

dr hab. Katarzyna Ewa Sokołowska
dziedzina: sztuki
dyscyplina: sztuki muzyczne
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie

Warszawa, 20.08.2022 r.

RECENZJA
pracy doktorskiej mgr Katarzyny Markiewicz

Zlecniodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, pismo z dnia 7.07.2022 r. w nawiązaniu do uchwały Rady Wydziału Instrumentalnego AM im. St. Moniuszki w Gdańsku z dnia 9.09.2019. Zlecenie podjęte na podstawie art.14 ust.2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki w zw. z art.179 ust. 1 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. w związku z powierzeniem mojej osobie funkcji recenzentki w przewodzie doktorskim **Pani mgr Katarzyny Markiewicz** w dyscyplinie **instrumentalistyka**.

Wraz z pismem informującym mnie o powyższym, otrzymałam:

- wymaganą przepisami dokumentację Doktorantki
- pracę doktorską - dzieło artystyczne oraz jego opis pt. **"Kompozycje Ireny Wieniawskiej (Poldowski), Haliny Krzyżanowskiej i Jadwigi Sarneckiej. Wartość wybranych dzieł w szerokim kontekście artystycznym, kulturowym i społecznym"** w języku polskim i angielskim.

Podstawowe dane o Doktorantce:

Pani Katarzyna Markiewicz urodziła się w Gdańsku. W 2001 roku ukończyła studia pianistyczne w gdańskiej Akademii Muzycznej w klasie fortepianu prof. Grażyny Fiedoruk-Sienkiewicz oraz w klasie kameralistyki fortepianowej prof. Anny Prabuckiej-Firlej. Swoje umiejętności w dziedzinie kameralistyki doskonaliła na kursach mistrzowskich Iriny Vinogradovej, Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej i Erardo Vietti.

Ponadto ukończyła roczne studium w zakresie muzykoterapii przy Instytucie Psychiatrii i Neurologii w Warszawie.

Głębokie zainteresowanie muzyką kameralną oraz sukcesy w tej dziedzinie pozwoliły Doktorantce jeszcze w czasie studiów podjąć pracę pianisty-kameralisty na Wydziale Instrumentalnym macierzystej uczelni. Pracę tę kontynuuje po dziś dzień na stanowisku starszego wykładowcy współpracując głównie z klasami skrzypiec, altówki i fletu.

Przez wiele lat pracę w Akademii Muzycznej w Gdańsku łączyła z pracą w szkołach niższego stopnia w Elblągu, Gdańsku i Wejherowie.

Pani Katarzyna Markiewicz jest pianistką o niezwyklej doświadczeniu estradowym, repertuarowym i dydaktycznym. Jako pianistka-kameralistka towarzyszyła instrumentalistom w ponad 40 konkursach o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej, otrzymując ok. 30 dyplomów uznania za wyróżniającą partię fortepianu. Towarzyszyła uczniom i studentom w kilkudziesięciu kursach mistrzowskich dla skrzypków, altowiolistów i flecistów, prowadzonych przez m.in.: Krzysztofa Jakowicza, Stefana Kamasę, Siergieja Kravczenko,

Łukasza Długosza, Bartosza Bryłę, Macieja Rakowskiego, Alenę Baevą, Zachara Brona, Agatę Szymczewską, Tomasza Tomaszewskiego. Wykaz działalności artystycznej Doktorantki obejmuje ponad 100 koncertów kameralnych, ponad 50 recitali dyplomowych, kilkadziesiąt konkursów, kilkadziesiąt nagrań na potrzeby konkursów online oraz przesłuchania do krajowych orkiestr. W swoim bogatym repertuarze kameralnym posiada ponad 40 sonat na różne instrumenty z fortepianem, ponad 50 wyciągów orkiestrowych koncertów oraz około 120 innych utworów na rozmaite instrumenty i fortepian.

Wszechstronna działalność Pani Katarzyny Markiewicz obejmuje także redakcję zapomnianej literatury na skrzypce i fortepian polskich kompozytorów przełomu XIX i XX wieku, którą Doktorantka realizuje współpracując z Wydawnictwem Eufonium.

