

Krystyna Krzyżanowska – Łoboda

Katowice, 15 września 2022 r.

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego Katowice

Dziedzina: Sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna : Sztuki muzyczne

Recenzja dzieła doktorskiego i rozprawy doktorskiej

mgr Beata Kozyra - Paulska

Dziedzina: Sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna: Sztuki muzyczne

Recenzja napisana na zlecenie Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Przewód doktorski prowadzony jest wg. *nowej Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2021. Poz. 478) i spełnia wymogi i art. 187 *Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. poz. 487).

Przedmiotem recenzji jest dzieło artystyczne z opisem.

Temat opisu dzieła artystycznego:

W poszukiwaniu teorii afektów oraz retoryki w muzyce dawnej i archaizującej muzyce współczesnej na wybranych przykładach

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Ewy Marchwickiej

Dzieło Artystyczne mgr Beaty Kozyry – Paulskiej to sześć przykładów muzycznych wybranych przez doktorantkę pod kątem tematu pracy pisemnej – opisu dzieła artystycznego. Dzieło zostało zarejestrowane na płycie CD (bez opisu).

Pierwszy nagrany utwór to *Ukrzyżowanie – X z cyklu XVI „Sonat Różańcowych”*, których twórcą był Heinrich Ignaz Franz von Biber – napisanych na skrzypce solo z towarzyszeniem basso continuo (klawesyn i wiolonczela). Wykonawcy: Beata Kozyra Paulska – skrzypce, brak danych co do pozostałych wykonawców.

Drugi utwór to kompozycja współczesna, napisana na potrzeby doktoratu, *Crux Fidelis* Mateusza Dembskiego. To utwór a cappella, wykonuje go nieznany z nazwy Chór pod kierownictwem doktorantki.

Numer trzy to utwór barokowy Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego *Ave Regina caelorum* na Canto solo due violini, violino III e viola di basso ad placinum con basoo continuo. W prezentacji doktorantki wykonawcy to: Sopran solo, troje skrzypiec, wiolonczela i klawesyn. Doktorantka prowadzi zespół od pulpitu i skrzypiec.

Czwartym przykładem w dziele artystycznym kandydatki jest *Magnificat* Arvo Paerta na chór mieszany a cappella. Chór występuje pod kierownictwem Beaty Kozyry - Paulskiej.

Piąte dzieło to kompozycja G. F. Haendla, *Dixit Dominus* na 5 głosowy chór i zespół instrumentalny z towarzyszeniem basso continuo: Vn I Vn II, Vl I Vl II, Vc Cb i continuo. W wykonaniu kandydatki i pod Jej kierownictwem to chór i skład instrumentalny: Vn I i II, Vl I i II, Vc CB, lutnia i klawesyn. Ponownie brak danych wykonawców.

Całość dzieła artystycznego (numer 6) zamyka *Psalms 67* Ch. Ives'a – dwudziestowieczna kompozycja na chór a cappella. Ponownie nieznany zespół pod dyrekcją doktorantki.

Doktorantka na płycie CD sugeruje konkretną kolejność koncertową ale już w pracy ją pomija i do niej nie nawiązuje. Brak też jest opisu płyty z podaniem wykonawców co daje niepełny obraz dzieła artystycznego, tym bardziej, że kolejność obowiązuje tylko na płycie CD.

Nagrania zrobione są profesjonalnie tak pod względem dźwięku jak i obrazu. Każde z nich poprzedzone jest krótkim wstępem, nagrany przez Beatę Kozyrę – Paulską - omawiającym czy wprowadzającym do wysłuchania utworu. Jak wcześniej podałam również i tutaj nie ma nazwisk wykonawców ani nazwy zespołu.

Pierwsze nagranie (ok. 7.20 min. muzyki) przedstawia fragment X - *Ukrzyżowanie* z cyklu Sonat różańcowych Heinrich'a Ignaz'a Franz'a von Biber'a. Ciekawe, trzy i pół minutowe wprowadzenie doktorantki (nie jest podane kto mówi z kadru) przybliży słuchaczowi założenia estetyczne i filozoficzne prezentowanego utworu i już nawiązuje do głównego tematu dzieła doktorskiego: *W poszukiwaniu teorii afektów i retoryki...* Wstęp jest bogato ilustrowany – na początku pojawia się portret kompozytora, potem faksimile karty tytułowej i fragmenty zapisu z ilustracjami ukazującymi ukrzyżowanie z wydania tej kompozycji. Doktorantka nawiązuje do tematu rozprawy doktorskiej pokazując na przykładach muzycznych fragmentów kompozycji kolejne figury retoryczne. Przybliży też budowę dzieła i cytuje fragment z Ewangelii wg św. Marka. Wykonanie jest precyzyjne i ciekawe artystycznie. Podziwiamy wspaniałą współpracę solistki z continuo zgodnie z zasadami wykonawczymi muzyki okresu renesansu i baroku. Bardzo dobrze wypada dialog muzyczny pomiędzy solistką a continuo – zrównoważony tak w dynamice jak i dostosowany do zmiennego charakteru kompozycji. Doktorantka daje tu popis swoich umiejętności gry na skrzypcach i bardzo dobrej interpretacji muzyki barokowej. Całość tego fragmentu daje obraz możliwości muzycznych i interpretacyjnych kandydatki świadczy o Jej dużej wiedzy teoretycznej i praktycznej. Nagrania dokonano w Sali koncertowej UMFCH.

