

Autoreferat

W moim autoreferacie chcę opisać najważniejsze obszary, wokół których koncentruje się moja działalność artystyczna, jak również aktywność dydaktyczna związana z moją pracą na stanowisku adiunkta w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Chcę również przybliżyć moją drogę artystyczną, jak i dydaktyczną, działania i refleksje, jakie stały się moim udziałem w miarę przybywania coraz to nowych doświadczeń. Szczegółowy wykaz moich osiągnięć i dorobku artystycznego oraz dydaktycznego, zawierający listę wykonanych przeze mnie koncertów, prowadzonych kursów, nagrody i wyróżnienia, wydane płyty, nagrody i wyróżnienia moich studentów, działalność absolwentów, a także inne formy mojej aktywności znajduje się w sporządzonej przeze mnie dokumentacji. Dołączam również krótką notę biograficzną, w której w sposób chronologiczny ujęte są etapy mojego wykształcenia i działalności. W treści autoreferatu natomiast mam nadzieję ukazać pewien proces kształtowania się mojej muzycznej osobowości, na który składają się rozmaite elementy, począwszy od wpływu muzycznych doświadczeń dzieciństwa, poprzez edukację, artystyczne spotkania z wybitnymi postaciami środowiska muzycznego, po nieustanną pracę i dbałość o własny rozwój jako pianisty, muzyka, a także w szerokim pojęciu jako człowieka.

Dołączam również charakterystykę dzieła muzycznego, które chcę przedstawić jako znamienne dla mej działalności. Jest to płyta nagrana z okazji przypadającej w roku 2010 dwusetnej rocznicy urodzin F. Chopina i R. Schumanna, zawierająca dzieła obu kompozytorów.

* * *

Moja droga zawodowa i artystyczna muzyka – pianistki, będąca jednocześnie życiową pasją i wypełniająca niemal wszystkie jego obszary, rozpoczęła się od prostego dziecięcego upodobania, by właśnie w sztuce muzycznej wyrażać swoją osobowość. Od zawsze towarzyszył mi śpiew, rytm, taniec, a także potrzeba słuchania muzyki wokół siebie. W naturalny sposób rozpoczęłam zatem swoją muzyczną i pianistyczną edukację w Podstawowej Szkole Muzycznej I-go st. w Głogowie. Nauka gry na fortepianie pod kierunkiem pierwszego pedagoga, Barbary Bertrandt – Sokolnickiej, zaowocowała szybko dużym zaangażowaniem, a także szeregiem sukcesów w konkursach muzycznych dla dzieci i młodzieży – co w konsekwencji spowodowało mój wybór drogi życiowej i zawodowej.

Poszerzenie moich horyzontów muzycznych i coraz większą fascynację fortepianem oraz pianistyką zawdzięczam również moim rodzicom, którzy pomimo, iż nigdy nie zajmowali się zawodowo muzyką, byli bardzo wrażliwi na jej odbiór. Jako dziecko często więc miałam okazję obserwować grę wielkich mistrzów fortepianu, zwłaszcza w czasie wakacji spędzanych rodzinnie w Dusznikach Zdroju, podczas odbywających się corocznie Międzynarodowych Festiwali Chopinowskich. Już wówczas, oprócz mojego zamiłowania do muzyki fortepianowej, zrodziło się również moje upodobanie do muzyki kameralnej. Obok recitali wielu wybitnych pianistów, których dane mi wtedy było wysłuchać – byłam również świadkiem wyjątkowych koncertów kameralnych, a zwłaszcza recitali pieśni w wykonaniu tak znakomitych artystów jak A. Hiolski, E. Podleś, J. Marchwiński czy J. Artysz. Pamiętam owo niesamowite wrażenie jakie wywierała na mnie muzyka kreowana poprzez dźwięki fortepianu w połączeniu z ludzkim głosem i tekstem poetyckim. Prowadziła ona mą dziecięcą wyobraźnię w jej tylko znane rejony i pozwalała doświadczać bogactwa odczuć i uczuć, które w człowieku powoduje muzyczna sztuka. Chłonełam ten świat dźwięków nie analizując go wtedy jeszcze. Dopiero dziś z perspektywy muzyka profesjonalisty dostrzegam jak ważne i inspirujące dla mojej własnej wyobraźni muzycznej były to chwile.

W tym momencie nasuwa mi się refleksja nad pojęciem osobowości artystycznej, tak bardzo indywidualnej i wyjątkowej dla każdego artysty – człowieka. Myślę, że jest ona właśnie „składową” tych wszystkich elementów, które mają wpływ na przyszłego muzyka od wczesnego dzieciństwa, jak również tych „danych od Boga” w postaci predyspozycji, wrażliwości i uzdolnień, które nazywamy talentem. Oczywiście kluczowy jest element kształcenia i osoby pedagogów, które dane jest nam spotkać na swojej drodze - ukazujących nowe horyzonty muzyczne, kształtujących wyobraźnię i muzyczny gust, przekazujących całą wiedzę dotyczącą muzycznej tradycji, budujących warsztat techniczny potrzebny do profesjonalnego wykonawstwa.

W moim przypadku, od najmłodszych lat miałam szczęście spotkać osoby, które najpierw potrafiły odkryć dziecięce predyspozycje i muzyczne uzdolnienia, a na kolejnych etapach konsekwentnie je rozwijać. Janina Szablowska – jeszcze w ramach przedszkolnej rytmiki wprowadzająca w świat muzyki i fortepianu, sprawiła, że proponowany przez nią w formie zabawy pierwszy kontakt z instrumentem spowodował fascynację i moje uczuciowe wręcz w stosunku do fortepianu zaangażowanie. Kolejny nauczyciel - Barbara Sokolnicka - absolwentka poznańskiej Akademii Muzycznej, aktywna pianistka i oddany pedagog uzmysłowiła mi profesjonalny aspekt gry na fortepianie, jednocześnie poszerzając rozumienie muzyki, nie tylko fortepianowej - prezentowane w czasie spotkań muzyczne nagrania i mądre komentarze na zawsze pozostaną w mojej pamięci. Ona również, widząc moje poważne i entuzjastyczne podejście do muzyki, zdecydowała o drodze dalszego kształcenia w Liceum Muzycznym im. M. Karłowicza w Poznaniu.

Będąc uczennicą liceum miałam ogromne szczęście dostać się do klasy fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego, pod którego kierunkiem ukończyłam zarówno szkołę średnią (uhonorowana Medalem Szkoły dla najlepszego ucznia) jak również Akademię Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (dyplom z wyróżnieniem). Trudno tu wyliczyć wszystkie zasługi Pana Profesora dotyczące kształcenia i mojego pianistycznego rozwoju, a także wyrazić moją wdzięczność za wszystko, czym w osobie tak wybitnego artysty, pianisty, muzyka, pedagoga i człowieka obdarzył mnie los. Do chwili obecnej Profesor pozostaje moim mentorem, autorytetem, a jego rady, opinie i wrażliwość na muzykę są niewyczerpanym źródłem moich inspiracji.

Jedną z najcenniejszych przekazanych mi wartości, które uświadamiam sobie teraz z pozycji zawodowego muzyka pianisty, jest wolność i swoboda w muzyce - połączona z jednoczesną odpowiedzialnością artysty wykonawcy, odtwórcy dzieła muzycznego. Odpowiedzialność w stosunku do kompozytora, poprzez zapis muzyczny przekazującego muzykę zaistniała w jego wyobraźni, dogłębne i odpowiedzialne odczytanie zawartych w partyturze nut i towarzyszących im oznaczeń powoduje, że znaki graficzne, niejako „ożywione” zamieniają się w to samo dzieło, które zjawilo się w wyobraźni kompozytora, jednocześnie wzbogacone o indywidualny rys osobowości, emocjonalności i przeżyć kreującego je wykonawcy. Świadomość wiedzy zawartej w traktatach teoretycznych czy filozoficznych z zakresu estetyki, dotyczących tożsamości dzieła muzycznego, przy jednoczesnej możliwości doświadczenia różnych płaszczyzn jego funkcjonowania i oddziaływania, to zasadnicze i jedno z najbardziej fascynujących w zawodzie muzyka wykonawcy przeżyć artystycznych. Dotyczy ono rzecz jasna muzyki, niezależnie od jej rodzaju. Bez względu na to czy mamy do czynienia z solowym utworem fortepianowym, muzyką kameralną w postaci duetu, tria, kwartetu, czy też dziełem symfonicznym o ogromnej obsadzie instrumentów - muzyka jest jedna i jedno powinno być dążenie wykonawców – oddać to, co zjawilo się niegdyś w umyśle, wyobraźni kompozytora jako doskonałą zarówno w swej logice, jak i w emocjonalnym wyrazie artystycznym całość. Niezależnie od tego czy odpowiedzialne za to są umysł i dziesięć palców pianisty, dwoje lub więcej instrumentalistów w zespole kameralnym, głos ludzki i fortepian w pieśni artystycznej,

czy też dyrygent i dziesiątki współpracujących z nim instrumentalistów czy śpiewaków - taki właśnie cel winien, moim zdaniem, przyświecać zaangażowanym wykonawcom. Jest wtedy szansa na uzyskanie pewnej „prawdy” w muzyce, wykreowania - pomimo subiektywizmu wykonawców - pewnego w pewnym sensie obiektywnego i wiernego, autentycznego przekazu, zdolnego poruszyć najżywsze odczucia i wzruszenia u słuchacza odbiorcy – podobne może do tych, które towarzyszyły kompozytorowi w procesie twórczym. Wszak zdarzają się takie sytuacje w kreacjach wielkich artystów, znakomitych zespołów czy też orkiestr prowadzonych przez doskonałych dyrygentów, że ów odbiór słuchaczy jest zadziwiająco zgodny, a wrażenie artystyczne odbiorców wyjątkowo silne - pomimo nieskończenie wielu odmiennych osobowości słuchaczy.

W czasie studiów pianistycznych, gdzie z racji ich specyfiki zajmowałam się głównie wykonawstwem solowej literatury fortepianowej - ta właśnie przestrzeń była polem moich poszukiwań i doświadczeń w wyżej wspomnianej materii. Opanowanie warsztatu potrzebnego do wykonania utworu, wniknięcie w jego strukturę, ogarnięcie formy i interpretacyjnych niuansów pozwalało mi z powodzeniem wykonywać szereg dzieł literatury pianistycznej. Ich wykonanie publiczne zazwyczaj spotykało się żywym odbiorem słuchaczy sal koncertowych, jak również pozytywną oceną jury konkursów pianistycznych, w których brałam udział i zdobywałam nagrody, pozwalając mi tym samym prowadzić ożywioną działalność artystyczną w charakterze koncertującej pianistki – solistki, zarówno w czasie trwania studiów, jak i po ich ukończeniu.

