

prof. dr hab. Dariusz Paradowski
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Gdańsk 25 maja 2026 r.

RECENZJA

pracy doktorskiej w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

sporządzona w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora

Panu Su Wejda

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie powierzyła mi funkcję recenzenta w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora Panu Su Wejda w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.

Postępowanie to prowadzone jest na podstawie przepisów ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Podstawę formalną sporządzenia niniejszej recenzji stanowi pismo sygnowane datą 11 marca 2026 roku, skierowane do mnie przez właściwe organy Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

Ocena części artystycznej – prezentacja dzieła artystycznego

Na część artystyczną rozprawy doktorskiej Pana Su Wejda składa się program obejmujący wybrane arie tenorowe z oper Giacomina Pucciniego: Le Villi, Edgar, Manon Lescaut, Tosca, Madama Butterfly, Il tabarro oraz Turandot. Już sam dobór repertuaru wskazuje na zamysł ambitny i zarazem ryzykowny, ponieważ zestawia utwory powstałe

na różnych etapach rozwoju stylu kompozytora, a tym samym reprezentujące odmienne modele prowadzenia partii tenorowej. Obok arii bliższych idiomowi tenora lirycznego pojawiają się tu bowiem pozycje wyraźnie ciężące ku estetyce tenora liryczno-spintowego, a miejscami wręcz spintowego, wymagające nie tylko kultury kantyleny i muzykalności, lecz również znaczącego wolumenu, odporności głosu na zagęszczoną fakturę orkiestrową, ciemniejszego nasycenia barwy i wyrazistej projekcji dramatycznej.

Z perspektywy pedagoga wokalistyki i praktyka teatru operowego należy zatem podkreślić, że ocena tej prezentacji nie może ograniczać się do stwierdzenia poprawności wykonawczej czy samego stopnia opanowania materiału. Należy ją odnieść także do zagadnienia zasadniczego, a mianowicie do zgodności wybranego program z naturalnymi predyspozycjami głosowymi doktoranta. W moim przekonaniu Pan Su Weida dysponuje instrumentem, który najtrafniej można określić jako tenor liryczny, z wyraźnymi walorami w zakresie prowadzenia legata, miękkości emisji, szlachetności linii melodycznej oraz staranności frazowania. Jest to głos o kulturze brzmienia i o właściwościach sprzyjających repertuarowi, w którym pierwszeństwo ma śpiewność, elegancja muzycznej wypowiedzi i subtelne różnicowanie napięć. Natomiast tam, gdzie partia wymaga pełniejszego, cięższego ośrodka dźwięku, większej gęstości środkowego rejestru, swobodnego rozwarcia kulminacji oraz naturalnego dramatycznego impetu, ujawniają się ograniczenia wynikające z samej natury aparatu głosowego.

Nie traktuję tej uwagi jako zarzutu wobec doktoranta, lecz jako konieczny element rzetelnej oceny. W repertuarze operowym, zwłaszcza pucciniowskim, o artystycznym rezultacie decyduje nie tylko poziom pracy i świadomość stylistyczna, ale również prawda fachu, czyli zgodność między idiomem partii a typem głosu wykonawcy. W wypadku przedstawionego programu mamy do czynienia z przedsięwzięciem wymagającym, a miejscami nawet granicznym dla tenora lirycznego. Tym większe znaczenie ma fakt, że doktorant w zdecydowanej większości unika pokusy efekciarskiego forsowania głosu i stara się prowadzić materiał z odpowiedzialnością techniczną. Jest to cecha bardzo cenna, świadcząca o dojrzałości myślenia wokalnego i świadomości zagrożeń, jakie niesie przedwczesne wchodzenie w repertuar cięższy gatunkowo. Jednocześnie odpowiedzialność

ta nie eliminuje całkowicie wrażenia, że w niektórych ariach artystyczna pełnia pozostaje ograniczona przez sam profil instrumentu.

1. Le Villi – „Ecco la casa... Torna ai felici dì” (Roberto, akt II)

Spośród utworów ujętych w programie jest to jedna z pozycji najbliższych naturalnym warunkom głosowym wykonawcy. Aria Roberto wymaga przede wszystkim umiejętności prowadzenia szerokiej frazy, zachowania jednolitości emisji, subtelności operowania odcieniami dynamicznymi oraz umiejętności zbudowania nastroju lirycznego opartego na pamięci i wewnętrznym wzruszeniu. W interpretacji Pana Su Weida właśnie te elementy okazują się najmocniejsze. Słyszalna jest kultura śpiewu, odpowiednia miękkość ataku dźwięku, staranność w łączeniu fraz i naturalna skłonność do kształtowania melodii w długim łuku. Wykonawca potrafi zachować stylową powściągliwość i nie przeciąża emocjonalnie materii muzycznej, co w tej arii należy uznać za atut.

