

**RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ  
MGR FRIEDERIKE MEINEL  
NA ZLECENIE RADY WYDZIAŁU  
WOKALNO- AKTORSKIEGO  
AKADEMII MUZYCZNEJ IM. G. i K. BACEWICZÓW  
W ŁODZI**

Recenzent: Prof. zw. Dr hab. Jadwiga Rappe  
Uniwersytet Muzyczny F. Chopina  
Warszawa

Warszawa, 12.04.2018 r.

**Zleceniodawca recenzji:**

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Rada Wydziału Wokalno-Aktorskiego, zlecenie podjęte na podstawie art. 14 oraz 20 ustawy z dnia 14.03. 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym tekst jednolity o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki / tekst jednolity Dz. U. Z 2016 r. poz. 882, 1311 ze zm./ par.6 ust.1,2 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 16 września 2016 w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora / Dz. U. Z 2016 r. poz.1586/.

**Dotyczy:**

1. Uchwały nr 18/IV/2016/2017 Rady Wydziału Wokalno- Aktorskiego Akademii i. G. i K. Bacewiczów w Łodzi z 31 maja 2017 r. roku w sprawie wszczęcia , na wniosek mgr Friederike Meinel, przewodu doktorskiego w dyscyplinie artystycznej „wokalistyka”.

2. Wyznaczenia recenzenta

W świetle ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki / Dz. U. Z 2016 r. poz.882,1311 ze zm./ , par.6 ust.1,2 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora / Dz. U. Z 2016 r. poz 1586/ Rada Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi posiadała uprawnienia do prowadzenia przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych , w dyscyplinie „wokalistyka”.

Do nadesłanego mi przez Dziekana Wydziału Wokalno- Aktorskiego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi pisma, sygnowanego 3.07.2017 r. i wyznaczenia mojej osoby recenzentem pracy doktorskiej Pani mgr Friederike Meinel pt. „Jak zatopić słowa w dźwięku? Geneza symbiozy włoskiej śpiewności i dramatycznej deklamacji w pieśniach

Ryszarda Wagnera do wierszy Matyldy Wesendonck” została dołączona następująca dokumentacja z posiedzenia Rady Wydziału z 31 maja 2017 roku:

- \*uchwała o wszczęciu przewodu doktorskiego
- \*uchwała o wyznaczeniu promotora w przewodzie doktorskim w osobie dr hab. Sylwii Burnickiej- Kalischewskiej z Akademii Sztuk w Szczecinie
- \*uchwała o wyznaczeniu recenzentem pracy doktorskiej kandydata mojej osoby
- \*uchwała o wyznaczeniu na drugiego recenzenta dr hab. Jarosława Bręka z Akademii Muzycznej w Poznaniu

#### **Podstawowe dane o kandydatce:**

Pani Friederike Meinel urodziła się w roku 1974 w Jenie. Studia muzyczne odbyła w Uniwersytecie Sztuki w Berlinie / Universität der Künste/ u Ingrid Figur, a później u Rudolfa Piernay'a w Mannheim. Przez wiele lat była studentką klasy mistrzowskiej Dietricha Fischer-Dieskau i Ariberta Reimanna. W 1999 roku uzyskała dyplom UdK w Berlinie, a w roku 2002 zdała egzamin końcowy w Akademii Muzycznej w Mannheim.

Następnie odbyła dalszą naukę pod kierunkiem Elisabeth Schwarzkopf oraz Ingrid Bjorner.

Dysponująca głosem sopranowym p. Meinel jest laureatką I nagrody na konkursie Pauli Salomon- Lindberg- Gesangswettbewerb oraz Yamaha – Stipendien- Gesangswettbewerb. Otrzymała również nagrodę od Fundacji O. E. Hasse- Stiftung oraz Akademii Sztuki w Berlinie. Jest stypendystką Richarda Wagnera oraz Jütting- Stipendium.