Prowadzi również ożywioną działalność społeczną w Stowarzyszeniu „Przyjazne Pomorze” Biblioteki Społecznej w Gdańsku - Stogach, gdzie zajmuje się aktywizacją kulturalną dzieci, młodzieży i osób starszych, organizując koncerty i wydarzenia artystyczne.

W 2010 r. za działalność dydaktyczno-artystyczną i organizacyjną otrzymała Nagrodę Zespołową II st. Rektora AM w Gdańsku, a w 2016 roku odznakę honorową Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP „Zasłużona dla Kultury Polskiej”.

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska Pani mgr Katarzyny Markiewicz składa się z dzieła artystycznego utrwalonego na płycie CD oraz jego opisu pt. **"Kompozycje Ireny Wieniawskiej (Poldowski), Haliny Krzyżanowskiej i Jadwigi Sarneckiej. Wartość wybranych dzieł w szerokim kontekście artystycznym, kulturowym i społecznym"**.

Dzieło artystyczne

Zarejestrowane na płycie CD dzieło artystyczne obejmuje repertuar kameralny z udziałem Karoliny Piątkowskiej-Nowickiej (skrzypce) i Anny Wierzbickiej (sopran) oraz utwory na fortepian solo. W kolejności:

Irena Regina Wieniawska (Poldowski) (1879-1932)

Sonate pour violon et piano

I. Andante languido

II. Scherzo. Vivace

III. Finale. Presto con fuoco. Molto agitato

Irena Regina Wieniawska (Poldowski)

pieśni: *Spleen* (słowa P. Verlaine)

L'heure exquise (słowa P. Verlaine)

Jadwiga Sarnecka (1877/1883-1913)

Cinq Morceaux pour piano op. 7

Romance

Impromptu

Impression I

Impression II

Miniature

Jadwiga Sarnecka

pieśni: *Szumny wicherze głuchych pól* (słowa L. Rydel)

Tenebrae (słowa J. Sarnecka)

Lux in tenebris (słowa Z. Krasiński)

Halina Krzyżanowska (1867-1937)

Zakochana na głos i fortepian (słowa K. Ujejski)

Halina Krzyżanowska

Sonate pour violon et piano op. 28

I. Allegro con fuoco

II. Andante

III. Allegro

Nagranie zrealizował Grzegorz Stec (1,2,3,6,7,8,10,11,12,13,14) i Marcin Kowalczyk (4,5,9,15,16,17) w Auli Politechniki Gdańskiej, 5-6 lipca 2020 (1-3, 6-8, 10-14) oraz 18 stycznia 2022 (4,5,9,15-17)

Przedmiotem dociekań badawczych Doktorantki jest twórczość polskich kompozytorek działających na przełomie XIX i XX wieku, stąd też w repertuarze dzieła artystycznego znajdują się utwory instrumentalne oraz pieśni Reginy Wieniawskiej (Poldowski), Haliny Krzyżanowskiej oraz Jadwigi Sarneckiej. Repertuar ten wciąż znajduje się na marginesie zainteresowań wykonawców i badaczy, tym bardziej na uwagę i uznanie zasługuje jego eksploracja i promocja poprzez rejestrację. Ponad 70-minutowy materiał nagrany na płycie to szerokie spektrum ambitnej sztuki, stawiającej przed wykonawcami wysokie wymagania instrumentalne/wokalne i koncepcyjne.

Na szczególne wyróżnienie zasługują nagrania sonat na skrzypce i fortepian Ireny Wieniawskiej oraz Haliny Krzyżanowskiej, w których Doktorantce znakomicie partneruje na skrzypcach Karolina Piątkowska - Nowicka.

