

Warszawa, 29.07.2021

Prof. Ewa Pobłocka

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Sztuki muzyczne, dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Email: epoblocka@wp.pl

Recenzja pracy doktorskiej mgr Aleksandry Świgut

Imię i nazwisko Kandydatki: Aleksandra Świgut

Tytuł rozprawy doktorskiej: Rola fortepianu historycznego w kształtowaniu techniki gry oraz świadomości stylistycznej współczesnego pianisty. Wykonawstwo na fortepianach historycznych a XX-wieczna tradycja pianistyczna

Promotor: prof. Waldemar Wojtal

Zleceniodawca recenzji:

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Zlecenie podjęte na podstawie Ustawy o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach w zakresie sztuki z dn. 14 marca 2003 r. (Dz.Ust. nr. 65, poz. 595).

Podstawowe dane o Kandydatce:

Mgr Aleksandra Świgut jest doświadczoną pianistką – solistką i kameralistką. Ukończyła Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Piotra Palecznego, Akademię Muzyczną w Katowicach w klasie Wojciecha Świtały i Marii Szwejger-Kuśakowskiej, a także Guildhall School of Music w Londynie w klasie Davida Dolana. Jak podaje w swojej notce biograficznej – zdobywała doświadczenie na fortepianie historycznym pod kierunkiem

Katarzyny Drogosz. Uzyskała także dyplom w klasie klawesynu Małgorzaty Sarbak. Od 2019 roku jest zatrudniona jako asystentka w Katedrze Kameralistyki Fortepianowe i Smyczkowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Należy do Stowarzyszenia Ludwiga van Beethovena pod patronatem Elżbiety Pendereckiej. Była Stypendystką Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci (2003–2010), który aktualnie wspiera jej działalnością pedagogiczną. Wielokrotna otrzymywała stypendia Ministerstwa Kultury, Fundacji im. Franciszka Wybrańczyka, niemieckiej Fundacji Jutting. W 2020 roku otrzymała stypendium dla wybitnych młodych naukowców przyznane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Kandydatka była wielokrotnie nagradzana na międzynarodowych konkursach pianistycznych. Do największych jej osiągnięć należą drugie nagrody na Międzynarodowych konkursach pianistycznych w: Ettlingen, Enschede, Nowym Orleanie, 47. Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Zdobyła drugą nagrodę na I Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych w Warszawie. W 2021 roku została zakwalifikowana do udziału w XVIII Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (październik). Ostatnie dokonania Kandydatki w sposób szczególny związane są z tematyką podjętej przez nią pracy doktorskiej.

Kandydatka posiada imponujące doświadczenie koncertowe – brała udział w ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach muzycznych m.in. Festiwalu Pianistycznym w Nohant, Wielkanocnym Festiwalu Beethovenowskim. Festiwalu Chopin a Paris, Międzynarodowym Festiwalu w Dusznikach Zdroju, Międzynarodowym Festiwalu Chopin i jego Europa. Jako solistka koncertowała wieloma z orkiestrami: AUKSO, Filharmonii Łódzkiej, Filharmonii Lubelskiej, Filharmonii Zielonogórskiej, Orkiestrą XVIII Wieku, Orkiestrą Opery i Filharmonii Podlaskiej, Netherland Symphony Orchestra, Liepaja Symphony Orchestra. Koncertuje również jako kameralistka. W 2014 roku wraz z wiolonczelistą Marcinem Zdunikiem nagrała płytę z utworami Roberta Schumanna wydaną przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie, która doczekała się pozytywnych recenzji. Występuje także w duecie z siostrą – skrzypaczką Agnieszką Świąt. Brała także udział w licznych kursach mistrzowskich m.in. w Hamamatsu, La Chatre (przy Międzynarodowym Festiwalu Pianistycznym w Nohant), Radziejowicach, Opactwie Royaumont (stypendium Fundacji Royaumont), Lipsku, Dusznikach Zdroju, podczas których współpracowała z wybitnymi muzykami i pedagogami takimi jak: Robert Levin, Malcolm Bilson, Arie Vardi, Anna Malikova, Soo-Jung Shin, Alexei Lubimov, Piet Kuijken, Tobias Koch, Andreas Staier,

Katarzyna Popowa-Zydroń, Ives Henry, Philippe Guisiano, Mariola Cieniawa. W wymienionym gronie dostrzec można wybitnych specjalistów w zakresie wykonawstwa na instrumentach historycznych oraz interpretacji chopinowskiej, co z pewnością nie pozostało bez wpływu na kształt rozprawy doktorskiej Kandydatki.