W latach 1999- 2001 była członkinią Młodego Zespołu Operowego Bayerische Staatsoper w Monachium, w latach 2001-2003 pracowała w Opernhaus Wuppertal, następnie 2003-2005 w Oper Köln, 2005-2006 współpracowała z Snub Records Panthere GMBH w Monachium, w latach 2008-2012 współpracowała z Frauenkirche Dresden jako solistka- śpiewaczka, w latach 2009-2013 była angażowana przez Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt/ Oder, w latach 2008-2016 pełniła rolę dyrektor artystycznej koncertów Catania „Dzieci pomagają dzieciom”, a od roku 2016 do chwili obecnej w Kiwanis Germany w Heilbronn , również przy akcji koncertowej „Dzieci pomagają dzieciom”.

Od roku 2012 pani Meinel prowadzi działalność pedagogiczną , pracując w Musikakademie der Stadt Kassel „Louis Sport”.

Pani Friederike Meinel kończyła studia u światowej sławy wykładowców jako głos sopranowy.

Zastanawia fakt, że w wymienionych w spisie działań artystycznych dokonaniach znajdują się zarówno partie sopranowe- m.in. od sopranu lirycznego m. in./ partia Romildy wg wykazu plakatów, a Atalanty w omówieniu dorobku artystycznego w operze Xerxes F. Haendla/ poprzez cięższy głos sopranowy – partia Rosalindy w operetce „Zemsta Nietoperza” J. Straussa, poprzez Rusałkę A. Dworzaka i Freię w „Złocie Renu” R. Wagnera.

Jednocześnie, niezależnie od wykonywania partii sopranowych w różnych fachach, od roku 2006 / wg wymienionego spisu najważniejszych działań/- czyli śpiewaczka miała wówczas zaledwie 32 lata - wykonywała Ona :

w roku 2006- 20.05 Musikakademie Rheinsberg- recital jako mezzosopran

16.12 Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kirche- J. S. Bach- Weihnachts-  
oratorium- partia altu

w roku 2008- 9.10 Jesuiten- Kirche Wiedeń- W. A. Mozart- Requiem- partia altu

Frauen- Kirche Dresden- G. F. Haendel- „Alexander Fest”- partia altu  
w roku 2009- 1.09 Kleist-Forum Frankfurt / Wiener Klassik- Konzert/ - mezzosopran  
21.11 Koncert „Auf Flügeln des Gesanges”- mezzosopran  
w roku 2010- 24.01 Kreuzkirche Dresden- G. Mahler „Kindertotenlieder”  
16.03 Filharmonia Berlin- J. S. Bach- „Pasja wg św. Mateusza”- partia altu  
19, 24,11 Greiz, Rheichenbach H. Berlioz „Śmierć Kleopatry”  
12.12 Konzerthalle C. Ph. E. Bach- J. S. Bach- Weihnachtsoratorium-partia  
altu  
w roku 2011- 16.07 Schloss Liebenberg- recital z organami- mezzosopran  
15.11 Wiesbaden- F. Mendelssohn- „Elias”- partia Królowej i Anioła- alt  
22.04 – j. S. Bach- „Johannes- Passion”- partia altu  
w roku 2012- 7.12 Musikakademie der Stadt Kassel- recital jako mezzosopran  
– Frauenkirche Dresden- F. Liszt- „Missa Solemnis- Grauer-  
Messe”- alt  
w roku 2013- Filharmonia Bydgoszcz- g. Verdi- „Requiem”- mezzosopran

i oprócz tego udział w koncertach i nagraniach, których lata są trudne do zidentyfikowania:

Deutscher Filmorchester Babelsberg- angaż jako mezzosopran  
Musikfesttage An der Oder- angaż jako mezzosopran  
14.08- Berliner Konzerte- mezzosopran  
Koncert „Die Schönheit des Nordens”- recital z Lianą Narubińską- jako mezzosopranu

Wśród płyt, nagranych przez p. Meinel w repertuarze znajdują się m. in.:  
na płycie firmy „Sunbow” rec. „Frondi tenere” i aria „Ombra mai fu” z opery Xerxes-  
wykonywana zwykle przez kontratenory / ew. tenory, lub altę/  
w kontrakcie z firmą Achte Babelsberg Film GmbH z 18.06.2008 p. Meinel figuruje jako  
mezzosopran.

