżałam także do Kolonii na prywatne zajęcia. Dzięki prof. Spiriemu otworzyły się przede mną możliwości koncertowe. Za jego sprawą miałam szansę wystąpić w *Bechstein Haus* w Kolonii, *Palazzo Ricci* w Montepulciano czy *Collegium Leoninum* w Bonn. Niesamowita erudycja muzyczna i humanistyczna prof. Spiriego wpłynęły znacząco na mój artystyczny rozwój. Dzięki niemu uświadomiłam sobie między innymi, że granie

na instrumencie to nie tylko talent, wycucie, intuicja, ale przede wszystkim konkretna wiedza. Być może to truizm, ale zrozumiałam wtedy dobitnie, że o ile teoria bez praktyki jest być może tylko zbiorem reguł, to praktyka bez teorii także istnieć nie może. Dlatego jestem głęboko przekonana, że sztuka wykonawcza bez zaplecza w postaci źródeł pisanych pozostaje mimo wszystko dziełem niekompletnym.

Na przestrzeni wszystkich etapów mojej edukacji oprócz wyżej opisanych nauczycieli miałam szansę pracować z innymi wspaniałymi pedagogami, z których każdy w istotny sposób wpłynął na mój artystyczny rozwój. Należą do nich między innymi: Ryszard Bakst, Ewa Pobłocka, Bruno Canino, Aleksy Orlovetsky, Waldemar Wojtal, Rebecca Penneys, Dirk Mommertz, Jerzy Marchwiński, Rudolf Buchbinder.

W zakończeniu działu traktującego o wątku mojej edukacji chciałabym jeszcze wspomnieć o jednym z najważniejszych osiągnięć, za które uważam przyjęcie do legendarnej *Juilliard School of Music* do klasy fortepianu prof. Belli Davidovich (2000). Niestety nie było mi dane podjąć tych studiów z przyczyn ode mnie niezależnych, ale mimo wszystko ten właśnie fakt, jest moim wielkim powodem do dumy.

DOROBEK DYDAKTYCZNY

Pracę zawodową pianisty-pedagoga rozpoczęłam w momencie ukończenia studiów magisterskich w 2002 roku i od samego początku obejmowała ona szeroki zakres specjalności. Swoje pierwsze zawodowe kroki stawiałam w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I st. im. Stanisława Moniuszki w Katowicach, Państwowej Szkole Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach i Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. We wszystkich instytucjach byłam zatrudniona w charakterze pianisty-akompaniatora pracując w klasach instrumentów dętych (fagot, puzon), śpiewu solowego, a także instrumentów smyczkowych (skrzypce, altówka). Ponadto w POSM I st. im. Stanisława Moniuszki prowadziłam również własną klasę fortepianu. Mimo, że moja ówczesna działalność zawodowa rozwijała się w różnych kierunkach nie chciałam rezygnować z żadnego z nich. Wychodziłam z założenia, że wszystko co robię, a przy okazji stawiając pierwsze zawodowe kroki wszystko czego się uczę, stanowi olbrzymią wartość dodaną do mojego osobistego rozwoju zarówno pianisty, jak i muzyka. Ponadto na początku mojej ścieżki zawodowej nie potrafiłam dokonać

jednoznacznego wyboru specjalizacji. Tak samo ważna była dla mnie praca z wokalistami (intensywnie prowadzona już w trakcie studiów), jak i współpraca z instrumentami dętymi (równie żywo obecna w czasie akademickiej edukacji), czy w końcu gra z instrumentami smyczkowymi i całym ich ogromem fascynującej literatury muzycznej. Na ówczesnym etapie zdecydowanie najmniej pociągała mnie pedagogika fortepianowa, w której wówczas nie potrafiłam się odnaleźć widząc się głównie w roli praktykującego muzyka. Mój stosunek do pedagogiki zmienił się diametralnie wraz z upływem czasu, zdobywym doświadczeniem, a także w wyniku przemyśleń towarzyszących podczas samodzielnej pracy. Na przestrzeni 16 lat kariery zawodowej uczyłam fortepianu dodatkowego na różnych specjalnościach i poziomach. W Akademii Muzycznej w Katowicach współpracowałam z Kierunkami Edukacji Muzycznej, Rytmiki oraz z Katedrą Organów i Muzyki Kościelnej. Od roku 2008 pracuję także jako nauczyciel fortepianu obowiązkowego w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nysie na kierunku Jazz i Muzyka Estradowa. Przez te wszystkie lata podsumowując moje doświadczenia doszłam do wniosku, że najważniejszą sprawą w mojej indywidualnej praktyce pedagogicznej jest zwrócenie uwagi studenta na aspekt „samosłuchania” podczas gry oraz nabycia umiejętności ćwiczenia w taki sposób, by to co wychodzi spod palców grającego było ścisłym oddaniem zarówno intencji samego wykonawcy jak i twórcy dzieła. Nader często, by nie powiedzieć w większości spotykam się z rozłożeniem akcentów głównie na techniczną stronę wykonawstwa i surowego odczytania tekstu muzycznego przy niedostatecznym jego zrozumieniu. Tu właśnie widzę swoją rolę pedagoga – ukazaniu w jaki sposób można i należy odczytać język muzyczny, aby go zrozumieć tak, by nie był zbiorem oddzielnych „syłab”, a zaczął być logiczną opowieścią.