Ocena merytoryczna pracy doktorskiej Kandydatki:

Praca doktorska mgr Aleksandry Świgut obejmuje dzieło artystyczne, na które składają się nagrania utworów Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Fryderyka Chopina zarejestrowane podczas sesji nagraniowych lub podczas koncertów (tzw. „live recording”) oraz opis dzieła artystycznego o tytule: „Rola fortepianu historycznego w kształtowaniu techniki gry oraz świadomości stylistycznej współczesnego pianisty. Wykonawstwo na fortepianach historycznych a XX wieczna tradycja pianistyczna”. Część pisemna obejmuje wstęp, w którym Kandydatka wskazała najważniejsze cele dysertacji oraz przedstawiła swoje motywacje i relację z przebiegu pracy, trzy główne rozdziały oraz podsumowanie. Dysertację wieńczy opis zawartości nośnika elektronicznego, bibliografia, spis przykładów i ilustracji, streszczenia w języku polskim i angielskim oraz aneks – kwestionariusz.

Rozdział pierwszy nosi tytuł „Wykonawstwo historyczne a XX-wieczna tradycja wykonawcza. Poszukiwanie autentyczności w sztuce, kształtowanie nowych tradycji wykonawczych i ich wpływ na pianistykę XXI wieku”. Na jego kartach Kandydatka stawia ważne pytania, które wyniknęły z żywego zainteresowania badanym tematem, na równi w perspektywie praktycznej i teoretycznej – „kim jest artysta wybierający akademicką ścieżkę doskonalenia zawodowego?”; „czy sztukę można zamknąć w świątyni rozumu?”. Odpowiedzi formułuje, posiłkując się własnymi refleksjami oraz wskazówkami filozofów (Platon) i literatów (Wystan Hugh Auden, Wiesław Myśliwski). Przynajmniej w odpowiedzi na pierwsze pytanie warto byłoby pokusić się o pogłębienie perspektywy psychologicznej i socjologicznej – lub choćby ich zasygnalizowanie. W dalszej części rozdziału Kandydatka przeanalizowała przyczyny fundamentalnego dla europejskiej kultury oświecenia i romantyzmu konfliktu oświeceniowego racjonalizmu z romantycznym „uczuciem”, trafnie wskazując, że wykonawstwo muzyczne to synteza sfery emocjonalnej i intelektualnej, ducha i materii. Przywołała interesujący artykuł Aleksandra Mocka, „Igrając z historią. Nurt autentyzmu”: „w minionych wiekach istniała ścisła jedność stylu wykonawczego i współczesnej kompozycji. Wykonawca mógł być pewien, że podstawy *gramatyki* i *składni języka*, którym przemawia, zna

doskonale, niczym mowę ojczystą, w której dorastał. Tymczasem w XX wieku, wraz z nadejściem renesansu muzyki dawnej, zanika tradycyjna łączność kompozytora, wykonawcy i odbiorcy". W ciągu wywodu Kandydatka przytoczyła również słowa Wandy Landowskiej, przeciwniczki idei „unowocześniania” języka muzyki: „Sztuka nie podlega prawu postępu, tak jak ma to miejsce w nauce”, jak również kilku innych twórców.

Podrozdział „W poszukiwaniu autentyczności” przyniósł kolejne istotne w perspektywie współczesnej interpretacji muzyki *dawnej* pytania: „czy priorytetem dla interpretatora jest to, aby [wykonanie] „dobrze brzmiało” czy aby było „historycznie uzasadnione”? Kandydatka przywołała wypowiedź Maurice’a Ravela („nie wymagam aby moja muzyka była interpretowana; jedynie aby była wykonywana”) – warto byłoby rozszerzyć ową wzmiankę, która odsyła czytelnika do niezwykle bogatego dyskursu estetycznego związanego z pojęciem interpretacji (np. Umberto Eco, Stanley Fish). Posiłkując się myślą Carla Dahlhausa, Kandydatka wskazała, że absolutne zanurzenie się w przeszłości i powrót do dawnych praktyk są niemożliwe: „sentymentalna tęsknota lgnie do tego, co już nigdy nie wróci”.

