

Prof. dr hab. Lilianna Stawarz  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
Wydział Instrumentalny  
Katedra Muzyki Dawnej  
Dziedzina: sztuki  
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Warszawa, dn. 10.02.2024r.

### **Recenzja pracy doktorskiej mgr Neng Yi Chen**

*Dynamika w muzyce na klawesyn solo od XVII do XXI wieku.  
Środki i możliwości wykonawcze.*

#### **Zleceniodawca recenzji:**

Rada do spraw Dyscypliny- Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej  
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

#### **Ocena części opisowej:**

Praca doktorska Pani mgr Neng Yi Chen napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Białko oraz promotora pomocniczego dr. Michała Gronowicza zatytułowana *Dynamika w muzyce na klawesyn solo od XVII do XXI wieku. Środki i możliwości wykonawcze*, składa się ze wstępu, trzech rozdziałów :  
I Rozdział - dobór instrumentu, II Rozdział - wykonanie dynamiki w grze na klawesynie, III Rozdział- realizacja problemów dynamicznych w wybranych utworach. Całość zamykają podsumowanie, bibliografia oraz aneks, gdzie możemy odnaleźć spis przykładów muzycznych zawartych w opisowej części pracy doktorskiej.

Przyznam, że wybór tematu pracy doktorskiej jest dla mnie kontrowersyjny i po otrzymaniu dysertacji natychmiast zaczęłam poszukiwania dokładnego wyjaśnienia, a właściwie uzasadnienia wyboru repertuaru przez Doktorantkę. Zarówno we wstępie, jak i podsumowaniu nie znalazłam takiego wytłumaczenia.

Dlaczego akurat te utwory zostały wybrane? Co takiego jest w nich charakterystycznego, co przybliżyłoby słuchaczowi i wykonawcy zrozumienie zagadnienia traktującego o kreacji natężeniu dźwięku w grze na instrumencie, który z założenia nie dysponuje możliwością gry dynamicznej takiej, jak np., fortepian.

Już na początku pierwszego rozdziału dotyczącego doboru instrumentu przytoczone informacje są niewystarczające dla zrozumienia odmienności form klawesynu, ich budowy, użytych materiałów oraz specyfiki literatury muzycznej przeznaczonej na ten instrument. Doktorantka poświęca temu tematowi dosłownie dwa zdania, a reprezentację szkoły klawesynistów francuskich ogranicza do wymienienia dwóch twórców: Fr. Couperina i J. Ph. Rameau. Zdecydowanie się z tym nie mogę zgodzić.

Do opisu francuskiego klawesynu wkradła się pewna niezręczność (str.6)..  
*W swoim złotym wieku instrument francuski posiadał dwa manualy o rozpiętości pięciu oktaf, przy czym każda z klawiatur miała zwykle własny zestaw strun, w związku z tym stało się powszechne, że klawesyn miał trzy lub cztery zestawy strun.*

To sugeruje, że klawesyn miał 3 lub 4 klawiatury, a chyba nie o to chodziło Doktorantce.

I jeszcze jedno stwierdzenie, które wprowadza zamieszanie. Na str. 9 czytamy....  
*Biorąc pod uwagę różnorodność stylistyczną wyżej wymienionych sześciu utworów, najlepszym wyborem do wykonania ich mógłby być francuski klawesyn z końca XVIII wieku. Taki instrument posiada pedały lub dźwignie kolanowe do zmiany dynamiki, tym samym możliwe jest uzyskanie na nim lepszych efektów crescendo, jak również dokonywanie zmian rejestrowych bez użycia rąk.*

Takie instrumenty nie występowały powszechnie. Francuskie klawesyny z XVIII wieku nie posiadały dźwigni pedałowych, a do zmiany rejestru służyły dźwignie ręczne umieszczone nad górną klawiaturą. Instrument, o którym wspomniała Doktorantka to unikat i zrobiony został przez Jeana-Claude'a Goujona, jako wersja eksperymentalna zaopatrzona w dźwignie kolanowe.

