

Adiunkt, Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

---

# AUTOREFERAT

MOTTO:

„Nasza tożsamość nie wynika ze skupiania się na własnym «ja» ale z poświęcenia się jakiejś sprawie, odnalezienia samego siebie dzięki wykonaniu konkretnego zadania”.

Viktor E. Frankl

*„Artystyczna synteza” – tak mogę nazwać własną drogę rozwoju, która przejawia się poprzez podejmowanie i łączenie różnorodnych aktywności: edukacji, samodzielnych poszukiwań naukowych i warsztatowych, opracowań twórczych, działalności pedagogicznej, organizacyjnej i upowszechniającej muzykę. W każdej z nich staram się odnaleźć wyższe wartości: wolność twórczą, prawdę, piękno i wielopłaszczyznowy szacunek do sztuki, jej twórcy i wykonawcy.*

## CZĘŚĆ PIERWSZA: POSIADANE STOPNIE, KWALIFIKACJE I TYTUŁY

Rok 2003 – magister sztuki; Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wydział Fortepianu, Klawesynu i Organów, kierunek Instrumentalistyka, w zakresie gra na fortepianie.

Rok 2000 – uzyskanie pełnych kwalifikacji pedagogicznych; Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wydział Kompozycji, Teorii, Wychowania Muzycznego i Rytmiki, Studium Pedagogiczne.

Rok 2003 – uzyskanie dodatkowych kwalifikacji w zakresie kameralistyki; Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wydział Fortepianu, Klawesynu i Organów, kierunek Instrumentalistyka, w specjalności gra na fortepianie.

Rok 2005 – ukończenie Studiów Podyplomowych; Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wydział Fortepianu, Klawesynu i Organów, kierunek Instrumentalistyka, w zakresie gra na fortepianie.

Rok 2011 – doktor sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej Instrumentalistyka; Akademia Muzyczna w Krakowie, Wydział Instrumentalny, tytuł rozprawy doktorskiej: „*Styl brillant we wczesnoromantycznej muzyce polskiej*”.

## CZĘŚĆ DRUGA: DOTYCHCZASOWE ZATRUDNIENIE W JEDNOSTKACH NAUKOWYCH, ARTYSTYCZNYCH I SZKOLNICTWIE

2003-2004 – Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Ignacego Jana Paderewskiego w Piotrkowie Trybunalskim, nauczyciel gry na fortepianie, akompaniator, nauczyciel stażysta.

2004-2007 – Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, etat instruktora, akompaniator na Wydziale Instrumentalnym.

2004-2008 – Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia im. Aleksandra Tansmana w Łodzi, nauczyciel gry na fortepianie, akompaniator, nauczyciel kontraktowy.

2007-2011 – Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, etat wykładowcy, akompaniator na Wydziale Instrumentalnym, akompaniator i nauczyciel gry na fortepianie na Wydziale Wokalno-Aktorskim, nauczyciel gry na fortepianie na Wydziale Kompozycji, Teorii, Wychowania Muzycznego i Rytmiki.

2011 – do chwili obecnej, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, etat adiunkta, nauczyciel gry na fortepianie i akompaniator na wydziale Wokalno-Aktorskim, w latach 2012-2014 współpraca z Katedrą Kameralistyki na Wydziale Fortepianu, Organów, Klawesynu i Instrumentów Dawnych.

2018 – do chwili obecnej, Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Karola Kurpińskiego w Kutnie, nauczyciel gry na fortepianie.

## CZĘŚĆ TRZECIA: WYKSZTAŁCENIE, DZIAŁALNOŚĆ ZAWODOWA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA

### WYKSZTAŁCENIE

Potrzeba poznania i zrozumienia twórczej, artystycznej wolności towarzyszyła mi od początku nauki, której pierwszy etap zakończył się wraz z uzyskaniem w roku 1998 dyplomu Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Henryka Wieniawskiego w Łodzi, w klasie fortepianu mgr Anny Juszcak (dawna nazwa szkoły to: Państwowa Podstawowa Szkoła Muzyczna i Państwowe Liceum Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Łodzi).

Kształcenie muzyczne, równoległe z nauką przedmiotów ogólnokształcących, a także wychowanie wyniesione z nauczycielskiego i naukowego domu ukierunkowały mnie w stronę humanistycznego i interdyscyplinarnego pojmowania świata. Nauczyły szacunku do wiedzy, samodyscypliny, umiejętności stawiania pytań i samodzielnego poszukiwania odpowiedzi. Był to też czas kształtowania się muzycznego gustu i artystycznych preferencji. Te zaś zawsze podążały w stronę romantycznej duchowości, warsztatowej precyzji pozostającej nie celem, lecz środkiem wykonawczym, szlachetności w kreowaniu barwy i dynamiki przebiegu utworu muzycznego, ciekawości do dzieł nieznanymi oraz wielkiej fascynacji do kompozycji rodzimych twórców. Kolejne etapy twórczego i pianistycznego dojrzewania wyznaczały przygotowania i występy na festiwalach i konkursach. Były to: V Ogólnopolski Festiwal Współczesnej Twórczości Muzycznej DO-RE-MI – 1987 rok, VI Konkurs Pianistyczny w Koninie – 1990 rok, Ogólnopolskie Przesłuchania Uczniów Klas Fortepianu - Olsztyn, 1991 rok, I Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny „Gdańska wiosna” – Gdańsk, 1993 rok (wyróżnienie), II Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Szafarni – 1994 rok, I Międzyczelniany Konkurs Pianistyczny w Łodzi – 1997 rok.

Swoje pasje mogłam rozwijać w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, gdzie w 1998 roku rozpoczęłam studia pianistyczne pod kierunkiem prof. Marii Koreckiej-Soszkowskiej. Czas pracy pod opieką prof. Marii Koreckiej-Soszkowskiej uważam za najbardziej rozwijający w moim artystycznym życiu. To moment wyjątkowego spotkania z wybitną artystką, z którą połączyło mnie wiele wspólnych poglądów, w szczególności: wielka celebrowanie piękna i śpiewności tonu fortepianu, któremu podporządkować należy wszystkie elementy wykonawcze, mistrzowska metodyka w nauczaniu techniki pianistycznej, twórcza i interpretacyjna wolność z poszanowaniem zasad historyzmu wykonawczego i wreszcie – wspaniałe zrozumienie i estyma dla muzyki polskiej. Zgodność przekonań muzycznych, a także wielkie zaangażowanie prof. Marii Koreckiej-Soszkowskiej, sprawiły, że praca przebiegała w sposób naturalny i twórczy, dając mi poczucie stałego rozwoju. Nauczyłam się szacunku dla formy utworu, świadomego wyboru środków wykonawczych, otwartości na interpretację i rozumienie zapisu nutowego. Nauka przyniosła mi opanowanie szerokiego programu pianistycznego od baroku po współczesność, a szczególne miejsce zajęły w niej studia nad dziełami F. Chopina, co zaowocowało (w okresie studiów i po ich ukończeniu) wieloma solowymi recitalami chopinowskimi: w Żelazowej Woli, w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina (Zamek Ostrogskich) w Warszawie, w eliminacjach do XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w warszawskim Towarzystwie Muzycznym (recitale rocznicowe i koncerty), 7-krotnie podczas Międzynarodowego Festiwalu Pianistycznego „Floralia muzyczne – Muzyka w kwiatach” w Powsinie, w Muzeum Wnętrz Dworskich w Tubądzinie, w Pałacu Herbsta w Łodzi, w sali PAN w Łodzi. Szczególnymi momentami były też: recital chopinowski, który wykonałam w gmachu Komisji Europejskiej w Brukseli (Belgia) w kwietniu 2004 roku, w przeddzień przystąpienia Polski do Unii Europejskiej, oraz półrecital chopinowski w Teatrze w Vellingradzie (Bułgaria) w 2008 roku. W czasie studiów doskonaliłam swoje umiejętności podczas kursów pianistycznych prowadzonych między innymi przez: prof. E. Kawallę, prof. A. Jasińskiego, prof. L. Obidowicza, prof. V. Vitaitę (Litwa), prof. T. Russanową (Rosja), prof. I. Edelstein (Niemcy) oraz konfrontowałam je w czasie konkursów: między innymi Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny dla Młodych Wykonawców Dania-Helsingor 2001 rok – III nagroda.

Naukę pod opieką prof. Marii Koreckiej-Soszkowskiej kontynuowałam podczas rocznych studiów podyplomowych w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz podczas studiów doktoranckich w tej samej uczelni (lata 2007-2010). Po uzyskaniu stopnia doktora, w 2012 roku otrzymałam II nagrodę na XII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym „Muzyka bez granic” w Druskiennikach na Litwie.

