

# AUTOREFERAT

## 1. Imię i nazwisko.

Katarzyna Polonek

## 2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania.

Nazwa	Miejsce	Rok uzyskania
Doktor Sztuki	Wrocław	2010
Aufbaustudium	Staatskapelle Berlin	2007
Konzertexamen	Universität der Künste, Berlin	2007
Dyplom ukończenia studium pedagogicznego	Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu	2004
Magistra Artium	Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wiedeń	2004

## 3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu / odbytych stażach w jednostkach naukowych / artystycznych.

Miejsce pracy / stażu	Stanowisko	Okres
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu	Adiunkt	Od X 2015
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu	Asystent doktor	Od X 2013
Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu	Wykładowca doktorant - stażystka	2007-2009
Miejska szkoła muzyczna Berlin Friedrichshain-Kreuzberg	Pedagog wiolonczeli-kierunek przygotowawczy na studia	2007-2011
Staatskapelle Berlin	Wiolonczelistka - stażystka	2006-2007

*Polonek*

Miejska szkoła muzyczna „Paul Hindemith“	Pedagog wiolonczeli– kierunek przygotowawczy na studia	2005-2008
Miejska szkoła muzyczna „Paul Hindemith“	Pedagog wiolonczeli	2005-2008
Berlin	Wiolonczelistka tria fortepianowego Berlin Piano Trio (wcześniej BEROLINA Trio)	od 2004

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

a)

Autor/autorzy	Tytuł	Rok Wydania	Nazwa wydawnictwa
Katarzyna Polonek Krzysztof Polonek Nikolaus Resa Christian Brückner	Wort und Musik – Benefizkonzert für Flüchtlinge  Live  A. Dvořák - Trio op. 90	2015	Stiftung Berliner Philharmoniker/  IPPNW Concerts
Katarzyna Polonek Krzysztof Polonek Nikolaus Resa	Berlin Piano Trio Dvořák, Brahms  A. Dvořák – Trio op. 90  J. Brahms – Trio op. 87	2015	QBK records

**b) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników.**

Wskazane przeze mnie nagrania stanowią najaktualniejsze osiągnięcia mojej długoletniej działalności w zespole kameralnym Berlin Piano Trio (wcześniej „Berolina Trio”), zaliczanym obecnie do światowej czołówki triów fortepianowych.

Trio op. 90 *Dumki* Antonína Dvořáka jak i trio C dur op. 87 nr 2 Johanna Brahmsa należą do kanonu ważniejszych i piękniejszych pozycji muzyki kameralnej. Utrwalenie na płytach tak istotnych dzieł wiąże się z ogromną odpowiedzialnością, pokorą i wymaga najwyższego poziomu wykonawczego.

*Polonek*

Zarówno na płycie studyjnej, jak i tej nagranej „na żywo” podczas koncertu znajduje się trio op. 90 *Dumki* Dvořáka. Szczególna atmosfera oraz autentyczność towarzyszące rejestracji *live* sprawiły, że zdecydowałam się zaprezentować „Dumki” właśnie w nagraniu z koncertu.

Obydwa nagrania zostały zrealizowane w sali kameralnej Filharmonii Berlińskiej – jednej z najważniejszych sal koncertowych na świecie.

### **Antonín Dvořák - Trio fortepianowe op. 90:**

Płyta z nagraniem „na żywo” powstała podczas koncertu organizowanego przez Stiftung Berliner Philharmoniker oraz IPPNW (Światowa Organizacja Lekarzy Przeciw Wojnie Nuklearnej – stowarzyszenie, które zostało nagrodzone Pokojową Nagrodą Nobla). Zaproszenie, które otrzymaliśmy od dwóch znanych światowych organizacji jest ogromnym wyróżnieniem. Koncert był jednocześnie transmitowany przez stację radiową Deutschlandradio Kultur.

Szczególnie ważnym aspektem tego koncertu jest dla mnie jego charakter charytatywny. Jestem szczęśliwa, mogąc przyczynić się dzięki muzyce do pomocy ludziom znajdującym się w wyjątkowo trudnej sytuacji życiowej.

Na nagraniu oprócz muzyki zarejestrowana jest historia jednego z uciekinierów o imieniu Bashir jak również teksty Bertolta Brechta i Maschy Kaléko czytane przez znakomitego aktora Christiana Brücknera. Teksty te celowo umieściłam w autoreferacie, żeby w pełni oddać obraz wydarzenia.

Innym, bardzo ważnym powodem podjęcia przeze mnie decyzji o wyborze dzieła jest wiodąca rola wiolonczeli w prezentowanym na płycie utworze. Instrument ten jest tutaj potraktowany bardzo solistycznie, prezentuje całą gamę możliwości wyrazowych. Wiolonczela inicjuje większość pojawiających się tematów na początku każdej z dumek. Tematy poszczególnych głosów zbudowane są na zasadzie śpiewnej lub recytatorskiej konwersacji, czasem dochodzą wspólnie do konsensusu, prowadząc homogeniczną linię melodyczną.

Trio op. 90, którego forma nie odpowiada triu w klasycznym znaczeniu, zostało skomponowane przez Dvořáka między listopadem 1890 a lutym 1891 roku. Po wydaniu *Tańców słowiańskich* op. 47, które osiągnęły niebywały sukces, kompozytor został uznany za głównego twórcę narodowego Czech. W utworze słychać wpływy schubertowskie, ale autor już bardzo świadomie czerpie ze słowiańskiego folkloru, który przejawia się w charakterystycznej dla tej muzyki harmonii i rytmie.

Trio fortepianowe zostało po raz pierwszy wykonane 11 kwietnia 1891 roku w Pradze w składzie Ferdinand Lachner na skrzypcach, Hanuš Wihan na wiolonczeli i sam Dvořák na fortepianie. Tego samego wieczoru Dvořák uzyskał stopień Doktora h.c. praskiego Uniwersytetu Karola.

*Dumka* pochodzi od ukraińskiego słowa *duma*, które w języku polskim mogłoby oznaczać *zadumę*, pogrążenie w marzeniach, myślach. Jest to forma kontemplacyjnej, elegijnej ballady o strukturze wiersza. Zazwyczaj była to pieśń lub opowieść ludzi zniewolonych, charakteryzująca się rzewnym nastrojem. Często wyrażała tęsknotę za utraconą osobą bądź wcześniejszym życiem. Jest ona symbolem słowiańskiej idei wolności. Tego rodzaju utwory zbliżały do siebie ludzi, chroniły historię od zapomnienia, niosły umęczonym nadzieję.

