

AUTOREFERAT

1. Imiona i nazwisko:

Zofia Stanisława Antes

2. Posiadane stopnie i tytuły:

1998 – uzyskanie **tytułu magistra sztuki** w zakresie *sztuk muzycznych*
Akademia Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

2005 – uzyskanie **dyplomu studiów podyplomowych** w zakresie *kameralistyki fortepianowej*
Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

2006 – uzyskanie **stopnia nauczyciela dyplomowanego**
Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie

2007 – uzyskanie **stopnia doktora sztuki** w specjalności *instrumentalistyka*
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu
tytuł pracy doktorskiej: *Artikulacja jako ważny element kształtujący stylowość interpretacji
klawiszowych utworów Jana Sebastiana Bacha na fortepianie*
promotor: prof. Czesław Stańczyk
recenzenci: prof. Waldemar Andrzejewski, prof. Jerzy Sulikowski

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach artystycznych/naukowych

01.09.1998 - 31.08.2013 - nauczyciel fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej I st. Nr 2 im.
Fryderyka Chopina w Warszawie, niepełny wymiar zatrudnienia

01.09.1999 - 31.08.2000 – nauczyciel fortepianu w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im.
Fryderyka Chopina w Warszawie, niepełny wymiar zatrudnienia

Od 01.09.2000 - nauczyciel fortepianu w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka
Chopina w Warszawie w pełnym wymiarze zatrudnienia (etat)

01.09.2001 - 31.08.2005 – nauczyciel fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im.
Karola Szymanowskiego w Płocku, niepełny wymiar zatrudnienia

01.10.2004 - 30.09.2007 – asystent w Katedrze Muzyki (obecnie Instytut Muzyki) Uniwersytetu
Warmińsko – Mazurskiego w Olsztynie

Od 01.10.2007 – adiunkt w Instytucie Muzyki (Wydział Sztuki) Uniwersytetu Warmińsko – Mazurskiego w Olsztynie

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art.16 ust. 2 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.)**

Jako osiągnięcie wskazuję nagrania utworów Johannesa Brahmsa zamieszczone na płycie DUX (DUX 1478)

Zarejestrowany program:

Johannes Brahms

Sechs Klavierstücke op.118

1. Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato
2. Intermezzo. Andante teneramente
3. Ballade. Allegro energico
4. Intermezzo. Allegretto un poco agitato
5. Romanze. Andante – Allegretto grazioso
6. Intermezzo. Andante, largo e mesto

Sonate für Klavier und Viola f-Moll op.120 Nr 1

1. Allegro appassionato
2. Andante un poco adagio
3. Allegretto grazioso
4. Vivace

Wykonawcy: Zofia Antes – fortepian

Aleksandra Batog – altówka

Realizator nagrania : Marcin Domżał

Wydawca: DUX (DUX 1478)

Nagranie zrealizowano w sali koncertowej Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach.

Nasze muzyczne preferencje są wynikiem procesu, który na początku może odbywać się na poziomie podświadomości. Lata edukacji muzycznej, praca nad różnorodnym repertuarem oraz indywidualne cechy naszej osobowości decydują ostatecznie o „rankingu” najbliższych nam twórców. Niektóre utwory oddziałują na nas niemalże natychmiast, do innych dojrzewamy latami - jestem jednak przekonana o tym, że konkretne upodobania wynikają z bardzo różnorodnego sposobu odbioru muzyki, jako zjawiska angażującego nasz umysł i wywołującego różne emocje. Wykonawcy muzyki mają niezwykle okazję poznania i analizy warsztatu kompozytorskiego największych mistrzów, przy założeniu, że postawią sobie takie zadanie. Proces studiowania utworów może stać się, w takim przypadku, fascynującym zajęciem, swoistą pracą badawczą, kształtującą równocześnie muzyczny światopogląd samego wykonawcy. Dla muzyka ważne jest nie tylko odczucie lecz także świadomość tego, co jest źródłem tego odczucia. Lata praktyki wykonawczej i pedagogicznej okazały się dla mnie cennym czasem, w którym udało mi się sprecyzować swoje poglądy muzyczne oraz uświadomić sobie najważniejszy – w mojej ocenie – element dzieła muzycznego. Jest nim harmonia, złożony i - zarazem – najbardziej tajemniczy składnik muzyki, który w najbardziej bezpośredni sposób wpływa na emocje słuchaczy. W tradycji starogreckiej pojęcie harmonii łączyło się z mitologią, kosmologią, etyką i matematyką. Bogactwo harmoniczne zawarte w utworach Bacha porusza nawet tych odbiorców muzyki, którzy nie mają pełnej świadomości niezwyklej konstrukcji jego dzieł.

Bach jest dla mnie z pewnością tym kompozytorem, bez którego nie mogłabym wyobrazić sobie ani swojego muzycznego rozwoju, ani – niezwykle dla mnie istotnej - pracy dydaktycznej. Mam świadomość, że wszelkie próby uzasadnienia mojej postawy wobec tego twórcy mogą być odebrane jako próba „wyważenia otwartych drzwi”. Zauważyłam jednak tendencje do „pomnikowego” postrzegania twórczości Bacha i równoczesne zepchnięcie go do niszy kompozytorów, których twórczość nie ma bezpośredniego związku ze współczesnym fortepianem. Podłoże tego trendu, w dobie powrotu do instrumentarium historycznego, jest oczywiste. Nie może ono jednak doprowadzić do sytuacji, w której pianiści nie mają pomysłu na interpretację utworów Bacha i powielają jedynie szablony o – nierzadko - błędnym rodowodzie. Bach powinien inspirować pianistów do poszukiwania nowych sposobów wykorzystania możliwości współczesnego fortepianu, z uwzględnieniem dostępnej im wiedzy na temat muzyki dawnej, która – na szczęście – staje się coraz bardziej powszechna.

Twórczość Bacha stawia wykonawcom wiele pytań – próba odpowiedzi na choćby niektóre z nich nie powinna jednak prowadzić do powstania jakiegokolwiek ortodoksji. Muzyka Bacha stała się dla mnie tematem dociekań, w wyniku których napisałam zarówno moją pracę dyplomową w 1998 roku, jak i rozprawę doktorską dziewięć lat później.

Zdecydowałam się na dłuższe rozważania na temat Bacha, choć nagranie, które wskazuję jako swoje „osiągnięcie” nie zawiera ani jednego utworu tego kompozytora. Zależało mi jednak na klarownym przedstawieniu moich przekonań w pewnym porządku, wynikającym także z chronologii moich doświadczeń. Uważam, że mój stosunek do muzyki Bacha bezpośrednio wpłynął na sposób, w jaki odbieram muzykę innego wielkiego kompozytora – Johannes Brahmsa - z którego twórczością zetknęłam się później niż z twórczością Bacha.