Równocześnie, po otrzymaniu dyplomu, podjęłam pracę w poznańskiej uczelni. Zostałam zatrudniona na etacie asystenckim w klasie fortepianu prof. W. Andrzejewskiego, na którym ze względów obiektywnych mogłam pozostać przez rok, a także równolegle na wydziałach instrumentalnym i wokalnym, jako pianista współpracujący w klasach śpiewu solowego i wiolonczeli. Otworzyło to przede mną nowe horyzonty, a polem moich bezpośrednio związanych z pracą zainteresowań stała się również muzyka kameralna. W czasie studiów skoncentrowana raczej na grze solistycznej, sporadycznie tylko wykonywałam dzieła kameralne, w ramach obowiązujących studentów zajęć z zespołu kameralnego, w moim przypadku duetu ze skrzypaczką. Już wtedy gra kameralistyczna sprawiała mi ogromnie dużo przyjemności. Jednak przełomowym momentem okazała się dla mnie otrzymana po studiach propozycja wykonania koncertu muzyki wokalnej, inaugurującego Międzynarodowy Festiwal Incontri di Nocera Terinese w Włoszech. Oprócz recitalu solowego, który wykonałam wówczas na festiwalu, miałam również okazję towarzyszyć dwóm znakomitym śpiewaczkom: Annie Radziejewskiej (mezzosopran) i Tatianie Pożarskiej (sopran) w recitalu muzyki wokalnej, obejmującym szeroki repertuar pieśni i arii z różnych epok. Zetknięcie z literaturą zawierającą pieśni Rachmaninowa czy Brittena, arie operowe Haendla czy Pucciniego, spowodowało moją autentyczną fascynację tą muzyką. Bezpośrednie doświadczenie frazy wokalnej i głosu ludzkiego - słuszenie uznawanego za najdoskonalszy instrument - ukazało mi niejako istotę muzyki w jej kantylenie, dźwiękowej fali akustycznej kształtowanej przez doskonale wykształcony głos tak naturalnie, że staje się ona wzorem do osiągnięcia przez każdy inny instrument, również fortepian. Zrozumiałam wtedy dlaczego Chopin tak bardzo kochał operę i bel canto, co znaczy jego *cantabile*, ów „śpiew na fortepianie”. Dodatkowo ekspresja muzyczna wynikająca z tekstu poetyckiego pozwoliła mi odkrywać nieznanne dotąd aspekty związku muzyki ze słowem. Myślę, że na tak intensywny odbiór i doświadczenie owego wspomnianego przeze mnie momentu, kluczowego poniekąd w mej działalności artystycznej, miało również wpływ towarzyszące mi od najmłodszych lat zamiłowanie do śpiewu. Pomimo, iż nie dążyłam nigdy by w jakikolwiek sposób kształcić się wokalnie - zdecydowanie fortepian pozostawał zawsze instrumentem, poprzez który chciałam wypowiadać się muzycznie – to właśnie owo zetknięcie głosu z muzyką fortepianową stało się niesłychanie

inspirujące dla mnie. Prawdopodobnie to właśnie upodobanie, zrodzone być może w czasie owych wysłuchanych przeze mnie w wieku dziecięcym recitali pieśni w Dusznikach Zdroju, a może po prostu jakoś wyjątkowo zgodne z moją wrażliwością muzyczną, spowodowało pewną intuicyjną łatwość wnikania w istotę owej muzyki i autentyczną przyjemność współpracy z wokalistami. Wielokrotnie była ona również artykułowana w stosunku do mnie przez współpracujących ze mną śpiewaków.

Podjęcie pracy zawodowej na tej właśnie niwie wiązało się zatem z ogromną przyjemnością i entuzjazmem z mojej strony. Rozpoczęta przeze mnie współpraca ze znakomitymi pedagogami śpiewu na wydziale Wokalno – Aktorskim Akademii Muzycznej w Poznaniu, takimi jak A. Kowtunow, K. Pakulska, E. Wdowicka, G. Flicińska – Panfil, M. Urbanek, W. Maciejowski, A. Ogórkiewicz, owocowała ciągłym poszerzaniem repertuaru, wiedzy i kontekstu dotyczącego wykonywanych dzieł.

Moja praca ze studentami dawała mi dużo satysfakcji, stała się również ceniona przez pedagogów klas śpiewu, a także pracujących pod moim kierunkiem studentów. Moje predyspozycje w tej dziedzinie wykonawczej zaowocowały również sukcesami konkursowymi. Już po dwóch latach pracy ze śpiewakami zostałam uhonorowana na Międzyuczelnianym Konkursie Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie, gdzie jury złożone z wybitnych śpiewaków oraz autorytetów z dziedziny kameralistyki fortepianowej przyznało mi nagrodę dla najlepszego pianisty konkursu.

Pokłosiem tych sukcesów jest moja, trwająca do chwili obecnej działalność koncertowa w obszarze kameralistyki wokalne. Obok bowiem mojej pracy ze studentami rozpoczął się wtedy również czas artystycznej współpracy z wybitnymi śpiewakami.

Moja rozległa działalność koncertowa z tenorem Wojciechem Maciejowskim (obecnie profesorem i dziekanem wydziału Wokalno – Aktorskiego poznańskiej uczelni) zaowocowała m.in. również wydaniem płyty, zawierającej premierowe nagranie *Pieśni Raula Koczalskiego*, nie nagrywanych dotąd, a ze wszech miar wartych propagowania i wykonywania na estradach koncertowych.

Miałam również przyjemność współpracować z nieodżałowanej pamięci Wojciechem Drabowiczem. Wspólnie wykonaliśmy szereg koncertów w Polsce i po za granicami, a plany na następne (wśród nich rozpoczęte już przygotowania do wykonania *Winterreise* F. Schuberta) zostały nieoczekiwanie przerwane tragiczną śmiercią naszego znakomitego barytona i drogiego kolegi.

Bas Marek Gasztecki, solista m. in. mediolańskiej La Scali, to kolejny z artystów, z którymi trwająca do dziś współpraca owocuje szeregiem koncertów na polskich i zagranicznych estradach, nagrań telewizyjnych i radiowych, a przede wszystkim ogromną artystyczną satysfakcją z działalności pianisty - kameralisty.

Kilkakrotnie przy okazji współpracy koncertowej ze znakomitymi artystami zostałam poproszona także o pomoc w przygotowaniu partii operowych. Pozwoliło mi to zetknąć się również ze specyfiką pracy pianisty – korepetytora i pomogło jeszcze bardziej wniknąć w arkana warsztatu i ekspresji wokalne. Tak było m. in. w przypadku mojej współpracy z wybitną polską śpiewaczką Joanną Kozłowską – oprócz wspólnych wykonań repertuaru koncertowego miałam także okazję pomóc w przygotowaniu partii Lizy z opery P. Czajkowskiego *Dama Pikowa*, czy Tatiany z opery *Eugeniusz Oniegin*. Wraz z Wojciechem Drabowiczem natomiast, miałam przyjemność przygotowywać premierowe wykonanie *VIII Symfonii* K. Pendereckiego. Choć ten rodzaj pracy nie jest moją specjalnością, jako pianista na wydziale wokalnym nie prowadzę bowiem przedmiotu partii operowych, zajmuję się jednak również przygotowaniem arii operowych, czasem także ansambli w ramach zajęć pracy z pianistą. Były to więc kolejne ciekawe doświadczenia, które wzbogacały moją praktykę i wiedzę - potrzebną z kolei również w wykonywanej przeze mnie pracy pedagogicznej.

Jednocześnie, jako pianista towarzyszący studentom miałam okazję uczestniczyć w szeregu kursów mistrzowskich, organizowanych przez wydział Wokalno – Aktorski AM w Poznaniu, prowadzonych przez znakomitości zarówno w dziedzinie wokalistyki, jak i kameralistyki wokalne, profesorów i artystów takich jak: T. Żylis – Gara, H. Łazarska, E. Blahova, M. Teofilova, K. Theill, L. Jansen, Ch. Hampe, J. Artysz, A. Garancia, J. Rappe, U. Kryger, R. Karczykowski, W. Nesterienko, M. Schiebel, K. Hägger, P. Łykowski, P. Kusiewicz.

Z własnej inicjatywy uczestniczyłam również w warsztatach dla pianistów współpracujących ze śpiewakami prowadzonych przez prof. J. Marchwińskiego i J.A. Pawluk w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, czy też w warsztatach dla pianistów – kameralistów prof. M. Szwajger – Kułakowskiej w Poznaniu. Rezultatem i konsekwencją tej aktywności – oprócz nieocenionej wiedzy i doświadczenia zdobytych w wyniku pracy i obserwacji w trakcie kursów – są również kolejne etapy mojej działalności i dorobku artystycznego.

W konsekwencji mojego udziału w kursie poznańskim zostałam zaszczycona zaproszeniem do współpracy z prof. Teresą Żylis – Gara, w ramach kursów mistrzowskich prowadzonych przez Maestrę w Radziejowicach, w Domu Pracy Twórczej - Ośrodku Ministerstwa Kultury i Sztuki. Moja praca na pierwszym kursie, którego celem było wystawienie sceniczne opery *Halka* S. Moniuszki na terenie Pałacu w Radziejowicach zaowocowała kontynuacją i przerodziła się w trwającą już kilka lat współpracę. Dzięki niej jest mi dane regularnie obcować ze sztuką wielkiej polskiej artystki i czerpać z bogactwa jej muzycznego doświadczenia i osobowości. Podziwianą na całym świecie sztukę wokalną i muzyczną Teresy Żylis – Gara cechuje – oprócz wyjątkowej urody barwy głosu – precyzja i maestria warsztatu wykonawczego, połączona z niebywałą siłą przekazu i artystycznego wyrazu. W czasie zajęć prowadzonych przez Panią Profesor, na których przekazuje ona tajniki swojej sztuki młodemu śpiewakom, jak również w czasie wspólnych wykonania pieśni czy arii, dane jest mi obserwować, chłonąć i współtworzyć interpretacje będące niejednokrotnie źródłem najwyższych wzruszeń artystycznych. Takie wykonania, najwyższej artystycznej próby, łączące w sobie wspomnianą precyzję warsztatu, wnikliwość odczytania tekstu muzycznego i wynikającą z niego siłę wyrazu wiedzioną dodatkowo artystyczną intuicją są dla mnie wzorem, spotykanym w wykonaniach największych muzyków i ideałem, do którego dążyć powinni wszyscy wykonawcy. Są także inspiracją do własnych artystycznych poszukiwań. Bogactwo repertuaru poznanego i wykonanego w czasie owych spotkań, szereg koncertów w ramach cyklu *Teresa Żylis – Gara prezentuje* z wieloma utalentowanymi śpiewakami młodego pokolenia, jak również samą Maestrą są dla mnie skarbnicą zawodowych doświadczeń i muzycznych przeżyć.

Kolejną osobowością artystyczną, z którą dane jest mi współpracować w podobnym charakterze jest prof. Ryszard Karczykowski. Kursy mistrzowskie prowadzone również w Radziejowicach przez jednego z najwybitniejszych polskich tenorów regularnie gromadzą utalentowanych śpiewaków, niejednokrotnie uznanych już młodych artystów, którzy pragną ciągle doskonalić swój warsztat muzyczny i wokalny oraz rozwijać osobowość. Konsekwencją mojego udziału w owych spotkaniach, zarówno pod okiem prof. T. Żylis – Gara, jak i prof. R. Karczykowskiego, jest więc szereg koncertów ze znakomitymi śpiewakami młodego pokolenia, solistami wielu teatrów polskich i zagranicznych, by wymienić choćby takie nazwiska jak: K. Oleś – Blacha, D. Borowski, D. Machej, W. Żołądkiewicz, T. Ganina, J. Łysenko, W. Dudar, E. Majcherczyk, A. Lippert, J. Bodakowski, Bang Sund Tek i wielu innych wokalistów stojących u progu artystycznej drogi i kariery.

Muzyczne spotkania z wybitnymi artystami stanowią niezwykle cenną dla mnie okazję doświadczeń, a także rozmów i dyskusji o sztuce muzycznej, zarówno w jej aspekcie wykonawczym, jak i w ujęciu pedagogicznym. Fascynujące jest słyszeć i obserwować jak osoby o legendarnej często karierze mówią o swoim doświadczeniu obcowania ze sztuką,

usiłując przekazać młodym muzykom bogactwo swych przemyśleń i wniosków wynikających z ich osobistej pracy oraz przeżyć. Opisane wyżej doświadczenia artystyczne i wymiana myśli stanowią również o moim własnym rozwoju. Oprócz mojej szerokiej działalności w ramach kursów mistrzowskich jako pianisty współpracującego, byłam również kilkakrotnie zapraszana do samodzielnego prowadzenia warsztatów i kursów dla śpiewaków oraz pianistów. W ramach swej działalności prowadziłam warsztaty wokalne muzyki kameralnej w Szczecinie i Włoszakowicach, kurs interpretacji muzyki słowiańskiej i liryki niemieckiej w Cosenzy we Włoszech oraz kurs pianistyczny w The China Service Center for Friendship and Cooperation with Foreign Countries w Pekinie.