W mojej pracy nauczyciela akademickiego chciałam ponadto zwrócić uwagę na dwa ważne nurty działalności, z którymi przyszło mi się zmierzyć, a które uważam za istotne w kontekście własnego rozwoju artystycznego. Pierwszy z nich związany jest z kierunkiem dyrygentury chóralnej katowickiej uczelni, drugi natomiast z Instytutem Jazzu PWSZ w Nysie. W roku 2003 zostałam zatrudniona w macierzystej uczelni w charakterze pianisty-akompaniatora do przedmiotu dyrygentura chóralna. Praca ta stanowiła dla mnie prawdziwe wyzwanie ponieważ musiałam się zmierzyć z czytaniem partytur, czego wcześniej nie robiłam. Byłam zmuszona się tego nauczyć w krótkim czasie, co stanowiło nie lada wyzwanie. Z czasem jednak zaczęłam dostrzegać, że umiejętność ta daje mi dostęp do literatury muzycznej, na którą być może nigdy nie zwróciłabym uwagi. Ponadto nauczyło mnie to pracy z dyrygentem, co uważam za niezwykle istotne w kontekście podejmowanych

działań twórczych. Drugim nurtem, który również stanowił dla mnie *novum* było prowadzenie wykładów. W PWSZ w Nysie zostałam poproszona o przygotowanie semestru wykładów na temat podstaw dydaktyki muzycznej, a także opracowanie dwóch semestrów prelekcji z zakresu historii muzyki. Do tamtego momentu nigdy nie prowadziłam zajęć grupowych i nie miałam żadnego doświadczenia na tym polu. Dziś jednak uważam, że był to dla mnie niezwykle istotny etap w kontekście samodzielnej pracy naukowej. Przede wszystkim zgromadzenie i zapoznanie się z literaturą przedmiotową pomogło mi odpowiedzieć na pytania i wątpliwości związane z pedagogiką. Ponadto przygotowanie materiałów traktujących o historii muzyki raz jeszcze pozwoliło mi zweryfikować moją wiedzę i poglądy na temat zjawisk i procesów jakie rozwojowi muzyki towarzyszyły, a także szerzej dostrzec ich kontekst i podłoże. I na końcu – *last but not least* – nauczyłam się precyzyjnie formułować myśli tak, by nie pozostawiać wątpliwości zarówno co do treści, jak i intencji mojego przekazu.

Obecnie po wielu latach poszukiwań drogi, która jest mi najbliższa, i w której najpełniej jestem w stanie wyrazić siebie mogę wskazać dwie, pozwalające mi osiągnąć największą satysfakcję artystyczną oraz najwyższą inspirację. Są to: kreatywna współpraca muzyczna z instrumentami dętymi i pedagogika. W momencie składania niniejszego autoreferatu (kwiecień 2018) jestem zatrudniona w Katedrze Instrumentów Dętych i Perkusji (klasy: fagotu, waltorni i oboju) AM w Katowicach, gdzie realizuję się jako pianistka-akompaniator. Dzięki tej aktywności mam sposobność towarzyszenia studentom podczas ich występów na estradach studenckich, konkursach rangi ogólnopolskiej i międzynarodowej, a także recitalach dyplomowych. Ponadto, w tej samej uczelni uczę fortepianu obowiązkowego na kierunku Organy i Muzyka Kościelna. W PWSZ w Nysie prowadzę klasę fortepianu dodatkowego (na różnych poziomach zaawansowania) instrumentalistów i wokalistów jazzowych. Niezależnie od powyższego nieustannie odczuwam silną potrzebę podejmowania indywidualnych inicjatyw twórczych, w których moją ideą przewodnią jest prezentowanie muzyki pozostającej poza głównym repertuarem sal koncertowych, a także oddanie głosu kompozytorom i dziełom zapomnianym i na nowo odkrywanym.

Istotnym aspektem mojej działalności wpisującej się w aktywność dydaktyczną, o którym chciałabym wspomnieć jest uczestniczenie w charakterze pianisty-akompaniatora w kursach mistrzowskich prowadzonych przez światowej rangi pedagogów. Dzięki temu miałam szansę współpracować z artystami tej rangi co: Sergio Azzollini, Andras Adorjan, Hansjorg Schellenberger, Jean Louis Capezzalli, Dithelm Jonas, Elżbieta Woleńska, Eugeniusz Sasiadek, Ewa Podleś, Christian-Friedrich Dallmann czy Radovan Vlatković.

Ważnym doświadczeniem w moim dorobku dydaktycznym było także poprowadzenie lekcji otwartych poświęconych muzyce kameralnej, które odbyły się w listopadzie 2013 roku w University of Louisville (Kentucky, USA).