Trzyczęściowa **Sonata Ireny Wieniawskiej** imponuje dojrzałą i wyraźnie zrealizowaną koncepcją wykonawczą w zakresie zarówno ogólnym jak forma, zamysł dźwiękowy i wyrazowy, jak i w elementach szczegółowych wyrażonych zróżnicowaną artykulacją, bogatą dynamiką czy też elastyczną agogiką. Obie wykonawczynie prezentują doskonały warsztat instrumentalny, ale też niezwykłą integralność myśli muzycznej prowadząc ciekawą i żywą narrację. Pianistka wrażliwie reaguje na zmienność dynamiki i wyrazu skrzypcowej linii, zachowując dobre proporcje brzmienia nawet we fragmentach o gęstej fakturze i dynamice *forte/fortissimo*. Szczególnie pozytywnie zwraca uwagę przepływ czasu muzycznego i skrajna kontrastowość ekspresji muzycznej. W *części II* łączącej w sobie cechy "diabolicznego" scherza i wolnej części cyklu sonatowego ogniwa skrajne wykonane są lekko i z porywającą energią (mimo często występującej dynamiki *forte/fortissimo*), ogniwo środkowe *andante semplice* ujmuje pięknie prowadzoną linią skrzypiec, której wtóruje quasi-romantyczna, bardzo wirtuozowska i zróżnicowana fakturalnie partia fortepianu. Na uwagę zwraca zawsze szlachetny, otwarty i bogaty w barwy dźwięk obu instrumentów. *Część III* to wymagający kondycji i wirtuozerii rozbudowany finał. Obie artystki wywiązują się z tego zadania znakomicie prezentując zwieńczenie *Sonaty* porywająco i precyzyjnie.

Również w **Sonacie Haliny Krzyżanowskiej** artystki rozwijają narrację w sposób logiczny, naturalny i zintegrowany. Oprócz wirtuozerii nagranie cechuje najwyższej próby praca ensemblowa wyrażająca się elastycznością agogiczną, dbałością o przejrzystość faktury, precyzją artykulacyjną, reagowaniem na zmiany rejestrów i ich barwy, wykorzystaniem pełnej skali dynamicznej przy jednoczesnej dbałości o jakość dźwięku. Początek *Allegro con fuoco* (część I) artystki słyszą raczej w charakterze *dolce amabile* niż *con fuoco*, w związku z tym przekonuje wybór wolniejszego tempa (ok. 104=ćwierćnuta zamiast wskazanego 132=ćwierćnuta). Ekspresja *con fuoco* rozwija się w nagraniu stopniowo na przestrzeni części wraz z rozwojem pracy motywicznej i faktury. Część II *Andante* nawiązuje do gatunku muzycznego romansu, w którym partie obu instrumentów splatają się w pełnym napięciu dialogu. Część III *Allegro non troppo* przywołuje skojarzenie z francuskim *Cortège*, któremu rytmy punktowane, synkopy i krótka artykulacja nadają nieco burleskowy koloryt. Precyzja, lekkość i przejrzystość, nadrzędność prowadzenia linii, zmienność wyrazu muzycznego to te walory prezentowanego nagrania, które wzmacniają przynależność *Sonaty* Krzyżanowskiej do francuskiego kręgu kulturowego, a zarazem zbliżają tę świetną kompozycję do najlepszych wzorców muzyki francuskiej.

Kolejnym gatunkiem bogato reprezentowanym w omawianym dziele artystycznym jest pieśń. W tej części dzieła doktorantce partneruje śpiewająca sopranem Anna Wierzbicka.

W pieśniach **Ireny Wieniawskiej** *Spleen* i *L'heure exquise* doktorantka ponownie jawi się jako czuła i wrażliwa na dźwięk towarzysza. Mimo szlachetności brzmienia drobny niedosyt budzi zbyt małe zróżnicowanie wyrazu na przestrzeni obu pieśni, głównie za sprawą dość jednorodnego prowadzenia frazy wokalne w zakresie barwy, mikrodynamiki i mikroagogiki. Brak kształtowania daje wrażenie linii zbyt płaskiej i ciężkiej. Zastrzeżenia budzą również sporadyczne mankamenty wymowy francuskiej.

Wybór pieśni **Zakochana Haliny Krzyżanowskiej** jest dobrym sposobem, aby pokazać skrajnie odmienną od *Sonaty* estetykę języka muzycznego kompozytorki.

