

Poznań, 20 marca 2023

prof. dr hab. Marcin Sompoliński  
Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego  
w Poznaniu

## RECENZJA

w przewodzie doktorskim mgr. Beaty Kozyry-Paulskiej  
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie dyrygentura

Przedmiotem rozprawy doktorskiej p. Beaty Kozyry-Paulskiej stanowi dysertacja p.t. „W poszukiwaniu teorii afektów oraz retoryki w muzyce dawnej i archaizującej muzyce współczesnej na wybranych przykładach, oraz dzieło artystyczne w postaci zarejestrowanego na nośniku DVD programu koncertowego.

Praca ma logiczny i konsekwentny układ doskonale służący przeprowadzanemu wywodowi. Autorka przyjmuje trzyczęściową formę pracy, dzieląc ją na wstęp, oraz kolejne rozdziały: w pierwszym – „znaczenie w muzyce” przedstawia definicje dzieła, emocji, afektu, oraz retoryki w różnych naukach. Drugi poświęcony jest teorii afektów w muzyce, a trzeci – najobszerniejszy – analizie wykonawczej utworów stanowiących prezentację dzieła artystycznego.

Pracę kończy ustęp poświęcony wnioskom z nagrań oraz zakończenie. Dołączony jest również aneks na który składają się: wywiady z kompozytorami, oraz przykładowymi nutami zawierającymi istotne – zdaniem autorki – wskazówki interpretacyjne przeznaczone dla wykonawców, odnoszące się do realizacji figur retorycznych.

Układ pracy jest zasadny i przejrzysty. Dobrze służy logiczności i konsekwencji naukowych dociekań. Autorka uzasadnia go we wstępie, przywołując fundamentalne dla historycznie poinformowanego wykonawstwa prace A. Kirchera, G. Muffata, C.Ph.E. Bacha, J. Quantza czy też L. Mozarta, wyszczególniając zarazem współczesne opracowania (m.in. N. Harnoncourt, Ch. Hogwood). Na str.4 autorka cytując definicję zamieszczoną w Wikipedii określa początek wykonawstwa historycznie poinformowanego na lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku, co stanowi pewną nieścisłość.

Oczywiście w tym okresie możemy zaobserwować intensywny wzrost zainteresowania praktyką „HIP” a Anglia jest wówczas czołowym ośrodkiem jej rozwoju. Jednak za początki „świadomego” wykonawstwa muzyki przeszłości należy uznać osiągnięcia wcześniejsze, zwłaszcza jednego z pionierskich zespołów tego nurtu – „Concentus Musicus Wien”, który założony został przez N. Harnoncourta w roku 1953, zatem blisko dwie dekady wcześniej. Bardzo adekwatnym poznawczo zabiegiem są przywołane w rozdziale pierwszym definicje dzieła w ujęciu estetyki w ujęciu Roman Ingardena i Marii Gołaszewskiej, Rozpatrując zjawisko „transpozycji” barokowych figur retorycznych na grunt muzyki współczesnej, stanowią one interesujące dopełnienie perspektywy poruszanych dociekań.

Rozdział drugi poświęcony jest genezie teorii afektów w muzyce. Dzięki odwołaniu się do postulatów Cameraty florenckiej oraz założeń *stile antico* i *stile nuovo* autorka ukazuje genezę sformułowania założeń muzycznego *Ars Oratoria*. Wskazuje na proces jej kształtowania, kładąc słusznie wyrazisty akcent na swoisty manifest („studiori lettori”) zawarty przez C. Monteverdiego w przedmowie do wydania V księgi madrygałów.

Następująca w podrozdziale drugim egzemplifikacja figur retorycznych budzi jednak pewien niedosyt. Autorka przedstawia ich klasyfikacje w oparciu o traktaty Joachima Burmeistersa. Opiera się przy tym głównie na traktacie „*Hypomnematum musicae poeticae*” (1599). Nie zamieszcza jednak tego źródła w bibliografii. Omawiając figury retoryczne każdy badacz napotyka na trudności związane z faktem, że wśród mnogości źródeł spotykać możemy różne metody ich systematyki. Autorka przyjmuje słuszne założenie by za punkt wyjścia opierać się na źródłach pochodzących sprzed wydania „*Sonat Misteryjnych*” F. Bibera.