W wielu przytoczonych krytykach jest wymieniana jako mezzosopran.  
Nie budziłby zdziwienia fakt mieszania „fachów” przy repertuarze z pogranicza sopranu i  
mezzosopranu, gdyż zdarza się, że ciemniejsze głosy sopranowe śpiewają lekkie partie  
mezzosopranu i odwrotnie, jak to ma miejsce w przypadkach wielu znakomitych śpiewaczek.  
Dziwi jednak, że głos definiowany przez znakomitych pedagogów jako sopran już na  
początku swojej kariery / śpiewaczka rozpoczęła wykonywanie partii mezzosopranowych już  
w wieku 32 lat/ występuje w ciemnych partiach mezzosopranowych i altowych np. w  
„Kindertotenlieder”, lub obu „Pasjach”, nie wspominając o „Requiem” Verdiego, lub  
„Śmierci Kleopatry” Berlioz, gdzie operowanie zdecydowaną barwą mezzosopranową w  
średnicy oraz rejestrem piersiowym / np. Berlioz, Verdi /jest bardzo trudne i obowiązkowe.

**Praca doktorska p. Friederike Meinel składa się z dzieła artystycznego, czyli nagrania  
cyklu pieśni Ryszarda Wagnera „Wesendonck- lieder” do słów Matyldy Wesendonck  
oraz jego omówienia- czyli rozprawy doktorskiej pt „Jak zatopić słowa w dźwięku?  
Geneza symbiozy włoskiej śpiewności i dramatycznej deklamacji w pieśniach Ryszarda  
Wagnera do wierszy Matyldy Wesendonck”, będącej omówieniem dzieła artystycznego.**

#### **NAGRANIE:**

**Wersja niemiecka z tekstami Matyldy Wesendonck**

Nagranie zostało dokonane 3.10.2017 roku.

Zanim przystąpię do jego omówienia pragnę zacytować fragment z przedstawionej przez Doktorantkę koncepcji rozprawy doktorskiej, a konkretnie przedstawienie rozdziału 4: „Realizacja wokalna”.

...” Wagner komponował partie wokalne swoich utworów, jak też pieśni dla „śpiewaków przyszłości”...Dążył w „ojczyźnianym belcanto” do symbiozy włoskiej eufonii śpiewu z dramaturgiczną deklamacją, co oznacza piękno i czystość dźwięku, autentyzm barwy samogłosek i wykorzystanie tzw.głosek dźwięcznych / l i r/ i nosowych /m i n/. Słowa mają być zatopione w dźwięku... aby przedstawić „jedwabście błyszczące” sfery dźwięków, erotycznie naładowany nastrój, delikatną przenikliwość dźwięku i precyzyjne „obrazy dusz”...od śpiewaczki oczekuje się obok perfekcyjnej techniki głosowej, nieprzeciętnej inteligencji frazowania, wokalne gętkości, emocjonalnego nasycenia, głębokiego oddechu i dosłowności w pojęciu Wagnera.

Zrozumiałość tekstu i najmniejsze zmiany zabarwienia dźwięku muszą ze sobą skrupulatnie korelować, ale w żadnym wypadku w sposób akademicki, lecz zmysłowy i w najlepszym znaczeniu romantyczny.

Najdrobniejsze procesy dynamiczne, maleńkie przejścia między pobudzeniem a relaksacją pozwalają stworzyć atmosferę najwyższej uwagi.

Śpiewaczka powinna wyśpiewać tak skoncentrowane i mądrze spajające słowa legato, że przestrzeń wypełni się niczym innym, jak czystą śpiewnością.

Ta śpiewność powinna jednakże być bardzo ściśle związana z afektami sytuacji dramatycznych i transcendentalnych.

Brzmienie jej głosu musi stapać się z fortepianem, jak na przykład w ostatniej pieśni „Marzenia” / „Träume/”...

Powyższe rozważania, stanowiące skondensowany sens tematu pracy / czyli dzieła artystycznego i jego omówienia/ pozwalają mieć nadzieję, że zostaną w sposób przekonywający zrealizowane w przedstawionym do oceny dziele artystycznym.

