

dr hab. Anna Jastrzębska-Quinn, Prof. UMFC  
Dziedzina: Sztuki muzyczne  
Dyscyplina: Instrumentalistyka  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina,  
Dziekan Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów

Warszawa, 1 grudnia, 2018 r.

### Recenzja Pracy Doktorskiej Pana mgr Jakuba Dery po korekcie

#### Zleceniodawca recenzji:

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Instrumentów Dawnych; pismo z dnia 20.11.2017 roku; zlecenie przyjęte w oparciu o *Ustawę z dn. 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, tekst jednolity (Dz. U. z 2003 r. Nr 65, poz. 595 z późn. zm.)*.

**Dotyczy:** Uchwały Rady Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Instrumentów Dawnych Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi z dnia 23.09.2015 r. w sprawie wszczęcia mgr Jakubowi Derze przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka\_ oraz wyznaczenia recenzentów.

Do pisma z dnia 20.11.2017 r. informującego mnie o wszczęciu przez Radę Wydziału przewodu doktorskiego mgr Jakuba Dery i wyznaczeniu mnie recenzentem jego pracy doktorskiej dołączono kopie: Uchwały o wszczęciu przewodu doktorskiego i wyznaczeniu promotora, Uchwały o wyznaczeniu recenzentów (24.09.2014).

Otrzymałam również poprawiony opis pracy doktorskiej mgr Jakuba Dery wraz z pismem z dnia 12 lipca 2018 r..

Złożona przy wniosku dokumentacja została przez Kandydata prawidłowo przygotowana.

#### Dane o Kandydacie:

Pan mgr Jakub Dera edukację muzyczną rozpoczął późno – w wieku 15 lat. Po ukończeniu z wyróżnieniem PSM II st. w Poznaniu w klasie mgr Hanny Morawskiej-Bernackiej rozpoczął studia w AM w Krakowie w 2001 r. w klasie fortepianu ad. dr Mariusza Sielskiego. W związku z otrzymaniem stypendium w 2004 r. wyjechał do Azusa Pacific University w Los Angeles, USA, gdzie studiował przez 3 lata w klasie fortepianu prof. Róży Kostrzewskiej-Yoder i uzyskał dyplom Artist Certificate. Po powrocie do Polski w 2007 r. podjął dalsze studia w AM w Poznaniu pod kierunkiem prof. Bogumiła Nowickiego, które ukończył w 2010 r.. Od 2013 r. jest słuchaczem studiów doktoranckich w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Za bardzo dobre wyniki jako doktorant otrzymał stypendium Rektora w roku akademickim 2014/2015.

Pan Jakub Dera uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez: Dinę Yoffe, Irinę Rumiancewą, Janusza Olejniczaka, Pavla Nersessiana, Edwarda Wolanina i Andrzeja Pikula.

Z dokumentacji wynika, że Doktorant od 2010 r. pracuje jako nauczyciel fortepianu w ZSM w Poznaniu, uczył również gry na fortepianie w KNSM I st. w Śremie w latach 2010-2013.

Jest laureatem III Nagrody Międzynarodowego Konkursu im. F.Liszta w Los Angeles (2004) , Grand Prix 29 Międzynarodowego Festiwalu Młodych Artystów w Palos Verdes (2005), Grand Prix i nagrody dodatkowej na III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Visaginas (2014) oraz III Nagrody na III International Master Competition w Warszawie (2015).

Pan mgr Jakub Dera koncertuje (występy w Poznaniu, Gorzowie Wielkopolskim, Jerzykowie, Warszawie, Krakowie, Gdańsku, na Ukrainie i Litwie), prowadził warsztaty dla uczniów szkół muzycznych w Poznaniu, był jurorem konkursów pianistycznych dla dzieci i młodzieży, jako doktorant wygłaszał referaty podczas konferencji naukowych, opublikował artykuł w „Notesach Muzycznych” - Wydawnictwie AM w Łodzi.

## Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska mgr Jakuba Dery pod tytułem: „Barwa dźwięku i jej wpływ na metafizyczną stronę wyrazu stylistycznie odległych dzieł, jako czynnik niezmienny i warunkujący uzyskanie właściwego obrazu artystycznego, na przykładach *Sonaty G-dur op.78* Franciszka Schuberta oraz *Sechs kleine Klavierstücke op.19* i *Klavierstücke op. 33a* i *33b* Arnolda Schoenberga” składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym (płyty CD) oraz opisu, stanowiących łącznie pracę pod wspomnianym tytułem.

