

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Grażyna Czerwińska

2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe

- Tytuł magistra sztuki w specjalności gra na fortepianie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu (ówczesna nazwa Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu) – 8.10.1980 r.

- Stopień naukowy doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka, w specjalności – kameralistyka fortepianowa – 1.12.2004 r.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu

od 1.10.1980 r. jestem pracownikiem Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

od 1.10.1980 r. na stanowisku nauczyciela przedmiotów pomocniczych

od 1.10.1986 r. na stanowisku wykładowcy

od 1.10.1998 r. na stanowisku starszego wykładowcy

od 1.03.2006 r. na stanowisku adiunkta

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust.2 ust. z dnia 14.03.2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w dziedzinie sztuki (Dz. U. nr 65 poz. 595 ze zmian.)

Płyta CD „*Tempo di rubato*” solo i w duecie

Wykonawcy

Grażyna Czerwińska fortepian

Katarzyna Polonek wiolonczela

Donat Zamiara kontrabas

Nagranie zrealizowano w Auli Nova Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (2014/2015)

Rejestracja i mastering Michał Garstecki

Organizacja produkcji płyty Hanna Kostrzewska

Redakcja Małgorzata Pawłowska

2016 Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

All rights reserved AM 0-61 DDD ZAiKS

Płyta zawiera następujące utwory:

- | | |
|---------------------------|--|
| Witold Friemann | <i>Sześć mazurków</i> na fortepian z cyklu
<i>50 utworów romantycznych</i> (mazurki nr 1; 2; 3;
17; 22; 25) |
| Claude Debussy | <i>Sonata na wiolonczelę i fortepian</i> (1915)
<i>I Prologue – II Serenade – III Finale</i> |
| Janusz Stalmierski | <i>Samotne drzewo</i> na kontrabas i fortepian |
| Claude Debussy | <i>Sonata na wiolonczelę i fortepian</i>
w opracowaniu Thierry'ego Barbé i Donata
Zamiary na kontrabas i fortepian
<i>I Prologue – II Serenade – III Finale</i> |

W autorskim komentarzu opisującym merytoryczną i artystyczną koncepcję nagrań tak pisałam o głównych przesłankach:

„Nagranie płyty, którą zatytułowałam *„Tempo di rubato solo i w duecie”* to efekt moich dwupłaszczyznowych poszukiwań artystycznych w obszarze kameralistyki instrumentalnej.

Od szeregu lat moje zainteresowania oscylują wokół, nazwijmy to, interakcji osobowych, które w praktyce optymalizują i warunkują jak najlepszą realizację wykonania powierzonego dzieła.

W powyższym, szczególnym aspekcie, płaszczyzną przenikania się zależności wykonawczych jest sfera agogiki, a raczej jej fluktuacje wynikające z podobnego lub tożsamego rozumienia narracji melodycznej.”

Tempo *rubato* rozumiem zatem jako środek generujący i kształtujący energetyczną stronę wykonania i jeśli mamy do czynienia z dziełem „rozpisanym” pomiędzy dwóch wykonawców stanowi on nie lada problem.

Uzyskanie porozumienia (nazwijmy je *pierwotnym* lub *idiomatycznym*) jest immanentną cechą prawidłowego odczytania tekstu muzycznego i planowania wykonania. Podobne odczytanie i rozumienie znaczenia płynnej agogiki nie tylko optymalizuje wykonanie dzieła kameralnego. Może również decydować o – nazwijmy to – wykonalności, a co za tym idzie – przydatności proponowanej transkrypcji.

Układ zamieszczonych na płycie utworów uwzględnia na wstępie indywidualne doświadczenia artystyczne związane z realizacją nagrania *Sześciu mazurów mazurków?* Witolda Friemanna z cyklu *50 utworów romantycznych*. Cykl ten składa się z 25 preludiów i 25 mazurków, które kompozytor opisywał datą 1962 r. i dedykował swojemu serdecznemu przyjacielowi Michałowi Spisakowi, który tak dziękował za otrzymanie dedykacji: „....*doprawdy nie wiem, jak Wam dziękować za tyle dobroci, za tyle serca. Poświęceniem mi Twego cyklu tak głęboko się wzruszyłem, że mi się rozbeczało. Dzięki z całego serca. Strasznie pragnąłbym mieć manuskrypt. Czy to byłoby możliwe?*” (Paryż 20 II 1962 r.)