We współpracy koncertowej doświadczam owego cudownego partnerstwa z muzyce, możliwego w wykonawstwie muzyki kameralnej, polegającego na wspólnym kreowaniu muzycznego dzieła w dążeniu do oddania muzyki jako jedności, w której w sposób doskonały przenikają się partie wykonawców. Refleksją nasuwającą mi się w wyniku własnej działalności, jest pewna prawidłowość, iż im większy artysta – partner we współwykonaniu tym łatwiejsza jest współpraca. Autentyczność przekazu istoty wykonywanego dzieła, ujęcie go niejako „z lotu ptaka”, nieskrepowane obwarowaniami technicznymi i przesycone wrażliwością wynikającą z bogactwa osobowości oraz artystycznej intuicji powoduje niebywałą naturalność muzycznej narracji i ekspresji. Takie wykonanie często już podczas pierwszej próby jawi się jako naturalna i niewymuszona radość obcowania z pięknem wykonywanej muzyki. Wielokrotnie miałam okazję doświadczać tego uczucia w działalności koncertowej ze wspomnianymi już artystami. Do niezapomnianych wrażeń należy również moja koncertowa współpraca z Maestro Wiesławem Ochmanem. Czysta radość wykonania wynikająca z profesjonalizmu oraz tryskającej energią osobowości znamienitego polskiego tenora pozwala na przyjemność i artystyczną satysfakcję najwyższego rzędu. W podobnych kategoriach wspominam również wspólne koncerty np. z Barbarą Kubiak, Jarosławem Brękiem czy Tomaszem Zagórskim. Oczywiście, w sposób naturalny, w wyżej wymienionych sytuacjach zachowane są warunki owego „partnerstwa w muzyce”, o którym obszernie pisał i mówi prof. J. Marchwiński, takie jak: doskonałe przygotowanie swoich partii przez wykonawców, szacunek i wrażliwość na przekaz ze strony partnera, wnikliwe odczytanie tekstu muzycznego kompozycji i wiele innych, często poddawanych analizie, a w tego rodzaju współpracy układających się samoistnie, w szeroko rozumianą radość i przyjemność tworzenia muzyki.

W ramach mojego uczestnictwa i współpracy w działalności pedagogicznej wybitnych artystycznych osobowości mam możliwość zaobserwowania również pedagogicznych metod budowanych na bazie muzycznych doświadczeń i praktyki wykonawczej. Od osoby prof. Waldemara Andrzejewskiego, który do dziś pozostaje moim wzorem jako muzyk i pedagog począwszy, poprzez wspomnianych przeze mnie artystów i jednocześnie pedagogów, mam okazję do konfrontacji własnych metod pedagogicznych i ich nieustannego rozwoju.

Doświadczenie zdobywane w pracy z dojrzałymi artystami przenoszę zatem również na grunt mojej pracy pedagogicznej ze studentami, starając się ukazać im w perspektywie najwyższy pułap wykonawstwa, „zarazić” ich niejako potrzebą docierania do najgłębszych warstw sztuki muzycznej i dzieła muzycznego, jak najszerszego rozumienia kontekstu towarzyszącego wykonywanym utworom tj. stylu epoki, osobowości kompozytora, konwencji i tradycji wykonawczych, odniesień do innych dziedzin sztuki, literatury. Nade wszystko jednak staram się ukazać studentom fascynację płynącą z odczytania tekstu muzycznego – będącego wyrazem muzycznego i artystycznego zamysłu kompozytora. Moim celem jest ukazać młodym muzykom ów proces, polegający na „wskrzeszeniu” niejako owych punktów i oznaczeń graficznych jakim jest zapis nutowy w sposób taki, by zanotowana muzyka zaczęła „żyć własnym życiem” w zgodzie z intencją kompozytora, można by rzec w

prawdzie o sobie samej. Z moich obserwacji i własnych doświadczeń wynika nader jasno, jak jeden fałszywy ruch niewłaściwego ujęcia problemu w przebiegu utworu muzycznego powoduje często problemy wykonawcze, zarówno od strony interpretacyjnej, jak i technicznej. Nader często problemy techniczne w grze na instrumencie czy też w wokalnym prowadzeniu głosu są konsekwencją niewłaściwego użycia dynamiki, barwy dźwięku, agogiki, czy nienaturalnego frazowania.

Muzyka jako logiczny ciąg zdarzeń kieruje się właściwymi swej logice prawami, które z jednej strony tak ściśle jak nauka matematyczna, pozostają jednocześnie w paradoksalnej zgodzie z wolnością w przestrzeni wykonawczej i wpisują się naturalnie w ludzką emocjonalność. W rezultacie są w stanie oddać najdrobniejsze odcienie i drgnienia ludzkiego uczucia. Można by tu dużo pisać na temat muzyki – owej romantycznej „najdoskonalszej ze sztuk”. Proces wykonawczy artysty-muzyka, polegający na oddaniu owego fenomenu jest niebywale skomplikowany i złożony z setek możliwych do zanalizowania niuansów. Jednocześnie polega na udziale intuicji artystycznej, którą obdarzony jest wykonawca zależnie od swej osobowości, charakteru, wrażliwości, krótko mówiąc tego, co nazywamy talentem muzycznym. Z moich rozmów na ten temat z artystami, z którymi dane mi było pracować wynika zgodność co do tego, że owa muzyczna czy szerzej rozumiana artystyczna intuicja, poparta oczywiście znakomitym wykształceniem i warsztatem technicznym, jest warunkiem ostatecznie decydującym o osiągnięciu tzw. „wyżyn” jeśli chodzi o interpretacje i artystyczny przekaz wykonywanych dzieł. Zauważalna jest ona już w młodym wieku, dlatego też szczególnie wiele satysfakcji daje praca z owymi wyjątkowo utalentowanymi muzycznie młodymi osobami – w kierunku tego, by ukazać im właściwe aspekty istotne dla sztuki wykonawczej, zadbać o rozwój technicznego warsztatu w zgodzie z muzycznym i wyrazowym ujęciem wykonywanych utworów, nie gasząc jednocześnie indywidualnej osobowości i nieświadomych często jeszcze intuicyjnych potrzeb interpretacyjnych, ujawniających się w zetknięciu z utworem. Niemniej interesująca jest praca z tymi mniej uzdolnionymi lub też początkowo nie objawiającymi w pełni swych uzdolnień, z powodu np. braków technicznych, studentami. Często bywa bowiem tak, że pozornie mniej wrażliwa osoba, pod wpływem odpowiedniego zrozumienia kolejnych, złożonych, a jednak wzajemnie uzupełniających się praw rządzących muzyką, przy jednoczesnym uwrażliwieniu i rozbudzeniu wyobraźni, zaczyna odkrywać dla siebie fascynujące etapy swojego kształcenia, obcowania z muzyką i sztuki wykonawczej. W rezultacie staje się zdolna kreować naprawdę poruszające interpretacje.

W mojej pracy pedagogicznej na polu kameralistyki, przy kształceniu muzycznym wokalistów czy wiolonczelistów w ramach ich zajęć pracy z pianistą, właśnie owa strona muzyczna, ukazanie logiki konstrukcji i narracji muzycznej jest priorytetem i środkiem - pośrednio wpływającym również na warsztat wykonawczy, którego kształtowanie od strony technicznej nie należy do moich kompetencji. Niejednokrotnie miałam jednak okazję usłyszeć z ust wielu instrumentalistów czy śpiewaków jak wielką wagę przypisuje się owej pracy z pianistą. Dobry „akompaniator” czy raczej, jak słusznie upomina się w swych rozważaniach prof. Marchwiński, muzyczny partner-pianista, czy też korepetytor w operze jest w stanie poważnie wpływać na rozwój zarówno muzyczny, jak i wokalny śpiewaka. Również partner w kameralnym wykonaniu dzieł literatury instrumentalnej jest, po pierwsze nieodzownym, a po za tym inspirującym do wspólnych poszukiwań i rozwoju „elementem” w procesie kształcenia wykonawczego.

W ten właśnie sposób rozumiem swoją rolę pedagoga współpracującego, a równocześnie kształcącego studentów zarówno w klasach śpiewu solowego, jak też przez szereg lat w klasie wiolonczeli. Daje to zazwyczaj znakomite rezultaty w postaci wielu uzyskanych przez moich studentów dyplomów z wyróżnieniem i długiej listy nagród zdobytych przez nich na międzynarodowych i krajowych konkursach muzycznych. Owe

nagrody często wiążą się również z przyznawaną na tych konkursach nagrodą dla pianisty – kierowaną pod moim adresem – co powoduje dodatkową obok pedagogicznej, również artystyczną satysfakcję. Bardzo często pracujący ze mną studenci stają się autentycznymi muzycznymi partnerami, a szeroka działalność koncertowa z nimi daje mi ogromnie wiele zadowolenia. Również moi absolwenci bardzo często pozostają ze mną w artystycznej współpracy, w której „wypielegnowane” przez lata wspólnej pracy muzyczne partnerstwo daje niebywałą przyjemność wspólnego muzykowania. Także ich dalsze artystyczne sukcesy są powodem mojej pedagogicznej dumy. Wielu z nich jest w tej chwili solistami znaczących scen, że wspomnę tylko nazwiska K. Hołysz – solistki wielu polskich i zagranicznych scen operowych, I. Krzywickiej – występującej na deskach Opera Nationale de Paris, M. Makały – solistki kilku poważnych scen niemieckich, A. Kamińskiej – odnoszącej ostatnio sukcesy w St. Zjednoczonych, P. Rymanowskiego – solisty wielu scen muzycznych zarówno operowych jak i filharmonicznych, czy A. Lewandowskiej działającej w Collegium Vocale Gent Ph. Herreweghe.

Zasady partnerstwa w muzyce i doświadczenie własnej przyjemności kameralnego muzykowania staram się przekazywać moim studentom również w ramach prowadzonych przeze mnie w ostatnim czasie nauki akompaniamentu. Zajęcia te kierowane w głównej mierze do studentów pianistów pozwalają na uświadomienie im równorzędności pianisty i partii fortepianu, ciągle często sprowadzanej do roli typowego „akompaniamentu” przez typowych „pianistów – akompaniatorów” niezdolnych do wyrażenia własnej osobowości muzycznej w zetknięciu z muzycznym partnerem. Świadomość jedności muzyki jako skończonej artystycznej całości - niezależnie od aparatu wykonawczego - powinna powodować, iż odpowiedzialność za ukazanie owego kształtu będzie zawsze taka sama. Odkrycie bogactwa partii swojego instrumentu - zespolonej w muzyczną całość z partią współwykonawców - powoduje autentyczne zaangażowanie, pasję i entuzjazm w pracy i wykonaniu. Najznamienitsi artyści - soliści wykonują wspólnie wielkie dzieła kameralnej literatury i tendencja równorzędnego traktowania wykonawstwa solistycznego i zespołowego, stosowana chyba szerzej w zachodnim systemie kształcenia, na szczęście gości już teraz również w naszych uczelniach i szkołach. Oczywiście odwrotnie – dobre wykonanie muzyki kameralnej wymaga własnego doskonałego warsztatu wykonawczego każdego z partnerów, wręcz, można śmiało powiedzieć, na poziomie artysty-solisty. Muzyk, w tym wypadku pianista-kameralista nie jest zatem zwolniony z nieustannej dbałości o swój rozwój pianistycznej osobowości i warsztatu pianistycznego. Wskazana jest zatem ciągła praca w obszarze dzieł solistycznych, które stawiają wysokie pianistyczne wymagania. Teorię tą staram się potwierdzać własną praktyką i ukazywać swoim studentom ten właśnie sposób działania w perspektywie ich dalszej aktywności na różnych polach pianistyki. Zajęcia z tego przedmiotu, jak również w ramach prowadzonych prze mnie zespołów kameralnych, owocują koncertami wykonywanymi przez studentów z dużym upodobaniem. Przygotowanie do nich i wykonanie na scenie pozwalają poznać nieznanne im dotąd dzieła, nieczęsto również spotykane na estradach koncertowych (jak choćby wykonywany przez moich studentów cykl *Spanisches Liederkreis* R. Schumanna na sopran, alt, tenor, bas i fortepian, czy pieśni Brahmsa na alt, baryton i fortepian). Niektórzy ze studentów pianistów pracujących pod moim kierunkiem znajdują zatrudnienie jako pianiści na wydziałach Wokalnym i Instrumentalnym, prowadząc jednocześnie własną ożywioną działalność kameralistyczną oraz zdobywając wyróżnienia dla towarzyszących pianistów na konkursach.

Ogromnie cenne w poruszonym temacie są dla mnie również kontakty i wymiana myśli z innymi pianistami, specjalizującymi się w wykonawstwie kameralnym. Niezmiernie cieszy mnie np. moja współpraca z prof. Karolą Theill - znakomitą pianistką koncertującą z tak wybitnymi artystami jak D. Fischer – Dieskau i wielu innych, profesorem Hochschule für Musik w Berlinie oraz Hochschule für Musik und Theater w Rostocku. Zrodzona w czasie

kursu interpretacji prowadzonego przez prof. Theill w poznańskiej uczelni i trwająca już szereg lat wymiana doświadczeń powoduje moje ciągle poszerzanie wiedzy potrzebnej przy wykonywaniu zawodu, a także praktycznych umiejętności pianisty, kameralisty, muzyka. Jest mi niezmiernie miło kiedy osoba uważana przeze mnie za autorytet, wypowiada się o naszych relacjach na gruncie zawodowym w kategoriach koleżeńskej wymiany poglądów. Odwołuje się również do mojej wiedzy i doświadczenia w tematach znajdujących się w obszarze moich zainteresowań i wykonawstwa. Owocem tego uznania jest, będące dla mnie wyróżnieniem, kolejne w mym dorobku zaproszenie do poprowadzenia kursu interpretacji muzyki słowiańskiej w Hochschule für Musik und Theater w Rostocku.

