

Recenzja pracy doktorskiej mgr Aleksandry Marii Steczkowskiej

Zlecniodawca recenzji

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Pani dr hab. Monika Gardoń-Preinl, prof. AMKP – Przewodnicząca Rady do Spraw Dyscypliny Sztuki Muzyczne. Zlecenie podjęte na podstawie art. 190 ust. 2 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2024 r. poz. 1571 z późn. zm.) oraz § 19 ust. 1 Regulaminu przeprowadzania postępowań w sprawie nadania stopnia doktora w AMKP w Krakowie.

W dniu **11.05.2026** Rada do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne podjęła prawomocną uchwałę o wyznaczeniu mnie na recenzenta w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora Pani mgr Aleksandrze Marii Steczkowskiej, na podstawie rozprawy doktorskiej pt. *Poetyka i język muzyczny Ericha Wolfganga Korngolda w twórczości na skrzypce i fortepian. Studium ekspresji i nostalgii w instrumentalnym dialogu*. Promotorem rozprawy jest prof. dr hab. Piotr Tarcholik.

Podstawowe dane o Kandydatce

Aleksandra Maria Steczkowska to absolwentka klasy skrzypiec prof. dra hab. Piotra Tarcholika w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (magisterium z wyróżnieniem w 2021 roku). Koncertuje jako solistka i kameralistka, regularnie występując na festiwalach muzycznych i sesjach naukowych. Prowadzi także działalność pedagogiczną w trzech krakowskich placówkach: macierzystej uczelni – AMKP, Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. M. Karłowicza oraz Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina.

Debiutowała Koncertem D-dur op.35 Ericha Wolfganga Korngolda pod batutą Marka Pijarowskiego na estradzie Filharmonii Krakowskiej w 2019 roku. Brała udział w konkursach skrzypcowych, które przynosiły jej liczne nagrody i wyróżnienia, a podczas II Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Karola Szymanowskiego występowała jako jedna z pięciorga zakwalifikowanych polskich reprezentantów.

Artystka występuje w ramach różnych cykli muzycznych (m.in. Festiwal Ensemble im. Księżnej Daisy, „Środa młodych” w NOSPR, Muzyka w Starym Krakowie, Przemyska Jesień Muzyczna, Sierpień Talentów w Radio Katowice). W sezonie 2022/2023 koncertowała gościnnie z dwoma czołowymi polskimi kwartetami – Meccore String Quartet oraz Messages

Quartet, występując w salach koncertowych Belgii, Austrii oraz Polski. Wraz z pianistą Michałem Roemerem współtworzy zespół Steczkowska / Roemer Duo.

Skrzypaczka współpracuje z takimi orkiestrami jak NOSPR, Filharmonia Krakowska oraz Sinfonietta Cracovia.^[1] Jest wieloletnią stypendystką Centrum Edukacji Artystycznej oraz Fundacji Zwierciadło. Uhonorowana została Stypendium Prezesa Rady Ministrów i Stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ocena pracy

Rozprawa doktorska Pani mgr Aleksandry Marii Steczkowskiej składa się z dzieła artystycznego oraz jego opisu.

Dzieło artystyczne stanowi nagranie kompletu utworów Ericha Wolfganga Korngolda na skrzypce i fortepian: *Serenady* z baletu *Der Schneemann*, *Caprice fantastique* „*Wichtelmännchen*”, *Sonaty G-dur* op. 6, *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares* „*Viel Lärmen um nichts*” op. 11, *Mariettas Lied zur Laute* i *Tanzlied des Pierrot* z opery *Die tote Stadt* op. 12 oraz *Gesang der Heliane* z opery *Das Wunder der Heliane* op. 20. Partię fortepianu wykonuje Michał Roemer, reżyserem dźwięku jest Wojciech Marzec. Nagranie zrealizowano w sali koncertowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Mieczysława Karłowicza w Krakowie – Nowej Hucie, w dniach 5–6 lipca oraz 23–24 listopada 2024 roku.

Już sam wybór repertuaru zasługuje na wyraźne podkreślenie i w moim przekonaniu stanowi o zasadniczej wartości całego przedsięwzięcia. Twórczość Korngolda na skrzypce i fortepian pozostaje repertuarem o znikomej tradycji wykonawczej, w Polsce właściwie nieobecnym. Nazwisko kompozytora funkcjonuje w powszechnej świadomości niemal wyłącznie w kontekście muzyki filmowej, co skutecznie przesłania dorobek wiedeńskiego okresu jego twórczości. Polska literatura przedmiotu praktycznie nie istnieje; poza dwiema anglojęzycznymi monografiami biograficznymi i pojedynczymi opracowaniami *Sonaty* op. 6 Doktorantka nie miała się na czym oprzeć. Rozpoznanie idiomu, odczytanie skomplikowanego materiału muzycznego, wypracowanie kryteriów interpretacyjnych tam, gdzie nie istnieje żadna utrwalona konwencja wykonawcza — wszystko to spoczywało wyłącznie na barkach Doktorantki. Jest to sytuacja nieporównanie trudniejsza niż praca nad repertuarem kanonicznym i wymagała od artystki oparcia się na własnej wiedzy i doświadczeniu skrzypaczki i kameralistki.