W ostatnim zdaniu Wstępu do pracy pisemnej Pana mgr Jakuba Dery można przeczytać, że „główną tezę przedstawionej pracy doktorskiej jest myśl, iż niezależnie od epoki, w której powstały wykonywane dzieła, największy wpływ na metafizyczną, czyli pozazmysłową, duchową stronę wyrazu wykonywanych utworów ma zrozumienie przez wykonawcę znaczenia i oddziaływania barwy dźwięku na słuchacza”. To sformułowanie wpisuje się w zasadniczy problem oceny niniejszej pracy doktorskiej, który polega na rozdziwieniu pomiędzy zrozumieniem zagadnienia przez Kandydata, przedstawionym w opisie dzieła, a poziomem artystyczno - wykonawczym prezentowanego nagrania.

**Nagranie CD** rozpoczyna się i kończy utworami Arnolda Schoenberga. Na wstępie jest to cykl 6 Kleine Klavierstuecke op.19, a płytę zamykają Klavierstueck op. 33a i Klavierstueck op.33b.

Wydaje się, że Doktorant dobrze czuje się w tym repertuarze, a jego sugestywne interpretacje mają źródło w wnikliwym, osobistym odczytaniu tekstu muzycznego. Przekonujące wykonanie cyklu krótkich, lapidarnych miniatur op.19 odsłania walory dzieła i specyfikę języka kompozytorskiego Schoenberga. W poszukiwaniu kolorystyki brzmieniowej Pianista stosuje wyrafinowane niuansy dynamiczne i artykulacyjne, które pozwalają odmalować zmienność ulotnych nastrojów i nadać poszczególnym ogniom ich oryginalny rys. Licznie występujące w partyturze wskazania dynamiczne *ppp*, a *nawet pppp* są wielce zobowiązujące i powinny być uwzględnione w większym stopniu, podobnie jak precyzyjnie oznaczone przez kompozytora proporcje brzmienia pomiędzy planami dźwiękowymi. Interesująca i trzymająca w napięciu interpretacja ma na uwadze również element ciszy, która w cyklu Schoenberga jest immanentnym środkiem kreowania narracji muzycznej, wyrazu i poruszających emocji. W moim odczuciu jedynie w ostatnim - szóstym fragmencie długie przerwy wykroczyły poza granice możliwości utrzymania ciągłości narracji, a fermata w t. 6. wydaje się trwać wiecznie, choć nie kończy jeszcze utworu.

W dwóch Klavierstuecke op.33a i op. 33b ewolucja języka i stylu kompozytorskiego Schoenberga, idąca m.in. w kierunku śpiewności narracji, została zaznaczona przez Doktoranta intensywniejszym brzmieniem i szerszą paletą dźwiękową, co prawie wyeliminowało dynamikę *p* i *pp*, wskazaną w partyturze. Należy docenić rzetelność w odczytaniu tekstu muzycznego charakteryzującego się wielopłaszczyznową fakturą, skomplikowanym rytmem i atonalną melodyką (wkraść się błąd tekstowy: *g* zamiast *e* razkreślne w zakończeniu frazy w t.31 op. 33b). Walorem wykonania obu Klavierstuecke jest zauważalny osobisty stosunek Doktoranta do materiału muzycznego. Trudno natomiast zgodzić się z wyborem znacznie wolniejszych temp od wskazanych przez kompozytora. W pracy pisemnej mgr Jakuba Dery czytamy, iż „(...) Poszczególne dźwięki, interwały i akordy łączą się ze sobą w ten sam sposób, jak zlewają się ze sobą kolory na obrazie. Zaczynają tym samym tworzyć jedną, spójną i organiczną całość, co w połączeniu z wyrafinowaną pedalizacją wpisuje się w schoenbergowską koncepcję *Melodii barw dźwiękowych(...)*”. Charakterystyczną dla stylu Schoenberga formę i wyraz tworzą sekwencje dźwięków, ich zagęszczenia oraz zestawienia' płaszczyzn brzmieniowych, następujące po sobie w określonym czasie. Odrzucenie *a priori* metronomicznych wskazań Kompozytora uniemożliwia uzyskanie zakładanych przez twórcę efektów. Należy zauważyć, że wolniejsze tempo rozrzedza, rozczłonkuje brzmienie, niweluje kontrasty, rozmywa formę i spowalnia narrację.. Można odnieść wrażenie że przeszkodą jest tu brak swobody technicznej i być może błędne tzw. nastawienie wewnętrzne, któremu Doktorant poświęcił cały rozdział w pracy pisemnej.

Zaprezentowane nagranie *Sonaty G-dur op.78* Franciszka Schuberta rodzi wiele wątpliwości. Z powodu rozbudowanej formy, bogactwa niezwyklej subtelności wyrazowych oraz poetyckich nastrojów i emocji wykonanie tego wspaniałego dzieła stanowi wyzwanie dla każdego pianisty i wymaga wielce wyrafinowanego warsztatu pianistycznego.