Na uznanie zasługuje także fakt, że doktorant nie usiłuje nadawać tej muzyce ciężaru, którego ona sama jeszcze nie wymaga. Nie szuka sztucznego dramatyzowania, lecz pozostaje wierny wokalne logice utworu. Dzięki temu interpretacja zachowuje wiarygodność stylową. Gdybym miał wskazać obszar możliwego pogłębienia, dotyczyłby on większego zróżnicowania nasycenia wyrazowego wewnątrz frazy, tak aby jeszcze czytelniej zaznaczyć proces emocjonalnego narastania. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to wykonanie przekonujące, muzycznie dojrzałe i dobrze mieszczące się w estetyce głosu lirycznego.

W obrębie całego programu aria ta należy do rezultatów najbardziej naturalnych i najpełniej osiągniętych.

2. Edgar – „Orgia, chimera dall’occhio vitreo” (Edgar, akt II)

W tej arii materiał głosowy stawia już wobec śpiewaka zadania wyraźnie odmienne. Nie wystarcza sama śpiewność i elegancja emisji; potrzebny jest mocniejszy nerw dramatyczny, gęstsze osadzenie dźwięku oraz umiejętność przeniesienia ciężaru ekspresji na bardziej zdecydowany akcent słowny. Pan Su Weida rozumie charakter tej sceny i stara się ukształtować wypowiedź z wyraźniejszym impulsem dramatycznym. Dostrzegalna jest

świadomość, że nie jest to już aria czysto liryczna, lecz monolog obciążony konfliktem wewnętrznym i napięciem psychologicznym.

Właśnie tutaj pojawia się jednak kwestia dostosowania repertuaru do fachu.

W kulminacjach słychać, że środek głosu nie ma jeszcze dostatecznej masy i ciemniejszego nasycenia, aby nadać tej muzyce pełną nośność dramatyczną. Głos pozostaje estetyczny, lecz momentami sprawia wrażenie, jakby musiał nadrabiać temperamentem interpretacyjnym to, czego nie dostarcza naturalnie sam wolumen. Trzeba jednak uczciwie zaznaczyć,

że wykonawca nie przekracza granicy niebezpiecznego forsowania aparatu, co oceniam bardzo pozytywnie. Ostatecznie jest to realizacja świadoma i kompetentna, choć nie całkowicie spełniona pod względem zgodności partii z typem instrumentu.

3. Manon Lescaut – „Ah! Manon, mi tradisce il tuo folle pensier” (des Grieux, akt II)

Pierwsza z wybranych arii des Grieux znajduje się na styku dwóch jakości: z jednej strony wymaga prawdziwej kantyleny, szlachetnego prowadzenia linii i elegancji włoskiego stylu, z drugiej zaś domaga się już wyraźnie większego nasycenia dźwięku i bardziej intensywnego przebiegu emocjonalnego. Pan Su Weida podejmuje tę arię z dużą kulturą muzyczną. Legato jest utrzymane starannie, relacja między słowem a linią melodyczną pozostaje czytelna, a całość prowadzona jest z wyczuciem pucciniowskiego oddechu frazy. W sferze muzycznej i warsztatowej mamy do czynienia z pracą rzetelną i dobrze przemyślaną.

Pewien niedosyt dotyczy jednak właśnie sfery dramatycznego ciśnienia. Des Grieux nie jest już tenorowym kochankiem wyłącznie lirycznym; jest bohaterem, którego emocja narasta ku stanom granicznym. W interpretacji doktoranta dominuje estetyka szlachetnego śpiewu, natomiast mniej obecny jest ów ciemniejszy, bardziej nasycony temperament, który nadaje tej partii pełnię sceniczną. Nie oznacza to wykonania chybionego. Oznacza raczej,

że śpiewak najpełniej realizuje te warstwy arii, które odpowiadają jego wokalne naturze, podczas gdy odcinki wymagające większego ciężaru uzyskują rezultat poprawny, ale nie całkowicie idiomatyczny.

