

prof. dr hab. szt. Piotr Wajrak
Akademia Muzyczna imienia Feliksa Nowowiejskiego
w Bydgoszczy
p.wajrak@amfn.pl

Warszawa, dn. 29 grudnia 2025 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Kuby Wnuka
pt. Polska premiera opery Gaetana Donizettiego *Il giovedì grasso*.
Topos włoskiego *bel canto* w kontekście wykonawstwa na instrumentach historycznych.
Dyrygent w poszukiwaniu brzmieniowej prawdy oryginału.

Podstawa prawna

Niniejsza recenzja została sporządzona na podstawie:

- art. 190 ust. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (tekst jednolity DzU.2023.742 ze zm.) w związku z art. 185 pkt 1 ust. 1, art. 178 ust. 1 pkt 1, art. 28 ust. 1 pkt 8, art. 28 ust. 4 cyt. ustawy,
- §25 ust. 1 Statutu UMFC (tekst jednolity – Komunikat Rektora nr 15/2021 z dnia 17 listopada 2021 r.),
- §3 ust. 5 Regulaminu Działania Rady Dyscypliny Artystycznej UMFC (Załącznik do uchwały Senatu UMFC nr 56/228/2019 z dnia 24 września 2019 r.),
- §21 ust. 1 Szczegółowego trybu postępowania w sprawie nadawania stopni doktora i doktora habilitowanego w zakresie sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina,
- Pisma Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej UMFC z dn. 27 października 2025 r. zawierającego informację o powierzeniu mi funkcji recenzenta przez RDA UMFC.

Dnia 6 listopada 2025 r. otrzymałem przesyłkę zawierającą:

- zapis audio/wideo dzieła artystycznego na płycie DVD,
- opis dzieła artystycznego w języku polskim, załączniki, partyturę, zapis elektroniczny na płycie CD opisu dzieła artystycznego w językach polskim i angielskim.

Dzieło artystyczne

Dzieło artystyczne, opera *Il giovedì grasso* Gaetano Donizettiego, zostało wykonane i utrwalone audio/video dnia 24 lutego 2024 roku w formie rejestracji spektaklu w teatrze Warszawskiej Opery Kameralnej z udziałem solistów i orkiestry instrumentów dawnych pod dyрекcją Doktoranta.

Treść art. 187 ust. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (tekst jednolity DzU.2023.742 ze zm.) stanowi, że „Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest (...) oryginalne dokonanie artystyczne”. Oryginalne (za *Słownikiem Języka Polskiego PWN*) – to «niebędący kopią, przeróbką ani falsyfikatem», «nieopierający się na wzorach», «odbiegający od tego, co jest powszechnie znane lub przyjęte». Dokonanie (za *Słownikiem Języka Polskiego PWN*) - «zrobić coś trudnego lub ważnego», «doprowadzić coś do końca».

Jeśli zdefiniować oryginalność dokonania artystycznego wymienioną w art. 182 ust. 2 ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* jako wynikającą z art. 85 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (DzU.2019.1231) – „każde artystyczne wykonanie utworu (...) pozostaje pod ochroną” oraz art. 85 ust. 2 „Artystycznymi wykonaniami, w rozumieniu ust. 1, są w szczególności: działania (...) dyrygentów (...)” w związku z art. 1 ust. 1 tej samej ustawy: „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze (...)” – to dzieło artystyczne przedstawione przez Doktoranta do recenzji w niniejszym przewodzie doktorskim spełnia te kryteria, zatem jest oryginalnym dokonaniem artystycznym.

Całość działań Doktoranta rozumianych jako ogólne wrażenie artystyczne widoczne w rejestracji przedstawienia oceniam pozytywnie. W obszarze kompleksowego spojrzenia na zakres zadań dyrygenta Doktorant generalnie panuje nad przebiegiem kreacji dźwięku, nie prowokuje sytuacji grożących zakłóceniem narracji wykonania opery.

W recenzji celowo nie poruszam szeroko rozumianych zagadnień interpretacyjnych, uznając kształtowanie tych elementów dzieła za obszar autonomii twórczej Artysty.

