

Prof. dr hab. Piotr Łukowski
Akademia Muzyczna we Wrocławiu

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

**„Studium arii tenorowych w operach Giacomo Pucciniego: *Le Willy, Manon Lescaut, Edgar, Il Tabarro, Dziewczyna z zachodu, Madama Butterfly, Tosca i Turandot*”,
którą przedstawił pan mgr SU WEJDA**

Doktoraty młodych artystów z Chin są nader poważnym wyzwaniem dla recenzentów. Determinacja, aby zgłębić technikę *bel canto*, które organicznie obce jest przybyszom z Azji często budzi podziw. Zarazem, spora część z tych prac poświęcona jest porównywaniu muzycznych dzieł stworzonych w Chinach z utworami skomponowanymi na gruncie kultury europejskiej. Tym bardziej ciekawym wydał się doktorat pana Su Weida (Weidy?) pod tytułem „Studium arii tenorowych w operach Giacomo Pucciniego: *Le Willy, Manon Lescaut, Edgar, Il Tabarro, Dziewczyna z zachodu, Madama Butterfly, Tosca i Turandot*”.

Niestety, już na początku recenzji muszę stwierdzić, że – w moim odczuciu – Artysta nie sprostął postawionemu sobie zadaniu. Przedstawiona praca artystyczna zawierająca arie z oper Pucciniego w żaden sposób nie może wzbudzić zainteresowania. Głos artysty wydaje się głosem zmęczonego i zaawansowanego wiekiem śpiewaka. Całe nagranie, mimo aktywności towarzyszącego pianisty (pianistki?) jest monotonne, a poprzez nadmierną wibrację głosu wręcz męczące. Opis pracy artystycznej zawiera taką ilość błędów edytorskich, że już na wstępie zniechęca do zapoznania się z meritum, które jak się okazuje, także nie osiąga poziomu niezbędnego i wymaganego względem pracy doktorskiej.

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Ecco la casa...

Po pierwszych pięciu sylabach, słodko brzmiących w dynamice *mezzopiano*, każdy kolejny motyw muzyczny sprawia wrażenie wykrzyzanego i szarpiącego – zarówno frazę muzyczną, jak i odbiorcę. Po recytatywie, początkowe takty fraz wokalnych są nawet ładne – póki są niezbyt głośno i niezbyt wysoko. Wibrato, którego śpiewak zdaje się nie kontrolować, jest szczególnie nieestetyczne na samogłosce „e”. Większość kolejnych motywów muzycznych wokalista urywa; pozostawiając troskę o całość dramaturgiczną towarzyszącemu instrumentalistom.

Orgia...

Wstęp jest zaśpiewany estetycznie. Słaba dykcja i sposób prowadzenia głosu nie oddaje co prawda nastroju sytuacji dramaturgicznej, ale daje nadzieję na udaną prezentację arii. Faktycznie; śpiewak unika forsowania głosu – całość spełnia podstawowe kryteria artystyczne.

Ah, Manon...

Początkowe frazy arii, choć niezbyt wysokie, są tym razem bardzo rozchwiane, przez co mało estetyczne. Artysta, chcąc zapewne sprostac kwestiom dykcyjnym, nadmiernie oddziela poszczególne sylaby. Stosowana dynamika jest niemal niezmienna; zmiany wynikają bardziej z *tessitury* i gęstości akompaniamentu. Tym bardziej zaskakuje spokojnie poprowadzona, zatem „prawdziwie” nostalgiczna i smutna puenta.

Pazzo son

Jak słusznie zauważa Doktorant, aria przedstawia „psychologiczny stan szaleństwa bohatera, który poświęca swoje życie, towarzyszący mu ból i bezradność (...)”. Z przykrością stwierdzam, że autentyczny weryzm wykonawczy jest tu nazbyt dosłowny – wiele dźwięków wydaje się przypadkowych. Wibracja głosu zaś, zbyt często sprawia wrażenie bezradności w kontekście kontroli brzmienia.

