

Prof. dr hab. Szymon Bywalec,  
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego  
w Katowicach

## **RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ** **mgr Aniki Mikołajko-Osman**

„Specyfika wykonawcza utworów wokalnych z jednoczesnym angażowaniem śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach, na podstawie dzieł kompozytorów współczesnych”.

Recenzja napisana na zlecenie:

Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne

Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

(pismo przewodniczącej Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne z dnia 27 maja 2024 roku).

### **Dzieło artystyczne**

Dzieło artystyczne stanowi rejestracja DVD koncertu specjalnego: „Współczesne utwory wokalne inaczej, czyli angażowanie śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach”, który miał miejsce w sali koncertowej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie 9.12.2023 roku. Obok doktorantki na koncercie wystąpili: Olga Miriam-Michałowska – fortepian, czelesta, Karolina Bizukojć – saksofon altowy, Aleksandra Wtorek – perkusja i Nadim Husni – dyrygent.

Na program koncertu złożyły się następujące pozycje:

1. Alden Jenks: *Oh it's you* na sopran i elektronikę
2. Rachel C. Walker: *the center and cause of many circles...* na sopran i szklaną harfę
3. Roberto Ventimiglia: *Liebestod* na głos solo
4. Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen: *She-Divine* na głos solo
5. Tim Ellis: *evocaciòn* na sopran, kości i fortepian
6. Krystyna Moszumańska-Nazar: *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję
7. Yuqingqing Fan: *Entanglement* na sopran, saksofon, perkusję i fortepian
8. Mark Wolf *Without an Exit* na sopran, perkusję i fortepian

Trzeba zaznaczyć, że program został dobrany bardzo ciekawie.

#### **1. Alden Jenks: *Oh it's you* na sopran i elektronikę**

Wykonawczynie z dużym powodzeniem próbuje przez zróżnicowane interpretacje fragmentów dzieła stworzyć wrażenie istnienia kilku kontrastujących ze sobą postaci oraz złapać kontakt z publicznością, co zakłada bardzo teatralny tekst i wskazówki kompozytora.

Słuchając prezentacji z partyturą trudno było jednak dociec, dlaczego w prezentowanym wykonaniu solistka używa aż trzech języków. W zapisie partyturowym wszystko zanotowane jest w języku angielskim. Zrozumiałe jest, że aby zachować pewną komunikatywność we fragmentach performatywnych z polskim odbiorcą (słuchaczem) niektóre kwestie są wypowiedane lub śpiewane w języku polskim. Pojawiają się jednak kwestie wypowiedane w języku włoskim, pozostawiając wrażenie niespójności i braku logicznych konsekwencji użycia poszczególnych języków.

Doktorantka zaznacza jednak w opisie, że wykonywana wersja różni się od zapisanej korektami wprowadzonymi przez kompozytora na bieżąco – podczas współpracy z wykonawczynią. Była więc to decyzja kompozytora, który ma do niej prawo, niezależnie od opinii recenzenta. Pomimo dużego potencjału „teatralnego” utworu, czasem odnosi się wrażenie, że niewystarczająco respektowana jest środkowa kolumna zapisu partyturowego, dotycząca charakteru wypowiedzanego tekstu lub śpiewanej frazy. Kontrastujące brzmią czasem jednak dość podobnie. Przydałoby się większe zróżnicowanie tembru głosu czy mimiki. Wkradły się również drobne nieścisłości co do zapisu nutowego<sup>1</sup>. Należy jednak trochę usprawiedliwić wykonawczynię, bowiem mimo iż kompozytor zamieścił w partyturze szkic partii taśmy, który miał służyć wykonawcy do łatwiejszego zorientowania się w jej przebiegu, jest on tak nieprecyzyjny, że w wielu miejscach wprowadza raczej chaos i niepewność, niż porządkuje strukturę utworu.

## 2. Rachel C. Walker *the center and cause of many circles...* na sopran i szklaną harfę

Utwór bardzo dobrze wykonany. Solistka znakomicie opanowała grę na kieliszkach, które świetnie się odzywają i są dobrze dostrojone. Czysto intonuje i śpiewa ładną barwą, stopliwą z brzmieniem „szklanej harfy”. Uwagę zwraca duża amplifikacja i duży pogłos, co zostało częściowo wyjaśnione przez doktorantkę w części opisowej. Wykonawczynie swoim skupieniem i oszczędnym ruchem bardzo dobrze tworzy klimat utworu, co potęguje jeszcze odpowiednie oświetlenie.