Kolejny podrozdział został przez Kandydatkę zatytułowany prowokująco: „Współczesny... romantyzm?”, co już u progu lektury stawia czytelnika przed intelektualnym wyzwaniem. Kandydatka poruszyła w tej części pracy kwestie związane z pojęciem *kanonu* w zachodnioeuropejskim dyskursie estetycznym XX wieku, charakteryzując konserwatorium jako instytucję „konserwującą tradycje wykonawcze”. Z całą pewnością warto byłoby w tym miejscu odnieść się do obszernej literatury socjologicznej (np. Pierre Bourdieu), która poświęcona została instytucji konserwatorium w gąszczu praktyk muzycznych pola sztuki, jak również nieco bardziej wnikliwej i wrażliwej analizie pojęcia *kanonu*.

Podrozdział „Konkursowa... tradycja pianistyczna” obfituje w ciekawe spostrzeżenia. Kandydatka stawia hipotezę, że „[...] wielokrotne powtórzenia tych samych utworów zabezpieczają przed niechcianą (i niedopuszczalną) pomyłką, „usztyniając” schematy interpretacyjne i wprowadzając niepożądaną przewidywalność”. W podrozdziale „Autentyczność utopią” Kandydatka rozważa możliwość poszukiwania indywidualnego stylu w epoce zdominowanej przez nagrania (chciałoby się dodać za Walterem Benjaminem – „reprodukcję techniczną dzieła muzycznego”). Kolejne pytania i odpowiedzi doprowadziły Kandydatkę do następującej definicji interpretacji muzycznej: „to twórcze odtworzenie utworu lub dzieła”, zaś sam akt interpretacji jest – zgodnie z dyskursem językoznawczym – nadaje dziełu sens lub znaczenie. W tym miejscu zabrakło odwołania do teorii dzieła

muzycznego (np. Roman Ingarden) lub dzieła sztuki w ogóle. Powyższa konstatacja świadczy o tym, że Kandydatka pragnie nie tylko biernie odtwarzać dzieło, lecz przede wszystkim nadawać mu odmienny charakter i pozostawić na nim ślady swojej osobowości, swojego odczuwania. W mojej opinii to bardzo pozytywna cecha, w którą powinien być „wypożyczony” każdy artysta.

Rozdział pierwszy, podobnie jak cała praca, ma jednak charakter „eseistyczny” – niekiedy przywoływane przez Kandydatkę wątki i pojęcia – konstytutywne dla europejskiego dyskursu estetycznego – z pewnością zasługują na bardziej wnikliwą charakterystykę

Drugi rozdział pracy poświęciła Kandydatka kwestiom związanym z historią budownictwa fortepianów i wpływu zmian konstrukcyjnych na twórczość oraz estetykę wykonawczą wybranych kompozytorów XVIII i XIX wieku, przybliżając czytelnikowi sylwetki kolejnych wytwórców instrumentów. Scharakteryzowała rudymenty i tajniki konstrukcji wybranych chordofonów klawiszowych (klawesyn, klawikord, piano-forte, fortepian współczesny), posiłkując się m.in. klasycznymi pracami Benjamina Vogla. Ważną rolę w jej opisie odgrywa kwestia brzmienia, co należy wskazać jako wyraźną zaletę..

Najważniejszą część pracy stanowi rozdział trzeci, o iście barokowym tytule „Pianistyka historyczna a XX-wieczna tradycja pianistyczna. Wpływ praktyki gry na fortepianie historycznym na świadomość stylistyczną współczesnego pianisty. Wykonawstwo na fortepianach historycznych, a współczesna pianistyka [przecinek – sic! – EP]. Ogólna problematyka gry na fortepianach historycznych”. Kandydatka kilkakrotnie cytuje Nikolausa Harnoncourta. Może to dziwić w kontekście pierwszego rozdziału, ponieważ cytowany Aleksander Mocek w swoim artykule daje wyraźne do zrozumienia, nie kwestionując filozoficznej doniosłości dzieła Harnoncourta, że warto korzystać z nowszych publikacji. Nie sposób jednak nie zgodzić się z autorem i cytującą go Kandydatką – rzetelna i poprawna z historycznego punktu widzenia interpretacja dzieł przeszłości nie jest możliwa bez zapoznania się z ówczesnym instrumentarium. Kandydatka podaje także kilka interesujących wiadomości, związanych m.in. z rozumieniem *tempo rubato* (niestety – znów bez odwołania do literatury, np. książki „Wdzięk afektu. Eseje o tempo rubato” Ireny Poniatowskiej).