Interpretacja I części *Sonaty Fantaisie, Molto moderato e cantabile*, mimo przyjętego przez Doktoranta bardzo wolnego tempa, nie pozostawia słuchacza obojętnym na wahania nastrojów i przebieg treści muzycznej. Należy pozytywnie ocenić starania Doktoranta o zbudowanie formy i uzyskanie refleksyjnego, pastoralnego wyrazu. Pan Dera prezentuje materiał muzyczny z „namaszczeniem” i kulturą dźwięku. Brzmienie fortepianu ujawnia jednak zdecydowane „niedosyty” w zakresie niuansowania dźwięku w ramach *piano* i *pianissimo*. Operowanie „czasem” przynosi medytacyjne efekty trwania na długich brzmieniach, gorzej prezentują się statycznie wykonane przebiegi w obrębie łuków frazowych, pozbawione plastycznej linii i wewnętrznego ruchu. Podobny problem dotyczy II tematu, o którym Doktorant pisze, że przynosi subtelne ożywienie narracji muzycznej i jest wspomnieniem tańca (str.78). Płaskie, ociężałe wykonanie odbiera mu lekkość i taneczną grację. Figuracyjny wariant II tematu, wykonany dosadnym, prawie natarczywym dźwiękiem, nie budzi skojarzeń z subtelnym obgadywaniem swojego pierwowzoru (Schubert wskazał dynamikę *piano*). Ostra artykulacja i dynamiczna bierność *staccatowych* łączników nie koresponduje z charakterem muzyki (t. 4,16, 18, 20, 22 i analogicznie w reprzyści). W przetworzeniu, dramatyczne przebiegi zostały wyrażone soczystym, orkiestrowym brzmieniem i z pełnym patosu zaangażowaniem, ale niedokładne prowadzenie planów polifonicznych (t. 77-81 i 97-101) i niestaranna artykulacja „melodii granej *legato*” (str.83) w ostatniej odsonie II tematu (t.108-115) są już mniej zadowalające.

Deklaracja złożona przez Doktoranta w opisie dzieła o nowym podejściu do dźwięku w II części *Sonaty, Andante*, jest słuszna w sensie nowego otwarcia i radosnego ożywienia po długiej, raczej medytacyjnej pierwszej części *Sonaty*. W interpretacji pana mgr Jakuba Dery przełożyła się ona na wyeksponowanie melodii jako źródła nowej narracji muzycznej (str.86) i zdaje się dominować nad wszystkimi innymi czynnikami wykonania. Niefortunne wybory w zakresie tempa i barwy dźwięku są silną przeszkodą w uchwyceniu charakteru tej części. Powolność i nadmierna deklamacja poszczególnych dźwięków (w partyturze dynamika *piano, pp, a nawet ppp*) nie koresponduje z pogodnym, pastoralnym charakterem i giętką ruchliwością melodyczno-rytmiczną materiału muzycznego. W grze Doktoranta nie znajduję potwierdzenia słusznie wskazanego w opisie dzieła skojarzenia z kameralnym brzmieniem kwartetu smyczkowego (str.77). Przede wszystkim brakuje gry *legato* właściwej instrumentom smyczkowym, płynności melodii ujętej w krótkie, smyczkowe łukowania, oraz kolorystyki wynikającej np. z dublowania linii sopranu przez partię drugiego głosu w interwale oktawy (w kwartecie I i II skrzypce). Doktorant pomija wskazówki dynamiczne np. kontrasty *mf-pp*, podkreślające dwuplanową narrację, czy efekty *fp* (t. 26, 28, 105, 107,168, 170), a liczne przypadki akcentowania wyjść z łuków uważam za fundamentalny mankament interpretacyjny, wręcz „uczniowski” błąd (np. t.12,16, 22, 34, 40, 41, 83, 91, 93, 95,101,103 i analogiczne). Bardziej przekonująco brzmią dramatyczne fragmenty w *fortissimo* wykonane dobrym, zdecydowanym i nieprzerysowanym dźwiękiem, tu jednak przeszkadza ignorowanie akcentacji przypisanej trójdzielnemu metrum. Kontrastujące tematy w *pp* (t.40-49 i 119-128), wprawdzie przeciwstawiają się dosadności *ff*, ale wypowiedzenie ich „tęsknoty i żalu” (str.86) jest na miarę zdolności Kandydata (przeszkadzają m.in. płaskie wyjścia z łuków i bierność wyrazu). W t. 53, 113, 117 i 136 zauważa się zaburzenia pulsu. Ich przyczyna wydaje się tkwić w wadliwym montażu nagrania, ucinającym wartości rytmiczne.

Interpretację III części *Menuetto, Allegro moderato* uważam za dość przekonującą we fragmentach odzwierciedlających taniec. Charakter menueta został ujęty w szerokim spektrum dźwiękowym, uwzględniającym kontrasty dynamiczne i artykulacyjne, powiązane ze zmiennym charakterem tańca. Doktorant określa go jako majestatyczny i pełen humoru (str.91). Mimo, że menuet kojarzy się bardziej z elegancją niż majestatem, a humor tego konkretnie utworu z subtelnym zabarwieniem lirycznym i lekkością, to można uznać, że wykonanie mieści się w ramach wytyczonych partyturą. Symptomy trudności instrumentalnych (artykulacyjnych) słychać w niewyraźnych, pozbawionych zadziorności *appoggiaturach* zdobiących akordy.