4. Manon Lescaut – „Ah! non v'avvicinate... No! pazzo son!” (des Grieux, akt III)

Druga z arii des Grieux należy do momentów szczególnie wymagających w całym programie. Potrzebuje gwałtownie pulsującej emocji, napięcia dramatycznego prowadzonego bez rozchwiania technicznego oraz głosu zdolnego zachować szlachetność brzmienia nawet w stanie silnego wewnętrznego wzburzenia. Doktorant wykazuje się tutaj dużym poczuciem formy i odpowiedzialnością. Nie traci kontroli nad linią wokalną, zachowuje dyscyplinę intonacyjną i nie pozwala, by ekspresja przekształciła się w nieuporządkowany efekt.

W rezultacie uzyskujemy interpretację mądrą i profesjonalną, ale jednocześnie taką, która nie osiąga całej skali tragicznego rozdarcia właściwej tej scenie. W kulminacjach przydałby się głos bardziej dociążony, odważniej oparty na środkowym rejestrze i bardziej naturalnie otwierający się w górnym odcinku frazy. U Pana Su Weida słyszalna jest raczej kontrola niż żywioł, raczej kultura wokalna niż pełna dramatyczna nieuchronność. Z perspektywy dydaktycznej i wykonawczej nazwałbym więc tę interpretację wartościową, lecz pozostającą w pewnym oddaleniu od modelu optymalnego dla tej partii.

5. Tosca – „Recondita armonia di bellezze diverse!” (Mario Cavaradossi, akt I)

Aria Cavaradossiego stanowi intrygujący punkt programu w odniesieniu do właściwości głosu doktoranta. Jej liryzm, elegancja i względnie jasny profil emocjonalny pozwalają wykonawcy ukazać to, co w jego śpiewie najcenniejsze: umiarkowanie środków, kulturę kantyleny, estetykę włoskiej frazy i dbałość o szlachetne prowadzenie melodii. Pan Su Weida nie ulega pokusie nadmiernego rozszerzania głosu; pozostaje przy interpretacji bardziej lirycznej niż bohaterskiej, lecz czyni to konsekwentnie i bez stylistycznych nadużyć.

Rezultat jest dzięki temu spójny i wiarygodny. Wykonanie nie imponuje siłą w sensie czysto wolumenowym, ale nadrabia muzykalnością, czystością intencji i porządkiem technicznym. Oczywiście, można byłoby oczekiwać większego nasycenia środka głosu i nieco pełniejszego oddechu dramaturgicznego, szczególnie w miejscach, gdzie postać Cavaradossiego zaczyna ujawniać swój potencjał bardziej heroiczny. Niemniej w całości jest to interpretacja udana, osadzona w dobrym smaku i należąca do przekonujących w zaprezentowanym programie.

6. Madama Butterfly – „Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo” (B. F. Pinkerton, akt I)

Aria Pinkertona w pierwszym akcie sprawdza nie tyle samą jakość kantyleny, ile przede wszystkim sceniczną energię, sprężystość frazowania, pewien rodzaj męskiej swobody

oraz wyrazistość charakterologiczną. W tym repertuarze sam piękny śpiew nie wystarcza; potrzebna jest również umiejętność zarysowania osobowości bohatera. Pan Su Weida realizuje tę arię poprawnie pod względem muzycznym. Zachowuje porządek rytmiczny, dba o przejrzystość linii i nie gubi stylowego zakorzenienia w pucciniowskiej frazie.

Jednakże rys postaci nie zostaje zarysowany z pełną ostrością. Pinkerton wymaga wokalne pewności, lekkiej zuchwałości, a miejscami wręcz bezceremonialnej ekspansji, którą z reguły łatwiej wydobywają głosy o wyraźniej zaznaczonym rdzeniu i większej projekcji. W interpretacji doktoranta przeważa estetyka śpiewu kulturalnego, podczas gdy temperament sceniczny pozostaje bardziej sugerowany niż organicznie obecny. Jest to zatem wykonanie kompetentne, ale nie całkowicie wyczerpujące potencjał tej postaci.

7. Madama Butterfly – „Sì, tutto in un istante... / Addio, fiorito asil” (B. F. Pinkerton, akt III)

W tej arii dokonuje się zasadnicze przesunięcie ciężaru ekspresji. Nie mamy już do czynienia z postacią lekkomyślnie pewną siebie, lecz z człowiekiem doświadczającym winy, wstydu i spóźnionego wzruszenia. Dla śpiewaka oznacza to konieczność połączenia lirycznego śpiewu z dużym wewnętrznym napięciem i zdolnością do utrzymania nośnej, szerokiej frazy. Pan Su Weida trafnie odczytuje emocjonalny profil tej sceny. Nie popada w patos, szuka tonu szczerzego i stonowanego, co z punktu widzenia stylu i dobrego smaku należy pochwalić.