## 3. Roberto Ventimiglia: *Liebestod* na głos solo

Utwór jest wykonany z olbrzymim ładunkiem emocjonalnym i wielką ekspresją. Sama natura tekstu Williama Shakespeare’a zachęca do teatralizowanej interpretacji scenicznej, co z jednej strony podkreśla schizofrenię głównej bohaterki i kontrastujące dwie strony jej osobowości, z drugiej powoduje zatarcie wielu muzycznych detali<sup>2</sup>. Bardzo trudno (lub nawet jest to niemożliwe) wychwycić różnicę między *voce bianca* (głos biały) a *voce impostata* (głos postawiony). Solistka wykonuje oba fragmenty podobnie, różnicując niekiedy tylko wolumen. Zbyt ni pośpiech w wykonaniu umieszczonych w drugim systemie efektów głosowych zaciera ich kontur i wyrazistość tak, iż niewiele różnią się od zapisanych konkretnymi wysokościami dźwięków górnego systemu. Wiele dźwięków oznaczonych w legendzie *sussurrato* (solo aria), czyli *szepcząc* (tylko powietrze) wykonywanych jest pełnym głosem. Nie o taką arię chyba kompozytorowi chodziło. Również oznaczenia dynamiczne nie zawsze są respektowane. Zanotowane w dynamice **pp** i półszepcane westchnienie („mmm”) zaśpiewane jest co najmniej **mf** i bez respektowania poprzedzającego je przecinka. Dobrze brzmią ćwierćtonowe odstrojenia we wspólnych fragmentach z uderzeniem dzwonu. W kulminacyjnej frazie zaczynającej się od słów "Never more" solistka bardzo ekspresyjnie i przekonująco buduje napięcie i dramatyzm<sup>3</sup>. Od słów "Before you tumbled me" kompozytor życzy sobie w partii wokalne stopniowego przejścia od śpiewania (*salmodiano*) głosem białym (*voce*

<sup>1</sup> W Epizodzie 6. od taktu 7. solistka śpiewa o sekundę wielką niżej od zapisanych wysokości dźwięków. W Epizodzie 8. Po wejściu "Oh it's you" tempo, w którym śpiewa solistka jest zbyt szybkie w porównaniu z tempem taśmy, tak iż pod koniec tego fragmentu przesunięcie sięga dwóch taktów. Na słowie "distanse" solistka zaczyna o sekundę wyżej od zapisanego tekstu (b<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>, zamiast zapisanego a<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>), by na sylabie "-tance" wylądować kwintę wyżej niż zapisał kompozytor (c<sup>2</sup> zamiast f<sup>1</sup>). Następujące „There” jest zaśpiewane o kwartę wyżej niż zapisano. Od następnego wejścia "on the edge" solistka wraca na chwilę do prawidłowej intonacji, by końcówkę frazy skończyć o sekundę wyżej niż zapisano. Końcówka tego wokálnego fragmentu mocno „rozjeżdża” się z taśmą.

<sup>2</sup> Solistka zaczyna swoją partię o sekundę wielką niżej niż jest to zanotowane w partyturze. Bardzo swobodnie traktuje zapis rytmiczny. Pierwszy dźwięk o określonej wysokości, czyli g<sup>1</sup> (w nagraniu f<sup>1</sup>) powinien trwać ok. 2', w rzeczywistości trwa niecałą sekundę. Dwusekundowej pauzy pod koniec 1. systemu nie ma w ogóle. Na słowach "and I" [a maid at ...] (w partyturze takty są nie ponumerowane, więc trudno inaczej określić to miejsce), zamiast kwarty czystej śpiewa kwintę czystą „nadrabiając” stracony na początku utworu interwał i od tej pory wysokości już się zgadzają z zapisem. Od słów "Tomorrow is Saint..." solistka rozpoczyna tą frazę o sekundę wielką niżej niż jest to w zapisie wracając do stanu początkowego.