Specyfika literatury wokalne, zwłaszcza wykonawstwo pieśni - jest obszarem szczególnie bliskim moim muzycznym upodobaniom. Jednakże również wykonawstwo kameralnej literatury instrumentalnej niezmiernie daje mi ogromną muzyczną i pianistyczną satysfakcję. Rozpoczęta po studiach praca w klasie wiolonczeli prof. S. Pokorskiego wiązała się z szeregiem wykonań kameralnych dzieł literatury wiolonczelowej. Moja działalność pedagogiczna w tym obszarze - z racji panującej w poznańskiej uczelni tendencji do przypisywania pianistów ściśle do danych wydziałów - jest skromniejsza, gdyż z ww. powodów przez szereg ostatnich lat nie jest mi już dane współpracować z klasą wiolonczelistów na Wydziale Instrumentalnym. Owa działalność jednak w szczególny sposób zainspirowała mnie do kontynuacji i aktywności w zakresie wykonawstwa kameralistyki instrumentalnej.

Równolegle miałam również okazję do działalności w obszarze kameralnej literatury skrzypcowej. Moja artystyczna współpraca z Anną Ziółkowską - obecnie koncertmistrzem orkiestry Filharmonii Poznańskiej, zapoczątkowana nagraniem *Sonaty na skrzypce i fortepian* amerykańskiego kompozytora A. Barr'a zaowocowała szeregiem wspólnych koncertów w Polsce i za granicą, m.in. recitalem w nowojorskiej Carnegie Hall, w skład którego weszły zarówno fortepianowe utwory F. Chopina, jak i kameralna literatura skrzypcowa.

Działalność koncertowa z instrumentalistami przyczyniła się również do podjętej w konsekwencji decyzji o stworzeniu Poznańskiego Tria Fortepianowego. Zespół powstał w wyniku mojej wspomnianej współpracy z Anną Ziółkowską, a także z wiolonczelistką Dagny Musielak. Jednocześnie obie instrumentalistki współpracowały już wcześniej ze sobą prowadząc działalność w ramach kwartetu, a także kwintetu smyczkowego, z którymi odnosiły szereg sukcesów koncertowych i konkursowych. Zauważalna również przez osoby z zewnątrz podobna wrażliwość muzyczna każdej z nas spowodowała, że zespół z powodzeniem zafunkcjonował w życiu artystycznym kraju, a także poza jego granicami. Był również zapraszany do wykonań i prawykonań dzieł twórców muzyki współczesnej, m.in. podczas Festiwalu Poznańska Wiosna Muzyczna czy Międzynarodowego Forum Kompozytów. Efektem tej działalności jest również zaproszenie do nagrania pierwszej płyty zespołu, wydanej przez wytwórnię *Acte Prealable* - będącej początkiem antologii polskiego tria fortepianowego XX w. Na krążku znalazły się dzieła A. Panufnika, T. Szeligowskiego oraz A. Koszewskiego. Na kolejnym znajdują się tria fortepianowe A. Malawskiego i K. Meyera. Tria fortepianowe T. Szeligowskiego i A. Koszewskiego to premiery fonograficzne tych utworów. Zarówno płyta, jak i koncertowe wykonania dzieł spotkały się z ogromnie pozytywnym odbiorem krytyki i publiczności. Aktualnie zespół - od pół roku na stałe pracujący z wiolonczelistką Moniką Baranowską - przygotowuje się również do nagrania monograficznego krążka z muzyką K. Meyera dla wytwórni *Naxos*.

Dla mnie osobiście praca w trio fortepianowym odsłoniła kolejne obszary kameralistyki fortepianowej, dając z jednej strony wielką przyjemność zespołowej współpracy, a jednocześnie ogromną satysfakcję pianistyczną. Trio fortepianowe - jako gatunek muzyczny eksponujący partię fortepianu, traktujący fortepian jako wiodący w zespole, jednocześnie jednak zachowujący równorzędność partii każdego z instrumentów -

jest dla pianisty polem wymagającym jednocześnie solistycznej pianistyki, jak i umiejętności kameralnego współdziałania. Podczas gdy zajmująca mnie intensywnie kameralistyka wokalna koncentruje się wokół słowa, w trio muzyka czysto instrumentalna stawia inną specyfikę wymagań, zwłaszcza w kwestii ujęcia formy muzycznej, precyzji realizacji i synchronizacji rytmicznej, kolorystyki brzmieniowej i sonorystyki wymagającej znalezienia wspólnych barw dla fortepianu i instrumentów smyczkowych. Jednocześnie jednak owo spojrzenie na muzykę jako jedność, które przyświeca mi w mojej praktyce wykonawczej, w zgodzie z mistrzostwem kompozytorskim twórców sięgających po ów gatunek powoduje z kolei pewną naturalność w odnajdywaniu kolejnych środków potrzebnych do uzyskania potrzebnej całości wykonania. Zarówno we współpracy ze śpiewakiem, jak i w trio kompozytora we wzajemnym wyczuleniu na indywidualną wrażliwość każdego z wykonawców. To może nieco idealistyczne sformułowanie jest jak najbardziej możliwe do zrealizowania w praktyce. Wymaga oczywiście wiele pracy, zarówno w kwestii odpowiedzialnego przygotowania swojej partii, jak również odnalezienia wspólnej drogi wykonawczej, właściwej i odpowiedniej do zapisu kompozytora. Wymaga również odpowiednich cech osobowości każdego z członków zespołu, zawierających w sobie - po pierwsze - szeroko rozumianą pokorę wobec sztuki, jak również swego rodzaju empatię pozwalającą na szacunek dla partnera. Niezmiernie ważna jest umiejętność dialogu polegająca na czytelnym formułowaniu własnych spostrzeżeń i potrzeb wykonawczych, bez równoczesnego deprecjonowania zamysłów czy potrzeb partnera. Praca muzyka kameralisty jest więc w równym stopniu szkołą profesjonalizmu wykonawczego, jak i międzyludzkich zachowań oraz interakcji personalnych.

W sposób naturalny w mojej działalności artystycznej dochodzi często do połączenia dziedzin, w których jestem aktywna koncertowo, rezultatem są więc koncerty łączące np. osobę śpiewaka i trio fortepianowe. W takim właśnie ujęciu wykonawczym miałam okazję wystąpić m.in. na koncercie muzyki rosyjskiej z cyklu *Teresa Żylis – Gara prezentuje*, czy też w ramach *Nadnoteckiego Festiwalu Muzycznego*. W ramach koncertów wykonaliśmy zarówno oryginalny repertuar łączący w sobie taki właśnie skład wykonawczy, jak i transkrypcje dzieł wokalnych oficjalnie funkcjonujące w obiegu literatury dotyczącej tria fortepianowego. Koncerty takie za każdym razem spotykają się z ogromnym entuzjazmem publiczności, a dla nas - każdego z muzyków współwykonawców stanowią ubogacenie własnej działalności. Tak więc w planach koncertowych Poznańskiego Tria Fortepianowego na przyszły sezon artystyczny znajdują się zarówno koncerty z repertuarem zawierającym klasykę tria fortepianowego (tria W.A. Mozarta, L.v. Beethovena i F. Chopina), dzieła epok późniejszych i współczesne (tria M. Brucha i K. Meyera), a także projekt łączący w sobie trio S. Rachmaninowa, cykl *Ośmiu poematów do słów A. Blocka* na sopran i trio fortepianowe D. Szostakowicza oraz pieśni S. Rachmaninowa, z udziałem znakomitej polskiej śpiewaczki Joanny Kozłowskiej. W ramach mojej działalności koncertowej często dochodzi również do połączenia wykonań solistycznych i kameralnych (ciekawym przykładem jest tu mój udział w widowisku słowno-muzycznym *Salon Marii Szymanowskiej* gdzie wykonując rolę Marii Szymanowskiej-pianistki, towarzyszę również instrumentalistom i śpiewakom występującym w koncercie; mogę tu wspomnieć również wykonanie koncertów fortepianowych F – dur K.V. 413 i A – dur K.V. 414 V. A. Mozarta, w oryginalnej wersji kompozytora na fortepian i kwartet smyczkowy).

Owa idea ukazania specyfiki i roli fortepianu zarówno w pianistycznych dziełach solowych, w kameralistyce instrumentalnej, jak i w ujęciu kameralistyki wokalne przyświecała mi również w czasie przygotowań do koncertu w ramach przewodu doktorskiego. W repertuarze znalazły się wówczas *Klavierstücke op. 118* J. Brahmsa,

Sonata g – moll op. 65 na fortepian i wiolonczelę F. Chopina, a także cykl pieśni *Dichterliebe op. 24* R. Schumanna.

Również moja działalność fonograficzna koncentruje się wokół tych dziedzin wykonawczych. W moim dorobku płytowym znajdują się zarówno dzieła instrumentalne, jak i płyty z nagraniami utworów wokalnych: *Polish Piano Trios* (z Poznańskim Triem Fortepianowym); *Ania Bard- violin Laura Sobolewska piano* (krajek nagrany z Anną Bard skrzypaczką młodego pokolenia, aktualnie doktorem Dallas Music University w Texasie); *Raul Koczalski In Memoriam* (monograficzny krajek z premierowym nagraniem pieśni R. Koczalskiego, z tenorem Wojciechem Maciejewskim), *Roman Maciejewski In Memoriam* (zawierająca pieśni R. Maciejewskiego, z Marzeną Michałowską – śpiewaczką młodego pokolenia – asystentką wydziału wokalnego w Poznaniu); *Kaprys* (zawierająca twórczość wokalną J. Wieniawskiego, z Marzeną Michałowską - sopran); *Liryka wokalna kompozytorów bułgarskich* (nagranie w ramach doktoratu Ewy Filipowicz – mezzosopran). W końcu b.r. ukaże się kolejna płyta z moim udziałem zawierająca cykl pieśni M. Bukowskiego na sopran i fortepian (z M. Michałowską) oraz pieśni Z. Kozuba na tenor, fortepian, wiolonczelę i taśmę (z w. Maciejewskim) - na krajku, którego idea jest przedstawienie współczesnych kompozycji na głos ludzki z towarzyszeniem różnorodnych kameralnych składów instrumentalnych

Rezultatem mojej działalności jest również płyta, na którą w sposób szczególny chcę zwrócić uwagę, zainspirowana i nagrana przy okazji przypadającej w roku 2010 dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i Roberta Schumanna.

Charakterystyka dzieła muzycznego
płyta
FRYDERYK CHOPIN
1810 – 2010
ROBERT SCHUMANN

Na krajku znajdują się dwa dzieła z kameralnego nurtu twórczości kompozytorów *Frauenliebe und – leben op.42* Roberta Schumanna oraz *Trio fortepianowe g – moll op.8* Fryderyka Chopina. Oba dzieła muzyczne epoki romantyzmu eksponują, każde we właściwy sobie, odmienny sposób partię fortepianu. W każdym z nich pełni on odmienną, lecz jakże kluczową i ważną rolę. Zarówno Chopin jak i Schumann w sposób mistrzowski poruszali się w obszarze twórczości pianistycznej. Obaj uznali fortepian za instrument, w którym w pełni mogli wyrazić siebie. W początkowym okresie swojej twórczości Schumann – jakkolwiek wykazuje w swych dziełach powiązania literackie – zgodnie z zapatrywaniami romantyków o wyższości muzyki czystej jako najdoskonalszej ze sztuk, hołduje muzyce instrumentalnej, przy czym ponad dwadzieścia pierwszych opusów to tylko i wyłącznie twórczość fortepianowa.

