

Prof. dr hab. Joanna Domańska  
Dziedzina – sztuki muzyczne  
Dyscyplina – instrumentalistyka  
Akademia Muzyczna im. K.Szymanowskiego  
w Katowicach

Katowice, 29.09.2021

**RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ  
Pani mgr Elżbiety Nawrockiej**

**Zleceniodawca recenzji:**

Uniwersytet Muzyczny im. F.Chopina w Warszawie, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 14.03.2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki ( t.j. Dz. U. 2016, poz. 882 z późn. zm. ).

**Dotyczy:**

Pisma skierowanego do Dziekana Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów , Uniwersytetu Muzycznego im. F.Chopina w Warszawie z dnia 05.07.2018 roku w sprawie:

- wszczęcia, na wniosek Pani mgr Elżbiety Nawrockiej przewodu na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, w specjalności gra na fortepianie i wyznaczenia promotora pracy doktorskiej

- wyznaczenia recenzentów ( Uchwała Rady Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów Uniwersytetu Muzycznego im. F.Chopina w Warszawie z dnia 27.06.2019 roku).

W świetle ustawy z dnia 14.03.2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki ( t.j. Dz. U. 2016, poz. 882 z późn. zm. ) Rada Wydziału posiadała uprawnienia do prowadzenia przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka.

Do pisma z dnia 27.10.2020 informującego mnie o wszczęciu przez Radę Wydziału przewodu doktorskiego mgr Elżbiety Nawrockiej i wyznaczeniu mnie recenzentem jej pracy doktorskiej dołączono dokumentację przewodową: kopię Uchwały o wszczęciu przewodu doktorskiego, kopię Uchwały o wyznaczeniu promotora oraz kopię Uchwał o wyznaczeniu recenzentów.  
Złożona przy wniosku dokumentacja została przez Kandydatkę prawidłowo przygotowana.

### Dane o Kandydatce:

Elżbieta Nawrocka urodziła się \_\_\_\_\_ W 1989 roku ukończyła z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w klasie fortepianu prof. B.Kawalli. Umiejętności swoje doskonaliła na studiach podyplomowych w klasie prof. J.Ekiera i w Paryżu, gdzie jako stypendystka Rządu Francuskiego studiowała pod kierunkiem M.F.Bouquet. W 1992 wyemigrowała do Norwegii. Przez 15 lat była wykładowcą Musikk-Dans-Drama Linje (odpowiednik polskiego Liceum Muzycznego). Oprócz pracy pedagogicznej prowadziła czynną działalność artystyczną jako solistka i kameralistka, występując w Polsce, Szwecji i Norwegii. Od 2015 mieszka w USA.

### Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr Elżbiety Nawrockiej pt. *Techniki polifoniczne Paula Hindemitha na podstawie wybranych dzieł na fortepian solo i dzieł kameralnych z udziałem fortepianu* składa się z dzieła artystycznego oraz jego opisu. Doktorantka zarejestrowała na CD trzy kompozycje Paula Hindemitha: *III Sonatę fortepianową, Sonatę na flet i fortepian oraz Dziewięć pieśni angielskich na głos i fortepian*. Nie wiadomo, gdzie i kiedy nagranie zostało zrealizowane - w opisie nagrania doktorantka podaje jedynie nazwiska współwykonawców.

### Ocena dzieła artystycznego

#### III Sonata fortepianowa

Z zarejestrowanych kompozycji najbardziej udanym jest nagranie *III Sonaty fortepianowej*. Być może wynika to z większej - nieskrępowanej obecnością partnera - swobody wypowiedzi.