Drugi w nagraniu fragment muzyczny (ok. 4 min) to kompozycja współczesna Mateusza Dembskiego *Crux fidelis* przeznaczona na chór mieszany a cappella. Utwór, podobnie jak nr 1 na CD, ma pasyjny charakter. Autorka omawia go, na wstępie (ok. 3.30 min.), przybliżając wymowę tekstu i nawiązując do retoryki i figur retorycznych, jednocześnie pokazując to na przykładach fragmentów zapisu kompozycji. Powołuje się też na wypowiedź kompozytora w sprawie inspiracji artystycznych w tym utworze. Dokładnie też zostaje podane miejsce wykonania jak i data wykonania oraz rejestracji audio – wideo w/w wymienionego utworu (to październik 2010) ale kolejny raz kandydatka pomija wykonawców tego interesującego muzycznie i niełatwego wykonawczo dzieła.

Utwór zaczynają kolejne wejścia basów, chóru męskiego, altów i sopranów. Całość plastycznie uzupełniają obrazy z kościoła. Bogate i miękkie brzmienie chóru dodatkowo podkreśla wymowę tekstu

uwypukla pasyjną tematykę utworu. Mało eksponowany w nagraniu jest gest kandydatki – precyzyjny chociaż mało ekspresyjny. Trochę w początkowej frazie basów i w niektórych odpowiedziach sopranu słychać wahania intonacyjne. Mało plastyczne w dynamice są soprany ale należy podkreślić trudny wokalnie moment (powtarzane f 2 w dynamice piano) – brak jednak reakcji sopranów na sugestie dyrygentki.

Trzeci utwór prezentowany na płycie CD to barokowa kompozycja Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego *Ave Regina caelorum* (ok. 4.30 min.) na Canto solo, due violini, violino III e viola di basso ad placinum con basso continuo. W prezentacji doktorantki wykonawcy to: S solo, troje skrzypiec wiolonczela i klawesyn. Doktorantka prowadzi zespół od pulpitu i skrzypiec. Podobnie do poprzednich prezentacje artystyczną poprzedza wstęp słowny (ok. 3 min.) nagrany na tle karty tytułowej współczesnego wydania, faksymile pierwodruku i przykładów zapisu tekstu muzycznego z tłumaczeniem figur retorycznych, obecnych tak w partii instrumentalnej jak i u sopranistki. Trochę przeszkadza obecność innej muzyki (w tle) we wstępach wszystkich utworów w prezentacji – nie pozwala to słuchaczowi skupić się na tekście słownym i przykładach muzycznych. Niepotrzebnie zmusza do porównania wykonań różnych przecież utworów. Nagranie jest bardzo dobre pod względem interpretacyjnym i wykonawczym, odpowiednio rozplanowane artystycznie. Pokazuje bogactwo dialogów instrumentalnych z solowym głosem sopranu – delikatnego, ładnie prowadzonego wokalnie i stylistycznie pasującego do wykonawstwa tego okresu. Ciekawie prowadzona jest narracja kamery uwzględnia wszystkie dialogujące miejsca, pokazuje prace kandydatki jako pierwszego skrzypka – osoby decydującej o interpretacji całości. Dyskretnie pokazany zespół instrumentalny zgodnie z intencją kompozycji. Klamry instrumentalne uwypuklają część środkową kompozycji ładnie spinając całość prezentacji tego fragmentu dzieła artystycznego. Nagrania dokonano ponownie w Sali koncertowej UMFCH jak w przypadku utworów Bibera i Szarzyńskiego. Ta akustyka dodatkowo pozwala na bardzo precyzyjne prowadzenie szczególnie partii instrumentalnych.

Numerowany jako czwarty na CD jest *Magnificat* (1989) Arvo Paerta (ok. 7 min.) na S solo i 5 głosowy chór mieszany a cappella, wykonany pod dyktando kandydatki. Rejestracji nagrań utworów Mateusza Dębskiego i Arvo Paerta dokonano w kościele p.w. Opatrzności Bożej w Wesołej, ponownie nie znamy nazwy chóru, który ładnie zinterpretował oba dzieła. Jak w pozostałych przypadkach wykonane muzyki poprzedza zapowiedź (ok. 3.22 min.), bogato ilustrowana przykładami fragmentów partytury wprowadzając słuchacza w tematykę, retorykę i figury kolejnego utworu prezentacji doktorskiej Beaty Kozyry - Paulskiej. Ponownie tłem muzycznym jest dzieło muzyczne – barokowe, mające chyba przybliżyć tematykę lub dać przykład kompletnie różnego od kompozycji Paert'a utworu o podobnej tematyce. Ładnie brzmiący choć nieco niepunktualny w wejściach zespół (można zaobserwować brak osadzenia w geście dyrygentki), bardzo dobrze jednak radzi sobie z wykonaniem tego wspaniałego utworu. Trochę przerysowane wokalnie jest forte a mało plastyczne piano – jeden z sopranów dominuje (solistka śpiewająca partie chóralskie). Chór męski bardziej wyrównany pod względem brzmienia. Strojenie precyzyjne, lepsze niż w utworze Mateusza Dębskiego. Gest dyrygentki adekwatny ale dla mnie mało ekspresyjny w prowadzeniu – nie wspomagający trudnych wokalnie fraz chóru.