W podrozdziale „Oryginał czy kopia” Kandydatka opisała kwestie dotyczące doboru instrumentów w korelacji do wykonywanego programu. Jej wypowiedzi sytuować można w ramach tzw. stanowiska „nieortodoksyjnego”. Jak zauważył Marek Toporowski – na danym

instrumencie „można przecież często grać muzykę wcześniejszą i późniejszą niż czas jego powstania i cieszyć się jego specyficznymi właściwościami dla nich samych; muzyka to przecież „sztuka dźwięku, sztuka barwy dźwięku”.

W kolejnym podrozdziale („Instrument współczesny, instrument historyczny”) Kandydatka skonfrotnowała ze sobą śmiało tezy kilku autorów. Autorem pierwszej jest Tilman Skowronek: „wybór instrumentu historycznego jest niczym estetyczny manifest. Ponadto Kandydatka podjęła analizę oblicza współczesnej pianistyki: „romantyczny model pianisty-wirtuoza zastąpiony został modelem pianisty muzykologa, eksperta w wybranym stylu wykonawczym”. Za Geoffreyem Govier Kandydatka wskazała na błędy w podejściu do historycznych praktyk wykonawczych współczesnych pianistów: „tradycyjnie wykształceni pianiści zasiadający do *pianoforte* mają często pokusę wydobywania z niego dźwięku podobnego do Steinwaya... tymczasem istota interpretacji na instrumencie historycznym tkwi w uchwyceniu prawdziwego charakteru instrumentów”. Kandydatka opisała także interesujące doświadczenie pracy z wybitnym pianistą i pedagogiem, Alexeim Lubimowem, który podkreślał „konieczność poświęcenia się wyłącznie jednej estetyce wybranej epoki, zgłębieniu tajników jednego stylu wykonawczego i właściwości odpowiedniego dla niego instrumentu”. Kandydatka trafnie zauważa za Lubimowem, że „proces adaptacji do instrumentu na zawsze utrwala nawyki, a pamięć mięśniowa skojarzona z lżejszym mechanizmem fortepianu historycznego reaguje intuicyjnie”. Tym samym Kandydatka z obszarów estetycznych dotarła do fizjologii procesu gry na fortepianie, dowodząc, że oba są ze sobą nierozzerwalnie powiązane. Logiczną konsekwencją toku przeprowadzonej przez Kandydatkę analizy jest nierozstrzygalne pytanie, czy praktyka gry na instrumencie historycznym wpływa pozytywnie czy negatywnie na tzw. „technikę pianistyczną”.

Istotną konkluzję zawarła Kandydatka w kolejnym podrozdziale o – znów – prowokującym tytule: „Instrument narzędziem czy twórcą?”: „połączenie wrażliwości stylistycznej z artystyczną kreacją jest najwyższym celem przyświecającym wykonawstwu historycznemu, dzięki czemu można doświadczyć pełniejszego połączenia z treścią dzieła muzycznego”. Swoimi doświadczeniami obcowania z różnymi instrumentami historycznymi w praktyce wykonawczej Kandydatka podzieliła się w podrozdziale „Wpływ konstrukcji oraz brzmienia instrumentu na technikę gry i estetykę wykonawczą dzieła muzycznego. Charakterystyka brzmienia wybranych fortepianów historycznych”. Wspomniała

m.in. o dezorientacji spowodowanej przez niższy strój instrumentu podczas wykonywania dzieł Chopina. Trafnie spostrzegła, że naciąg strun o mniejszej masie oraz pozbawienie korpusu instrumentu metalowych części w wpływają na odmienną projekcję dźwięku: przejrzystość brzmienia spowodowana jest odmiennym rezonansem, a wrażenie jego „skrócenia” względem fortepianu współczesnego to naturalna konsekwencja prostego naciągu strun. Tymczasem płytsza klawiatura sprawia, że „pianista czuje się zdeorientowany prostotą wydobywania dźwięku. Oszczędność czasu i ergonomia ruchów jest niezbędnym elementem techniki gry na instrumentach historycznych. Powyższe konstatacje, być może oczywiste dla konesera i znawcy wykonawstwa na historycznych chordofonach klawiszowych, wciąż wydają się odkrywcze dla rzeszy młodych pianistów kształconych w polskich szkołach i akademiach muzycznych.