Trzeci rozdział dysertacji poświęcony jest analizie wykonawczej wybranych utworów wchodzących w skład prezentacji artystycznej. Ta część dysertacji wzbudza szacunek. Badaczka wskazuje na ponad dwadzieścia figur retorycznych zawartych w analizowanych utworach. Przytoczone przykłady są trafnie zdefiniowane. Co ważniejsze, autorka wskazuje figury istotne dla przebiegu dzieła, a przez to istotne dla procesu poznawczego determinującego świadome wykonanie. Nie ulega też pokusie „nadinterpretacji” niektórych zwrotów melodycznych. Jedyna wątpliwość pojawia się – w opinii recenzenta – podczas analizy fragmentu „*Lata*” z „*Czterech Pór Roku*” Antonio Vivaldiego. Na str 46 (przykład 28) doktorantka wskazuje na climax. Jednak ważniejszym jest chyba fakt, że – gdyby prześledzić dalsze takty (od t.118) - to postępowanie linii *continuo* stanowi tu emblematyczny przykład *pathopoi*, niewątpliwie świadomie zastosowanej jako adekwatnej korespondencji z opisanym w sonecie płaczem pastuszka.

Oddzielny podrozdział poświęcony jest analizie „Sonat Różańcowych” Franza Bibera. Autorka w sposób bardzo obszerny i wyczerpujący przedstawia genezę i konteksty dzieła – co w przypadku tak wyjątkowego cyklu – posiada kapitalne znaczenie. Cenne jest ujęte tabelarycznie zestawienie układu części cyklu wraz z przyporządkowaniem poszczególnych ustępów do konkretnych tajemnic różańcowych. Bardzo ważna jest także egzemplifikacja tonacji sonat, oraz ich interpretacja. W tym też aspekcie istotne jest zwrócenie uwagi na zastosowane przez kompozytora różne rodzaje skordatur (co samo w sobie posiada „retoryczne” znaczenie) a zwłaszcza wyeksponowanie roli przestrojonych strun dla specyficznych rezonatur instrumentu.

W retorycznej analizie X sonaty „Ukrzyżowanie” autorka dokonuje nie tylko ich egzemplifikacji, lecz także interpretacji, zestawiając konkretne figury z przytoczonymi fragmentami Ewangelii, dowodząc przenikliwości i pogłębionego odczytania tekstu muzycznego. Jedyny niedosyt budzi fakt, że figura *imaginatio crucis* (nie „*imaginacio*” – jak widnieje w opisie przykładu 40) została przytoczona zaledwie jednokrotnie. Zwyczajowo też oznacza ją się dwiema liniami, które przecinając się tworzą „obraz” krzyża, a nie zakreśla kółkiem.

Następne podrozdziały poświęcone są analizie kolejnych utworów stanowiących przedmiot dzieła artystycznego. Są to: „*Ave Regin Caelorum*” St. S. Szarzyńskiego, oraz psalm „*Dixit Dominus*” HWV 232 G.F. Handla. Podobnie jak uprzednio autorka w sposób bardzo kompleksowy zwraca uwagę na stosowanie figur retorycznych i ich znaczenie. Szczególnie w przypadku Psalmu Handla (gdzie każda z części analizowana jest oddzielnie) analiza jest bardzo pogłębiona, a przytoczone przykłady posiadają istotne znaczenie dla interpretacji utworu. Bardzo cenne są też wykresy przedstawiające przebieg dramaturgiczny poszczególnych ustępów. Choć z jednej strony ich przytoczenie wykracza poza temat dysertacji, to jednak jest jednym z najistotniejszych elementów pracy koncepcyjnej związanej z interpretacją dzieła.