Piąte dzieło to kompozycja G. F. Haendla, *Dixit Dominus* na 5 głosowy chór i zespół instrumentalny z towarzyszeniem basso continuo: Vn I Vn II, Vl I Vl II, Vc Cb i continuo. W wykonaniu kandydatki i pod Jej kierownictwem to chór i skład instrumentalny: Vn I i II, Vl I i II, Vc CB, lutnia i klawesyn. Kolejny raz brak danych wykonawców.

Wstęp mówiony (ok. 3.30 min.) przybliży dzieło. Omawia jego powstanie, wymowę oraz omawia wpływ tekstu na budowę dzieła. 7 części na 10 to fragmenty z chórem. Omówienie tonacji (według Russo i Charpentier`a). Omówienie figur retorycznych bogato ilustrowane przykładami z zapisu partytury. Tu znowu mamy do czynienia z dominującym tłem podkładu muzycznego, który przeszkadza w odbiorze. Numer 9 na głosy solowe SI i SII i chór męski – jest najciekawsza, zdaniem Autorki. Kolejny raz nie mamy przedstawianego składu wykonawców. Tym razem Doktorantka prowadzi całość od pulpitu dyrygenckiego. Wykonanie (ok. 33 min.) nagrane zostało w kościele (Kaplica Kuralna przy Katedrze pw. Św. Floriana w Warszawie) co podkreśla wymowę tekstu sakralnego. Brzmienie chóru i czytelność tekstu są wspaniałym pozytywnym walorem tego wykonania. Soliści śpiewający z chóru bardzo dobrze wywiązują się z zadań artystycznych – całość jest spójna i plastyczna także dynamicznie. Orkiestra gra precyzyjnie i świetnie stylistycznie pięknie wpasowując się w całość wykonania. Części solowe nagrane są bez obecności chóru, co trochę „rozbija” całość odsłuchu dzieląc przestrzenie wykonawcze ale sadzę, że warunki ogólne (okres pandemii) spowodowały ten dyskomfort. W 2 części solistka bardzo muzykalnie wykonuje swoją partię chociaż miejscami słychać drobne niedociągnięcia intonacyjne. Podobnie 3 część solowa nagrana jest „osobno”. Tutaj znana już z utworu Szarzyńskiego sopranistka pewnie radzi sobie z warstwą muzyczną tego fragmentu. Oba fragmenty doktorantka prowadzi pewnie od pulpitu. W tej części jest większy skład instrumentalny więc obecność dyrygenta jest całkowicie uzasadniona. W części 2 można było zdać się na continuo ale może niepewność dźwiękowa solistki spowodowała konieczność współpracy z dyrygentką. Część 3 to ponowne wejście chóru. Zaczynające się monumentalnym fragmentem chorałowym przechodzącym w bogate dialogowanie. Całość tego fragmentu to pokazanie dwóch planów. Chór i orkiestra wspólnie ze sobą współpracują pięknie ukazując blask Haendlowskiej kompozycji. Kolejną 5 część *Tu es Sacerdos* to wspaniale poprowadzona fuga tak w zespole chóru jak i instrumentalistów – niezwykle czujnie grających i plastycznie współpracujących z głosami. Część 6 zaczyna wstęp orkiestry – to dialog 4 głosów solowych SI i SII, T, B ponownie śpiewających z zespołu chóru. Po kwartecie solowym dołącza chór w podobnie koronkowych przebiegach, wszystkie głosy tak solowe jak i chóru z wielką precyzją i zrozumieniem tekstu. 7 część ponownie zaczyna fugato chóru. Po fragmencie instrumentalnym chór odpowiada kolejnym fragmentem tekstu. Czasami jeden z sopranów chóru ma problem z intonacją. Dyrygentka pewnie prowadzi całość. Część 8 jest niezwykle interesująca pod względem użycia figur retorycznych – chór i orkiestra zgodnie współpracują przy wykonaniu tego fragmentu. Część 9 *De torrente in via* rozpoczyna wymowny wstęp orkiestry wprowadzający nastrój dla duetu solowych głosów żeńskich z chórem męskim. Czujnie muzycznie wykonana przez wokalistów i instrumentalistów. Część 10 *Gloria Patrii* kończąca kompozycję jest w swoistym podsumowaniu całości dzieła również ze względu na tekst (doksologia). Ponownie jest popisem chóru i orkiestr, kunsztownie przeprowadzone. Tempo fragmentu jest wyważone co zwiększa czytelność wykonania. Część fugowana (*Sicut erat*) to błyskotliwie zagrana i zaśpiewana fuga. Zaangażowanie doktorantki w dyrygowanie zespołami potwierdza Jej stopień znajomości dzieła i możliwości przy jego opracowaniu. Jest to najbardziej rozległy fragment dzieła doktorskiego Kandydatki w pełni oddający Jej umiejętności zawodowe muzyka – dyrygenta.