Manon senti

Pan Su Weida brzmi momentami interesująco; Jego głos jest estetyczny, a przekaz artystyczny przekonujący. Dobre wrażenie zakłócają (na szczęście rzadkie w tym duecie) długie dźwięki. Nie ma niestety informacji o artystce, która również śpiewa w tej części prezentacji.

Recondita armonia

Aria brzmi trochę swobodniej niż większość utworów na nagraniu. Można przypuszczać, że, jako aria powszechnie znana, była częściej niż inne wykonywana. Sprzyjającą okolicznością jest również jej jednorodność emocjonalna i czas trwania.

Dovunque al mondo

Większość fraz sprawia wrażenie zaśpiewanych wyjątkowo niemuzykalnie; mniemam, iż Wokalista chcąc wiarygodnie oddać charakter bohatera dał ponieść się emocjom. Anonimowy partner również nie budzi pozytywnych odczuć.

Addio, fiorito asil

Szczególną uwagę słuchacza zajmuje w tym fragmencie dialog Pinkertona i Sharplessa. W sytuacji, gdy obaj panowie wibrują ponad miarę, ich współbrzmienie jest trudne do zaakceptowania.

Risparmiatelo lo scherno

Już na wstępie nagromadzenie samogłosek „e” na dłuższych dźwiękach obnaża największy niedostatek techniczny – wibrację znacząco wykraczającą poza przyjęte ogólnie

kryteria estetyczne. Całość jest, niestety, monotonna i męcząca w odbiorze, również za sprawą sposobu oddychania Wokalisty.

Hai ben ragione...

Aria w przeważającej części jest przekonująca, w pierwszej części odczuwa się niepełne jeszcze wyrównanie brzmienia w różnych odcinkach skali.

Tu, tu, tu...

Kolejny fragment duetowy z oper Pucciniego (bez informacji o sopranistce). Wyraźna muzyczna dwuczęściowość jawi się również w dwóch różnych jakościowo propozycjach Tenora. Mocne wyrazowo i dynamicznie dźwięki są zarazem znacznie mniej estetyczne.

Non piangere, Liù

W kontraście do spokojnie prowadzonej frazy w sposób szczególny da się usłyszeć podporządkowywanie czytelności samogłosek jednorodności brzmieniowej, w efekcie dykcja nie jest satysfakcjonująca. Mimo tego, jeden z lepiej wykonanych utworów na nagraniu.

Nessun dorma

Jeden z nielicznych „hitów” nie wydaje się onieśmielać Doktoranta; trzeba wręcz stwierdzić, że realizuje On przewidziane przez kompozytora *legato*, głos zaś poza nadmierną wibracją w kulminacji brzmi poprawnie.

Reasumując – biorąc pod uwagę narodowość przybysza z Azji mierzącego się z włoską operą werystyczną – byłbym skłonny przyjąć tę pracę artystyczną jako podstawowy element pracy doktorskiej. Zwracam zarazem uwagę, że mam sporo zastrzeżeń do jej jakości – zarówno w warstwie artystycznej, jak i ściśle technicznej, w kontekście prowadzenia głosu. Dla porządku wypunktuję raz jeszcze:

- słabe zróżnicowanie artystyczne w zakresie przekazu emocjonalnego,
- niewielkie różnice agogiczne, głównie wyraźnie wynikające z zapisu kompozytorskiego, a nie z kreowanej (proponowanej) konsekwencji dramaturgicznej,
- nieestetyczne zakończenia dźwięków (zarazem motywów i fraz); wokalista po prostu „ucina” frazy, co sprawia wrażenie szarpania, uniemożliwiając swobodne wybrzmienie dźwięku i emocjonalne łączenie poszczególnych fragmentów,
- słaba dykcja, zwłaszcza niedostatecznie wyraźna realizacja charakterystycznych dla języka włoskiego *doppio* (podwójnych spółgłosek),
- słabe wyrównanie barwy samogłosek, szczególnie negatywnie wyróżnia się „e”,
- stosowanie portament jak „obowiązkowego” działania stylistycznego, bez powiązania z emocjonalnością przekazu artystycznego,
- brak wyrównania barwy, *passaggio* jest nadmiernie wyraźne; strefa krycia głosu nie powinna tak znacząco różnić się od średnicy,
- duża wibracja głosu, oceniam ją momentami jako wibrację w zakresie tercji.