Wykonanie opery jest oczywiście obarczone usterkami związanymi z realizacją na żywo:

- część z nich to usterki niebędące w obszarze faktycznego wpływu Doktoranta podczas prezentacji artystycznej, zatem nie podlegają one opisowi w niniejszej recenzji (są to przede wszystkim niedociągnięcia intonacyjne i inne błędy w zakresie wykonawczym śpiewaków i muzyków),
- część z nich to usterki wynikające z nieprawidłowo użytego gestu dyrygenckiego, co przekłada się na możliwą do konkretyzacji psychofizyczną odpowiedź adresata gestu.

Dającą się zauważyć i opisać relacja akcja/reakcja jest moim zdaniem istotną a często zaniedbywaną formą zrozumiałej, skutecznej a niewerbalnej przecież komunikacji dyrygenta z muzykami. Wysoka świadomość dyrygenta co do ruchu a nawet mikroruchu podczas prowadzenia gry zespołu jest niezbędnie konieczna do uzyskania właściwego (zamierzonego) efektu wykonawczego mimo uprzedniego werbalnego tłumaczenia a nawet wielokrotnego ćwiczenia na próbach.

Zawrzeć tu muszę ogólną uwagę dotyczącą utrwalania dzieła artystycznego. Nie ma w tej sprawie szczegółowych wymagań w przepisach ustawowych, regulaminy uchwalane przez organy uczelniane najczęściej ograniczają się do określania minimalnej długości czasu trwania dzieła artystycznego nie precyzując, czy zapis ma zawierać ścieżki audio/video czy tylko audio.

Konkretnie: w przypadku Doktoranta-Dyrygenta – co jest istotą działania dyrygenta podczas realizacji dzieła artystycznego? Co podlega ocenie recenzenta? Scena? Reżyseria? Choreografia? Kostiumy? Orkiestra? Najpewniej podmiotem rozprawy doktorskiej jest osoba dyrygenta, jego gesty, reakcje, działanie wobec wszystkich obszarów realizacji koncertu lub spektaklu. Do najpełniejszej recenzji pracy doktorskiej dyrygenta potrzebny jest zatem zapis tzw. obrazu dyrygenta i zsynchronizowanej ścieżki dźwiękowej. W aktualnym przypadku zapis dzieła artystycznego tylko okazjonalnie pokazuje widok z kamery pozwalającej na obserwację faktycznej aktywności dyrygenta podczas prowadzenia spektaklu, więc możliwość opisu aktywności dyrygenta siłą rzeczy będzie niemożliwa do komplementarnego ujęcia.

Przedstawię teraz kilka wybranych, zauważonych, nieklarownych gestów dyrygenta wobec zespołu a skutkujących (nieraz bardzo wyraźnie) zachwianiem oczekiwanej, zamierzonej przecież przez Doktoranta płynności wykonania interpretacji. Recenzja doktorska to ostatni moment, by przekazać Doktorantowi sugestie z zakresu techniki dyrygowania wraz z zachętą do ich przeanalizowania.

0:00:07 (czas nagrania wg płyty DVD) – duży gest wobec pojedynczych instrumentów raz i w kontekście tego samego gestu w *tutti* (Doktorant wspomina w *opisie dzieła artystycznego* o stałej dynamice *forte* w pierwszych taktach, niemniej zmiana wolumenu wymaga uprzedzenia adekwatnym gestem).

0:00:16 – brak mocniejszego *aufaktu* przed trzecim dysonansowym *tutti*. Doktorant opisuje konieczność zbalansowania dynamiki *stojącego* akordu wobec linii melodycznej (w basie), ale w praktyce spektaklu zwraca się ku instrumentom realizującym *stojącą* harmonię zamiast wzmocnić basowy ruch.

0:00:47 – mimo zdawałoby się dobrego *aufaktu* słychać niepewność tempa w pierwszych skrzypcach – niedostatek gestu dyrygenta potwierdza podobne miejsce 0:01:42, gdzie po *aufakcie* gestem należy dążyć do *raz*. Doktorant opuszcza lewą rękę jakby *raz* nie było już muzycznie ważne.