Całość dzieła artystycznego (numer 6) zamyka *Psalm 67* Ch. Ives`a – dwudziestowieczna kompozycja na chór a cappella. Ponownie nieznanemu zespołowi pod dyktando doktorantki. Jak w poprzednich przypadkach wykonanie poprzedza wstęp (ok. 2 min.) omawiający niektóre figury retoryczne prezentowanego utworu. Podkreśla bitonalność występującą w utworze. Przywołuje wymowę tekstu i powiązanie z figurami. Niestety wypowiedzi autorki towarzyszy muzyka instrumentalna co

przeszkadza w wysłuchaniu komentarza i obserwacji przykładów muzycznych ilustrujących wypowiedź. Kościół wymieniany w pierwszym nagraniu ponownie stanowi przestrzeń akustyczna dla nagrania. Wykonanie anonimowego zespołu pod dyrekcją kandydatki (ok. 3 min.). Zespół ten jedyny raz stoi w jednej linii tworząc literę „U”. Na pewno pomaga to w słyszeniu wzajemnym w pogłosie przy wykonywaniu bardzo trudnych harmonicznym fraz muzycznych. Całość jest ciekawa ale jako zakończenie koncertu mało atrakcyjna. Tym bardziej, że tego układu utworów nie znajdziemy już w opisie dzieła artystycznego. Ciekawy jest więc przyczyna takiego „zakomponowania” utworów jako całości dzieła artystycznego.

Dobór repertuaru pod kątem tematu jest nowatorski, szczególnie w kwestii zmiennej faktury. Doktorantka pokazuje nam utwory dawnych mistrzów – kompozycję na skrzypce solo z tow. continuo kompozycje na głos solowy z tow. instrumentalnym i wreszcie na chór, solistów i orkiestrę – wieloczęściowy. W kontrapunkcie muzycznym stoją dzieła na chór a cappella kompozytorów współczesnych A. Paert’a i Ch. Ives’a oraz, co dodaje temu pomysłowi dodatkowej atrakcyjności kompozycja współczesna M. Dębskiego. Wszystkie przykłady muzyczne mają na celu uzasadnienie tematu opisu dzieła artystycznego. *W poszukiwaniu teorii afektów oraz retoryki w muzyce dawnej i archaizującej muzyce współczesnej na wybranych przykładach.*

Praca pisemna to opis dzieła artystycznego. Składa się ze wstępu 3 numerowanych rozdziałów, wniosków – co Autorka zalicza jako 4 rozdział a dla recenzenta jest zakończeniem. Po tym następuje aneks, bibliografia, spis przykładów, spis ilustracji, spis tabel. We wstępie doktorantka przedstawia główne założenia i koncepcje dzieła artystycznego. Stawia tezy: afekty oraz figury retoryczne i ich rola w interpretacji muzyki dawnej jak i współczesnych kompozycji – odnalezienie i eksponowanie ich w wykonawstwie. Autorka chce udowodnić wpływ w/w wymienionych dawnych teorii i reguł oraz wykorzystanie ich w pracy nad interpretacją jako nowatorskiego wkładu do uzyskania nowego brzmienia prezentowanych w dziele artystycznym kompozycji. Pomysł na sformułowanie tematu doktoratu Beata Kozyra - Paulska powzięła pod wpływem studiów w zakresie gry na skrzypcach barokowych. W trakcie studiów to teoria afektów staje się, zdaniem autorki, głównym aspektem wykonawstwa muzyki dawnej. We wstępie krótko przedstawia zakres pracy omawiając rozdziały. Niestety numeracja podana przez Autorkę nie zgadza się z numerami podanymi w spisie. Podobnie zakończenie to aneks wg. spisu treści. Brak tytułów rozdziałów.

Rozdział 1 – **Znaczenie w muzyce** przedstawia w poszczególnych podrozdziałach teoretyczną wiedzę doktorantki potwierdzając Jej dobre zorientowanie we współczesnej wiedzy o estetyce dzieła wg. Romana Inrgardena i Jego następczyni Marii Gołaszewskiej (UJ) i dalej teorii emocji i afektów wg. etymologii, filozofii, psychologii. Krótko omawia też historie pojęcia wg. dawnych źródeł – niestety nie podaje dat ich powstania co mogłoby dodatkowo ułatwić czytelnikowi śledzenie tej teorii w historii muzyki dawnej. W kolejnym podrozdziale kandydatka wykazuje się wiedzą na temat retoryki i historii jej rozwoju i wpływu na teorie muzyki. Nawiązuje do starożytności i podaje współczesne rozumienie tego tematu np. w pracach N. Harnorcourt’a czy T. Szweykowskiego.

Rozdział 2 - **Geneza teorii afektów w muzyce** przede wszystkim przybliży postulatory Cameraty florenckiej w ujęciu T. Szweykowskiego prima i seconda prattica – aspekty praktyki wykonawczej będącą antycypacją figur retorycznych. Autorka wskazuje na passaggi i improwizacje śpiewaków z czasów Cameraty jako protoplastów figur retorycznych. Szerzej zajmuje się G. Caccinim jako reprezentantem Cameraty przeciwstawiającym swoje umiejętności praktyczne pozostałym członkom