W innym miejscu przebogatej korespondencji między dwoma zaprzyjaźnionymi kompozytorami Michał Spisak pisze: „....*rozkoszuję się ciągle Preludiami i Mazurkami. To są arcydzieła! Tak mistrzowskiej techniki [kompozycji – wtrącenie własne] nie spotkałem dotąd! A jak Ty, Kochany Mistrzu, wspaniale pisziesz o Mazurkach. Nie wiem czym sobie zasłużyłem na tak wspaniały dar. Dziękuję Ci z głębi serca i duszy...*” (Paryż 23 IV 1962 r.)

Cytowane fragmenty listów pochodzą z biografii pod redakcją Leona Markiewicza „MICHAŁ SPISAK 1914 – 1965” *Życie i twórczość. Listy do przyjaciół. Wspomnienia* Dąbrowa Górnicza 2005

Str. 359 oraz str. 360

Z twórczością Witolda Friemanna zetknęłam się niedawno, przy okazji udziału w organizowanych przez dr hab. Ewę Guzowską – przy współudziale Konińskiego Towarzystwa Muzycznego – kursach muzycznych jego imienia.

Witold Friemann urodził się w Koninie, a tamtejsze władze oraz instytucje nie szczędzą sił i środków, aby o tym fakcie nie zapomniano.

Wybrane przeze mnie mazurki, swoją stylistyką neoromantyczne, mogą być wyznacznikiem stylu kompozytorskiego Friemanna. Ich głęboko wzruszający ładunek emocjonalny wpisuje się w szeroko rozumiany nurt narodowy. Wyrasta on z tradycji Chopinowskiej „myśli o fortepianie”.

Mazurki te wymagają pieczołowitego rozpracowania agogiki tak, by narracja melodyczna „uginając się” czasowo nie zatraciła nic z rytmu stylistyki ludowej, jednocześnie zachowując jasność przekazu dramatycznego podbudowanego rozbudowaną harmoniką. Kompozytor z niezwykłą czułością pochyla się nad linią melodyczną, prowadząc ją przez pełen wachlarz rejestrów fortepianu w zróżnicowanych konfiguracjach kontrapunktycznych i harmonicznym. Często w rozbudowanej harmonii używa zdumiewających i odległych modulacji, nie stroniąc od stosowania skali całotonowej.

Budowa formalna wybranych mazurków nie zaskakuje. To klasyczna konstrukcja a – b – a1 w minimalistycznym ujęciu. Owe miniatury to swego rodzaju mikrokosmiczne doświadczenia artystyczne, zamykane czasem w ramach jednej minuty. W tym kontekście nie sposób przecenić znaczenia środka wykonawczego, jakim jest rubato. Trafnie dobrana agogika podkreśla konstrukcję formalną miniatury, zaznaczając odmienność środkowych struktur wyposażanych w „przejaśnienia”, „rozświecenia” czy ożywienia przekazu. Istotne jest, że kompozytor najczęściej sugeruje wykonawcy określenie „tempo mazurka” jakby zakładając, że o oczywistościach nie będzie z wykonawcą dyskutował. Z rzadka pojawiają się dokładniejsze określenia dotyczące tempa wykonania. Wszelkie rozszerzenia, nierównomierne pulsowanie grup rytmicznych, akcentacja z użyciem przygotowania w zwolnieniu wynikają z indywidualnego wyboru wykonawcy. Kompozytor zaledwie szkicuje i delikatnie w zapisie sugeruje własne rozwiązania.

W zaprezentowanych mazurkach dostrzec można przekrój koncepcji kompozytorskiej Friemanna.

Pierwszy mazurek (nr 1) to melancholijna miniatura o prościutkim temacie przeprowadzanym i rozwijanym linearnie, z uzupełnieniem kontrapunktującego akompaniamentu.

Drugi (nr 2) to wybitnie ludowy pejzaż dźwiękowy nawiązujący nieco do folkloru Kurpiowszczyzny. Tu szczególnie wyraziście nasuwa się potrzeba wahania i uginania linii melodycznej. Kontrastująca część środkowa niezmiernie wyraziście i energetycznie odcina się od dyskretnego zagajenia początku, wszelako nawiązując w materiale melodycznym.