Skąd w takim razie pieśń - jedna z czołowych i najbardziej reprezentatywnych form romantycznych w twórczości Schumanna? Romantyzm w sztuce to czas, kiedy wzmożone życie uczuciowe człowieka szuka odpowiednich środków wyrazu, by oddać „tajemne drgnienia duszy”, a muzyka staje się najdoskonalszym sposobem dla oddania tego co niewyraźne. Romantycy stawiają ją najwyżej ze sztuk. Jeden z czołowych ideologów i twórców romantyzmu L. von Tieck pisze: „...gdy będziecie chcieli powierzyć wasze uczucia słowom nie zapominajcie zapytać siebie co w ogóle można wyrazić słowami. Jedyne

muzyka, ta siła tajemna poruszająca wszystkie głębie i rozsadzająca wszystkie formy jest w stanie oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej ich bezpośredniości”.

Wg Schopenhauera muzyka jest bezpośrednim wyrazem pierwotnej wewnętrznej siły świata – „woli”, a sam Schumann pisze: „Wierzę, że muzyka jest idealnym językiem duszy”.

Kwintesencję muzyki widzieli romantycy w czystej muzyce instrumentalnej, ze względu na jej najbardziej nieokreśloną i wieloznaczną naturę. Wielbili Beethovena, którego twórczość instrumentalna przerasta znacznie wokalną, a także Bacha, którego dzieła również mają charakter pojmowany instrumentalnie.

Obok muzyki, której romantyzm przyznał tak wielką rolę, istniał w epoce drugi wielki „duch” – poezja. To ona przenikała i kształtowała życie romantyków. Poeci jako duchowi przywódcy byli wizjonerami, wieszczami, a w swych utworach gloryfikowali uczucie. Ze względu jednak na niewystarczalność słowa zwracali się właśnie ku muzyce - pragnąc poezję umuzyczyć. Stąd słynna dla romantyzmu idea syntezy sztuk, w swym dążeniu do muzyczności poezji, poetyckości w muzyce, muzyczności malarstwa, malarskości poezji. Wszystkie sztuki służąc sobie nawzajem miały przenikać się wzajemnie, tworząc uniwersalne dzieło sztuki i dając wyraz romantycznym pragnieniom duszy. O muzyce w poezji pisze Schlegel „Muzyka musi swą siłą przeniknąć czarodziejskie słowa poezji i wlać w nie duszę”, natomiast Schumann stwierdza, iż „dźwięk jest przede wszystkim komponowanym słowem”.

Na tym zderzeniu romantycznych idei i dążeń rodzi się jedna z najważniejszych dla epoki form muzycznych - pieśń romantyczna. Jak wiadomo rok 1840 zwany „rokiem pieśni” jest u Schumanna niejako erupcją twórczości koncentrującej się niemal wyłącznie na tym gatunku. Inspiracja wynikająca zarówno z poezji (fascynacja twórczością Heinego), jak i osobistych przeżyć związanych z osobą Klary Wieck owocuje powstaniem arcydzieł takich jak cykle pieśni: *Liederkreis* (do poezji Heinego, które sam poeta nazwał *Lieder*), *Mirty* (jako ślubna dedykacja dla ukochanej narzeczonej), *Dichterliebe* (do poezji Heinego), *Romanse i ballady*, a także *Frauenliebe und – leben op.42* do słów A. Chamisso.

Co sprawia, że Schumann uznaje pieśń za dostateczny środek wyrazu, nie przeszkadza mu warstwa słowna kompozycji? Otóż dążeniem kompozytora staje się, jak pisze: „uwolnić słowo od przekleństwa rozumu i poprzez zestrojenie z muzyką roztopić je w uniwersalnym dziele sztuki”. Schumann rozmiłowany w fortepianie właśnie jemu powierza kreowanie świata niewyraźnego. Podczas gdy głos ludzki jest bezpośrednim nośnikiem tekstu - muzyka ten tekst ożywia, czysto muzyczna partia fortepianu dopowiada to, co jest niewyraźne, jest odpowiedzialna ze całą sferą niemożliwych już do oddania słowem niuansów emocji i „drgnień duszy”. Jak pisze B. Pociąg „(...)w czystej muzyczności poezja staje się najczystsza mową metafizyczną, mówi o tym o czym mówienie jest niemożliwe, o czym trzeba milczeć (...) Warunkiem zaistnienia prawdziwej pieśni jest zwycięstwo muzyki nad słowem, mocy muzycznej nad mocą poetycką”. „Zwycięstwo” to w partii głosu polega na umuzyczeniu słowa, a w partii fortepianu na - jak określa prof. Tomaszewski: „rodzaju emocjonalnego komentarza”.

I tu dochodzimy do istoty partii fortepianu w pieśni romantycznej i specjalnego jej znaczenia. Pozorna prostota środków pianistycznych, fakturalnych, widoczna zwłaszcza chyba w cyklu *Frauenliebe und – leben*, który zdecydowałam się wykonać i nagrać na płycie niesie za sobą ogromną wagę i odpowiedzialność w wykonaniu tej partii tak, by spełniła ona swą rolę – z jednej strony stanowiąc integralną całość z przekazem głosu ludzkiego, a z drugiej podnosząc słowny tekst partii wokalnej do romantycznego przekazu.

Na tym tle zrodziła się moja fascynacja pieśnią w ogóle, a w szczególności pieśnią romantyczną, po raz pierwszy w historii muzyki traktującą rolę fortepianu w wyżej opisany sposób. Z tego również wynikła moja chęć wykonania jednego z najbardziej cenionych, ale również najtrudniejszych chyba do interpretacji cykli pieśni R. Schumanna *Frauenliebe*

und - leben op.42. Wykonanie owo – będące swego rodzaju kontynuacją – w ramach mojego przewodu doktorskiego wykonywałam cykl *Dichterliebe* R. Schumanna – wynikało również z możliwej dla mnie w tym czasie współpracy ze znakomitą śpiewaczką niemiecką Silvia Weiss - specjalizującą się, obok działalności operowej w wykonawstwie pieśni artystycznej. Po doświadczeniu wykonania *Dichterliebe*, jednego z najpiękniejszych cykli pieśni Schumanna, perspektywa wykonania drugiego ze sztandarowych dzieł liryki wokalne kompozytora wraz z niemiecką śpiewaczką spotkała się z moim ogromnym entuzjazmem. Niezmiernie istotne było dla mnie, że dzieło zostanie wykonane przez artystkę, dla której język niemiecki jest językiem ojczystym. Prawidłowa i naturalna niemiecka *Aussprache* nierozłącznie powiązana z melodią słowa, a tym samym melodyką i przebiegiem Schumannowskiej frazy muzycznej daje gwarancję wykonania zgodnego z prozodią języka, i równocześnie będącego w zgodzie z zamysłem kompozytora. Słowo jako element formotwórczy powoduje takie, a nie inne traktowanie muzycznych motywów, a przebieg zdań poetyckich konkretny kierunek fraz muzycznych. Schumann, który w sposób genialny umuzyczniał słowo, w sposób naturalny i integralny prowadzi zarówno słowną jak muzyczną narrację na przestrzeni każdej z ośmiu pieśni cyklu. Jednocześnie charakter tekstu każdej z nich determinuje charakter muzyczny i ekspresję kolejnych utworów.

Jak pisze prof. Tomaszewski, pieśni Schumanna urzeczywistniają się dzięki „drgnieniu serca”. To emocje działają jak energia, motor, do samej istoty pieśni należy organiczny związek ze sferą uczuć. Są zapisem chwili – tak charakterystycznego dla romantyków pragnienia uchwycenia „drgnienia duszy”. Wynika z tego szczególnie upodobanie twórców doby romantyzmu do miniatury – małej, wolnej od kanonów formy, zarówno w muzyce jak w poezji. Liryka wokalna już w samym swym pojęciu łącząca poezję i muzykę jest takim właśnie ujęciem sztuki. Swój szczególny wyraz znajduje właśnie w liryce wokalne R. Schumanna.

Nie bez znaczenia jest tu również osobisty aspekt przenikający twórczość kompozytora, a zwłaszcza jego cykle pieśni. Zarówno *Dichterliebe* pisane pod wpływem miłości do Klary Wieck jak i *Frauenliebe und - leben* - historia nawiązująca do życia ukochanej kobiety - nierozłącznie wiążą się z osobistymi przeżyciami. O ile w życiu Schumanna historia miłości kończy się szczęśliwie - o tyle w poezji Heinego, którą muzycznie adaptuje kompozytor w *Dichterliebe* - zgodnie z ideą bohatera romantycznego wiedzie poprzez tragedię niespełnionej miłości do ukojenia w sztuce: poezji. Również cykl *Frauenliebe und - leben* kończy Schumann tragicznie. Wykorzystując osiem z dziewięciu wierszy A. Chamisso kompozytor ukazuje w retrospekcji szczęśliwą miłość zakończoną nieoczekiwanie śmiercią ukochanego mężczyzny - niejako przewidując dalsze losy swoje i Klary. Niektórzy upatrują tu jakiegoś fatum ciężącego nad Schumannem, związanego z jego późniejszą chorobą psychiczną, każącego mu nawet w chwilach największego szczęścia przywoływać wątki tragiczne.

A może jest to tylko romantyczna tendencja i moda?

Od strony wykonawczej, wspólne wraz ze śpiewaczką wykreowanie charakteru każdej z pieśni było dla mnie ogromnym wyzwaniem, ale także wielką artystyczną przyjemnością. Celem naszym było wspólne odnajdywanie zawartych w muzyce Schumanna emocjonalnych i muzycznych niuansów, w dążeniu do spójnej artystycznie całości; ukazanie kolejnych obrazów, a jednocześnie narracji całej historii. Punktem wyjścia był przede wszystkim zapis nutowy, ale wielkie znaczenie dla interpretacji miała również wiedza o osobie i życiu Schumanna, oparta m.in. na korespondencji Roberta i Klary. Na własny użytek, jako inspiracji użyłam zdań zawartych w wymianie myśli obojga - dziwnie adekwatnych do tekstów A. Chamisso. Niektóre z nich pozwolę sobie tutaj przytoczyć przy okazji krótkiego omówienia pieśni. Szczegółowa analiza partii głosu i partii fortepianu, a także ich

wzajemnych powiązań mogłaby dostarczyć materiału na dużo szerszą publikację. Pozwolę więc sobie skoncentrować się na najbardziej znamienitych i ważnych aspektach, tak aby przybliżyć idee, które kierowały mną w pracy nad wykonaniem i nagraniem cyklu.

Pierwsza z cyklu pieśń *Seit ich ihn gesehen* to obraz rozmarzenia, a jednocześnie zdziwienia i zaniepokojenia młodej dziewczyny w obliczu nadchodzącej miłości. „Zdumiewa mnie Twoja dusza, wszystko co w niej zawarte, w ogólności Ty mnie często niepokoisz” - pisze Klara do Roberta. Patrząc z perspektywy całego cyklu, jak również dziewięciu poematów Chamisso to retrospektywne ujęcie. W niezmienionej postaci jawi się owa pieśń po raz wtóry w czysto instrumentalnej wersji, jako pianistyczne postludium cyklu. Tu powstaje interpretacyjny dylemat - często spotykane są wykonania w dość poważnym i można rzec smutnym charakterze, związanym z tragicznym finałem cyklu. A przecież to niewinny i zdecydowanie radosny moment w życiu młodej dziewczyny. Myślę, że rozwiązanie niesie sama muzyka Schumanna; owo zderzenie rozkwitających jakby w miłosnym uniesieniu fraz melodycznych i przemożnego rytmu pawany, romantycznego tekstu i nieoczekiwanego smutku w harmonicznym ujęciu partii fortepianu (alterowane i mollowe akordy). Zaskakujące złamanie harmoniczne kadencji na końcu każdej ze strof wprowadza moment niepewności i obawy - ukazując złożoność pierwszych emocji - radości, a także lęku przed pojawiającą się miłością i tym co ona przyniesie. Charakterystyczne dla Schumanna dopowiedzenia fortepianu, w tej pieśni ograniczone jedyne do powtórzenia ostatniej frazy po obu strofach, są jakby echem myśli zawartych w tekście i towarzyszących im emocji.