głównie teoretykom. Jego zdobienia i inne zabiegi: cezury, pauzy, powtarzane słowa, imitacje miały służyć ekspresji. Potwierdzają to źródła – m.in. T. Szweykowski. Również twórczość Lodovico da Viadana potwierdza zainteresowania kompozytorów tego okresu. Osobny akapit poświęca autorka postaci teoretyka Martin'a Marsenne'a, który był zwolennikiem prymatu rozumu nad zmysłami. Punktem wyjściowym było słowo. Teoria Marenne'a miała ogromny wpływ na interpretacje poezji XVI i XVII w. przez kompozytorów tego okresu. Tak więc doktorantka zwraca uwagę na genezę teorii afektów już w muzyce średniowiecznej. Powołuje się na poglądy Tomasza Jasińskiego, autora *Polskiej barokowej retoryki muzycznej*. Podaje przykład twórczości Guilla'm'a de Machaut'a. Dalej autorka przywołuje prace Ewy Obniskiej, *Monteverdi, Życie i Twórczość* omawiając dokonania tego kompozytora w tworzeniu *seconda prattica* oraz roli dysonansu w muzyce i wpływu manieryzmu na kształtowanie teorii afektów. W 2 podrozdziale doktorantka wymienia i omawia figury retoryczne wg. teorii Joachima Burmeister'a twórcy teorii. Dzieli je na 5 grup. Porównuje z dokonaniem kolejnych pokoleń teoretyków m.in. XVI wiecznych dodając kolejne nazwy figur – w oparciu o pracę T. Jasińskiego. W podpunkcie 3 tego rozdziału pt. **Afekt w muzyce** a znaczenie autorka rozwija historie tego pojęcia i jego wpływy na kompozycje późniejsze aż do współczesności tworząc podstawę pod swoje analizy utworów współczesnych i jednocześnie nawiązując do rozdziału .

Rozdział 3 – **Analiza wykonawcza wybranych kompozycji i utworów wchodzących w skład prezentacji programu przewodowego**. Autorka ten rozdział traktuje jako główną odpowiedź na postawione we wstępie pracy pisemnej tezy. Rozdział składa się z wprowadzenia do metodologii analizy i opracowania konkretnych utworów. Pierwszym zakresem jest analiza utworów muzyki dawnej. Pierwszym przykładem jest *If ye love me* Thomas'a Tallis'a jako utwór przykładowy przed opracowaniem kompozycji przedstawionych w dziele artystycznym. Bardzo dokładnie omawia utwór pod kątem figur retorycznych i ich interpretacji oraz wpływu na wykonanie. Dalej następują analizy kolejnych, przykładowych, utworów: *O vos omnes* Tomas'a Luis'a de Victoria i przykład instrumentalny fragment *4 por roku – Lato*, Antonio Vivaldi'ego. W utworach chóralnych bardzo dokładnie analizuje warstwę tekstową i jej wpływ na użycie poszczególnych figur retorycznych przez kompozytorów. Uwidaczniają to na licznych przykładach fragmentów partytury z zaznaczonymi problemami. Podobnie w utworze instrumentalnym podając inspirację poetycką kompozytora (sonet i zapiski nad partyturą) bogato ilustrując swoje wypowiedzi przykładami muzycznymi, w których wymienia poszczególne nazwy figur i zaznacza miejsca ich występowania. W podpunkcie 3.3 zaczyna analizy utworów zarejestrowanych na płycie CD. Rozpoczyna go 3.3.1 *Sonata X, Ukrzyżowanie* ze zbioru *Sonat różańcowych* Heinricha Ignaca Franca von Biber'a. Poprzedza to wstępem przybliżającym sylwetkę kompozytora, jego dokonania artystyczne oraz bardzo obszernie, założenia cyklu. Poświęca wiele uwagi inspiracjom tekstowym kompozycji Biber'a i ich wpływu na użycie figur retorycznych, powszechnie wykorzystywanych przez twórców niemieckich tego czasu. Swoją wypowiedź kandydatka podpira konkretnymi przykładami, tabelami i obrazami dodanymi przez kompozytora do zapisu muzycznego sonat. Omawia tonację poszczególnych fragmentów i powiązanie ich z użyciem figur oraz silny wpływ tekstów liturgicznych będących podstawą Sonat. Nawiązuje wielokrotnie do bibliografii wcześniej omawianej w rozdziale 2. Na stronie 59 rozpoczyna szczegółowe omówienie *Sonaty X* będącej częścią nagrań przewodowych. Bogato ilustruje swoje wypowiedzi, włącznie z ukazaniem specyficznego układu strun w skrzypcach wymaganych przez kompozytora. Wykazuje samodzielną wiedzę i umiejętności analizy i interpretacji poszczególnych fragmentów. Wykazuje nowatorskie i całościowe podejście do problemu interpretacji muzyki dawnej a także udowadnia postawione we wstępie do pracy pisemnej tezy. Na stronie 65, 3.3.2 kandydatka omawia kolejny nagrany przez siebie utwór *Ave Regina caelorum* Stanisława Sylwestra