Dvořák w triu op. 90 inspirowany jest ukraińską formą *dumki*, jednakże ten utwór posiada swój własny język, który często odbiega od jej stylistyki w sensie dosłownym. Elegijne, kontemplacyjne części przeplatane są tanecznymi, ubarwionymi folklorystycznie refrenami. Każda z sześciu części posiada własną tematykę, estetykę i charakter.

Trudność tej, zdawać by się mogło, prostej formy polega na jej nieustannej zmienności. Każdy z wykonawców powinien się wykazać olbrzymią gamą środków technicznych pozwalających stworzyć bogaty obraz dźwiękowy i emocjonalny.

Utwór ten niesie za sobą niesamowite przesłanie wyrazowe. Każda część oscyluje między uczuciem cierpienia a radością, bezsilnością a nadzieją, żałobą a szczęściem, lękiem a miłością. Uważam, że muzyka jest językiem samym w sobie i dużo traci, kiedy chcemy ją zamknąć w słowa. Kompozycja Dvořáka trafnie obrazuje przeżycia opisane w historii Bashira Zakaryau, jak również treść zawartą w tekstach Bertolta Brechta i Maschy Kaléko. Omawiane dzieło nie zawiera tłumaczenia tekstów, dlatego dołączam własne tłumaczenie do autoreferatu.

Najlepiej jest opisać atmosferę poszczególnych części i wyrażane w nich uczucia, posługując się choć po części charakterystyką tonalną opisaną przez Christiana Friedricha Daniela Schubarta w pracy *Ästhetik der Tonkunst*. Streszcza on tylko wiedzę i style znane jego epoce, lecz Dvořák był ewidentnie świadomy tych klasycznych manier. Emocje zawarte w dumkach w pełni odpowiadają tej konwencji:

#### 1 *Lento maestoso* (AB/AB, e-moll/E-dur)

*Nazywam się Bashir i mam czterdzieści jeden lat. Pochodzę z dużej rodziny z Nigerii. Mój ojciec pracował w rządzie i był zamożnym mężczyzną. Miał pięć żon i dwadzieścia czworo dzieci. Żyliśmy wszyscy razem i uczęszczaliśmy do dobrych szkół. Z wykształcenia jestem metalowcem i znam się na różnego rodzaju maszynach. Dobrze się nam powodziło – aż do wybuchu walk pomiędzy chrześcijanami a muzułmanami. Mój ojciec był przeciwny przemocy i wstawiał się za pokojem. Został zabity w zamachu. Ktoś podpalił go w aucie. Przemoc przybierała na sile. Wszędzie widzieliśmy martwych i rannych. Moja rodzina została rozdzielona i rozproszona w różne miejsca. Miałem wtedy dwadzieścia osiem lat i nie mogłem tego dłużej wytrzymać. Nie chciałem tam dłużej żyć. Pewnej nocy opuściłem potajemnie moją rodzinę i mój kraj. Byłem załamany, ale nie miałem wyboru. Wyruszyłem w drogę, żeby odnaleźć lepsze życie.*

#### A/e-moll

Wiolonczela rozpoczyna nasycony skargą recytatyw z towarzyszeniem fortepianu, po którym następuje samotna melancholijna melodia skrzypiec imitowana przez wiolonczelę. Wszystko zapisane jest przez kompozytora w przejrzysty, prostoliniowy sposób, który wymaga równej prostoty w grze. Wiolonczela pełni rolę łącznika pomiędzy fortepianem, który wzmaga pełne żalu brzmienie, a skrzypcami, które oddają atmosferę samotności i tęsknoty. W drugiej zwrotce pieśń przejmuje fortepian, natomiast skrzypce i wiolonczela imitują partię i brzmienie for-

tepianu z pierwszej zwrotki. Ta zamiana ról wymaga od instrumentalistów umiejętnie dobranych środków artykulacyjnych i barwowych.

B/E-dur

Opisane wyżej wewnętrzne rozdarcie przekształca się w taneczny, wirtuozowski refren o beztroskim charakterze. Końcowa erupcja refrenu zostaje gwałtownie zatrzymana.

2 *Poco Adagio – Vivace non troppo* (AB/AB, cis-moll)

*Wybrałem się do Agadez w Nigerii. Tam nie było wojny. Jednak nie mogłem znaleźć pracy. Zaprzyjaźniłem się z handlarzami bydła z Libii, którzy często tam przyjeżdżali, żeby prowadzić swoje interesy. Opowiedziałem im o mojej chęci pracy w wyuczonym zawodzie. Pewnego dnia powiedzieli: jedź z nami, w naszym kraju na pewno znajdziesz pracę!*

*Przeszliśmy przez Saharę. Ci ludzie byli dla mnie bardzo dobrzy. Wszystkim się ze mną dzielili. Po tygodniu dotarliśmy do Gatron, małej miejscowości pośród pustyni.*

*Zapytałem w jednej firmie, czy nie potrzebują zatrudnić metalowca. Powiedzieli: „Chcemy zobaczyć, co potrafisz” i pokazali zepsutą maszynę. „Napraw ją!” – polecili. Usunąłem usterkę i dostałem pracę. Zarabiałem 400 dolarów miesięcznie. Raz w tygodniu przylatywał samolot z zaopatrzeniem. Poza tym nic się tam nie działo. Z rodziną nie miałem żadnego kontaktu. Nie było łącza telefonicznego. Po dwóch latach miałem dość pustyni i przenieśliśmy się do Tripolis. Ponieważ byłem dobrym pracownikiem, więc zostałem zaangażowany w tej samej firmie. Po długim czasie mogłem znów zadzwonić do mamy. Płakaliśmy. Od tego momentu dzwonił się do siebie każdego dnia. W wolnym czasie przyjmowałem prywatne zlecenia, przez co z czasem założyłem własną działalność. W niedługim czasie zaangażowałem ośmiu pracowników, miałem swój pikap i własne mieszkanie.*

*Moja matka wybrała dla mnie żonę. To u nas tradycja. Dziewczyna przyjechała do mnie i pobraliśmy się. Do początku 2011 roku wiedliśmy naprawdę dobre życie.*

*Wiedzieliśmy oczywiście, że w sąsiadujących państwach trwają zamieszki. Dla nas Libia była bogatym krajem z przedszkolami, szkołami i szpitalami. Dlatego nie spodziewaliśmy się, że to, co się dzieje w Tunezji, Egipcie i Algierii przyjdzie też do nas. Nie przejmowaliśmy się. Potem w marcu spadły na Tripolis pierwsze bomby. Nastąpiła wojna. Rządził chaos. Pewnego dnia żołnierze zatrzymali mnie na ulicy wraz z moimi dziećmi, wywieźli i zatrzymali w obozie wojskowym. Nagle staliśmy się więźniami, podczas gdy dookoła spadały bomby. Moja żona, która była w tym czasie w domu, została deportowana do innego obozu. Straciliśmy wszystko.*