Wbrew temu, co sugerowałyby inicjały HR i napis nad klawiaturą, klawesyn ten nie został wykonany przez słynnego flamandzkiego twórcę Hansa Ruckersa. Wewnątrz pudła rezonansowego widnieje podpis Goujona. Pytanie, czy był to hołd złożony wielkiemu budowniczemu, czy zwyczajne oszustwo i potrzeba sprzedania „nowości” za duże pieniądze? Konkurencja ze strony fortepianu stawiała się coraz bardziej natarczywa i twórcy klawesynu eksperymentowali zwiększając możliwości ekspresyjne instrumentu. Klawesyn Goujona został odnowiony pod koniec XVIII wieku przez Jacques'a Joachima Swanena.

Dalej czytamy na str.11.....*Ponieważ akcja (niezbyt zręczne określenie) klawiatury XVIII-wiecznego klawesynu francuskiego jest nieco cięższa niż jego poprzednika z XVII stulecia, na dźwięk i jego dynamikę wpływ ma zarówno szybkość ruchu koniuszków palców, jak i **siła nacisku klawiszy***. I tutaj właściwie cała praca badawcza mająca udowodnić, że dynamika na klawesynie nie bierze się z siły palca, zostaje przekreślona.

Tak jednoznaczne stwierdzenie ....*Ponieważ akcja klawiatury XVIII-wiecznego klawesynu francuskiego jest niewiele cięższa niż jego poprzednika z XVII stulecia nie ma pokrycia w rzeczywistości*.

Miałam okazję grać na klawesynach z różnych ośrodków; kopiach, a także oryginałach i przyznam, że często klawesyny jednomanuałowe z XVII wieku były większymi wyzwaniem dla siły palców niż te, które uruchamiały kilka systemów strun i powstały wiek później.

Cała dysertacja pełna jest jednoznacznych określeń sugerujących jedno bezdyskusyjne wykonanie. Takie słowa jak: należy i musi, pojawiają się prawie 300 razy! Także „opuszki palców” odmieniane na wszelkie sposoby używane są nagminnie.

Pozwolę sobie przytoczyć kolejne stwierdzenia, których nie rozumiem, choć gram na klawesynie czterdzieści lat, a pedagogiką zajmuję się od około trzydziestu. Są one zaznaczone pogrubioną czcionką.

1. *Jeśli wykonawca chce uzyskać dźwięk z większą ilością alikwotów, musi natychmiast po naciśnięciu klawisza **uwolnić energię** z opuszków palców, aby móc lepiej usłyszeć alikwoty....str.13.*
2. *Przy szybszym ruchu opuszkami palców, jeśli chcemy uzyskać elegancki, delikatny i lekki dźwięk, szczególnie w trylach lub szybkich pasażach, jak na przykład w preludiach niemenzurowanych, **dłonie, nadgarstki i przedramiona muszą być na tej samej wysokości...** str.13.*
3. *Grając repetycje, wykonawca powinien dążyć **do osiągnięcia jak najszybszego tempa**, ponieważ w porównaniu z innymi instrumentami klawiszowymi, klawisze klawesynu **mają niezwykle krótki czas reakcji**. Po drugie, bywają takie fragmenty utworu, w których **wystarczy użyć tylko jednego palca, aby zagrać pasaż** dobrym dźwiękiem legato, jak w starym sposobie palcowania.... str. 14.*
4. *Na przykład, gdy chcemy stworzyć bardzo ekspresyjne legato o silniejszej dynamice, wymagane jest poruszanie się cięższymi koniuszkami palców głębiej w klawiaturze. Z doświadczenia autorki wynika, że siła tego oporu klawiatury jest porównywalna **z oporem klawisza przy zastosowaniu techniki Bebung** na klawikordzie, zwłaszcza w dolnym zakresie klawiatury.... Str. 15.*

Jeżeli skupiamy się na różnicy odczuwania jakości dźwięku na opuszkach palców, to wypada zaznaczyć, że Bebung - czyli wibrato osiągalne tylko na klawikordzie-instrumencie, gdzie dźwięk powstaje przez uderzenie tangensem o strunę, nie daje poczucia szarpnięcia struny i oporu na wspomnianym koniuszku palca. Trudno zatem ujednolicać obie techniki w kontekście sposobu wydobywania dźwięku.