Pomimo niemal stu lat dzielących twórczą aktywność obu kompozytorów, analogia w ich postawie w odniesieniu do tradycji i sposób wykorzystania wzorców z przeszłości jest oczywista. Obaj w pewien sposób podzielili ten sam los; ich dzieła - jeszcze za życia kompozytorów, były często określane mianem przesadnie skomplikowanych harmonicznie, i nie dość rewolucyjnych pod względem formalnym. W twórczości zarówno Bacha, jak i Brahmsa nie znalazło się miejsce dla opery. Obaj

twórcy nie byli zainteresowani tą - nadzwyczaj atrakcyjną dla publiczności - formą. Stosowali formy wcześniej ugruntowane. Przywiązanie Brahmsa do tradycji, zarówno w odniesieniu do formy allegro sonatowego, jak i całego cyklu sonatowego, a także zamiłowanie do polifonii, budziły często sprzeciw w kręgach twórców i krytyków, postulujących konieczność odejścia od starych schematów. Brahms nie tylko cenił osiągnięcia muzyki barokowej i klasycznej - w swojej twórczości wyraźnie do nich nawiązywał. Sam zresztą uważał, że urodził się za późno. Był kompozytorem-samotnikiem i nie aspirował do miana muzycznego rewolucjonisty. Cenił twórczość Wagnera lecz uwielbiał Bacha, Mozarta, Haydna i Schuberta. O tym, jak bliska mu była muzyka lipskiego kantora świadczą choćby te słowa, wypowiedziane krótko przed śmiercią, w rozmowie z dyrektorem wydawnictwa Breitkopf i Härtel: [cyt.] „Każdy człowiek ma pewną ilość przeżyć, dzięki którym czuje, że warto było żyć. Jeśli o mnie chodzi, mogę wymienić takie trzy: że w młodości znałem Schumanna, że miałem szczęście przeżyć rok 1870 i że mogłem w ciągu ostatnich lat obserwować stały wzrost sławy Bacha dzięki Waszemu wydawnictwu”.¹ Brahms, przez wielu uważany za symfonicznego spadkobiercę Beethovena, stworzył niepowtarzalny język muzyczny, w którym połączenie przeszłości z nowoczesnością stało się możliwe bez „palenia za sobą mostów”. Arnold Schönberg nazwał Brahmsa prekursorem nowoczesności.

Muzyka Brahmsa wymaga od słuchacza dużej wnikliwości i wyjątkowego skupienia w podążaniu za bogatą i skomplikowaną harmonią. Trudno się dziwić przeciętnemu słuchaczowi, który ma problem ze zrozumieniem i docenieniem piękna ukrytego w gęstej i często polifonicznej fakturze, jeżeli prawdziwa wartość muzyki Brahmsa nie została doceniona nawet w niektórych kręgach muzycznych. Francis Poulenc stwierdził „*To geniusz, wobec którego pozostaję całkowicie obojętny. To za ciężkie i za długie*”.² Darius Milhaud nie mógł znieść „*usypiających nudziarstw w przetworzeniach*”.³ Artur Rubinstein, otwarcie deklarujący swoje uwielbienie dla twórcy Niemieckiego Requiem, budził tym wyznaniem duże kontrowersje, zwłaszcza w środowisku muzyków francuskich. Powodów takiej postawy - w opinii wielu muzykologów - można dopatrywać się w narodowym charakterze wielu jego kompozycji.

Brahms był twórcą niezależnym, odważnie i konsekwentnie rozwijającym swój indywidualny sposób przekazywania muzycznych idei. Jego twórcza postawa nie wynikała z chęci komponowania na przekór panującej modzie. Tworzył zawsze w zgodzie z własną naturą. Swoje ostateczne zwycięstwo oraz zasłużone miejsce w muzyce okupił latami upokorzeń i ataków ze strony krytyków muzycznych. Słowa Roberta Schumann, który entuzjastycznie powitał dwudziestoletniego kompozytora, okazały się prorocze: [cyt.] „*Oby najwyższy geniusz dał mu siłę na spełnienie tego, co sobą zwiastuje, cechuje go bowiem także inny geniusz - geniusz skromności. Towarzysze pozdrawiają go, ruszającego w po raz pierwszy w świat, gdzie czekają nań - być może - bolesne ciosy, lecz także laury i wawrzyny; witamy w nim silnego bojownika (...)*”.⁴

Analizując dzieła największych twórców muzyki trudno nie zauważyć wyjątkowej jakości utworów, które powstały w ostatnich latach ich życia. Późne kompozycje Mozarta, Beethovena, Schuberta czy Chopina wyróżniają się nie tylko - co jest oczywiste - dojrzałością wypowiedzi muzycznej, lecz także wyjątkowym klimatem brzmienia.

¹ Ludwik Erhardt: *Brahms*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Kraków 1984, s.273

² Op.cit. , s.109

³ Op.cit. , s.109

⁴ Op.cit. , s.39

Utwory Brahmsa, napisane w latach 1890 – 1897 również wpisują się w ten sam nurt dzieł ostatniego okresu życia, trafnie określanego przez Ludwika Erhardta jako czas „koncentracji, prostoty i mistrzostwa. Nie ma już w nim wielkich dzieł orkiestrowych i chóralnych. Wypełnia go zaledwie kilka utworów kameralnych, fortepianowych i pieśni – mało podobnych do dotychczasowej muzyki Brahmsa. Cechuje je wyjątkowa oszczędność środków, powściągliwość i powaga wyrazu – często nie dość respektowana przez wykonawców”.⁵

W moim repertuarze utwory Johanna Brahmsa pojawiły się dopiero w czasie studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach (także podyplomowych w zakresie kameralistyki fortepianowej). Miałam okazję poznać i wykonywać arcydzieła muzyki kameralnej: obydwie Sonaty op.120 (f-moll i Es-dur), Kwintet fortepianowy f-moll op.34 i Kwartet fortepianowy g-moll op.25. Już po studiach wykonywałam Sonatę wiolonczelową e-moll op.38. Praca nad kolejnymi utworami Brahmsa stała się dla mnie ważnym elementem mojego muzycznego rozwoju.

Sonaty Brahmsa op.120 wykonywałam w tym okresie wielokrotnie – wyłącznie w wersji na altówkę i fortepian. Dużo później miałam okazję wykonywania Sonaty f-moll op.120 nr 1 w jej pierwotnej wersji, z klawecistami: prof. Tadeuszem Niedźwiedziem i dr hab. Romualdem Gołębiowskim. Zamiana partii instrumentu smyczkowego na partię instrumentu dętego spowodowała szereg zmian związanych przede wszystkim z innymi proporcjami dźwiękowymi (niskie rejestry altówki nie pozwalają pisać na dosłowne potraktowanie oznaczeń dynamicznych, szczególnie na współczesnym fortepianie). Klarinet niejednokrotnie „zmusza” do zmian w obrębie frazowania, ściśle związane z oddechem; wyczula także na szybszy i bardziej bezpośrednie wyartykułowanie dźwięku i konsekwentne dostosowanie artykulacji w partii fortepianu.

Wykonania klarnetowe wyróżniają się blaskiem i siłą brzmienia – Brahms napisał obydwa dzieła zafascynowany grą klawecisty Richarda Mühlfelda (jemu też zadedykował Sonaty op.120). Wersja na altówkę powstała po wprowadzeniu przez samego kompozytora zmian w partii klarnetu. Nie jest to zatem typowa transkrypcja – Brahms wziął pod uwagę możliwości altówki i zmienił kształt niektórych motywów. Wersje altówkowe obydwu Sonat (jak również Tria klarnetowego a-moll op.114) były wyrazem troski kompozytora o właściwy poziom ich wykonania. Brahms wiedział, że niewielu klawecistów w tamtym czasie mogło zmierzyć się z trudnościami technicznymi tych dzieł. Nie mamy pewności, czy zdawał sobie równocześnie sprawę, że powstałe w efekcie tych zabiegów kompozycje wejdą w kanon najważniejszych i najtrudniejszych utworów w repertuarze altowiolistów. W najmniejszym nawet stopniu nie wykazują one cech utworów „zaadoptowanych”. Obie Sonaty napisane latem 1894 roku okazały się ostatnimi utworami kameralnymi Brahmsa. Zamknęły zatem niezwykle ważny rozdział jego wielkiego dzieła – przez wielu uważany za najbardziej genialny.