DOROBEK ARTYSTYCZNY

Stopień doktora sztuki muzycznej nadano mi uchwałą Rady Wydziału Wokalno-Instrumentalnego 18 stycznia 2011 roku. Od tamtej pory w moim życiu zawodowym wydarzyło się bardzo dużo, a ono samo nabrało tempa i przybrało satysfakcjonujący mnie kształt. Udało mi się również wyznaczyć indywidualną ścieżkę rozwoju artystycznego i podjąć kroki, by móc zrealizować własne plany zawodowe. Moja praca doktorska była poświęcona duetowi fortepianowemu na przykładzie wybranych dzieł Mozarta, Brahmsa, Debussyego i Ravela, a podjęcie przeze mnie tej problematyki było naturalną konsekwencją gry w duecie fortepianowym i kontaktu z prof. A. Spirim. Po uzyskaniu stopnia doktora sztuki zdecydowałam się nieco rozszerzyć obszar zainteresowań. Poza duetem fortepianowym, który po dziś dzień jest dla mnie niezwykle inspirującą formacją kameralną, ukierunkowałam się również na kameralistkę fortepianową w szczególności w zestawieniu z instrumentami dętymi. Kontynuowałam również współpracę z wokalistami operowymi. Mój dorobek artystyczny związany jest ze wszystkimi wymienionymi powyżej kierunkami, które stanowią główne gałęzie mojej działalności. Składa się na niego zarówno aktywność koncertowa jak i fonograficzna, za które otrzymałam liczne nagrody i wyróżnienia. Od momentu uzyskania stopnia doktora zagrałam około 50 koncertów kameralnych, brałam udział w nagraniu 8 płyt i otrzymałam 11 nagród indywidualnych.

Ponieważ, jak już wspomniałam wcześniej, bardzo istotne dla mnie było i jest wykonywanie muzyki rzadko słyszanej w salach koncertowych, dobierając programy koncertów zawsze starałam się konstruować repertuar, bądź też jego część pod tym właśnie kątem. Stąd też w moim dorobku koncertowym można znaleźć niecodzienną realizację opery Maurycego Ravela *Dziecko i czary*. Oryginalna napisana na olbrzymi aparat wykonawczy (rozbudowana partia orkiestrowa, chóry, kilkunastu solistów), jest niezwykle trudna do zrealizowania. Jednakże dzięki uprzejmości prof. Spiriego stałam się posiadaczką adaptacji dokonanej przez Didiera Puntos, ograniczającej partię orkiestrową do fortepianu (4 ręce), wiolonczeli i fletów. Dzięki temu udało się stworzyć przedstawienie, którego byłam

współwykonawcą i kierownikiem artystycznym zarazem. Wystawienie to było pierwszą polską realizacją tego dzieła w takim właśnie składzie. Zostało ono zaprezentowane podczas Festiwalu Operowego w Bydgoszczy w ramach towarzyszącego mu Operowego Forum Młodych i spotkało się z dużym zainteresowaniem publiczności.

Bardzo ciekawym doświadczeniem była też dla mnie recital, który miałam okazję wykonać w University of Louisville (Kentucky, USA) z amerykańską pianistką o tajwańskich korzeniach – Shau-uen Ding. Na program naszego koncertu złożyły się dzieła Fredericka Rzewskiego, Johna Adamsa i Moritza Eggerta. Wykonanie utworu Eggerta *Janus* było pierwszym amerykańskim wykonaniem tego dzieła. Kompozycji tej warto poświęcić więcej czasu ze względu na niebywałą koncepcję samego utworu. Tytuł *Janus* nie jest tu przypadkowy. Janus, to bóstwo rzymskie o dwóch twarzach. Jest symbolem dwuznaczności – dobrej i złej strony tego samego zjawiska. Fortepiany podczas wykonania dzieła są zwrócone do siebie klawiaturami, a pianiści siedzą tak, by stykając się plecami grać jednocześnie na dwóch klawiaturach. Początkowo widać zatem tylko twarz jednego grającego zwróconego w stronę widowni, realizującego zapis partytury ze stojącego przed nim pulpitu, by w miarę rozwoju dzieła grający zmieniali swoją pozycję nie przestając ani na moment realizować powierzonych im partii. Utwór ma więc zaskakujący finał – wykonawcy kończą dzieło w pozycji swego partnera. W ten sposób kompozytor osiągnął efekt swoistej dwoistości stanowiącej *idée fixe* kompozycji. Opis tego utworu przytaczam w sposób niezwykle drobiazgowy ze względu na nienapotkaną przeze mnie dotąd koncepcję myślenia i konstruowania dzieł przeznaczonych na duet fortepianowy. Niespotykane były także wymierne trudności techniczne dzieła, z którymi niełatwo było mi się zmierzyć. Należą do nich między innymi: jednoczesne granie na dwóch klawiaturach, realizacja partii przy zmianie rejestrów (partia lewej ręki realizuje zapis klucza wiolinowego prawa zaś odwrotnie) czy niemożność kontrolowania przebiegu gry na klawiaturze współwykonawcy ze względu na specyficzne umiejscowienie grających.