Nader ciekawa jest - wynikająca z wiedzy o osobowości Schumanna, znanej z zamiłowania do symboliki oraz nadawania pozamuzycznych znaczeń swej muzycznej twórczości - tradycja wykonawcza i dążenie zarówno praktyków jak i teoretyków do odkrywania owych ukrytych znaczeń w muzyce. Słynne ukryte tematy miłosne związane z imieniem Clara, o których sam pisze w listach do ukochanej, używa Schumann w wielu swoich utworach. Poszukiwanie owej symboliki szczególnie, można by rzec, atrakcyjne jest w obszarze pieśni, dodatkowo bowiem wzbogacone o wynikające z samego tekstu powiązania muzyczne. Eric Sams - angielski krytyk muzyczny specjalizujący się w badaniu relacji pomiędzy muzyką i słowem, w swej pracy *The Songs of Robert Schumann* wywodzi całą teorię motywów muzycznych w pieśniach Schumanna, na bazie tekstów źródłowych kompozytora oraz analizy jego twórczości. Zawarte tam spostrzeżenia mogą stanowić cenną inspirację do wzbogacenia interpretacji wykonawcy, poszerzać wiedzę i odczuwanie mentalności Schumanna jak kompozytora. W powiązaniu z osobistym poszukiwaniem odpowiednich muzycznych odcieni dla oddania słowa, a jeszcze bardziej zawartych między słowami uczuć, praca nad interpretacją Schumannowskich arcydzieł i wnikanie w ich istotę staje się fascynującą przygodą.

W pieśni *Seit ich ihn gesehen* wiedza poszerzona o wyżej omawiane zagadnienia pozwala dostrzec m. in. motyw Clary we frazie muzycznej przypadającej na słowa „möchte lieber weinen...” oraz „wie im wachen Träume schwebt sein Bild mir vor” Odpowiednio: w półtonowych alteracjach - dostrzegać motyw smutku i żalu, a w delikatnym mezzo - staccato pierwszych taktów - motyw marzenia (dreaming motiv) charakterystyczny dla nut, które „tylko w połowie są obecne”.

Drugą z pieśni *Er der Herrlichste von allen* traktuje Schumann jako wybuch nowych, powstrzymanych dotąd przeżyć. Radość, zachwyty, entuzjazm, niecierpliwść, znajdujące swój wyraz w powtarzanych akordach prawej ręki fortepianu są bazą dla motywów radości we frazach wokalnych - przejmowanych także przez fortepian. Jednocześnie basowe oktawy lewej ręki, a także zawarty w nich rytm punktowany, symbolizują tu charakterystyczny dla Schumanna i często w tym ujęciu spotykany motyw męski - są jakby uosobieniem

ukochanego. „Nie potrafię wyrazić co odczuwałam, lecz serce moje przepelnione było miłością dla Roberta i wdzięcznością dla niebios za bezmiar szczęścia jakim mnie napelniają. Wszystko wokół niego było mi święte”. W środkowej części pieśni, powtarzane w obu rękach akordy dają wyraz słowom o pokorze, poświęceniu i oddaniu, a następujące po nich chorałowe tony wprowadzają modlitewny charakter zgodny z motywem opadającej septymy na słowie „Beten”, często używanym przez Schumanna w kontekście religijności i nieba. Prowadzący do trzeciej części ciąg dominant septymowych charakteryzuje Schumanowską ekspresję afektacji i uczucia. Niezwykle ważne jest solowe postludium fortepianu, w którym ustaje ruch akordowy, a splatające się melodie są jakby rozśpiewanym głosem serca, zakończonym prostą kadencją używaną zwykle przez Schumanna dla wyrażenia szczęścia.

W pieśni *Ich kann's nich fassen, nicht glauben* spotyka się niejako ekspresja niepewności z pieśni pierwszej z radością drugiej. Zastosowana przez Schumanna tonacja *moll* czyni radosny tekst ukazany w niedowierzaniu, owa radość jest stłumiona, zahamowana. Akordy *staccato* to raczej znowu motyw marzenia w niedowierzaniu własnemu szczęściu, w połączeniu z niecierpliwością, która nie obejmuje nadmiaru szczęścia. Zmieniająca się następnie faktura fortepianu i harmoniczna progresja stanowi o zmianie nastroju na rozmarzony, a narastająca ekspresja prowadzi do kulminacji połączonej z jednoczesnym motywem smutku w opadającej melodii na słowach „nimmer so sein”. Dla oddania romantycznych sprzeczności i pogłębienia odcieni znaczeniowych, jak również dla oddania sprzeczności właściwych kobiecie, w następnej sekwencji przy słowach „sterben” i „Tod” używa Schumann harmonii durowej. Natomiast w *Adagio* zmienia ją nieoczekiwanie na mollową na słowie „Lust”. W owym *Adagio* zawiera się także motyw Clary (melodia na słowach „in Thränen unendlicher Lust”). W fortepianowym postludium z kolei zmiana tonacji c – moll na C – dur w sposób symboliczny niesie za sobą zmianę marzenia i niedowierzania - w pełną szczęścia rzeczywistość.

To właśnie szukanie owych kontekstów stanowi o specyfice pianistycznego traktowania partii fortepianu w przekazie słowa i emocji, charakterystycznego dla literatury wokalne, a zwłaszcza dla sztuki wykonawstwa pieśni artystycznej, owej *Liedkunst*, słynnej zwłaszcza w obszarze pieśni niemieckiej. Oprócz ściśle instrumentalnego traktowania własnej partii, prowadzenia kantyleny, frazowania, artykulacji, dynamiki, zmian agogicznych w stylu właściwym wykonywanej muzyce, istnieje można by rzec „drugie dno” związane ze słowem i całym poza muzycznym kontekstem dotyczącym wykonywanego dzieła. Im większa wiedza i wrażliwość pianisty na owe powiązania i niuanse muzyki związane z przekazem słowa i emocji, tym bardziej prawdziwa interpretacja i intensywność muzycznego przekazu. W gruncie rzeczy ten właśnie przekaz powinien stanowić o wszystkich wyżej wymienionych elementach dzieła muzycznego, o pianistycznej technice skierowanej szczególnie na barwę dźwięku, a ostatecznie na wspólne wykonanie, w którym obydwójce artystów: śpiewak i pianista tworzą integralną muzycznie i emocjonalnie interpretację – w zgodzie ze stylem i zamysłem kompozytora. Tak jak autentyczność przekazu śpiewaka, na podobieństwo aktora, wynika z jego dotarcia do istoty zawartych w tekście niuansów, tak również przekaz współkreującego dzieła pianisty powinien tej prawdy dociekać. W wypadku gry solistycznej włączenie całej osoby wykonującego dzieło artysty, stanowiące o głębi interpretacji muzycznego dzieła - może specjalnie skierowane ku wyeksponowaniu indywidualistycznych cech osobowości wykonawcy. Tutaj wymaga szczególnego wniknięcia zarówno w intencję twórcy tekstu – poety, następnie kompozytora, który ów tekst przenosi na „kolejne piętro” emocji poprzez umuzycznienie, a wreszcie partnera śpiewaka wnoszącego bogactwo własnej osobowości.

Z pozoru więc prosta i dla dyletanta mało skomplikowana partia instrumentalna niesie za sobą ogromne wykonawcze wyzwania. Dbałość o detal w obliczu wyżej opisanych

wymagań, uzyskanie odpowiedniej i stosownej do barwy głosu partnera barwy dźwięku, podniesienie słowa poprzez dźwięk do niemal metafizycznego przekazu niewyraźnych słowem uczuć, stanów i przeżyć czynią wykonawstwo pieśni artystycznej jednym z najbardziej fascynujących, według mej opinii, przeżyć muzyka, pianisty, kameralisty.

Dlatego też w kolejnej pieśni *Du Ring an meiner Finger*, będącej przykładem idealnego zespolenia muzyki ze słowem, wrażliwy i świadomy wykonawca - oprócz oddania ogólnej atmosfery ciepła, czułości, tkliwości właściwych dla sytuacji i stanu emocjonalnego podmiotu lirycznego - zauważy również inne szczegóły. Znamienne jest np. zastosowanie przez Schumanna materiału melodycznego z drugiej pieśni cyklu będącej apoteozą mężczyzny - który teraz staje się najbliższym człowiekiem. Kolejne razy pojawiający się motyw Clary po raz kolejny kieruje myśl ku osobistej historii Schumanna. „Chcesz tylko małego tak. Czyż serce przepelnione miłością nie może powiedzieć tego małego słowa. Robię to i całe moje jestestwo szepce z całej duszy”. „Jesteś mi tak wierna, jak żadna dziewczyna, jak żaden anioł być nie może. Tak kochać umiesz tylko Ty”. Ta wymiana myśli przyszłych małżonków stanowi kolejną inspirację do interpretacji pieśni, będącej apoteozą czystej i świętej miłości.

„ Czy ten człowiek będzie moim mężem? Niekiedy przychodzi mi na myśl, że nie potrafiłabym wzniesić się do jego wyżyn”. Następna pieśń *Helft mir ihr Schwestern*, opisująca moment weselnego dnia w swej fortepianowej fakturze nawiązuje wyraźnie do pieśni *Widmung* – pierwszej z cyklu *Mirty* dedykowanego Klarze przez Schumanna w prezencie ślubnym. Owe mirty - symbol ślubnego wieńca pojawiają się i w tekście tejże pieśni. Nastrój niecierpliwości, radości, zdenerwowania zawarty w „pnących się na podobieństwo ślubnych girlandów” pasażach fortepianu niejako „opłata” melodię głosu, stanowiąc całkowite zespolenie obu partii. Wszechobecne w melodii motywy radości obrazowane dodatkowo zastosowanymi na podobieństwo bicia serca akordami w środkowej części pieśni - kończą się zacytowanym przez Schumanna marszem weselnym w fortepianowym postludium. Towarzyszące mu *diminuendo* w genialny sposób maluje obraz oddalającego się orszaku weselnego i wprowadza do opowieści milczenie...

Z tego milczenia właśnie jawi się kolejna pieśń *Süsser Freund*, będąca muzycznym arcydziełem intymnego wyznania. Zgodna z romantycznym pragnieniem dotarcia do najgłębszych tajników duszy, pieśń pełna najgłębszego intymnego wzruszenia w mistrzowski sposób łączy słowo z muzyką, rytm muzyczny z rytmem słowa. Jednocześnie dźwięki fortepianu dają wyraz bezradności wobec słów, tak charakterystycznej dla największych wzruszeń i emocji. Wymowne jest opuszczenie przez Schumanna jednego wersu - traktującego o intymnym wyznaniu kobiety - z poematu Chamisso i zastąpienie go czysto muzyczną materią fortepianu. Prowadzi ona do środkowej części pieśni – będącej jedną z najpiękniejszych bodaj w literaturze muzycznej emanacją uczucia. Nawiązuje ona w wyraźnych cytatach do innego genialnego cyklu pieśni *An die ferne Geliebte* L.v. Beethovena . Z niej właśnie jawi się apogeum pieśni, tak zgodne ze słowami Klary do Roberta: „Za wszelkie skarby świata nie oddałabym jego uścisku”. Kolejne fortepianowe interludium jako rozładowanie emocji prowadzi do ostatniej pełnej intymnego wzruszenia części: kontynuacji poetyckiego i muzycznego wyznania o poczęciu dziecka w świętości i tajemnicy małżeńskiej miłości. „Świat jest zły, ale my pozostaniemy czysti” - pisze Robert do Klary. Ostatnie fortepianowe interludium prowadzi, jakby przygotowując coś niesłychanie cennego, do ostatnich słów „Dein Bildniss” (twój obraz).

Przedostatnia pieśń cyklu dość niekonwencjonalnie, zarówno dla poezji jak i muzyki doby romantyzmu, traktuje o bardzo realnym i rzeczywistym uczuciu matki do małego dziecka – owocu szczęśliwej (wbrew romantycznym ideałom nieszczęśliwej), małżeńskiej miłości. Jednocześnie zgodna jest ona jednak z romantyczną ideą pomieszania

nadprzyrodzonego z realnym, a jednocześnie po raz kolejny wchodzi w osobistą historię życia Schumanna. „Cóż za piękna rocznica ślubu u boku drogiego i czulego męża z sześciorgiem zdrowych dzieci. To błogosławieństwo niebios napelnia me serce wdzięcznością”. Wprowadzające radosne kołysanie pasażu fortepianu, poprzez zmianę faktury w części *Presto* dają wyraz niepohamowanej radości, na wzór tej z pieśni *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*. Rozpływa się ona następnie w rozmarzeniu i czułości fortepianowego postludium, aż do muzycznego zacytowania słów „Dein Bildniss” z poprzedniej pieśni – tym razem tylko w dźwiękach fortepianu.