W I części podoba mi się narracja, płynnie rozwijająca się na długich płaszczyznach. Zastrzeżenia budzi pedalizacja, szczególnie w burzliwym przetworzeniu. Duża ilość sekund w przebiegach szesnastkowych przy gęstej pedalizacji czyni je mało czytelnymi. Z powodu gęstego pedału nie słychać dialogu pomiędzy kroczącymi *maestoso* ćwierćnutami z kropką i „przeszkadzającymi” motywami, wchodzącymi na drugą ósemkę w takcie. Natomiast gdy dialog ten przechodzi do prawej ręki i „przeszkadzające” motywy przeniesione są do basu - słychać wybijające się akcenty. Również fragmenty łącznikowe z synkopowanymi akordami mogłyby wnieść więcej uspokojenia, zaśłuchania. Jest to zatrzymanie ruchu, w kontraście do wartkiej akcji wyznaczanej przez dominujący w tej części rytm ćwierćnuta / ósemka. Kreowanie tego spokoju zaburza brak łagodnego wykończenia każdej frazy - pomimo iż pianista powinien zmieścić się w czasie ósemki, to jednak przeniesienie ręki, by rozpocząć następną frazę (czy motyw), nie może wiązać się z gwałtownym szarpnięciem.

W II części interpretacja bardzo dobrze oddaje charakter utworu. Na uznanie zasługuje tempo i selektywność – szczególnie w wymagających przebiegach ósemkowych w środkowym fragmencie. Podoba mi się lekkość i rozplanowanie dynamiczne, aczkolwiek dłuższe pozostawanie w dynamice *p* lub *pp* (bez *cresc.*) pomogłoby w uzyskaniu ostrzejszych kontrastów dynamicznych i pozwoliło jeszcze bardziej uwypuklić scherzowy charakter tej części.

Marsz (III część) stanowi duży kontrast wyrazowy w stosunku do części poprzedniej - Doktorantka podkreśla go masywnym *pesante*. Zmiana artykulacji i dynamiki, związana z wprowadzeniem fugato, pojawia się tylko na chwilę. Przy kolejnych wprowadzeniach tematu zatracają się czytelne proporcje na korzyść gry *pesante* – nie sposób wysłyszeć zakończeń łuków, tak plastycznie podanych przy pierwszym pojawieniu się tematu. Można by to było osiągnąć stosując bardziej wyrafinowaną pedalizację. W przeciwieństwie do mało czytelnych planów we fragmentach *forte*, we fragmentach

*pp* skomplikowane linie rytmiczne egzystują niezależnie: są prowadzone inną barwą, a jednocześnie logicznie się rozwijają.

IV część to dwu-tematyczna Fuga – w nagraniu zauważam dobre słyszenie linearne, kontrasty barwy, doskonałe panowanie nad rozrastającą się ku końcowi fakturą: wirtuozowskie (w rozumieniu estetyki Hindemitha) niewygodne przebiegi ósemkowe wykonane są z bardzo dobrą artykulacją. Jednak elementem przeszkadzającym w odbiorze jest nie podlegająca cieniowaniu, natarczywa dynamika *forte* i niestety, brzydki gatunek dźwięku. Warunkiem uzyskania przestrzenności w formach wielogłosowych jest zróżnicowanie ważności głosów (jednak kontrapunkty są mniej ważne od tematu fugi) – w kolejnych wejściach tematu głosy towarzyszące muszą zejść na drugi plan.

### Sonata na flet i fortepian

W I części wykonawcy precyzyjnie realizują skomplikowaną rytmikę obu partii, jednak gra jest mało giętka, statyczna. Wrażenie gry statycznej wzmacnia masywne brzmienie fortepianu, które nie daje moim zdaniem, odpowiedniej perspektywy dla lekkości partii fletu. W taktach 18 – 32 oraz taktach 77 -93 zmiana faktury akompaniamentu wymaga zmiany barwy i artykulacji - tej zmiany nie słycać. Ryzykownym (ze względu na brzmienie) wydaje się długi pedał zastosowany w drugiej z wymienionych sekcji – artykulacja *staccato* nadaje lekkości, pedał tą lekkość niweluje i nie daje możliwości wysłyszania finezji ukształtowania partii fortepianu. Jednostajna dynamika nie pozwala na rozwój długiej linii w przetworzeniu. Z kolei fragmenty podsumowujące, rekapitulujące (epilog, koda) w dynamice *p* i *pp* wymagają zmiany barwy na ciemniejszą dla podkreślenia ich medytacyjnego, recytatywnego charakteru – nie odczuwam tych zmian.