0:01:14 – słyhać niepewność pierwszych akordów *tutti*, co potwierdza 0:01:45, gdzie gest dla *tutti* jest mało aktywny.

0:03:27-31 – niekonkretny gest *ritenuto*, ręka opóźnia się przed *sforzato* co skutkuje niepewnymi akordami orkiestry.

0:05:25 i nast. – brakuje mi uwagi dyrygenta dla wejścia *fl* i *cl* w t. 85 oraz dopilnowania wejścia *fg* w t. 87, powinno się wspomóc przednutki będące najmocniejszą częścią frazy na *dwa* w t. 87-88, tymczasem lewa ręka prowadzi nieistniejące legato.

0:08:35 – dwukrotnie grany takt 219 – pojawiające się E⁷ po F wymaga większego gestu i zaznaczenia zmiany koloru harmonii w przebiegu harmonicznym.

0:14:55 – akord nie razem – bezpieczniej byłoby ustalić dłuższą artykulację w t. 89 i 90 na *raz*.

0:20:25 – niesynchroniczny przedtakt (co zrobić, żeby był synchroniczny?) a następnie niezrealizowane założenie dynamiczne (z opisu dzieła artystycznego s. 163).

0:25:20 – niesynchroniczne, nieklarowne przedtakty.

0:25:30 – jaka artykulacja w t. 4? Czy są realizowane przednutki w instrumentach smyczkowych jako odpowiedź dla przednutek instrumentów dętych?

0:27:50 – zaburzenie synchronizacji między sceną a orkiestrą – jeden ze śpiewaków ociąga tempo – dyrygent reaguje prawidłowo i neutralizuje zagrożenie.

0:28:38 – t. 82-84 jak rozumieć zapisane drobnym drukiem przednutki? Czy powinny być wykonane tożsamo z przedtaktowymi szesnastkami puzonów?

W taktach 86-88 znowu kłopotliwe, nieprecyzyjne przedtakty do akordów *tutti*.

0:29:30 – brakuje mi uwagi dyrygenta przy pilnowaniu ruchu w basie? Czy kontrolowana jest artykulacja *staccato* w skrzypcach? Czy od t. 103 prowadzi linię melodyczną?

0:30:45 – brak czuwania nad wejściami solistów a należy nadzorować te wejścia przy jednoczesnym utrzymywaniu *pianissimo* w orkiestrze.

0:35:48 – nieprecyzyjne przedtakty.

0:44:36 – trochę bardziej zdecydowany *aufтакт* pomógł w pionizacji akordów.

0:46:20 – brak czuwania nad I skrzypcami w taktach 89 i 91 skutkuje niepewnością w realizacji tempa, rytmu i artykulacji.

Wnioski po zapoznaniu się z rejestracją dzieła artystycznego:

- charakterystyczna dla Donizettiego figura rytmiczna: szesnastka w przedtackie i długa nuta (ćwierć- lub półnuta) – każdorazowo sprawia kłopot Doktorantowi w precyzyjnej realizacji synchronizacji wertykalnej. W miarę trwania spektaklu szesnastka przestaje być selektywna – niemal zlewa się z następującą nutą główną. Warto znaleźć odpowiedni gest (i *aufтакт*) a następnie poćwiczyć z orkiestrą tę figurę, by każdorazowo w trakcie wykonania opery była ona realizowana precyzyjnie i jednakowo.

- Doktorant nieprecyzyjnie używa lewej ręki. W niedługich chwilach, kiedy kamera pokazuje postać dyrygenta, widać, że lewa ręka opada w czasie, gdy np. narasta napięcie frazowe, gdy należy dążyć do rozwiązania, gdy zmienia się artykulacja itp. Często lewa ręka porusza się w tempie i kierunku nieskoordynowanym z aktualnie zawiadywanym tempem prawej ręki co może być mylące dla odbiorcy gestu. Dawało się odczuć, że taka asynchronia prawej i lewej ręki wpływała destrukcyjnie na przebieg tempa i rytmu.