W toku analizy przywołana zostaje również symbolika liczb oraz semantyka tonacji w muzyce barokowej. O ile w przypadku analizowanych utworów „kody liczbowe” nie posiadają szczególnego znaczenia (a przynajmniej nie tak istotnego jak np. w utworach J.S. Bacha), to wymowa tonacji stanowi istotny element analityczny. Doktorantka wykazuje dobitnie ten determinant, przytaczając w oddzielnej tabeli klasyfikację tonacji. Szkoda tylko, że znalazły się tu jedynie charakterystyki J.J. Rousseau i A. Charpentiera, a zabrakło innych deskrypcji (jak choćby przytaczana wybiórczo wcześniej klasyfikacja J. Matthesona). Niewątpliwym atutem tej części pracy jest fakt, że autorka zwraca uwagę na szereg intrygujących, czy zaskakujących rozwiązań użytych przez Handla (jak np. nietypowa konstrukcja finałowej fugi), co dowodzi przenikliwości spojrzenia i niewątpliwej erudycji muzycznej.

Kolejne podrozdziały dysertacji poświęcone są analizie utworów współczesnych i próby wyodrębnienia w nich afektów oraz figur retorycznych. Na uwagę zasługuje fakt, że dobór repertuaru jest bardzo staranny i intrygujący. Znalazły się w nim utwory o najwyższych walorach artystycznych (przede wszystkim A. Pärt i P. Łukaszewski). Obecność teorii afektów w muzyce XIX i XX wieku było już przedmiotem analiz muzykologicznych (jak np. C. Floros). Zagadnienia związane ze stosowaniem muzycznej ars oratoria nabierają szczególnego znaczenia w kompozycjach twórców którzy deklaratywnie wykazują swe związki z tradycją. W dziele P. Łukaszewskiego więź z muzyką średniowiecza uwidacznia się zarówno na poziomie substancjalnym jak i metafizycznym. W toku analizy przedstawione zostają przykłady takich figur jak anaphora, anabasis czy aposiopesis. Wyszczególnione przez autorkę przykłady zwrotów retorycznych wydają się oczywiste, dowodząc ponadczasowości muzycznych kodów ustalonych przed kilkoma wiekami. Jak słusznie zauważa doktorantka „teoria afektów i retoryka są składowymi i najważniejszymi aspektami dramaturgii, której potencjalność każdy muzyk powinien dostrzec w partyturze i uwzględnić w osobistej kreacji utworu”.

W „Magnificat” A. Pärta autorka słusznie zwróciła uwagę na saltus duriusculus, jako silnie emfatyczną figurę i ciekawie zdefiniowała catachresis (przykład 123). Przytoczona w przykładzie 119 tenuta stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych dla muzyki Pärta zabiegów i stosowana jest przez kompozytora bardzo często. Przywoływane z kolei exclamatio jest w pewnym sensie pochodną techniki tintinabuli i dlatego też przy klasyfikowaniu większych skoków interwałowych jako exclamatio właśnie, należy zachować dużą ostrożność.

Bardzo interesująca jest próba wyszczególnienia figur retorycznych w utworach M. Dębskiego i Ch. Ives’a. Rzeczywiście adekwatność zastosowanych tu środków do teorii afektów budzi zdumienie.

W opinii recenzenta rozdziałowi poświęconemu analizie utworów współczesnych zabrakło choćby krótkiego podsumowania. Próby znalezienia elementów tożsamych dla dzieł powstałych w różnych epokach. Są one wyszczególnione i widoczne, można by jednak pokusić się o próbę ich kwalifikacji, co stanowiłoby zarazem naturalny „pomost” do wniosków końcowych.

Podsumowanie pracy rzuca światło na specyficzne warunki w których realizowane było dzieło artystyczne. Za bardzo istotny fragment uważam tu opis dotyczący ostatecznego tempa w otwierającym „Dixit Dominus” inicjalnym chórze. Jest on bowiem dowodem na doskonałe zdefiniowanie wielu aspektów dotyczących interpretacji muzyki przeszłości, a zarazem ważną konstatacją (nie przywołaną in extenso), prowadzącą do wniosku, że świadomość retoryczna nie może być elementem krępującym interpretację, która ma miejsce „tu i teraz”...