Jednocześnie właśnie tutaj szczególnie wyraźnie ujawnia się problem granicy między wysoką kulturą muzyczną a niedostatkiem naturalnej nośności dramatycznej. Aria ta wymaga głosu, który potrafi unieść duże emocjonalne napięcie bez utraty pełni barwy i bez poczucia wysiłku. U doktoranta słyszymy szlachetność zamiaru i odpowiedzialność techniczną, lecz nie zawsze otrzymujemy brzmienie wystarczająco szerokie i głęboko osadzone, by w kulminacjach osiągnąć pełny pucciniowski oddech. Z tego względu oceniam tę interpretację jako poważną, uczciwą i poprawną, ale nie do końca spełnioną w sensie fachowym.

8. Madama Butterfly – „Risparmiatelo scherno...” (B. F. Pinkerton, akt III)

Fragment ten potwierdza obserwacje wynikające z poprzedniej arii. Doktorant śpiewa z kulturą i nie traci kontroli nad materiałem, jednak partia Pinkertona w jej późniejszych odsłonach domaga się większego zagęszczenia wypowiedzi, bardziej zdecydowanego osadzenia głosu i głębszego ciężaru męskiego brzmienia. W interpretacji Pana Su Weida postać jest obecna muzycznie, ale nie nabiera w pełni tej stanowczości i dramatycznej realności, która wynikałaby z pełniejszego utożsamienia materiału z fachem liryczno-spintowym.

Nie oznacza to niepowodzenia. Oznacza natomiast, że interpretacja funkcjonuje bardziej jako prezentacja dobrze opracowanego materiału niż jako w pełni organiczne wcielenie postaci. Z pedagogicznego punktu widzenia taki rezultat należy ocenić jako wartościowy poznawczo: doktorant udowadnia, że rozumie styl i potrafi odpowiedzialnie mierzyć się

z trudnościami, ale zarazem pokazuje, gdzie przebiega granica, po przekroczeniu której sama muzykalność nie kompensuje już całkowicie niedostatku fachowej adekwatności.

9. Il tabarro – „Hai ben ragione, meglio non pensare” (Luigi i Tinca, akt I)

Partia Luigiego należy do repertuaru szczególnie niewdzięcznego dla głosu stricte lirycznego. Verystyczna ekspresja *Il tabarro* opiera się na gęstości faktury, ciemniejszym kolorycie i na szczególnym rodzaju wewnętrznego ciśnienia, które głos musi być w stanie przenieść bez utraty szlachetności i bez technicznego usztywnienia. Pan Su Weida przystępuje do tej muzyki z dużą odpowiedzialnością. Nie deformuje dźwięku, nie szuka efektu za wszelką cenę, zachowuje porządek techniczny i stara się prowadzić materiał w sposób kontrolowany.

Właśnie ta odpowiedzialność jest zarazem największą zaletą i ograniczeniem rezultatu. Zaleta polega na tym, że wykonawca nie narusza podstawowej zdrowotności emisji. Ograniczenie zaś na tym, że partia Luigiego domaga się większej naturalnej zawiesistości środka, ciemniejszego ziarna głosu i bardziej organicznego ciężaru. W obecnym wykonaniu dźwięk pozostaje jaśniejszy i bardziej elegijny, niż wymagałby tego dramatyczny idiom utworu. Oceniam więc tę arię jako zrealizowaną rzetelnie i świadomie, jednak w sposób tylko częściowo zgodny z gatunkowym ciężarem materiału.

10. Turandot – „Non piangere, Liù” (Calaf, akt I)

Aria Calafa z pierwszego aktu, choć pozornie bardziej liryczna od finałowego „Nessun dorma”, także należy do repertuaru, który wymaga połączenia szlachetnej kantyleny z wyraźnym rysem heroicznego dostojęstwa. Pan Su Weida odnajduje w niej przede wszystkim warstwę liryczną i w tym zakresie uzyskuje rezultat godny uznania. Fraza jest prowadzona starannie, emocja pozostaje uporządkowana, a śpiewak nie ztraca muzycznego pulsu. Dobrze słyszalna jest wrażliwość na przebieg melodii i na logiczne następstwo kulminacji.