*Po czterech dniach żołnierze powiadomili nas, że wsiądziemy wszyscy na statki i zostaniemy wysłani do Europy. Powiedzieli: „NATO bombarduje nas bombami – my będziemy teraz bombardować NATO wami, Afrykańczykami”.*

*W ten sposób zostałem wraz z moimi dziećmi brutalnie umieszczony na łodzi. Było nas tam ok. 850 osób. Kapitan tak naprawdę nie był żadnym kapitanem. Ludzie Kaddafiego nauczyli jednego z nas w kilka dni obsługiwać łódź. Każdy dostał na drogę wodę i chleb, który miał*

wystarczyć na dwa dni. Popłynęliśmy w kierunku Europy, chociaż nie byliśmy pewni, czy ten kierunek się zgadza. Wszyscy mieliśmy nadzieję.

Po trzech dniach w nocy ujrzeliśmy światło i ucieszyliśmy się, że dopływamy do Włoch. Ogarnęła nas radosna atmosfera. Jednak była to tylko platforma wiertnicza. Ludzi nie było można tam dojrzeć. Nie mogliśmy już obrać właściwego kierunku, ponieważ kompas wpadł nam do wody. Nie mieliśmy też krótkofalówki.

Następnego dnia minął nas wielki parowiec, nikt nie zareagował na nasze machanie i okrzyki. Potem spotkaliśmy dwie łodzie rybackie. Znow zawołaliśmy, którędy do Włoch. Rybacy wskazali nam kierunek i popłynęli dalej.

Kolejnej nocy ujrzeliśmy w wodzie czerwone światła. Niektórzy na łodzi wiedzieli, że to światła ostrzegawcze. Ale nasz kapitan płynął dokładnie w ich kierunku, bo myślał, że to ląd. Nagle coś głośno trzasnęło i statek gwałtownie się zatrzymał. Osiedliśmy na skale pośrodku morza. Tratwa chwiała się we wszystkich kierunkach. Rybacy w pobliskich kutrach ujrzeli, co się stało i wezwali przez radio pomoc.

Byliśmy wykończeni nerwowo, od dwóch dni niczego nie piliśmy ani nie jedliśmy. Jeden mężczyzna zmarł z wycieńczenia. Został umieszczony na środku pokładu. Lamentowanie kobiet jeszcze pogorszyło sytuację. Wiele osób wpadło w panikę. Ludzie uważali, że teraz wszyscy zginiemy.

Dopiero następnego dnia nadciągnęła pomoc. Zbliżyli się do nas i rzucili butelki z wodą i jedzenie.

I wtedy stało się nieszczęście.

Wszyscy przepychali się w kierunku łodzi ratunkowych. Nikt nie słuchał nawoływań ostrzegawczych, by utrzymać równowagę na statku. W końcu wszyscy byliśmy bardzo spragnieni i wygłodniali, myśleliśmy tylko o sobie. Toczyła się walka o każdą butelkę wody. Nagle tódź się wyróciła do góry dnem i wszyscy wpadliśmy do wody. Wiele osób nie potrafiło pływać. Wierząc rękoma w każdym kierunku, żeby inni nie wciągnęli mnie pod wodę. Na szczęście mogłem się przytrzymać liny przy kadłubie statku, aż nadeszła pomoc.

Zaledwie trzysta osób przeżyło. Straciłem moje dzieci. Moja córka miała pięć lat, syn – siedem.

Nie mogę się od tego uwolnić – nie chcę już dalej o tym mówić.

Nie potrafię o tym zapomnieć, mam zamęt w głowie.

A/cis-moll

Niezwykłe emocjonalne, elegijne *lamentoso* prowadzone przez wiolonczelę pojedynczym dźwiękiem *gis*, ulega ciągłym przeobrażeniom. Pojawia się tu pewna trudność intonacyjna pomiędzy towarzyszącymi skrzypcami a wiolonczelą, ponieważ w zależności od emocji i barwy dźwięk wiolonczeli może świadomie modulować w ciemniejszą, a niekiedy w jaśniejszą stronę. Sposób wykonania tego początkowego odcinka wymaga od wiolonczelisty niezwykłych umiejętności ekspresyjnych. Prowadzona przez wiolonczelę poufna rozmowa z Bogiem przekształca się w pełną nadziei modlitwę. Partię prowadzącą

przejmują kolejno fortepian, potem skrzypce. Po kadencji wiolonczeli powraca temat modlitwy, tym razem jednak brzmi jak pokutny marsz. Zimną harmonię przełamuje melancholijne solo skrzypiec.

B/cis-moll

W środkowej części B następuje kulminacja *furioso*, która w swojej rytmicznej eskalacji oddaje charakter graniczący z obłędem. Ciekawym efektem brzmieniowym są wymagające ogromnej precyzji rytmicznej szesnastki grane na przemian przez wszystkie trzy instrumenty. Brzmienie to może nawiązywać do dźwięku cymbałów.

3 *Andante* – *Vivace non troppo* (ABA, A-dur/a-moll)

*Dostarczono nas do Lampedusy. Moje zakażone rany zostały opatrzone. Po kilku tygodniach zostałem przeniesiony do obozu uchodźców na Sycylii. Żyłem tam przez rok. Straciłem wszystko, co miałem, łącznie z dokumentami. Cały czas strasznie bolała mnie głowa. Moja żona znalazła się w obozie ONZ i nie chciała mnie więcej znać, bo nie uchroniłem naszych dzieci.*

*Włosi wydali mi dokument „Schengen”. Dzięki niemu mogę się swobodnie poruszać po Europie. Chcieli, żebym opuścił Włochy. W obozie mówiło się o tym, że w Anglii można znaleźć pracę.*

*Najpierw pojechałem pociągiem do Turynu, potem w stronę granicy francuskiej. Cały czas nie miałem jasności w głowie. Chciałem tylko zdobyć pracę i zacząć nowe życie. Ale wszędzie mi odmawiano. W Nicei spędziłem dwa tygodnie w schronisku CARITAS, potem pojechałem do Paryża i stamtąd do Calais, skąd chciałem się udać dalej do Anglii. Znowu usłyszałem, że tam będę mógł prowadzić dobre życie. Kiedy dotarłem do Calais, oświadczono, że nie wolno mi wjechać do Anglii.*

*W każdym miejscu dawano mi nadzieję, że gdzie indziej są lepsze szanse. Kiedy zauważyłem, że we Francji nie jest możliwe znalezienie pracy, pojechałem do Frankfurtu nad Menem.*