Dalej Doktorantka opisuje różne sposoby artykulacji- staccato, legato, oddzielanie dźwięków, artykulację mieszaną, artykulację pauzy i tu znalazłam takie zdanie na str.19.

*.....Po pierwsze, możemy dodać pauzę przed nutą zawieszoną, przez co nuta ta będzie sprawiać wrażenie nieco opóźnionej. W ten sposób może być ona pokazana z większą dynamiką i tym samym z większym naciskiem....*

Z pewnością chodziło o efekt *suspension* (w odróżnieniu od później wspomnianego *aspiration*), którego egzekucja nie stosowana jest po to, żeby pokazać większą dynamikę, a wręcz przeciwnie, żeby wydobyć słodczy dźwięku. To znakomicie sprawdza się w wolnych i lirycznych narracjach.

Na stronie 21. czytamy: *...Gdy jednak wykonawca chce zagrać artykulacją legato na manuale górnym, **dźwięki powinny być grane w szybszym tempie niż na manuale dolnym**, dla zachowania ich jędrności i wibracji dźwięku.*

Nawet nie chcę sobie wyobrazić takiej interpretacji, która różnicując grę poprzez zmianę klawiatur, powoduje zmiany agogiczne.

I dalej[...] *W manuale górnym, gdzie artykulacja staccato jest łatwo osiągalna, **artykulację legato powinno się stosować tylko w szybkim tempie.***

Ależ to jest nieporozumienie. Piękno frazy i śpiewność można znakomicie osiągnąć na klawesynie grając legato w bardzo wolnym tempie i jeśli ktoś sobie zamarzy, wyłącznie na górnej klawiaturze.

W rozdziale o manipulacji czasem Autorka wspomina o *Stylus Phantasticus*, ale ogranicza się jedynie do wymienienia nazwisk kompozytorów z różnych ośrodków przy czym faworyzuje Girolamo Frescobaldiego podając przykład związany ze sprezzaturą, a nie stylus phanasticus. Nota bene rozwinięcie tematu swobodnej narracji z pewnością przyczyniłoby się do lepszego zrozumienia kreacji dynamicznej na klawesynie.

W rozdziale 2.5.1. na str. 29 pt. Tworzenie crescendo lub diminuendo w bardzo krótkim czasie poprzez manipulację tempem pomiędzy dwiema nutami czytamy:.....*Kiedy[nuty] grane są jako inégales, pierwsza nuta powinna być grana krócej niż jej zapisana wartość, a druga nieco dłużej.*

Zdecydowanie odwrotnie! Ten rodzaj nierówności opisany przez Autorkę, to rytm lombardzki stosowany do wyrażenia lekkości, żartobliwości we frazie. Najczęściej stosowane inegalité, to coulé - łączenie dwóch nut pod łukiem, z których pierwsza jest dłuższa od drugiej. Jest to sposób na osłodzenie śpiewu, czy gry na instrumencie, a także wyrażenie łkania w bardzo wolnym tempie.