<sup>3</sup> Wielka ekspresja siłą rzeczy powoduje zatarcie niektórych szczegółów zapisu: zarówno intonacja jak i rytmika realizowane są w sposób bardzo umowny. Solistka budując napięcie traktuje tekst kompozytorski jako rodzaj szkicu.

*bianca*) do głosu postawionego (*voce impostata*) i w dynamice **mp**, **p**, **pp**. Cały ten fragment niesiony jeszcze impetem olbrzymich emocji po dopiero co prezentowanej kulminacji wykonany jest *molto espressivo* z narastającą dynamiką. Również w końcowym fragmencie na słowach "to my bed", dźwięki, które wedle intencji kompozytora powinny być zaśpiewane *sussurrando sonore possibile* (*szeptając możliwie dźwięcznie*), są wykonane tak samo, jak poprzedzające je "normalne" dźwięki o określonej wysokości. W sumie jednak interpretacja pozostawia duże wrażenie.

#### 4. Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen: *She-Divine* na głos solo

Utwór złożony z 19 krótkich, czasami kilkunastosekundowych części. I-Sun, II-Comets, III-Parc IV-Mercury, V-Venus, VI-Earth, VII-Parc, VIII-Moon, IX-Mars, X-Vulcan, XI-Jupiter, XII-Interior comets, XIII-Parc XIV-Moons, XV-Saturn, XVI-Uranus, XVII-Neptune, XVIII-Pluto, XIX-Exterior comets. Próbuje uchwycić, różnice ekspresyjne i emocjonalne w bardzo krótkich częściach, a jednocześnie zbudować z nich ciekawą formę zgodnie z bardzo szczegółowym kompozytorskim opisem. Wykonawczynie dobrze poradziła sobie z politonalnością i dwoma planami harmonicznymi w partii fortepianu i głosu.

#### 5. Tim Ellis: *evocaciòn* na sopran, kości i fortepian, Olga Michalowska – fortepian

W utworze tym solistka oprócz wykonywania partii wokalne gra również na kościach. Od pierwszej chwili da się odczuć, że doktorantka gra na tym instrumencie z dużą łatwością, a nawet wirtuozerią, zaś jego brzmienie jest dostosowane i specjalnie przygotowane do wykonywanego utworu<sup>4</sup>. Przeszkadza trochę w odbiorze brak kontaktu wzrokowego między wykonawczyniami, przez co partia fortepianu sprowadzona zostaje w pewnym sensie do roli akompaniamentu podążającego często za solistką, zamiast stanowienia równorzędnej partii. Przy wszystkich zaletach, żywego i emocjonalnego wykonania niepotrzebnie wkrada się czasami pośpiech<sup>5</sup>.

#### 6. Krystyna Moszumańska-Nazar: *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję Aleksandra Wtorek – perkusja, Olga Michalowska – czelesta, Nadim Husni – dyrygent.

*Bel canto* to utwór z 1972 roku dedykowany Helenie Łazarskiej, sonorystyczny, stanowiący bardzo ciekawe zestawienie wykonawców. Dużym problemem jest w nim koordynacja poszczególnych partii, dobrze więc, że zaproszono do współpracy dyrygenta, który czuwał nad całością, zwłaszcza w sytuacjach, kiedy wykonawczynie nie miały ze sobą kontaktu wzrokowego. Kolejnym wyzwaniem jest ustawienie dobrego balansu pomiędzy wykonawcami. Czelesta – jako instrument najcichszy – w paru miejscach jest prawie zupełnie niesłyszalna. Perkusja z kolei cały czas dominuje, nawet we fragmentach o dynamice **p**. W tego typu utworach, gdy wszyscy wykonawcy grają z partytury w długich fragmentach *ad libitum* dobrze jest czasem ustalić, która z partii jest partią wiodącą. Pozostali wykonawcy obserwując ją w pewnym stopniu dostosowują się czasowo<sup>6</sup>. W partii wokalne, która pozwalała doktorantce zademonstrować wreszcie nie tylko całą gamę walorów głosowych, ale także ekspresyjnych i teatralnych, brakowało trochę niuansowania dynamicznego, **mp**, czy *leggiero* na stronie 3. Bardzo ciekawie i intrygująco wykonana strona 5., ze zróżnicowaną artykulacją, dużą energią, dobrą dykcją. Dobrze też układa się dialog z perkusją. Pod koniec I systemu

<sup>4</sup> Kości, na których zagrała doktorantka podczas koncertu 9.12.2023 roku zostały zamówione specjalnie na to wydarzenie. Zostały one wykonane ręcznie z kości wołowych przez Steve'a Browna – jednego z najlepszych światowych *bonemakerów*, który jeszcze do niedawna piastował urząd prezesa najsłynniejszego na świecie stowarzyszenia kościarzy Rhythm Bones Society, co odnotowuje w swojej pracy opisowej na str. 49-50.