Niezwyczajnie istotna jest podjęta przez Kandydatkę analiza takich określeń, jak *tempo rubato*, *recitativo*, *con discrezione*. Np. *tempo adagio* według Kandydatki występuje w partyturach nie tylko jako określenie tempa, lecz również swobodnego charakteru. Szczególnie w partyturach mozartowskich odczytywanie wartości rytmicznych nie musi być zdaniem Kandydatki dosłowne, gdyż intencją kompozytora było zasugerowanie swobody wykonawczej. Kandydatka słusznie spostrzega, że budowanie różnic dynamicznych oraz płynnych zmian agogicznych na fundamencie napięć harmoniczych, oddechy między poszczególnymi frazami lub rozszerzanie napięć między interwałami i podkreślanie najwyższych dźwięków na wzór techniki wokalne – te elementy nadają interpretacji bardziej deklamacyjny charakter. Znajomość języka muzycznego epoki pozwala według Kandydatki (i Roberta Levina) na swobodną improwizację w miejscach sygnalizowanych przez kompozytora. Taka improwizacja zdaniem Kandydatki stanowi, jako konstytutywny element ówczesnego języka muzycznego, immanentną część dzieła.

W podsumowaniu Kandydatka skonstatowała, że praktyka gry na instrumencie historycznym była dla niej ważnym doświadczeniem, pozwalającym na odnalezienie utraconej we współczesnym świecie pianistycznym naturalności i swobody. Gra na instrumentach historycznych rozbudziła w Kandydatce wrażliwość na nowe idiomy brzmieniowe, skłoniła ją do zaakceptowania – pokochania? – zalet i ograniczeń instrumentów historycznych, które wcale ograniczeniami być nie muszą. Zetknięcie ze światem dawnych fortepianów zwiększyło jej wrażliwość stylistyczną, poszerzyło wyobraźnię dźwiękową i umożliwiło kształtowanie

własnej perspektywy interpretacyjnej nie *pomimo*, lecz *dzięki* instrumentowi historycznemu. Nie sposób nie zgodzić się z konkluzją Kandydatki – „zglobienie duchowych treści dzieła powinno być priorytetem w dążeniu do ideału interpretacji.

Mimo frapującej treści dysertacji – zastrzeżenia budzą liczne błędy interpunkcyjne, literówki oraz błędy w pisowni imion i nazwisk (np. Zimmermann zamiast Zimmerman, Ludwik van Beethoven zamiast Ludwig van Beethoven, Burkhart zamiast Shudi-Burhart etc.), jak również brak konsekwencji edycyjnej w realizacji opisu bibliograficznego, szczególnie w przypadku opisu artykułów w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych. Nie we wszystkich przypadkach Kandydatka wskazała autorów tłumaczeń cytowanych tekstów obcojęzycznych. W warstwie merytorycznej pracy najbardziej doskwiera brak prób naświetlenia przez Kandydatkę – nawet w formie przyczynkarskiej – problemów związanych z interpretacją i stylistyką schubertowską oraz beethovenowską. Pomińnięcie Beethovena i Schuberta rodzić może w czytelniku poczucie braku ścisłości toku wywodu – poza nagrany materiał Kandydatka nie przedstawiła w dysertacji przekonujących argumentów, które pozwoliłyby na bezpośrednie (i śmiały!) pasaż od Bacha do Mozarta, a następnie... do Chopina. Ponadto w ciągu wywodu Kandydatka przywołuje często liczne cytaty i postaci odległe od siebie w chronologicznych i dyskursywnych kontekstach w sposób *quasi*-anegdotyczny. Ta eseistyczna konwencja niektórych ustępów pracy sprzyja z pewnością atrakcyjności wywodu, jednocześnie zaburzając jego ciągłość i logiczność – kluczowe cechy dysertacji.