II część powinna przynieść zasluchanie i ukojenie - nie odczuwam tego nastroju z powodu braku dynamiki *p* i *pp*. Gra jest konkretna, szczególnie w masywnym *fortissimo* fortepianu w kulminacji – takie natężenie dźwięku bardziej pasowałoby do akompaniamentu dla np. waltorni. Można dyskutować, czy podkreślana w opisie przez doktorantkę duża rozpiętość dynamiczna *pp-ff* powinna być rozumiana bezwzględnie, czy też jednak przez pryzmat charakteru drugiej części cyklu sonatowego – wtedy powinna by pojawić się większa refleksyjność, zasluchanie.

III część jest precyzyjnie wykonana pod względem rytmicznym, w żywym tempie - a jednak odnoszę wrażenie, że akcja muzyczna toczy się leniwie. Wrażenie gry monotonnej powoduje brak rozwoju frazy: mimo wyraźnych wskazówek w partyturze frazy nie zaczynają się *piano* i nie wygasają (szczególnie w partii fletu). Gra jest jednostajna dynamicznie i kolorystycznie. Generalnie, nie słycać w nagraniu przestrzeni – często partia fortepianu wydaje się być za głośna. Zaznaczana w partyturze dynamika *p* wydaje się mieć intensywność *mf* co powoduje, że punkty kulminacyjne w dynamice *f*, *ff* stają się ciężkie, przeforsowane dźwiękowo. Uboga jest również paleta barw – *diminuendo* nie idzie w parze ze ściemnieniem barwy, *piano* ma mało miękkości. Trudno wyrokować, czy wynika to ze zbyt równorzędnego potraktowania instrumentów w sensie rozumienia polifonii, czy z mankamentów nagrania. Mam wrażenie, że zbyt przyłożenie wagi do teoretycznej analizy negatywnie wpływa na artystyczny obraz dźwiękowy – osobiście preferuję granie lekkie, raczej w konwencji neoklasycyzmu francuskiego, niż masywność w charakterze Regeera, którą to koncepcję zdaje się preferować Doktorantka.

### „Dziewięć pieśni angielskich”

Interpretacja „Pieśni angielskich” jest dużym wyzwaniem dla wokalisty – brak oparcia intonacyjnego w fortepianie sprawia, że podstawowym problemem staje się czyste wykonanie partii. Mam

wrażenie, że wokalistka skupiona jest jedynie na tej trudności technicznej, w wyniku czego nie pozostaje już miejsca na kreację artystyczną. W interpretacji tego cyklu brakuje mi przede wszystkim zmian barwy głosu i intonacji w zależności od tekstu pieśni oraz wyraźniejszego zróżnicowania dynamicznego, artykulacyjnego zarówno w partii wokalne jak i fortepianu.

Dla przykładu:

- w pieśni „The Whistlin' Thief” nie słychać zróżnicowania barwy w głosie, która pozwoliłaby usłyszeć dialog matki i córki. Tak charakterystyczna pieśń daje ogromne możliwości dowcipnego, barwnego przedstawienia tej scenki rodzajowej – brak zróżnicowania dynamicznego, artykulacyjnego
- w pieśni „Echo” według partytury i opisu doktorantki echem odpowiada raz głos, raz fortepian – tych zmian nie słyszę
- w pieśni „Envoy” frazy partii fortepianu i głosu powtarzają się wielokrotnie w zmiennej dynamice – nie słychać różnicy ani w natężeniu dźwięku, ani w ściemnieniu barwy

W całym cyklu głos i fortepian najlepiej uchwyciły nastrój w pieśni „Sing on there in the Swamp” – w interpretacji wyczuwam adekwatny do treści pieśni zaśłuchanie i spokój.

Podsumowując odnoszę wrażenie, że nadrzędny cel pracy (wskazanie technik polifonicznych użytych w każdym z prezentowanych dzieł i skupienie się na niezależności głosów z nich wynikających), spowodował, że Doktorantka zapomniała o potrzebie zapewnienia odpowiedniej gradacji ważności elementów i zachowaniu dobrych proporcji. Generalnie interpretacjom zarejestrowanym na płycie brak zróżnicowania dynamicznego, zniuansowania – gra jest rzetelna, ale mało artystyczna (dynamika jest płaska, mało finezji i fantazji). Często również, podkreślane przez Doktorantkę partnerstwo przy interpretacji utworów z udziałem fletu i głosu (rozumiane jako równorzędność ról) prowadzi, w moim odczuciu, do zaburzenia proporcji wynikających z grania kameralnego.