<sup>5</sup> Niezrealizowana pauza w takcie 3. i 5., zbyt wczesne wejście w 13. takcie i przesunięcie rytmiczne, zbyt szybkie wykonanie ósemek w końcówce taktu 31. i takcie 32. ("de la muerte sin ojos") oraz na słowach "y las flechas", zbyt wczesne wejście w takcie 37 („viento por los caminos”).

<sup>6</sup> Można wtedy uniknąć sytuacji, która miała miejsce przed fermatą w I systemie na 3. stronie, kiedy to perkusistka musiała opuścić znaczną część swojej partii i przeskoczyć do punktu zbornego.

strony 6. perkusistka przytomnie powtarza ostatni motyw pozwalając na wejście czelesty, a później głosu wokalnego. Bardzo dobrze brzmi u wokalistki przyspieszająca figura glissandowa pod koniec I systemu na stronie 8. Również dalej w sposób interesujący prowadzi ona narrację muzyczną zmierzającą do finalnego gestu szumowego realizowanego przez wokalistkę bezdźwięczną głoską "sz" atakowaną **sf** razem z werblem granym przez perkusistkę dwoma miotelkami. Na podkreślenie zasługuje też fakt bardzo dobrego posługiwania się przez solistkę instrumentami perkusyjnymi: marakasem i raganellą.

### **7. Yuqingqing Fan: *Entanglement* na sopran, saksofon, perkusję i fortepian** Annika Mikołajko-Osman – sopran i dyrygentka, Karolina Bizukojć – saksofon, Aleksandra Wtorek – perkusja, Olga Michałowska – fortepian.

Jak zaznacza w opisie artystycznej pracy doktorantka:

Pomysł wykorzystania śpiewaczki jako dyrygenta i dodatkowe „splątanie” jej warstwy wokalnej z instrumentalną wyszedł od kompozytorki. Trudność wykonania tego utworu wynika przede wszystkim z dużej ilości tekstu, która musiała zostać podana w sposób jak najlepszy akustycznie. W związku z tym sposób ustawienia zespołu został podporządkowany potrzebie śledzenia ruchów dyrygentki przez wszystkich członków zespołu, a dyrygentka musiała być ponadto zwrócona przodem do widowni.

Bardzo trudnego zadania podjęła się w tym utworze doktorantka, jednocześnie dyrygując i wykonując partię wokalną. Poradziła sobie bardzo dobrze biorąc pod uwagę dość skomplikowane rytmy i struktury, i nie zawsze prostą koordynację. Trudno jednak jednocześnie w pełni zaangażować się w interpretację swojej partii jednocześnie koordynując wszystkie pozostałe, czyli niejako stojąc percepcyjnie "na zewnątrz", co jest rolą dyrygenta. W kilku miejscach puls nie jest zbyt stabilny, nie wystarcza już też uwagi na manualne sugestie interpretacyjne. Doktorantka jest jednak tego w pełni świadoma i świetnie opisuje całą sytuację w części opisowej pracy:

Dla wykonawczynie partii sopranowej i dyrygenta problem wykonawczy stanowiła przede wszystkim umiejętność dyrygowania niezależnego od partii głosu. Liczne synkopowane wejścia poszczególnych instrumentów, zmiany metrum i tempa nie mogły wytracić śpiewaczki z jej partii. Z jednej strony prowadzenie zespołu pozwalało śpiewaczce na dostosowanie go do swojej wizji i mogło pomóc w pilnowaniu przebiegu rytmicznego swojej partii. Z drugiej strony odpowiedzialność za cały zespół i wykonanie ograniczało możliwość zatracenia się w muzyce i zmuszało do ciągłego pilnowania wszystkich partii.