Mniej przekonujące okazują się natomiast momenty, w których Calaf powinien zabrznieć nie tylko czule, lecz również majestatycznie i nieodwołalnie. Tu potrzebny jest głos zdolny do szerszego rozwarcia, do bardziej promienistej projekcji i do wyraźnego osadzonego napięcia w górze. Doktorant realizuje te miejsca poprawnie, lecz bez pełni naturalnej swobody. Dlatego interpretacja pozostaje cenna muzycznie, ale nie daje całkowitego poczucia zgodności między partią a instrumentem.

11. Turandot – „Nessun dorma” (Calaf, akt III)

„Nessun dorma” jest w całym programie pozycją najbardziej symptomatyczną dla problemu doboru repertuaru. Aria ta, będąca jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów tenorowych XX wieku, bywa błędnie oceniana jedynie przez pryzmat efektownego finału. W rzeczywistości wymaga ona wyjątkowo stabilnego aparatu oddechowego, mocnego oparcia w środkowym rejestrze, odporności na długie napięcie, a nade wszystko głosu o promienistej nośności i odpowiednio szerokim wolumenie. Jest to materiał, który najpełniej realizują tenory dysponujące już wyraźnym potencjałem spintowym.

Pan Su Weida podchodzi do tej arii z rozważą i profesjonalną ostrożnością. Nie próbuje zastąpić naturalnych warunków czysto zewnętrznym efektem; prowadzi melodię rozsądnie, dba o porządek formalny i nie przekracza granicy, po której śpiew staje się forsowaniem głosu. To należy ocenić bardzo wysoko z punktu widzenia świadomości technicznej. Równocześnie jednak nie sposób pominąć faktu, że kulminacja nie osiąga pełnej szerokości, promienności i nieuchronności, które decydują o ostatecznej sile tej arii. Brak tu nie tyle muzykalności, ile właśnie owego naturalnego współbrzmienia między partią a typem instrumentu. W konsekwencji otrzymujemy wykonanie staranne, odpowiedzialne

i profesjonalne, lecz nie w pełni odpowiadające ciężarowi gatunkowemu utworu.

Ocena syntetyczna programu artystycznego

Przedstawiony program artystyczny świadczy o ambitnym myśleniu repertuarowym, znacznym nakładzie pracy oraz o wyraźnej potrzebie zmierzenia się z istotnym obszarem tenorowej literatury pucciniowskiej. Jego wartość polega nie tylko na samym wyborze znanych arii, lecz przede wszystkim na zestawieniu utworów ujawniających różne oblicza tenorowego bohatera u Pucciniego: liryczne, elegijne, namiętne, dramatyczne i heroiczne. Dzięki temu prezentacja ma charakter diagnostyczny również wobec samego wykonawcy, pokazując zarówno jego atuty, jak i granice wynikające z predyspozycji fachowych.

Do niewątpliwych mocnych stron Pana Su Weida zaliczyć należy muzykalność, dbałość o kulturę legata, odpowiedzialne myślenie emisyjne, staranność frazowania oraz właściwe poczucie stylu włoskiej opery przełomu XIX i XX wieku. Wykonawca nie śpiewa w sposób przypadkowy ani powierzchowny. W jego interpretacjach dostrzegalna jest praca nad słowem, świadomość przebiegu dramaturgicznego i umiejętność zachowania technicznego porządku nawet w materiałach trudniejszych. Są to cechy bardzo istotne i dobrze rokujące dla dalszego rozwoju artystycznego.

Z drugiej jednak strony recenzja doktorska wymaga nazwania rzeczy po imieniu. Nie wszystkie pozycje programu pozostają w pełni adekwatne do naturalnego profilu głosu doktoranta. Najbardziej przekonujące rezultaty osiąga on w repertuarze bliższym idiomowi tenora lirycznego o umiarkowanym ciężarze. W ariach wymagających pełniejszego potencjału spintowego — zwłaszcza w partii Calafa, w późnych ariach Pinkertona, a także w pewnych fragmentach Edgara, des Grieux i Luigiego — słyszalne stają się ograniczenia dotyczące wolumenu, gęstości środka brzmienia, ciężaru kulminacji i naturalnej projekcji dramatycznej. Nie są to niedostatki wynikające z braku pracy, lecz raczej konsekwencja samej natury instrumentu oraz wejścia w repertuar stojący na pograniczu lub poza centrum jego najwłaściwszych predyspozycji.