Studia w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi pozwoliły mi odkryć kolejną pasję – wykonawstwo muzyki kameralnej. Dodatkowe kwalifikacje w postaci Dyplomu Kameralnego uzyskałam w 2004 roku pod kierunkiem prof. Krystyny Hussar-Moczulskiej. Moje preferencje kameralne oscyływały zwłaszcza w kręgu muzyki na cztery ręce i dwa fortepiany oraz liryki wokalne. Szczególne zainteresowanie tą ostatnią rozbudziła we mnie właśnie prof. Krystyna Hussar-Moczulska – ceniona artystka-kameralistka współpracująca z najlepszymi polskimi śpiewakami. Dzięki uwagom i wskazówkom prof. Krystyny Hussar-Moczulskiej odkryłam piękno w kształtowaniu interpretacji utworu na głos i fortepian, uczyłam się jego wielopłaszczyznowości, używania środków muzycznych w symbiozie ze słowem poetyckim, tworzenia kreacji artystycznej pianisty na równi ze śpiewakiem. Była to nie tylko nauka wspólnego muzykowania, lecz także pilna obserwacja sposobów współpracy z drugim muzykiem, studium empatii i współprzeżywania. Prof. Krystyna Hussar-Moczulska wprowadzała mnie w najdrobniejsze niuansy pracy ze śpiewakiem – od psychologicznych po warsztatowe. Pokazywała, jak przykrywać jego niedoskonałości, jak pomagać w trudnych momentach, jak motywować i wzbogacać wykonanie – wreszcie – jak podkreślać walory w sposób szlachetny, nie nastawiony na bezwartościowy popis. Uczyła też, jak – w sposób delikatny, a jednocześnie wyrazisty – pokazać i kreować siebie. Najważniejsza w naszej pracy była jednak muzyka: wierność stylom muzycznym, sięganie po odważne artystyczne środki, nieograniczona kolorystyka fortepianu, umiejętność dopasowania własnego brzmienia do solisty, wreszcie wiedza lingwistyczna i humanistyczna pogłębiona wnikliwą analizą tekstu poetyckiego. Umiejętności, które nabyłam w trakcie studiów pod kierunkiem prof. Krystyny Hussar-Moczulskiej pozwoliły mi na podjęcie samodzielnej drogi, w której praca ze śpiewakiem zajmuje miejsce szczególne. Jako studentka uczestniczyłam w koncertach kameralnych, między innymi: w ramach „I Festiwalu Nauki i Techniki” w Filharmonii Łódzkiej, w cyklu koncertowym „Muzyka na Politechnice”, w recitalach w pałacu Herbsta. Brałam też udział w konferencjach naukowych związanych z problematyką wykonawstwa muzyki kameralnej (Konferencja w 150-lecie urodzin L. van Beethovena, Łódź, 6-12 grudnia 2002 roku). Uczestniczyłam też, w charakterze akompaniatora-korepetytora, w lekcjach śpiewu prowadzonych przez prof. Adelę Winiarską i prof. Jolantę Gzellę.

## DZIAŁALNOŚĆ ZAWODOWA

Po uzyskaniu tytułu magistra, w latach 2003-2004 pracowałam jako nauczyciel gry na fortepianie w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Ignacego Jana Paderewskiego w Piotrkowie Trybunalskim, a w latach 2004-2008 w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia im. Aleksandra Tansmana w Łodzi, gdzie uzyskałam stopień nauczyciela kontraktowego. Zatrudnienie podjął ponownie w 2018 roku w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Karola Kurpińskiego w Kutnie jako nauczyciel gry na fortepianie.

W 2004 roku rozpoczęłam pracę w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w charakterze instruktora, a od 2007 roku na etacie wykładowcy. W tym okresie pracowałam jako pianista-akompaniator w klasach: skrzypiec – prof. Michała Grabarczyka, dr. hab. Mirosława Łukasza Błaszczyka, dr. Sebastiana Gugały, dr. Macieja Łabeckiego, dr. hab. Tomasza Bartosiaka, w klasie perkusji prof. Urszuli Bereznińskiej-Pniak, w klasie trąbki mgr. Andrzeja Rokickiego oraz w klasach wokalnych prof. Beaty Zawadzkiej-Kłos i prof. Włodzimierza Zalewskiego. W ramach mojej pracy dydaktycznej uczestniczyłam wraz ze studentami w licznych koncertach, audycjach, recitalach dyplomowych, przesłuchaniach oraz konkursach, takich jak:

- III Międzynarodowy Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura, Opera Śląska w Bytomiu, 2012 rok,
- VIII Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2013 rok,
- V Ogólnopolski Konkurs Wykonawstwa Muzyki Operetkowej i Musicalowej im. Iwony Borowieckiej, Filharmonia Krakowska, 2012 rok (zdobycie VI nagrody przez studentkę Agnieszkę Wasilewską),
- Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Haliny Halskiej-Fijałkowskiej, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, 2009 rok (wyróżnienie dla studenta Piotra Płuski),
- II Międzuczelniany Konkurs „W kręgu słowiańskiej muzyki wokalne” w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 2009 rok (zdobycie pierwszej nagrody przez studenta Piotra Płuskę),

- IX Ogólnopolski Konkurs Wokalny im. Haliny Słoniowskiej, Duszniki Zdrój, 2008 rok (zdobycie drugiej nagrody przez studenta Piotra Płuskę),
- XIII Międzynarodowy Konkurs Sztuki Wokalnej im. Ady Sari, Nowy Sącz, 2009 rok,
- Konkurs Wokalny im. Józefiny, Edwarda, Jana Reszków, Filharmonia Częstochowska, 2009 rok.

W roku 2006 rozpoczęłam prowadzenie przedmiotu „Fortepian” na kierunku Edukacja Muzyczna na Wydziale Teorii, Rytmiki i Edukacji Artystycznej, a w 2007 do chwili obecnej także na Wydziale Wokalno-Aktorskim. Współpracowałam także z Wydziałem Fortepianu, Klawesynu i Instrumentów Dawnych prowadząc przedmiot Nauka Akompaniamentu oraz Zespół Kameralny (zajęcia współprowadzone z prof. Krystyną Hussar-Moczulską). Samodzielnie prowadziłam także zajęcia z pianistami i śpiewakami w ramach przedmiotu Kameralistyka Wokalna na Wydziale Wokalno-Aktorskim.

Po uzyskaniu stopnia doktora sztuk muzycznych, w październiku 2011 roku zostałam zatrudniona na etacie adiunkta na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W 2012 roku prowadzona przez mnie studentka Joanna Pawlas otrzymała pierwszą nagrodę na konkursie pianistycznym organizowanym przez Akademię Muzyczną w Krakowie „Wiosenne spotkania przy fortepianie”.

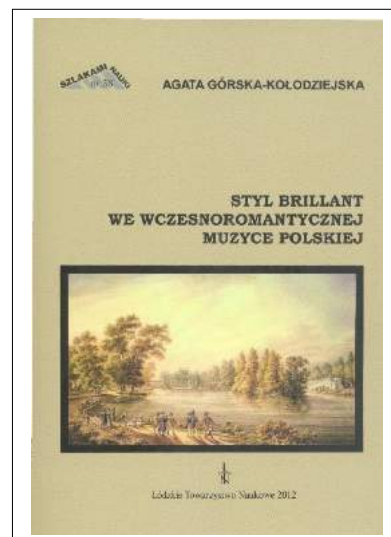
Uczestniczyłam w kursach wokalnych prowadzonych w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi z udziałem Udo Reinemanna i w ramach Letniej Akademii Muzyki (2014 rok). Latem 2011 roku zostałam zaproszona przez prof. Teresę Żylis-Garę do udziału w prowadzonych przez nią Kursach Mistrzowskich Techniki i Interpretacji Wokalnych w Radziejowicach, w charakterze pianisty-korepetytora.

W ramach działalności dydaktycznej z zakresu nauki gry na fortepianie prowadziłam wykłady i warsztaty pianistyczne dotyczące wykonawstwa polskiej muzyki wczesnoromantycznej w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Karola Kurpińskiego w Kutnie. Podczas II Międzynarodowego Festiwalu Pianistycznego organizowanego przez Tunezyjskie Towarzystwo Unisson, prowadziłam tygodniowe pianistyczne Master Class w ośrodku artystycznym Dar Sabastian w Hammamet w Tunezji (30 czerwca – 8 lipca 2013) skierowane do studentów Conservatoire National de Musique de Tunis, Institut Supérieur de Musique de Tunis oraz uczniów Tunezyjskiego Unisson Society.

## DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWA

Studia doktoranckie rozpoczęłam w macierzystej uczelni w 2008 roku. Opiekunem i promotorem pracy doktorskiej była prof. Maria Korecka-Soszkowska. Za temat poszukiwań artystycznych i naukowych wybrałam „Styl brillant we wczesnoromantycznej muzyce polskiej”. Decyzja ta podyktowana była szczególną estymą, jaką darzę muzykę Fryderyka Chopina. W pracy chciałam prześledzić sposób, w jaki kreował się polski styl kompozytorski czasów Księstwa Warszawskiego oraz udowodnić, że szedł on z duchem europejskich trendów tamtej epoki. Podjęta problematyka wymagała analizy źródeł historycznych i poszukiwań kompozycji nieznanymi i wartościowymi. Ostatecznie dzieła artystyczne stanowiły (zestawione w sposób przekrojowy) wczesnoromantyczne utwory w stylu brillant: Marii Agaty Szymanowskiej *Nokturn B-dur*, *Etiuda F-dur*, *Etiuda C-dur*, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego *Grand Trio a-moll op. 17*, Fryderyka Chopina *Fantazja na tematy polskie op. 13*. W pracy przedstawiłam europejskie i polskie tradycje kompozytorskie stylu brillant, wykazałam jego przenikanie do różnych gatunków, a także nowatorskie podejście kompozytorów polskich – kreowanie dzieł wirtuozowskich w oparciu o rodzime tematy. Obszerne miejsce w pracy poświęciłam też, znanym z literatury pianistycznej oraz własnych doświadczeń, wskazówkom wykonawczym. Doktorat obroniłam w maju 2011 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie

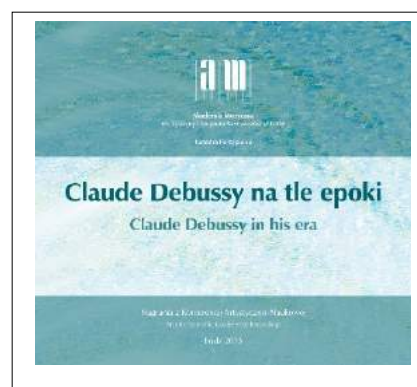
W 2012 roku w formie monografii naukowej opublikowałam pracę doktorską *Styl brillant we wczesnoromantycznej muzyce polskiej*, która została wydana przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe w ramach cyklu „Szlakami Nauki”, Łódź 2012, ISSN 0082-1314.



Jesienią 2011 roku, w materiałach pokonferencyjnych z Sesji Naukowo-Artystycznej *W kręgu muzyki Chopina* (21-28 lutego 2011 roku), pojawił się napisany przeze mnie rozdział: *Echa chopinowskiej kameralistyki w twórczości I. F. Dobrzyńskiego*, w: *W kręgu muzyki Chopina* (wydawnictwo AM w Łodzi, Łódź 2011, ISBN 978-83-60929-20-9), w której starałam się ukazać związki stylistyki twórczej Dobrzyńskiego i Chopina.