Trzeci mazurek (nr 3) to niezwykle wysublimowana stylizacja, dość daleko odbiegająca od dosłownej „ludowości” poprzedniego mazurka. To jakby duch mazurka skonstruowany na skromnym temacie, linearnie poprowadzonym w szerokim planie melodycznym. Formalnie niemal jednorodny z niewielkim, środkowym zagęszczeniem energetyczno-harmonicznym .

Czwarty mazurek (nr 17) jest zwięzłym scherzandem z nutką melancholii wprowadzonej z żartu. To niezwykle ciepła i w moim pojęciu głęboka miniatura. Jej niefrasobliwość i żartobliwość płynnie przechodzi w serdeczne ciepło przekazu, żeby powrócić przypomnieniem żartu, ale już „z łezką w oku”. Zachwyca mnie niebywała lapidarność i jednocześnie głębia narracji, poprowadzonej w oparciu o często zaskakujące zwroty modulacyjne.

W kolejnym mazurku nr 22 znów można dostrzec przewagę stylizacji nad elementami ludowymi i bardzo przejrzystą konstrukcją formalną. Mazurek ten najbliżej nawiązuje do romantycznej narracji, zachwycając przebogatą harmonią.

Ostatni z prezentowanych mazurków (nr 25) – zamykający cały cykl – jest zadzierzystym mazurem, nieco szorstkim w melodyce, z kontrastującym, wewnętrznym fragmentem głębszego zadumania, powracającym w zakończeniu do energii staropolskiego białego mazura.

W prezentowanych mazurkach nieodzowne było zastosowanie tempa *rubato* dla podkreślenia giętkości linii tematów, rozlewności lub lapidarności przekazu, do zaakcentowania kulminacji melodyczno-harmonicznych oraz do rozładowania napięć. Wszelkie zagajenia melodyczne wyposażałam w, nazwijmy to, stygmaty agogiczne, właściwe – w moim pojęciu – stylizacji tańca ludowego. Owa stylizacja, leżąca raz bliżej raz dalej pierwowzoru, wymaga dostosowania środków wykonawczych tak, by nie zaburzyć zamysłu kompozytorskiego. Dosłowności lub dobitności w tym przypadku nie są wskazane. Paradoksalnie dystans wykonawczy nie spłyca siły i wartości przekazu kompozycji Friemanna, które Michał Spisak, twórca prezentujący zgoła odmienną stylistykę twórczą, nie bez kozery ocenił jako arcydzieła.

Myślę, że fortepianowa twórczość Witolda Friemanna zasługuje na większą uwagę i wiele z jego przebogatego dorobku oczekuje na ponowne odkrycie.

Wykonanie mazurków dostarczyło mi wiele satysfakcji artystycznej, ośmielając do dużej swobody w stosowaniu *rubata* i sugestywnej, zróżnicowanej agogiki. Te doświadczenia wykorzystuję w praktyce realizacji utworów kameralistykii fortepianowej, która – wymagając sugestywności i wyrazistości przekazu – łączy elementy pełnego, wzajemnego zrozumienia.

Kolejnym utworem jest zatem arcydzieło kameralistykii instrumentalnej XX wieku w rozumieniu historycznym – *Sonata na wiolonczelę i fortepian* Claude'a Debussy'ego.

Już w pierwszych taktach części pierwszej, opisanej przez kompozytora jako *Prologue*, twórca inicjuje masywne otwarcie tematyczne rozpisane początkowo na fortepian, a później przejmowane przez wiolonczelę. To nieco „z hiszpańska” brzmiące zagajenie wymaga pewnej elastyczności agogicznej. Dla uzyskania, nazwijmy to, homogeniczności muzycznego przekazu istotnym jest planowanie długości brzmienia dość statycznego wstępu oraz elastyczne realizowanie bazy dźwiękowej inicjującej figurację wiolonczeli. Temat zasadniczy tej części, powierzony wiolonczeli, porządkowany jest agogicznie i sonorystycznie przez fortepianowe mikstury tercjowo-akordowe. Energia kinetyczna tego, jak i wielu następnych fragmentów, spoczywa w rękach pianisty.

Dokładnie opisane zawieszenia i zwolnienia stanowią istotę interpunkcji w narracji melodycznej, tworząc swego rodzaju kanwę formalną, a co za tym idzie, czynią konstrukcję formalną przejrzystą i czytelną.