Ostatecznie zdecydowałam się dokonać nagrania płytowego Sonaty f-moll op.120 nr 1 w wersji na altówkę i fortepian. O moim wyborze przesądziły zapewne względy osobiste. Z różnymi altowiolistami wykonywałam również inne dzieła kameralne – Schumanna, Hindemitha, Szostakowicza – i miałam możliwość poznania niezwykle ciekawych walorów brzmienia tego instrumentu. Sonaty op.120 Brahmsa utrwaliły się w mojej wyobraźni również w wersji „altówkowej” – w takim właśnie dźwiękowym kształcie usłyszałam je po raz pierwszy. W moim odczuciu zestawienie altówki i fortepianu w Sonacie f-moll stwarza wrażenie większej przestrzeni; frazy wydają się bardziej elastyczne a głębokie brzmienie altówki szczególnie dobrze podkreśla charakter pierwszej części

⁵ Op.cit. , s.280

(Allegro appassionato). Druga część (Andante un poco Adagio) sprawia wrażenie improwizacji, część ta prowokuje wręcz do gry swobodnej, rubato jest w pewien sposób wpisane w bogato zdobioną melodię. Dialog instrumentów nawet przez chwilę nie zakłóca niezwykłego klimatu tej części. Taneczny charakter części trzeciej (Allegretto grazioso) i figuracja linii melodycznej są pod względem wykonawczym bardziej naturalne dla klarnetu. Altowioliści stają tu przed zdecydowanie większym wyzwaniem (częste zmiany pozycji, „niewygodne” układy dźwiękowe). Podobne trudności kryje w sobie wirtuozowski finał Sonaty (Vivace).

Sonatę f-moll op.120 Brahmsa nagrałam wspólnie z Aleksandrą Batog – moją serdeczną przyjaciółką i wielką miłośniczką Brahmsa, z którą przed laty – w czasie studiów – miałam przyjemność zagrać ją po raz pierwszy. Od naszego pierwszego wspólnego wykonania Sonaty minęło ponad dwadzieścia lat. Utwór ten (podobnie jak Sonatę Es op.120 nr 2) wykonywałyśmy wiele razy. Już wtedy miałyśmy bardzo spójne poglądy na charakter tego dzieła. Brahms stawia przed wykonawcami niełatwe zadanie pogodzenia pozornie dwóch sprzeczności – wielkiej emocjonalności i dyscypliny formalnej. Pozornie – ponieważ jego twórczość, podobnie jak twórczość innych genialnych kompozytorów, stanowi przykład wspaniałego połączenia pierwiastka emocjonalnego i intelektualnego. Dlatego, między innymi, nie przekonują mnie ani wykonania oparte na chłodnej i wyłącznie intelektualnej realizacji zapisu nutowego, ani interpretacje, których zakres swobody świadczy o całkowitym zignorowaniu wskazówek kompozytora. Są to oczywiście skrajności. Pojęcie równowagi w przypadku muzyki jest pojęciem subiektywnym, tak jak subiektywne są nasze wrażenia wywołane przez muzykę.

Ważnym elementem w pracy nad Sonatą okazała się konfrontacja mojej wizji tego utworu z interpretacją wszystkich muzyków, z którymi miałam przyjemność ją wykonywać. Ich uwagi i sposób odczytania tekstu – nawet jeśli zasadniczo nie zmieniły kształtu Sonaty w mojej wyobraźni – z pewnością wzbogaciły moje wyobrażenie o tym utworze.

Klavierstücke op.118, które wybrałam jako drugą część mojej płyty poświęconej Brahmsowi, (a w kolejności nagrania płytowego – jako pierwszą) są częścią zbioru utworów umieszczonych w kolejnych opusach (Fantasien op.116, Intermezzi op.117, Klavierstücke op.118 i Klavierstücke op.119). Sam kompozytor nazywał je „*kołysankami swojego bólu*”. W zaledwie sześciu utworach, które trudno nazwać miniaturami, nie z powodu ich objętości lecz ukrytego w nich „ładunku” emocjonalnego, Brahms zawarł swoje ostatnie, bardzo osobiste przesłanie. Nie są to – z pewnością – utwory łatwe w odbiorze. Wymagają niezwykłego skupienia nie tylko wykonawcy, ale także publiczności. Pierwsze Intermezzo a-moll, w którym „meandrująca” harmonia potęguje działanie niespokojnego ruchu ósemek, ujęte zostało w niezwykle krótkiej, burzliwej kompozycji (Allegro non assai, ma molto appassionato). Niepokój zawarty w dysonansowych pochodach pasażowych, zderza się nagle z muzyką płynącą szerokim, dość wolnym nurtem w drugim utworze tego cyklu, Intermezzo A-dur (Andante teneramente). Klimat niezwykłego spokoju, panujący w skrajnych częściach tego dzieła (Brahms użył tu prostej budowy A-B-A) subtelnie zmienia jego środkowe ogniwo, utrzymane w tonacji fis-moll (ta część ma swoje własne przetworzenie w postaci ośmiu taktów chorału w tonacji Fis-dur). Ta delikatna zmiana, świadczy jednak o innych emocjach, ukrytych pod powierzchnią pozornie tylko niezmałconego dolcissimo. Intermezzo A-dur jest z pewnością jednym z najczęściej wykonywanych Klavierstücke Brahmsa. Kolejny utwór - Ballada g-moll (Allegro energico) nawiązuje do wielu wcześniejszych kompozycji pod względem faktury i charakteru w jego zewnętrznych ogniwach. Niezwykła zwartość rytmiczna w ramach konstrukcji opartej na akordach w dużej mierze zależy od artykulacji – w przewadze staccato. Także w tym utworze środkowa część stanowi kontrast, dzięki wprowadzeniu, niezwykle w zestawieniu z główną tonacją utworu, tonacji H-dur, artykulacji legato i niemal

„kołysankowym” charakterze linii melodycznej. Intermezzo f-moll (Allegretto un poco agitato), napisane z genialną konsekwencją w formie kanonu, po raz kolejny świadczy o „polifonicznej naturze” kompozytora, któremu zachowanie dyscypliny formalnej nie przeszkadza bynajmniej w równoczesnym budowaniu prawdziwie dramaturgii utworu. Romanze F-dur z chorałowymi częściami skrajnymi (Andante) i zapisaną improwizacją w środku (Allegretto grazioso), choć przesycona klimatem rezygnacji (zwłaszcza w zewnętrznych, chorałowych fragmentach), nie przygotowuje słuchacza do tak bolesnego wyznania, jakim jest niewątpliwie ostatnie Intermezzo es-moll (Andante, largo e mesto). Intermezzo es-moll jest utworem niezwykle pod każdym względem. Ekspresja muzyczna wyrażona za pomocą skromnych środków jest tym, co wyróżnia największych twórców. Alfred Einstein bardzo trafnie scharakteryzował ostatnie dzieła Brahmsa na fortepian solo: *„Nie są to ‘bagatelles’ w stylu Beethovena ani zwykłe szkice wymagające dalszego opracowania. Nie są to też etiudy, chociaż wielu z nich nieobce są problemy techniczne, niekiedy trudniejsze niż te, jakie na ogół spotykamy w utworach fortepianowych Brahmsa, który z upodobaniem na przykład stosuje tercje i seksty w niskim rejestrze, jakby nie licząc się z tym, że czyste ich wykonanie wymaga od pianistów pewnego wysiłku. Część z nich to zwykłe pieśni, inne znów to ballady (...). Wszystkie te kompozycje sprawiają wrażenie intymnych wyznań, często są trudne pod względem wykonawczym, nigdy jednak nie wirtuozowskie, ich charakter nosi cechy retrospektywne, niekiedy ludowe; odznaczają się bądź egzaltacją, bądź rezygnacją. Nie są to wszakże wyznania tylko osobiste, wyczuwa się w ich również zrozumienie sytuacji historycznej. Sonaty fortepianowe ciągle się jeszcze pisze, ale ich czas przeminął, rodzą się jeszcze kompozytorzy- wirtuozi, ale romantyczna epoka wielkiego wirtuozostwa należy już do przeszłości – to chyba chcą nam powiedzieć te krótkie utwory, które nie są bynajmniej miniaturami”*.⁶