Dalej na tej samej stroni czytamy:.....*często zdarza się w linii melodycznej, że gdy sześć ósemek granych diminuendo zaczyna się od najmocniejszego uderzenia w metrum 3/4, pierwsze, trzecie i piąte nuty są **dźwiękami dysonansowymi, zatem powinny być grane ciszej.** Na napięcie muzyczne i dynamikę wpływają dźwięki, które są skracane.*

Ponownie nie mogę się zgodzić z tym wywodem, ponieważ epoka baroku epatowała dysonansami. To one były głównym źródłem napięć i zdecydowanie powinny zostać uwypuklone, a nie ściszone. Ale już linijkę dalej mamy taką oto konkluzję: *Autorka niniejszej pracy jest zdania, by w związku z tym dźwięki dysonansowe grać nieco dłużej, aż do wykonania drugiej, czwartej i szóstej nuty rozwiązania, odbierając im część ich wartości. Aby pokazać diminuendo na tych sześciu nutach, należy zagrać te dysonansowe dźwięki na trzech różnych poziomach, przy czym każda nuta dysonansowa powinna być grana czasem dłużej, czasem krócej.*

Zupełnie nie jestem w stanie podążać za przedstawionym tokiem myślenia Autorki, chociaż poniższa konstatacja jest chyba jedyną lub nieliczną, w której mogę znaleźć punkty wspólne:

*Manipulacja tempem powinna być ściśle skorelowana z dynamiką, wzrostem i spadkiem napięcia muzycznego, ponieważ w grze na klawesynie dynamika jest ściśle związana z napięciem. We frazie muzycznej napięcie muzyczne łączy się z harmonią i dynamiką linii melodycznej i linii głosu basowego. Kiedy dynamika rozwija się w crescendo, zwykle rośnie również napięcie muzyczne, więc tempo powinno stopniowo przyspieszać. W diminuendo napięcie muzyczne spada, więc tempo powinno stopniowo zwalniać.*

Technika brisé omawiana na str. 32 i 34 przynosi kolejne rewelacje: ....*Na klawesynie brisé można grać na dwa sposoby: od nuty dolnej do górnej lub od nuty górnej do dolnej. Brisé można wykonać jedną ręką lub obiema rękami.*

Skupiając się na aspekcie formowania dynamiki na klawesynie w tym kontekście, warto zastanowić się jak w ogóle rozpoznać sens frazy, jej tempa. Przecież w zapisie nie ma taktów, nie ma podziału na reprezentatywne wartości rytmiczne. Jedyną logiczną podpowiedzią są następstwa harmoniczne. To one

pokazują plany napięć i ich rozluźnienie. To jest jak podróż po galerii obrazów, które zostały tak ułożone, aby wywołać u widza wiele skojarzeń, odczuć, a jednocześnie stworzyć logiczną całość, historię jakiegoś zdarzenia, opowieści mającej początek, rozwinięcie i konkluzję.

Podrozdział 2.7. pt. Wpływ strojenia na dynamikę klawesynu zawiera trzy!! rozbudowane zdania: *Na zakończenie tego rozdziału należy zwrócić uwagę na fakt, że dobre strojenie instrumentu jest również jednym z ważniejszych elementów, które mogą pomóc wykonawcy w uzyskaniu pożądanej dynamiki podczas gry. Instrument powinien być nastrojony w taki sposób, aby każda nuta była dobrze słyszalna, szczególnie w wielogłosie, ponieważ strojenie może zmienić barwę dźwięku, sprawić, że będzie ostrzejszy lub łagodniejszy. W naturalny sposób strojenie może nadać brzmieniu akordu większą głośność i napięcie, wyostrając w ten sposób wrażliwość i wyobraźnię muzyczną wykonawcy i skłonić go do poszukiwań w zakresie wydobywania większej ilości różnic dynamicznych.*

System strojenia nie ma wpływu na kwestię dynamiczną klawesynu, może podkreślać specyfikę tonacji i zależności poszczególnych akordów oraz różne brzmienie tych samych interwałów w obrębie tej samej tonacji.