Swoistym kuriozum jest opis poszczególnych arii na nośniku elektronicznym. Zamiast poszczególnych incipitów arii wraz z tytułem opery, ścieżki są opisane tytułami piosenek z płyty zespołu „Take 6” – *Feels good* z roku 2006.

PRACA PISEMNA – OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZEGO

Opis pracy artystycznej stanowi integralną część pracy doktorskiej. Wobec takiego *status quo*, ten element również podlega recenzji.

Z przykrością stwierdzam, że dysertacja pana Su Wejda (Wejdy?) nie spełnia kryteriów, które powinna. Warstwa merytoryczna jest na poziomie średnio zaawansowanego melomana, a nie specjalisty. Ilość błędów językowych i edytorskich jest wręcz przerażająca. Zdaję sobie sprawę, że Doktorant najprawdopodobniej pisał pracę w innym języku. Tym bardziej dziwi, że otoczenie młodego Wokalisty zaakceptowało takie tłumaczenie.

Ad rem

Na stronie tytułowej znajduje się tytuł pracy zawierający dwie kropki, pierwszą postawiono zamiast dwukropka lub myślnika (nie powinno być żadnej). Niekonsekwentnie przetłumaczono (lub nie) tytuły oper, z których omawiane arie pochodzą (*Fanciulla del West* jest po polsku, a *Płaszcz* pozostał w oryginale). Ponadto, tytuł jest napisany czcionką w dwóch różnych rozmiarach (z wielokrotną interlinią), brak jest cudzysłowu przed tytułem opery *Dziewczyzna z zachodu*, zaś znak graficzny oznaczający otwarcie cudzysłowu przy tytule *Madama Butterfly* jest w innym wersie niż sam tytuł.

U dołu strony, w tytułach naukowych promotora zabrakło kropki po skrócie dr, która w dopełniaczu powinna się znaleźć (inny wariant to zastosowanie skrótu „dra”). Kolejne strony są numerowane wraz ze stronami zawierającymi spis treści, co nie jest praktykowane.

Wstęp zapowiada wspianą pracę, autor wymienia wszystkie niezbędne elementy swoich działań. Niestety, już w drugim zdaniu, natykamy się na niekonsekwencję gramatyczną w wymienianiu badanych środków kompozytorskich. W drugim akapicie oczekiwałbym wymienienia wszystkich postaci i tytułów oper, chociaż oczywiście nie jest to konieczne.

Sposób pisowni tytułów omawianych oper powinien być konsekwentny – *Madama* ze strony tytułowej tutaj figuruje jako *Madamme*. Złego wrażenia dopełniają trzy sieroty w 13, 15 i 21 wersji.

Spis treści, który można poniekąd traktować jako plan pracy jest autentycznie imponujący. Doktorant dokonał charakterystyki każdej z omawianych postaci, opisał proces twórczy kompozytora (przytaczając m.in. fragmenty korespondencji z librecistami), zanalizował

środki wykonawcze w ariach i porównał ich oficjalne nagrania. Zadanie, które postawił sobie pan Su Weida budzi szacunek, tym bardziej przykro mi, że ogrom pracy, który autor musiał ponieść, nie przyniósł w pełni wartościowego efektu. Nie będę analizować zasadności numerowania pierwszych trzech rozdziałów, wobec braku następnych numerów.

W rozdziale pierwszym (skutkiem niezrozumiałej dla mnie numeracji) zajmującym półtorej strony są kolejne cztery sieroty, zaś w ostatnim podrozdziale: „cel”, autor zapowiada przedstawienie celów powstania pracy, po czym kończy na jednym podpunkcie. Nieco dalej (str.10) autor pisze o badaniu głównych arii tenorowych z siedmiu oper Pucciniego, podczas gdy przedmiotem rozprawy są arie z ośmiu oper.