*Nigdy nie kupiłem biletu kolejowego. Podczas kontroli biletów opowiadałem moją historię i pozwalano mi jechać dalej. We Frankfurcie otrzymałem pomoc od ludzi z ruchu Occupy. Potem udałem się do Hamburga, gdzie spędziłem osiem miesięcy. Spałem na przystani w samochodach przeznaczonych na eksport. Wraz z pierwszym śniegiem odjechałem do Berlina. Na dworcu ZOO dowiedziałem się o ośrodku na Oranienplatz. Od tego czasu czekam na uznanie mnie za uchodźcę wojennego. NATO przez cały czas utrzymywało, że bombardowanie Libii ma przynieść pokój. Nie przyniosło. Zniszczyło moje życie.*

A/A-dur

Zbudowany na tonice temat otula nas ciepłym wspomnieniem. Może być ono tęsknotą za utraconym domem, za kimś, kogo się kochało. Prosta, niewinna melodia grana kolejno przez

wszystkie trzy instrumenty niesie nadzieję i zaufanie, a świadczy o tym każdorazowe zatrzymanie frazy na otwartym, czystym dźwięku *a*.

B/a-moll

Refren jest powrotem do rzeczywistości. Pojawiające się powtarzane szesnastki sugerują ucieczkę, natomiast chromatyczny ruch akcentowanych ćwierćnut w dół wyraża gniew i żal.

4 *Andante Moderato quasi tempo di Marcia – Allegretto scherzando* (ABABACA Coda, d-moll/D-dur)

*Mascha Kaléko: Inwentarz*

*Dom bez Dachy*

*Dziecko bez Łóżka*

*Stół bez Chleba*

*Gwiazda bez Światła*

*Rzeka bez Kładki*

*Góra bez Liny*

*Stopa bez Buty*

*Ucieczka bez Celu*

*Dach bez Domu*

*Miasto bez Przyjaciela*

*Usta bez Słowa*

*Las bez Zapachu*

*Chleb bez Stołu*



*Łóżko bez Dziecka*

*Słowo bez Ust*

*Cel bez Ucieczki*

A/d-moll

Bardzo klarowny rytmicznie, prawie marszowy jednostajny schemat grany przez skrzypce i fortepian poprzedza śpiewny temat wiolonczeli. Istotne jest, aby pomimo dość ciężkiego tła utrzymać długą frazę. Temat powtarza się w tej dumce jeszcze trzy razy i tylko za ostatnim przeprowadzeniem oznaczony jest dynamiką *pp sempre*, kiedy jest jego reminiscencją. Pomimo swojego piękna powraca on jak natrętna myśl.

B/D-dur

Pogodne *scherzando* prowadzi do zwycięskiej kulminacji.

C/D-dur

Motyw zbudowany na tonice z unoszącą się linią melodyczną i akcentowaną prymą w partii wiolonczeli graną wspólnie przez skrzypce i wiolonczelę jest wyrazem ostatecznego triumfu.

Coda/D-dur

Opadająca i wydłużająca się linia melodyczna przechodzi przez wyższe rejestry skrzypiec i kolejno średnie i niższe grane przez wiolonczelę aż po samotne *pizzicato* w skrzypcach symbolizujące w tym przypadku ostatnie tchnienie.

*5 Allegro – Meno mosso quasi tempo primo (ABC/ABC, Es-Dur/es-moll)*

*Bertolt Brecht: O znaczeniu słowa emigranci*

*Zawsze uznawałem tę nazwę, którą nadano, za błędną: emigranci.*

*To znaczy przecież tułacze. A my wszak nie przywędrowaliśmy, podejmując samodzielną decyzję*

*Wybierając inny kraj. Nie przywędrowaliśmy*

*Do jakiegoś kraju, żeby tam pozostać, być może na zawsze.*

*Lecz uciekliśmy. Zostaliśmy wypędzeni. Spaleni.*

*Kraj, który nas przygarnął, nie ma być naszym Domem ani Wychodźstwem.*

*Siedzimy tak niespokojnie, możliwie blisko granicy,*

*Oczekując dnia powrotu, obserwując każdą małą zmianę*

*Po tamtej stronie granicy, każdego przybysza*

*Zagorzale wypytując, nie zapominając i nie poddając się*

*I też nie wybacząc niczego, co się wydarzyło, niczego nie wybacząc.*

*Ach, cisza grzechu nas nie zaślepi! Słyszymy krzyki*

*Z ich obozów aż tutaj. Sami przecież jesteśmy*

*Prawie jak pogłoski o zbrodni, które przedostały się*

*Przez granice. Każdy z nas*

*Kto rozdartym butem kroczy poprzez masę*

*Świadczy o hańbie, którą splamiona jest nasza ziemia.*

*Ale żaden z nas*

*Tu nie zostanie. Ostatnie słowo*

*Jeszcze nie zostało wypowiedziane.*

A/Es-dur

Ciągłe wahania tonacji między dur a moll. Początkowo oddana cześć ustępuje zwątpieniu.

B/Es-dur, es-moll

Melodyjny temat wiolonczeli oplatany jest dynamicznymi szesnastkami w skrzypcach. Występująca naprzemiennie tonacja dur i moll oraz kontrastująca faktura wiolonczeli i skrzypiec powodują uczucie zamętu i niezdecydowania.

## C/es-moll

Ciągłe zmiany tonacji dur – moll oraz niespokojna dynamika prowadzą ostatecznie do tonacji es-moll, która według Schubarta jest jedną z tych najbardziej potwornych i rozpaczliwych. „Gdyby duchy zmarłych mogły mówić, robiłyby to właśnie w tej tonacji” (Schubart). Trwoga i przerażenie są odczuwalne poprzez kanonicznie następujące ostre ósemki, liczne akcenty i kropkowany rytm. Przez moment pojawia się mroczna tonacja fis-moll. Część kończy się zdecydowanym wspólnym unisono w es-moll.

6 *Lento Maestoso – Vivace quasi doppio movimento* (ABCAB Coda, c-moll/C-dur)

*Masha Kaléko: Krótka modlitwa*

*Panie, pozwól mi być, kim jestem*

*W każdej chwili*

*I daj, abym od poczęcia*

*Poddał się mojemu przeznaczeniu*

*Czuję, że jakaś ręka mnie trzyma*

*I prowadzi – czy jestem*

*Na czarnym czy białym polu*

## A/c-moll

Początek szóstej dumki w homogenicznej partii skrzypiec i wiolonczeli przypomina brzmienie akordeonu. Nawiązująca do wschodniego folkloru melodia w fortepianie oparta jest na pustej kwincie granej przez wiolonczelę. Dzięki zastosowaniu przez kompozytora powtórzenia dźwięku g określonego charakterem *fz* melodia przybiera błagalny ton, natomiast opadające półtonowe motywy w partii wiolonczeli wyrażają lęk.