Chybiona i tak prosta, że aż naiwna jest interpretacja *Tria* - jednego z najpiękniejszych fragmentów w literaturze schubertowskiej, pełnego tkliwej czułości, spokoju i charakteru intymnej improwizacji. Pianista daleki jest od uchwycenia właściwej perspektywy oddalenia narracji „do odległego świata marzeń” (str.92), oznaczonej w partyturze dynamiką *ppp*. W przedstawionej interpretacji słychać kanciastość, asertywność, pośpiech i bardzo realny dźwięk. Fragment ten potwierdza po raz kolejny braki techniczne Doktoranta w zakresie operowania aksamitnym *toucher*.

Należy nadmienić, że konstrukcja formalna stosunkowo krótkich i związanych części drugiej i trzeciej jest w obu przypadkach klarowna.

W kontekście całego cyklu sonatowego część IV *Allegretto* niewątpliwie stanowi największe wyzwanie instrumentalne z powodu przejrzystej, wręcz koronkowej faktury, długich i szybkich przebiegów figuracyjnych, specyficznej taneczności wyrazu i wymogu bardzo lekkiej gry. Sprawne i ulotne wykonanie tego utworu jest sprawdzianem zarówno technicznych umiejętności pianistycznych, jak i wyobraźni i wrażliwości wykonawcy. Niestety Pan Dera nie zdał tego egzaminu - prezentowana interpretacja odbiega od ogólnie przyjętych standardów i tradycji wykonawczych, a przede wszystkim od sugestii zawartych w tekście i tych deklarowanych w opisie dzieła. Szkoda, że Doktorantowi nie udało się zrealizować pomysłów artystycznych, tak barwnie opisanych w pracy pisemnej. Dźwięk, jakim Pan Jakub Dera operuje, nie koresponduje z subtelnością treści muzycznych, a wyraz z pożądaną zwiewnością i ruchliwością tańca. Rzetelność nie usprawiedliwia braku artystycznej jakości wykonania, uzależnionej od wielu elementów interpretacyjnych. Większość mankamentów tego wykonania powiązana jest z wyborem zbyt wolnych temp i niedostosowania gry do wymogów dynamicznych *p* i *pp*, które dyktują bardzo czuły i lekki dotyk klawiatury, przy dużej sprawności palcowej. Z tych właśnie powodów nie powiodła się próba realizacji ruchu i pędu powiązanego z lekkością i ulotną tanecznością pierwszego tematu (str.94), ani interpretacja II tematu - witalnego i energetycznego tańca, pełnego radości i humoru (str.96). Podobnie główny temat z sekcji C (od t.181) nie odzwierciedla ani gonitwy, ani zabawy, ani beztroskiego charakteru muzyki (str. 98). Można odnieść wrażenie, że przyjęcie wolnego tempa w IV części Sonaty ma zatuszować braki warsztatowe Doktoranta. Oczekiwałamby, że repetycyjne motywy akompaniamentu w I temacie (wymagające precyzji technicznej) zabrzmiały jak lekkie, subtelne drgania, podkreślające rytmiczność tańca. Kojarzenie barwy tych motywów z dźwiękiem waltorni nie usprawiedliwia zbyt masywnego brzmienia, zwłaszcza w *pianissimo*. Utrzymanie inicjalnego I tematu w znacznie delikatniejszej dynamice, uwydatniłoby pożądaną kontrast, jaki tworzy jego powtórzenie w *forte* w t. 42. Wprowadzenie ożywionej energii i niuansów dynamicznych do łącznika pomiędzy dwoma odsłonami tematu w *piano* i w *forte* (przy założeniu szybszego tempa) wyraźniej pociągnęłoby go w stronę nagłego zawieszenia, które jest jego celem (*rit.* w zakończeniu osłabia jego wydźwięk). Brakuje precyzji artykulacyjnej melodii tematu, gdy występuje on w lewej ręce, należałoby również bardziej pochylić się nad szczegółami polifonicznej faktury w początkowych taktach powrotu pierwszego tematu od t.124. Pojawiający się dwukrotnie w sekcji C (najpierw w trybie mollowym, a następnie durowym) liryczny fragment, pełen melancholii i oddalenia, utrzymany w dynamice *pp*, ewidentnie nawiązuje do pieśni. Wokalny charakter tych epizodów wymaga znacznie dłuższych odcinków frazowych (oddechów), pomimo zaznaczonych w partyturze drobnych łuków, które mają jedynie uwrażliwić wykonawcę na niuansy zachodzące w rysunku melodii. Należałoby wyeliminować wszystkie niepożądane akcenty, które w interpretacji Doktoranta zaburzają ten niezwyklej urody śpiew. Pianista zdaje się nie zauważać, że zmiana trybu na durowy pomija oznaczenie *espressivo*, ale pozostawia *pianissimo* i tym samym prosi o jeszcze bardziej subtelny dźwięk. Niezrozumiałe jest nagłe ożywienie towarzyszące początkowym taktom ostatniego ukazania pierwszego tematu, tym bardziej, że Doktorant wskazuje w opisie na refleksyjny charakter tego fragmentu jako „wspomnienie tego, co było” (str.100). Figuracyjna coda w dynamice *pianissimo* powinna inspirować do ulotnej, zwiewnej gry, obrazującej pęd oddalającego się obrazu (str.101), ale wykonanie nie potwierdza tego deklarowanego w opisie założenia, a figuracja mozolnie i niezgrabnie pokonuje kolejne przewroty pasażu. Sonata kończy się ociężale i bez mistycznego przestania.