Podobnie jak Doktorantkę, zastanawia mnie motywacja Krzyżanowskiej przy wyborze tekstu pieśni, bo choć wiersz Kornela Ujejskiego ma żartobliwy charakter, to utrwała jednak ówczesny stereotyp kobiety czekającej jedynie na kawalera i zamążpójście. Znając portret Krzyżanowskiej jako osoby ambitnej i samodzielnej może warto szukać tu charakteru bardziej dowcipnego niż sentymentalnego (mimo elegijnej tonacji g-moll w częściach skrajnych). Charakter ten wyraźnie ujawnia się w części środkowej utworu (t. 14-28) oznaczonej *piu mosso*, gdzie w nagraniu brakuje wyraźniejszego *accelerando*, lekkości i kapryśności. Trzeba przyznać jednak, że doktorantka uważnie towarzyszy, a jej gra jest zróżnicowana pod względem artykulacyjnym i kolorystycznym. W pierwszej zwrotce w partii wokalne należałoby poprawić frazowanie ze schematycznego jednotaktowego na zgodne z zapisem dwutaktowe. Mniejsza liczba oddechów ułożyłaby tekst w dłuższe logiczne całości kontrastujące z krótkimi urywanymi motywami stosowanymi przez kompozytorkę w dalszym fragmencie pieśni. Podobnie jak w pieśniach Ireny Wieniawskiej w nagraniu brakuje nieco finezji prowadzenia linii wokalne. O ile u Wieniawskiej potrzebujemy większej zmysłowości, tak u Krzyżanowskiej - lekkości charakteru dziewczęcej piosenki.

Pieśni **Jadwigi Sarneckiej** w interpretacji obu Pań przemawiają do mnie najpełniej ze względu na trafny wybór wyrazu muzycznego i spójny z nim dobór środków wykonawczych. Głos sopranistki w tego rodzaju ekspresji brzmi naturalnie, a dominująca i wykonana z rozmachem partia fortepianu stanowi ekspresyjne rozwinięcie dramatycznej treści śpiewanego tekstu.

Pieśń *Szumny wichrze głuchych pól*, w której dysonuje nieco zestawienie durowej tonacji z gorzko-bolesną prośbą podmiotu lirycznego, wykonana jest wyraziście i z burzliwą ekspansją. Śpiewaczka momentami nieco swobodnie traktuje struktury rytmiczne, lecz ich drobne zaokrąglenia nie zniekształcają właściwego charakteru utworu, dając wręcz poczucie niezależności linii wokalne na tle szesnastkowego towarzyszenia fortepianu. Drobnym mankamentem jest niedokładne wykonanie melizmu w t. 37 (dźwięki a fis, zamiast a eis fis), którego schemat dźwiękowy imitowany jest w t. 40 w partii fortepianu i korespondencję tę warto byłoby uwypuklić.

Pieśń *Tenebrae*, której ciekawą i głęboką interpretację znajdziemy w opisie dzieła, trafnie wykonana jest w duchu wypowiedzi retorycznej, choć czasem nieco zbyt pospiesznej. Początkowe słowa "Dokąd iść?" (wzmocnione oznaczeniem tempa *lento*, a potem *grave*) sugerują zagubienie i niezdecydowanie, co skłaniać powinno do większego dosłuchania myśli i zawieszenia narracji "poza czasem". Abstrahując od kwestii interpretacyjno-wyrazowej, wykonanie zawiera kilka nieprecyzyjności natury rytmicznej: w t. 7 pauzy wymagają dłuższego wyczekania, t. 28 i 34 wykonane są jakby dwa razy za szybko (oznaczenie *grave* wzmocnione jest tu dodatkowo graficznie kreskami pod schodzącymi w basie oktavami).

Lux in tenebris to ekspresjonistyczna pieśń o niezwykle wirtuozowskim i kapryśnym charakterze warstwy fortepianowej, którą doktorantka wykonuje z godną podziwu swobodą. W tej pieśni również udało się artystkom znaleźć wspólny kolor oraz ułożyć w jedną całość dość nieoczywistą i poszarpaną narrację.

Odkrywanie muzyki zapomnianej i jej "pierwsza" prezentacja/nagranie jest sytuacją tyle ekscytującą, co nakładającą na wykonawcę swoiste "obowiązki". Z jednej strony brak utrwalonej tradycji wykonawczej daje niczym nieograniczoną możliwość kreacji, z drugiej jednak interpretacja powinna być na tyle trafna, czytelna i atrakcyjna, aby materiał muzyczny zjednał sobie słuchaczy i przyszłych wykonawców. "Obowiązek" ten widzę również w zakresie uzasadnienia wartości odkrywanej muzyki i wprowadzaniu jej do wykonawczego kanonu repertuarowego. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku omawianego dzieła artystycznego, bowiem doktorantka podjęła się niełatwego zadania - nagrania nigdy wcześniej niezarejestrowanego cyklu *Cinq morceaux pour piano op. 7* Jadwigi Sarneckiej.