Niemniej przebieg formy jest klarowny i zwarty. Solistka w roli dyrygentki dysponuje czytelnym schematem i wyraźnym punktem odbicia. Największym chyba mankamentem dyrygowania jest nierespektowanie kilku zmian temp zapisanych przez kompozytorkę<sup>7</sup>.

Taka koncepcja wynikająca zapewne z problemów technicznych niweczy trochę kompozytorski zamysł dużego skonstrastowania charakteru na krótkich, zestawionych ze sobą odcinkach.

Ogólnie jednak wykonawczynie wywiązała się z trudnego w swojej złożoności zadania bardzo dobrze.

### **8. Mark Wolf: *Without an Exit* na sopran, perkusję oraz fortepian** Anikka Mikołajko-Osman – sopran i instrumenty perkusyjne, Aleksandra Wtorek – perkusja, Olga Michałowska – fortepian, Nadim Husni – dyrygent.

*Without an Exit* to muzyczna interpretacja przestrzennego projektu Daniela Libeskinda, który ukazuje się nam w architekturze jęgo Felix-Nussbaum-Haus. W obrębie trzech kontrastujących zewnętrznych

---

<sup>7</sup> Od taktu 103. kompozytorka życzy sobie tempa ćwierćnuta ♩ = 35. U doktorantki jest to tempo dwukrotnie szybsze (♩ = ca. 70). Dlatego też w takcie 113, gdzie kompozytorka wpisała tempo dwa razy szybsze (♩ = 70) dyrygentka nie zmienia tempa wcale. Tak dzieje się też w takcie 116. (♩ = 40), czy w takcie 118. (♩ = 40) i 120. (♩ = 40). Solistka prowadzi cały ten fragment w jednym tempie (♩ = ca. 70).

powłok muzeum, architektura D. Libeskinda ujawnia wysoce przemyślany proces projektowania koncepcyjnego, dostarczając motywacji do tworzenia równie przemyślanego czasowego doświadczenia muzycznego i jest poświęcona dziełu życia żydowskiego malarza Felixa Nussbauma, zamordowanego w Auschwitz w 1944 r. Architektura muzeum jest odtworzeniem fatalnych wydarzeń i ślepych zaułków życia F. Nussbauma. Jest projekcją i dostępnością do owych ślepych zaułków rozumianą jako sposób nawigowania po przestrzeniach wewnętrznych. Libeskind postrzegał te przestrzenie jako nieprzystające do siebie „strefy czasowe”, które są wyrażane w muzyce poprzez umożliwienie każdemu członkowi zespołu chwil niezależności czasowej. Myląca i labiryntowa orientacja Felix-Nussbaum-Haus została zaprojektowana architektonicznie tak, aby wpływać na doświadczenie mieszkańca.

Ostatni zamieszczony na płycie CD utwór jest niewątpliwie olbrzymim wyzwaniem wykonawczym nawet dla znakomitych instrumentalistów i wokalistów-solistów zajmujących się muzyką nową. Niezwykle skomplikowane struktury rytmiczne w każdej z partii, obfitujących w duże skoki, zmienną artykulację, szeroką paletę dynamiczną, stawiają poprzeczkę wykonawczą niezmiernie wysoko. Do tego dochodzi dodatkowe utrudnienie, ruch sceniczny wokalistki i granie zarówno na strunach i płycie rezonansowej fortepianu, jak i na instrumentach perkusyjnych.

Olbrzymie trudności wykonawcze generują szereg nieścisłości i odstępstw od tekstu partytury zarówno, jeżeli chodzi o intonację<sup>8</sup>, jak i koordynację w czasie<sup>9</sup>. Kompozytor co prawda napisał w przedmowie do utworu, że Libeskind postrzegał te przestrzenie jako nie przystające do siebie „strefy czasowe”, które są wyrażane w muzyce poprzez umożliwienie każdemu członkowi zespołu chwil niezależności czasowej. W dużym stopniu owe przesunięcia są więc usprawiedliwione. W wielu miejscach tekst muzyczny odczytany został przez wykonawców nie dość starannie<sup>10</sup>. Nieścisłości jest dość sporo, co może świadczyć o zbyt małej ilości czasu poświęconej na przygotowanie utworu lub po prostu o zbyt dużych wymaganiach wykonawczych<sup>11</sup>.