Dzieło artystyczne

Wykonania poszczególnych utworów zwracają uwagę precyzją realizacji oraz bardzo dobrym zgraniem kameralnym obojga artystów. Nagranie jest w pełni profesjonalne zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i — co dla oceny dzieła istotniejsze — w warstwie kameralistycznej: artyści wspólnie oddychają muzyką, jednolicie frazują, konsekwentnie

realizują uzgodnioną artykulację. Duet dysponuje spójną koncepcją prowadzenia czasu muzycznego, a proporcje między instrumentami są kontrolowane także tam, gdzie kompozytor stawia przed wykonawcami zadanie niewdzięczne, prowadząc partię skrzypiec w średnicy instrumentu na tle bardzo gęstej faktury fortepianowej. Wkład pianisty, Pana Michała Roemera, wart jest osobnego odnotowania: partie fortepianowe w tych utworach mają miejscami gęstość orkiestrową i wymagają jednocześnie techniki wirtuozowskiej oraz podporządkowania się narracji skrzypiec, a oba te wymagania zostały spełnione.

Grę Pani Aleksandry Steczkowskiej cechuje bardzo dobra intonacja oraz piękna, szlachetna barwa dźwięku. W *Caprice fantastique*, artystka pokazuje konieczne dla wykonawcy wirtuozowskie umiejętności. Gra oktavami, niewygodne pizzicata, szybkie pasaże nie stanowią dla niej problemu. Szczególnie godne podkreślenia jest to, że w miejscach najtrudniejszych pod względem intonacyjnym skrzypaczka potrafi odnaleźć idealną barwę dla złożonych dwudźwięków, którymi kompozytor obdzielił partię skrzypiec. Jest to umiejętność rzadka i świadcząca o wysokiej kulturze gry i umiejętnościach technicznych doktorantki. Gdzieniegdzie zwróciłbym większą uwagę na przebieg agogiczny wykonania — niektóre zawieszenia fraz nie są konieczne, stawiałbym w interpretacji na większe różnice dynamiczne i efekty, które jeszcze bardziej zaskoczą słuchaczy oraz wpłyną na „fantastyczność” materiału.

Fragmety liryczne stanowią ozdobę tego nagrania. Wykonawcy odnajdują w nich adekwatną, marzycielską barwę, w pełni odpowiadającą charakterowi muzyki; najlepszym przykładem jest *Mariettas Lied zur Laute*, gdzie efemeryczna, migotliwa aura utworu — trafnie zresztą opisana w części pisemnej — została oddana środkami czysto brzmieniowymi, bez ulegania pokusie monumentalizacji. Konsekwentna i dobrze uzasadniona jest tu również decyzja o rezygnacji z gry *con sordino*, którą doktoranka objaśnia w rozprawie potrzebą zachowania szerszej skali różnicowania barwy w obrębie dynamiki *piano–pianissimo*.

Interpretacje są wyważone emocjonalnie i stawiają tekst na pierwszym miejscu. Przy repertuarze pozbawionym tradycji wykonawczej jest to postawa zrozumiała i w znacznej mierze uzasadniona. W kilku fragmentach można by jednak pokusić się o większą amplitudę emocjonalną w dochodzeniu do kulminacji. Najwyraźniej odczuwam to w *Gesang der Heliane* — w kulminacyjnej frazie oznaczonej *In Verzückung* (t. 34–42, ze szczytem w t. 39). Autorka sama trafnie diagnozuje w rozprawie źródło trudności przed jakimi staje wykonawca: w wersji oryginalnej kompozytor przenosi linię wokalną oktavę niżej, aby uzyskać przestrzeń na zbudowanie podejścia, czego transkrypcja skrzypcowa nie powtarza, wobec czego — jak pisze — „skrzypek musi uzyskać ten sam efekt innymi środkami”. W przykładzie nutowym (przykład nr.54) widzimy szereg pozostawionych przez kompozytora wskazówek artykulacyjnych (akcenty, oparcia) oraz agogicznych (oznaczenie *nicht ailen* oraz *Breit*), które mogłyby zainspirować oboje wykonawców do jeszcze bardziej przekonującej interpretacji tej kulminacji i jej rozwiązania (w takcie 40).