Rozdział drugi rozpoczyna się w połowie strony. Na stronie 8 pojawia się numer 3. – nijak nie przystający do treści. Ponieważ w tej części wspomniano o nagraniu arii, jestem autentycznie (negatywnie) zaskoczony brakiem informacji o współpracującym pianiście-kameraliście. Zaznaczę tu, że jest dla mnie w pełni zrozumiałe, iż dla potrzeb realizacji nagrania arii zaproszono pianistę (a nie orkiestrę), niemniej oczekiwałbym przedstawienia współwykonawcy (oraz współpracujących wokalistów). Zarazem fakt korzystania przy dalszej analizie z wyciągu fortepianowego (nie partytury) nie został wspomniany i uzasadniony.

Kolejne rozdziały dopełniają wprowadzenia w zasadniczą część pracy. Fragment zatytułowany „Cechy kompozycyjne arii tenorowych Pucciniego” mógłby być (konsekwentnie) czwartym rozdziałem, ale takich oznaczeń autor już nie zastosował. Pojawia się za to numeracja cyframi rzymskimi kolejnych podrozdziałów. W tym fragmencie pracy pojawia się dużo kolokwializmów i ogólników, by przytoczyć kilka:

- *Szybki i potłumiony rytm podkreśla psychologiczny stan szaleństwa bohatera, który poświęca swoje życie (...)*
- *Linia melodyczna oscyluje między łagodnością i napięciem odsłaniając rozterki psychologiczne postaci (...)*
- *Melodia nosząca cechy stylu modernistycznego stopniowo wznosi się wraz z narastaniem emocji by w kulminacyjnych frazach przekształcić się w niemal krzykliwą ekspresję (...)*
- *Harmonia i instrumentacja współgrając z czułym tonem postaci tworzą aurę przypominającą miękkie rozproszone światło (...)*
- *Aria wykorzystuje ciągłe linie melodyczne i szeroką gamę dźwięków aby wyrazić głęboką miłość bohatera (...)*
- *Stopniowa progresja melodii i narastająca intensywność emocji odzwierciedlają elastyczne wykorzystanie przez Pucciniego wieloczęściowych arii (...)*
- *Melodia wokalna i echo orkiestry wzmacniają dramatyzm postaci i budują jej głębię psychologiczną (...)*

Edycja tekstu najwyraźniej nie obejmuje kontroli sierot, w rozdziałach drugim, trzecim i czwartym jest ich dwadzieścia pięć. Nie będę zatem wskazywać ich w dalszej recenzji.

Dwie zasadnicze i bardzo obszerne części pracy pisemnej: „Charakterystyka postaci i kontekst twórczy ośmiu oper” oraz „Analiza środków wykonawczych i porównanie nagrań ośmiu arii” rozpoczynają się na stronie 15. Jestem zmuszony wskazać kolejną nieścisłość, bowiem w części zapowiadającej analizę i porównanie ośmiu arii omówiono trzynaście arii (zgodnie z przedstawionym nagraniem – artystycznym dziełem). Podsumowanie najbardziej wyrazistych błędów w edycji zamieszcze później.

Jak wspomniałem, kandydat dołożył wielu starań przy tworzeniu swojej dysertacji; jednym z owoców są tłumaczenia wszystkich omawianych utworów muzycznych. Autor tłumaczy każde słowo po kolei, początkowo wytłuszczając włoski oryginał, każdy wers zaznaczając punktoem. Na kolejnych stronach pojawiają się różne warianty edycyjne: bez punktorów, bez wytłuszczenia, z podwójną interlinią... Ponieważ pierwszy raz (rozpocząłem pracę pedagogiczną w 1989 roku) spotykam się z taką formą edycji tłumaczenia, nie oceniam jej prawidłowości. Stwierdzam jednak, że ten sposób jest mało czytelny i niekonsekwentny, zatem *de facto* mało przydatny.