Szarzyńskiego. Tak jak poprzednio zaczyna od omówienia wykorzystanego przez kompozytora tekstu jako podstawy do interpretacji użytych środków kompozytorskich związanych z retoryką. Doktorantka pieczołowicie omawia skład instrumentalny tłumacząc zasadę użycia określenia *ad placium* w opisie partii, dalej zajmuje się obszernym wstępem instrumentalnym poprzedzającym wejście solistki i tłumaczy jego rolę oraz zasadę ponownego użycia tego fragmentu na zakończenie prezentacji kompozycji Szarzyńskiego. Wykazuje po raz kolejny samodzielność w opracowaniu kompozycji muzyki danej zgodnie z założeniami stylistyki i interpretacji na podstawie wykazanych figur retorycznych w odniesieniu do partii instrumentalnych. Bogato ilustruje to przykładami z zapisu partyturowego. Kandydatka tłumaczy zasadę użycia jedynie *continuo* dla ubogacenia śpiewu solowego i zasady dialogowania *tutti* z solistką na bazie użycia kolejnych figur retorycznych. Oczywiście partie głosu solowego poddane są również wnikliwej analizie z podaniem przykładów muzycznych. Autorka omawia również znaczenie wykorzystanie tonacji *d – moll*, nawiązując do omawianych wcześniej wypowiedzi teoretyków tego okresu, nawiązuje też do innych źródeł z epoki i współczesnych osiągnięć teoretyków i praktyków. Na zakończenie dosłownie „rysuje” obraz dramaturgicznego przebiegu utworu, który był podstawą interpretacji przy wykonaniu dzieła Szarzyńskiego. Jest to ciekawa i kreatywna postawa zgodna z najnowszymi trendami w interpretacji tej muzyki. Recenzent miał niedawno styczność z podobnym, plastycznym taktowaniem przebiegu utworu i jego interpretacją (G. H; Haendla „*Acis i Galatea*”) przez Martynę Pastuszkę, wybitną skrzypaczkę i dyrygentkę. Podrozdział 3.3.3 to obszerna analiza *Psalmu Dixit Dominus* G. F. Haendla najobszerniejszego nagrania w całej prezentacji, numer psalmu podaje za Vulgate – wersją łacińską jako 109. Omawia datę powstania dzieła i jego druk podkreślając nowoczesne związki kompozytora z Włochami i wpływu stylu włoskiego na kompozycje tego okresu, w tym omawianej. Podkreśla skład orkiestry i dominującą rolę chóru (6 na 8 części z jego udziałem). W prezentacji numeracja kolejnych części jest większa 10 a nie 8. Autorka omawia też komentarz rewizyjny związany z wydaniem kompozycji w XIX wieku. A 3.3.3.1 to omówienie tekstu psalmu i fragmentów wykorzystanych przez kompozytora w utworze. W kolejnym podpunkcie bardzo szczegółowo autorka wykazuje „wymowę” tonacji, ilustrując tabelą porównawczą wg. Rousso i Charpentier’a. Od str. 76 – 110 pracy pisemnej 3.3.3.3 mamy obszernie omówienie poszczególnych części utworu. Najobszerniej traktuje autorka cz. 1 *Dixit Dominus* (76- 82) ze względu na wstęp orkiestrowy oraz bogaty i ciekawy retorycznie przebieg partii chóru. Podaje liczne przykłady muzyczne ilustrujące poszczególne figury. Na koniec omówienia podaje graficzny przebieg fragmentu jak w przypadku utworu Szarzyńskiego. II cz., to solowy przebieg krótko omówiony (2 strony razem z graficznym przedstawieniem i przykładami muzycznymi). 3 cz., na *S* solo z tow. orkiestry ma szerszy zakres ze względu na rolę zespołu instrumentalnego i dialogowanie z solistką. Ponownie bogato ilustrowane przykładami i zapisem graficznym tego fragmentu. Cz. 4 *Juravit Dominus* to część chóralna. Autorka wykazuje istnienie 4 fragmentów w tym utworze. Odnajduje kolejne figury, podaje przykłady muzyczne, w podsumowaniu „kreśli” przebieg dramatyczny. Cz. 5, to zdaniem kandydatki, najbardziej popisowa i skomplikowana część kompozycji Haendla. Pięciogłosowy chór i orkiestra rozpoczynają *tutti*. Krótko omówiony zostaje cały przebieg z wskazaniem figur retorycznych i ich ilustracji muzycznych oraz graficznego obrazu całości. Cz. 6. to popis solistów z posumowaniem w partii chóru. Doktorantka opisuje kolejne figury, umieszcza przykłady i podsumowuje kolejnym zapisem graficznym dramaturgii. Część 7 to imitacja w głosach chóralnych. Pozorny chaos ma ilustrować słowo „ruiny” – wykazuje autorka, umieszczając stosowny przykład z zapisu partytury. Omawiając inne, występujące to afekty, kończąc zapisem graficznym. Część 7 *attaca* przechodzi w kolejną 8, bogato imitowaną w partii chóru. Krótko omówiona i zilustrowana przez doktorantkę. Najbardziej poruszająca zdaniem autorki, co recenzent potwierdza, jest cz. 9 *De torrente*. Numer części przeczy słowom autorki na

stronie 73, gdzie mówi o 8 fragmentach a jest ich 10! Partia orkiestry artykulacyjnie przeciwstawiona kantylenie chóru dodatkowo podkreśla wymowę tekstu, zdaniem autorki. Kolejne figury i ich przykłady całość zakończona wykazem graficznym. Podobnie obszernie jak cz. 1 omówiona jest cz. 10, również ze względu na jej rozmiar i wyraźny podział na dwie osobne części (*Gloria Patrii i In saecula saeculorum* - fuga). Kandydatka kolejno je omawia bogato ilustrując przykładami dla poszczególnych figur i fragmentów kończąc graficznymi przebiegami dla obydwu fragmentów osobno. W tej części pracy pisemnej autorka ponownie mierzy się z tezami zawartymi we wstępie wykazując związki słowno – muzyczne w całym utworze, analizując pod kątem występowania figur retorycznych i ich wpływu na interpretację całości. Wykazuje się pełną samodzielnością jako muzyk i naukowiec bazując na obszernie przytaczanych materiałach, źródłowych i współczesnych pracach naukowych polskich i zagranicznych. Recenzent w trakcie czytania zauważył drobne błędy, nie przesłaniają jednak one pozytywnego obrazu całości analizy.