Opis wybranych przeze mnie utworów zawiera jedynie ogólne przemyślenia na temat ich budowy oraz treści w moim rozumieniu. Mam nadzieję, że prawdziwym odzwierciedleniem moich refleksji i pracy nad muzyką Brahmsa okaże się jej brzmienie i forma, utrwalone na płycie.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć dydaktycznych, artystycznych, naukowych i organizacyjnych

Edukacja

Muzyczna osobowość kształtuje się pod wpływem różnych czynników. Jest to proces wieloetapowy, jego przebiegu nie można sprowadzić do prostego algorytmu: wrodzone predyspozycje, wzorce rodzinne, edukacja, środowisko muzyczne - choć zapewne właśnie te czynniki w różnym stopniu determinują indywidualny rozwój każdego muzyka. Oczywiście – fakt wychowania w środowisku sprzyjającym rozwojowi muzycznemu jest istotny, nie zawsze jednak jest najważniejszy. Wielu znakomitych artystów wychowało się w rodzinach bez poważnych tradycji muzycznych.

Edukacja wydaje się niezbędnym i kluczowym elementem - w historii muzyki przypadki samouków są rzadkością. Wzorzec kształcenia instrumentalistów oparty na relacji mistrz-uczeń, pozostaje niezmiennie najlepszym sposobem przekazywania wiedzy w praktyce. W dobie wszechobecnych kursów internetowych i tzw. globalizacji również w dziedzinie edukacji, indywidualna

⁶ Alfred Einstein: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1985, s. 207-208.

praca z mistrzem jest dla ucznia niezwykle wartościową. Kontakt z osobami, dla których muzyczna pasja nie oznacza wyłącznie zewnętrznej pozy, pozostaje wielkim szczęściem, a także prawdziwą inspiracją na całe życie. Jestem niezmiernie wdzięczna moim pedagogom za postawę pełną zaangażowania i autentycznej fascynacji muzyką.

Moim pierwszym nauczycielem fortepianu był mgr Wacław Sroga, który zaczął pracę w Ognisku Muzycznym w moim rodzinnym mieście – Pszczynie. Pierwsze lata nauki były dla mnie do tego stopnia ciekawe, że sugestią mojego pedagoga, dotyczącą ewentualnej kontynuacji nauki w szkole muzycznej, przyjął z prawdziwym entuzjazmem.

Pisząc o swoich najwcześniejszych doświadczeniach pianistycznych pragnę podkreślić rolę nauczycieli, którym powierza się niezwykle trudne zadanie wprowadzenia dzieci w świat muzyki. Miałam okazję przekonać się o tym, kiedy po zakończeniu studiów rozpoczęłam swoją pracę jako początkujący nauczyciel właśnie w szkole pierwszego stopnia. Absolwent akademii muzycznej najczęściej nie do końca zdaje sobie sprawę z tego, co stanowi istotę pracy pedagoga-muzyka. Przygotowanie do pracy w szkole, jakie otrzymałam w ramach zajęć obowiązkowych na ówczesnym wydziale instrumentalnym – pedagogiki i metodyki nauczania gry na fortepianie – w bardzo ograniczonym stopniu odzwierciedlał prawdziwe problemy, z jakimi przyszło mi się zmierzyć w szkolnej rzeczywistości. Mogę mieć tylko nadzieję, że moi pierwsi uczniowie wybaczą mi wszystkie błędy, jakich nie udało mi się uniknąć. Równocześnie chciałabym wyrazić swój wielki podziw dla wszystkich pedagogów, którzy poświęcili się pracy z dziećmi i podkreślić, że – choć sama nie uczę już w szkole podstawowej – właśnie ten etap pracy z uczniami uważam w edukacji muzycznej za najbardziej odpowiedzialny i wymagający.

W Państwowej Szkole Muzycznej w Bielsku-Białej, do której trafiłam po pięciu latach nauki w ognisku muzycznym, uczyłam się w klasie fortepianu mgr Ditlindy Czyż. Nasze zajęcia wspominam bardzo dobrze i pomimo, że moja Pani Profesor była przez niektórych uczniów uważana za zbyt surową, nigdy nie odczułam tego osobiście. Nie mogę natomiast pominąć jednego ważnego elementu naszej wspólnej pracy – pracy nad polifonią. Dzięki mojej Pani Profesor odkryłam piękno faktury polifonicznej, co miało dla mnie wielkie znaczenie. Nawet jeżeli moje obecne spojrzenie na problemy stylistyczne w muzyce Bacha różni się od poglądów wówczas powszechnych i przekazywanych w najlepszej wierze, nie zmieni to faktu, że moja fascynacja Bachem narodziła się właśnie wtedy.

Poznanie wyjątkowo aktywnego środowiska pianistycznego Akademii Muzycznej w Katowicach, okazało się dla mnie bardzo ważnym bodźcem do dalszej pracy. Miałam niezwykle okazję spotkania z najlepszymi pianistami młodego pokolenia, pracując pod kierunkiem pedagogów, będących równocześnie koncertującymi muzykami. Profesor Paweł Skrzypek był wówczas asystentem profesora Czesława Stańczyka. W rzeczywistości prowadził samodzielnie klasę fortepianu w katowickiej uczelni. Paweł Skrzypek jest wychowankiem profesora Ryszarda Baksta – jednego z ostatnich uczniów słynnego Henryka Neuhaus. Swoim uczniom i studentom przekazuje ideę świadomego kształtowania frazy muzycznej, która – podobnie jak mowa – ma swój początek, rozwinięcie i zakończenie. Wpływa to bezpośrednio na jej agogiczny kształt i decyduje o naturalnym przebiegu muzyki, a – co za tym idzie – czyni ją zrozumiałą dla słuchacza. Ekspresja muzyczna, w jego pojęciu, nie może być dziełem przypadku a muzyk musi wziąć pełną odpowiedzialność za swoją artystyczną wypowiedź. W pracy z profesorem Stańczykiem zauważalna była koncentracja na intelektualnej stronie interpretacji utworu. „Charyzma” (to słowo w interpretacji Pana Profesora miało zawsze zabarwienie nieco sarkastyczne) wykonawcy, może według niego okazać się zawodna, jeżeli nie

ma wystarczającego „zaplecza” intelektualnego. Profesor przykładął zawsze dużą wagę do świadomości harmonicznej i wymagał od studentów gruntownej analizy tekstu muzycznego. Z łatwością wyłapywał wszelkie niedociągnięcia w tej materii.