- nagranie najprawdopodobniej nie utrzymało wielu zamiarów interpretacji artystycznej, głównie o charakterze dynamicznym i częściowo artykulacyjnym, zawartych w części opisowej dzieła artystycznego – szczegółowo nie odnoszę się do tych braków, ponieważ uważam je za spełnione w obszarze postulatów Doktoranta. Faktyczne warunki brzmieniowe dzieła artystycznego są zawsze ograniczone do konkretnego wnętrza teatru operowego a Doktorant nie ma wpływu na sposób realizacji dźwięku podczas rejestracji całego spektaklu na żywo.

Tyle wybranych spostrzeżeń do wykonania dzieła artystycznego w zakresie czynności dyrygenta. Chcę wyraźnie zaznaczyć, że stosunkowo obszerny opis językowy tych komentarzy wynika jedynie z konieczności właściwego nazwania dynamiki ruchu w kontekście akcji artystycznej. Ważne, by zawarte powyżej wskazania do dalszego samokształcenia nie przesłoniły ogólnego pozytywnego wizerunku osoby Doktoranta jako dyrygenta.

Doktorant przygotował i poprowadził operę w sposób autonomiczny, indywidualny interpretacyjnie i bezpieczny dla ciągłości narracji muzycznej.

Dzieło artystyczne przyjmuję i oceniam pozytywnie.

Opis dzieła artystycznego

Opis dzieła artystycznego zawarty jest w dwóch tomach: pierwszym obejmującym 279 stron treści właściwej, drugim zatytułowanym *Załączniki* obejmującym 57 stron treści właściwej (wywiady z praktykami wykonawstwa historycznego) wraz z zapisem audio/video z publicznej prezentacji dzieła artystycznego i opisem dzieła artystycznego w językach polskim i angielskim. Kompozycyjnie tekst został ujęty w 4 rozdziały ze wstępem, zakończeniem oraz bibliografią,

spisem ilustracji i spisem przykładów nutowych. Niezinwentaryzowanym suplementem jest partytura dzieła będącego podstawą dysertacji doktorskiej.

Opis dzieła artystycznego stanowi spójną, logiczną i zrozumiałą całość.

We *Wstępie* Doktorant przedstawia założenia rozprawy doktorskiej, genezę wyboru dzieła oraz definiuje obszar analityczny zogniskowany wokół stylu *bel canto* w operze początku XIX wieku oraz identyfikacji i rekonstrukcji toposów wykonawczych w praktyce wykonawstwa historycznie poinformowanego.

W rozdziale 1 *Opera włoska – historia gatunku (...)* odnajduję dzieje gatunku operowego od Cameraty florenckiej do czasów Donizettiego uporządkowane w odrębne zagadnienia w sześciu podrozdziałach. Doktorant odnosi się także do greckich i rzymskich źródeł widowisk pre-operowych zanim przejdzie do przywołanej Cameraty florenckiej a szerzej - opery włoskiej XVI wieku. Następnie pojawia się omówienie oddziaływania opery włoskiej na Europę z pokazaniem nazwisk jej pozawłoskich twórców i krzewicieli; kolejny podrozdział opisuje osoby G. B. Pergolesiego, L. Vinciego, A. Vivaldiego, N. Picciniego, librecisty C. Goldoniego oraz zauważa reformę operową Glucka; podrozdział czwarty zatrzymuje uwagę przy twórczości W. A. Mozarta, L. da Ponte, A. Salieriego, D. Cimarosy i dochodzimy do kolejnego podrozdziału opisującego pioniera *bel canto* G. Rossiniego a następnie V. Belliniego. Oddzielny, ostatni podrozdział poświęcony jest osobie twórcy *Il giovedì grasso* – G. Donizettiemu.

Rozdział 2 na jedenastu stronach opisuje zagadnienie wykonawstwa historycznie poinformowanego w rozumieniu rozwoju nauki, wiedzy, rekonstrukcji instrumentów, techniki gry i artykulacji służących odtworzeniu brzmienia sprzed XIX wieku.