Cykl pięciu miniatur (*Romance, Impromptu, Impression I, Impression II, Miniature*) nawiązuje swą treścią do tradycji niemieckiego romantyzmu, a skojarzenia z fortepianowymi cyklami Schumanna i Brahmsa są wręcz nieuniknione. Materiał muzyczny cechuje gęstość faktury (częsta poliliniarność), specyficzna harmonika (z dużą liczbą znaków przykluczowych oraz alteracji), nieoczywisty zapis rytmiczny (np. polimetria poprzez odrębne łukowanie partii obu rąk), wyrafinowana artykulacja (drobne łukowanie), zmienność agogiczna, co w efekcie daje zapis dość skomplikowany do odczytania, analizy, a w końcu i wykonania. Do tego wskazówki tempa i tytuły miniatur (*Impromptu, Impression*) zakładają płynność, spontaniczność i swobodę narracji.

Wielce doceniając ambicje i wkład pracy doktorantki w przygotowanie tego materiału pragnę jedynie przedstawić kilka sugestii, które nasunęły się po wysłuchaniu utworu z partyturą.

Dotyczą one:

- wyraźnego rozplanowania dźwiękowego faktury mającego na celu wyodrębnienie i konsekwentne prowadzenie nadrzędnej myśli muzycznej (np. *Impromptu* t. 1-16 - akompaniament w partii prawej ręki jest zbyt aktywny, natomiast w melodycznej partii lewej ręki brak linii i śpiewności; *Impression I* t. 17-20 - brakuje jasnego planu melodycznego)

- unikania schematyczności frazowania (np. *Romance* t. 1-16 - niedokładne stosowanie zapisanej mikroagogiki powoduje zawieszenia frazy wciąż w tym samym miejscu, tymczasem zapis kompozytorki różnicuje te zawieszenia, co wzmacnia charakter niezdecydowania i egzaltacji wypowiedzi)
 - dokładnej realizacji mikrofrazowania (np. *Impression I* - artykulacja drobnych łuków jest tu istotna dla podkreślenia zjawisk polimetrycznych i wzbogacenia struktury: 3/4 w partii prawej ręki i 6/8 w partii lewej ręki; *Impromptu* t. 65-96 - realizacja drobnych łuków z mniejszą ilością pedału zmienia charakter na lżejszy i bardziej taneczny; *Impression II* od t. 9 - realizacja pauz podkreśli wrażenie niesamowitości i charakter *misterioso*)
 - oszczędniejszego stosowanie pedalizacji, aby nie niwelowała ona różnic artykulacyjnych (np. *Impromptu* t. 65-96)
 - płynności narracji związanej z właściwą pulsacją (np. *Impromptu* t. 65-96 - sprawia wrażenie myślenia na 6 zamiast na 2, a w *Impression II* od t. 17 - na 6 zamiast na 3)
 - wykorzystania pełnej skali dynamicznej (zwłaszcza kategorii *piano*).
- Pragnę zaznaczyć, że uwagi te nie mają charakteru krytycznego, lecz są raczej rozważaniami na temat poprawy czytelności wykonania i podniesienia jego atrakcyjności.

Opis dzieła artystycznego

Obszerna część opisu dzieła poświęcona jest szczegółowej analizie formalno-wyrazowej zarejestrowanego materiału, lecz jak pisze doktorantka we wstępie - przedmiotem pracy jest twórczość kompozytorska kobiet w szerokim kontekście kulturowo-społecznym. Tylko w takim ujęciu bowiem możliwa jest realizacja kolejnego założenia dysertacji jakim jest próba wyjaśnienia zjawiska "znikania" utworów i ich twórczyń ze zbiorowej świadomości.