Praca p. Kozyry napisana jest bardzo starannym i bogatym językiem, który nosi znamiona indywidualnej, czasem wręcz intymnej wypowiedzi, nie ocierając się jednak nigdy o publicystykę. Bibliografia nie jest obfita, lecz całkowicie adekwatna. Staranność edycji i użycie przypisów wzorowe

Jeżeli – w niektórych fragmentach – praca nieco odbiega od tematu, ma to zawsze uzasadnienie w postaci próby nakreślenia problemu w bardziej holistycznej perspektywie. Wnikliwość spojrzenia dowodzi budzących szacunek umiejętności doktorantki znakomicie odczytującej „przesłanie” partytury

## **Dzieło artystyczne**

przedstawione przez p. Kozyrę-Paulską stanowią zarejestrowane w formie nagrania DVD utwory omawiane w dysertacji. Skomplikowane, pandemiczne okoliczności dokonywania rejestracji odegrały tu dwojaką rolę. Z jednej strony wymagały od doktorantki ponadstandardowej determinacji i konieczności prezentowania swych dokonań bez udziału publiczności, co w przypadku tak specyficznego repertuaru było sytuacją mało sprzyjającą. Z drugiej zaś – powstały w wyniku tych okoliczności zapis – dzięki wsparciu MKiDN (w ramach programu dotacyjnego „Kultura w sieci”) upubliczniony poprzez kanał YouTube funkcjonuje w sieci internetowej zyskując kolejne odsłony. W ten sposób dzieło artystyczne zyskało rzeczywiście publiczny i ogólnodostępny charakter. Komentarze dotyczące utworów zamieszczone w każdym z „odcinków” serii sprawiają, że całość pełni – poza artystycznym wymiarem projektu – także funkcję popularyzatorską i edukacyjną. Warto podkreślić, że nagrania zrealizowane zostały bardzo dobrze i reprezentują znakomity poziom techniczny. Nieszablony dobór repertuaru daje okazję poznania doktorantki jako artystki bardzo wszechstronnej – instrumentalistki oraz dyrygentki. Stanowi to w pewnym sensie ciekawą paralelę do typowo barokowej tradycji, w której kompozytor był zazwyczaj wykonawcą swych utworów.

Jako skrzypaczka p. Kozyra-Paulska występuje również w dwojakiej roli – solistki oraz lidera zespołu towarzyszącego śpiewaczce. W obu przypadkach wywiązuje się ze swych zadań znakomicie, grając w sposób dojrzały i retoryczny. Nienaganna intonacja, wysokiej próby muzykalność, wzorowa interakcja z partnerami, wycucie stylu (znakomita dyskretna realizacja manieri inégales), bogactwo środków artykulacyjnych i znakomite poczucie czasu – oto najważniejsze cechy charakteryzujące jej styl interpretacyjny. Na uwagę zasługuje też wielce obiecująca solistka „Ave Regina Caelorum” S.S. Szarzyńskiego – p. Magdalena Pikuła, oraz – przede wszystkim – towarzyszący doktorantce znakomici muzycy posiadający olbrzymie doświadczenie w wykonawstwie historycznie poinformowanym.