Podobne odczucie towarzyszy mi przy *Adagio z Sonaty G-dur op. 6*. Część ta zniósłaby — a moim zdaniem wręcz domaga się — większej ekspresji i głębszego zaangażowania obojga wykonawców. Warto byłoby poszerzyć wachlarz efektów agogicznych i artykulacyjnych, natężenie wibracji w partii skrzypiec, u pianisty — ekspresyjnie zróżnicowaną grę akordową. Wskazówki interpretacyjne dostarcza tu zresztą sam opis, w którym doktorantka charakteryzuje tę część jako rozwijającą się „w sposób nieskrępowany, nieokiełznany”, w której „żarliwość przeplata się z łagodnością”, i mówi o „porywającym duecie”. Realizacja dźwiękowa pozostaje wobec tej charakterystyki nieco powściągliwa. Z własnego doświadczenia wiem jednak, iż osiągnięcie odpowiedniej „temperatury” wspólnej interpretacji podczas nagrań jest wyjątkowo trudne. W procesie tym dbamy o każdy techniczny szczegół oraz jakość gry (intonację, barwę, perfekcję wykonania), zmagając się dodatkowo z ograniczonym czasem.

W czwartym ogniwie cyklu *Vier Stücke aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um nichts” op. 11 — Mummenschanz (Hornpipe)* zastanowiło mnie dobranie tempa i artykulacji. Wydłużenie przednutek oraz stosunkowo długa artykulacja rozmywają, w moim odczuciu, charakter tej części — znakomicie zresztą opisany w pracy. Doktorantka deklaruje w rozprawie, że chcąc pogodzić naturalną dla hornpipe’u (tańca marynarzy) umiarkowaną prędkość z niezbędną dla finału żywiołowością, postanowiła oddać radość i dowcip tej muzyki „jasną, skrzącą się barwą dźwięku i wyrazistą artykulacją”, a licznym przednutkom przypisuje funkcję podkreślania „niefrasobliwego, żartobliwego charakteru” utworu. Nagranie idzie tu w kierunku odwrotnym niż zapowiedź: według mnie wydłużone przednutki tracą lekkość, a wraz z nią funkcję, którą sama autorka im wyznaczyła. Widzę tu pewną rozbieżność między intencją a realizacją i jako taką ją odnotowuję.

Wskazane zastrzeżenia mają charakter lokalny i nie wpływają na ogólną, jednoznacznie pozytywną ocenę dzieła artystycznego. Nagranie prezentuje wysoki poziom warsztatowy, spójną koncepcję kameralną i kulturę brzmienia, a przy repertuarze odczytywanym w istocie od podstaw stanowi realizację w pełni samodzielną i przemyślaną.

Opis dzieła artystycznego

Część opisowa jest integralnym komponentem dysertacji i pozostaje w ścisłej korespondencji z jej wymiarem artystycznym. Kandydatka podzieliła pracę na trzy rozdziały, poprzedzone wstępem i zwieńczone zakończeniem, bibliografią oraz aneksem zawierającym tłumaczenia niemieckich tekstów źródłowych, na których opierają się omawiane utwory.

Rozdział pierwszy przybliża sylwetkę kompozytora oraz społeczno-kulturowy kontekst Wiednia przełomu wieków, a następnie rekonstruuje poglądy estetyczne Korngolda na podstawie jego własnych wypowiedzi. Rozdział drugi — najobszerniejszy — omawia kolejno wszystkie kompozycje wchodzące w skład dzieła, uwzględniając genezę, historię prawykonania, analizę wybranych elementów oraz propozycje interpretacyjne, obficie ilustrowane przykładami nutowymi. Najciekawszy w moim odczuciu rozdział trzeci stanowi syntezę:

wyprowadza z materiału analitycznego idiom poetyki muzycznej Korngolda, omawiając kolejno melodykę, rytmikę, agogikę, harmonikę, artykulację, dynamikę, kolorystykę, fakturę, formy, ekspresję, nostalgię, dramaturgię, wirtuozerię oraz autorską koncepcję brzmieniową.

Praca opiera się na metodzie interpretacji integralnej dzieła muzycznego Mieczysława Tomaszewskiego, uzupełnionej o Scrutonowskie uzasadnienie nieusuwalności metafory z opisu muzyki. Metoda ta zostaje w pracy faktycznie zastosowana, a przyjęte ramy pojęciowe organizują wywód doktorantki konsekwentnie od pierwszego do ostatniego rozdziału.