Na podkreślenie zasługuje bardzo dobre zaplanowanie wykonawcze pozycji dyrygenta. I świetnie przeprowadzone podczas wykonania zmiany miejsca wykonania. Na uwagę zasługuje też bardzo dobre opanowanie niekonwencjonalnych sposobów gry na fortepianie, uderzenia pałką w ramę rezonansową, czy szarpanie strun palcami.

## Opis artystycznej pracy doktorskiej

Część opisowa zatytułowana: *Specyfika wykonawcza utworów wokalnych z jednoczesnym angażowaniem śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach, na podstawie dzieł kompozytorów współczesnych* stanowi ważne i cenne dopełnienie omawianego wcześniej koncertu. W wielu miejscach stanowi źródło cennych informacji, wyjaśniając niektóre dokonane wybory i rozwiewa

---

<sup>8</sup> Już na samym początku solistka zaczyna o pół tonu niżej niż w zapisie, tracąc stopniowo wysokość tak, że pierwszy system kończy sekundę wielką niżej.

<sup>9</sup> Pomimo zaproszenia do współpracy dyrygenta w wielu miejscach partie w stosunku do siebie mocno się przesuwały sięgając nawet całego taktu.

<sup>10</sup> Np. w partii fortepianu w takcie 61. (litera H) pianistka zamiast dźwięków tłumionych jedną ręką na strunie, gra zwyczajnie na klawiaturze bez tłumienia. Wokalistka w takcie 76. uderza pałką 4 razy, podczas gdy wg tekstu powinna uderzyć tylko ostatnią wartość z trioli i ósemką z następnej miary, a więc dwa razy.

<sup>11</sup> Od litery J takt 83, dyrygent nie zwiększa tempa (♩ = 102, wcześniej ♩ = 92). Podobnie w literze L gdzie tempo rośnie do ♩ = 122. Od litery M solistka śpiewa o septymę małą wyżej od zapisanego tekstu.

wiele wątpliwości i pytań, które pojawiły się podczas słuchania i analizy koncertu.

Opis artystycznej pracy doktorskiej składa się z dwóch głównych rozdziałów poprzedzonych wstępem, w którym doktorantka przedstawia swoje zainteresowania muzyką współczesną nawiązującą do nurtu muzyki synkretycznej i teatru instrumentalnego, swoje doświadczenia edukacyjne oraz uzasadnia krótko dobór repertuaru koncertowego. W rozdziale I autorka definiuje muzykę synkretyczną oraz określa i opisuje takie pojęcia jak: „teatr instrumentalny”, „happening”, „performance”. Podkreśla tu fakt, że prezentowane definicje „teatru instrumentalnego” różnią się znacznie, chociaż wszystkie wskazują na dużą rolę czynnika wizualnego. Doktorantka próbuje też w dalszej części rozdziału rozróżnić pojęcia „happeningu” posiadającego rodzaj quasi teatralnej akcji i próbującego zaangażować widza w proces twórczy i „performance”, jako działania parateatralnego o zaplanowanej strukturze i przebiegu czasowym, często związane z body-artem, czyli sztuką ciała.

W rozdziale II odnosi się bezpośrednio do koncertu, a w jego kontekście do potrzebnego wykonawcy muzyki współczesnej potencjału i kompetencji (wokalnych i pozawokalnych). W rozdziale tym dzieli wybrany repertuar ze względu na wymagane umiejętności, a następnie szczegółowo analizuje kolejne zaprezentowane utwory. Sformułowany przez autorkę tytuł rozdziału: „Podział repertuaru ze względu na wymagane umiejętności poza poprawną emisją” i jego rozwinięcie sugeruje, że owe umiejętności dotyczą gry na instrumentach perkusyjnych (techniki podstawowe i rozszerzone), jak i innych instrumentach (styl klasyczny). Zupełnie pominięta jest jednak kwestia „poprawnej emisji”. Czego ona dotyczy? Klasycznego śpiewania dźwięków o określonej wysokości w określonym rytmie? W utworach wokalnych kompozytorów współczesnych istnieje olbrzymi katalog dźwięków wydobywanych za pomocą gardła, krtani, języka, układu ust, które mogą imitować szумы, piski, krzyki, używać w kontrolowany sposób rezonatorów, słowem używać tradycyjnego wokalnego aparatu wykonawczego w zupełnie inny nowy i twórczy sposób. Czy to jest poprawna emisja w rozumieniu autorki? Analiza wybranego do koncertu repertuaru ze względu na wymagane umiejętności uświadamia, że od wykonawcy-wokalisty kompozytorzy oczekują: gry na instrumentach, koordynacji ruchowej, dyrygowania, współpracy z elektroniką, współpracy z amplifikacją, czy wreszcie rozszerzonych technik głosu.