Brałam też czynny udział w konferencjach naukowych oraz w sesjach naukowo-artystycznych organizowanych przez jednostki naukowe Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi: Konferencji Naukowo-Artystycznej w 150. rocznicę urodzin Claude'a Debussy'ego (15-17 października 2012 roku) Ogólnopolskiej Konferencji Artystyczno-Naukowej *Elementy Jazzu w Kameralistyce Fortepianowej XX i XXI wieku* (18-22 listopada 2013 roku), Ogólnopolskiej Konferencji Artystyczno-Naukowej *Muzyka kameralna w twórczości kompozytorów francuskich* (17-21 listopada 2014 roku), Ogólnopolskiej Konferencji Artystyczno-Naukowej *Kameralistyka fortepianowa w twórczości kompozytorów skandynawskich* (23-25 listopada 2015 roku), 59. Sesji Musica Moderna, (3-15 grudnia 2011 roku), 65. Sesji Musica Moderna (26 listopada – 17 grudnia 2014 roku), Sesji Naukowo-Artystycznej *Łódzka Akademia Muzyczna. Przeszość i teraźniejszość* (listopad-grudzień 2013 roku).



W materiałach pokonferencyjnych (Konferencja Artystyczno-Naukowa w 150. rocznicę urodzin Claude'a Debussy'ego (1862–1918), 15-17 października 2012 roku, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi) zostało zamieszczone moje nagranie dzieł fortepianowych Mikołaja Ciurlonisa oraz pieśni Claude'a Debussy'ego wykonanych wspólnie z prof. Beatą Zawadzką-Kłós (Dwupłyty album „*Claude Debussy na tle epoki*”, wydawnictwo Akademii Muzycznej w Łodzi, AM 0026, AM0027).

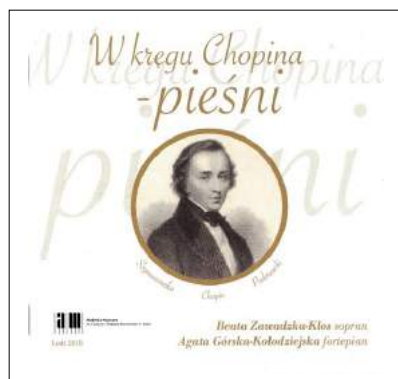


Różnorodność tematów poruszanych na konferencjach pozwoliła mi wzbogacić swój repertuar kameralny o dzieła należące do kanonu muzyki klasycznej, a także o inne – zapomniane, zlekceważone, do których zaliczam utwory kompozytorki Cecile Chaminade, Nielsa Gade czy Jacka Melona.

Wyniki własnych prac badawczo-rozwojowych prezentowałam podczas wykładów organizowanych dla słuchaczy Uniwersytetu III wieku: *Konkursy chopinowskie z muzyką i historią w tle* (Uniwersytet Łódzki, 2015 rok); *Ocalić od zapomnienia. Wolność twórcza i motywy narodowe w kompozycjach Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego* (Towarzystwo Uniwersytetu III wieku im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2018 rok).

Poszukiwania nowych, ciekawych tematów artystycznych zacieśniły moją współpracę ze śpiewaczką prof. Beatą Zawadzką-Kłós oraz pianistką dr hab. Anną Liszewską. Sentyment do muzyki polskiej skłonił mnie do podjęcia decyzji o konieczności upowszechniania nieznannej, wartościowej spuścizny. Efektem prac nad źródłami nutowymi było stworzenie projektów popularyzujących muzykę polską.

Z prof. Beatą Zawadzką-Kłós zbudowałyśmy repertuar oparty o kilkadziesiąt pieśni kompozytorów polskich w tym: Fryderyka Chopina, Oscara Kolberga, Michała Ogińskiego, Marii Agaty Szymanowskiej, Wandy Landowskiej, Ignacego Jana Paderewskiego, Stanisława Moniuszki, Włodzimierza Malawskiego, Grażyny Bacewicz, Jerzego Bauera, Andrzeja Hundziaka (prawykonania), Olgi Hans i Doroty Brolik-Bekrycht (prawykonania). W 2018 roku, dla uczczenia jubileuszowego roku 100-lecia Odzyskania Niepodległości, wydałyśmy płytę *W kręgu Chopina – pieśni* (Wydawnictwo AM w Łodzi, produkcja Ars Sonora, AM 0054). Zawarty na niej utwory wokalne Marii Agaty Szymanowskiej *Pieśń z wieży*, *Wilija*, wybór pieśni Fryderyka Chopina *Życzenie*, *Wiosna*, *Smutna rzeka*, *Gdzie lubi*, *Posęp*, *Śliczny chłopiec*, *Melodia*, *Wojak*, *Dwojaki koniec*, *Moja pieszczotka*, *Nie ma czego trzeba*, *Pierścień*, *Piosnka litewska*, *Dumka* oraz cykl Ignacego Jana Paderewskiego *Cztery pieśni do słów Adama Asnyka* op. 7. Nagrane kompozycje to utwory artystów będących ambasadorami polskiej kultury i pianistki na świecie. Twórczość wokalna nie stanowiła nigdy trzonu ich spuścizny, którą odnaleźć można w utworach fortepianowych. Tym istotniejsze było przedstawienie liryki wokalne, która w zdwojony sposób – poprzez muzykę i tekst poetycki – podkreśla swój rodzimy charakter.



Kolejny projekt to przygotowanie materiału dźwiękowego, zarejestrowanego na płycie CD i wydanego w roku 2017 przez firmę fonograficzną DUX (DUX 1433): *Zapomniana muzyka polska na fortepian na cztery ręce* we współpracy z dr hab. Anną Liszewską. Na płycie znalazły się rzadko grane lub niewykonywane dotąd utwory okresu romantycznego i wczesnoromantycznego, w których uwypuklony został pierwiastek narodowy.



Praca nad płytą stawiała przed nami wyzwanie interpretatorskie polegające na indywidualnym i twórczym podejściu do kompozycji autorów, których język muzyczny jest właściwie nieznanym, nierozpowszechnionym. To próba uwypuklenia w interpretacji głównych cech stylu kompozytorów, często w oparciu o pierwsze, niekiedy nieredagowane, wydania. Na płycie zestawiliśmy utwory w sposób przekrojowy – od wczesno- do późnoromantycznych, rejestrując kolejno: Karola Kurpińskiego *Polonez koronacyjny D-dur*, Marii Agaty Szymanowskiej *Grande valse F-dur*, Fryderyka Chopina *Wariacje D-dur*, Karola Mikuliego *Andante con variazioni e-moll* op. 15, Juliusza Zarębskiego *Divertissement a la polonaise* op. 12, Ignacego Jana Paderewskiego *Album tatrzańskie* op. 12. Dodatkowym walorem tej płyty jest fakt, iż przedstawia ona dzieła twórców kojarzonych z formami operowymi (Kurpiński), fortepianowymi (Szymanowska, Chopin, Paderewski) i kameralnymi (Zarębski), czasem zaś tylko z dydaktyką (Mikuli). Odkrywamy tu zatem nowe obszary ich kompozytorskiej aktywności, dodatkowo oscylujące wokół tematów narodowych, zabarwionych niekiedy wątkami ludowymi.

Fascynacja muzyką polską i wewnętrzna potrzeba jej upowszechniania wpłynęły na podjęcie decyzji o stworzeniu z dr hab. Anną Liszewską kobiecego, polskiego duetu: *Maria Szymanowska Piano Duo*, którego celem stała się praca badawczo-artystyczna: odkrywanie oraz rozpropagowywanie muzyki nieznannej. Nasze działania zostały zauważone przez krytyków (recenzja w załączniku B14), którzy sięgając po płytę mają okazję poszerzyć wiedzę o polskiej kameralnej muzyce romantycznej. Współpraca z dr hab. Anną Liszewską zaowocowała też zbudowaniem dużego, wielowątkowego repertuaru, obejmującego utwory klasyczne, romantyczne i impresjonistyczne oraz liczne transkrypcje przeznaczone na cztery ręce oraz dwa fortepiany.

Kolejnym ważnym etapem było rozpoczęcie prac nad twórczością wokalną kobiet-kompozytorek. W ten sposób powstała płyta *Kobiety Muzyki. Pieśni*, na której wraz z mezzosopranistką prof. Urszulą Kryger zawarłyśmy reprezentatywne dla różnych obszarów Europy wybrane pieśni artystek: Cecile Chaminade (Francja), Clary Schumann (Niemcy), Agaty Backer-Grøndahl (Norwegia), Irene Wieniawski pseudonim Poldowski (Wielka Brytania/Francja). Płyta dotyka delikatnego obszaru obecności kobiet w muzyce na przestrzeni XIX i początku XX wieku oraz broni tezy o istnieniu ciekawych artystycznie kompozycji ich autorstwa.

Zestawione tu pieśni mają ukazywać warsztatową i kompozytorską zręczność kobiet w tworzeniu utworów na głos i fortepian.

Udowadniają, że pozostawały one na wysokim poziomie artystycznym i podążały za aktualnymi muzycznymi trendami romantycznej Europy. Widać to zarówno w języku muzycznym, jak i jego symbiozie z tekstem poetyckim zaczerpniętym od najlepszych poetów tamtego okresu. Zebrany na płycie materiał w pewnym stopniu obala tezę o nieistnieniu w tym okresie profesjonalnych kompozytorek-kobiet, które z tworzenia muzyki żyły i których spuścizna spotykała się z uznaniem krytyki.



## DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA PO DOKTORACIE

Po uzyskaniu stopnia doktora w mojej działalności artystycznej dominowały prezentacje solowe - podczas koncertów i konkursów pianistycznych oraz kameralne - przeznaczone na głos i fortepian, fortepian na cztery ręce oraz na dwa fortepiany.