### **Ocena dzieła artystycznego:**

Materiał audio dołączony do dokumentacji pracy doktorskiej mgr Neng Yi Chen zawiera następujące utwory:

#### **Jean-Henry d'Anglebert (1629-1691)**

[1] *Prélude en re mineur* 5'42"

#### **Christian Petzold (1677-1733)**

*Concerto IV* ze zbioru *XXV Concerts Pour le Clavecin*

[2] – 5'22"

[3] *Larghetto* 3'39"

[4] *Staccato* 1'52"

[5] *Allegro* 3'08"

#### **Christian Gottlob Neefe (1748-1798)**

[6] *Fantazja f-moll* 17'54"

#### **Benedetto Marcello (1686-1739)**

*Sonata XI*

[7] *Largo ma vivace* 3'46"

[8] *Allegro* 4'21"

[9] (*Presto*) 4'05"

[10] (*Prestissimo*) 2'46"

#### **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

*13 wariacji* na temat *Es war einmal ein alter Mann* z opery *Das rothe Käppchen* von Dittersdorf WoO 66



- [11] Temat 0'50"
- [12] Wariacja I 0'51"
- [13] Wariacja II 0'49"
- [14] Wariacja III *Commodetto* 1'01"
- [15] Wariacja IV 0'49"
- [16] Wariacja V *Risoluta* 1'00"
- [17] Wariacja VI *Minore* 1'51"
- [18] Wariacja VII *Maggiore* 1'13"
- [19] Wariacja VIII *Tempo primo* 1'11"
- [20] Wariacja IX *Con spirito* 1'00"
- [21] Wariacja X 1'31"
- [22] Wariacja XI *Allegro* 0'57"
- [23] Wariacja XII *Allegro non tanto. Con grazia* 1'44"
- [24] Wariacja XIII *Marcia vivace* 1'25"

**Marta Ptaszyńska (1943)**

- [25] *Touracou* 3'43"

Czas nagrania: 72'30"

Nagranie zrealizowano w dniach 11 i 14 lipca 2023 roku w studio nagraniowym Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie na klawesynie (kopii instrumentu Pascala Taskina z około 1769 roku) wykonanym w Krakowie przez Witolda Gertnera w 2019 roku. Reżyserem nagrania był mgr Dawid Makosz, a przygotowaniem i strojeniem instrumentu zajął się Witold Gertner.

Po wysłuchaniu materiału audio chciałabym omówić interpretacje poszczególnych utworów.

**-Jean-Henry d'Anglebert -*Prélude en re mineur***

Ssłysząc tu różnice artykulacyjne i miejscami bardzo piękne legato. *Prélude* wykonane jest w dość spokojnym tempie, gdzie skupiono się raczej na wyeksponowaniu ósemek, co spowolniło tworzenie napięć harmoniczných i ich rozładowań. Oczywiście każde wykonanie preludium niemenzurowanego jest kwestią indywidualną i niepowtarzalną. Jednak tę formę wypowiedzi określiłabym jako poprawną lecz nie przekonującą.

**-Christian Petzold- Concerto IV ze zbioru XXV Concerts Pour le Clavecin.**

W I cz. można dostrzec ładne modelowanie frazy oraz różnice dynamiczne wynikające z naprzemiennego użycia klawiatur. Mimo wszystko warto byłoby zróżnicować artykulację głównie w lewej ręce. Tu często pomijane są pauzy i frazowanie nut po dwie razem. W wewnętrzym *Adagio* zagranie choćby skromnej improwizacji podniosłoby walory wykonawcze. Sugestia Johanna Joachima Quantza w tym temacie jest bezcenna.