Szczególnie ważne dla mnie są te koncerty, na programy których miałam bezpośredni wpływ. Tak było w przypadku koncertów zrealizowanych w ramach cyklu *NOSPR Kameralnie* odbywającego się w siedzibie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. W programach koncertów, których byłam współwykonawcą udało się zamieścić dzieła kompozytorów grywanych rzadko, niedawno odkrytych, bądź dzieł nowo powstałych. I tak przy moim istotnym udziale udało się doprowadzić do wykonania: *Kwintetu fortepianowego* André Capleta, *Partity Hommàge a Rameau* na 2 fortepiany i perkusję (pierwsze polskie wykonanie), *Lounge Lizards* Michaela Daugherty na 2 fortepiany

i perkusję (pierwsze polskie wykonanie) oraz *Sekstetu fortepianowego* Leo Smita (pierwsze polskie wykonanie). Oprócz walorów poznawczych powyższych przedsięwzięć, mają one dla mnie dość istotną zaletę patrząc przez pryzmat wykonawcy – nie są obarczone długoletnią tradycją wykonawczą, nie towarzyszy im w związku z tym żaden utarty kanon. W tym właśnie miejscu otwiera się olbrzymie pole dla odtwórców, którzy mogą zupełnie swobodnie i bez obciążeń odczytywać i kreować bardzo indywidualną, artystyczną wypowiedź.

Na przestrzeni ostatnich siedmiu lat istotnym nurtem mojej działalności artystycznej była działalność fonograficzna. Miałam to olbrzymie szczęście, że byłam zapraszana przez moich kolegów muzyków do projektów bardzo ciekawych pod względem zarówno stylistycznym, jak i wykonawczym, które w większości obejmowały muzykę twórców XX wieku (Chales Ives, Aaron Copland, Mikołaj Górecki, Petr Eben, Jean Françaix). Wiele z nagranych płyt z moim współudziałem było zapisami poświęconymi twórczości jednego kompozytora i nie ukrywam, że te stanowiły dla mnie największe wyzwanie. Wymagały bowiem dokładnego przestudiowania indywidualnego języka muzycznego danego twórcy i zrozumienia estetyki, w ramach której tworzył. Jest to zadanie wymagające. O ile zrozumienie uwarunkowań stylistycznych, konstrukcyjnych utworów wydaje się być stosunkowo proste, to stworzenie przekonującej interpretacji zgodnej z duchem intencji kompozytora jest zadaniem o wiele trudniejszym. Wiadomo bowiem, że nie każda estetyka, choć dobrze rozumiana, staje się równie bliska w momencie artystycznej kreacji. Starłam się zatem, aby mój wkład w ostateczny kształt nagranych dzieł koncentrował się mocno wokół wiernego oddania zapisu kompozytorskiego zawartego w partyturze, przy jednoczesnym uwypukleniu walorów kolorystycznych, charakterystycznych dla poszczególnych dzieł. W tym bowiem zawiera się także moja idea współtworzenia, współkreowania, współistnienia scenicznego – aby moja gra stanowiła dodatkowy koloryt dzieła, dopełniała je i nadawała mu indywidualnego charakteru. By była wartością dodaną, czymś co pomaga kolejnym *opusom* zaistnieć w nowej odsłonie. Jestem głęboko przekonana, że moja wykładnia roli pianisty-kameralisty sprawdza się w praktyce i spotyka się z dobrym odbiorem, wyrazem czego są pozytywne oceny zarówno wyżej wspomnianych nagrań, koncertów, a także znajdują potwierdzenie w wielu indywidualnych nagrodach otrzymanych przeze mnie właśnie za towarzyszenie solistom.

Naturalną konsekwencją mojej działalności fonograficznej dedykowanej muzyce XX wieku było włączenie mojej osoby do projektu badawczego (01 września 2014-30 grudnia 2015) noszącego tytuł: *Specyfika interpretacyjna muzyki instrumentalnej XX*

i XXI wieku – współczesne techniki wykonawcze, nad którym kierownictwo objął dr hab. Marek Barański prof. AM.

Zupełnie nowym doświadczeniem było dla mnie uczestniczenie w pracach Jury Konkursu Muzyki Współczesnej w Płocku (26-27 marca 2018), któremu przewodniczyła prof. Jadwiga Kotnowska.

W przyszłości chciałabym kontynuować i rozwijać działalność artystyczną zgodnie z nakreślonymi przeze mnie obszarami mojej aktywności. Zdecydowanie więcej czasu planuję poświęcić na odkrywanie i popularyzację dzieł Leo Smita (w pierwszej kolejności *Sonaty na flet i fortepian* oraz *Tria na fortepian, klarnet i altówkę*). Moim marzeniem jest także przetłumaczenie na język polski wspomnień genialnego pianisty-kameralisty Geralda Moor'a *Am I too loud? Memoirs of an Accompanist*.