Artykulacyjnie i sonorystycznie partia fortepianu ściśle współpracuje z głosem wiolonczeli. Ważne jest to, aby rozbudowana harmonia, której „nośnikami” są masywne akordy fortepianowe, nie przeciążała wykonania, uniemożliwiając wiolonczeliście operowania delikatniejszymi brzmieniami.

W drugiej części, w Serenadzie, współpraca wykonawcza opiera się na jednorodnym gospodarowaniu czasem ciszy! Krótkie motywy *pizzicato* wiolonczeli dopełniane fortepianowym *staccato pianissimo* zastygają w wiolonczelowym zawieszeniu. Te zawieszenia w znaczeniu formotwórczym nie mogą zaburzać konsekwencji narracji, a raczej pełnią rolę porządkującą przekaz. Istotnym wyzwaniem wykonawczym jest w tej części zmierzenie się z jej szczególnym, amorficznym kształtem. Jeśli w skrajnych częściach dość czytelnie zarysowany jest szkielet formalny przypominając późną reminiscencję allegro sonatowego lub ronda sonatowego, to część środkowa skutecznie wymyka się ścisłej analizie formalnej. Swego rodzaju chaotyczność narracji obu wykonawców jest w tym przypadku szczególnym idiomem. Wynikające z tego gospodarowanie czasem stanowi generalną podstawę wykonania, a konsekwencja – czyli stosowanie tożsamyh agogicznie planów, szeregu fluktuacji (zwolnień, rozszerzeń, przyspieszeń, *strett*) – jest warunkiem powodzenia artystycznego.

W części trzeciej mamy do czynienia z eksplozją energii przekazu. „Ożywienie i nerwowość” zalecana przez kompozytora zbliża się momentami do ekstazy, to znów zapada się w medytacyjne *lento*. Pianista tworzy we wstępie finału migotliwą kanwę dźwiękową dla narracji wiolonczeli, zawiaduje niejako energią kinetyczną tej części jako całości. Gwałtowne *crescenda* również stanowią punkt odniesienia i węzły czasowe.

Mam wrażenie, że ekstremalna giętkość linii przekazu i elastyczność przenikania się narracji w różnych konfiguracjach agogicznych to generalna cecha całej tej kompozycji. Nie bez znaczenia jest również stosunek agogiki względem sonorystyki, rozumiany przeze mnie jako zależność funkcyjna.

Kolejnym utworem wchodzącym w skład nagrania jest *Samotne drzewo* na kontrabas i fortepian Janusza Stalmierskiego. Utwór powstał na zamówienie organizatorów IX Ogólnopolskiego Konkursu Kontrabasowego im. Adama Bronisława Ciechańskiego. Jest to kompozycja tyleż interesująca, co stawiająca przed wykonawcami ekstremalne wymagania. Dotyczy to wirtuozerii kontrabasisty w realizacji szybkich przebiegów drobnych wartości, w technice *pizzicato* i *arco*, jak i doskonałego opanowania prowadzenia smyczka w długich wartościach w statycznych częściach utworu. Pianista ma za zadanie, dostosowując tempa i symetrię dźwiękową, umożliwić błyskotliwy popis gry solisty, jednocześnie kształtując nastrój i głębię fragmentów kontemplacyjnych. Do walorów tego utworu zaliczam również widoczną symetrię punktów ciężkości i równoprawne rozpięcie przekazu na oba występujące instrumenty.

Kształt kompozycji tworzą charakter i tempo narracji. Zagajenie fortepianu w rozlewnej kantylenie kontrowane jest migotliwymi wtrąceniami o charakterze wirtuozowskim. To zapowiedź muzycznej opowieści rozpiętej na dwóch planach i płaszczyznach. Chciałoby się powiedzieć: kontrast i kontynuacja. Zastosowanie w warstwie dźwiękowej skal i modusów upewnia wykonawców i słuchaczy co do dominującego dźwięku *fis* (w różnych wysokościach). Interesujący jest również układ cesur, który kształtuje warstwę formalną, a wprowadzenie techniki *stretto* w finale przypomina zabieg – przewód melodyczny od analizy do syntezy i konkluzji.

Nagrania na opisywanej płycie zamyka kontrabasowa wersja *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Claude'a Debussy'ego.