## B/c-moll

Krótki motyw rytmiczny zbudowany z małej tercji przekształca się w upiorny taniec. Na jego tle zbudowana jest kantylena wiolonczeli oparta na zaledwie czterech dźwiękach.

C/c-moll

Solowa kantylena skrzypiec napisana w niskim rejestrze grana jest na strunie g.

Ciemne brzmienie potęguje oparty na tercjach małych akompaniament fortepianu i prowadzony przez wiolonczelę długi dźwięk pustej struny c.

Coda/C-dur

Temat grany przez wiolonczelę, oparty na czterotaktowym motywie, zaczyna się każdorazowo podniesieniem melodii kolejno o kwintę, sekstę i oktawę, która w tym przypadku może symbolizować chwałę i ostateczne zwycięstwo.

Cykl zamyka kadencja plagalna. Końcowy akord C-dur według Schubarta oznacza powrót do dzieciństwa, może też symbolizować powrót do domu.

Omówione trio jest utworem transcendentnym, gdyż muzyka w nim zawarta wyraża emocje będące poza wszystkimi podziałami, zrozumiałe dla każdego wrażliwego człowieka niezależnie od jego pochodzenia.

### **Johannes Brahms – Trio fortepianowe op. 87:**

Pomysł nagrania CD z utworami Brahmsa i Dvořáka zrodził się z absolutnej miłości do tych kompozytorów. Pomiędzy Dvořákem a Brahmem istniała bliższa więź, może przyjaźń, o czym świadczy to, że Dvořák, będąc w Stanach Zjednoczonych, przesłał Brahmsowi partyturę swojego tria *Dumki*.

W okresie przejściowym łączącym epokę klasycyzmu i romantyzmu Johannes Brahms zajmuje szczególne miejsce w literaturze muzycznej i tym samym odgrywa w działalności współzałożonego przez siebie Berlin Piano Trio wyjątkową rolę. Bardzo ważnym punktem w procesie twórczym dzieła jest dla mnie umiejętność połączenia aspektu intelektualnego z aspektem emocjonalnym. Tego rodzaju równowaga w sposób perfekcyjny zawarta jest w dziełach Brahmsa. Interpretując utwory Brahmsa, zobowiązani jesteśmy posiadać należyłą wiedzę wywodzącą się z technik interpretacyjnych Bacha, Haydna i Beethovena, jednocześnie oddając się w pełni uniesieniom ekspresyjnym.

Drugie trio fortepianowe Johannesa Brahmsa zajmuje szczególne miejsce w twórczości kameeralnej tego kompozytora. Powstało ono mianowicie w dekadzie, w której Brahms poświęcał się głównie muzyce symfonicznej – napisał w tym czasie cztery symfonie, koncert skrzypcowy, drugi koncert fortepianowy oraz dwie uwertury. Obok tria op. 87 stworzył wtedy pierw-

szy kwintet smyczkowy op. 88. Można więc interpretować trio według jego formy i złożoności jako odpowiednik kameralny koncertu fortepianowego skomponowanego w niemalże tym samym czasie.

Pierwsza część nie spotkała się z uznaniem, nawet wśród osób bliskich samego kompozytora. Brahms rozpoczął równolegle pracę nad innym triem w tonacji Es-Dur, jednak porzucił szkic i dokończył trio C-Dur. Dopiero druga i trzecia część odbiły się wdzięcznym echem wśród ówczesnych słuchaczy.

Trio zbudowane jest z czterech części:

1. *Allegro moderato*, C-dur, klasyczna forma sonatowa
2. *Andante con moto*, a-moll, temat z wariacjami
3. *Scherzo: Presto*, c-moll, scherzo i trio
4. *Finale: Allegro giocoso*, C-dur, klasyczna forma sonatowa

W pierwszej części tria odczuwalna jest wyjątkowa w twórczości Brahmsa radość pozbawiona typowej w jego utworach melancholii; odnajdujemy w niej spokój i otulające ciepło. Nie bez znaczenia jest fakt, że kompozytor wybrał lekką tonację C-dur dla tego dzieła.

Szczególnie rozbudowana partia fortepianu oraz skomplikowane przebiegi harmoniczne, fermaty, zwody, a także częste zmiany nastrojów w pierwszej części wymagają od wszystkich trzech muzyków znacznych umiejętności w zakresie grania zespołowego. Główną trudnością jest umiejętne wyważenie balansu między bogatym fakturalnie fortepianem, a znajdującymi się zazwyczaj w średnich rejestrach skrzypcami i wiolonczelą, które niejako mówią często wspólnym głosem, przeciwstawiając się partii fortepianu. Dbano o wspólną, zbliżoną do brzmienia fortepianu artykulację, odpowiednią dynamikę w poszczególnych rejestrach, spójne frazowanie i budowanie kulminacji zgodne z zasadami wykonawstwa kameralnego, przyczynia się do wysokiej jakości prezentowanego utworu.

Część druga z wariacjami i elementami węgierskiej melodyki i rytmiki pozwala smyczkom się rozśpiewać i pokazać całą gamę możliwości wyrazowych. Wiele elementów imitacyjnych i faktury *unisono* zobowiązuje skrzypka i wiolonczelistę do ciągłej dbałości o jednolity dźwięk przez zastosowanie jednego rodzaju wibracji, frazowania, wspólnych początków i zakończeń dźwięku oraz tej samej prędkości smyczka. Środkowa wariacja w tonacji A-dur zachwyca świeżością i lekkością, natomiast następująca po niej wariacja a-moll zawiera jedną z piękniejszych w literaturze kameralnej kantylen wiolonczelowych.

Demoniczny charakter *Scherza* obliuguje do ciągłej zabawy czasem muzycznym między instrumentalistami oraz dużej precyzji wykonawczej. Niekiedy słyszalne są nawiązania do motywów schubertowskich. Środkowe *trio* w tonacji C-dur jest dialogiem prowadzonym przez wiolonczelę i skrzypce. Jego środkowa kulminacja stanowi apoteozę życia, pełną euforii i czystego piękna.

Finał *giocoso* nieco potężnie przedstawia swój charakter, delektując się napięciem zwiększonej kwarty z motywu głównego tematu.