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Na dzieło artystyczne zatytułowane: **Zapis audio z koncertów w Sali Kameralnej NOSPR z 25 stycznia i 8 lutego 2018 roku z dziełami: Germaine Tailleferre *Hommage à Rameau* na 2 fortepiany i perkusję, Gordona Jacoba *Sekstet na fortepian i instrumenty dęte* oraz Leo Smita *Sekstet na fortepian i instrumenty dęte***, składają się trzy pozycje z literatury muzycznej XX wieku oscylujące wokół estetyki neoklasycyzmu. Dobór dzieł, zawartych na płycie nie jest przypadkowy. Przede wszystkim istotnym dla mnie – co jeszcze raz chciałam uwypuklić – było zaprezentowanie dzieł nieznanych, bądź rzadko wykonywanych. Dwie pozycje z powyższego zestawu spełniają to właśnie kryterium. *Partita* Germaine Tailleferre choć powstała w roku 1964, dopiero podczas koncertu 25 stycznia 2018 miała swoją polską premierę. Podobnie było w przypadku *Sekstetu* Leo Smita. Ten przypadkowo odkryty przeze mnie utwór wydał mi się tak wysoce interesujący, że postanowiłam wykonać go publicznie – koncert prezentujący to dzieło miał miejsce 8 lutego 2018 roku. *Sekstet* nigdy nie był wcześniej wykonywany w Polsce mimo, że ukończony został w Paryżu w 1933 roku. Leo Smit jako kompozytor pochodzenia żydowskiego podzielił tragiczny los europejskiej społeczności semickiej i w 1943 został zamordowany w obozie zagłady w Sobiborze. Jego twórczość ujrzała światło dzienne dopiero w latach osiemdziesiątych głównie za sprawą holenderskiej fundacji *Leo Smit Stichting*, zajmującej się spuścizną kompozytorską twórców pochodzenia żydowskiego, a także dzięki

wydawnictwu *Donemus*, które tą twórczość wydaje drukiem. Najbardziej znanym w zestawieniu oraz na tle pozostałych stosunkowo często grywanym jest *Sekstet* Gordona Jacoba. Kompozycja podobnie jak dwie pozostałe oscyluje wokół estetyki neoklasycyzmu, przy zachowaniu silnie zarysowanych cech specyficznego kolorytu muzyki brytyjskiej. Formacje kameralne, w których wystąpiłam podczas prezentowania koncertowego dzieła są przede mną celowo dobrane. Mimo, że jak wspomniałam wcześniej, duet fortepianowy silnie obecny w mojej działalności artystycznej do momentu uzyskania stopnia doktora sztuk muzycznych zszedł później na plan dalszy, to mimo wszystko idea tej formacji kameralnej pozostaje mi bliska do dnia dzisiejszego. Dlatego chcąc, aby moja droga artystyczna stanowiła swoiste *continuum*, postanowiłam raz jeszcze zwrócić się w stronę wykonawstwa na dwa fortepiany, jednakże tym razem w nieco innej odsłonie – stąd wybór kompozycji Germaine Tailleferre przeznaczonej na dwa fortepiany i perkusję. Sytuacja przedstawia się podobnie w przypadku sekstetów fortepianowych: współpraca z instrumentami dętymi stanowi obecnie trzon mojej działalności artystycznej, dlatego naturalnym wydało mi się zaprezentowanie dzieła w takim właśnie składzie. Dodatkowym atutem jest jeszcze możliwość współpracy z Kwintetem Dętym NOSPR – zespołem fantastycznych, inspirujących muzyków. Nieprzypadkowe jest także przedstawienie w postępowaniu habilitacyjnym nagrania z koncertów *live*, nie poddanych obróbce studyjnej. Zdaję sobie doskonale sprawę z faktu, że nagranie dokonane wprost z koncertu może być obarczone pewnymi niedoskonałościami. Nie można już, tak jak w studio niczego poprawić, nie ma miejsca na eksperymenty brzmieniowe i interpretacyjne. Jest tylko jedna szansa, wszystko musi być wcześniej dobrze przemyślane i zaplanowane tak, by najpełniej oddać intencje kompozytora, a także poprzez dzieło zaprezentować swoje umiejętności. I w tym właśnie dostrzegam największą wartość takiego nagrania, szczególnie w kontekście jego prezentacji (postępowanie habilitacyjne). Jest ono bowiem wiernym oddaniem mojego stylu wykonawczego, mojej współpracy ze współwykonawcami, żywej reakcji na to, co dzieje się na scenie. Jest także zapisem mojej koncepcji muzycznej, która w momencie wykonywania prezentowanych dzieł wydała mi się najpełniejsza, przemyślana i przefiltrowana przez własne dotychczasowe doświadczenia. Kompozycje przedstawione na płycie mimo, że powstałe w różnym czasie (1933, 1953, 1964) i napisane zostały przez kompozytorów z zupełnie różnym dorobkiem i spuścizną, łączy wspólny język stylistyczny zwracający się w stronę neoklasycyzmu. Chciałam tym skierować uwagę słuchacza na sposób potraktowania fortepianu przez różnych kompozytorów w ramach podobnej stylistyki. I tak u Tailleferre fortepian pełni rolę absolutnie wiodącą i formotwórczą. U Smita potraktowany został jako

integralna część zespołu dająca bazę harmoniczną, kolorystyczną, ściśle wplatającą się w motywy prezentowane przez pozostałe instrumenty. *Sekstet* Jacoba jest zaś dla mnie dziełem napisanym w duchu konserwatywnym, oscylującym wokół neoklasycyzmu niemieckiego, miejscami wykorzystującym zdobycze fakturalne epoki romantycznej. We wszystkich dziełach mimo zróżnicowanego *metiér* twórców i indywidualnego stylu kompozytorskiego odnajdziemy cały arsenał środków charakterystycznych dla nurtu neoklasycznego właśnie.