II cz. *Larghetto*- przy części oznaczonej *Adagio*, tak swobodne rozpoczęcie jest zrozumiałe, natomiast przy *Larghetto* spodziewałabym się konkretnego tempa, przy czym w takcie drugim należałoby zwrócić uwagę na egzekucję ozdobnika, który powinien rozpocząć się od dolnej nuty. Znak obiegnika wygląda znajomo, jednak napisany jest odwrotnie niż „standardowy” i w związku z tym powinien być inaczej wykonany. Generalnie, pomijając błąd tekstowy w takcie piątym, tak daleko posunięta swoboda rytmiczna jest dla mnie niezrozumiała i powoduje zakłopotanie w odbiorze dość prosto skonstruowanej sekwencji melodyczno-rytmicznej tym bardziej, że schemat: ósemka – dwie szesnastki prowadzony jest wymiennie i tutaj dopatrywałabym się pomysłu na zmiany artykulacyjne i dynamiczne, tworzące pewnego rodzaju konwersację. W III cz. określonej jako *Staccato* trudno dopatrzeć się realizacji sugestii kompozytora. Akordy grane są legato i często arpeggio w bardzo wolnym tempie, w związku z czym każdy takt pozostaje zamkniętą całością. Szereg współbrzmień zawierających septymę prowokuje do kontynuacji tego pochodu, ale też może być powodem do wyróżnienia jakiegoś ciekawie brzmiącego akordu np. w takcie 6- f/g/a/c/e. Generalnie można tę część uznać za ciekawy przykład modulacji z Tonacji H-Dur do G-Dur tylko, żeby ten przebieg był interesujący, należałoby podkreślić pewne akordy, a niektóre „odpuścić”. Kwestia zrozumienia sugestii kompozytora <*Staccato*> oraz konsekwencji rytmicznej jest dla mnie nie do zaakceptowania. Ostatnia część ładnie ilustruje różnice dynamiczne powstałe na skutek zmian rejestrów. Osobiście sugerowałabym najpierw zagranie całej części na jednej klawiaturze, aby w powtórce pokazać te różnice, o których doktorantka pisze w dysertacji.

Autorka nadmienia na str. 4.... w czwartej części *Allegro* należy użyć dwóch manualów bez rejestru czterostopowego, ponieważ w fakturze przeważają trzydziestodwójki, które sprawiają, że tempo jest wystarczająco szybkie, a dźwięk donośny. Pozwolę sobie nie zgodzić się z tym wywozem. Jedno nie ma nic wspólnego z drugim. Zastosowanie rejestru czterostopowego nie zależy od rytmu, a idąc tym tropem- wręcz przeciwnie, właśnie dodanie 4' mogłoby znacząco poprawić dynamiczny aspekt wykonania. Biorąc pod uwagę literaturę muzyczną choćby np. Jana Sebastiana Bacha, Jego synów, Jeana Philipa Rameau, Josepha-Nicolas-Pancrace'a Royera i wielu, wielu innych kompozytorów nie tylko epoki baroku, przedstawiona teza jest nie do obronienia, że nie wspomnę o kwestii akustyki pomieszczenia, gdzie dana kompozycja jest wykonywana, rezonowania samego instrumentu oraz techniki gry klawesynisty.



Doktorantka daje tak zwane gotowe rozwiązania, sprawiające wrażenie jedynych poprawnych np. str. 45 opisu pracy - *aby pokazać zaznaczony akord w dynamice fortissimo, należy zagrać artykulacją staccato. Dzięki temu wytworzona na moment chwila przerwy spowoduje, że akord końcowy sprawi wrażenie głośniejszego, niż jest w rzeczywistości.*

Może w grze na fortepianie tak może być, natomiast grając na klawesynie możemy taki akord wyróżnić krótką artykulacją lub przeciwnie- bardzo długą, podkreśloną grą arpeggio. Już na następnej stronie- 46. Autorka sama sobie przeczy pisząc....aby pokazać mocny akord na zakończenie, należy[...] przetrzymać go dłużej i połączyć legato z ostatnim.....

Doktorantka nadużywa słów: należy i powinno się, co jednak uosabia osobisty wykonawczy gust klawesynistki, ponieważ sam tekst muzyczny tego nie sugeruje. Nie ma oznaczeń dynamicznych, a artykulacyjne są ubogie.