W psalmie „Dixit Dominus” G.F. Handla - pomimo iż poszczególne jego ustępy nagrywane były oddzielnie (a być może również niechronologicznie) dyrygentce udało się dobrze zapanować nad formą utworu. Na szczególne wyróżnienie zasługuje fakt, że wszystkie ogniwa dzieła są wewnętrznie spójne i cechują się znakomitą architekturą, za sprawą świetnie uwypuklonych kontrastów oraz – nade wszystko – doskonale budowanymi kulminacjami. Dyrygentka ze znakomitą wyczuciem świadomie wycofuje swoje manualne zaangażowanie w ustępach przeznaczonych na głos solowy z towarzyszeniem continuo (np. „Virgam virtutis” – gdzie jednak brakuje nieco kontaktu z muzykami). Dobrą dyrygentką postawą jest także sposób w jaki doktorantka prowadzi część „De torrente in via” w którym pozostawia sferę pulsacji zespołowi instrumentalnemu, dbając o sposób frazowania chóru. Pani Kozra-Paulska w swej interpretacji wielokrotnie objawia wysoką wrażliwość na niuanse artykulacyjne. Znakomitym tego przykładem jest „Tecum principium”. Dlatego też – w opinii recenzenta – ostinatowemu charakterowi „Dominus a dextris tuis” można by nadać bardziej wysublimowany artykulacyjny charakter. Podobnie rzecz ma się we fragmentach fugowanych. Kontrasty artykulacyjne są tu zazwyczaj przeprowadzone w sposób skrajny (może zbyt skrajny). Taka postawa skutkuje jednak efektem nadzwyczajnej czytelności przebiegów polifonicznych, co stanowi znakomity efekt. Również i tutaj zespół instrumentalny złożony jest z doświadczonych muzyków „barokowych” posiadających umiejętność szybkiej „asymilacji” w różnych personalnie konfiguracjach, co skutkuje wyrównanym brzmieniem i dobrą komunikacją poszczególnych grup. Niestety w opisie wykonania brak jest szczegółowych informacji dotyczących chóru. Można zatem spekulować, że jest to formacja stworzona specjalnie na potrzeby realizacji projektu. Należy zatem podkreślić, że stanowi on organizm o wielkiej sprawności, muzykalności i wrażliwości oraz wielkim potencjale (należy tu podkreślić świetne wrażenie jakie sprawiają fragmenty solowe wykonywane przez członków zespołu). Zdarzają się co prawda pewne niedoskonałości intonacyjne („Juravit Dominus”) lecz najistotniejszymi zaletami zespołu jest spójność artykulacyjna, wyrównane brzmienie, a nade wszystko wzorowa pulsacja, która w omawianym repertuarze - posiada kapitalne, wręcz formotwórcze znaczenie.

Dzieła muzyki współczesnej zawarte w prezentacji przewodowej omawiam łącznie – bowiem pomimo różnic stylistycznych posiadają wiele cech wspólnych. Przede wszystkim wszystkie stawiają przed dyrygentem bardzo wysokie wymagania. Ich mistyczny ładunek nie jest możliwy do przekazania przez artystę niedojrzałego. Narzuca często rodzaj samoograniczenia, w którym emocjonalność musi być podporządkowana przesłaniu dzieła. Nierzadko zdarza się, że harmonijne zbalansowanie afektów skutkuje interpretacjami nieprzekonującymi, czy wręcz nieinteresującymi. Utrzymanie i gradacja napięć są elementami koniecznymi do przeprowadzenia w sposób logiczny i konsekwentny, a harmonia pomiędzy ratio a emotio stanowi o sile interpretacji. Jednym z najtrudniejszych elementów jest utrzymanie koncentracji i napięcia każdej frazy, a w szczególności sposób kształtowania czasu

w muzyce – gra ciszą. Istotne są też relacje pomiędzy frazami, zwłaszcza nadanie im specyficznej swobody poprzez niewyczuwalne dla słuchacza zniuansowanie agogiczne poszczególnych fragmentów. Od dyrygenta wymaga to z jednej strony wielkiej precyzji manualnej, z drugiej zaś stworzenia intymnej relacji z zespołem, który powinien czuć swobodę kształtowania każdego wręcz dźwięku.

Należy z satysfakcją zauważyć, że doktorantka wywiązała się z tego zadania w znakomity sposób. Jej interpretacje są dojrzałe i logiczne. Zespół pozwala kształtować się ręce (a raczej osobowości) dyrygentki darząc ją szacunkiem i zaufaniem. Sposób prowadzenia przez doktorantkę dzieł współczesnych jest tu tożsamy ze stosunkiem do muzyki barokowej, w której naczelną zasadą nie jest nachalne eksponowanie swej osobowości, lecz poszukiwanie prawdy zawartej w autografie. Dzięki takiej postawie słuchacz doświadcza autentycznych przeżyć estetycznych prawdziwie obcując z dziełem.

## **Konkluzja**

Po zapoznaniu się z przedstawionym przez mgr Beaty Kozyry - Paulskiej dziełem artystycznym, rozprawą doktorską stwierdzam że osiągnięcia kandydatki spełniają wymagania art. 16 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytule oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki i w pełni popieram przyznanie jej stopnia doktora sztuki.



Marcin Sompoliński