Germaine Tailleferre była członkiem, a zarazem jedyną kobietą w działającej w latach 1918-1921 w tak zwanej francuskiej *Grupie Sześciu*. Nazywana przez Jeana Cocteau Marie Laurencin muzyki, była aktywna twórczo przez blisko 70 lat. Neoklasycyzm Tailleferre to w moim odczuciu typowy francuski (paryski) system neoklasyczny w stylu Jeana Françaix, Francisa Poulenca czy wczesnego André Jolivet. Jest to język muzyczny bez typowo niemieckiej „przetworzeniowości” i konfliktu motywów, za to na pierwszy plan wysuwający humor, ruch i operacje harmoniczne. *Partita Hommage à Rameau* (pol. w *holdzie Rameau*) na dwa fortepiany i zespół perkusyjny wydaje się mieć co najmniej kilka źródeł stanowiących swoistą inspirację dzieła. Pierwszą z nich jest sam tytuł, jednoznacznie kojarzący się z *Images* Clauda Debussy. Drugą można wywieść z napisanej w 1937 roku słynnej *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję* Beli Bartoka, który jako pierwszy w historii muzyki napisał dzieło na ten właśnie skład. I w końcu trzecią, a zarazem najważniejszą stanowić będzie sama muzyka klawesynowa Jeana-Philippa Rameau. Dzieło to bowiem postrzegam jako stylizację na „złote” czasy muzyki francuskiej (klawesyniści) z wykorzystaniem pełnej gamy zdobyczy fakturalnych charakterystycznych dla tego właśnie okresu. Znajdziemy tu zatem typowe układy klawesynowe, dialogowanie, wirtuozerię (zdecydowanie nie typu romantycznego), także w postaci faktury fortepianowej we wczesnej fazie jej rozwoju, układy trylowe, gamowe czy tak zwany bas Albertiego. Wymienione elementy faktury fortepianowej dodatkowo uwypukla zespół perkusyjny, posługujący się szerokim instrumentarium do którego należą: ksylofon, wibrafon, dzwonki, bongosy, czelesta, kotły, tam-tam, marakasy, triangel, talerze, krotale, klawesy, bębenek baskijski, mały i wielki bęben, bat, krowie dzwonki i bloki drewniane. Co istotne, kompozytorka wykorzystuje perkusję nie tylko w sposób wydobywający na pierwszy plan elementy perkusyjnej natury fortepianu (unisono ksylofonu z partiami fortepianowymi), lecz także wykorzystując jej sonorystyczne możliwości (II część – użycie kotłów i wibrafonu). Stylizacja *Partity* na francuską barokową muzykę klawesynową uwidacznia się nie tylko w zakresie faktury, ale także architektoniki dzieła (makroforma). I część jest skonstruowana dwusegmentowo wzorem modelu

barokowego (uwertura francuska), w którym odcinek szybszy poprzedzony jest wolnym wstępem. Część II wykorzystuje natomiast elementy techniki wariacyjnej. Jest przy tym homogeniczna zarówno pod względem samej konstrukcji jak i nasycenia emocjonalnego. W moim odczuciu kompozytorka stylizuje II część na barokową sarabandę. Podobna homogeniczność wykorzystana została w części III, która przynosi skojarzenie z wczesnobarokowym *perpetuum mobile*. Jeśli chodzi o procesy harmoniczne, które kompozytorka wykorzystuje na przestrzeni dzieła na plan pierwszy wysuwa się modalizm. Części I i II zdecydowanie zmierzają w kierunku posttonalności, natomiast w części III możemy mówić o zjawisku polidiatoniki. W całym zaś utworze dominuje centralizacja harmoniczna zamiast dawnej tonalności.