Rozdział 3 *Ewolucja instrumentarium użytego przez G. Donizettiego w partyturze opery Il giovedì grasso* przedstawia kompleksową historię ewolucji instrumentarium użytego w orkiestrze od pierwszych udokumentowanych źródeł historycznych do okresu skomponowania dzieła. Doktorant omawia szczegółowo wszystkie instrumenty orkiestry (11 podrozdziałów; 36 stron).

Rozdział 4 *Analiza formalno-stylistyczna (...)* to potężny, 177 stronicowy opis opery zawierający treść, genezę oraz szczegółową analizę kolejnych numerów dzieła obejmującą badanie elementów dzieła muzycznego z dokładną charakterystyką poszczególnych faz konstrukcyjnych każdej samodzielnej jednostki opery obejmujących zasadę kształtowania, melodykę, rytmikę, dynamikę, harmonikę, instrumentację, elementy motywiki, tekst literacki (libretto) z polskim przekładem.

Każdorazowo Doktorant omawia zagadnienia wykonawcze, czyli to, co zwróciło jego uwagę podczas pracy nad przygotowaniem i wystawieniem opery.

Krótkie *Zakończenie* podsumowuje skuteczność zastosowanej metodologii i osiągnięcie celów badawczych.

Wysoko oceniam obszerną bibliografię zawierającą 44 pozycje (ponadto bibliografia zawiera wykaz źródeł, haseł encyklopedycznych, nagrań, internetowych witryn informacyjnych, naukowych, instytucjonalnych oraz spis ilustracji i przykładów nutowych).

Cennym dodatkiem do pracy doktorskiej są wywiady przeprowadzone przez Doktoranta z funkcyjnymi muzykami orkiestry instrumentów dawnych, którzy brali udział w realizacji opery. Wywiady te stanowią skondensowane kompendium wiedzy o historycznym instrumentarium i jego cechach oraz zastosowaniu na potrzeby przywracania oryginalnego brzmienia dzieł przedromantycznych.

Dodatkiem nr 7 jest pisemna wypowiedź Simona Standage nadesłana Doktorantowi – na temat wykonawstwa historycznie poinformowanego w XXI wieku dołączona w oryginale, czyli w języku angielskim.

Wnioski po zapoznaniu się z opisem dzieła artystycznego:

Opis dzieła artystycznego jest niewątpliwie zbyt obszerny. Wolumin, który ma odnosić się do zrealizowanej pracy artystycznej stał się samodzielnym tomem z dziedzin historyczno-analitycznych. W moim przekonaniu rys historyczny opery jako gatunku oraz bardzo szczegółowa analiza formalna z uwzględnieniem zagadnień motywiczno-harmonicznych przekracza ramy opisu dzieła artystycznego dyrygenta. Samą zawartość merytoryczną tych rozdziałów oceniam pozytywnie i doceniam nakład pracy Doktoranta w celu skrupulatnego przygotowania wyczerpujących treści.

Myślę, że mrówcza praca analityczna przesłoniła po części istotę codziennej pracy dyrygenta przy realizacji premiery operowej. A sedno tej pracy stanowi opracowanie wykonawcze partytury. W opisie dzieła artystycznego nie ma właściwie ani słowa o problematyce smyczkowania (łukowania) – analizy dokładności przeniesienia łuków i innych znaków artykulacyjnych z rękopisu do partytury drukowanej (przepisanej). Jak wykonywano miejsca, gdzie łukowanie jest ewidentnie niespójne? Na przykład:

- Doktorant pisał, że zależało mu na nieakcentowaniu głównej miary w t. 7 - poza proszeniem muzyków o nieopieranie ósemek co można było zrobić, mając na uwadze technikę wydobycia dźwięku?
- str. partytury 4, takty 8-12 jakie łuki w I skrzypcach w dwutaktowych odcinkach?
- s. 4, t. 11 porównanie łuków II skrzypiec i altówek oraz fagotów;
- s. 5, t. 19 klarnety, waltornia i II skrzypce;
- s. 30, t. 120 flety, klarnet, I skrzypce;
- s. 109, t. 51 i n., I skrzypce, następnie flet i ottavino;

- s. 123, od t. 103 skrzypce;
- s. 130/1, I skrzypce, klarnet, obój;
- s. 163, t. 57/8, I skrzypce i klarnet, obój, flet.