Analiza poszczególnych utworów dostarcza wielu cennych informacji dotyczących wątpliwości, które pojawiły się podczas słuchania prezentacji koncertowej i porównywania jej z zapisem partyturowym kompozycji. O pierwszym prezentowanym utworze *Oh it's you* Aldena Jenksa dowiadujemy się, że został prawykonany w 2013 roku w USA przez sopranistkę Amy Foote. Został on przekomponowany i wspólnie z kompozytorem doktorantka stworzyła jego nową wersję – obejmującą dodatkowo język polski oraz włoski. Wyjaśnia to niezgodności z partyturą i zarazem usprawiedliwia, że wprowadzony zamęt językowy, zamazujący obraz i tak już nieklarownej akcji był zamierzony przez kompozytora. Doktorantka stwierdza również, że wykonawca nie ma możliwości, by znaleźć wysokość dźwięku w partii taśmy, co uniemożliwia mu relatywne odniesienie się do taśmy. Uwaga dotycząca wspólnej decyzji wykonawczyni i kompozytorki w utworze Rachel C. Walker: *the center and cause of many circles...* o użyciu amplifikacji szklanej harfy w podczas wykonania utworu na koncercie, w celu dodatkowego zintensyfikowania akustycznego dudnienia i wykreowania przestrzeni akustycznej, która „wypełni otaczające powietrze nieskończoną ilością obrazów siebie” uzasadnia trochę inną w porównaniu do pozostałych utworów przestrzeń akustyczną uzyskaną na nagraniu, amplifikację i duży pogłos. Bardzo ciekawa jest analiza utworu Roberta Ventimiglii *Liebestod*. Identyfikacja znaczeń użytych środków kompozytorskich i symboliki instrumentów (np. dzwony rurowe – ślub lub samobójcza śmierć) pozwalają na przygotowanie ciekawej dramaturgicznie interpretacji. Zamieszczony wykres informuje o rozkładzie w czasie poszczególnych elementów konstrukcyjnych dzieła. Podkreślenie przez doktorantkę faktu użycia tekstu ze sztuki Williama Szekspira, zachęcającego do teatralizowanej interpretacji scenicznej uzasadnia jej interpretację, w której nacisk położony jest właśnie na teatralne aspekty dzieła, co powoduje zwrócenie mniejszej uwagi na szczegóły jego brzmieniowości. Opis *She-Divine* Juana

Luisa de Pablo Enriqueza Rohena, a szczególnie zamieszczony przez doktorantkę, będący inspiracją dzieła, tekst Pedro Calderóna de la Barca przetłumaczony przez B. Wiktora, a następnie użyty w kompozycji tekst samego kompozytora w dosłownym tłumaczeniu doktorantki pozwalają na lepsze zrozumienie tego enigmatycznego, wysoce abstrakcyjnego i symbolicznego dzieła. Pieśń brytyjskiego kompozytora Tima Ellisa *evocación* powstała do wiersza Federico Garcii Lorki, dała szansę doktorantce na opis zarówno mało znanego w Polsce instrumentu, czyli kości (rhythm bones) i techniki gry na nim, jak i odniesienia się do techniki *sprechgesang* i hiszpańskiego *cante jondo* (*śpiew głęboki*) uznawanego przez niektórych za jedyne prawdziwe flamenco. Bardzo pomocne są też zamieszczone tabele przedstawiające zmiany tempa, metrum oraz użycie głosu, techniki *sprechgesang*, kości i fortepianu w poszczególnych częściach utworu.