Również akord fortepianu przecina to wszystko, co zaistniało w cyklu do tej pory. Prosty akord d – moll opatrzony przez Schumanna jedynie małym oznaczeniem *sf* jest jakże wstrząsającym środkiem wyrazu. „Tak więc z jego śmiercią odeszło ode mnie całe moje szczęście. Oby Bóg dał mi siły do życia bez niego”. Prostota wypowiedzi – w sposób dziwnie wyprzedzający fakty z życia - zastosowana przez Schumanna w ostatniej pieśni powoduje, że niemal nie sposób ogarnąć emocjonalnego ładunku pieśni, będącej absolutnym arcydziełem gatunku. W zasadzie tak naprawdę usłyszeć ją można tylko w wyobraźni. A raczej odczuć to wszystko, co niosą ze sobą słowa i dźwięki muzyki Schumanna. Pieśń owa słynna jest z powodu owego interpretacyjnego wyzwania, które niesie wykonawcom. I tak naprawdę każde wykonanie pozostawia pewien niedosyt w stosunku do oczekiwań wnikającego w istotę przekazu słuchacza. Myślę, że w gruncie rzeczy, jedynie wykonanie na żywo całego cyklu i gradacja polegająca na konsekwentnie prowadzonej narracji kolejnych pieśni daje najwięcej szans na stworzenie nastroju oraz właściwej dziełu pointy jakim jest ostatnia pieśń - a zwłaszcza następujące po niej pianistyczne postludium. Owo postludium - genialny przykład Schumanowskiego traktowania fortepianu w pieśni, pokrewny analogicznemu, słynnemu postludium z *Dichterliebe* dotyka niemal metafizycznego przekazu niemożliwych już do wyrażenia słów, uczuć, stanów, transcendentnych treści i najgłębszych tajemnic będących udziałem każdego człowieka. To właśnie tu zostawia Schumann przestrzeń do retrospekcji wszystkich zdarzeń opowiedzianej słowami poety historii, a także własnych osobistych przeżyć każdego z wykonawców, jak również każdego z odbiorców dzieła. Prostota muzycznych środków, a jednocześnie intensywność przekazu stawia przed wykonawcą niemal niewykonalne zadanie, a zarazem daje szansę na dotknięcie tych wyżyn sztuki - możliwych niekiedy do osiągnięcia przez artystę - kiedy to chwila wykonania zdaje się zatrzymywać rzeczywistość, powodując tym samym najgłębsze wzruszenie i dotknięcie istoty tajemnicy dzieła sztuki jako takiego.

Niezwykle trudno oddać tę głębię przekazu w formie nagrania, gdzie prócz żywych wykonawców część składową stanowi również sprzęt w postaci mikrofonów i urządzeń do nagrania i obróbki dźwięku. Pewne pierwiastki naturalnie funkcjonujące w akustyce sali zmuszeni jesteśmy wtedy „odtworzyć” poprzez ingerencję z zewnątrz, obejmującą dziesiątki składowych właściwych dla pracy reżysera dźwięku. Obecne czasy wymuszają tą właśnie formę przekazu, skądinąd cenną, ale jakże często nie dającą jednak szansy na tak autentyczne doświadczenie dzieła muzycznego jakim jest wykonanie na żywo. Niezależnie jednak od formy funkcjonowania dzieła praca nad nim od strony wykonawczej jest ta sama.

Każdy z muzyków wykonawców ma właściwe sobie sposoby rozumienia dzieła muzycznego. Zarówno zaangażowanie intelektu, jak i sfery emocjonalnej - w proporcjach właściwych każdemu inaczej - stanowi o autentyczności muzycznego przekazu. Przy okazji niniejszej charakterystyki dzieła, jakim jest nagranie płyty z utworami R. Schumanna i F. Chopina chcę podzielić się moim własnym doświadczeniem pojmowania muzyki i muzycznego wykonawstwa. Można by rzec, zrzęczenie losu, dziwnie jednak połączone i zgodne z moimi własnymi pragnieniami i wrażliwością muzyczną sprawiło, że obszarem szczególnym dla mego muzycznego doświadczenia jest muzyka oraz kameralistyka wokalna.



Dotknięcie tego świata muzycznego, którego część usiłowałam odsłonić przy okazji wyżej opisanego cyklu pieśni R. Schumanna jest dla mnie ogromną inspiracją dla osobistego pojmowania muzyki jako takiej. Przekłada się na moje spojrzenie i pracę zarówno w obszarze gry solistycznej na fortepianie, jak również inne formy kameralistyki jakimi się zajmuję. I odwrotnie: gra solistyczna, w trio czy w duecie przynosi kolejne doświadczenia i pogłębia moje rozumienie muzyki niezależnie od jej gatunku i formy. Przypadająca w 2010 roku podwójna rocznica urodzin F. Chopina a także R. Schumanna stanowiła dla mnie imperatyw do „skojarzenia” uprawianych przeze mnie w sposób szczególny form wykonawstwa. Stąd pomysł nagrania przedstawionej płyty.

Świadomość bliskości czasowej powstania obu dzieł i życia ich twórców, a także – oprócz oczywistych rozbieżności – punkty wspólne w historii obu dzieł spowodowały, że uznałam za zasadne umieścić je na jednym krążku obok siebie.

Trio g-moll op. 8 F. Chopina, w pewien sposób pozostające na obrzeżach twórczości kompozytora, jak również często odsuwane na margines repertuaru pianistów, otrzymało wszakże entuzjastyczną wręcz recenzję, napisaną w 1936r. w *Neue Zeitschrift für Musik* właśnie przez Schumanna. Jakkolwiek znane są nieco egzaltowane wypowiedzi Schumanna dotyczące wielu recenzowanych dzieł, jednak w tym wypadku celność zastosowanych przez niego sformułowań w osobiwy sposób zbiega się z moim własnym odczuciem wobec skomponowanego przez Chopina w 1828/29r. utworu. Niezależnie od różnorodnych, często krańcowo odmiennych opinii na temat *Tria* - poznanie i praca nad tym dziełem były dla mnie swego rodzaju odkryciem. Wiele zasłyszanych wcześniej wykonań *Tria*, pozostających jakby głównie w salonowym nurcie *brillant* nie wystarczająco, w mojej opinii, oddawało istotę chopinowskiego wyrazu, tak bardzo charakterystyczną dla wszystkich jego kompozycji. Stopniowe i coraz bardziej ujawniające się w procesie mojej pracy nad dziełem odkrywanie owego chopinowskiego czaru i pozbawionego banalności uroku kompozycji – powodowało mój coraz większy „respekt” wobec tego „młodzieńczego” utworu i ogromne wobec muzyki *Tria* zaangażowanie. Wtedy właśnie dopiero przeczytałam słowa Schumanna wyjątkowo pokrewne moim odczuciom. „Cóż mogę powiedzieć na temat tego *Tria*, co nie każdy kto je potrafi odczuć, powiedzieć może! Czyż nie jest ono tak bardzo szlachetne i bardziej marzycielskie niż jakakolwiek poezja, osobliwe w drobiazgach i całości, w każdej nucie muzyka i życie? Biedny berliński recenzencie (aluzja do krytyki Rellstab'a), ty który w tym wszystkim niczego nie przeczuwałeś, nigdy niczego nie pojmiesz biedny człowieku!”.

Poza tym *Trio* Chopina naturalnie wpisało się w moje muzyczne upodobania związane z działalnością wykonawczą, jak już pisałam łączącą w sobie zarówno granie solistyczne, jak i wykonawstwo muzyki kameralnej: instrumentalnej i wokalne.

Właśnie to intensywne zaangażowanie w muzyczną współpracę z głosem ludzkim i wiele wykonań literatury wokalne, poszerzyło i pogłębiło moje spojrzenie na muzykę Chopina, od zawsze będącą priorytetem moich pianistycznych zainteresowań. Ogólnie znane upodobanie Chopina do *bel canto*, jego admiracja pięknego śpiewu i głosu ludzkiego jako najdoskonalszego z instrumentów (pokrewna zresztą upodobaniom ulubionego przez Chopina - Mozarta) przestało być dla mnie tylko biograficzną informacją. Przez lata wnikając w istotę muzyki wokalne, zaczęłam w szczególnym sposób zauważać jak istotna była ona również dla Chopina, jak permanentnym w jego życiorysie elementem są wizyty w operze, jak gorące komentarze dotyczące śpiewu i wokalistów. Chopinowską kantylenę, niewątpliwie mającą źródło w owym *bel canto* zaczęłam odczuwać w kontekście własnego doświadczenia frazy wokalne, zarówno w jej *cantabile*, *espressivo*, jak i w formie recytatywno-deklamacyjnej, a także w ornamentyce. Wszystkie te rodzaje - jak słusznie wyszczególnia prof. Tomaszewski w swojej monografii chopinowskiej - w muzyce Chopina występują.

Słynne stwierdzenie kompozytora: „śpiewaj kiedy grasz” zdaje się być kluczem do jego muzyki. Znamienny jest komentarz Chopina dotyczący wykonania koloratur przez Konstancję Gładkowską: „...do admiring jest, kiedy śpiewa to . Nie śpiewa tego krótko, ale robi to długo ”. To właśnie sposób chopinowskiego słyszenia zarówno kantyleny, jak i figuracji. Świadczą o tym również opinie jemu współczesnych, dotyczące gry Chopina. I. Moscheles pisze: „...postępuje jak śpiewak zajęty wyrażaniem uczuć”. M. Mochnacki pisze o grze Chopina jako : „tak pełnej wyrazu, uczucia, śpiewu, że wzbudza w słuchaczu jakieś miłe dumanie”.

Rzecz jasna wszystko to jest sprawą ogólnie wiadomą i owa idea chopinowskiego śpiewnego legata od pokoleń zajmuje działania i dążenie pianistów. W moim przypadku chce jedynie podkreślić swoje zrozumienie istoty tej kwestii w perspektywie autentycznego i intensywnego obcowania pianisty – kameralisty ze sztuką wokalną. W tym momencie chce podkreślić również jak ważne i inspirujące dla pianisty – solisty jest wykonawstwo literatury wokalne, jakże często sprowadzane w powszechnej świadomości jedynie do roli prostego „akompaniamentu”!

Oczywiście, owa „śpiewność” połączona jest integralnie z barwą dźwięku, dynamiką, nierozzerwalna z harmoniką, agogiką, rytmiką czyli wszystkimi składowymi dzieła. Pozwala na uzyskanie w muzyce czystej: niuansu, odcieni i kolorów ekspresji – na podobieństwo wypowiedzanego słowa, w swej istocie będącego nośnikiem ludzkiej emocji. Ręka pianisty jest w tym wypadku „narzędziem” odczuwania muzyki i wszystkiego co ona ze sobą niesie. Jak stwierdza Lutosławski mówiąc o pianistyce Chopina „u żadnego z kompozytorów w całej historii muzyki nie występował z taką siłą i nierozzerwalną spójnością tajemniczy związek trzech elementów: ręki, klawiszy i odczuwania muzyki poprzez dźwięk.

Trio g - moll F. Chopina nie jest może idealnym przykładem do zaanalizowania wszystkich elementów kameralistycznej współpracy trzech instrumentów, zazwyczaj spotykanej w literaturze tego gatunku. Specyfika utworu polega na absolutnie wyróżnionej funkcji fortepianu. Jest to fortepian koncertujący – na podobieństwo wszystkich dzieł solowych kompozytora, a zwłaszcza jego koncertów. Tym większa i pełna pianistyczna satysfakcja wykonania tego utworu, połączona rzecz jasna z ogromem pianistycznych wymagań od strony wykonawczej – warsztatowej i interpretacyjnej. Dodatkowo owa Chopinowska narracja i priorytet fortepianu wymaga niezwykle precyzyjnego „wpisania” w nią zarówno partii skrzypiec jak i wiolonczeli; odróżnienia momentów koniecznych do uzyskania integralnej i spójnej materii dźwiękowej od tych, w których dominuje element dialogu.