Całość oceniam zatem jako prezentację wartościową, rzetelnie przygotowaną i artystycznie uzasadnioną, ale wymagającą wyważonego osądu. Nie jest to program jednolicie spełniony w sensie fachowym, natomiast z pewnością jest to program świadczący o poważnym podejściu do materiału, o rozwiniętym smaku muzycznym,

o odpowiedzialności technicznej i o dojrzałości, która pozwala doktorantowi podejmować ambitne wyzwania bez popadania w niekontrolowaną emfazę. W perspektywie pedagogicznej i artystycznej uznaję tę część rozprawy za ważny i wartościowy etap rozwoju twórczego, a jej poziom określam jako dobry, profesjonalny i godny pozytywnej oceny, przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że dalsza droga repertuarowa śpiewaka powinna być prowadzona ze szczególną troską o zgodność między dramaturgią partii a naturalnym profilem jego głosu.

KONKLUZJA: Przedstawioną część artystyczną oceniam jako przygotowaną rzetelnie, profesjonalnie i z wyraźną świadomością stylu pucciniowskiego. Najpełniejsze rezultaty doktorant osiąga w repertuarze pozostającym bliżej idiomu tenora lirycznego; w ariach o wyraźniejszym ciężarze liryczno-spintowym i spintowym ujawniają się natomiast ograniczenia wolumenu, gęstości brzmienia i projekcji dramatycznej, wynikające z naturalnego profilu głosu. Nie zmienia to faktu, że całość prezentacji świadczy o wysokiej kulturze muzycznej, odpowiedzialności technicznej oraz o dojrzałości artystycznej doktora.

Opis działu muzycznego jest poświęcony problematyce interpretacji repertuaru tenorowego w operach Giacomina Pucciniego, sytuująca się zarazem w obszarze refleksji muzykologicznej, praktyki wykonawczej oraz dydaktyki śpiewu. Praca podejmuje temat istotny zarówno z perspektywy artystycznej, jak i pedagogicznej, dotykając zagadnień centralnych dla współczesnej wokalistyki operowej: relacji pomiędzy zapisem nutowym a jego sceniczną realizacją, zależności między techniką wokalną i ekspresją dramatyczną, a także znaczenia świadomości stylu w kształtowaniu dojrzałej interpretacji wykonawczej.

Już na wstępie należy podkreślić, że przedłożona rozprawa wyróżnia się znacznym zakresem materiału oraz ambitną koncepcją połączenia perspektywy badawczej z doświadczeniem praktykującego śpiewaka. Autor podejmuje próbę syntezy wiedzy dotyczącej genezy wybranych dzieł, ich osadzenia historyczno-literackiego, charakterystyki postaci scenicznych oraz szczegółowych problemów wykonawczych związanych z przygotowaniem partii tenorowych. Taka konstrukcja odpowiada w założeniu profilowi doktoratu artystycznego, w którym wartość poznawcza i artystyczna pracy ujawnia się właśnie w zdolności do powiązania refleksji teoretycznej z praktyką sceniczną.

Ocena rozprawy musi jednak uwzględniać dwa porządki: po pierwsze, poziom merytoryczny i metodologiczny samego opracowania, po drugie zaś – stopień, w jakim autor potrafił z własnych doświadczeń wykonawczych wydobyć uogólnienia istotne dla dyscypliny oraz użyteczne dla środowiska artystycznego i dydaktycznego.

W warstwie formalnej i redakcyjnej praca nie jest całkowicie wolna od uchybień. Zastrzeżenia budzi przede wszystkim nie zawsze konsekwentny sposób opracowania tytułów analizowanych dzieł. Zastosowanie równoległe brzmień oryginalnych i polskich odpowiedników, przy jednoczesnym braku jednolitej zasady nazewnicznej, osłabia edytorską spójność rozprawy. W pracy o charakterze doktorskim, zwłaszcza poświęconej twórczości jednego kompozytora, należałoby oczekiwać pełnej konsekwencji terminologicznej oraz respektowania standardów przyjętych w literaturze muzykologicznej. Zwraca również uwagę nieprecyzyjny zapis niektórych tytułów oraz błąd w identyfikacji jednej z oper, co – choć nie przekreśla wartości merytorycznej całości – pozostaje uchybieniem, które w rozprawie doktorskiej nie powinno mieć miejsca.

Powyższe zastrzeżenia nie naruszają jednak zasadniczego trzonu pracy. Istotniejsza dla oceny pozostaje analiza jej konstrukcji wewnętrznej. Autor zgromadził obszerny i wartościowy materiał źródłowy, obejmujący informacje o procesie powstawania librett, dokumentację historyczną, odniesienia do korespondencji kompozytora oraz podstawowe dane dotyczące recepcji analizowanych dzieł. Należy docenić ten wysiłek, ponieważ świadczy on o rzetelności badawczej, sumienności i aspiracji do ukazania repertuaru Pucciniego na tle szeroko rozumianego kontekstu kulturowego.