W obrębie całej pracy trudno wskazać jednoznaczne błędy merytoryczne, zarazem niemożliwym jest również wskazanie jakichkolwiek zalet, istotnych wskazówek technicznych lub pogłębionej refleksji ze strony autora. Polemizowanie ze zwrotami typu: „zwężone miejsce rezonansowe” , „należy zwrócić uwagę na dynamiczne kontrasty w metrum 4/4, stosując ton pełen ostrej samokrytyki”, „wrażenie podparcia tylnej ściany gardła zapewni jednolitość pozycji głosu i naturalną ciągłość dźwięku w półśpiewie” mogłoby zająć kilka stron wywodów filologicznych oraz związanych z techniką śpiewu. W kolejnym fragmencie mojej recenzji postanowiłem zatem przedstawić kilka fragmentów z pracy pana Su Weida (Weidy?), bowiem uważam to za znacznie bardziej przekonujące niż samodzielne prowadzenie wywodu o maślaności masła maślanego.

(...) Podczas śpiewania tej frazy należy wyraźnie zaznaczyć zmianę rytmu, ukazującą złożone uczucia śpiewaka wobec kwiatów majowych (symbolizujących jego miłość do Anny), złożone uczucie zarówno piękna, jak i żalu. „fioria l'amor, fioria per me l'amor” – w tym zdaniu „fioria l'amor” wymaga *affrett.* Natomiast druga część zdania - „fioria per me l'amor” - wymaga *rit.* Pierwszy z tych dwóch „kwiatów miłości” należy zaśpiewać szybko i lekko, ukazując wewnętrzne unikanie przez śpiewaka miłości do Anny i strach przed stawieniem jej czoła, drugi wolniej i głębiej, okazując skrucę i poczucie winy z powodu tej miłości. Kolejna fraza jest taka sama, ale w warstwie melodycznej zachodzi zasadnicza zmiana. A tempo poszerza fragment muzyczny pierwszej części, będąca zewnętrznym wyrazem skrajnego smutku i skruchy śpiewaka, w niezwykle wysokim rejestrze. „Torna ai felici di...dolente il mio pensier” – to zdanie ma silniejszy wydźwięk, smutek jest bardziej poruszający, należy poczuć, że gardło jest obniżone, oddech mocniejszy, artykulacja przerysowana, ale trzeba uważać na utrzymanie przestrzeni wokalne, zwłaszcza na ostatniej sylabie „sier”

należy utrzymać otwarte gardło przy dźwięku *f2*, unikać zacisku krtaniowego, aby spoić rejestry. „*Ridean del maggio i fior*”, ta fraza znajduje się w tenorowym paśmie przejściowym, ale należy ją śpiewać półgłosem. Technika *mezza voce* polega na unoszeniu przepony, rozluźnianiu szczęki w wysokim rejestrze i utrzymaniu języka płasko, wymaga oparcia z tyłu tułowia dla zapewnienia stabilności głosu. Zabieg ten pozwoli wyrazić żal płynący z miłości do ukochanej ujęty w metaforę majowych kwiatów, a równocześnie wzmocni napięcie muzyczne w następującej wysokiej frazie.¹

(...) Co dwa takty zaznaczone są łuki, co oznacza, że nie można zaczerpnąć oddechu między taktami, żeby poprzez ciągłość dźwięku oddać urok frazy. „*Sopra una nuova viadi redenzione!*” W tym zadaniu Johnson żałuje swojego wcześniejszego postępowania i wyraża chęć zmiany. Nastrój i głos ma być bardziej podekscytowany niż w pierwszej frazie. W tej frazie głoska „so” sięga dźwięku *ges2*, który leży w obszarze tenorowego *passagio*. Podczas śpiewu należy zachować rozluźnioną szyję i ramiona i aktywną pracę przepony podpierając dźwięk, śpiewać „so”, jak „ou”, utrzymać przestrzeń w rezonatorach, zachować spójność techniki wokalne przy przejściach między rejestrami w dół, aby zapewnić większą swobodę dla kolejnej frazy.²