Rozdział I to skondensowane, lecz dające obraz szerokiej wiedzy doktorantki omówienie tematu tworzących kobiet na tle zmieniających się uwarunkowań społeczno-kulturowych w Europie i na świecie od czasów starożytnych do wieku XX. Opis ten wzbogacony jest cennym wykazem wybitnych postaci z syntetycznym opisem ich działalności. W osobnym podrozdziale znajduje się analogiczna synteza dotycząca sytuacji na ziemiach polskich, podkreślająca problem niedostępności edukacji. Również tu znajdziemy wykaz nazwisk ok. 50 polskich kompozytorek działających od początku XVIII w. do lat 70-tych wieku XX. Trzeci podrozdział analizuje nurty działalności kompozytorek na ziemiach polskich w XIX i początkach XX wieku, celnie wskazując czynniki uniemożliwiające swobodny rozwój kobiecej twórczości i ograniczające jej pozytywną recepcję (np. ograniczenie działalności kobiet do amatorstwa, brak edukacji, presja pisania "drobnego" repertuaru, zakaz afiszowania się postępowością).

Rozdział II, III i IV bezpośrednio odnoszą się do dzieła artystycznego i dotyczą kolejno Ireny Wieniawskiej (Poldowski), Haliny Krzyżanowskiej i Jadwigi Sarneckiej. Schematyczna struktura tych rozdziałów wprowadza uporządkowany tok wypowiedzi: od opisu ogólnego stanu wiedzy na temat kompozytorek i selektywnie podanego rysu biograficznego, przez szczegółową analizę wykonywanych dzieł w kontekście pozostałej twórczości kompozytorek, po konkluzję będącą próbą zdefiniowania języka kompozytorskiego i estetyki twórczej. Zebrane informacje są niezwykle interesujące i świadczą o dużej dociekliwości i pasji badaczki, a także jej determinacji w pozyskiwaniu źródeł. Swoje przemyślenia wypowiada odważnie nie bojąc się polemiki z zastanymi w źródłach stwierdzeniami.

Obszerną część rozdziałów zajmuje omówienie nagranych utworów. Przedstawiona wnikliwa analiza formalna i wyrazowa kompozycji daje obraz przemyślanej i dojrzałej koncepcji artystycznej, spójnej z wykonaniem.

Rozdział V zawiera rozważania na temat recepcji twórczości omawianych kompozytorek w kontekście kulturowym i społecznym. Doktorantka swoje rozważania buduje wokół koncepcji percepcji dzieła, postrzegania piękna, terminu "twórczości kobiecej".

Opis dzieła artystycznego zamyka zakończenie, bibliografia, indeks dyskograficzny oraz dwa arcyciekawe aneksy. Pierwszy z nich to quasi-wywiad z sześcioma współczesnymi kompozytorkami polskimi, które dzielą się swoimi doświadczeniami na temat wpływu płci twórcy na proces tworzenia oraz odbiór jego dzieł. Drugi jest sporządzonym przez Doktorantkę tłumaczeniem nieznanego i niepublikowanego dotąd w Polsce eseju Ireny Wieniawskiej *Musings*.

Z obowiązku powierzonego mi zadania recenzentki muszę zwrócić uwagę na zdarzające się w pracy drobne błędy stylistyczne i niefortunne sformułowania, które jednak nie zniekształcają sensu zawartych w rozprawie przemyśleń i nie wpływają na mój odbiór pracy, który jest pozytywny.

Konkluzja

Praca doktorska **Pani mgr Katarzyny Markiewicz** w postaci dzieła artystycznego oraz jego opisu znacząco przyczynia się do popularyzacji nieznanych dzieł polskiej literatury muzycznej oraz upowszechniania wiedzy o ich kompozytorkach, tym samym wnosząc oryginalny wkład w rozwój reprezentowanej przez Doktorantkę dziedziny.

Niniejszym stwierdzam, że Doktorantka wykazała się szeroką wiedzą teoretyczną, jak również umiejętnością do prowadzenia samodzielnej pracy artystyczno-naukowej, spełniając tym samym wymagania art.13 ust 1 Ustawy z dnia 14.03.2003 roku.

Pracę doktorską Pani mgr Katarzyny Markiewicz przyjmuję bez zastrzeżeń.

dr hab. Katarzyna Ewa Sokołowska