Autoironiczny, złożony z ósemek *stacatto* motyw pojawiający się w skrzypcach i wiolonczeli początkowo przeciwstawia się legowanej triolowej partii fortepianu, następnie fortepian przejmuje partię smyczków i wszystkie trzy instrumenty spotykają się z tym samym materiałem motywicznym. Można odnieść wrażenie zatrzymania czasu.

Niemal symfoniczna dźwięczność w tonacji C-dur dostojnie zamyka to wyjątkowe dzieło.

### **Podsumowanie dwóch płyt:**

Omówione dzieła przedstawiają dodatkowo różnicę między nagraniem „na żywo” oraz nagraniem studyjnym. W wypadku zaprezentowanych płyt szczególne zainteresowanie może wzbudzić to, że obydwa nagrania zostały dokonane w tej samej sali, identycznym sprzętem nagraniowym, przy użyciu tego samego fortepianu, lecz nagrane przez innego reżysera dźwięku i na innych instrumentach smyczkowych.

Utwory te pokazują całą gamę emocji i barw, wymagają umiejętności daleko wykraczających poza problemy związane z techniką instrumentalną i trudności związane z graniem kameralnym.

### **5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych).**

Miłość do muzyki rozbudzili we mnie rodzice. Matka Antonina Kasprzak-Górska jest wiolonczelistką, ojciec Kordian Górski – flecistą i pianistą. Obydwoje są absolwentami Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

Od najwcześniejszych lat prowadzona byłam do opery, gdzie mama pracowała na stanowisku solisty wiolonczeli. Rodzice z dużym poświęceniem wspierali każdy krok na drodze mojej edukacji muzycznej.

Naukę gry na wiolonczeli rozpoczęłam w 1988 roku w Państwowej Podstawowej Szkole Muzycznej im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Pierwsze trzy lata uczyłam się pod kierunkiem mgra Macieja Mazurka, który wzbudził we mnie fascynację wiolonczelą, światem dźwięku i przekazał mi radość z obcowania z muzyką. Owocem tej współpracy był pomyślnie zdany w 1991 roku egzamin wstępny do mistrzowskiej klasy wiolonczelowej prof. Angeliki May w Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu. Rozpoczęłam studia muzyczne, otrzymując status tzw. studenta nadzwyczajnego.

Nauczycielami prof. Angeliki May byli wiolonczeliści Pablo Casals i Pierre Fournier, tak więc miałam jeszcze pośrednią możliwość poznać kontynuację ich nauk. Nie bez znaczenia jest fakt, że prof. Angelica May była założycielką legendarnego tria fortepianowego Odeon Trio. Już w okresie moich wczesnych studiów w Wiedniu marzyłam o stworzeniu własnego tria fortepianowego i jestem szczęśliwa, że marzenie to udało się później spełnić.

Od najwcześniejszych lat uczona byłam dbałości o dźwięk, wierności i szacunku do zapisu nutowego, szczerości wypowiedzi muzycznej.

W szkole podstawowej wygrałam następujące konkursy, uzyskując pierwsze nagrody:

Wielkopolski Konkurs Wiolonczelowy w Poznaniu – 1991 r.,

Ogólnopolski Konkurs Wiolonczelowy we Wrocławiu – 1993 r.,

Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy w Liezen w Austrii – 1994 r.

Konkursy były wtedy dla mnie zabawą i motywowały do dalszej pracy.

Od 1992 do 1999 roku otrzymywałam Stypendium Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci, później Stypendium Ministra Kultury i Sztuki oraz klubu Business and Professional Women. Stypendia te umożliwiły mi finansowanie systematycznych podróży z Poznania do Wiednia, które odbywały się co drugi tydzień aż do momentu ukończenia 18 roku życia, kiedy zamieszkałam na dalszy czas studiów w Wiedniu na stałe. W roku 1998, mając 17 lat, zostałam przyjęta na studia dzienne Uniwersytetu Wiedeńskiego na wydział solistyczny klasy prof. Angeliki May.

Jako licealistka wygrałam wiele konkursów wiolonczelowych, otrzymując pierwsze nagrody: Młodzieżowy Konkurs Wiolonczelowy im. Kazimierza Wiłkomirskiego w Poznaniu – 1995 r.,

Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy w Liezen – 1996 r.,

Grand Prix Młodzieżowego Konkursu Wiolonczelowego im. Kazimierza Wiłkomirskiego w Poznaniu – 1997 r.,

Ogólnopolskie Przesłuchania uczniów klas wiolonczeli i kontrabasu szkół muzycznych II st. w Elblągu – 1998 r.

Po zdaniu matury i ukończeniu Państwowego Liceum Muzycznego im. Mieczysława Karłowicza w Poznaniu w roku 1999, zostałam nominowana do nagrody im. ks. Piotra Wawrzyniaka w kategorii „Nadzieja Wielkopolski“.

Podczas studiów zdobyłam:

3 miejsce na Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. Johannes Brahmsa w Pörtlach am Wörther See w Austrii – 2001 r.,

3 miejsce na Międzynarodowym Konkursie Duetów im. L. Janačka w Brnie w Czechach (w duecie z pianistką Agatą Nowakowską) – 2003 r.

W 2002 roku wygrałam renomowane stypendium wiedeńskiego Karajan Centrum. Oprócz pomocy finansowej jedną z nagród Karajan Centrum było nagranie w 2003 roku CD z utworami Chopina, Szostakowicza, Lutosławskiego i Rachmaninowa.

Drogą konkursową otrzymałam również inne stypendia: szwajcarskiej Fundacji Tüll-Dürr, Ministerstwa Republiki Austriackiej, Fundacji im. Albana Berga z Wiednia, niemieckiej Fundacji Oscar und Vera Ritter.

W 2002 roku odbył się mój pierwszy recital dyplomowy, kończący naukę wiolonczeli w klasie prof. Angeliki May. Otrzymałam dyplom z wyróżnieniem, następnie kontynuowałam studia w Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu w klasie prof. Wolfganga Aichingera, kontynuatora sztuki wiolonczelowej André Navarry. Profesor Aichinger zwracał szczególną uwagę na perfekcję w grze i umiejętność samokontroli. Studia pod jego kierunkiem ukończyłam w 2004 roku dyplomem z wyróżnieniem, otrzymując tytuł magistra sztuki.

W 2004 roku otrzymałam dodatkowo świadectwo ukończenia Studium Pedagogicznego w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

Zaraz po ukończeniu studiów magisterskich rozpoczęłam solistyczne studia podyplomowe (Konzertexamen) w klasie wybitnego wiolonczelisty i pedagoga, prof. Markusa Nyikosa w Universität der Künste w Berlinie. Były uczeń takich osobistości jak André Navarra, Zara Nelsova czy Stanislav Apolin przekazał mi wspaniałą warsztat gry, oparty na świadomości ciała. Bardzo cenię sobie wskazówki profesora dotyczące odwagi w tworzeniu własnej interpretacji, niemniej jednak podpartej wiedzą i znajomością stylu danego dzieła.