Odrębną częścią pracy jest kwestionariusz, stanowiący zapis wywiadów z wybranymi muzykami, którzy reprezentują rozmaite perspektywy spojrzenia na świat historycznych chordofonów klawiszowych (Maria Gabryś-Heyke, Marek Toporowski, John Rink, Szymon Nehring, Dmitri Ablogin). Na kwestionariusz składają się pytania dotyczące motywacji do gry na instrumentarium historycznym, wpływu łączenia praktyki gry na instrumencie historycznym i współczesnym na korzystny rozwój techniki pianistycznej, edukacji muzycznej na instrumentach historycznych i współczesnych oraz łączenia specjalizacji w grze na instrumentach historycznych przy równoległych działaniach na polu wykonawstwa współczesnego. Kandydatka nie ustosunkowała się wprawdzie do wypowiedzi respondentów, jednak sama treść sformułowanych przez nią pytań świadczy o jej wnikliwości i desperackiej wręcz chęci uzyskania jednoznacznej odpowiedzi na pytania „jak?” i „dlaczego?”. Mimo niewątpliwie frapujących kwestii pojawiających się w tej części pracy nadmienić należy, że

metoda kwestionariuszowa jest narzędziem socjologii jakościowej, co związane jest z pewnym rygorem metodologicznym.

Z dużym zainteresowaniem zapoznałam się z nagraniami utworów Bacha, Mozarta i Chopina w wykonaniu Kandydatki, które stanowią kolejną część pracy doktorskiej. Kandydatka rozpoczęła od przedstawienia wykonania Preludium i fugi g-moll BWV 861 Bacha na fortepianach Erarda (1837 – nagranie na żywo, 1858 – studyjne) oraz na współczesnym instrumencie Steinwaya (nagranie studyjne). Uwagę słuchacza przykuwa swoboda agogiczna Kandydatki. Szkoda, że nie zróżnicowała na różnych instrumentach artykulacji i frazowania – choćby w temacie fugi. Od wykonawcy na poziomie Kandydatki oczekiwałabym większych różnic w artykulacji i dynamice pomiędzy tematami, kontrapunktami a łącznikami; koncepcja Kandydatki najbardziej moim zdaniem sprawdza się na Erardzie z 1837 roku.

Kolejnym punktem programu były Wariacje C-dur KV 265 (*Ah, vous dirai-je Maman* – nagranie na żywo). To właśnie wykonanie tych wariacji najbardziej przyciągnęło niechybnie całą moją uwagę. W grze Kandydatki na współczesnym fortepianie Yamaha usłyszeć można wyraźną inspirację historyczną praktyką wykonawczą, jak również lekturą traktatów Daniela Gottloba Türka i publikacjami Roberta Levina. Kandydatka odnalazła swobodę agogiczną, dokonując jednocześnie próby powrotu do improwizacyjnej natury muzyki. Godne uwagi w interpretacji Kandydatki jest nasycenie dynamiczne dysonansów oraz realizacja struktury rytmicznej z porządkującą przebieg akcentacją. Wobec niekompletnej notacji i braku jednoznacznych oznaczeń artykulacyjnych, Kandydatka wypracowała nowatorskie grupowanie wartości rytmicznych i konsekwentnie stosowała je w miejscach pozostawionych bez wskazówek kompozytora. Wykonanie tryli pianistka zastąpiła przednutkami wygodniejszymi do realizacji na współczesnym fortepianie o cięższym mechanizmie klawiaturowym. W kilku fragmentach Kandydatka zdecydowała się na improwizacje przy powtórzeniach danych fragmentów. Dobrym zabiegiem jest wydłużenie fermaty poprzedzającej wariację *minore*, a także spowolnienie tempa tejże. Kandydatka doskonale zrealizowała to, co scharakteryzowała w opisie dzieła, stosując w wariacji XI (*Adagio*) liczne modyfikacje (zmiany kierunku melodii, rozdrobnienie linii melodycznej, redukcja liczby nut, implementacja dźwięków prowadzących, improwizacja fermaty) zgodnie ze wskazówkami wspomnianego wcześniej Türka. Ornamentacje i zmiany improwizacyjne w powtórkach znajdują swoje potwierdzenie w źródłach historycznych. W rezultacie wykonanie Wariacji C-

dur przez Kandydatkę stanowi interpretację prawdziwie kreatywną, dostarczając wiele satysfakcji słuchaczowi.