W latach 2011-2018 jako solistka i kameralistka wykonałam recitale zagraniczne w: Centre National d'art. Vivant-Tunis Belvédère (Tunezja), Art Centre Dar Sebastian w Hammamet (Tunezja), Ambasadzie Rzeczypospolitej Polskiej w Tunisie (Tunezja), w sali koncertowej w Druskiennikach (Litwa). Prowadziłam też działalność artystyczną na terenie kraju występując w: Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, Operze Śląskiej w Bytomiu, Filharmonii im. Artura Rubinsteina w Łodzi, Filharmonii Częstochowskiej, Filharmonii Krakowskiej, Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, Pałacu w Sannikach, Uniwersytecie Łódzkim, Akademii Muzycznej w Łodzi, Muzeum Miasta Łodzi – Pałac Poznańskich, Muzeum-Zamku w Oporowie, Muzeum Wnętrz Dworskich w Tubądzinie, Muzeum Lubelskim, Muzeum Miasta Pabianic i wielu innych.

W okresie po uzyskaniu stopnia doktora, podejmowałam działania artystyczne w formie koncertów kameralnych i występów konkursowych z artystami: Marią Korecką-Soszkowską, Krystyną Hussar-Moczulską, Urszulą Kryger, Beatą Zawadzką-Kłos, Matthieu Esnult (Francja), Agatą Szmidt, Iloną Krzywicką, Eweliną Zawiślak, Anną Liszewską, Agatą Kalińską-Bonińską, Anną Terlecką, Piotrem Płuską, Emilią Klimczak, Adamem Mariuszem Rutą, Natalią Kordecką-Kolo oraz realizatorami dźwięku: Krzysztofem Sztekmilerem, Vadimem Radishevskiy, Martą Szeliągą-Frynią. Towarzyszyłam też w realizacjach słowno-muzycznych reżyserów i aktorów: Jacka Orłowskiego, Doroty Stalińskiej, Marii Gładkowskiej i Gabrieli Muskały.

## CZĘŚĆ CZWARTA: PEŁNIONE FUNKCJE, DZIAŁALNOŚĆ ORGANIZACYJNA, WSPÓŁPRACA ZE STOWARZYSZENIAMI I OŚRODKAMI KULTURY

Od roku 2012 do chwili obecnej pełnię funkcję Prodziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Do zakresu moich obowiązków należą między innymi: sprawy finansowania projektów artystycznych i naukowych pracowników naukowo-dydaktycznych i doktorantów, wydziałowa sprawozdawczość parametryczna, kontakty z Ministerstwem Nauki i Szkolnictwa Wyższego, pozyskiwanie funduszy na działania artystyczne i naukowe, tworzenie wydziałowych strategii rozwoju oraz współtworzenie ankiet akredytacyjnych, opieka nad pianistami-korepetytorami, działania w ramach członkostwa w Wydziałowej Komisji Stypendialnej oraz sprawy związane z wydawnictwem czasopisma naukowego Wydziału Wokalno-Aktorskiego *Art*<sup>2</sup>, w którym pełnię funkcję członka rady redakcyjnej.

W ramach działalności organizacyjnej od 2009 roku jestem członkiem Stowarzyszenia Promocji i Inicjatyw Artystycznych „Operativa”, a od lipca 2018 roku pełnię funkcję Prezesa Stowarzyszenia. Moja aktywność w ramach Stowarzyszenia od 2012 roku zaowocowała organizacją i przewodnictwem czterech muzycznym festiwalom: trzem edycjom Festiwalu „Muzyka w Polskim Dworze” (2012, 2014, 2015) sfinansowanym ze środków gminy Zgierz w Gminnym Ośrodku Kultury w Dzierżąnej. W ramach Festiwalu odbyło się 18 koncertów o charakterze solowym i kameralnym. W pierwszych dwunastu pełniłam także rolę prelegentki, przygotowując omówienia programu i słowo wstępne dla publiczności. Byłam zaangażowana na wszystkich płaszczyznach organizacji, poczynając od autorstwa wniosku o pozyskanie środków, poprzez promocję, organizację i rozliczenie finansowe. W 2013 roku „za dokonania na polu popularyzacji muzyki poprzez organizację Festiwalu «Muzyka w polskim dworze»” otrzymałam Nagrodę III stopnia Rektora Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W 2014 roku, w ramach obchodów Roku Kolbergowskiego, byłam pomysłodawczynią stworzenia (w partnerstwie z Muzeum Okręgowym w Sieradzu) Festiwalu „W duchu Kolberga (1814-2014). 200 lat muzyki polskiej”. Cykl koncertów prezentujących szerokie spektrum muzyki polskiej odbył się jesienią w Muzeum Wnętrz Dworskich w Tubądzinie.

Po uzyskaniu stopnia doktora, w ramach współpracy z instytucjami o charakterze naukowym i kulturalnym, podejmowałam działania artystyczne w postaci koncertów i wykładów w: Warszawskim Towarzystwie Muzycznym (którego jestem członkiem od 2012 roku), w oddziałach warszawskim i łódzkim Uniwersytetu III Wieku, Klubie Seniora w Goławskim Centrum Kultury w Warszawie oraz w Miejskim Ośrodku Kultury w Siedlcach.

W latach 2012-2018 współpracowałam z instytucjami kulturalnymi, pełniąc funkcję członka jury w następujących konkursach wykonawczych:

- I Concours International de Piano pour les Jeunes Talents, organizator: Conservatoire National de Tunis, Institut Supérieur de Musique de Tunis, 2013 rok,
- XI i XII Konkursie Piosenki Francuskiej współorganizowanym przez Institut Français Pologne oraz Ambasadę Francji w Warszawie w Łódzkim Domu Kultury.

# CZĘŚĆ PIĄTA: OSIĄGNIĘCIE WYNIKAJĄCE Z ART.16 UST.2 USTAWY Z DNIA 14 MARCA 2003 ROKU O STOPNIACH I TYTULE NAUKOWYM W ZAKRESIE SZTUKI (DZ.U.2017, POZ.1789 ZE ZM.) PŁYTA: **KOBIETY MUZYKI. PIEŚNI** (DUX 1524)

## WSTĘP

Przedstawione do oceny osiągnięcie artystyczne stanowi płyta **Kobiety Muzyki. Pieśni**, w której wraz ze śpiewaczką prof. Urszulą Kryger zawarłyśmy pieśni kompozytorek: Cecile Chaminade, Agathe Backer-Grøndahl, Clary Schumann (Wieck) oraz Irene Wieniawski (Poldowski).

Pomysł na podjęcie tego kierunku działań badawczo-rozwojowych pojawił się podczas pisania pracy doktorskiej, w której przedstawiłam wybrane fortepianowe kompozycje Marii Agaty Szymanowskiej. Postać pianistki i wirtuozki oraz jej kompozytorska spuścizna zainicjowały ideę poszukiwań innych kobiet, które zajmowały się kompozycją i wykonawstwem instrumentalnym. Początkowo skupiłam się na autorkach rodzimych, podejmując próby odnalezienia ich dzieł w bibliotekach w Krakowie i w Warszawie. Wielomiesięczne prace zaowocowały zebraniem pokaźnego materiału nutowego utworów autorstwa kobiet żyjących w Polsce na przestrzeni osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Odnalazłam pierwsze wydania dzieł między innymi: Tekli Bądarzewskiej, Filipiny Brzezińskiej, Wandy Landowskiej, Heleny Lessel, Julii Niewiarowskiej i Ireny Białkiewiczówny. Analiza ich prac potwierdziła moje przypuszczenie, że kompozycje te niosą w sobie wartość poznawczą i warto poddać je artystycznemu opracowaniu. Dalsze prace podążyły w kierunku próby skonfrontowania feministycznej polskiej twórczości z warsztatem kompozytorskim kobiet Europy. Podjęłam też decyzję o ograniczeniu prac do twórczości artystek urodzonych w dziewiętnastym wieku, zakładając, że ich dzieła podążą w stronę romantyzmu lub wczesnego impresjonizmu. Prześledziłam spuściznę Emmy Ashwort, Almy Mahler, Pauliny Viardot, Fanny Mendelssohn-Hansel, Nadii Boulanger, Clary Wieck-Schumann. Odnalazłam dzieła Cecile Chaminade, Agathe Backer-Grøndahl oraz Irene Wieniawski (Poldowski). Na tym etapie zdecydowałam się kontynuować badania w dwóch nurtach. Pierwszy dotyczył muzyki fortepianowej i kameralnej tych autorek, drugi (efektem którego jest przedstawione dzieło) zawierał reprezentatywne przykłady ich utworów wokalnych. Podjęłam wówczas decyzję, by nie tworzyć zbioru pojedynczych pieśni każdej z kompozytorek, lecz wybrać spośród autorek te, których dzieła w sposób najbardziej pełny obrazują tendencje tematyczne, melodyczne i formalne utworów wokalnych z różnych miejsc i lat dziewiętnastowiecznej Europy. Zależało mi także, by dobór kompozycji pozwolił słuchaczowi w sposób wyczerpujący zapoznać się z warsztatem kompozytorskim artystek. W ten sposób powstała płyta zawierająca wybór pieśni Francuzki – Cecile Chaminade, Niemki – Clary Schumann, Norweżki – Agathe Backer-Grøndahl oraz obywatelki Francji i Wielkiej Brytanii (posiadającej polskie i irlandzkie korzenie) – Irene Wieniawski. W chwili obecnej trwają prace nad przygotowaniem materiału dźwiękowego i wydaniem kolejnej płyty – z kompozycjami fortepianowymi i kameralnymi tych autorek.

## OPIS PŁYTY

Wraz z rosnącą rolą kobiet w wielu dziedzinach dotąd uważanych za zdominowane przez mężczyzn, pojawia się pytanie o ich miejsce w muzyce. Przyjęto wy tłumaczenie, że kompozycje stworzone przez kobiety to marginalna część sztuki muzycznej, zwykle naiwna i niezbyt twórcza. Gruntowne badania obalają jednak tę tezę.