Omawiając nagranie wersji niemieckiej „Wesendonck -Lieder” nie sposób nie zastanowić się nad przyczyną jego niedoskonałości.

Czy jest nią, zwłaszcza przy wyborze tak trudnego wokalnie tematu, nieświadomość braków własnego warsztatu wokalnego , czy nieumiejętność krytycznego spojrzenia na możliwości techniczne doktorantki ze strony Promotora, czy też nadzieja, że przy imponującym wykształceniu muzycznym, dużym dorobku artystycznym i wysokim poziomie pracy pisemnej jakość artystyczna i techniczna nagrania ulegnie swoistemu „przytłumieniu”.

Porównując inne nagrania p. Friederike Meinel, dostępne w internecie, zastanawiałam się nad przyczyną ewidentnej „walki technicznej” w przedstawionym do oceny nagraniu i ryzykowaniu, przecież bez przymusu, wyboru tak trudnego tematu, jak udowodnienie pragnienia i potrzeby wykorzystania belcanta przez R. Wagnera w Jego utworach, a przede wszystkim w tym słynnym cyklu pieśni.

Czy zdając sobie sprawę z własnych ograniczeń Doktorantka nie powinna była zdecydować się na inny temat? Czy mając zaplecze w postaci wspaniałych studiów u słynnych pedagogów i doświadczenie sceniczne i estradowe nie powinna zdawać sobie sprawy z ograniczeń wybranej przez siebie pianistki?

Skupiając się nad przebiegiem kariery Doktorantki zastanawiałam się jednocześnie nad wpływem ryzyka wykonywania utworów ewidentnie mezzosopranowych, lub altowych już na początku kariery i związanych z tym obecnie kłopotów technicznych zwłaszcza w wyższej średnicy.

Jest rzeczą oczywistą, że interpretacja utworu muzycznego jest różna w zależności od możliwości wykonawcy i jego wyobraźni artystycznej.

W przypadku jednak tego cyklu mamy w omówieniu dzieła, zarówno we wstępnej koncepcji, jak i ogromnie szczegółowej rozprawie bardzo dokładne, wręcz drobiazgowo wskazówki wykonawcze, których odzwierciedleniem powinno być nagranie.

Tymczasem w kolejnych pieśniach znaleźć można tak wiele niedoskonałości technicznych i niekonsekwencji dynamicznych, braku realizacji wskazówek w akcentach i zacieraniu spółgłosek aż do niesłyszalności / przy usiłowaniu uzyskania płynności i swoiście pojętego legato/, że nasuwa się uwaga o absolutnej niekompatybilności nagrania i jego omówienia, czyli rozprawy.

#### „Der Engel”

Przy dość szybkim, „konkretnym” tempie śpiewaczka w zasadzie nie stosuje dynamicznego rozwoju frazy aż do taktu 15. W takcie 23 nie daje się zauważyć „poco ritenuto” a następnie „a tempo”. Brak również realizacji „sehr ruhig” w takcie 28, ani akcentu na słowie „Schmerz” w takcie 37.

Odrębnym problemem są zagadnienia techniczne: niestabilna intonacja w całej prawie pieśni, podjazdy i zmiana pozycji dźwięku w taktach: 9, 10, 14, 20, 21, 25, 30,33, 35.

#### „Stehe still”

Śpiewaczka nie stosuje w takcie 55 zmiany tempa „Mäsiger als zuvor”, subito piano w takcie 59, absolutnego ściszenia w taktach 69-74 / „wie gänzlich sich verlierend”/ ani też zmiany tempa „Langsam” w taktach 76-do końca.

W tej pieśni również techniczne uwagi dotyczą „podjazdów” na dźwięki w taktach: 6, 10 / zmiana pozycji szpeci ten górny dźwięk!/, 12, 25, 28, 34, 56.

W całej pieśni, podobnie, jak w poprzedniej, jest dużo błędów intonacyjnych.