Mazurki op. 33 Fryderyka Chopina Kandydatka wykonała na fortepianie Pleyela z roku 1842. Fortepiany Pleyela Chopin cenił nie tylko ze względu na lekkość mechanizmu, łatwość wydobywania dźwięku i możliwość względnie szybkiej repetycji – odpowiadało mu także delikatne brzmienie instrumentu, sprzyjające finezyjnemu wykonaniu oraz cieniowaniu barw. Kompozytor wspominał: „intymny przekaz moich myśli, mego uczucia jest najbardziej bezpośredni, bardziej osobisty, odczuwam bliższy kontakt palców z młoteczkami, które przekładają dokładnie i wiernie wrażenie jakie pragnę wytworzyć, efekt, jaki chcę osiągnąć”. Według Kandydatki szybsze niż we współczesnym fortepianie wygaśnięcie dźwięku daje podczas wykonania na instrumentach Pleyela poczucie większej przestrzeni między dźwiękami i ich „lżejszej” struktury, pozwalając artyście na większą swobodę agogiczną, bardziej intensywne zmiany dynamiczne w obrębie krótkich odcinków, realizacji ekspresyjnych oddechów między frazami i dokładną realizację wszystkich drobnych wskazówek artykulacyjnych. Kandydatka sama przyznała, że podczas wykonania na Pleyelu kształtowanie agogiki dalekie jest od rygoru metronomu; można znacznie śmielej podążać za pulsem i oddechem frazy. To właśnie swoboda agogiczna jest charakterystyczną cechą wykonania Mazurków op. 33 przez Kandydatkę. Odczułam niedostatek spowodowany stosunkowo niewielką amplitudą dynamiczną w Mazurku D-dur: oczekiwałam w wykonaniu zdecydowanego *forte* i *piano*. Znając trudności techniczne związane z grą na fortepianach Pleyela, wiem, że osiągnięcie na nich prawdziwego *piano* wymaga nie lada umiejętności, zwłaszcza w fakturze figuracyjnej i szybkich tempach. Aby klawisz „odezwał się” – potrzebny jest szybki chwyt palca, a ten na ogół związany jest z produkcją dużego wolumenu dynamicznego. Kandydatka nie we wszystkich fragmentach sprostała temu wyzwaniu w sposób zadowalający. Z kolei w Mazurku h-moll wykonanym na fortepianie Pleyela Kandydatka zaprezentowała satysfakcjonujące zróżnicowanie kolorystyczne. W części opisowej przyznała, że niższy strój instrumentu zainspirował ją do spontanicznych poszukiwań nowych rozwiązań interpretacyjnych, ze swobodnym improwizacyjnym kształtowaniem czasu muzycznego włącznie. Powtarzalność materiału motywicznego w Mazurku zachęciła Kandydatkę do wtrącenia improwizacyjnych ornamentów – z pozytywnym skutkiem.

Nagrania Barkaroli Fis-dur op. 60 zrealizowane zostały przez Kandydatkę na fortepianie Erarda z 1837 roku (live) oraz na instrumencie Steinwaya (studyjne). Szczególnie w pierwszym

usłyszeć można pewne niedostatki w zakresie kształtowania śpiewnej frazy i kreowania „długiego” dźwięku, jak również zmagania Kandydatki z instrumentem we fragmentach kulminacyjnych, nasyconych wielki dramatyzmem. Niekiedy Kandydatka realizuje dłuższe fragmenty dzieła w jednostajnej, „płaskiej” dynamice. Brak zróżnicowania dynamicznego uderza szczególnie w ciemnej, „zrezygnowanej” *codzie*. Niejednokrotnie w wykonaniu Kandydatki zachwiana jest proporcja między partią lewej i prawej ręki – „płytkie” basy nie gwarantują jej niezbędnego oparcia. Jedynie momentami, zwłaszcza w spokojniejszych fragmentach, Kandydatce udało się wydobyć z instrumentu jasny, długi, śpiewny dźwięk – pięknie udało się jej zrealizować fragment *dolce sfogato*. Także wykonanie na współczesnym fortepianie Steinwaya od strony dźwiękowej nie jest dla mnie w pełni satysfakcjonujące – doskwiera niedosyt chopinowskiego *cantabile* oraz *legata* w linii melodycznej. Oddać należy Kandydatce, że jej interpretacja jest od strony formalnej zbudowana w bardzo klarowny i logiczny sposób, a w samym wykonaniu – na obu instrumentach – doskonale realizuje pedalizację.