Nie wiem też skąd takie sugestie jak np. ta na str. 48. *...Kiedy linia melodyczna znajduje się w górnym głosie, te takty należy nieznacznie przyspieszyć, natomiast te, w których prowadzi dolny głos, nieznacznie zwolnić....*

### **-Christian Gottlob Neefe-Fantazja f-moll**

W dysertacji na str. 8 pojawia się takie zdanie.... *Partytura Fantazji f-moll dowodzi, że utwór ten został napisany „per il clavicembalo”.* Już na pierwszej stronie tytułowej sam kompozytor zasugerował wybór instrumentu pisząc - *Fantasia per il clavicembalo.* Ale partytura właśnie tego nie dowodzi, ponieważ bogate oznaczenia dynamiczne bardziej wskazują na wybór piano-forte, klawikordu niż klawesynu. Już na początku Autorka daje „gotowce” jak powinno się wykonać „prawidłowo” początkowe akordy grając raz szybsze arpeggio, bez arpeggia, raz wolne arpeggio, co wydaje się być pozbawione sensu. Każdy muzyk powinien swoją odmienną interpretacją przekonać słuchacza i wzbudzić w nim emocje tym bardziej, że na przestrzeni pierwszych czterech taktów nie ma żadnych oznaczeń ani dynamicznych, ani artykulacyjnych. Mamy także sugestię koniecznego zabiegu, który należy zastosować w ostatnim takcie: *...Ponieważ dźwięk klawesynu nie trwa tak długo, konieczne będzie dyskretne (nie forte) powtórzenie ostatniego dźwięku basu na górnym manuale.* Słowo- konieczne- robi różnicę i nie uważam, żeby taki zabieg był właśnie konieczny. Jest możliwy.

Na str. 55 czytamy:....*ten utwór grany jest często na fortepianie, ale gdy wykonywany jest na klawesynie, tempo powinno być szybsze. Zbyt wolne tempo może negatywnie wpłynąć na tok muzycznej narracji i spowodować utratę jędrności dźwięku...*

Z tego wyводу wynika, że klawesyn jest instrumentem nie nadającym się do grania w wolnych tempach. Nie mogę się z tym zgodzić!

Przed *Presto* kompozytor pisze uwagę - *stringendo*, co oznacza zacieśnianie czasu, czyli wręcz nagłe przyspieszanie tempa. Akurat tutaj klawesynistka zwalnia, a szkoda, bo takie *accelerando* mogłoby przygotować następną część. To samo dotyczy figury retorycznej *abruptio*- czyli przerwania narracji przez dopisanie pauz. Lepiej takie miejsca wydłużyć niż skracać (takty 300-308), jak możemy zaobserwować w nagraniu. W kwestii *sforzata* zaznaczonego w tekście aż cztery razy (takty: 352/354/360/362), Autorka sugeruje w opisie, że ....w celu powiększenia napięcia emocjonalnego, dźwięki basowe w akordach *sforzato* lewej ręki, powinny być grane nieco wolniej, wytwarzając tym samym bardziej głęboki i pewniejszy dźwięk.... Tylko, że *sforzato* oznacza akcent, a tego w nagraniu nie słychać.

W opisie na str. 60. Autorka ponawia próbę jednoznacznego interpretowania tekstu muzycznego (takty: 379/380 383/384) pisząc....*pasaże mają mniejsze znaczenie, co dowodzi, że powinny być zagrane w lżejszej dynamice, na górnym manuale, z pewną dozą improwizacji, w tempie lekko przyspieszonym....*Sądzę, że *pasaże* z klinem nad każdą nutą trudno jest zinterpretować jako mające mniejsze znaczenie. Zagrane z rejestrem czterostopowym na dolnej klawiaturze lub na górnej ósemce mogą stanowić ciekawą propozycję odczytania tekstu i w żadnym wypadku nie można uznać jakiegokolwiek jedynej sugetii za właściwą.

W całości za to broni się Coda i różnice dynamiczne.