Podpunkt 3.4 to początek analiz dzieł współczesnych. Przykładowo zaczyna doktorantka od *Psalmus 102* Pawła Łukaszewskiego (strona 111). Ta część jest znacznie skromniejsza w opisie ale obszar muzyczny omawianych utworów jest znacznie mniejszy. Dużo uwagi poświęca autorka kompozycji Pawła Łukaszewskiego przybliżając czytelnikowi swój sposób rozumienia współczesnych utworów przez pryzmat retoryki i próbując przyporządkować konkretne nazwy figur danym fragmentom muzycznym. Podkreśla przy tym dużą wrażliwość kompozytora na retorykę. W tym fragmencie udowadnia podjętą tezę o obecności figur retorycznych w kompozycjach współczesnych. Podrozdział 3.5 jest poświęcony analizom utworów współczesnych zamieszczonych w Dziele Doktorskim. Kandydatka rozpoczyna od analizy *Magnificat* Arvo Paerta 3.5.1., jako przykładu dzieła archaizującego nawiązującego do chorału gregoriańskiego. Beata Kozyra – Paulska podaje źródło pochodzenia tekstu i przedstawia cytat z Ewangelii jednak nie podaje tłumaczenia kantyku co czyni w innych utworach. Należy dodać, że kompozytor stosuje i nazywa swój styl komponowania *titinnabuli*. Natomiast, mimo studiów nad muzyką średniowiecza i renesansu - oficjalnie nie powołuje się na figury retoryczne (wywiad z przedstawicielem kompozytora zamieszczony w Aneksie). Spojrzenie autorki na muzykę Paerta jest zatem nowatorskie, wykazuje Ona obecność figur – co zostało wytłumaczone we wstępie - jako potrzebę opracowania warstwy tekstowej co w *Magnificat* jest kwestią niepodważalną. Przy analizie *Crux fidelis* Mateusza Dębskiego 3.5.2 Beata Kozyra - Paulska ponownie stara się wykazać obecność figur retorycznych w utworze. Przytacza tekst łaciński i jego pełne tłumaczenie. Tak jak w przypadku dzieła A. Paerta są to domniemania autorki, gdyż kompozytor w wywiadzie stwierdza (str. 145), że taka obecność jest raczej intuicyjna niż świadoma. Autorka stara się udowodnić ponadczasowość zwrotów retorycznych wypracowanych przez stulecia i stale obecnych w języku muzycznym kolejnych pokoleń twórców. Wypowiedź doktorantki po raz kolejny dokumentowana jest przykładami z partytury i zakończona wykresem przebiegu dramatycznego utworu, potrzebnym przy interpretacji. Rozdział 3, analityczny kończy wypowiedź doktorantki na temat kompozycji Charles'a Ives'a *Psalm 67*. Autorka rozpoczyna od podania tłumaczenia tekstu wraz z pełną wersją angielską która stanowi warstwę słowną kompozycji. Dalej, jak w poprzednich analizach następuje nawiązanie do retoryki i próba wykazania obecności konkretnych figur z podaniem stosownych przykładów muzycznych. Autorka nazywa neoretoryką zabieg kolorystyczny w 8 głosowym utworze Ives'a polegający na równoczesnej obecności dwóch trybów molowego i durowego (str. 135). Dalej mamy nawiązanie i przykłady figur retorycznych odkrytych przez autorkę w tej współczesnej kompozycji. Widać tutaj wyraźne nawiązanie do chorału – choćby we fragmentach określonych jako polysyndeton - podkreślenie wymowy tekstu. Całość wieńczy kolejny, poporządkowany retoryce wykres

interpretacyjny utworu Ch. Ives'a. Jest to ostania analiza w pracy pisemnej. Wszystkie starają się udowodnić obecność figur retorycznych tak w utworach muzyki dawnej jak i współczesnych kompozycji. W tych ostatnich jest to raczej podświadome użycie przez kompozytorów po części jako stylizację czy nawiązanie do muzyki dawnej – średniowiecznej czy renesansowej. Wykazanie ich stanowi nowatorski wkład autorki w interpretacje tego typu utworów. Jest ciekawym spojrzeniem i próbą interpretacji kompozycji współczesnych.