Tym, co niewątpliwie łączyło obu moich Profesorów w akademii był szacunek do tekstu i – zawartych w nim wskazówek kompozytora. Obaj zwracali uwagę na konieczność rozwijania takiej świadomości muzycznej wykonawcy, która uchroni go przed niebezpieczeństwem wykonawstwa chaotycznego stylistycznie, bazującego wyłącznie na emocjach. Jako pianiści wykonywali bardzo różnorodny repertuar – działalność koncertowa Pawła Skrzypka to głównie działalność solistyczna, Czesław Stańczyk znany był także z bogatego repertuaru kameralnego.

Jako studentka I i II roku studiów byłam dwukrotnie stypendystką Towarzystwa im. Fryderyka Chopina. Na czwartym roku studiów zdobyłam stypendium I stopnia i pierwsze miejsce w tym liczącym się konkursie. Zostałam także laureatką XXXI Festiwalu Pianistycznego w Słupsku i dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Sztuki.

Ostatnie lata moich studiów to także okres „odkryć”, związanych z wykonawstwem historycznym. Dostęp do literatury specjalistycznej, wnikliwa analiza traktatów muzycznych oraz prawdziwy renesans instrumentów z XVII, XVIII i XIX wieku stały się początkiem zmian, dzięki którym muzyka dawna objawiła mi się w zupełnie nowym świetle. Myślę, że obserwacja i udział w procesie prawdziwej zmiany stosunku do muzyki dawnej nauczyły mnie poszukiwania nowych rozwiązań w interpretacji utworów barokowych na współczesnym fortepianie i pogłębiły moją fascynację muzyką Bacha. Tematem mojej pracy dyplomowej były Toccaty Bacha (*„Toccaty BWV 910 – 916 J. S. Bacha, budowa, agogika”*). Rozprawę doktorską poświęciłam najważniejszym zagadnieniom wykonawczym, wynikającym z faktu interpretacji muzyki Bacha na instrumentach współczesnych (*„Artykulacja jako ważny element kształtujący stylowość interpretacji klawiszowych utworów Jana Sebastiana Bacha na fortepianie”*).

Okres studiów to dla mnie także czas odkrycia radości gry zespołowej. Miałam wielkie szczęście trafić do klasy kameralistyki, prowadzonej przez prof. Marię Sz wajger – Kułakowską. Siła oddziaływania Pani Profesor była sumą jej doświadczeń w roli koncertującej kameralistki i pedagoga, którego entuzjazm działał na studentów niezwykle mobilizująco. Absolwenci pani prof. Sz wajger – Kułakowskiej podkreślają jej inspirującą wyobraźnię dźwiękową i ciepłą atmosferę zajęć, sprzyjającą współpracy młodych muzyków. Z tego - między innymi - powodu pod kierunkiem prof. Sz wajger – Kułakowskiej odbyłam także swoje studia podyplomowe.

Dydaktyka

Praca z uczniami i studentami zajmuje bardzo ważne miejsce w mojej działalności zawodowej. Jest ona bardzo czasochłonna i w dużej mierze ogranicza moje możliwości koncertowe. Problem godzenia obowiązków pedagoga i koncertującego muzyka jest często kwestią wyboru – nie można planować intensywnej działalności koncertowej bez uszczerbku dla odpowiedzialnej i systematycznej pracy z uczniami. Wartość pracy pedagogicznej jest większa, jeśli umiejętność przekazywania wiedzy idzie w parze z wrażliwością na problemy natury ogólnoludzkiej. Nie przypuszczałam, że codzienny trud wkładany w rozwiązywanie „cudzych” problemów stanie się kontynuacją mojej własnej edukacji, wzbogaconą o jeszcze jedno zadanie – odpowiedzialność za drugą osobę. Dwadzieścia lat mojej pracy

pedagogicznej to dwadzieścia lat uczenia się nowych umiejętności, definiowania poglądów, a nierzadko ich weryfikowania.

Zdarza się, obecnie niestety coraz częściej, że bliski kontakt z uczniem odsłania problem, którego rozwiązanie wykracza poza nasze czysto muzyczne kompetencje. Okazuje się, że czasem musimy porzucić nasze wyobrażenie o idealnie ukształtowanej frazie czy perfekcyjnej artykulacji na rzecz celu nadrzędnego, jakim jest dobro ucznia. Nie oznacza to –jak myślę – że jako nauczyciele muzyki mamy wejść w rolę psychoterapeuty. Trudno jednak zaprzeczyć, że wiedza z zakresu psychologii jest niezbędnym elementem warsztatu dobrego nauczyciela, zwłaszcza jeżeli bierzemy pod uwagę to, co stanowi istotę pedagogiki: wszak „pedagog” w języku greckim to „przewodnik dziecka”. Wrażliwy i odpowiedzialny muzyk–pedagog nie może ogniskować swoich zainteresowań zawodowych na uczniach utalentowanych i „bezproblemowych”. Nie chcę potępiać ambicji i wysiłku osób aktywnie uczestniczących w życiu konkursowym, ale czasem mam wrażenie, że sens „zwykłej” pracy nad muzyką dla samej radości jej wykonywania i – używając słów Bacha – „dla rozrywki umysłu”, gubi się często w pogoni za sukcesem. Dotyczy to zarówno uczniów, jak i pedagogów. Młodzi ludzie odczuwają niezwykłą presję – muszą szybko udowodnić swoje osiągnięcia muzyczne a współczesny świat kusi ich niezliczoną liczbą konkursów, w których mogą się „sprawdzić”. Ta presja udziela się także nauczycielom. Oni także czują się zobowiązani udowodnić wysoki poziom swoich kwalifikacji zawodowych w podobny sposób. Zbyt często zapomina się o uczniach mniej zdolnych, albo nieodpornych na estradowe stresy, których osiągnięcia nie mają szans weryfikacji na konkursie – nie do końca przecież miarodajnej. Zdarza się, że ich – niejednokrotnie znakomici –nauczyciele pozostają niedoceniani.

Sposób pracy z uczniami reprezentującymi różny poziom uzdolnień staje się przedmiotem szerszego zainteresowania w wielu szkołach. Postrzegam to jako zjawisko bardzo pozytywne, przynoszące więcej rzeczywistego pożytku dla pedagogów a – w efekcie – dla ich uczniów. Jest to również niezwykle ciekawa forma weryfikowania własnych przekonań i – co ma ogromne znaczenie – zapobiega zjawiskom izolacji w zamkniętym kręgu niezmiennych poglądów. Twórczy ferment i ścieranie się nierzadko kontrowersyjnych opinii są bardziej potrzebne niż obowiązkowe przesłuchania uczniów szkół muzycznych. Sama z wielką przyjemnością korzystam z bogatej oferty kursów, odbywających się w ramach programu doskonalenia zawodowego nauczycieli. Od wielu lat jestem także zapraszana w roli konsultanta do wielu szkół muzycznych obojdwóch stopni (Bielsko-Biała, Bochnia, Ciechanów, Cieszyn, Lidzbark Warmiński, Kielce, Lublin, Łódź, Mława, Nowy Targ, Olsztyn, Płock, Suwałki, Warszawa), dzięki czemu mam okazję poznać różne środowiska związane z pedagogiką fortepianową. Po wielu latach pracy uświadamiam sobie wagę doświadczenia w rozwoju umiejętności dydaktycznych i jestem wdzięczna wszystkim osobom, dzięki którym brałam udział w tego rodzaju przedsięwzięciach bezpośrednio po zakończeniu studiów. Pracowałam wtedy najpierw w roli asystenta, następnie wykładowcy Podlaskich Spotkań Muzycznych (1998, 1999), Beskidzkich Warsztatów Pianistycznych (2002 – 2005) i międzynarodowego kursu pianistycznego w Stanach Zjednoczonych – Gold Country Piano Institute (1999 – 2006). Spotkania z poznawanymi, coraz to nowymi uczniami uczą mnie wciąż precyzji w rozpoznaniu uczniowskich problemów. Ograniczony czas lekcji wymusza koncentrację na najważniejszych kwestiach a publiczna forma pracy (lekcje otwarte) inspiruje do poszukiwania nowych rozwiązań. Bardzo istotne i pouczające są dla mnie dyskusje z pedagogami. W procesie doskonalenia młodych nauczycieli brakuje – moim zdaniem – regularnych zajęć prowadzonych przez młodych pedagogów w obecności doświadczonych kolegów. Wiem, że taka forma wspierania młodych nauczycieli byłaby możliwa jedynie w atmosferze wzajemnego zaufania, ale

korzyści płynące z takiej otwartej współpracy mogłyby wprowadzić nową jakość w naszych szkołach i uczelniach wyższych.