Dynamicznie rozwijająca się technika gry na kontrabasie otwiera przed wykonawcami coraz to nowe możliwości. Kontrabasiści poszukują zatem nowych wyzwań i spełnień wykonawczych. Do takich należy realizacja transkrypcji omawianej sonaty. Specyfika sonorystyczna największego z instrumentów smyczkowych może istotnie wzbogacić szeroko pojęty walor artystyczny dzieła – może również stanowić (i bardzo często tak jest) poważny problem do rozwiązania. W tym przypadku dotyczy to również współwykonawcy – pianisty, który musi dogłębnie zweryfikować swoje dotychczasowe artystyczne doświadczenia zdobyte przy realizacji oryginału.

Zadanie to spełnia się we wszystkich warstwach wykonania: począwszy od doboru kompatybilnych brzmień, gatunku wydobywanego dźwięku, tak zwanego balansu dynamicznego czyli zastosowania adekwatnego ambitusa i gradacji dynamicznych, kończąc na rozplanowaniu temp z uwzględnieniem ich moderacji w odniesieniu do możliwości kontrabasu. Założenia te w żadnym razie nie mogą prowadzić do wytłumienia przekazywanych emocji, spłaszczenia różnic dynamicznych czy grzęźnięcia szybkich przebiegów.

Spełnianie zadań – tak wysoko i wyraźnie postawionych – przynosi głęboką satysfakcję artystyczną i przyczynia się do poszerzania repertuaru kameralnego z udziałem kontrabasu oraz daje mocny impuls do doskonalenia sztuki wykonawczej.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć – osiągnięcia pedagogiczne, staże i kursy, współpraca z instytucjami kultury i działalność popularyzatorska

Pragnąc przybliżyć osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne składające się na mój dorobek od momentu uzyskania tytułu doktora sztuki muzycznej, to jest od grudnia 2004 r., nie mogę nie przytoczyć faktu wielopłaszczyznowej współpracy z kontrabasistą prof. Piotrem Czerwińskim (prywatnie – mężem od 1982 r.). Owa współpraca wyznacza od lat moje zainteresowania i kierunek rozwoju artystycznego, determinując jednocześnie wybory repertuarowe i aktywność dydaktyczną. Tak więc kameralistyka instrumentalna (w wykonawstwie i pedagogice) towarzyszy mi od lat jako główny kierunek mojej działalności.

Znakomity klimat, jaki towarzyszy uprawianiu kameralistyki instrumentalnej w Akademii Muzycznej w Poznaniu (w której koncentruje się moja aktywność zawodowa) jest zasługą działalności prof. Jadwigi Kaliszewskiej, pod okiem której stawiałam swoje pierwsze kroki zawodowe. Wiele doświadczeń i artystycznej wiedzy przejęłam również od prof. Andrzeja Tatarskiego, który wspierał moje przygotowania do recitali dyplomowych, gdy prowadząca klasę fortepianu, w której studiowałam, prof. Olga Iliwicka-Dąbrowska, nagle zmarła.

Swoją aktywność zawodową łączę, pracując jako pianista kameralista w dwóch klasach: wiolonczeli prof. Stanisława Pokorskiego, dr hab. prof. A.M. Macieja Mazurka, dr Eugeniusza Zboralskiego i dr Tomasza Lisieckiego oraz w klasie kontrabas prof. Piotra Czerwińskiego i dr hab. Szymona Guzowskiego. Współpraca w wyżej wymienionych klasach zaowocowała poznaniem dużej liczby dzieł z kanonu repertuarowego obu instrumentów, między innymi są to: wszystkie sonaty L. van Beethovena na wiolonczelę i fortepian, 3 sonaty J. Brahmsa, sonaty S. Prokofiewa, D. Szostakowicza, N. Miaskowskiego, B. Martinu, C. Debussy'ego, F. Chopina, sonaty kontrabasowe A. Miska, P. Hindemitha, Fr. Proto, M. Spergera, R. Fuchsa. W latach 2006 – 2016 wykonałam w ramach omawianej współpracy ok. 50 recitali dyplomowych. Uczestniczyłam wraz z studentami w szeregu krajowych i międzynarodowych konkursów instrumentalnych. Przyczyniając się do sukcesów kandydatów odbierałam również nagrody i wyróżnienia za szczególne walory artystyczne wykonywanych partii.