Już w dwunastym wieku we Francji tworzyły poetki-kompozytorki, zwane *trobairitz* lub *truwerkami*. W szesnastym stuleciu we Włoszech komponowała Maddalena Casulana, której utwory zostały wydane drukiem. W tym czasie, także we Włoszech, Francesca Caccini tworzyła *dramma per musica Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alcyny*, który zyskał rozgłos międzynarodowy i wystawiony został także w Polsce za czasów Władysława Zygmunta Wazy. Kompozytorki działały i w innych krajach siedemnasto- i osiemnastowiecznej Europy. Cenione utwory klawesynowe pozostawiły we Francji Elisabeth Jacquet de la Guerre, w Wenecji sonaty fletowe tworzyła Anna Bon, w Manheim sonaty instrumentalne komponowała Franziska Lebrun. W osiemnastym wieku twórcze kobiety działały już także w środkowej i wschodniej Europie, ożywiając sztukę muzyczną największych dworów: w Prusach komponowały

i prezentowały swoje dzieła córki Fryderyka Wilhelma I: Wilhelmina oraz Anna Amelia. W Bayrouth operę wystawiła księżniczka Maria Antonia Walpurgis. Niestety, wskutek popularności nowych nurtów filozoficznych oraz braku instytucjonalnego kształcenia kobiet w muzyce, ich twórczość została uznana za amatorską. Danuta Gwizdalanka przywołuje dziewiętnastowieczne publikacje filozoficzne Ottona Weinberga, dowodzącego iż „kobiety z natury pozbawione są talentu twórczego”. Słynny myśliciel Jean-Jacques Rousseau twierdził, że „kobieta to stworzenie służebne wobec mężczyzny”. Wtórował mu Eduard Hanslick: „kobietom nie dostaje właśnie fantazji twórczej, muzycznej wyobraźni, a więc elementów niezbędnych i podstawowych w każdej samodzielnej twórczości”. Z galanterią podszytą pobłażliwością wypowiadał się pod adresem twórczości kobiecej oraz możliwości percepcji harmonii czy kontrpunktu także Karol Kurpiński, pisząc o swoim podręczniku: „... nie wymagam, aby [kobieta] całe [...] dziełko odczytała, bo znajdują się w nim ustępy zanadto umysłowe.” Niestety, także Robert Schumann uważał, że jedynie „Salonmusic” jest godnym miejscem do prezentowania utworów, które wyszły spod pióra kobiet. Opinie te formowały się na podstawie podwalin filozoficznych i społecznych oraz przekonania o niewykształceniu muzycznym kobiet. Przeczą temu jednak biografie kompozytorek, w których same artystki wskazują wyraźnie swoich (niekiedy bardzo znanych) nauczycieli.

W tak niesprzyjających okolicznościach, jakby na marginesie innych powierzonych im zadań, do głosu dochodzą utalentowane kobiety, między innymi Clara Wieck-Schumann, Cecile Chaminade, Agathe Backer-Grønaldh i Irene Wieniawski (Poldowski). Pochodzą z różnych obszarów Europy, a ich życie jest przykładem oddania się pasji, tworzenia muzyki na wysokim poziomie, lecz jakby mimochodem, czasem (by nie narazić się na fale krytyki) nawet pod pseudonimem. Stopniowo stają się coraz bardziej wyzwolone, samowystarczalne. Żyją z koncertów i komponowania. Piszą opery, wielkie dzieła kameralne, fortepianowe i symfoniczne. To, co je łączy, to kompozycja pieśni. Ich dzieła, oparte na ciekawej poezji uznanych autorów, ukazują profesjonalny warsztat twórczy inspirowany przez najdoskonalsze muzyczne wzorce epoki. Pieśni cechuje różnorodność tematyczna, melodyjność, silna emocjonalność w połączeniu z bogatą harmoniką, figuracyjnością, romantyczną ilustracyjnością a niekiedy dźwiękowym impresjonizmem.

### **Irene Wieniawski (Poldowski)**

Urodziła się niespełna rok przed śmiercią ojca, polskiego skrzypka Henryka Wieniawskiego, prawdopodobnie 16 maja w 1879 roku w Brukseli. Historia jej rodziny wskazywała, że z dużym prawdopodobieństwem będzie dzieckiem uzdolnionym muzycznie. Matka, Angielka – Isabelle Besse-Hampton, była siostrzenicą kompozytora i bliskiego przyjaciela Fryderyka Chopina i Hectora Berlioz – Georga Osborna. Pradziadkiem Irene Wieniawski był zaś znany paryski kompozytor – Edward Wolff.

Autoryzowane biografie podają, że rozpoczęła profesjonalną naukę w Konserwatorium Brukselskim, choć nie zachowały się tam żadne dokumenty potwierdzające ten fakt. Studiowała w klasie fortepianu Pierre’a Storcka i kompozycji Francois Auguste’a Gevaerta. Naukę kontynuowała w Londynie – u Michaela Hambourga i Percy’ego Pitta oraz w Paryżu – u André Gedalge’a. W 1901 roku wyszła za



mąż za śpiewaka, zamożnego potomka pierwszego księcia Marlborough, sir Aubreya Edwarda Henry’ego Dean Paula, piątego baroneta. Nadano jej tytuł Lady Dean Paul i przyznano obywatelstwo brytyjskie. Po śmierci swojego pierwszego dwuletniego dziecka wróciła do Brukseli i uczyła się u Vincenta d’Indy’ego w Schola Cantorum.

Jako kompozytorka chciała prawdopodobnie zachować anonimowość. Swoje utwory najczęściej podpisywała pseudonimem: „Mr. Poldowski”. Powstał on z połączenia słów „Pol” (od imienia jej męża) i polskobrzmiącej końcówki „-wski”. Na afiszach jej nazwisko odnaleźć można jednak w różnych wariantach: Régine Wieniawski, Irène Wieniawska, Irene Regina Wieniawski lub Wieniawska, Lady Dean Paul, Lady Irene Dean Paul, Lady Irene Poldowski Paul, (Madame) Poldowski, Poldowsky lub Poldowska.

Pierwszy utwór Irene Wieniawski stworzyła w wieku zaledwie dziewięciu lat. Dojrzałe sukcesy kompozytorskie przysły szybko gdyż publiczność i krytyka były jej zawsze przychylnie. Znane są słowa dyrygenta Henry’ego Wooda,



który twierdził, że „jako kompozytor, ma ona nadzwyczajny talent”. Utwory Poldowski ewoluowały w stronę muzyki impresjonistycznej, w późniejszym okresie nosiły cechy modernistyczne. Wspomniany Henry Wood pisał o jej *Nocturne*: „zrobił ogromne wrażenie na muzykach, nie tylko ze względu na piękno muzyki, ale i dlatego, że był nowatorski pod każdym względem”.

Komponowała różne formy: na fortepian solo, kameralne, orkiestrowe. Na kilku z nich odcisnęły się jej osobiste, życiowe tragedie. Jednak najwyższym uznaniem do dziś cieszą się pieśni skomponowane do słów poetów francuskich, w tym do utworów Paula Verlaine’a. Symbioza poezji i muzyki jest w nich wyjątkowa. To wnikliwe, interdyscyplinarne pojmowanie nurtu impresjonistycznego w sztuce, które przyniosło jej tytuł „duchowej córki Claude’a Debussy’ego”. Kompozytorka zmarła 28 stycznia 1932 roku w Londynie.

Dzieło artystyczne zawiera trzy, spośród trzydziestu pieśni skomponowanych przez Irene Wieniawski:

***L’heure exquise*** skomponowana w oparciu o tekst Paula Verlaine’a stanowi niemal reprezentatywny przykład doskonałego pojmowania przez Poldowski muzycznych założeń impresjonizmu. W wyjątkowo piękny muzyczny sposób oddaje kompozytorka poetycki opis chwili – osadzonej w magicznej, leśnej scenerii „czarownej nocnej godziny”. Ten impresjonistyczny moment ujęła Wieniawski w melodykę balansującą na granicy systemów dur-moll. Oparła ją o formalny schemat ABA z delikatną, finezyjną i ruchliwą częścią środkową zwieńczoną krótkim solo fortepianu. Łagodna barwa głosu i instrumentu, ciepła świetlistość tonu, bogata pedalizacja i prostota decydują o magiczności wykonania. Potoczna narracja całości - nagle przerywana na słowach "Czarowna godzina" wysokimi, arpeggiowanymi i bogatymi kolorystycznie akordami fortepianu - to wspaniały zabieg podkreślający znaczenie tekstu. To ulotny moment zatrzymania na chwilę postępującego czasu, po którym następuje pianistyczne zakończenie. Dla wykonawcy *L’heure exquise* jest utworem wymagającym przede wszystkim myślenia o kolorystyce: barwach głosu i fortepianu. Kompozycja stawia też konieczność wnikliwej analizy tekstu, któremu podporządkowany zostanie przebieg agogiczny utworu.

***Berceuse d’Armorique*** do słów Anatole’a le Braza jest jedną z trzech kompozycji Poldowski, w których odniosła się do życiowej tragedii – śmierci pierworodnego synka. Pieśń przyjęła formę wieczornej kołysanki, w cudowny (choć niepokojący) sposób ilustrującej słowa poety: „Uśnij dziecko, uśnij w tym bezpiecznym łóżku, niech Bóg zlituje się nad Twoimi marzeniami (...). W krainie zimna wichur znad fiordów śpiewa swą kołysankę kołysząc martwych”.

Trójdzielne metrum i łagodny powtarzający się schemat melodyczny – taką fakturą opatrzyła Poldowski ostatnią pieśń do dziecka zrozpaczonej matki. Utwór otwierają dwie długie, wysokie oktawy grane przez fortepian, stanowiąc swoisty sygnał rozpoczynający coś ostatecznego. Zagęszczona, dysonująca harmonicznie część środkowa, doskonale ilustruje wzbudzający trwogę poetycki tekst. Muzyka i charakter pieśni są przejmujące, wzmagające skupienie. Dla artystów kompozycja stanowi duże wyzwanie emocjonalne i warsztatowe: jak wykonać tak głęboko intymne wyznanie – szept matki do duszy umarłego dziecka? Dynamika *piano*, artykulacyjne ścisłe *legato*, miarowość, odpowiednie tempo są tu czynnikami decydującymi. Świadomość kontekstu napisania utworu przez Wieniawski nie pozostawia słuchacza obojętnym – każe zatrzymać się nad nim dłuższą chwilę.