Odniosłam wrażenie, że gdyby Kandydatka zaprezentowała na fortepianie Erarda z 1858 roku Nokturny op. 27 w nieco szybszym tempie – osiągnęłaby lepszy rezultat dźwiękowy. W środkowej części Nokturnu cis-moll Kandydatka zaprezentowała pełen uroku, „rozańczony” mazurek, jednak kadencja zakończona *diminuendem* zniwelowała pieczołowicie skonstruowane wcześniej napięcie. W Nokturnie Des-dur wykonanym na Erardzie – inaczej niż w przypadku prezentacji na Steinwayu – Kandydatce udało się wreszcie uzyskać prawdziwe *cantabile*. W obu wykonaniach tego utworu na obu fortepianach wciąż słuchaczowi doskwierać może brak podstawy harmoniczej w postaci soczyście brzmiącego basu. Trzecie powtórzenie wiodącego tematu w dynamice *fortissimo* nie ma w wykonaniu Kandydatki odpowiedniego ładunku emocjonalnego – zgodnie ze wskazówkami Chopina, oczekiwać można w tym fragmencie nie tyle dużego wolumenu dynamicznego, co raczej gry z prawdziwą pasją. Chętnie usłyszałabym również dodatkowe ornamenty, proponowane przez redaktorów Wydania Narodowego, na realizację których Kandydatka się nie zdecydowała. W Nokturnie cis-moll godna uwagi jest *coda*, wykonana przez Kandydatkę bardzo intymnie – to niezwykle „osobista” interpretacja. Niestety zrealizowane przez Kandydatkę nagrania Nokturnów op. 27 niewiele się między sobą różnią, a przecież uwypuklenie różnic i bogactwa palety brzmieniowej obu instrumentów spoczywa u fundamentów koncepcji pracy.

Mimo, że przedstawione przez Kandydatkę nagrania nie w pełni mnie satysfakcjonują (poza bardzo interesującym wykonaniem Wariacji Mozarta) – uważam, że praca doktorska Aleksandry Świgut zasługuje na przyjęcie. Świadczy ona szczerym i głębokim zainteresowaniem Kandydatki problemami wykonawstwa na instrumentach historycznych, które wciąż traktowane są przez młodych polskich pianistów jako marginalia. Dobra praca naukowa polega przede wszystkim na formułowaniu sensownych pytań i hipotez, co niewątpliwie udało się Kandydatce. Szczera pasja, która objawia się na kartach pracy, z całą pewnością zachęca czytelnika do zanurzenia się w niezwykle barwny świat fortepianów historycznych.

Konkluzja:

Należy stwierdzić, że praca doktorska mgr Aleksandry Świgut przedstawia wysoki poziom merytoryczny i frapujący kształt artystyczny. W zarejestrowanym materiale dźwiękowym Kandydatka prezentuje się jako poszukująca swojej drogi artystycznej pianistka.

Przedstawiając nagrania zrealizowane na żywo podczas koncertów oraz materiały studyjne dowodzi, że nie jest jej obca praca w studiu nagraniowym, a zarazem posiada umiejętność niezbędnej koncentracji i mobilizacji w warunkach koncertowych. Dobierając konkretne instrumenty do konkretnych wykonań, Kandydatka utwierdza słuchacza w przekonaniu, że jest bardzo wnikliwym i myślącym muzykiem. Repertuar oraz jego odrębne potraktowanie w zależności od instrumentu świadczy o preferencjach stylistycznych autorki oraz o dogłębnym studiach, jakie w zakresie wykonawstwa historycznego odbywała u prawdziwych Mistrzów interpretacji historycznej. Praca pisemna jest wnikliwa i ciekawa. Doktorantka korzysta z wielu źródeł teoretycznych, podpierając swój wywód wypowiedziami wybitnych muzyków, filozofów, literatów. Szerokie spektrum omawianych problemów świadczy o fascynacji poruszonym tematem i o niestrudzonych poszukiwaniach odpowiedzi na pytania, które w dużej mierze dotyczą prawdy w sztuce. Autorka prezentuje szeroką wiedzę teoretyczną, wrażliwość artystyczną i znaczące umiejętności w dziedzinie sztuk muzycznych, które umożliwiają pracę artystyczną oraz samodzielną pracę dydaktyczną na poziomie akademickim. Kandydatka spełnia zatem wymagania art. 13 ust. 1 z dn. 14 marca 2003 r., w związku z czym wnoszę o przyjęcie jej pracy doktorskiej.

prof. Ewa Pobłocka