Język neoklasyczny **Gordona Jacoba** ma inny wymiar niż ten znany z dzieła Tailleferre. Jacob jest przede wszystkim twórcą zdecydowanie bardziej konserwatywnym, preferującym utwory na instrumenty dęte, czego idealnym przykładem jest właśnie jego *Sekstet*. Kompozytor zachowuje tu wszystkie kanony formalne i stylistyczne dawnych epok zwracając się w stronę barokowej suity (wykorzystanie dawnych tańców: menueta i cortège), przetwarzając przy tym nie francuski, a niemiecki system neoklasyczny, dodając do niego nieliczne elementy modalne, co w skali makro daje obraz typowego języka muzycznego angielskiego baroku. *Sekstet* dedykowany jest pamięci jednego z najbardziej legandarnych angielskich waltornistów – Aubreya Braina. Utwór skomponowany został z okazji dziesiątej rocznicy powstania *Dennis Brain Ensemble*, który w swoim składzie miał dwóch synów Aubreya Braina: grającego na oboju Leonarda i Dennisa – waltornistę. Dzieło składa się z pięciu kontrastujących ze sobą części. Otwierający I część fanfarny motyw, to muzyczny odpowiednik inicjałów muzyka (AB), a zastosowany tu zabieg kompozytorski ma wiele odpowiedników w historii muzyki. W dziele Jacoba warto zwrócić uwagę na sposób potraktowania zarówno kwintetu dętego, jak i fortepianu – tu w sposób zupełnie odmienny niż dokonała tego Germaine Tailleferre. Fortepian, w stosunku do dość tradycyjnie potraktowanej faktury kwintetu, jest bardziej wirtuozowski w swoim charakterze jednak nigdy nie w sposób, w którym ten element zostałby wysunięty na pierwszy plan. Ciekawym zabiegiem, podkreślającym walory sonorystyczne dzieła jest także wykorzystanie fletu piccolo oraz rożka angielskiego. W przedstawionym dziele artystycznym świadomie zrezygnowałam z użycia rożka angielskiego w części III (kompozytor dopuszcza taką możliwość), wychodząc z założenia, że klarnet, który jest w tym momencie opcją alternatywną rozpoczyna wówczas część przywołując fanfarę z pierwszego ogniwa dzieła i tym samym naturalnie kontynuuje rozpoczętą wówczas myśl muzyczną. Moim zdaniem

barwa samego instrumentu oraz rejestr, w którym została napisana partia idealnie korespondują z przebiegiem fortepianowym, przywodząc na myśl żałobny kondukt – pogrzebowy marsz. To skojarzenie wydaje mi się być dalece zasadne, w kontekście pojawiającej się w dalszym przebiegu części, elegijnej melodii w partii waltorni na tle akordowego akompaniamentu fortepianu. Także retoryka muzyczna zdaje się potwierdzać moje intencje, jeśli weźmiemy pod uwagę, że róg w literaturze muzycznej często postrzegany był jako instrument symbolizujący odejście, stratę, a klarnet miłość. Biorąc w końcu pod uwagę zarówno dedykację dzieła, jak i skład, który dokonał jego prawykonania, zyskujemy pełnowymiarowy obraz zespolenia intencji twórczej kompozytora i wykonawcy. Część IV to menuet, który rozpoczyna „elegancka” fraza fortepianu przechodząca następnie w figuracyjne, oplatające motywy. W środkowej części menueta – trio, słychać echa sielskiego, ludowego wręcz charakteru (wykorzystanie burdonowych kwint), będącego jednym z elementów składowych angielskiego neoklasycyzmu. Części II i V są zdecydowanie odmienne w charakterze, gdzie ruch i witalność stanowią elementy dominujące. Dotyczy to zarówno partii fortepianowej, jak i zespołowej. Motyw fanfarny otwierający dzieło pojawia się po raz ostatni w części V i stanowi rodzaj epilogu – kłamry spinającej całość kompozycji. Fortepian w dziele Jacoba pełni inną rolę niż u Tailleferre. Przede wszystkim potraktowany jest dużo bardziej solistycznie, lecz jak wspomniałam powyżej nie w sposób pierwszoplanowy w odniesieniu do instrumentów dętych. Partia fortepianu wykorzystuje różne rodzaje faktur, dając pianiście możliwość wykorzystania różnorodnych środków do ukształtowania przekonującej, indywidualnej wypowiedzi artystycznej. Fortepian jest instrumentem, który często wprowadza nowe myśli muzyczne rozwijane następnie bądź kontynuowane przez zespół (środkowy segment części I, motywika części II, wstęp do części IV). Jednocześnie patrząc na dzieło całościowo fortepian stanowi idealne wypełnienie – dopełnienie brzmienia samego kwintetu dętego, niejednokrotnie charakter tego brzmienia kształtując i sugerując. Analizując język harmoniczny kompozytora, można wyraźnie dostrzec operacje harmoniczne ze zbioru neoklasycznego (pandiatonizm, zestawianie akordów, paralelizmy, skale syntetyczne), kojarzące się w moim odczuciu z utworami na instrumenty dęte Igora Strawińskiego. To, co także nasuwa skojarzenia ze Strawińskim to brak wirtuozerii w typowym znaczeniu tego słowa. *Sekstet* Jacoba może być zatem przykładem muzyki obiektywnej, gatunku użytkowej (nie promenadowej), w której język neoklasyczny nacechowany jest silnie modalnym charakterem, stanowiącym swoisty koloryt muzyki angielskiej.