Czy na s. 120 t. 97 (nie) brakuje w altówkach bliźniaczych szesnastek do I skrzypiec?

Jak wyglądała praca dyrygenta na próbach muzycznych ze śpiewakami i pianistami? Czy wyciąg fortepianowy był spójny z partyturą źródłową/WOK? Na czym polegało historycznie poinformowanie przygotowanie emisji głosu solistów? Czy w ogóle tego typu rozważanie było dyrygentowi potrzebne? Moje pytania o emisję głosu zapewne wykraczają poza temat pracy doktorskiej – dotyczy ona bowiem stylu *bel canto* w kontekście wykonawstwa na instrumentach historycznych, ale zagadnienie głosu w operze zdaje się równie (jak nie bardziej) istotne zagadnieniom instrumentalnym.

Jednym z najciekawszych a nieco ukrytym wśród wywodów analitycznych modułem opisu dzieła artystycznego są *Zagadnienia wykonawcze*. Doktorant dzieli się tutaj swoimi refleksjami na tematy bliskie tajemnicy Artysty przy jego obcowaniu z Dziełem, czyli jak przełożyć zapis w autentyczne brzmienie, by to brzmienie miało sens muzyczny oparty o przedmiotową wiedzę, kontekst historyczno-wykonawczy i w sposób jak najbardziej bliski idei Kompozytora mogło stać się dziełem kompletnym możliwym do odbioru przez słuchaczy w teatrze operowym. To ten element *Opisu dzieła artystycznego* mógł być pełniej wyeksponowany i szerzej opowiedziany.

W sferze edytorsko-językowej pracę można ocenić bardzo dobrze. Opis dzieła artystycznego jest merytorycznie logiczny, ujęty w czytelne rozdziały z dobrym podziałem (kompozycją) stron, poprawny stylistycznie i językowo, z szerokim zastosowaniem słownictwa specjalistycznego. Drobne pojedyncze usterki polegające na nadmiarowej literze w wyrazie lub powtórzonym zaimku potwierdzają osobisty wkład autora przy konstruowaniu tekstu na klawiaturze komputera.

Konkluzja

Zgodnie z art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (tekst jednolity DzU.2023.742 ze zm.) rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie (...) oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy (...) artystycznej. Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest (...) oryginalne dokonanie artystyczne. Rozprawę doktorską może stanowić praca (...) artystyczna. W przypadku gdy rozprawa doktorska nie jest pracą pisemną, dołącza się opis w językach polskim i angielskim.

Moim zdaniem przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska mgra Kuby Wnuka zawierająca dzieło artystyczne wraz z opisem spełnia kryteria wymagań ustawowych.

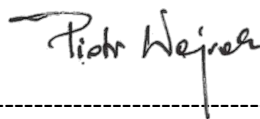
W prezentacji dzieła artystycznego mgr Kuba Wnuk wykazał się profesjonalną i skuteczną pracą dyrygencką czym spełnia kryterium umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej.

Uwagi krytyczne, które zawarłem w recenzji są, w moim przekonaniu, formą prowadzenia dyskursu naukowego i mają na celu doskonalenie warsztatu artystyczno-naukowego Doktoranta w jego dalszej działalności.

Przyjmuję dzieło artystyczne i oceniam je pozytywnie.

Przyjmuję opis dzieła artystycznego i oceniam go pozytywnie.

Ponieważ rozprawa doktorska mgra Kuby Wnuka pt. *Polska premiera opery Gaetana Donizettiego „Il giovedi grasso”. Topos włoskiego bel canto w kontekście wykonawstwa na instrumentach historycznych. Dyrygent w poszukiwaniu brzmieniowej prawdy oryginału* spełnia wymagania ustawowe, **rekomenduję** Radzie Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie **kontynuację procedury** zmierzającej do nadania stopnia doktora.



prof. dr hab. Piotr Wajrak