Epicki charakter pierwszej części tria *Allegro con fuoco* - po wstępie wywodzącym się z beethovenowskiej tradycji - wprowadza temat w instrumentach smyczkowych, który następnie w swoim powtórzeniu przez fortepian ujawnia pełnię swego śpiewnego *cantabile*. Zawiera on w sobie kwintesencję chopinowskiej ekspresji w swej śpiewności i deklamacyjności, w tempie *rubato* pozwalającym na pojawianie się odcieni emocji: od najgłębszej tkliwości po nasycone *appassionato*. W równym stopniu charakterystyczna dla Chopina, następująca po nim część taneczna jest przykładem na to, jak znakomicie łączy kompozytor i przenika wzajemnie materię dźwiękową wszystkich trzech instrumentów. Niesłychanie istotne jest w tym, jak i wielu podobnych fragmentach tria wpisanie z pozoru „porwanych” motywów skrzypiec i wiolonczeli w pianistyczną figurację. Naturalność chopinowskiego *rubato* z jednoczesną koniecznością utrzymania pulsu rytmicznego jest wyzwaniem dla trójga muzyków we wzajemnej precyzyjnej reakcji na najmniejsze drgania agogiczno – dynamiczne, tak charakterystyczne dla chopinowskiej muzyki. Owe figuracje i wpisane w nie melodyczne motywy jakże często przywodzą na myśl zacytowane wyżej przeze mnie spostrzeżenie Chopina dotyczące śpiewnego wykonania wokalnych koloratur.

Ogromna część *Tria*, jak również innych dzieł F. Chopina „utkana” jest z takiej właśnie materii. Istotne zarówno ze względu na muzyczny aspekt, jak również dla pokonania technicznych trudności, niezwykle ważne jest wnikliwe zaanalizowanie i precyzyjne wykonanie wszystkich elementów notacji chopinowskiej - dotyczącej artykulacji i traktowania poszczególnych drobnych motywów. Każdy z nich ma określoną przez Chopina, absolutnie logiczną, muzyczną naturę – daleką od li tylko technicznych gam i pasaży. W momencie melodycznego i ekspresyjnego potraktowania najdrobniejszych składowych każdego z nich - owe figuracje zaczynają żyć własnym, żywym pulsem, doskonale spójnym z motywami skrzypiec i wiolonczeli. Jednocześnie układają się w narracyjny, epicki ciąg charakterystyczny dla formy sonatowej w I części tria.

Część drugą *Scherzo* - opartą konstrukcyjnie na podobnej zasadzie realizacji motywów i figuracji, charakteryzuje nade wszystko pierwiastek taneczny. W środkowej części dochodzi do głosu dodatkowo dialog między instrumentami a fortepianem w nowym materiale tematycznych o charakterze *dolce*. Dalej recytatywna część deklamacyjna w nastroju *agitato* przełamuje „sielankę” tanecznego scherza o idealnej klasycystycznej symetrii.

Kolejną część *Adagio sostenuto* to romantyczny poemat, pokrewny w wyrazie wolnym częściom chopinowskich koncertów. *Trio* powstawało w zbyt wielkiej bliskości czasowej w stosunku do koncertów fortepianowych Chopina, by można nie odnajdywać w nim tych samych idei, założeń i inspiracji. Według mojej opinii zbyt często spotyka się wykonania tej części jakby nadmiernie salonowe, pospieszne, pozbawione owej intensywności uczucia, tak znamiennej dla wolnych części koncertów, ignorujące niejako określenie tempa: *adagio sostenuto*. W nim zawiera się charakterystyczne nokturnowe zadumanie, śpiewność fraz, połączona z ornamentyką. Tak jak w koncertach - cudowny temat fortepianu funkcjonujący w pełni swej urody jedynie przy akompaniamencie „surdynek” w instrumentach smyczkowych, o które tak często dopominał się Chopin (*Adagio* z koncertu e – moll, pisze Chopin „bez surdynek by upadło”) wymaga niesłuchanie intymnego tła skrzypiec i wiolonczeli. Nasuwa się tutaj również skojarzenie z wolnymi częściami triów czy koncertów Mozarta, kiedy ów temat prezentowany w fortepianie na kształt śpiewu, zaczyna następnie płynąć w kantylenie smyczków. Swą specjalną rolę w tej części ma również wiolonczela – ulubiony instrument Chopina – jej ciepłe i nasycone brzmienie urzeka zwłaszcza w momentach *appassionato* i w cudownym dialogu z ornamentacyjnym recytatywem fortepianu. Prowadzi on do wyciszenia w jakby „miłosnym” duecie skrzypiec i wiolonczeli *dolce* i *smorzando* „rozpływającym się” niejako w tak często spotykanych potem w dziełach Chopina „błękitnych nutach” fortepianu.

Trio wieńczy efektowne *Finale* o cechach krakowiaka, z jednoczesną słodyczą (początkowe *sotto voce*) i taneczną energią ujęte w formę ronda. Część ta obfitująca w techniczne trudności warsztatu pianistycznego, jednocześnie możliwa jest do wykonania pełnego przyjemności, a wręcz „zabawy”, pod warunkiem potraktowania jej zgodnie z opisaną przy okazji I cz. tria - ideą realizacji pianistycznych figuracji, w zgodzie z motywami skrzypiec i wiolonczeli, będącymi z kolei częścią składową pianistycznej narracji.

Proces przygotowywania *Tria g – moll* F. Chopina nie należy z pewnością do łatwych, wymaga od każdego z wykonawców precyzyjnego wniknięcia w strukturę dzieła. Od skrzypka i wiolonczelisty specyfika muzyki fortepianowej Chopina oczekuje predyspozycji podobnych dyrygentowi towarzyszącemu pianiście w chopinowskich koncertach. Od pianisty – wszystkich tych elementów, które składają się na ideę stylu chopinowskiego. Od wszystkich wykonawców wzajemnego wyczulenia na siebie nawzajem i żmudnego odkrywania prawdziwych intencji kompozytora, tak potrzebnego w kameralistycznej grze zespołowej i muzycznym partnerstwie.

Kolejne, rozłożone w czasie etapy pracy nad triem odkrywają przed mną coraz to nowe aspekty bogactwa chopinowskiej myśli muzycznej i pianistyki. Etapy te zbiegły się

w wypadku działalności mojego zespołu - Poznańskiego Tria Fortepianowego - ze współpracą z kolejnymi wiolonczelistami tria. Praca nad dziełem z wiolonczelistką Dagny Musielak ze względów obiektywnych nie mogła zaowocować nagraniem płyty. Dlatego też miejsce wiolonczelistki zajął grający na płycie Józef Czarnecki. Obecnie trio, ostatecznie i na stałe pracujące z wiolonczelistką Moniką Baranowską, ma na swym koncercie, kolejne, uwieńczone sukcesami koncertowymi i pozytywnymi recenzjami wykonania tego utworu, odkrywając tym samym coraz pełniej piękno chopinowskiej muzyki w tym dziele.

Ja natomiast w wykonaniu *Tria g – moll op. 65* znajduję osobiste połączenie różnych aspektów mojej pianistycznej osobowości – począwszy od „zaszczepionej” w wieku dziecięcym miłości do muzyki Chopina, poprzez własne solistyczne wykonania wielu dzieł pianistycznych kompozytora, aż do własnych doświadczeń jako pianisty – kameralisty tak intensywnych w ostatnim czasie.

* * *

W niniejszym autoreferacie chcę wspomnieć o jeszcze jednym, wyjątkowym dla mnie jako wykonawcy, aspekcie pracy i działalności artystycznej. Przy okazji mojej aktywności, zwłaszcza na polu kameralistyki, wielokrotnie miałam zaszczyt i przyjemność być zapraszaną do wykonań, w tym również prawykonań, dzieł kompozytorów tworzących współcześnie. Wspomniana już przeze mnie premiera fonograficzna *Tria fortepianowego* A. Koszewskiego, cykle pieśni F. Dąbrowskiego, M. Bukowskiego, Z. Kozuba, A. Kiełba, I. Cwojdziańskiego, muzyka kameralna J. Stalmierskiego, A. Barr'a, A. Kroschela, M. Bukowskiego, R. Twardowskiego, *Trio fortepianowe* i utwory na skrzypce oraz wiolonczelę z fortepianem K. Meyera, czy wreszcie wykonywane niedawno *Pieśń zadumy i nostalgii* K. Pendereckiego – wszystkie te wykonania były jednocześnie okazją do osobistego spotkania, często również pracy, a także artystycznej prezentacji w obecności twórców. Pozostające zazwyczaj niemożliwym do zrealizowania życzeniem, pragnieniem wykonawcy do wnikięcia w intencję kompozytorów tworzących na przestrzeni historii muzyki, w przypadku twórców żyjących daje niebywałą okazję do konfrontacji wszystkich form bytowania utworu muzycznego. Z mojego doświadczenia wynika, iż zazwyczaj konfrontacja ta następuje mniej problemów niż mogłoby się wydawać. Warunkiem koniecznym jest rzecz jasna maksymalne wnikięcie wykonawcy w zapis nutowy twórcy i w pełni odpowiedzialne potraktowanie każdego szczegółu wykonywanego utworu. Owa dbałość, w połączeniu z zaangażowaniem, polegającym na potraktowaniu dźwięków dzieła jako można by określić „bliskich sobie” właściwie zawsze powoduje akceptację wykonania ze strony twórcy. Ewentualna praca staje się jedynie dalszą przyjemnością odkrywania nowych i nie poznanych jeszcze aspektów dzieła. Co ciekawe często dotyczy to obu stron - zarówno wykonawcy, jak i kompozytora.

Doświadczenia takie wyjaśniają w pewnym stopniu i rzucają światło również na kwestię interpretacji dzieł historycznych i dylematy związane z zakresem dowolności interpretacji, jak też wykonawczej odpowiedzialności z tym związanej. Nasuwa się proste podsumowanie tej kwestii, iż niemoralnym jest ignorowanie umieszczonych w zapisie nutowym oznaczeń kompozytora, często usprawiedliwiane przez wykonawców potrzebą własnej „osobowości artystycznej”. Natomiast niuanse i różnice w interpretacji, właściwe dla fascynującego procesu łączenia dwóch światów – twórcy i odtwórcy, inne dla każdego wykonawcy, niepowtarzalnego artysty i człowieka, służą jedynie ubogaceniu dzieła. Nie sposób opisać tu wszystkich doświadczeń, które dla mnie osobiście potwierdzają ten wniosek,

jak również wielu fascynujących momentów i wzruszeń wynikających z mojego zetknięcia z dziełem i jego twórcą.

W sposób szczególny wspominam zwłaszcza jeden z nich – swój udział w niezwykle oryginalnym, niespotykanym dla wykonawcy artystycznym doświadczeniu, jednocześnie będącym powodem wyjątkowych i wręcz symbolicznych dla mnie emocji. Mam na myśli mój udział w wykonaniu, prezentowanego w 16 kanałowej ambisonicznej wersji, utworu *In the rear* wybitnej polskiej kompozytorki Lidii Zielińskiej, o którym ona sama pisze: „Klawiatura fortepianu staje się w tym utworze interfejsem między wnętrzem instrumentu, a indywidualnym bagażem życiowym słuchacza(...). Symbolicznie odnosi się również do tego czego fortepian doświadczył już pod palcami wielu pianistów. Kubatura fortepianu zostaje przekalowana do rozmiarów dużej sali koncertowej. Słuchacze doświadczają powiększonych brzmień, jakby znajdowali się wewnątrz instrumentu. Doświadczeniu estetycznemu towarzyszy również, na skutek zmiany skali, doświadczenie fizjologiczne(...)” Doświadczenia tego nie sposób oczywiście oddać słowami. Chcę opisać i podkreślić ten moment dlatego, gdyż mój odbiór utworu - prezentowanego m. in. w *Roku Chopinowskim* ramach Międzynarodowego Festiwalu Warszawska Jesień - przy jednoczesnym współdziałaniu jako pianistki w jego powstaniu, stanowi jedno z ciekawszych dotąd artystycznych doświadczeń.

Słuchając owej kompilacji muzycznych skojarzeń, w połączeniu z pojawiającymi się wśród nich, nagranych wcześniej, fragmentami własnych wykonań dzieł literatury fortepianowej - trudno opisać ogrom dotykających najgłębszych warstw moich uczuć i świadomości wzruszeń. Ich źródłem jest prezentowany w utworze temat: pianistyka - integralna część mojego życia – osobistego zaangażowania, ciągłej będącej pasją pracy na obejmujących wszystkie pokłady mojej osobowości obszarach: intelektu, emocji, pianistycznego warsztatu, muzycznej wyobraźni, współpracy artystycznej z drugim człowiekiem, obcowania z dziełem sztuki jako przejawem ducha ludzkiego zintegrowanego i wpisanego w dzieło stworzenia, w formie sztuki jaką jest muzyka – od wieków towarzysząca człowiekowi, a dla mnie osobiście będąca nieustannym źródłem artystycznej i życiowej satysfakcji.

Lara Polowska