

Prof. dr hab. Piotr Łykowski
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ
PANA MGR. RAFAŁA TOMKIEWICZ
W ZWIĄZKU Z PRZEWODEM DOKTORSKIM REALIZOWANYM
W UNIWERSYTECIE MUZYCZNYM FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

Pan mgr Rafał Tomkiewicz realizuje postępowanie awansowe ubiegając się o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej *wokalistyka*. Przewód doktorski został wszczęty przez Radę Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Zgodnie ze wskazówkami prof. dr. hab. Pawła Łukaszewskiego nie odnoszę się do innych elementów niż przedstawiona praca doktorska.

Zanim omówię kolejne elementy składowe pracy chciałbym na moment zatrzymać się na wstępie do dysertacji. To bardzo szczerza i osobista autorefleksja; doceniam entuzjazm i pasję Doktoranta! Zacytuję tu fragment wstępu: *Każda próba interpretacji materiału źródłowego jakim jest dość otwarty jednak zapis nutowy, mimo przejęcia najbardziej restrykcyjnej metodologii, w oparciu o panujące w barokowej tradycji reguły, będzie zawsze całkowicie indywidualna i wyjątkowa, co stanowi również jeden z największych atutów tej sztuki, zarówno dla wykonawcy, jak i potencjalnego odbiorcy*. Deklarację taką odbieram jako swoisty akt pokory wobec sztuki. Faktycznie, taki szacunek i atencję wobec dzieła przebija – w moim odczuciu – w całej części pisemnej pracy doktorskiej.

Część opisowa – pisemna

Przedstawiona rozprawa jest napisana fachowym, zarazem przystępnym językiem, zbudowana właściwie; jej zawartość w pełni odpowiada tytułowi: *Analiza partii Amadigi w operze „Ámadigi di Gaula” G. F. Haendla w kontekście interpretacji przez współczesny głos kontratenorowy*. Mając świadomość, że konstrukcja pracy pisemnej zawierającej dwa rozdziały oraz wstęp i zakończenie może wydać się niektórym specjalistom nie dość wyczerpująca, stwierdzam, że w tym konkretnym przypadku *mniej znaczy więcej*.

Rozdział pierwszy przedstawia zarys historyczny wraz z niezbędnymi szczegółami związanymi z wykonawstwem muzyki wokalnej w epoce baroku. Doktorant nakreślił również

wkład kastratów w rozwój ówczesnego teatru operowego. Korzystał przy tym z wielu źródeł piśmienniczych, również obcojęzycznych.

W rozdziale drugim Kandydat przeprowadza nas konsekwentnie przez wszystkie fragmenty opery, w których Amadys występuje. Omawiając kolejne części opery przedstawia zarazem ich treść i przekaz emocjonalny. Analizuje zapis nutowy pod kątem retoryki i harmonii, odnosi się do melodyki i agogiki. Autor równocześnie opowiada o swojej koncepcji wykonawczej. Trudno dostrzec jednoznaczny podział między obiektywną analizą formalną, a wnioskami powiązаныmi *stricte* z praktyką wykonawczą i dość subiektywną koncepcją wykonawczą. Taki sposób podejścia do omawianych problemów bardzo mi odpowiada. Praca pisemna jest dzięki temu spójna; stanowi wręcz przewodnik po tytułowej partii opery Haendla. Warto również zauważyć, iż Pretendent w trakcie omawiania dramatu bardzo przekonująco nawiązuje do innych również do innych dzieł Haendla. Wielowymiarowa znajomość problematyki będącej podstawą dysertacji jest mocną stroną tej pracy.

Część artystyczna – nagranie CD

Nagranie, które jest podstawą omawianej pracy doktorskiej to rejestracja próby generalnej spektaklu operowego Georga Friedricha Haendla *Amadigi di Gaulo* w dniu 15 września 2021 r. Przedsięwzięcie jest zrealizowane w Staatstheater Meiningen. Dyrygentem i kierownikiem muzycznym jest Attilio Cremonesi. Spektakl reżyseruje, kostiumy i scenografię przygotował Hinrich Horstkotte. Na scenie występują obok Doktoranta: Monika Reinhard, Sara-Maria Saalman oraz Almerija Delic.

Basso continuo dla każdej z postaci realizowane jest jednakowo. Realizatorzy zdecydowali się na koncepcję teatru w teatrze z zastosowaniem kostiumów, scenografii i mechaniki urządzeń scenicznych zgodnych z duchem epoki. Podobnie odbieram reżyserię, a co za tym idzie, grę sceniczną – stonowaną, podporządkowaną muzyce, w niewielkim stopniu pozwalającą na włączenie emocjonalności bohaterów w warstwę wokalną, tudzież pełniejszy aktorski rysunek postaci. Nawiązując do najlepszych tradycji wczesnej opery. Mój osobisty odbiór nagrania zakłóca zbyt głośno oddychający dyrygent. Mniemam, że w przypadku uczestniczenia w spektaklu na miejscu, w teatrze, ten artefakt nie występuje.