Z przykrością stwierdzam, że prezentowane wykonanie nie oddaje właściwego obrazu artystycznego utworu w stopniu pozwalającym przeżywać jego piękno i różnorodne treści. Opis Sonaty świadczy o

podjętej przez Doktoranta gruntownej refleksji nad tym wspaniałym dziełem. Zauważam jednak wyraźny rozdzźwięk pomiędzy wizją obrazu artystycznego Sonaty, a jej wykonaniem. Wybory, jakich dokonuje Doktorant w zakresie charakterystyki brzmienia, w wielu sytuacjach wydają się słuszne, a interpretacja nie jest pozbawiona odcieni, jednak schubertowskie *pianissimo* wymaga znacznie większego kunsztu, a barwność atmosfery dźwiękowej i różnorodność wyrazu większego bogactwa niuansów. Mniej korzystne światło rzuca na prezentowaną interpretację powolność przebiegu narracji, która przeczy epickiemu charakterowi i związkom muzyki instrumentalnej z liryką wokalną w twórczości Schuberta. „Niebiańskie dłużyzny” też mają swoje ograniczenia wyznaczone frazowaniem i wokalnym oddechem. Powolność tempa w znacznym stopniu ogranicza możliwość uchwycenia elementów tanecznych, tak często występujących w Sonacie. Statyczna wypowiedź omawianego wykonania z jednej strony wypływa z wolnych temp, w których trudno powiązać następstwo dźwięków, a z drugiej strony z niedostatecznej plastyczności dynamiki wewnątrz motywów i fraz, która pozbawia schubertowską ekspresję właściwej jej subtelności i piękna.

Z niniejszej dysertacji wyłania się sylwetka pianisty skłonного do poszukiwania głębi wyrazu artystycznego, którego gra odznacza się kulturą brzmienia, sporym spektrum dynamicznym oraz powściągliwym, raczej medytacyjnym temperamentem. Kolorystyka brzmieniowa, będąca przedmiotem dysertacji, nie istnieje w oderwaniu od innych elementów wykonawczych takich jak: tempo, artykulacja, energetyka gry, dynamika i mikrodynamika, proporcje brzmienia czy elastyczne frazowanie, które wzajemnie na siebie oddziałują i współgrają ze sobą, a artystyczna interpretacja, mająca ambicje wyrażenia głębokich treści utworu („metafizycznych”) powinna je uwzględniać. Prezentowane nagranie pozostawia wiele niedosytów w zakresie techniki pianistycznej.

#### Opis dzieła

W wyniku korekty praca pisemna uległa znaczącym zmianom. Doktorant sformułował nowy Wstęp i Zakończenie oraz Rozdział III, znacznie poszerzając ich treść oraz uwzględniając wcześniejsze uwagi recenzentów. Mimo to podtrzymuję ocenę, iż niezwykle rozbudowany tytuł pracy doktorskiej Pana Jakuba Dery budzi szereg niejasności.

1. Niefortunność zastosowania w tytule pracy sformułowania „Barwa dźwięku (...) jako czynnik niezmienny” polega na tym, że właśnie barwa dźwięku powinna odróżniać od siebie „stylistycznie odległe dzieła”, a nawet kompozytorów przynależących do tej samej epoki czy nurtu. Dźwięk i jego barwa jest również jednorazową kreacją podczas każdego wykonania - a więc w tym kontekście też nie jest ona niezmienna. Dopiero w Zakończeniu pracy Autor wyjaśnia, że chodzi o świadomość kreowania dzieła poprzez dźwięk, którą to zasadą kierowali się wykonawcy niezależnie od epoki. Sens zawartej w tytule tezy powinien być jasny i nie budzić wątpliwości.