(...) Śpiewak musi utrzymać technikę wokalną z poprzednich fraz, osiągając idealne połączenie rejestrów głowowego i piersiowego, z jednoczesnym, dramatycznym brzmieniem pełnym świetlistej penetracji. Kluczowe elementy to stabilna pozycja głosu, mocny oddech przeponowy i wsparcie mięśni grzbietu. Należy przy tym unikać napięcia w krtani lub nadmiernej koncentracji na wysokich dźwiękach. Trzeba zaangażować całe ciało, by wysoki rejestr płynnie łączył się z resztą skali. Każdy dźwięk frazy należy wyraźnie zaakcentować (*sostenendo*), z dramatyczną intonacją i przesadną artykulacją, by oddać uczucie wyzwolenia i katharsis bohatera, po okresie c i e r p i e n i a i p r e s j i .³

Przykłady nutowe są nader zróżnicowane: białe, kolorowe, duże, małe, ściśnięte, rozciągnięte. Okazjonalnie są nawet pięciolinią bez klucza! (strony 62, 71, 72, 73, 74, 91, 119, 184). Na dodatek, informacja z numeracją przykładu (stosowana przed wklejonym skanem nut z zastosowaniem czcionki w tym samym rozmiarze co tekst) jest bardzo często na innej stronie niż sam przykład. Na stronie 152 (to fragment pracy o arii Pinkertona) po przykładzie numer 6 pojawia się przykład nutowy numer 2 (wg numeracji powtórnie – tu zawierający już inny materiał), tym razem opis jest pod skanem materiału nutowego. W kolejnych podrozdziałach przykłady nutowe nie są nijak opisane. Od strony 188 ponownie pojawia się numeracja poprzedzająca przykład.

Nie chcąc, by zastrzeżenia edytorskie zajęły zbyt dużą część recenzji, ograniczam się do ogólnego wskazania najpoważniejszych. Źle zaplanowano numerację rozdziałów, o czym już wspomniałem. Rozmiar czcionki w poszczególnych rozdziałach i podrozdziałach różni się od siebie, podobnie jak ich numeracja lub brak takowej. Początki i zakończenia poszczególnych części mają miejsce w najróżniejszych miejscach stron... Nowe akapity zawierają wcięcie lub nie mają go. Myślniki są długie lub krótkie, bez związku z prawidłowością ich użycia. Przecinki

¹ Strony 58-59

² Strony 122-123

³ Strona 165

nie zawsze są zastosowane w miejscach obowiązujących wg prawideł gramatyki polskiej. Justowanie tekstu skutkuje nadmiernym rozstrzeleniem tekstu w niektórych wersach. Tytuły oper i incipity arii są pisane kursywą lub w cudzysłowie (z dowolnym użyciem polskich lub angielskich znaków). Czasem po prostu bez żadnego wyróżnienia (np. str. 18 i 29). Podobnie, stosowanie kursywy przy włoskojęzycznych terminach muzycznych jest urozmaicone.

Cytaty ze źródeł najczęściej pisane są kursywą wraz z użyciem cudzysłowów, przypisy związane z nimi istnieją do strony 49 (całość ma 195 stron).

PODSUMOWANIE – KONKLUZJA

Wyrażam uznanie dla ogromu starań Pana Su Weida (Weidy?). Niestety; propozycja wokalna (praca artystyczna) na niesatysfakcjonującym poziomie oraz opis pracy artystycznej (dysertacja) o absolutnie niedopuszczalnej jakości, nie pozwalają niżej podpisanemu na przyjęcie omawianej w niniejszej recenzji pracy doktorskiej.

Uważam, że praca nie spełnia wymagań określonych w art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*. Wobec istotnych błędów w części opisowej, zwłaszcza umieszczania „przykładów nutowych” bez kluczy, będących zatem *de facto* grafiką, wyrażam wątpliwości względem posiadania podstawowych elementów wiedzy muzycznej oraz umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej przez Kandydata. Ponadto, przedstawione dokonanie artystyczne jest oryginalne jedynie w znaczeniu słowa (za *Słownikiem języka polskiego* PWN): „niebędący kopią, przeróbką ani falsyfikatem”. W kontekście jakościowym, tudzież pojmując oryginalność jako kreatywność lub własne dokonanie skutkiem pogłębionej wiedzy i umiejętności – praca artystyczna nie spełnia takich wymogów.

Wnoszę o niedopuszczanie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