akt I scena 1

Krótki dialogowany recytatyw. Pierwszy kontakt słuchacza pozwala od razu docenić naturalny i swobodnie brzmiący głos Tomkiewicza. Bohater jest wyraźnie bardziej opanowany od swojego towarzysza, zgodnie z założeniami partytury i wykonawców.

akt I, scena 2

Dłuższy recytatyw *accompagnato* Amadysa kontrastuje z poprzedzającą go agresywną arią Dardanusa. Scena solowa jest wykonana z dużą świadomością i starannością. Młody

artysta stosuje zróżnicowania dynamiczne i agogiczne. Aria w tempie *Largo* brzmi swobodnie, Doktorant świadomie operuje pauzą. Uważam, że krótkie motywy muzyczne mogłyby dłużej rozbrzmiewać – po pierwszej ćwierćnucie z kropką każdy z nich gaśnie. Jest to li tylko spostrzeżenie. Szybka część B arii jest skonstrastowana również działaniami scenicznymi. Zmiana nastroju bohatera następuje wraz łoskotem chmur i obłoków, które wyraźnie niepokoją bohatera. Z pochmurnych niebios wkrótce wyłania się Melissa.

akt I, scena 3

Następuje bardzo nerwowy dialog antagonistów. Zrealizowany nader przekonująco i punktualnie. Piękna aria (po dyskusji bohaterów) jest zaśpiewana dokładnie i z wdziękiem. Pomimo czarów Melissy miecz Amadysa okazuje się (chwilowo) silniejszy. Przebiegi koloratorowe są precyzyjne. W trakcie ich realizacji nie zawsze samogłoska utrzymuje swoją idealną czytelność. Ważniejsze jest dla mnie ich swobodne, lekko różnicowane frazowanie; koloratury nie są bowiem realizowane mechanicznie.

akt I, scena 5

Kolejna scena rozgrywa się w płomieniach strzegących dostępu do wieży, w której więziona jest Oriana. Ponownie spotykają się Dardanus i Amadys. Szlachetność kreowanej postaci powstrzymuje Tomkiewicza przed nadmiernym obciążaniem głosu, co dowodzi pewnej dojrzałości adepta. Nawet w trakcie bezpośredniego, fizycznego starcia z rywalem, młody kontratenor nie ztraca czytelności przekazu słownego. Aria wśród płomieni jest nader atrakcyjnym momentem. Naturalizm odgłosów i sugestywna scenografia przenoszą widzów w świat teatru barokowego.

akt I, scena 7

Spotkanie zakochanych, w komnacie więzionej Oriany, to długa scena obejmująca dwa recytatywy i dwie arie. W obu dialogach mężczyzna jest tym spokojniejszym i bardziej miękkim interlokutorem. Aria (nieliczna z utrzymanych parzystym metrum) utrzymuje obserwatorów w pozytywnym odbiorze uczuć żywionych przez Amadysa wobec wybranki. W kilku miejscach afekt skutkuje nadmiernym uwypuklaniem słabszych sylab w słowach „dolce” i „cara” („słodka”, „droga”). Utrzymanie bowiem efektu napięcia „natchnionej miłości” jest tu autentycznie trudnym zadaniem.

akt I, scena 8

Po przejmującej, lirycznej arii Oriany, która „oddala” się skutkiem scenicznego zabiegu wzrastania muru przed nią, nagle pojawiają się rozpaczający Amadys i triumfująca Melissa. Ich gwałtowne, przeplatające się wypowiedzi są bardzo dobrym dramaturgicznym kontrapunktem. Następuje porywająca aria czarodziejki świętującej swoje zwycięstwo.

akt II, scena 1

Akt drugi rozpoczyna samotny i zagubiony Amadys. Jego pozornie spokojny recytatyw stanowi wprowadzenie do jednoczęściowej arii. Na scenie, wokół bohatera, w otaczających go

ścianach pojawiają się liczne obrazy Oriany poprzez kreatywne wykorzystanie. Zastosowanie krótszej artykulacji potęguje wrażenie nerwowości i mających nastąpić dalszych wydarzeń.

akt II, scena 2/3

Działania Melissy doprowadzają do poróżnienia kochanków. Wyznania miotanego sprzecznymi uczuciami Amadysa są tematem jego arii, wykonanej – zgodnie z własnym opisem – są wiarygodne poprzez zastosowanie właściwych środków wyrazowych. Tu zacytuję fragment dysertacji. *Niezwykłe oryginalna budowa tej arii, polegającej na krzyżowaniu się jakże przeciwległych jednostek agogicznych w jednej części, inspirowane o pytanie takiej koncepcji (...). Spotkałem się już z podobnym zjawiskiem w twórczości J.A. Hassego. W niniejszej recenzji wcześniej już artykułowałem pochwałę wobec bardzo rzetelnej znajomości problematyki, którą wykazuje się mgr Tomkiewicz.*

akt II, scena 4

Swoistym finałem wydarzeń dramatycznych w drugim akcie jest duet Melissy i Amadysa. Interesującym jest nie tylko obserwowanie i słuchanie solistów. Atrakcyjnym jest bowiem także fragment pracy pisemnej odnoszący się do problematyki stosowania *appoggiatur*. Dodatkowym smaczkiem w warstwie inscenizacyjnej jest wykorzystanie przez realizatorów koncepcji nawiązującej do słynnych artystycznych „pojedyneków” gwiazd opery barokowej; problematyka związana z fabułą zdaje się niemal nie mieć znaczenia.