W *Sekstecie Leo Smita* ponownie daje o sobie znać neoklasycyzm paryski. Wynika to w dużej mierze z faktu, że kompozytor był, można powiedzieć „satelitą” *Grupy Sześciu*. Wiele lat spędził w Paryżu, więc naturalnym wydaje się być wykorzystanie języka muzycznego, będącego udziałem kompozytorów słynnej *Les Six*. Jako źródło inspiracji kompozytorskiej wskazałabym przede wszystkim osobę Dariusza Milhaud ze względu na silne schromatyzowanie całego przebiegu muzycznego oraz Poulenca, którego zdobycze fakturalne i sposób potraktowania samego fortepianu znajdują silne odbicie w dziele Smita. *Sekstet* Leo Smita jest przykładem muzyki koncertującej, ale zdecydowanie nie w znaczeniu barokowego współzawodniczenia, lecz w duchu wzajemnego dialogowania, w którym żaden z instrumentów nie pełni pierwszoplanowej roli, a stanowi dopełnienie reszty zespołu. Dzieło jest zatem idealnym przykładem „kameralistyki równej dla wszystkich” – bez popisowych partii poszczególnych instrumentów, w których neoklasycyzy obiektywizm naznaczony jest delikatną domieszką romantyzmu. Właśnie ten element stanowi o odmienności dzieła Smita w stosunku do kompozycji Jacoba czy Tailleferre. W zakresie środków harmonicznycch wykorzystanych przez kompozytora wspominałam o silnym schromatyzowaniu przebiegu, kojarząc ten element stylu z muzyką Dariusza Milhaud. Trzeba jednak zaznaczyć, że punktem zarówno wyjściowym, jak i końcowym dla Smita jest zawsze diatonika, a chromatyka pełni w przebiegu funkcję przejściową. Możemy także zauważyć wielokrotne zastosowanie skal syntetycznych, zestawianie akordów kwartowo-septymowych i kwartowo-kwintowych oraz eksponowanie interwału septymy małej. Jednakże mimo tych zróżnicowanych elementów harmonicznycch nie możemy wyraźnie wskazać ani na pandiatonikę ani na panmodalność. Kompozycja Smita to zatem połączenie wielu elementów stylistycznych paryskiego neoklasycyzmu, bliskiego *Grupie Sześciu*. Nie jest to jednak dzieło eklektyczne – usłyszymy kształtowanie przebiegu w duchu Strawińskiego (szczególnie potraktowanie kwintetu dętego), elementy humoru i groteski charakterystycznej dla Poulenca, drapieżność Sergiusza Prokofiewa z początków jego tworzenia, ale zawsze ponad tym jest indywidualny język, styl kompozytorski wykształcony przez Smita, nie dający się porównać z innymi.

Wszystkie kompozycje składające się na dzieło artystyczne stanowiące podstawę postępowania habilitacyjnego są utworami ciekawymi nie tylko ze względu na samą konstrukcję formalną, język harmonicznycch czy walory sonorystyczne. Są przede wszystkim dziełami szalenie inspirującymi pod względem wykonawczym. Każde z nich bowiem stawia inne wyzwania związane nie tylko z czysto techniczną stroną wykonawstwa, ale przede wszystkim wymagającymi zdefiniowania swojej indywidualnej roli w zespole. Istotnym jest

też fakt, że są to kompozycje (co ponownie podkreślę) spoza głównego repertuaru sal koncertowych, dla słuchaczy nowe, którym starałam się dać drugie życie. Niezależnie bowiem od dokonanej analizy to muzyka jest najważniejsza i taką pozostanie mimo prób przybliżania jej za pomocą słów. W muzyce materią jest dźwięk – jemu zatem oddaję głos jako muzyk, wykonawca i słuchacz.

PODSUMOWANIE

W ramach mojego autoreferatu starałam się zawrzeć najpełniej drogę, która doprowadziła mnie do miejsca, w którym jestem obecnie, a także uwypuklić to, co ukształtowało mnie jako świadomego artystę, starającego się podejmować szeroko zakrojone i różnorodne działania twórcze. Wydaje mi się, że moją drogę najpełniej opisałby cytat z *Traktatu moralnego* Czesława Miłosza: „[...] Lawina od tego bieg swój zmienia, po jakich toczy się kamieniach. [...] Możesz, więc wpłynąć na bieg lawiny [...]”.

To, kim jestem teraz jako muzyk, zawdzięczam w ogromnej mierze ludziom, których dane mi było spotkać na swojej drodze, a którzy w znakomitej większości zmieniali bieg mojego zawodowego życia i popychali je na zupełnie nowe tory. Jestem wdzięczna wszystkim artystom, nauczycielom, kolegom, z którymi mogłam na przestrzeni tych lat współpracować, bo dzięki nim mój muzyczny świat się stale poszerzał. Odważyłam się także na samodzielne podejmowanie wyzwań artystycznych wychodząc z założenia, że każdy artysta-muzyk musi je przed sobą stawiać, bo głównie dzięki temu jest w stanie nieustannie się rozwijać. Samodzielność i wolność artystyczna jest bardzo dla mnie ważna, bo pozwala także wносить mój własny, indywidualny rys w postrzeganie muzyki i kultury w ogólnym jej znaczeniu. Uważam także, że nie byłaby tu gdzie jestem, gdyby nie porażki i wątpliwości, które właściwie nauczyły mnie więcej, niż odniesione wielokrotnie sukcesy. To właśnie staram się przekazywać młodym ludziom, z którymi pracuję – „mogę, więc chcę wpłynąć na bieg lawiny”.

Mam nadzieję być twórczym i inspirującym człowiekiem, muzykiem, pedagogiem, który sprawi, że Muzyka będzie dla innych tak samo ważna, dobra, piękna i ze wszech miar uniwersalna. Taka, jaką jest dla mnie - najważniejsza w moim życiu.