Wnioski z nagrań i podsumowanie pracy wieńczy wypowiedź pisemną kandydatki. Rozpoczyna swoją wypowiedź od przedstawienia obiektywnych trudności w realizacji Dzieła Doktorskiego (pandemia). Ponownie nie wymienia nazwisk wykonawców czy nazw zespołów, które prowadzi. Dodaje jeszcze że umieszcza na płycie fragment koncertu na żywo ale nie ma go w dostępnych nagraniach. Na płycie brak też jakiegokolwiek opisu jak i poza tytułami dzieł nie ma też takiego opisu w warstwie audio – wideo. W podsumowaniu bardzo krótko wspomina o weryfikacji tezy o przenikaniu teorii afektów do muzyki współczesnej jako narzędzie do interpretacji tych dzieł. Wspomina o swoich analizach wszystkich nagranych utworów pod kątem tez zawartych we wstępie. Głównym odstępstwem w interpretacjach, zdaniem dyrygentki był aspekt tempa. Ze względów wykonawczych niektóre z nich zostały zmienione względem zapisu i założeń retorycznych szczególnie w utworze Haendla. Autorka słusznie zakłada, że aspekt kulturowy, współczesne możliwości wykonawców i bardzo istotny element - akustyka mogą stanowić podstawę tego typu zmian. Recenzent nie odczuł dużego dyskomfortu w proponowanych przez Kandydatkę tempach jednak na pewno Jej świadomość idealnego wykonania stanowi o dużej świadomości muzycznej i wiedzy o interpretacji wspomnianych dzieł. Komentuje w dalszym ciągu posumowania potrzebę uzyskania komentarza od współczesnych kompozytorów (Paerta i Dębskiego) o wpływie figur retorycznych na ich twórczość (wywiady zawarte w aneksie pracy pisemnej). Jak wynika z poprzednich rozdziałów autorka broni swojego założenia powołując się na wypowiedź Nicolasa Harnoncourta'.

Po aneksie mamy do czynienia z kilkoma stronami wyjętym z partytury Ives'a i Haendla – bez komentarza, więc Recenzent uznaje to jako przypadkowy błąd.

Bibliografia jest ciekawa choć niewyczerpująca ale wystarczająca do realizacji Dzieła Doktorskiego wraz z opisem. Spis przykładów, ilustracji i tabel prawidłowy. Całość opisu dzieła jest przejrzysta.

Doktorantka nie zamieściła streszczenia w języku angielskim.

Podsumowanie:

Beata Kozyra - Paulska nagrała prezentację doktorską i przestawiła jej opis. Zarówno dzieło artystyczne jak i opis są dobre. Założone tezy poprzez analizę i syntezę zostały zrealizowane przez doktorantkę. Całość dzieła doktorskiego podporządkowana jest tematowi pracy pisemnej – poszukiwaniu teorii afektów w muzyce dawnej i jej wpływu na muzykę współczesną. Dzieła artystyczne w postaci trzech przekładowych utworów wysyca nasze wyobrażenie o założonych tezach. Prezentacja jest dobrze nagrana i mimo niewielkich błędów, przekonująco wykonana. Recenzentowi przeszkadza muzyka w tle zapowiedzi ze względu na jej rozpraszający charakter i brak możliwości skupienia się na tekście poprzedzającym wykonanie. Innym niedopatrzeniem ze strony doktorantki jest brak nazwisk wykonawców i nazwy/nazw zespołów biorących udział w prezentacji: solistów wokalistów czy instrumentalistów. Zubaża to pełny odbiór wykonywanych utworów. Płyta CD nie jest w ogóle opisana brak też zapisu fragmentu koncertu na żywo jak obiecuje kandydatka w opisie dzieła. W pracy pisemnej

podobnie rzecz ma się z utworami muzyki współczesnej oprócz omówienia i analiz kompozycji zwartych w prezentacji autorka omawia przykładowo kompozycję Pawła Łukaszewskiego. Oprócz omówienia dzieł zawartych w prezentacji doktorantka zawiera przykładowe analizy innych utworów z tego okresu. Doktorantka prezentuje ogólną wiedzę w dziedzinie sztuki muzycznej i szczegółową w przyjętym zakresie. Jednocześnie wykazuje się samodzielnością w opracowaniu tematu i przedstawieniu dzieła artystycznego i jego opisu. Praca doktorska jest nowatorska pod względem spojrzenia na kompozycje dawne i współczesne z perspektywy teorii afektów. Ponadto w aneksie zamieszcza wypowiedzi dwóch twórców współczesnych przybliżające ich poglądy na teorię afektów czy wymowę ich kompozycji. Autorka powołuje się na dobrze dobraną bibliografię i daje wiele przykładów muzycznych w omówieniu dzieł. Dodatkowo podaje wykresy przebiegu dramatycznego omawianych utworów co skutkuje w Jej interpretacjach. Zbędne dla Recenzenta jest kilka dodatkowych kartek z partyturami – chyba błędnie umieszczonych w pracy, brak też resume w języku angielskim. Całość pracy doktorskiej jest jednak poprawna i spełnia wymogi zawarte w ustawie.

Konkluzja:

Dzieło doktorskie Beaty Koziry - Paulskiej i jego Opis *W poszukiwaniu teorii afektów oraz retoryki w muzyce dawnej i archaizującej muzyce współczesnej na wybranych przykładach*, Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Ewy Marchwickiej spełnia warunki ustawy z dnia 20 lipca 2018 r., *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. Poz. 478)* i wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Jest cennym wkładem w badanie współczesnych kompozycji pod kątem teorii afektów.

Krystyna Krzyżanowska - Łoboda

Krystyna Krzyżanowska – Łoboda