akt III

Akt trzeci rozpoczyna solowa scena Dardanusa, następnie jego scena z Melissą i kolejna (nader ciekawa scenicznie) z Orianą. Jesteśmy świadkami zamieszania (walki?) w głębi sceny, wreszcie, mamy możliwość wysłuchania pięknej *arii di bravura* z trąbkami w wykonaniu Amadysa – w interpretacji wokalisty omawianego w postępowaniu. Z dużą swobodą wyraża on swoją radość; głos brzmi swobodnie, z łatwością pokonuje przebiegi koloraturowe, tudzież sceniczne „przeszkody” – pojawiają się bowiem przy nim aż trzy ucieleśnienia ukochanej Oriany. Zdobienie w części *da capo* jest naturalne, bardzo dobrze podkreślając nastrój Amadysa manifestującego triumf miłości.

akt III, scena 3

Za sprawą Melissy triumfalne zwycięstwo okazuje się mrzonką. Po lirycznej arii Oriany i brawurowej arii ucieleśniającej zło Melissy obserwujemy ich dramatyczny recytatyw z udziałem Amadysa, następnie błagalny duet nadal cierpiących zakochanych, więzionych i dręczonych przez sługusów czarodziejki. Głosy artystów brzmią stopliwie, pełną klarowność ich prośb zakłócają trochę gorliwi oprawcy. Bohaterowie są niemal w paszczy potwora, co z satysfakcją obserwuje Melissa.

akt III, scena 6

Po niewątpliwej interwencji sił nadprzyrodzonych jesteśmy świadkami szczęśliwego zakończenia. Wzruszony tytułowy bohater po raz kolejny wyraża swą miłość i oddanie Orianie, cudownie już zaślubionej. Głos Tomkiewicza jest nadal pełen blasku i świeżości. Wnętrze sceny

nie jest już paszczą potwora, tylko słoneczną jaskinią z falującym morzem. Krótki duet z bardzo precyzyjnie wykonanymi fioriturami wprowadza zakochanych w odmęty szczęśliwości.

Podsumowanie

Dzieło artystyczne mgr. Rafała Tomkiewicza jest na wysokim poziomie. Kreacja artystyczna śpiewaka przyciąga uwagę i nie budzi żadnych istotnych zastrzeżeń. Akceptuję oraz doceniam umiejętności i kompetencje Pretendenta.

Ogólne wrażenie ze spektaklu jest zdecydowanie pozytywne. Także refleksje dotyczące kompetencji wokalnych i artystycznych Rafała Tomkiewicza są bardzo dobre. Kandydat w pełni świadomie operuje swoim głosem i panuje nad kreacją postaci. Niżej podpisany recenzent: wokalista-kontratenor oczekuje dalszej poprawy płynności melizmatów oraz lepszego wykorzystania możliwości rozbrzmiewania samogłosek. Wszystkie koloratury są wykonywane perfekcyjnie intonacyjnie, czasem jednak wyższe dźwięki wybijają się, zaś w niektórych melizmatowych pochodach da się „odczuć” istnienie kreski taktowej. Miałbym również sugestię, by pojawiającej się spółgłoski „n” (np. w zbitkach „-ante”, „endo”) nie wydłużać nadmiernie; prowadzi to do wrażenia „zawieszania” frazy poprzez redukcję rezonansu poprzedzającego ją dźwięku.

Na temat konstrukcji formalnej omawianej pracy pisemnej wypowiedziałem się już wcześniej. W toku całej dysertacji autor wykazuje się głęboką wiedzą na omawiany temat. Praca jest rzetelna – bez użycia kolokwializmów, zbędnych powtórzeń lub niezręczności; wystarczająco przystępna, aby móc ją polecać młodym adeptom sztuki. Poszukując słabszych punktów omawianej rozprawy można znaleźć drobne błędy i uchybienia redakcyjne.

Niniejsze refleksje w żaden sposób nie zmieniają mojego pełnego aprobaty zdania na temat wartości pracy doktorskiej Pretendenta

Konkluzja

Stwierdzam, że przedstawiona (i omówiona powyżej) praca doktorska mgr. Rafała Tomkiewicza w pełni potwierdza wiedzę i kompetencje Kandydata, spełniając warunki określone w stosownych aktach prawnych.

Rekomenduję przyjęcie niniejszej pracy, co ostatecznie prowadzić będzie do nadania Panu Tomkiewiczowi tytułu doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej *wokalistyka*.

Piotr Łykowski

w listopadzie 2023 r.