2. Sformułowanie „wpływ (barwy dźwięku) na metafizyczną stronę wyrazu stylistycznie odległych dzieł” rodzi obiekcje co do zasadności podjęcia takich badań i możliwości wykazania ich rezultatu. Choć zagadnienia metafizyczne, pod wpływem spekulatywnych dociekań, można próbować sprowadzać do bytów realnych (ale tylko w pewnych granicach), to nie zmienia to faktu, iż duchowy pierwiastek dzieła odbieramy poprzez intuicję, wrażliwość i intelekt, a określenie metafizyczny, czyli duchowy, ponadmysłowy znaczy taki, który nie jest możliwy do rozważania przez doświadczenie, a więc znajduje się poza zasięgiem metod badawczych. Przekonujące wykonanie, które głęboko porusza i wzrusza, jedynie przybliży odbiorcy ów nieuchwytny, ulotny duchowy pierwiastek, zawarty w dziele muzycznym. Cytowane na 1. stronie Wstępu słowa prof. Krzysztofa Lipki odnoszą się do tzw. *muzyki czystej* jako treści zakodowanej w dziele muzycznym, która istnieje niezależnie od wykonania (a więc dźwięku i jego barwy) i jako taka posiada pierwiastek metafizyczny, jest *rzeczą samą w sobie* - o czym wspomina również cytat z Schopenhauera w zakończeniu niniejszej pracy.

W nowej wersji Wstępu na str. 2 można przeczytać, iż Doktorant uważa za zasadną dedukcyjną potrzebę odwołania się do metafizyki w celu rozważań nad sztuką, ale na str. 7 przyznaje, że nie mamy dostępu do zjawisk metafizycznych, a zbliżenie się do duchowej treści dzieła możliwe jest jedynie w oparciu o intelektualną analizę dających się zbadać czynników. Wyjawia, że właściwym zagadnieniem pracy jest

ukazanie „znaczenia barwy dźwięku w procesie kształtowania obrazu artystycznego wykonywanego dzieła”. Uważam, że takie sformułowanie właściwie odzwierciedlałoby treść pracy i nie budziło kontrowersji.

3. Niefortunność umieszczenia w tytule pracy określenia „uzyskanie właściwego obrazu artystycznego” polega na tym, że w kontekście niniejszej pracy doktorskiej, jako swego rodzaju „wizytówki artystycznej” mgr Jakuba Dery, wskazuje ono na przedstawione nagranie jako to właściwe. Tymczasem zostało wykazane, że interpretacje Doktoranta posiadają wiele uchybień. Pragnę zaznaczyć, że nie kwestionuję wpływu barwy dźwięku na obraz artystyczny wykonywanego utworu, jednak uzyskanie właściwego obrazu artystycznego uwarunkowane jest powiązaniem barwy dźwięku (bazującej na artykulacji, dynamice i pedalizacji) z innymi czynnikami wykonawczymi, a przede wszystkim z poziomem sprawności instrumentalnej wykonawcy i jego talentem.

W poprawionym Rozdziale III o nastawieniu wewnętrznym na str 104 Doktorant słusznie konkluduje, że określenie „właściwy” w kontekście odbioru dzieła muzycznego stanowi „nierozwiązywalny problem”. Tym bardziej użycie tego określenia w tytule pracy uważam za niefortunne, a nawet niewłaściwe.

Trudno zrozumieć dlaczego słuszne intencje zawarte w temacie pracy zostały sformułowane w tak zawiły, niejasny i budzący kontrowersje sposób.

Część opisowa pracy doktorskiej Pana Jakuba Dery stanowi dopełnienie omówionego wcześniej dzieła artystycznego. Ujęta w trzy zasadnicze rozdziały, poprzedzona Wstępem i Zakończeniem ukazuje wpływ kolorystyki dźwiękowej oraz warstwy emocjonalnej na interpretację, na przykładzie dzieł Schoenberga i Schuberta.

Poprawiony Wstęp zawiera (po sugestii recenzenta) definicje podstawowych pojęć zastosowanych w tytule pracy oraz wyjaśnienie założeń i celu pracy. Rozważania na temat możliwości analizy treści dzieła muzycznego na gruncie metafizyki budzą wątpliwości nawet u samego Autora. Cytowany Profesor Lipka twierdzi, iż metafizykę pojmowaną jako pewnego rodzaju kategorię estetyczną, historycznie ograniczoną głównie do okresu romantyzmu i do muzyki czysto instrumentalnej, traktuje jako niekonkretną i nieprecyzyjną (Lipka, 2009, s. 18, a nie s.17 - jak podał Doktorant) - i *nigdy nie ma jej na myśli*. Niepełny cytat zastosowany przez Doktoranta wskazuje na odwrotność tej deklaracji.