Studia te zakończyłam w 2007 roku, otrzymując dyplom z wyróżnieniem.

Licznych artystycznych inspiracji dostarczyła mi praca pod kierunkiem znakomitych profesorów takich jak: prof. Mściśław Rostropowicz, prof. Natalia Szachowska, prof. Andrzej Orkisz, prof. Stanisław Firlej, prof. Stanisław Pokorski, prof. Zara Nelsova, prof. Miloš Sádlo oraz prof. Stanislav Apolin, u których uczyłam się, wielokrotnie uczestnicząc w mistrzowskich kursach interpretacji.

Od wczesnych lat licealnych koncertowałam jako solistka z orkiestrami: Orkiestrą Polskiego Radia Amadeus, orkiestrami Filharmonii Poznańskiej, Krakowskiej i Szczecińskiej, zespołami Concerto Avenna, Concertino Ensemble Rostock, Camerata Polonia i Symphonisches Orchester Berlin.

W czasie trwania studiów w Wiedniu byłam stażystką w orkiestrze Wiener Symphoniker. Już w Berlinie rozpoczęłam w 2006 roku działalność w Akademii Orkiestrowej prowadzonej przez Daniela Barenboima, grając w orkiestrze Staatskapelle Berlin. Czas spędzony w Akademii miał olbrzymi wpływ na mój rozwój artystyczny. Daniel Barenboim zwracał uwagę m.in. na to, jak kształtować równowagę pomiędzy aspektem intelektualnym a emocjonalnym podczas wykonywania dzieła, uczył absolutnej pokory i oddania muzyce i otaczającemu nas światu.

Od ukończenia Akademii w 2007 roku gościnnie pracuję z orkiestrami Berliner Philharmoniker, Staatskapelle Berlin, Kammerakademie Potsdam oraz Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, w których współpracowałam z takimi dyrygentami jak: Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle, Marek Janowski, Iván Fischer, Pierre Boulez, Michael Sanderling czy Bernard Haitink.

Moja fascynacja kameralistyką rozpoczęła się krótko przed studiami. Koncertowałam wtedy w duetach z prof. Wandą Wiłkomirską, pianistami: Joanną Majewską, Marią Koszewską, Krzysztofem Sowińskim, Renatą Pabich, Laurą Sobolewską, Maciejem Szyrnerem, Mają Sterczyńską, Zofią Mikołajczyk i Anną Duż. Na studiach grywałam recitale z pianistami Jasminką Stančul, Yuką Blickensdörfer, Agatą Nowakowską, Eriko Makimurą, Lyubą Zhechevą, Zdenką Brankovic, prof. Pawłem Giliłowem i prof. Andrzejem Tatarskim oraz Nikolausem Resą.

Każdy z koncertów był dla mnie wspaniałym i bardzo wartościowym przeżyciem. Dodatkową korzyścią, jaką odniosłam, była możliwość zbudowania w tym czasie sporego repertuaru obejmującego wszystkie epoki literatury wiolonczelowej.

Jako kameralistka brałam udział w wielu znanych festiwalach muzycznych. Do najważniejszych należą: Festiwal Muzyczny w Kioto w Japonii, Międzynarodowy Festiwal im. Ignacego Jana Paderewskiego w Warszawie, Krakowska Wiosna Muzyczna, Festiwal Muzyczny w Bregenz w Austrii, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern w Niemczech, Festiwal Śląski, Muzyka w Starym Krakowie, Max-Reger-Tage w Weiden w Niemczech, Sommets Musicaux w Gstaad w Szwajcarii, festiwal „happy new ears“ w Hamburgu, Festiwal Kultury



Chrześcijańskiej w Łodzi, Dni Muzyki Feliksa Mendelssohna w Krakowie, festiwal Crescendo w Berlinie i wiele innych.

Nagrywałam dla telewizji polskiej, niemieckiej i japońskiej. Relacje z koncertów kameralnych emitowane były na żywo m.in. przez austriacką stację radiową Ö1, szwajcarską RSI oraz niemiecką RBB.

W czasie studiów podyplomowych w Berlinie w 2004 roku założyłam wraz ze skrzypkiem Krzysztofem Polonkiem (później moim mężem) oraz pianistką Eriko Makimurą trio fortepianowe BEROLINA TRIO (obecnie Berlin Piano Trio), które od początku swojego istnienia cieszy się dużym uznaniem wśród publiczności i krytyków muzycznych. Trio koncertuje systematycznie w wielu miastach europejskich.

W 2008 roku Eriko Makimurę zastąpił na stałe znakomity pianista Nikolaus Resa.

W latach 2006–2011 trio kształciło się w solistycznej klasie podyplomowej prof. Markusa Beckera w Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze.

Od 2007 do 2010 roku trio należało do Europejskiej Akademii Muzyki Kameralnej (European Chamber Music Academy), w której kształciło się pod kierunkiem wybitnych kameralistów – prof. Hatto Beyerlega (Alban Berg Quartett), prof. Shmuela Ashkenasiego (Vermeer Quartet), prof. Johannes Meissla (Artis Quartett), prof. Avedisa Kouyoumdjiana, prof. Ferenc Radosa, prof. Annera Bylsmys, prof. Philippa Müllera, prof. Christoph Richtera (Cherubini Quartett) i innych.

Zajęcia z tak znakomitymi artystami-kameralistami uświadomiły mi, ile płaszczyzn zawiera muzyka, jaką różnicę zauważamy między mówieniem, śpiewaniem, myśleniem a malowaniem dźwiękiem. Niezwykle inspirujące zajęcia przyczyniły się do zgłębiania literatury na temat retoryki muzycznej i jej sensu we współczesnej interpretacji dzieła muzycznego.

W 2007 roku trio zdobyło 1. nagrodę i nagrodę Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej w Krakowie oraz 1. nagrodę i Nagrodę Publiczności na Europejskim Konkursie Muzyki Kameralnej w Karlsruhe w Niemczech.

W 2009 roku podczas festiwalowego konkursu Sommets Musicaux w Gstaad w Szwajcarii trio otrzymało prestiżową nagrodę Prix Marguerite Duetschler, o którą starały się również tria fortepianowe będące laureatami 1. i 2. nagrody Międzynarodowego Konkursu Muzycznego ARD w Monachium w tym samym sezonie.