Warsztaty z udziałem pedagogów uważam za zdecydowanie bardziej cenne i celowe niż kursy, w których biorą udział wyłącznie uczniowie i studenci. Kursy muzyczne, w których uczestniczę w roli wykładowcy (Warszawskie Warsztaty Pianistyczne, Zimowa Akademia Muzyki w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego) są z pewnością pożyteczne i potrzebne, ale – zwłaszcza w przypadku bardzo młodych uczestników – obarczają bowiem wykładowców szczególną odpowiedzialnością. Uwagi krytyczne, przekazywane uczniom, nie mogą przecież podważyć kompetencji pedagogów prowadzących. O ile uczniowie ostatnich lat szkoły średniej i studenci akademii są w stanie potraktować uwagi te świadomie i wyciągnąć z nich ważne dla siebie wnioski, o tyle w przypadku najmłodszych uczestników warsztatów, którzy przyjeżdżają na warsztaty bez swoich nauczycieli, kwestia sensu takich spotkań jest bardziej dyskusyjna.

Coraz częściej musimy się godzić z rzeczywistością, którą ukształtowały nasze czasy. Coraz częściej uzdolnieni muzycznie uczniowie wybierają inną drogę. Nawet ci, którzy są „zdeklarowani” na muzyczną przyszłość, czasem zmieniają swoje życiowe plany. W obliczu zmian w skali globalnej, fakt ten przestaje kogokolwiek dziwić. W gronie absolwentów szkoły średniej, w prowadzonej przeze mnie klasie fortepianu są osoby, które kontynuowały swoją edukację w akademiach muzycznych w Polsce, a także w renomowanych uczelniach zagranicznych: Cleveland Institute of Music, czy Berklee School of Music. Kiloro było laureatami ważnych konkursów ogólnopolskich (Bielsko-Biała – VI Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny dla Dzieci i Młodzieży, Płock – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. Profesora Ludwika Stefańskiego, VII Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. Ignacego Jana Paderewskiego w Piotrkowie Trybunalskim, Warszawa – Przesłuchania Uczniów Klas Fortepianu Szkół Muzycznych II stopnia) i międzynarodowych (The First International Chopin Competition in Singapore, I Międzynarodowy V Ogólnopolski Pianistyczny Konkurs Chopinowski w Turznie). Ich sukcesy przyniosły mi dużo radości i satysfakcji, ale wiem, że rozwój umiejętności pedagogicznych zawdzięczam przede wszystkim pracy z uczniami, zmagającymi się nierzadko z podstawowymi problemami pianistycznymi. Udział w pracach jury konkursów regionalnych, ogólnopolskich i międzynarodowych, a także w przesłuchaniach Centrum Edukacji Artystycznej, traktuję jako kolejne doświadczenie, dzięki któremu rozwijam swoje umiejętności analizy i oceny prezentacji konkursowych w odniesieniu do moich osobistych preferencji.

Zajęcia, które prowadzę ze studentami Instytutu Muzyki na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie mają inny charakter, wynikający z kierunku studiów (Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej). Mam świadomość tego, że w większości przypadków mam do czynienia z osobami, które nie wiążą swojej przyszłości z fortepianem. Celem mojej pracy jest przede wszystkim wykorzystanie odpowiedniej literatury fortepianowej do przekazania istotnej wiedzy, kształtowania gustu muzycznego oraz rozwijania umiejętności niezbędnych w działalności zawodowej przyszłych nauczycieli muzyki w szkołach ogólnokształcących, ogniskach muzycznych, a także animatorów kultury. Cieszy mnie fakt dużego zainteresowania studentów zajęciami, które – jak sami zauważają – w niezwykle kompleksowy sposób rozwijają ich kompetencje muzyczne. Mam nadzieję, że wykorzystają swoją wiedzę w przyszłej pracy zawodowej. Brak edukacji muzycznej na dobrym poziomie w polskich szkołach ogólnokształcących jest przecież podstawowym problemem a jego negatywne skutki wyraźnie odbijają się na poziomie wrażliwości naszego społeczeństwa.

Działalność artystyczna

Analiza i opis mojej aktywności estradowej skłaniają mnie do refleksji nad problemem proporcji w sferach życia zawodowego i osobistego. W czasie studiów muzycznych i bezpośrednio po nich występowałam intensywnie i regularnie. Miało to także bezpośredni związek z konkursami, w których uczestniczyłam. Jako trzykrotna stypendystka Towarzystwa im. Fryderyka Chopina byłam regularnie zapraszana przez wiele instytucji muzycznych (Żelazowa Wola, Sanniki, koncerty chopinowskie w Łazienkach Królewskich). Współpracowałam także z Agencją Artystyczną „Silesia” (recitale w Katowicach, Rudzie Śląskiej, Bytomiu, Chorzowie). Wykonywałam zarówno programy recitalowe, jak i koncerty fortepianowe z orkiestrami filharmonicznymi w Polsce. Jeszcze jako studentka Akademii Muzycznej w Katowicach wykonałam Koncert B-dur KV 595 Mozarta z orkiestrami Filharmonii Śląskiej (dyrygent – Andrzej Bereżyński) i Olsztyńskiej (dyrygent – Jerzy Salwarowski), a także z Bielską Orkiestrą Kameralną (dyrygent – Zbigniew Szufłat). W tym okresie włączyłam do swojego repertuaru II Koncert c-moll S. Rachmaninowa, który grałam z Filharmonią Olsztyńską (dyrygent – Billy Costello) i Zabrzeńską (dyrygent – Sławomir Chrzanowski). Obydwa koncerty wykonywałam także po zakończeniu studiów, z orkiestrami Filharmonii Sudeckiej i Szczecińskiej (dyrygent – Paul Elliott Cobbs), a także Łódzkiej (dyrygent – Zygmunt Rychert) oraz z Toruńską Orkiestrą Kameralną (dyrygent – Mieczysław Gawroński). Od roku 2000 nawiązałam współpracę z kilkoma orkiestrami w USA, z którymi wykonałam Koncert B-dur KV 595 Mozarta (Tacoma Youth Symphony), a także nowe utwory, które włączyłam do swojego repertuaru – Koncert fortepianowy a-moll op. 54 Schumanna i Koncert potrójny C-dur op. 56 Beethovena (Everett Symphony). Szczególnie mi bliski Koncert a-moll Schumanna wykonywałam jeszcze dwukrotnie z orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej pod batutą Tomasza Bugaja i Płocką Orkiestrą Symfoniczną z Łukaszem Borowiczem. Z orkiestrą Filharmonii Lubelskiej wykonałam także Koncert fortepianowy e-moll op. 11 F. Chopina (dyrygent – Piotr Wijałkowski). Równocześnie występowałam w programach recitalowych z utworami Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina, Schumanna, Brahmsa, Skriabina, Debussy’ego, Strawińskiego i Messiaena.