Opis został opracowany w sposób przejrzysty, językiem precyzyjnym i wolnym od manieryczności, co przy rozprawie o takiej objętości (167 stron) jest godne podziwu. Na dodatkowe uznanie zasługuje również twórcze podejście do opisu syntezy stylu kompozytorskiego Korngolda w rozdziale trzecim m.in. zwrócenie uwagi na sposób notacji i udokumentowanie go w przykładach (częste zmiany metrum, wydłużanie wartości rytmicznych, zaznaczanie przez kompozytora sposobu w jaki wykonawca powinien myśleć agogicznie, dłuższymi bądź krótszymi wartościami) wymuszający niejako na wykonawcach grę rubato. Moją uwagę zwrócił również podrozdział poświęcony nostalgii zainspirowany pracami Svetlany Boym. Doktorantka widzi w kompozycjach Korngolda zwrócenie się w stronę nostalgii refleksyjnej a nie odbudowującej co jest uzasadnione i może być inspirujące przy pracy nad interpretacją. Jako skrzypka cieszy mnie również fakt, iż Autorka skonfrontowała wydany przez Schotta głos skrzypcowy *Sonaty* op. 6 z partyturą i wskazała dwa błędy edycji (cz. III, t. 28 — rytm; cz. IV, t. 118 — brak kasownika), podając wersje poprawne. Jest to weryfikowalny wkład o bezpośredniej wartości użytkowej dla każdego, kto po ten utwór sięgnie.

W tej wnikliwej i wyczerpującej pracy doktorskiej zabrakło mi w zasadzie tylko jednego elementu. We wstępie Doktorantka zauważa, że dotychczas ukazały się jedynie trzy albumy prezentujące komplet utworów Korngolda na skrzypce i fortepian. Spostrzeżenie to nie zostaje jednak w dalszym toku wywodu rozwinięte — istniejące nagrania przywołane zostają tylko raz, w przypisie dotyczącym zmian rejestru w *Tanzlied des Pierrot*. Zaistnienie w dysertacji krótkiego spisu istniejących nagrań wraz z ich autorską recenzją stanowiłoby dopełnienie materiałów istotnych dla każdego skrzypka, chcącego zgłębić ten repertuar.

Za kwestię wartą rozwinięcia — nie mogę się już doczekać ciekawej dyskusji podczas obrony pracy — uważam także rozwinięcie deklaracji autorki dotyczącej wykonawstwa historycznie poinformowanego. Doktorantka bardzo trafnie diagnozuje różnicę między indywidualizmem wykonawczym przełomu XIX i XX wieku a współczesną tendencją do unifikacji stylów, przywołuje Flescha, powołuje się na ustalenia Daniela Leecha-Wilkinsona i deklaruje oparcie własnej koncepcji na znajomości nagrań z pierwszych dekad ubiegłego stulecia. Ciekaw jestem które nagrania historyczne i w jaki sposób wpłynęły na jej praktykę wykonawczą czyli np. decyzje dotyczące użycia vibracji i portamento.

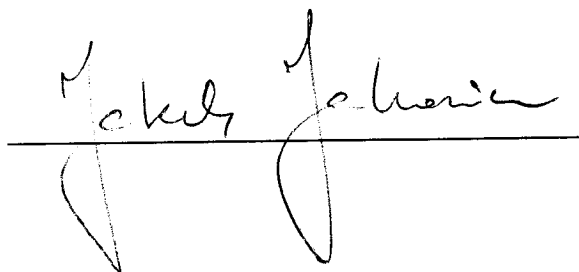
Konkluzja

Praca doktorska Pani mgr Aleksandry Marii Steczkowskiej stanowi całość spójną, przemyślaną i konsekwentnie zrealizowaną w obu swoich komponentach. Podjęty repertuar — pozbawiony tradycji wykonawczej i w polskim życiu muzycznym właściwie nieobecny — wymagał od Doktorantki samodzielnego wypracowania kryteriów stylistycznych i interpretacyjnych — zadanie to zostało wykonane sumiennie. Nagranie prezentuje wysoki poziom warsztatowy, nienaganną intonację, piękną barwę dźwięku oraz dojrzałą kulturę gry kameralnej. Opis dzieła, wykraczający poza standardowy zakres tego gatunku dysertacji zarówno rozmachem ujęcia, jak i obecnością samodzielných ustaleń źródłowych i edytorskich, świadczy o rozległej wiedzy i wysokiej świadomości artystycznej Autorki. Kandydatka wykazała się gruntowną znajomością przedmiotu oraz udowodniła wysoki poziom umiejętności wykonawczych.

Niniejszym stwierdzam, że Doktorantka rozwiązała założone zagadnienie artystyczne i spełniła wymagania art. 187 ustawy z dn. 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2024 r. poz. 1571, z późn. zm.).

Oświadczam, że przyjmuję pracę doktorską Pani mgr Aleksandry Marii Steczkowskiej.

Warszawa, **04.08.2026**

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Marek Jeleniewski", is written over a horizontal line.