Ostatnim osiągnięciem zespołu jest zwycięstwo na Międzynarodowym Konkursie Kameralnym im. J. Haydna w Wiedniu, gdzie dodatkowo została artystom przyznana Nagroda Publiczności.

W lutym 2010 roku ukazała się płyta CD największej szwajcarskiej wytwórni CLAVES z nagraniem *Koncertu potrójnego* C-dur op. 56 Ludwiga van Beethovena w wykonaniu BEROLINA TRIO z towarzyszeniem orkiestry Musikkollegium Winterthur pod dyrekcją Douglasa Boyda.

Kolejne trzy płyty tria zostały wydane w 2015 roku: pierwsza z utworami ukraińskiego kompozytora Borisa Berchteina, druga – z koncertu w Filharmonii Berlińskiej – zawiera zarejestrowane na żywo trio *Dumki* Dwořáka i trzecia – z nagraniem tria C-dur Brahmsa i tria *Dumki* Dwořáka.

Wybitny szwajcarski kompozytor Balz Trümpy dedykował zespołowi swoje trio fortepianowe, które zostało po raz pierwszy wykonane w Szwajcarii podczas festiwalu kameralnego w Galerie Zimmermannhaus w Brugg. Innym prawykonaniem w wykonaniu Berlin Piano Trio była prezentacja utworów Borisa Berchteina podczas koncertu w Filharmonii Berlińskiej. Ostatnie prawykonanie dotyczyło koncertu podwójnego na wiolonczelę i skrzypce Johannes Brahmsa

w opracowaniu partii orkiestry na fortepian na cztery ręce. Odbyło się w niemieckim mieście Pinneberg; partię drugiego pianisty podjął znany Cord Garben.

W latach 2013–2014 zastępowałam wiolonczelistę w Kwartecie Polskim Deutsche Oper Berlin.

Oprócz działalności solistycznej, orkiestrowej i kameralnej od 2003 roku zajmuję się działalnością pedagogiczną. Uczyłam już na studiach w Wiedniu w prywatnej szkole muzycznej, w Berlinie zbudowałam klasę wiolonczeli o kierunku przygotowawczym na studia. Moi uczniowie i studenci zdobywali pierwsze nagrody na ogólnoniemieckich, ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach wiolonczelowych i kameralnych oraz zdawali pomyślnie egzaminy wstępne na wyższe uczelnie muzyczne m.in. do tak wspaniałych pedagogów i wiolonczelistów jak Peter Bruns, Danjulo Ishizaka czy Julian Steckel.

Z myślą o rozwoju muzycznym dzieci i młodzieży współorganizowałam wymiany między szkołami muzycznymi w Poznaniu i Berlinie.

Na drodze artystycznej spotkałam wielu światowej rangi znakomitych nauczycieli, za co jestem bardzo wdzięczna. Z ich wspaniałych wskazówek korzystam do dziś, zarówno koncertując, jak i przekazując zdobyte doświadczenie i osobiste przemyślenia moim uczniom i studentom. Cieszę się, że pracując od 2013 roku w Akademii Muzycznej w Poznaniu, mogę przekazywać tę wiedzę również moim polskim podopiecznym. Pasjonuje mnie praca pedagoga, lubię kontakt z młodymi wiolonczelistami, dydaktyka przyczynia się do mojego rozwoju. Każdorazowo kwestionuję siebie i swoje umiejętności.

Od 2006 roku jestem zapraszana do prowadzenia kursów muzycznych w Berlinie (2006, 2007), w Poznaniu (2008, 2009), w Szamotułach (2009, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015), Wrocławiu (2013), Opolu (2012, 2013, 2014, 2015), Szczecinku (2013), Pile (2014) i Białymstoku (2015).

Podczas kursu wiolonczelowego w Poznaniu (2009) poprowadziłam wykład „Technika wiolonczelowa“, natomiast podczas warsztatów muzycznych w Pile (2014) wykład „Wibracja w grze na wiolonczeli“.

Ważnym punktem wszystkich moich wykładów było zwrócenie uwagi na aspekt techniki w grze na instrumencie jako narzędzia potrzebnego do stworzenia artystycznej kreacji a nie celu samego w sobie.

Wielokrotnie byłam zapraszana do pełnienia funkcji jurora podczas konkursów wiolonczelowych w Szamotułach (2011, 2012) i Wrocławiu (2013, 2015).

W kwietniu 2013 roku byłam przewodniczącą jury na XVII Spotkaniach Najmłodszych Wiolonczelistów w Kłodzku, gdzie przeprowadziłam wykład „Wpływ środków wykonawczych na wyraz artystyczny utworu“.

Od 2007 do 2009 roku pracowałam jako wykładowca-doktorant na Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie w 2010 roku po ukończeniu studiów doktoranckich obroniłam pracę doktorską „Wpływ XX-wiecznej rosyjskiej sonaty wiolonczelowej na rozwój ekspresji muzycznej w grze na wiolonczeli na przykładzie Sonaty d-moll op. 40 Dymitra Szostakowicza, Sonaty nr 2 op. 63 Mieczysława Wainberga oraz Sonaty Alfreda Sznitkego”. Moim promotorem była pani prof. Lidia Grzanka-Urbaniak.

Z myślą o młodych adeptach sztuki wiolonczelowej przetłumaczyłam z języka niemieckiego na język polski książkę Stanisława Apolina *Suity na wiolonczelę solo J.S. Bacha – streszczenie reguł barokowych do interpretacji stylu na wiolonczelę solo J.S. Bacha (BWV 1007-1012)*. Chciałabym, aby ta książka służyła wiolonczelistom, jeśli zechcą się przybliżyć bardziej autentycznej interpretacji suit Bacha, które można wykonać ciekawie i ze zrozumieniem ówczesne-

go stylu na współczesnej wiolonczeli i współczesnym smyczkiem. Oprócz samego tłumaczenia opracowałam rozprawę w krytyczno-naukowy sposób. Książka zostanie wydana przez wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

Oprócz działalności artystycznej, dydaktycznej i naukowej zajmuję się promocją oraz wspieraniem działań na rzecz utalentowanych młodych, a także wybitnych dojrzałych artystów. W tym celu założyłam fundację im. Szymona Goldberga, którą zarządzam. Będąc sama wspierana przez najwspanialszych artystów rynku światowego, chciałabym w roli pedagoga prowadzącego przyszłych artystów, przykładem tych wybitnych osobowości, wspomagać rozwój nowych pokoleń muzyków. Owe cele, zapisane w statucie fundacji, są osiągnane m.in. przez organizację koncertów, kursów mistrzowskich, wypożyczanie instrumentów, udzielanie pomocy finansowej oraz promowanie idei integracji artystów różnych kultur i pochodzenia.