***Cythere*** to utwór do słów wiersza Paula Verlaine’a. Swym charakterem w sposób lekki, błyskotliwy, swobodny i elegancki (niemal „paryski”) oddaje pochwałę miłości. Może zostać odebrany jako scena ślubna, umiejscowiona w ażurowym pawilonie, wśród unoszącego się zapachu róż zmieszanego z wonią damskich perfum. „A miłość wypełnia wszystko (...) chroni nas przed znużeniem” - mówi poeta. Żartobliwość tekstu podkreśla charakterystyczna skoczna muzyka, wykonywana *piano* i *staccato*. Wirtuozowskie przebiegi gamowe w wyższych rejestrach fortepianu mają być ilustracją ulotności. Dla wykonawcy to zadanie uchwycenia w miniaturze miłej sceny, oddanie wrażeń cudowności i elegancji, niezobowiązującego francuskiego sposobu życia. Przeważająca dynamika *piano*, precyzyjna artykulacyjna śpiewaka i pianisty, nagłe *crescenda* i *diminuenda* wymagają od wykonawców skupienia na każdym tonie, na małych fragmentach. Jednocześnie, myślenie muzycznymi detalami nie powinno zasłonić całościowego spojrzenia na tę ulotną muzyczną akwarelę.

Trzy zarejestrowane na płycie pieśni stanowią jedynie reprezentatywny przykład twórczości wokalne Irene Wieniawski, który jednoznacznie wskazuje na wysoki poziom uprawianej przez nią sztuki kompozytorskiej. Sztuki, która z pewnością zasługuje na całościowe utrwalenie i upowszechnienie.

Lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku rozpoczęły czas pogłębionych studiów muzykologicznych nad spuścizną kompozytorską **Clary Wieck-Schumann** oraz nad jej życiem i aktywnością jako artystki. Po Marii Agacie Szymanowskiej była ona tak naprawdę pierwszą prawdziwą wirtuozką. Artystką skupiającą swoją pracę na publicznych recitalach, gdzie prezentowała ogromny pianistyczny repertuar, do którego dołączała niekiedy własne kompozycje. Jej przepojone muzyką życie naznaczyły niestety liczne rodzinne tragedie.

Urodziła się 13 września 1819 roku w Lipsku. Rodzice, wybitny nauczyciel fortepianu Johann Gottlob Friedrich Wieck oraz śpiewaczka Marianne Tromlitz, rozwiedli się, gdy Clara miała zaledwie pięć lat. Ponieważ matka założyła nową rodzinę, córka została z ojcem, który od tego momentu konsekwentnie sterował jej życiem i nauką.



Clara Wieck odebrała od ojca gruntowne wykształcenie muzyczne, studiując grę na fortepianie, skrzypcach, śpiew, teorię muzyki, harmonię, kompozycję i kontrapunkt. Ciężka praca przyniosła efekty w postaci uznania krytyków i publiczności po serii wyjątkowych koncertów, które dała w latach trzydziestych w Lipsku, Paryżu i Wiedniu. Po nich pojawiły się wspaniałe recenzje: „W jej twórczych rękach najzwyczajniejszy fragment, najbardziej rutynowy motyw zyskuje znaczenie, kolor, który potrafią oddać tylko ci, którzy przejawiają najwyższy artyzm”. Programy pierwszych koncertów niezwykle skrupulatnie planował jej ojciec. Clara wykonywała wirtuozowskie kompozycje: między innymi dzieła Kalkbrennera i Thalberga. Jako jedna z pierwszych grała całe recitale z pamięci, co robiło ogromne wrażenie. Często też improwizowała.

W 1840 roku poślubiła, wbrew woli ojca, Roberta Schumanna, który był od niej starszy o 11 lat. Znajomość artystów zaczęła się, gdy Clara była dziewięcioletnim dzieckiem a Robert studiował grę na fortepianie u Johanna Wiecka. Z ich związku na świat przyszło ośmioro dzieci.

Po ślubie nadal występowała, wykonując kompozycje Schumanna, Mendelssohna, Schuberta i Brahmsa. To czas poświęcenia się także koncertom kameralnym z udziałem skrzypka Josepha Joachima, wspierania kariery męża i pracy nad wydaniem jego dzieł. To także początek licznych rodzinnych tragedii: W 1854 roku Robert Schumann przeszedł załamanie psychiczne, po którym został umieszczony w ośrodku dla obłąkanych i zmarł w 1856. Syn, Ludwig, podobnie jak ojciec, cierpiał na chorobę psychiczną i został odizolowany w placówce medycznej. Clara straciła słuch, pogarszał się jej stan zdrowia, przez co musiała korzystać z wózka inwalidzkiego. Przeżyła aż czworo swoich dzieci. Pierwszy syn, roczny Emil, zmarł w 1847. Córka Julia zmarła w 1872 roku, pozostawiając dwoje małych dzieci w wieku zaledwie 2 i 7 lat (Clara wzięła na siebie odpowiedzialność wychowania wnuków). W 1879 roku w wieku 25 lat odszedł jej syn Felix, a ona zobowiązała się wychować i jego dzieci. W 1891, mając 42 lata, zmarł kolejny syn – Ferdynand.

Z konieczności zdobywania środków na utrzymanie Clara Schumann stale koncertowała. Rozpoczęła też działalność dydaktyczną. W 1843 roku objęła stanowisko profesora klasy fortepianu w Konserwatorium Muzycznym w Lipsku, a w 1878 roku – w nowo założonym Konserwatorium we Frankfurcie nad Menem. Do jej najbardziej utalentowanych uczniów należeli Natalia Janotha, Mathilde Verne i Carl Friedberg.

Clara często dzieliła się swoimi poglądami na muzykę: wyjątkowo nie akceptowała Liszta, Wagnera i Brucknera. Uwielbiała Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa i Richarda Straussa. Całe życie komponowała, choć zdecydowanie najwięcej utworów powstało przed ślubem. Pisała wówczas: „Komponowanie daje mi ogromną przyjemność”. Z tego okresu zachowało się dwanaście opusów dzieł fortepianowych: koncert, wariacje, tańce i utwory charakterystyczne. Schumann tak pisał o żonie – kompozytorce: „Clara skomponowała serię małych kawałków, które pokazują muzyczną i delikatną pomysłowość, jakiej nigdy wcześniej nie osiągnęła. Ale posiadanie dzieci i męża, który zawsze żyje w świecie wyobraźni, nie idzie w parze z komponowaniem”. Żyjąc z Robertem, Clara napisała między innymi: liczne pieśni (w tym dwa opusowane cykle), *Trio fortepianowe g-moll*, *Wariacje op. 20* ofiarowane

mężowi w 1843 roku z okazji urodzin. Już po śmierci kompozytora, na pamiątkę pięćdziesiątej rocznicy ich ślubu, stworzyła (nawiązując do Schumannowskiego *Karnawału*) *Marsz na złote wesele*.

Swój ostatni koncert zagrała we Frankfurcie w 1891 roku. Zmarła pięć lat później – 26 marca 1896 roku.

Dzieło artystyczne zawiera pięć wokalnych kompozycji Clary Schumann:

***Warum willst du and're fragen op. 12 nr 11*** Utwór został skomponowany w 1841 roku do słów Friedricha Rückerta – niemieckiego poety i orientalisty. Jest intymną sceną rozmowy między dwojgiem ludzi, prośbą o szczerość, prawdę i zaufanie. Partia śpiewu i fortepianu trwa tu w silnej symbiozie. Pianista, *unisono* z głosem wokalnym, niemal recytuje słowa pieśni, wypełniając ją *quasi*-nokturnowym akompaniamentem. Taka forma wpływa bezpośrednio na aspekty wykonawcze. Solowe przebiegi fortepianu muszą trwać w ścisłym *legato*, rozwinięcia fraz powinny być w charakterze wokalne, niespieszne i deklamacyjne. W całym utworze dominuje konieczność dobitnego wypowiedzenia, podążania za słowem. Fortepian nie tylko akompaniuje. Choć „mówi jednym głosem” z partią śpiewaną jest jednocześnie oddzielnym bytem podejmującym przebieg wyrazowy pieśni w odcinkach solowych. To kompozycja niezwykle trudna wykonawczo i interpretacyjnie. Zaśpiewana lekko i zbyt subtelnie traci wyraz, nie przekazuje tekstu, nie maluje obrazu – sceny rozżalenia, delikatnego sporu i poszukiwania prawdy. Grana za ciężko, nuży, nie płynie. Ogromnie ważny jest zatem wybór właściwego tempa i operowanie wyważonym, dojrzałym *rubato*.

***Der Wanderer*** to pieśń napisana w 1831 roku do tekstu niemieckiego poety i pisarza Justinusa Knera. Podejmuje romantyczny temat wędrowca przemierzającego obce dla niego miasta i pragnącego osiągnąć cel, jakim są (przypominające odległą ojczyznę) góry. Zarówno poezja, jak i faktura fortepianowa przywodzą na myśl pieśń Schuberta o tym samym tytule. Utwór, utrzymany w ruchliwym tempie, osadzony jest na powtarzanych *ostinato* oktawach w partii basowej fortepianu, uzupełnionych przez stały schemat rytmiczny górnego głosu. Na tym tle śpiewak prowadzi melodię, z częstymi zwrotami w rytmie punktowanym, które podkreślają marszowy charakter kompozycji. Pieśń ta, w przeciwieństwie do utworu Schuberta, nie ma charakteru lirycznego. Rolą wykonawcy jest doskonale utrzymanie tempa i niezwykle wyważone i świadome wykonanie *rallentando* w końcowych odcinkach fraz. W utworze pojawia się też *quasi*-kadencja w partii wokalne, po której powraca miarowy motyw rytmiczny. Melodyka kompozycji, prócz marszowości, odznacza się także delikatnym patosem.