#### „Im Treibhaus”

Pomimo wskazówek dynamicznych- brak „p” w takcie 10, zmiana rytmu w takcie 13, brak zaznaczonego akcentu w takcie 22, brak koncepcji przeprowadzenia frazy zgodnej z narracją w taktach 39-47. Śpiewaczka nie respektuje suspiracji- pauz, tak charakterystycznych dla tej pieśni w taktach 33-39. Część pauz jest za krótka, bez wyczucia czasu, a w takcie 38 pauza szesnastkowa, która jest „uwieńczeniem” zakończenia tego fragmentu nie istnieje.

Także w tej pieśni wiele dźwięków jest branych od dołu, z błędami intonacyjnymi.

W takcie 31 nie ma zupełnie spółgłoski „w” w słowie „Wohl”

#### „Schmerzen”

W takcie 21 brak realizacji „mit grosser steigerung”, brak „molto ritenuto” i „a tempo” w taktach 22 i 23.

Podobne problemy techniczne, jak w poprzednich pieśniach- nieprecyzyjny wysoki dźwięk w takcie 9 i intonacja w takcie 14.

#### „Träume”

Tempo pieśni wyklucza jakikolwiek mistyczny nastrój. Kompozytor napisał „nie schleppend”, ale nie tłumaczy to pośpiechu, z jakim pianistka realizuje cały wstęp, a potem

solistka przejmuje narzucone wcześniej tempo. Czyżby przyczyną tego tempa był za krótki oddech? Śpiewaczka nie realizuje wskazówki „belebt” w takcie 41, ani trudnego agogicznie przejścia między taktami 46, 47, 48, 49. Poszczególne frazy prowadzone są w jednostajnej dynamice, wykonywane dziwną rozjaśnioną, graniczącą z infantylną barwą, zwłaszcza przy powtarzających się słowach „träume” oraz „schäume” w taktach 19, 27, 31, 40, 48, 58. Zmiana rytmu na punktowany w takcie 28, błędy intonacyjne na górnych nutach w taktach 36, 38

### **Na nagraniu obu wersji „Wesendonck- lieder” solistce towarzyszy pianistka Yuki Inagawa.**

Niestety, nawet po wielokrotnym przesłuchaniu cyklu i próbach zaakceptowania koncepcji warstwy fortepianowej nagrania nasuwa się niżej podpisanej zasadnicza uwaga: pianistka gra w sposób bezduszny, zupełnie jakby musiała ćwiczyć z metronomem.

Dziwi fakt, że śpiewaczka zdecydowała się na współtworzenie muzyki, w której ogromną rolę odgrywają odcienie barwowe i doskonale wykonane tempo rubato / o tych niuansach wykonawczych Autorka wielokrotnie wspomina w pracy pisemnej/ z osobą, której nie udaje się stworzyć zróżnicowanych dynamicznie fraz, która nie koresponduje z intencjami tekstu literackiego, gra zaledwie poprawnie, trwożliwie i monotennie.

W pieśni „Der Engel” brak w akompaniamencie długiej frazy, brak przestrzeni operującej w delikatnej dynamice.

Wstęp do pieśni „Stehe still” jest odegrany zaledwie poprawnie i mechanicznie, nie oddając zupełnie motoryki i napięcia, które powinno poprzedzać wejście głosu solowego, rozpoczynającego narrację w pełnym napięcia, punktowanym rytmie.

Wznoszenie emocjonalne i opadanie emocji, zróżnicowanie dynamiczne przy powtarzających się motywach, prowadzące do rozwiązania w forte, „Lass mich sein!” nie znajduje odbicia w grze pianistki.

Zdumiewające jest tempo wstępu genialnej pieśni „Träume”- znacznie szybsze od ogólnie przyjętego, gdzie nie ma śladu prowadzenia frazy od strony dynamicznej, nie ma śladu nawet emocji. Oznaczenie tempa- sehr mäsig bewegt, aber nie schleppend- nie oznacza, że wstęp ma być mechanicznie odegrany. Kompozytor zdawał sobie sprawę z tego, że nastrój pieśni może prowokować do zwalniania tempa i stąd uwaga „nie schleppend”. Pianistka nie realizuje poza tym akordów oznaczonych kropkami pod nutą i lukowanych i nie różnicuje ich z akordami legato od taktu 5, gdzie pojawia się w górnym głosie kantylena. To prawda, ten wstęp jest bardzo długi i poprzez swoją obezwładniającą prostotę bardzo trudny.