Zasadnicza treść dysertacji została zawarta w dwóch pierwszych rozdziałach poświęconych oddzielnie każdemu z kompozytorów i analizie przypisanych im pozycji z nagranych repertuaru. Ogólny kontekst historyczny przedstawiono w bardzo wąskim zakresie. W poprawionej wersji pracy wspomniano o Aleksandrze Skriabinie jako „ojcu” synkretyzmu w sztuce oraz dodano fragment dotyczący Françoise Couperina i jego prekursorskich skojarzeń kolorystycznych w muzyce klawesynowej. Śledzenie kontekstów malarskich i procesu emancypacji barwy dla skryształizowania się kolorystyki dźwiękowej jako źródła ekspresji w twórczości Schoenberga oraz poszukiwanie brzmienia i wyrazu muzyki fortepianowej Schuberta w jego osobowości i w powiązaniach między różnymi gatunkami uprawianej przez niego muzyki, umożliwiło Doktorantowi dokonanie próby analizy języka, materiału muzycznego prezentowanych utworów oraz rozwiązań interpretacyjnych uwzględniających kształtowanie dźwięku. Metafizyczna strona wyrazu, jako niepoddająca się metodom badawczym, a bazująca na intuicji i wrażliwości, musiała zostać sprowadzona do opisów nastroju, charakteru ekspresji lub do osobistych skojarzeń pozamuzycznych pana mgr Jakuba Dery. Wyczuwalna fascynacja Doktoranta zagadnieniami poruszonymi w dysertacji wpływa korzystnie na kształt i wydźwięk pracy. Szczególną wartość poznawczą posiada opis relacji i wzajemnej artystycznej inspiracji Schoenberga i Kandinskiego, a wnikliwe omówienie utworów fortepianowych Schoenberga na tle innych jego kompozycji może stanowić źródło wiedzy teoretyczno-wykonawczej o dziełach tego kompozytora. W wyniku docieklivosti Pana Jakuba Dery analiza dzieł Schoenberga wzbogacona została o porównania wydań utworów z pozyskanymi do wglądu manuskryptami, co po ujawnieniu różnic w tekście doprowadziło do interesujących wyników badań w zakresie zrozumienia i interpretacji kompozycji. Z kolei treść opisu Sonaty Schuberta wpleciono przykłady fragmentów pieśni wraz z ich analizą porównawczą, co w znacznym stopniu wpłynęło na pogłębienie wiedzy o przenikaniu się gatunków w twórczości tego Kompozytora.

Wcześniej Autor odniósł się do wątków osobistych Schuberta, jego twórczości symfonicznej oraz stylu kompozytorskiego i roli czynnika narracyjnego obecnego w jego utworach.

W Rozdziale III, który po korekcie nabrał pełniejszego wymiaru, Autor porusza zagadnienia dotyczące nastawienia wewnętrznego wykonawcy jako warunku uzyskania właściwego obrazu artystycznego. Należą do nich: emocjonalność wykonawcy, jego wrażliwość i wyobraźnia, podatność na skojarzenia i powiązania z innymi dziedzinami sztuki, a także, a może przede wszystkim świadomość właściwie wykonanej pracy nad utworem, w tym zgłębienia jego warstw intelektualnej i emocjonalnej.

Sformułowanie nowej treści Zakończenia wpłynęło na jego wydźwięk i właściwą proporcję w stosunku do pozostałych części pracy. Jest to podsumowanie omawianych w pracy zagadnień. Na str. 109 znalazło się m. in. stwierdzenie, że na gruncie analogii pomiędzy muzyką i malarstwem „spospostrzeżono znaczną ilość powiązań i dookreśleń dotyczących zakodowanej w dziele metafizycznej, duchowej treści”. Trudno się z tym zgodzić, ponieważ metafizycznej treści dzieła nie da się dookreślić, a słuszne skądinąd skojarzenia Autora i ich opisy dotyczą podobnego wyrazu, aury czy nastroju, które wypływają z odpowiedniej barwy dźwięku lub koloru.

Praca zawiera wiele wartościowych treści w zakresie teoretycznym i wykonawczym, ale nadal znajdują się w niej również kontrowersyjne poglądy. Trudno zgodzić się np. z opinią, iż „(...) konwencjonalne (tzn. przed Schoenbergiem) rozumienie sztuki (w pracy błędnie - rozumowanie sztuki, str. 9) wiązało się z wyrażeniem jedynie materialnej, formalnej i intelektualnej treści (...)”. „Świadomość serii pomaga jedynie w czysto słuchowej percepcji utworu” (s.50) - to bardzo kontrowersyjny pogląd.

Przedstawiam inne, niezręczne sformułowania:

- „Schoenbergowi udało się (...) stworzyć muzykę, która budziła i angażowała zmysły odbiorcy, wpływając bezpośrednio na jego uczucia i cały organizm.” (s.29)
- „modulacje i harmonika stanowią zobrazowanie wewnętrznych napięć, wewnętrznej walki, jaka w czasie komponowania tej Sonaty toczyła się w Schubercie” (s.80)
- „Skamieniałe formy społeczne (...) w świecie sztuki objawiały się ukazywaniem pozorów życia emocjonalnego człowieka” (s. 26)
- Znajomość malarstwa różnych epok (...) implikuje u wykonawcy pojawienie się pierwiastka *życia ludzkiego w formie artystycznej*” (s. 103)
- „Obraz artystyczny dzieła możemy rozumieć jako umiejętność przeżycia wykonywanego dzieła, wykraczającą poza jego intelektualne i techniczne aspekty” (s. 102)
- „przy doborze tempa nieoceniona jest świadomość wrażenia, które konkretnym dziełem chcemy na słuchacza wywołać” (s.53)
- „pauzy i cisza tworzą niezwykle abstrakcyjną dźwiękową” (str.47)

Zawarte w tekście naukowym stwierdzenia powinny być poważne, niepodważalne i nie wzbudzać polemiki. Praca doktorska jest źródłem, na które można się powoływać.