***Die gute Nacht, die ich dir sage*** - utwór został napisany ponownie do poezji Friedricha Rückerta, także w 1841 roku. Clara Schumann nawiązała tu do pieśni na chór mieszany op. 59 nr 4 autorstwa swojego męża, wyraźnie cytując pierwszy takt utworu. To scena prowadzonej w myślach rozmowy z bliską osobą – przesyłanie muzycznych pozdrowień i życzeń dobrej nocy. Pięknie ilustrują ją słowa: „Przyjaciele, choć osobno, śpiewają razem. Słodki przyjacielu – dobranoc”. Melodyka i faktura pieśni jest tu koronkowa. Początek to powolna melodia podparta akordami w partii fortepianu. Dalej pieśń staje się bardziej potoczna dzięki rozłożonemu, nokturnowemu akompaniamentowi. Zagęszczona faktura w partii fortepianu prowadzi jednocześnie drugi plan, dopełnia główną melodię. Fortepian w dłuższym odcinku solowym kończy też całą miniaturę. W warstwie wykonawczej istotne jest utrzymanie prostoty i świetlistości dźwięku, a także operowanie wyrównaną grą tercjową. Istotne jest też rozdzielenie planów śpiewu i akompaniamentu, przy jednoczesnym wspólnym zamyśle na prowadzenie frazy. Dynamika utrzymana w *piano* stanowi wyzwanie dla obojga wykonawców. Głos musi być prowadzony w barwie cieplej, lecz jasnej jednocześnie i bez zbędnego ruchu. Podobne trudności stoją przed pianistą: umiejętne operowanie pięknym, dźwięcznym *piano* oraz ścisłym *legato*, a także konieczność wypracowania sposobu na misterne, płynne prowadzenie przebiegu melodycznego.

***Er ist gekommen in Sturm und Regen op. 12 nr 2*** z 1841 roku, to napisana w oparciu o wiersz Friedricha Rückerta porywcza pieśń o rodzącym się uczuciu: „On przyszedł w burzy i deszczu, jemu naprzeciw biło moje serce”. Charakter dwóch początkowych zwrotek podkreśla niełatwa technicznie warstwa akompaniamentu, utrzymana w szybkim tempie, kilkuplanowa, z uwypuklonym rytmem punktowanym, do którego zmierza cały przebieg. Ponownie kompozytorka podkreśla samodzielność partii fortepianu, łącząc ją jednak *unisono* z przebiegiem wokalnym przez wspólne prowadzenie górnego głosu. Po żywiołowym, burzliwym początku, na słowach „Wreszcie przyszło błogosławieństwo wiosny” następuje uspokojenie i lekkie wycofanie. Partia fortepianu usuwa się na dalszy plan, ustępując linii wokalne. Zatrzymanie ruchu w warstwie fortepianu jest dodatkowym zabiegiem, który wycisza całość utworu, by po chwili (na słowach: „Jestem szczęśliwa, bo on pozostaje moim”) powrócić do ożywionego



początkowego tempa. Miniaturę kończy ruchliwy solowy fragment w partii fortepianu. Trudnością jest tu wykonanie w sposób wyrazisty, lecz nie krzykliwy, początkowych zwrotek utworu. Bogata warstwa pianistyczna nie może przykryć linii głosu, która dopowiada tekst. Ponownie istotne jest tu podjęcie decyzji o doborze właściwych dla każdego odcinka temp, tak by najlepiej zilustrować poezję, jednocześnie nie rozbijając formy kompozycji.

**Mein Stern** to utwór skomponowany w 1846 roku do słów Frederike Serre, działaczki społecznej i gospodyni salonu artystycznego w Mexen, w którym bywała Clara Schumann. Romantyczny tekst to wieczorna pieśń do błyszczącej gwiazdy, która rozprasza mroki nocy i łagodzi lęki. Kompozycja oparta jest na stałym ruchu drobnych szesnastek w warstwie fortepianu, na tle którego śpiewak wykonuje melodię o długiej frazie. Wykonawcy muszą dbać o płynność przebiegu melodycznego, łagodność barwy zarówno głosu, jaki i akompaniamentu. Ważne jest całościowe postrzeganie utworu, tak by nie wystąpiły znaczące wahania agogiczne. Pieśń powinna być wykonana *semplice i delicatissimo*. Tylko wtedy odda właściwie nastrój poezji.

Wybrane pieśni stanowią reprezentatywny zbiór, który pozwala dostrzec kompozytorski potencjał Clary Schumann. Podobnie jak pieśni Schuberta, Schumanna, Brahmsa zawierają w sobie dojrzałość melodyczną, śmiałe operowanie formotwórczymi pomysłami kompozytorskimi, wyważone przenikanie partii śpiewu i fortepianu. Jej muzyka nie wymaga dodatkowego wysiłku interpretacyjnego spowodowanego niedostatkami kompozytorskimi. Jest napisana profesjonalnie – z wielką świadomością techniki wokalne i pianistycznej. Można i należy stawiać Clary Schumann w jednym rzędzie z uznanymi kompozytorami epoki romantyzmu.

## Cecile Chaminade

Przyszła na świat w Paryżu 8 sierpnia 1857 roku. Kształciła się w klasie skrzypiec Martina Pierre Marsica, klasie fortepianu Felixa Le Couppey oraz kompozycji u Benjamin Godarda. Lekcje odbywały się w formie prywatnych konsultacji, o czym zdecydował ojciec Cecylie, nie popierając jej planów pozostania artystką. Pierwsze kompozycje Chaminade stworzyła bardzo wcześnie. W wieku ośmiu lat prezentowała je Georgowi Bizetowi, który z uznaniem wyrażał się o jej talencie. Swoją pierwszy publiczny koncert wykonała w wieku lat osiemnastu. Od tego czasu jej warsztat pianistyczny i kompozytorski stale się rozwijał. Tworzyła różnorodne gatunki muzyczne (głównie na fortepian): utwory kameralne, koncert fortepianowy, utwory symfoniczne oraz pieśni. Niemal wszystkie pozycje zostały



wydane drukiem, przynosząc kompozytorce sukces artystyczny oraz finansowy. W 1892 roku debiutowała w Anglii, gdzie jej utwory szybko zdobyły wielką popularność. W 1901 roku wyszła za mąż za wydawcę muzycznego z Marsylii – Luisa Mathieu Carbonela. W rok po śmierci męża, w 1908 roku, wyruszyła w podróż artystyczną do Stanów Zjednoczonych. Przyjęto ją tam niezwykle życzliwie, co spowodowane było prawdopodobnie tym, że jej utwory były już w tym czasie znane amerykańskiej publiczności. Kompozycje Chaminade otrzymywały pozytywne recenzje: Ambroise Thomas (kompozytor i dyrektor konserwatorium paryskiego) powiedział kiedyś o artystce: „To nie jest kobieta, która komponuje, ale kompozytor, który jest kobietą”. Wspierał ją również Isydor Philipp, kierownik departamentu fortepianu Paryskiego Konserwatorium. W 1913 roku Cecylie Chaminade otrzymała prestiżową nagrodę Légion d’Honneur, pierwszą dla kobiecej kompozytorki.

Występowała także jako pianistka i kameralistka, współpracując ze śpiewakami: Blanke Marchesi i Polem Plançon. Dla wytwórni Gramophone i Typewriter Company nagrała płyty gramofonowe siedmiu swoich kompozycji. Zmarła 13 kwietnia 1944 roku w Monte Carlo.

Płyta **Kobiety Muzyki. Pieśni** zawiera pięć pieśni Cecile Chaminade wybranych spośród jej kilkudziesięciu kompozycji:

**Mignonne** napisana została około 1894 roku do słów Pierre'a de Ronsarda, francuskiego renesansowego poety, często w swej poezji opisującego piękno kobiet. Żartobliwy utwór stanowi poetyckie porównanie przemijania kobiety i przekwitającego kwiatu, zwieńczone słynnym epikurejskim *Carpe diem*. Prosta melodia, opatrzona krótkim fortepianowym wstępem, ujęta w ramy zwrotkowe, stawia przed wykonawcami konieczność gry i śpiewu z wdziękiem i prostotą. Ważne jest tu piękno tonu oraz operowanie subtelną dynamiką. Liczne odcinki przebiegają *unisono* w obu partiach – śpiewie i fortepianie, wymagając wspólnego wycucia frazy. Dla pianisty stanowią wyzwanie jak „dopełnić” śpiewaka, rodzą też odwieczne pytania, czy podążać za nim, czy go prowadzić.

**Amoroso** do słów francuskiego poety Armanda Silvestra z 1893 roku. Zgodnie z nurtem dziewiętnastowiecznej poezji francuskiej w sposób parnasistowski przywołane jest tu wyznanie miłości splecione z opisem zmieniającej się sezonowo przyrody. Muzyka opiera się na *ostinato* powtarzanych akordach w prawej ręce fortepianu stanowiących podstawę harmoniczną. Ważna jest tu śpiewność tonu fortepianu, subtelność i łągodność akordowych powtórzeń oraz umiejętność prowadzenia *legata*, tak w głosie, jak i w warstwie fortepianu.

**Sur la plage** do tekstu francuskiego poety, librecisty i dramaturga Eduarda Guinanda jest pieśnią o bólu i rozstaniu. Nastrój kompozycji doskonale oddają słowa pieśni „Fala ciągle nadpływa na brzeg, przynosząc swój bolesny jęk”. Chaminade pokusiła się tu o ilustracyjny charakter akompaniamentu, który (jednostajnie niczym morskie fale) towarzyszy głównej melodii. Zabieg dźwiękonaśladowczy polega na ujęciu partii fortepianu w arpeggiowane akordy. Dla pianisty to konieczność stabilnego prowadzenia akompaniamentu i znalezienia sposobu na odwzorowanie uderzających o brzeg fal. Wykonujący opiera się na pasażu niższym i nieco ciszej wykonuje kolejny akord. Pieśń udowadnia dużą wyobraźnię muzyczną Cecile Chaminade.

**L'ete** pieśń skomponowana około 1894 roku, ponownie do słów Eduarda Guinanda, jest muzyczną pochwałą piękna życia i miłości przyrównanymi do cudownego lata, podczas którego śpiewają ptaki. Lekkość i żywiołowość nastroju podkreśliła kompozytorka wirtuozerią gamowych przebiegów w obu partiach oraz szybkim tempem. Warstwa akompaniamentu to powtarzające się w rytmie trójdzielnym akordy przeplatane odcinkami wartkich pochodów. Od śpiewaka wymagają elastyczności i ruchliwości głosu, od pianisty umiejętności gry lekkiej mimo faktury akordowej. Ważna jest tu oszczędna pedalizacja i pozbawiona krzykliwości jasność brzmienia.