### **Oprócz wersji niemieckiej znajdujemy na płycie cd wersję włoską do tekstów Arrigo Boito.**

W tej wersji można zaobserwować, że solistce jest nieco łatwiej pokonywać trudności techniczne, intonacja jest bardziej poprawna / choć daleko jej do ideału/.

Uwaga natomiast, jaka się nasuwa, dotyczy z kolei czytelności tekstu. Śpiewając po włosku p. Meinel stara się śpiewać tak bardzo legato, że spółgłoski zatracają się i słowa są mało zrozumiałe, a chyba nie o to tu chodzi.

Zestawienie obu wersji jest interesujące, ale miało na celu zilustrowanie, jak bardzo potrzebował i poszukiwał Wagner elementów belcanta w swoich pieśniach, pisanych przez Niego do tekstów niemieckich.

Właśnie takie zadanie postawiła sobie Doktorantka.

## **OMÓWIENIE DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO : „ JAK ZATOPIĆ SŁOWA W DŹWIĘKU?GENEZA SYMBIOZY WŁOSKIEJ ŚPIEWNOCI I DRAMATYCZNEJ DEKLAMACJI W PIEŚNIACH RYSZARDA WAGNERA DO WIERSZY MATYLDY WESENDONCK”**

Bardzo obszerna i szczegółowa rozprawa doktorska, będąca omówieniem dzieła artystycznego, czyli nagrania cyklu pieśni R. Wagnera do wierszy Matyldy Wesendonck składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, zakończenia, streszczenia w języku polskim i angielskim, bibliografii i aneksu, zawierającego opis dwóch płyt / na jednej nagrano niemiecką wersję cyklu i wersje do słów A. Boito, a na drugiej zamieszczono fragmenty, ilustrujące konkretne omawiane w pracy zagadnienia/ i biografię pianistki.

**Rozdział I** poświęcony jest omówieniu najważniejszych wydarzeń z życia Ryszarda Wagnera. Autorka omawia tło historyczne czasów Wagnera, Jego sytuację rodzinną ,historię romansu Matyldy Wesendonck i kompozytora, wymienia szereg motywów pokrewnych i wzajemnych zależności w kompozycji „Tristana i Izoldy” i cyklu pieśni.

Wymienione są również najbardziej znaczące interpretacje cyklu oraz rozliczne wersje jego opracowania na różne składy orkiestrowe. Znajduje się tu również porównanie wersji orkiestrowej Felixa Mottl'a na głos sopranowy i mezzosopranowy / w opracowaniu Hansa Wernera Henze z roku 1977/. Niestety Autorka nie informuje nas, kiedy powstała wersja orkiestrowa Mottl'a na głos sopranowy. Wzmiankuje jedynie, że powstała na zamówienie Schott Verlag po śmierci Wagnera.

**Rozdział II** poświęcony jest interpretacji i analizie muzycznej pieśni do słów Matyldy Wesendonck.

Pani Meinel zamieściła w nim teksty niemieckie i tłumaczenia polskie pieśni. Dokonała szczegółowej interpretacji tekstów ze względu na wartości emocjonalne, filozoficzne, poetyckie i odniesienia personalne Autorów poezji i muzyki.

Wnikliwa analiza muzyczna pozwoliła na dostrzeżenie odnośników w równoległe pisanych operach R. Wagnera / motywy z „Das Rheingold”, „Tristan und Isolde”/.

Podkreślona jest w tym rozdziale wielokrotnie ogromna rola dynamiki, współpracy z fortepianem, przeplatania się linii melodycznych , barwy poszczególnych ilustracyjnych motywów, związek muzyki ze słowem, rytmu z prozodią poszczególnych fragmentów tekstu literackiego.

Cały ten rozdział posłużyć może dokładnemu zrozumieniu intencji Wagnera oraz jak najszerszej chęci Autorki, aby wniknąć w ducha wagnerowskich pieśni.