Muzyka kameralna to kolejny ważny obszar mojej działalności artystycznej. W czasie studiów wykonywałam największe arcydzieła muzyki kameralnej, między innymi: Sonaty op. 120 J. Brahmsa (w wersji na fortepian i klawesyn oraz fortepian i altówkę), Sonatę-Fantazję Hindemitha na fortepian i altówkę, Kwartet fortepianowy g-moll KV 478 Mozarta, Kwartet fortepianowy g-moll op. 25 Brahmsa, Kwintet fortepianowy f-moll op. 34 Brahmsa i Sonatę skrzypcową Es-dur op. 18 Straussa. Niektóre z wymienionych utworów pojawiły się w programach moich późniejszych koncertów (Kwintet f-moll op. 34). Brahmsa wykonałam na koncertach w Stanach Zjednoczonych). Na zamówienie amerykańskiego wiolonczelisty Johna Michela przygotowałam kolejne utwory Brahmsa – Sonatę e-moll op. 38 na fortepian i wiolonczelę (John Michel – wiolonczela), a także Trio fortepianowe D-dur op. 70 nr 1 (Carrie Rehkopf – skrzypce, John Michel – wiolonczela), które wykonałam w Central Washington University.

Moja działalność artystyczna od 2006 roku skupiła się wokół muzyki Jana Sebastiana Bacha. Z moim mężem Pawłem Skrzypkiem współpracowałam przy okazji nagrywania mojej pierwszej płyty z barokową literaturą pedagogiczną („Małe Preludia” Bacha oraz utwory wydane w popularnych zbiorach PWM pod nazwami „Łatwe utwory” i „Drobne utwory” jako bachowskie) na zlecenie Centrum Edukacji Artystycznej. Repertuar zarejestrowany na płycie został podzielony – połowę nagrywanego repertuaru wykonał Emilian Madey. Kwestie interpretacji, wyboru artykulacji czy realizacji ozdobników konsultowaliśmy z klawesynistką - prof. Urszulą Bartkiewicz. Autorami słowa wstępnego do wydawnictwa byli prof. Elżbieta Stefańska i prof. Paweł Skrzypek. Opracowanie

i utrwalenie utworów powszechnie znanych i wykonywanych przez wszystkich uczniów fortepianu szkół muzycznych I stopnia, okazało przedsięwzięciem niezwykle pouczającym i niełatwym – wszak płytę nagrywaliśmy z myślą o najmłodszych odbiorcach. W tym samym roku rozpoczęłam przygotowania do nagrania mojej płyty „doktorskiej” z „Małymi Preludiami”, Toccata d-moll BWV 913 oraz Uwerturą Francuską BWV 831, które wykonałam na koncertach szkołach muzycznych w Płocku, Bielsku-Białej, Krakowie, Warszawie oraz w filii Akademii Muzycznej w Białymstoku. Płyta posłużyła jako „dzieło artystyczne” mojego doktoratu.

We wrześniu 2007 roku „zawiesiłam” działalność artystyczną na ponad rok w związku z przyjściem na świat mojej córki. Moja aktywność zawodowa w tym okresie „przechyliła się” wyraźnie w stronę dydaktyki, która – choć absorbująca – nie narzuca konieczności ciągłych wyjazdów. W listopadzie 2008 współorganizowałam koncert charytatywny, którego dochód przekazany został Stowarzyszeniu Osób z Niepełnosprawnością Umysłową „Kulejące Anioły”. Koncert odbył się w Sali Lustrzanej Muzeum Zamkowego w moim rodzinnym mieście – Pszczynie. W programie znalazły się arie z oper i operetek w których towarzyszyłam młodym śpiewakom – Aleksandrze Orłowskiej i Hubertowi Stolarskiemu, a także utwory fortepianowe Chopina. W listopadzie 2010 wzięłam udział w koncercie poświęconym twórczości kameralnej Johannesa Brahmsa, na którym wykonane zostały dwa kwintety kompozytora – *Kwintet klarnetowy h-moll op.115* oraz *Kwintet fortepianowy f-moll op.34* (Romuald Gołębiowski – klarnet, Kwartet smyczkowy „Akademos”). Koncert odbył się w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Rok 2010 z oczywistych względów zdominowały występy z repertuarem chopinowskim (Warszawa), a także koncerty kameralne (Żywiec, Bytom) z Aleksandrą Batog (*Märchenbilder op.113* R.Schumanna, *Sonata op.120 nr 1* Brahmsa) i Kwartetem smyczkowym Akademos w Zamku Książąt Pszczyńskich (*Kwintet fortepianowy f-moll op.34* Brahmsa). Przyjęłam także propozycję wykonania *Koncertu fortepianowego* Stefana Kisielewskiego, który wykonałam w 2011 roku z orkiestrami Filharmonii Dolnośląskiej i Lubelskiej pod dyrekcją Sławka Adama Wróblewskiego. Koncert w Lublinie był ważnym wydarzeniem w ramach XV Lubelskiego Forum Sztuki Współczesnej im. Witolda Lutosławskiego. Było to dla mnie nowe i ciekawe doświadczenie, nagrodzone świetnym przyjęciem ze strony publiczności. Jest to jeden z tych utworów, który – choć dość niewdzięczny i niezrozumiały na etapie czytania – odzyskuje swój sens i koloryt w zetknięciu z partią orkiestry.

Na koncertach z cyklu „Instytut Muzyki Swojemu Miastu” wykonywałam zarówno utwory Fryderyka Chopina, jak i dzieła Henryka Wieniawskiego w duecie ze skrzypkiem Arturem Milianem. Koncerty odbyły się w Miejskim Ośrodku Kultury w Olsztynie (2012, 2014, 2015). W czerwcu 2011, w ramach cyklu „Niedzielne Spotkania ze sztuką” wykonałam recital chopinowski, połączony z wykładem na temat historii fortepianu w Sali Biblioteki Publicznej w Dobrym Mieście.

W marcu i kwietniu 2016 wzięłam udział w ważnym przedsięwzięciu poświęconym twórczości Jana Sebastiana Bacha. Moje wykonanie Uwertury francuskiej BWV 831 było częścią koncertu z udziałem pedagogów i uczniów Sekcji Muzyki Dawnej, która aktywnie działała w ramach struktury ZPSM im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Koncerty, w których uczestniczyło wielu znakomitych muzyków, specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej, były dla mnie szczególnym wyzwaniem. Ich uznanie dla „fortepianowego” Bacha uważam za spore wyróżnienie. Odbyły się one w szkołach muzycznych Warszawie, Płocku i w Filii UMFC w Białymstoku (w ramach Seminarium Bachowskiego : *Problematyka interpretacji utworów Johanna Sebastiana Bacha na współczesnym fortepianie*).

W 2013 roku rozpoczęłam współpracę z tenorem Leszkiem Świdzińskim nad projektem nagrania dwóch cykli pieśni Roberta Schumanna: *Liederkreis op.39* (do wierszy Josepha Eichendorffa) i *Dichterliebe op.48* (do wierszy Heinricha Heinego). Nagranie płyty dla wytwórni płytowej DUX w maju 2016 poprzedziły koncerty w 2014 roku w Mławie i Radomiu, a także wykonanie pieśni w ramach V Konkursu Wokalnego im. Krystyny Jamroz w Kielcach. Płyta wydana została przez DUX w 2018 roku. Zetknięcie się ze światem niezwyklej poezji i równie niezwyklej muzyki kompozytora, który należał przecież do kręgu najbliższych przyjaciół Brahmsa, było dla mnie bardzo inspirującym doświadczeniem. Uświadomiło mi ono po raz kolejny, jak bliska mi jest muzyka niemieckiego romantyzmu.