Ważniejsze osiągnięcia, które zaliczam do działalności tak pedagogicznej, jak i artystycznej, to nagrody i wyróżnienia podopiecznych studentów i absolwentów zdobywane przy moim współudziale:

III nagroda na VIII Ogólnopolskim Konkursie Kontrabasowym im. A. B. Ciechańskiego w Poznaniu (2007) dla Donata Zamiary

Wyróżnienie na tymże konkursie dla Pauliny Skrzypek

I nagroda na IV Ogólnopolskim Konkursie Interpretacji Muzycznych w Krasiczynie (2010) dla Pauliny Skrzypek

IV miejsce na IV Międzynarodowym Konkursie Kontrabasowym im. S. Kusewickiego w St. Petersburgu (2011) dla Donata Zamiary

V miejsce na IV Międzynarodowym Konkursie Kontrabasowym im. S. Kusewickiego w St. Petersburgu (2011) dla Pauliny Rostaniec

I wyróżnienie na IV Międzynarodowym Konkursie Kontrabasowym w Brnie (2007) dla Pauliny Skrzypek

III nagroda na III Ogólnopolskim Akademickim Konkursie Kontrabasowym w Łodzi (2012) dla Damiana Sobkowiaka

III nagroda na III Ogólnopolskim Turnieju Wiolonczelowym i Kontrabasowym w Warszawie (2014) dla Jana Kołackiego

I wyróżnienie na IV Ogólnopolskim Akademickim Konkursie Kontrabasowym w Łodzi (2015) dla Marcina Antkowiaka.

Kontynuuję współpracę artystyczną z młodymi kontrabasistami, absolwentami klasy kontrabasu męża. Są to Szymon Guzowski, Donat Zamiara, Paulina Roślaniec i Damian Sobkowiak. W ramach tej współpracy uczestniczyłam na przykład w realizacji nagrań wchodzących w skład dokonań i prezentacji doktorskich Donata Zamiary, rejestrując – po raz pierwszy od 1938 r. – nagranie *Koncertu kontrabasowego* op. 12 Tadeusza Zygfryda Kasserna z autorską wersją fortepianową.

Mam nadzieję, że nasze wspólne prezentacje przyczyniają się do popularyzacji repertuaru solowej i kameralnej literatury kontrabasowej, udowadniając znakomite możliwości tego, niszowego przecież, instrumentu.

W tym właśnie aspekcie podejmuję wspólnie z mężem starania zmierzające do poszerzania repertuaru kontrabasowego o transkrypcje arcydzieł kameralistyki instrumentalnej. Są to: *I Sonata na wiolonczelę i fortepian* op. 38 J. Brahmsa (pierwsze polskie opracowanie), *I Sonata na skrzypce i fortepian* op. 78 czy ujęta w programie płyty „*Tempo di rubato*” *solo i w duecie Sonata wiolonczelowa* C. Debussy’ego. Powyższym zagadnieniom poświęciłam także swoją rozprawę doktorską *Specyfika realizacji partii fortepianu w utworach kameralnych transkrybowanych na kontrabas w odniesieniu do oryginalnych kompozycji*.

Swoją działalnością obejmuję także organizację i współorganizację sesji, kursów i warsztatów tematycznie związanych z techniką wykonawczą kontrabasu oraz zagadnieniami kameralnej współpracy z tym instrumentem.

Dzięki tym działaniom nawiązaliśmy, jako klasa kontrabasu, bliskie kontakty z prof. **Eugeniuszem Kolosovem** z Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie, prof. **Rinatem Ibragimovem** z Guildhall School of Music and Drama, prof. **Thierrym Barbé** z Narodowego Konserwatorium w Paryżu, oraz prof. **Catalinem Rotaru** z Arizona University. W ramach koncertów specjalnych, inaugurujących omawiane sesje czy konferencje, miałam okazję współpracować artystycznie z zapraszanymi gośćmi, wykonując między innymi *Fantazję „Carmen”* F. Proto i H. Vieuxtempsa *Tarantelę* op. 28 z C. Rotaru, *Sonatę* na wiolonczelę i fortepian C. Debussy'ego, *Koncert wiolonczelowy* R. Schumanna z T. Barbé.

Od 2008 r. współpracuję także z Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia Amadeus, wykonując w ramach koncertów i nagrań studyjnych partie czelesty w takich utworach jak: M. Góreckiego *Arioso e furioso* koncert na gitarę, orkiestrę smyczkową i perkusję czy R. Palestra *Trzy wiersze Czesława Miłosza* na sopran i 12 instrumentów.