Jednocześnie właśnie w tej części pracy ujawnia się podstawowe napięcie metodologiczne całej rozprawy. Rozdziały poświęcone genezie dzieł, historii ich powstania oraz prezentacji bohaterów operowych są obszerne i dobrze udokumentowane, lecz nie zawsze prowadzą do wyraźnych wniosków istotnych z punktu widzenia wokalisty wykonawcy. W wielu miejscach autor koncentruje się przede wszystkim na materiale historycznym i źródłowym, natomiast w mniejszym stopniu eksponuje dramaturgiczną funkcję arii, sytuację sceniczną bohatera, logikę rozwoju postaci oraz wynikające stąd konsekwencje interpretacyjne. Tymczasem w doktoracie realizowanym w specjalności

wokalistyka to właśnie przejście od wiedzy o dziele do wiedzy „dla wykonania” powinno stanowić jeden z głównych celów badawczo-artystycznych.

Szczególnego dopowiedzenia wymaga sposób prezentacji postaci scenicznych. Autor trafnie sygnalizuje ich podstawowe rysy psychologiczne oraz emocjonalny stan bohaterów w momentach, w których pojawiają się analizowane arie. Nie zawsze jednak rozwija te obserwacje w kierunku pełniejszej refleksji nad dramaturgią postaci. Brakuje nieraz pogłębionego namysłu nad ewolucją bohatera w toku akcji operowej, nad relacjami z innymi postaciami oraz nad znaczeniem konkretnej sceny w całości dramatu muzycznego. Z perspektywy śpiewaka operowego są to kwestie fundamentalne: nie sposób bowiem mówić o dojrzałej interpretacji wokalne bez ścisłego powiązania techniki śpiewu, frazy, tembru, dynamiki i artykulacji z intencją dramatyczną postaci oraz miejscem danej wypowiedzi w strukturze całego dzieła.

Największą wartość rozprawy dostrzegam w rozdziałach poświęconych analizie środków wykonawczych. To właśnie tutaj autor wypowiada się z największą swobodą i przekonaniem, ujawniając praktyczne doświadczenie sceniczne oraz rzeczywistą znajomość specyfiki repertuaru pucciniowskiego. Rozważania odnoszące się do prowadzenia frazy, gospodarowania oddechem, kontroli napięć dynamicznych, stosowania *mezza di voce*, legata oraz budowania kulminacji muzyczno-emocjonalnych są sformułowane kompetentnie i świadczą o dojrzałości warsztatu. W tej części pracy autor przestaje być jedynie komentatorem źródeł, a staje się świadomym artystą, który potrafi nazwać i uporządkować problemy realnie pojawiające się w praktyce wykonawczej.

Jest to zarazem fragment opisu, który najpełniej odpowiada idei doktoratu artystycznego. Wypowiedź autora nie ma tu charakteru wyłącznie referującego; przeciwnie – ujawnia proces interpretacyjnego myślenia, pokazuje, w jaki sposób materiał nutowy, tekst słowny i wymogi techniczne spotykają się w konkretnej praktyce wokalne. Ten walor należy ocenić wysoko. Praca, zwłaszcza w tej części, posiada bowiem realny potencjał dydaktyczny i może stanowić materiał użyteczny dla studentów śpiewu, pedagogów wokalnych oraz młodych wykonawców podejmujących repertuar tenorowy oper Giacomina Pucciniego.

Nie oznacza to jednak, że część ta jest całkowicie wolna od ograniczeń. W wielu miejscach wywód opiera się przede wszystkim na osobistym doświadczeniu wykonawczym autora, a formułowane sądy przybierają postać autorskich wskazówek interpretacyjnych, nie zaś szerzej uzasadnionych modeli analitycznych. Z jednej strony stanowi to naturalną cechę rozprawy artystycznej; z drugiej jednak należałoby oczekiwać większego otwarcia na pluralizm tradycji wykonawczych. Repertuar operowy, szczególnie pucciniowski, nie dopuszcza przecież jednego obowiązującego wzorca interpretacyjnego. Wartością rozprawy byłoby zatem mocniejsze zaznaczenie, że proponowane rozwiązania stanowią świadomą, autorską koncepcję artystyczną, osadzoną w określonym typie wrażliwości wykonawczej, a nie model uniwersalny.