Z radością przyjąłam zaproszenie do udziału w Koncercie jubileuszowym klawecisty Romualda Gołębiowskiego w październiku 2016, na którym mogłam wrócić do swojej ulubionej *Sonaty f-moll op.120* Brahmsa.

W listopadzie 2016 miałam okazję wystąpić przed publicznością niemiecką w programie recitalowym (Bach, Chopin) w Langenberg i Straelen.

Nagranie płyty z utworami Brahmsa na przełomie czerwca i lipca 2018 przygotowałam prezentując wybrane utwory na koncertach w Bytomiu (Muzeum Śląskie, Opera Śląska) i Lidzbarku Warmińskim (cykl recitali fortepianowych z okazji 100-lecia odzyskania niepodległości – program złożony z dzieł Brahmsa i Chopina).

Na sezon 2019 – 2020, w związku z zamówieniem Orkiestry Sinfonia Iuventus przygotowuję prawykonanie Koncertu fortepianowego c-moll op. 42 niemieckiego kompozytora spokrewnionego z rodem książąt pszczyńskich - Hansa Heinricha XIV, Bolko Graf von Hochberg auf Rohnstock, Frieherr zu Furstenstein-Książ, żyjącego w latach 1843–1926.

Działalność naukowa

1. Warsztaty, na które jestem regularnie zapraszana do szkół muzycznych I i II stopnia są bardzo często poprzedzone wykładami. Ich organizacja odbywa się w ramach doskonalenia zawodowego nauczycieli i koordynowane przez Centrum Edukacji Artystycznej. Moja działalność nie ogranicza się zatem do prowadzenia lekcji otwartych, ale obejmuje także wykłady i dyskusje z nauczycielami sekcji fortepianu. Spektrum jest bardzo szerokie. Najczęstszymi tematami, które zlecane mi są przez szkoły należą do problematyki wykonawstwa muzyki barokowej (problematyka związana z różnymi materiałami źródłowymi, ornamentacja, artykulacja i agogika). Tego typu merytoryczne spotkania z nauczycielami fortepianu odbyły się w ostatnich latach w szkołach w Bielsku-Białej, Bochni, Ciechanowie, Cieszynie, Lidzbarku Warmińskim, Kielcach, Lublinie, Łodzi, Mławie, Nowym Targu, Olsztynie, Płocku, Suwałkach i Warszawie.

2. W grudniu 2018 złożyłam wniosek o grant naukowy Narodowego Centrum Nauki w ramach programu *Miniatura 2*. Tytuł projektu, który zgłosiłam do zaopiniowania przez Radę działającą przy Narodowym Centrum Nauki (*Przygotowanie i publikacja nagrania VI i VII Partity Jana Sebastiana Bacha na współczesnym fortepianie*) ma ścisły związek z tematyką, którą wnikliwie studiuję od dłuższego czasu. Wniosek przeszedł przez wymagającą weryfikację i został oficjalnie przyjęty. Rozstrzygnięcie konkursu przewidziane jest w kwietniu 2019.

3. W lipcu 2017 byłam promotorem czterech prac dyplomowych studentów Wydziału Sztuki w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Tematy prac studentów: A.J./RODO/ *Działalność artystyczna Agnieszki Hekiart*, K.G./RODO/ *Działalność Młodzieżowej Orkiestry Dętej Ochotniczej Straży Pożarnej w Ostrowi Mazowieckiej na przełomie lat*, D.A./RODO/ *Działalność orkiestry Tomasza Szymusia*, A.K./RODO/ *Formy promocji muzyki popularnej w opinii studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie*

Działalność organizacyjna

1. Warszawskie Warsztaty Pianistyczne

Od początku obszarami, które wyróżniają Warszawskie Warsztaty Pianistyczne spośród innych kursów instrumentalnych są program i organizacja. Oba te obszary są ze sobą ściśle powiązane. Program Warsztatów, będący podstawą nadrzędnej ideologii kursu, wyznacza zasady organizacyjne. Podstawowym założeniem programowym Warszawskich Warsztatów Pianistycznych jest praca nad trzema pozycjami repertuaru pod kierunkiem trzech wykładowców. Zasada ta przeciwstawia się ogólnie przyjętej na kursach regule przydzielania uczestnika do jednego z wykładowców, co sprzyja utrwalaniu i pogłębianiu obyczaju „zamkniętej klasy”, wciąż pokutującemu w szkolnictwie muzycznym. W Warszawskich Warsztatach Pianistycznych każdy uczestnik, pracując z trzema wykładowcami, zdobywa zatem o wiele szersze doświadczenie, przy czym podział repertuaru pomiędzy wykładowców zapobiega zaistnieniu różnych, często sprzecznych poglądów na ten sam temat. Na przestrzeni czterech kursów, dopiero w II Warszawskich Warsztatach Pianistycznych w 2001 roku ostatecznie skryształizowały się założenia programowe. W myśl tych założeń główny nacisk skierowany został na wiedzę zdobywaną przy okazji pracy nad nowym repertuarem. Celem Warsztatów jest więc, wprowadzająca w nowy rok szkolny lub akademicki, intensywna praca nad przynajmniej trzema pozycjami nowego repertuaru pod kierunkiem trzech różnych pedagogów. Repertuar powinien być „rozczytany” i przygotowany do w miarę płynnego grania w średnim tempie z nut. Podział programu między wykładowców może być zasugerowany przez nauczyciela prowadzącego lub samego uczestnika, jednak ostatecznie decyduje o nim komisja złożona z członków kadry Warsztatów. Obecnie pracuję nad organizacją dwudziestej – jubileuszowej edycji Warszawskich Warsztatów Pianistycznych. Od trzech lat Warszawskie Warsztaty Pianistyczne współpracują z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina, poszerzając swoją ofertę dydaktyczną o udział w niezwykle atrakcyjnych koncertach, organizowanych w ramach międzynarodowego festiwalu *Chopin i jego Europa*.

2. Polskie Stowarzyszenie Nauczycieli Fortepianu EPTA-POLAND (European Piano Teachers Association)

29.09.2013 – 31.03.2015 – sprawowanie funkcji wiceprezesa zarządu

Inne osiągnięcia i nagrody

2006 – nagroda Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za szczególny wkład w rozwój edukacji artystycznej w Polsce

2012 – dyplom Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za wyróżniające przygotowanie ucznia do Ogólnopolskich Przesłuchań CEA Uczniów Fortepianu Szkół Muzycznych II stopnia)

2013 – nagroda II stopnia Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za szczególny wkład w rozwój edukacji artystycznej w Polsce

2015 – dyplom Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej za wyróżniające przygotowanie zespołu do Ogólnopolskich Przesłuchań Szkół Muzycznych II stopnia

Podsumowując swoją ponad dwudziestoletnią działalność zawodową zauważam, zwłaszcza w ostatnich latach, coraz większe znaczenie mojej pracy dydaktycznej. Pozytywny odzew ze strony wielu szkół oraz instytucji promujących edukację muzyczną w Polsce jest dla mnie potwierdzeniem tego, że podnoszenie poziomu kształcenia młodych pianistów pozostaje wciąż istotną kwestią.

Zofia Andrus