Przyjmując zaproszenie organizatorów wzięłam udział w III i IV Forum Akademickim Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, wygłaszając referaty: *...Między dominacją a uległością – dyskurs paradoksalny kameralisty wykonawcy i pedagoga...* (15.02.2016 r.) oraz *Praktyczne aspekty społecznej roli fortepianu w środowisku profesjonalistów – wykonawców i teoretyków* (6.12.2016 r.)

Od 2005 r. prowadzę zajęcia w klasie kameralistyki instrumentalnej w Akademii Muzycznej w Poznaniu. W związku ze specyfiką organizacji zajęć na poznańskiej uczelni mam okazję sprawdzać się jako pedagog w różnych konstelacjach instrumentalnych. Z wielką satysfakcją zanotowałam w tej dziedzinie kilka znaczących sukcesów.

W 2008 r. duet Łucja Nowicka – flet i Franciszek Musioł – fortepian zdobyli I nagrodę na IV Europejskim Konkursie Kameralistyki San Nicola Giovanni. W 2009 r. na VII Konkursie Premio Citta di Padova uzyskali II nagrodę, w 2010 r. na V Międzynarodowym Konkursie Kameralistyki Citta di Asti uzyskali również II nagrodę.

Duet fortepianowy Anna Piwosz i Michalina Ławecka zdobył I nagrodę na XIII Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Juliusza Zarębskiego (2013 r.) oraz II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. P. Argento w Gioia del Colle.

Doceniając ogromną rolę popularyzacji kultury muzycznej przez powszechnie dostępną edukację przyczyniłam się do powstania Stowarzyszenia Przyjaciół Młodych Artystów Muzyków w Poznaniu (2005 r.). Mam zaszczyt do dziś dnia pełnić funkcję prezesa tegoż stowarzyszenia. Inicjatywa ta ma na celu wspieranie systemowej edukacji muzycznej przez dofinansowywanie udziału uczniów i studentów w warsztatach, kursach, festiwalach czy konkursach. Stowarzyszenie prowadzi również Ognisko Muzyczne oferujące naukę gry na różnych instrumentach w stopniu podstawowym oraz zajęcia wyrównawcze i kursy przygotowujące do egzaminów kwalifikacyjnych do szkół muzycznych.

Działając w latach 2007 – 2016 w międzynarodowym ruchu Lions Clubs zorganizowałam i poprowadziłam dziesięć koncertów charytatywnych na rzecz chorych dotkniętych dystrofią mięśniową. W swoim założeniu przedsięwzięcia te łączyły popularyzację kanonu klasyki instrumentalnej z możliwością prezentacji artystycznej młodych muzyków, studentów Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz uczniów poznańskich szkół muzycznych. Koncerty te noszące nazwę *Zielony Karnawał Na Pięciolinii* oraz *Wiosna Na Pięciolinii* spotykały się z doskonałym przyjęciem przez odbiorców, wpisując się w kalendarz poznańskich wydarzeń artystycznych.

W latach 2007 i 2008 brałam udział w pracach jury organizowanych przez Centrum Edukacji Artystycznej Makroregionalnych Przesłuchań Zespołów Kameralnych w Lesznie (jako członek jury) oraz w Makroregionalnych Przesłuchaniach Zespołów Kameralnych Szkół Muzycznych I stopnia w Zielonej Górze (jako przewodnicząca jury) i w Jarocinie (jako przewodnicząca jury).

Od szeregu lat jestem członkiem Rady Wydziału Instrumentalnego, a po reorganizacji funkcjonowania poznańskiej uczelni, Rady Wydziału Instrumentów Smyczkowych, Harfy, Gitary i Lutnictwa.

Od trzech kadencji (od 2005 r.) pełnię funkcję przewodniczącej Wydziałowej Komisji Wyborczej. Drugą kadencję (od 2012) zasiadam w Senackiej Komisji Etyki.

Za swoją aktywność zawodową zostałam uhonorowana Nagrodą Rectorską II stopnia w 2008 r., Nagrodą Rectorską III stopnia w 2013 r. oraz zostałam odznaczona Złotym Medalem Za Długoletnią Służbę w 2011 r.

16. X. 2017r.

Francyśka Chorosińska