Być może odbiór taki spowodowany jest jakością nagrania, które wydaje się być zrobione środkami „domowymi” (rozstrojony fortepian w III cz. Sonaty fortepianowej, liczne stuki, brak przestrzeni).

### Ocena opisu dzieła artystycznego

Obszerna praca przedstawia sylwetkę kompozytora i czasy, w których tworzy, naświetla również historyczny rozwój polifonii ukazując punkt wyjścia dla polifonii Hindemitha. Te informacje są wstępem do centralnej części pracy, którą stanowią rozdziały poświęcone analizie nagranych przez Doktorantkę kompozycji i rozdział poświęcony wykonawstwu dzieł kompozytora.

W tych najbardziej interesujących z punktu widzenia wykonawcy rozdziałach, spodziewałam się znaleźć informacje dotyczące rozwiązywania określonych problemów technicznych czy wyrazowych. Niestety w opisie dzieła nie odnalazłam uwag czysto pianistycznych, ani jednego odniesienia do artystycznego wykonania. Doktorantka nieustannie zwraca uwagę takie zagadnienia jak: różnorodność materiału muzycznego, rytmicznego, częste zmiany faktury, naprzemienne stosowanie szeregu różnorodnych technik polifonicznych – nie wspomina jednak słowem, jakie przełożenie mają te zabiegi na stronę wyrazową kompozycji.

O ile opis obydwu sonat jest obszerny, to opis każdej z *Dziewięciu pieśni angielskich* jest bardzo skromny – zazwyczaj na nie przekracza 10 zdań. Analiza sprowadza się jedynie do podania treści pieśni i wyszczególnienia rodzaju użytych technik polifonicznych z pominięciem innych aspektów. Dla przykładu:

- Przy opisie budowy pieśni „The Moon” pominięty został ważny aspekt kształtowania dynamiki (*cresc.*) w partii fortepianu: 4-taktowa fraza pojawia się w prawej ręce (*pp*), potem w obu, przy czym lewa ręka jest w drugim powtórzeniu przeniesiona o oktawę niżej (*p – cresc*), by zakończyć część A

lewą ręką solo w niskim rejestrze (*ff – dim.*). Ten ruch wskazuje na wędrówkę księżycy, o czym mowa w tekście pieśni.

- Przy opisie pieśni „The Wild Flower's Song (Waldrose)” autorka zwróciła jedynie uwagę na początkowe recitativo i codę pomijając fragment określony przez kompozytora jako *Moderato, arioso*, co jednoznacznie wskazuje na konieczność zróżnicowania charakteru obu tych fragmentów. Również wzmianka o pojawieniu się kontrapunktu figuracyjnego w partii prawej ręki pomija związek z treścią pieśni: spokój nocy przechodzi do wizji różanego poranku – dynamika rozwija się *p – mf – f*.

Praca ma bardzo dużo niedoskonałości natury redakcyjnej (literówki) – sprawia wrażenie, że nie została poddana korekcie przed drukiem.

#### **Konkluzja**

Postać Paula Hindemitha jest mało popularna w Polsce, a jego kompozycje z rzadka pojawiają się w programach koncertów, uboga jest również literatura tematu. W tym kontekście praca o technikach polifonicznych Hindemitha wypełnia lukę w polskim piśmiennictwie i stanowi cenne źródło wiedzy na temat specyfiki twórczości tego kompozytora. Nagranie prezentuje rzetelny warsztat pianistyczny doktorantki i daje podstawę do wyrażenia opinii, iż Doktorantka posiada umiejętności do prowadzenia samodzielnej działalności artystycznej i naukowej oraz spełnia wymagania art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14.03.2003.

Pracę doktorską Pani mgr Elżbiety Nawrockiej przyjmuję.

Prof. Joanna Domańska