*Bel canto* Krystyny Moszumańskiej-Nazar nie tylko wykorzystuje szeroki potencjał wykonawczyni jako instrumentalistki, ale przede wszystkim eksploruje technikę jej głosu. Zamieszczone w opisie tabele obrazowo ilustrują zarówno podział formalny dzieła jak i użyte techniki wokalne oraz instrumenty perkusyjne. W kompozycji *Entanglement* Yuqingqing Fan śpiewaczka pełni również rolę dyrygenta. W opisie doktorantka gruntownie analizuje całe dzieło, wskazując układ poszczególnych odcinków. Zwraca też uwagę na różne poziomy tytułowego „splątania”, a także na fakt, że pomysł wykorzystania śpiewaczki jako dyrygenta i dodatkowe „splątanie” jej warstwy wokalne z instrumentalną wyszedł od samej kompozytorki. Utwór australijskiego kompozytora Marka Wolfa *Without an Exit* powstał jako muzyczne odwzorowanie przestrzennego projektu budynku Felix-Nussbaum-Haus wykonanego przez Daniela Libeskinda. Wyjaśnienie przez autorkę organizacji przestrzennej i geometrii budynku nawiązującej do losu żydowskiego malarza Feliksa Nussbauma zamordowanego w Auschwitz w 1944 roku, przybliży formę utworu i jego wydzwięk emocjonalny. Doktorantka określa też, jak dużym wyzwaniem dla solistki jest w tym utworze ściśle określony ruch sceniczny (przy jednoczesnym śpiewaniu), a także gra na „fortepianie totalnym” za pomocą pałek, paznokci i plektronu.

Cześć opisową zamyka podsumowanie wykazujące, jakie nowe wyzwania stawia przed śpiewakiem wykonawstwo muzyki współczesnej. Pojawiają się też wnioski dotyczące konieczności dostosowania kształcenia wokalistów w taki sposób, aby przygotować ich do podjęcia nowych wyzwań.

Po następującej z kolei bibliografii, w pracy znajdują się aneksy prezentujące etapy przygotowania dzieła artystycznego i szczegółowe sprawozdanie z realizacji projektu – koncertu. Całości dopełniają spis ilustracji, fotografii, tabel i wreszcie opis płyty DVD.

Cześć opisowa jest bardzo dobra zarówno od strony merytorycznej jak i formalnej. Szczegółowo opisuje i tłumaczy wykonane podczas koncertu utwory. Uzasadnia dokonane przez doktorantkę wybory, wiele też mówi o samym wielopoziomowym procesie przygotowania do koncertu. Szkoda, że główne rozważania na temat *Specyfiki wykonawczej utworów wokalnych z jednoczesnym angażowaniem śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach, na podstawie dzieł kompozytorów współczesnych* ograniczone są jedynie do wybranych utworów i do kręgu twórców bliskich doktorantce. Trzeba by nawiązać tu nie tylko do Bogusława Schaeffera, ale też do twórców młodszej generacji, takich jak np. Agata Zubeł wśród kompozytorek (i śpiewaczek!) polskich, czy Rebecca Saunders na świecie. Warto byłoby wspomnieć również w kontekście tematu pracy o pochodzącym z Krakowa Romanie Haubenstock-Ramatim.

## Konkluzja

Pomimo pewnych wskazanych wcześniej niedoskonałości wykonawczych, cały projekt należy uznać za bardzo ciekawą inicjatywę promującą nową muzykę, ukazującą jej różnorodność i niezależność. Na uwagę zasługuje bardzo dobry dobór programu koncertu, który świetnie odpowiadając wybranemu tematowi: „Specyfika wykonawcza utworów wokalnych z jednoczesnym angażowaniem śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach, na podstawie dzieł kompozytorów współczesnych” pozwolił jednocześnie solistce na prezentację całej gamy swoich walorów wykonawczych, a dla słuchacza mógł być bardzo atrakcyjny, przez swoją różnorodność, oryginalność i zmienność. Na duże uznanie zasługuje też fakt, że doktorantka cały koncert przygotowała praktycznie sama, zarówno od strony logistycznej, organizacyjnej, technicznej jak i promocyjnej, co w pełni potwierdza jej umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej.

Opis artystycznej pracy doktorskiej prezentuje wysoką ogólną wiedzę teoretyczną doktorantki w zakresie wykonawstwa muzyki współczesnej i stanowi bardzo dobre dopełnienie części koncertowej. Przedmiotem zaś rozprawy doktorskiej jest oryginalne dokonanie artystyczne.

Dlatego stwierdzam, że rozprawa doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).