#### **-Benedetto Marcello (1686-1739) Sonate XI.**

Nagranie tego utworu wzbudziło moje bardzo pozytywne uczucia, a nawet zachwyty. Ciekawa, swobodna interpretacja oraz wirtuozowskie zdobienia, nie tylko w częściach da capo, pokazały możliwości techniczne i świadomość stylistyczną klawesynistki. Oczywiście propozycje, a właściwie „pewniki” zawarte w opisie nie powinny być określone jako jedyne i nie podlegające dyskusji formy odczytania tekstu. Przyznam, że ten styl narzucający konkretne rozwiązania bardzo mi przeszkadza i stawia a priori w opozycji.

#### **-Ludwig van Beethoven- 13 wariacji na temat Es war einmal ein alter Mann z opery Das rothe Käppchen von Dittersdorf WoO 66.**

Zdecydowanie polecam słuchanie tej części prezentacji bez śledzenia nut.

W opisie zdarzają się wpadki merytoryczne jak np. na str. 76-przykład 70.... w partii lewej ręki zaznaczony na czerwono dźwięk fis- de facto jest dźwiękiem d....

Poza tym uwagi typu: trzeba, należy, powinno się, są indywidualnym podejściem i osobistą propozycją Doktorantki w procesie poznawania i wyboru interpretacji. Zapewniam- jedną z wielu.....

**-Marta Ptaszyńska (1943) *Touracou*.**

Kompozycja Marty Ptaszyńskiej jest utworem programowym i opisuje charakter brzmienia tego hałaśliwego ptaka, którego donośny głos przypominający szczekanie ostrzega ssaki roślinożerne przed drapieżnikami. Doktorantka poświęciła jeden akapit na wytłumaczenie tego zjawiska, a potem tradycyjnie skupiła się na wyliczaniu koniecznych zachowań partii obu rąk.....tylko po co, czemu miałoby to służyć, jakiego zachowania ptaków powinno dotyczyć?

Kolejne cenne wskazówki odnajdujemy na str. 88 dysertacji....*Szybki ruch palców ułatwi wysoka pozycja ramienia(sic???)*. *Podczas tworzenia bardzo silnej dynamiki i związanego z nią efektu perkusyjnego należy głębiej wciskać klawisze.....*Ale po co, skoro nacisk klawisza nie ma wpływu na siłę brzmienia dźwięku.

**Konkluzja:**

Dysertacja jest pełna „złotych myśli” i osobistych wypowiedzi nie mających alternatywy. To nie jest praca naukowa tylko pogładowa i jako taka nie spełnia w moim odczuciu założeń pracy doktorskiej. Doktorantka nadużywa słów: należy i powinno się, co jednak uosabia osobisty, wykonawczy gust klawesynistki, choć sam tekst muzyczny tego nie sugeruje.

Generalnie część opisowa artystycznej pracy doktorskiej stanowi zbiór jednoznacznych sposobów na „właściwe” wykonanie utworu muzycznego. Przypomina apteczne odmierzanie ingrediencji w przygotowywaniu potrawy, która z pewnością wyjdzie zawsze dobra i taka sama, jak tylko dopilnujemy odpowiedniej wagi poszczególnych składników. W muzyce tak nie ma.

Każdy wykonawca jawi się jako indywidualny „kucharz”- interpretator o innym wyczuciu smaku.

Klawesynistka, jako instrumentalistka jest bardzo sprawna technicznie i proponuje niekiedy ciekawe rozwiązania interpretacyjne.

I na tym powinna się skupić oraz zrozumieć, że nie ma, na całe szczęście, jedynej i prawdziwej drogi dojścia do tak zwanej prawdy muzycznej.

Nie mogę zgodzić się ze stwierdzeniami wyartykułowanymi przez Doktorantkę w pracy pisemnej, opisowej, ponieważ jako czynna klawesynistka i muzyk poszukujący różnorodnych środków wyrazu, czuję się ograniczana w doborze takich elementów jak artykulacja, dynamika, frazowanie, poprzez narzucanie jedynych, konkretnych rozwiązań.

Z przykrością stwierdzam, że nie mogę przyjąć pracy doktorskiej w tym kształcie, ponieważ w mojej opinii nie spełnia ona warunków sformułowanych w art.187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.