W opis dzieła wpleciono wiele cytatów pochodzących z właściwie dobranej Bibliografii, zawierającej wydawnictwa książkowe i artykuły naukowe w języku polskim i angielskim oraz film. W reakcji na sugestię recenzenta Doktorant dodał książkę prof. K. Lipki jako podstawę swoich rozważań o metafizycznej treści dzieła muzycznego. Usunął również cytaty samego siebie, co było kwestionowane. Zamieszczone reprodukcje malarskie dopełniają i ubarwiają tekst, zaś przykłady nutowe pozwalają śledzić tok analizy utworów.

Stosowanie przez Pana Derę sugestywnego języka wypowiedzi i barwnych opisów mogłoby znacząco podwyższyć ocenę pracy, gdyby zachowana została staranność formy wypowiedzi. W wyniku korekty praca uległa znacznej poprawie, usunięto większość lapsusów językowych i niezgrabnie napisane fragmenty tekstu, a także poprawiła się jego przejrzystość m. in. za sprawą cytatów pisanych kursywą.

Błędy merytoryczne i inne nieścisłości, które nie zostały skorygowane dotyczą m. in. numeracji taktów (na s.56 zamiast t.9-10 dla fragmentu *heftiger* - powinny być wskazane t.19-20, a na s.98 zamiast t.193-194

powinny być t.191-194), niewłaściwego określenia nazwy tańca (s. 96 - kontredans uważany był za taniec dworski, towarzyski w metrum 6/8 wymiennie z 2/4, ale wówczas z dwoma grupami trójkowymi lub podskokiem - metrum cz. IV Sonaty, rytm i charakter I tematu nie wskazuje na kontredans), błędnego wskazania miejsca pojawienia się tematu (zamiast głosu najniższego wskazano najwyższy, s.63), powierzchownej lub niedookreślonej analizy harmonicznego posiadającej duży wpływ na dobór barwy dźwięku (np. s.80,91), traktowania dominanty septymowej w kadencji jako odrębnej tonacji, (np. s.88, 90) nieprecyzyjnego określenia nagłego kontrastu jako „przekształcenia się” fortissimo w pianissimo (s. 86), określenie II części Sonaty jako utwór (s.88), niewłaściwie dobrany przykład (s. 92, t.37-38), i wiele innych.

Krytykowany wcześniej niestaranny język uległ poprawie, ale w wielu fragmentach nadal występują: powtarzalność słów i określeń w jednym lub sąsiednich zdaniach (np. na s. 55 słowo „kompresja” występuje 4-krotnie w czterech kolejnych liniach tekstu, a na s. 85 określenie „ruchów smyczka” występuje 3-krotnie w kolejnych trzech liniach), liczne literówki (już na 1. stronie Wstępu), błędy gramatyczne (np. str. 22, 69, 70, 105) i stylistyczne (str. 43) lub nagminne ignorowanie przecinków. Wpływa to niekorzystnie na obraz pracy i wizerunek samego Doktoranta.

### Konkluzja

Treść pracy pisemnej świadczy o podjętej przez Doktoranta wnikliwej refleksji nad zagadnieniami brzmieniowymi interpretowanych utworów. Zauważam jednak wyraźny rozdźwięk pomiędzy niesatysfakcjonującym poziomem prezentowanego wykonania, a przemyślanym opisem dzieła artystycznego, niestety również niepozbawionym uchybień i kontrowersji. Od kandydata na stopień doktora sztuk muzycznych w dziedzinie wykonawczej oczekuje się przede wszystkim nienagannego warsztatu instrumentalnego, umożliwiającego swobodną interpretację utworu muzycznego zgodnie z wytyczonymi przez kompozytora wskazaniem partytury. W mojej ocenie Pan mgr Jakub Dera nie spełnia tego warunku, a sposób, w jaki kreuje dzieło artystyczne tylko częściowo potwierdza tezę zawartą w zawile i niefortunnie sformułowanym temacie dysertacji, co zostało wcześniej wykazane. Powyższe czynniki wpływają na moją krytyczną ocenę dysertacji jako całości.

Stwierdzam, że mgr Jakub Dera nie spełnił wymagania art.13 ust.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku. Jego pracy doktorskiej nie przyjmuję.