**L'absence** to pieśń do nieobecnej. Ponownie autor tekstu – Eduard Guinand – zestawia zjawiska przyrody z uczuciami. Muzyka jest tu na wskroś francuska. Delikatne, *quasi*-harfowe przebiegi stanowią akompaniament dla prostej, dwuzwrotkowej melodii. Partia fortepianu, w dłuższych solowych odcinkach, otwiera i zamyka kompozycję. Faktura akompaniamentu wymaga wirtuozerii, precyzji, lekkości i równości drobnych nut, tak, by zlewały się w płynny potok dźwięków. Istotne jest tu szerokie pojmowanie frazy i wykonawcza czułość na zwolnienia śpiewaka. *Rallentando* w głosie nie może zatrzymać narracji fortepianu, by nie wywołać efektu niezdarnego potykania się. Muzyka jest tonalna, przetaczająca się przez kolejne, bliskie harmonicznym, struktury. Mimo dużej ilości dźwięków pieśń wydawać się musi łągodną i nieegzaltowaną.

Twórczość Chaminade cechuje melodyjność, subtelna wirtuozeria, liczna chromatyka, dzięki czemu dobrze wpisuje się w obraz francuskiej muzyki późnoromantycznej. Pieśni bazują zwykle na jednym formalnym pomysle kompozytorskim. W warstwie interpretacyjnej ważne są elegancja oraz szlachetna prostota.

### **Agathe Backer-Grøndahl**

Urodziła się 1 grudnia 1847 roku w norweskim mieście Holmestrand. Wyrastała w zamożnym domu, w którym celebrowano sztukę – w szczególności muzykę i malarstwo. W Norwegii odebrała gruntowne wykształcenie pod

kierunkiem Otto Winter Hjelma, Halfdana Kjerulfa i Ludviga Lindemana. W latach 1865-67 studiowała w Berlińskiej Akademii u Theodora Kullaka oraz Richarda Wuersta. W tym czasie odniosła swoje pierwsze wykonawcze sukcesy. Szczególny podziw wzbudzało jej wykonanie *Koncertu fortepianowego Es-dur op. 73* Ludwiga van Beethovena.

W roku 1868 wystąpiła pod batutą debiutującego dyrygenta – jeszcze wówczas nieznanego Edwarda Griega. Rok 1871 przyniósł kolejny zaszczyt w postaci studiów u Hansa von Bulowa we Florencji i Franciszka Liszta w Weimarze. Od tego czasu jej kariera wirtuoza stale się rozwijała. Pianistka występowała z serią koncertów w Norwegii oraz odnosiła wielkie sukcesy w Paryżu i w Londynie. Podczas londyńskich występów, na których prezentowała głównie koncert fortepianowy Griega, zachwyciła Goerga Bernarda Shawa, który nazwał Agathe Backer-Grøndahl „prawdziwą dziedziczką Clary Schumann”. Shaw twierdził też, że jej interpretacja koncertów fortepianowych Griega zdecydowała o zyskaniu sławy przez norweskiego kompozytora, który „od pianistki powinien uczyć się smaku i wyczucia formy”.



Stworzyła około czterystu utworów przeznaczonych przede wszystkim na głos i fortepian oraz fortepian solo. Napisała też dzieła orkiestrowe oraz kompozycje o charakterze ludowym. Początkowo nie odbiegła stylistycznie od wzorców romantycznych. Stopniowo skłaniała się jednak ku muzyce bardziej nowatorskiej co sprawiło, że przez skandynawskich kompozytorów została minowana tytułem „pierwszej norweskiej impresjonistki”. Ostatnie opusy jej kompozycji to utwory, które doskonale odwzorowują dwudziestowieczne trendy muzyczne: modernizm i ekspresjonizm.

W roku 1875 wyszła za mąż za śpiewaka Herr Grøndahl of Christiania. Jej syn, Fridtjof Backer-Grøndahl, pianista i kompozytor, przez wiele lat podczas własnych koncertów wykonywał kompozycje matki, dzięki czemu jej twórczość nie została do końca zapomniana. W roku 1889 Agathe Backer-Grøndahl znacząco podupadła na zdrowiu. Choroba szybko doprowadziła do całkowitej głuchoty i zakończyła jej karierę jako pianistki. Zmarła we własnym domu 4 czerwca 1907 roku.

Cykl pieśni op. 65 został skomponowany do słów autorów skandynawskich, dla których inspirację stanowiła poezja Henry’ego Heine. Zawiera on cztery pieśni:

***Den vildene Fugl op. 65 nr 1*** do tekstu duńskiej pisarki Jenny Blicher-Clausen. Pieśń opisuje mitycznego Ognistego Ptaka, nawiązując tym samym do greckich legend o Feniksie, słowiańskich opowiadań o Rorógu oraz ballad o rosyjskim Żorze. Muzyka ma tu charakter dramatyczny, oddający obraz drapieżnej postaci o „ognistej duszy i płonących żarem oczach”. Dwuzwrotkowa pieśń prowadzona jest w ożywionym tempie, a niektóre zwroty muzyczne przywodzą na myśl późne kompozycje twórców niemieckich – w szczególności Johannes Brahmsa. Melodię prowadzi dolny głos partii fortepianu wsparty przez ostinatowo powtarzany akord w warstwie środkowej. Prawa ręka pianisty towarzyszy unisono partii wokalne. To, co dominuje w utworze, to nastrój grozy, swoistego patosu i złowieszczości.

***Forslide op. 65 nr 2*** ponownie do tekstu Jenny Blicher-Clausen, opowiada historię człowieka, który opuszcza swój dom by powrócić do niego z „bogactwem i szczęściem”. Koniec podróży jest jednak dramatyczny – zastaje zgłiszczona i wszechobecną śmierć. Tragizm opowieści podsycza tytuł wiersza, który przetłumaczyć należy jako „Za późno”. Smutny tekst podkreśla muzyka – melodia głosu przerywana jest dopowiedzeniami fortepianu, a później zostaje podparta akordowym akompaniamentem. Utrzymana w dynamice *piano* miniatura, rozjaśnia się na moment jedynie na słowach „Przyniosę dla nas szczęście i złote podarki”. Tragizm końca uwypukla ciekawa harmonia zawarta w akordach zmierzających stopniowo do dynamiki *piano pianissimo* oraz w urywanych fragmentach melodii w głosie. Dla wykonawców to konieczność muzycznego zespolenia z introwertycznym charakterem całości. Istotne jest tu myślenie barwowe o każdej nucie, umiejętne pokazanie dysonujących następstw akordowych oraz przemyślane rozplanowanie agogiczne całości utworu.

**Barnesang op. 65 nr 3** bazuje na fragmencie anonimowej poezji szwedzkiej. Jest pełną miłości i szczęścia piosenką matki do małego dziecka ujętą w formę muzycznej kołysanki. Charakter oddają słowa: „Tańcz mój słodki Maluszk, Mama zaśpiewa dla Ciebie” Powolna, majorowa muzyka łagodnie i optymistycznie nastroja słuchacza. Miarowość i powtarzalna prostota rytmiczna głównej melodii wyciszają i uspokajają. Pieśń wymaga gry z prostotą, bez egzaltacji, pięknym łagodnym dźwiękiem. Magiczny nastrój tworzy umiejętny dobór tempa oraz poszukiwanie świetlistości dźwięku pomimo dynamiki *piano*.

**Skyggekys op. 65 nr 4** została oparta na oryginalnym wierszu Heinego w duńskim przekładzie literata Thora Lange. Warstwę formotwórczą stanowi tu, pełna dysonansów i ich rozwiązań, harmonika. Partia fortepianu często przerywana jest do różnych rejestrów. Zabieg plastycznie uwypukla złowieszczy charakter tekstu: „Cień pocałunku na cieniu ust (...) biedna dusza, która idzie do ziemi”. Balansująca na granicy systemów dur-moll pieśń rozjaśnia się na słowach „Zwycięstwo to tylko fantazja”. Po nich, urwane zdania oraz przebiegi akordowe przyjmują charakter złowrogięgo szeptu: „Najmocniejsze serca pękają, a ich oczy się zamkną”. To utwór swym wyrazem wkraczający już wyraźnie w wiek XX. Przerwana narracja i zmienna, skrajna dynamika są wyznacznikami elementów wykonawczych: śmiałego operowania barwą, doskonałym rozumieniem tekstu i koniecznością jego ilustracyjnego pojmowania. Urywane frazy mają wzbudzać niepokój, ostateczność, wręcz apokaliptyczną wizję przyszłości. Istotne jest tu pojmowanie całości utworu nie przez pryzmat melodyki, lecz planów dźwiękowych.

Opisany cykl pieśni dobitnie świadczy o wielkim wyczuceniu Agathe Backer-Grøndahl na symbiozę muzyki i tekstu. Jest też wyraźnym dowodem jej kompozytorskiego profesjonalizmu. Autorka czerpie z najdoskonalszych wzorców muzycznych, jednocześnie jest otwarta na nowe trendy – eksperymentuje i poszukuje osobistego, odważnego języka muzycznego.

## ZAKOŃCZENIE

Dzieło artystyczne **Kobiety Muzyki. Pieśni** zawiera siedemnaście kompozycji napisanych przez artystki prowadzące swoją działalność w różnych miejscach dziewiętnasto i dwudziestowiecznej Europy. Przygotowania do zarejestrowania ich wybranej twórczości wokalne były interesującym doświadczeniem interpretatorskim, kameralnym i pianistycznym. Praca nad artystycznym opracowaniem zawartych na płycie utworów stworzyła zaś okazję do poznania i zrozumienia indywidualnego języka muzycznego nieznanych kompozytorek, których dzieła – w mojej ocenie - zasługują na utrwaleniu i upowszechnieniu.

Agata Górska - Kołodziejka