Podobna uwaga dotyczy fragmentów poświęconych porównaniom nagrań. Sam dobór wykonań wydaje się interesujący i uzasadniony, natomiast analiza ma niekiedy charakter bardziej opisowo-wartościujący aniżeli systematycznie porównawczy. Brakuje miejscami jednoznacznego wskazania kryteriów, na podstawie których poszczególne interpretacje są zestawiane i oceniane. Gdyby autor mocniej uporządkował tę część według kategorii takich jak frazowanie, typ emisji, relacja tekstu do muzyki, rozwiązania agogiczne czy sposób budowania napięcia dramatycznego, wynik porównania zyskałby większą przejrzystość i siłę argumentacyjną.

Ważnym elementem oceny rozprawy pozostaje zakończenie. Część zatytułowana „Podsumowanie i wnioski” spełnia formalnie funkcję zamknięcia pracy i potwierdza świadomość stylu oraz praktyczny charakter podjętej problematyki. Autor słusznie akcentuje znaczenie analizowanego repertuaru dla rozwoju warsztatu wokalnego, dla kształcenia wrażliwości stylistycznej oraz dla pedagogiki śpiewu. Jednocześnie trzeba stwierdzić, że końcowe wnioski nie zawsze mają stopień syntetycznej ostrości, jakiego można by oczekiwać od rozprawy doktorskiej. Zamiast wyraźnie wyodrębnionych ustaleń płynących z przeprowadzonych analiz, czytelnik otrzymuje raczej potwierdzenie ogólnej wartości twórczości Pucciniego i jej znaczenia dla literatury wokalne.

W mojej ocenie zabrakło w zakończeniu mocniejszego wyeksponowania tego, co w pracy najbardziej własne: jakie konkretnie rozwiązania wykonawcze autor wypracował, w jaki sposób zweryfikował swoje intuicje interpretacyjne, które elementy partytury okazały

się decydujące dla kształtu kreacji i jak praktyka sceniczna skorygowała lub potwierdziła założenia badawcze. To właśnie ten rodzaj samoświadomej syntezy jest jednym z najcenniejszych rezultatów doktoratu artystycznego i zarazem świadectwem dojrzałości twórczej doktoranta.

Pomimo sformułowanych zastrzeżeń trzeba wyraźnie podkreślić, że rozprawa posiada istotne walory naukowo-artystyczne. Autor dysponuje bez wątpienia znaczną wiedzą o repertuarze, rozumie jego uwarunkowania historyczne i stylistyczne, a nade wszystko potrafi rozpoznawać oraz opisywać realne problemy wykonawcze związane ze śpiewem tenorowym. W zakresie praktyki wokalne i refleksji nad środkami wykonawczymi praca ujawnia dojrzałość, która pozwala uznać ją za wartościowy głos w dyskusji nad interpretacją repertuaru operowego.

Za szczególne atuty rozprawy uznaję: szeroki zakres przeprowadzonej kwerendy, umiejętność osadzenia analizowanych dzieł w kontekście historycznym i źródłowym, wysoką świadomość techniki wokalne, a także ewidentny potencjał dydaktyczny partii poświęconych praktyce wykonawczej. Do słabszych stron pracy zaliczam natomiast: niepełne wykorzystanie zgromadzonego materiału do pogłębionej refleksji nad dramaturgią postaci, niewystarczające zespolenie analizy źródłowej z analizą sceniczną, zbyt ogólny charakter części wniosków oraz występujące miejscami uchybienia redakcyjne.

Konkluzja:

W końcowej ocenie stwierdzam, że przedłożona rozprawa doktorska spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki muzyczne. Stanowi ona świadectwo przygotowania artystycznego i intelektualnego autora, potwierdza jego kompetencje wykonawcze oraz zdolność do prowadzenia uporządkowanej refleksji nad repertuarem wokalnym. Zawarte w pracy uchybienia i niedostatki nie niweczą jej zasadniczej wartości, lecz wskazują kierunki dalszego pogłębiania warsztatu badawczo-artystycznego.

W związku z powyższym opiniuję rozprawę pozytywnie i uznaję, że może ona stanowić podstawę do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora sztuki.

Konkluzja końcowa:

Na podstawie art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z późn. zm.) oceniam pozytywnie dzieło artystyczne oraz opis dzieła artystycznego i stwierdzam, że rozprawa doktorska Pana Su Wejda spełnia wymogi ustawowe, świadcząc o dojrzałości artystycznej oraz kompetencjach badawczo-wykonawczych doktoranta.

Wnoszę o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne, w specjalności wokalistyka.

prof. dr hab. Dariusz Paradowski