Doktorantka opisuje kolejne fragmenty poszczególnych pieśni, odnosząc się wnikliwie do uzyskiwania konkretnych, wymienianych w kolejnych taktach kompozycji poszczególnych pieśni efektów melodyczno- rytmicznych i techniczno- wokalnych, które pomogłyby w sposób idealny zrealizować zamysł poetycki i kompozytorski cyklu. Podkreślone są również konieczne zmiany tempa i efekty barwowe, rola pauz / suspiracje w pieśni III/, wycucie czasu.

Podawane przez Nią sugestie są bardzo trafne i zgodne z ogólnie przyjętą interpretacją tych pieśni.

Nie wiem, kto jest autorem tłumaczenia cytowanych przez p. Meinel wierszy Matyldy Wesendonck. Trudno wymagać od cudzoziemki krytycznego rozumienia przetłumaczonych na język polski romantycznych tekstów niemieckich. W tym momencie należy jednak zapytać o rolę promotora- czy nie należało bardziej wnikliwie zapoznać się z jakością tłumaczenia?

Zwłaszcza, że recenzenci pracy nie muszą obligatoryjnie znać języka niemieckiego, a sens interpretacji Doktorantki muszą zrozumieć na podstawie przytoczonego tłumaczenia. Mając w pamięci znakomite tłumaczenie nieżyjącej już Krystyny Jackowskiej- Pocijowej, cytowane zresztą w wielu programach filharmonicznych, z ubolewaniem stwierdzam, że chropowatość tłumaczenia wykorzystanego w niniejszej pracy jest rażąca.

Nie chodzi tu o tzw dokładny nierymowany przekład filologiczny, ale niestety o kompletny brak wyobraźni poetyckiej tłumacza.

Tak jak język tłumaczenia pracy, pomijając niezręczności, o których będzie mowa na końcu niniejszej recenzji, jest do zaakceptowania, tak niestety, znając nieco język niemiecki nie mogę zgodzić się z cytowanymi następującymi zwrotami, będącymi dosłownym i nieudolnym przekładem, nie mającym wiele wspólnego z uduchowionym tekstem pieśni.

Np: Stehe still! Zostało przetłumaczone jako „Stój spokojnie” zamiast „Zatrzymaj się!”- mowa o czasie, który pędzi...

Messer der Ewigkeit- przetłumaczone jako „nóż wieczności”- mowa o czasie, jako bezlitosnym mierniczym wieczności. Słowo Messer ma dwojakie znaczenie..

Całe tłumaczenie tej bardzo trudnej pieśni jest rażąco nieudolne i pełne nietrafionych wyrażen : np. „oko wpija się w oko” itd.

Pieśń III „Im Treibhaus” „W cieplarni” została przetłumaczona jako prozaiczne „W szklarni”- tutaj też nie brak niezręczności w rodzaju „ niemy świadek cierpienia pnie się w górę słodkiego powietrza”, lub „ i owijacie onieśmielone obłędem nie straszną jałową pustkę”

Pieśń IV „Schmerzen”- przetłumaczone dosłownie jako „Bóle” . Czy nie są to raczej „Cierpienia”?

NP „Słońce, wyplakujesz swoje oczy do czerwoności, kiedy kąpiąc się w lustrze morskim ogarnia cię wczesna śmierć”...

itd.

Pieśń V „Träume”- „Marzenia”:

„Powiedz, jakie cudowne marzenia utrzymują mój umysł, by nie jak puste piany przeminęły w jałową nicość?”

i dalej: w drugiej zwrotce: „ i ze swoją astronomią przechodzą błogo przez umysł”..

słowo Himmelskunde- przetłumaczone jako „astronomia” znaczy w tym momencie „zwiastun niebiański”.

Z uporem słowo „sinken” jest tłumaczone zawsze i wielokrotnie w całym cyklu jako „zatopić”, kiedy powinno być przetłumaczone jako „zniknąć”, „rozpłynąć się”, „zapaść się” itp.

### **Rozdział III**

#### **Śpiew belcanto jako fundament możliwości wyrazowych w pieśniach do wierszy**

#### **Wesendonck**

Autorka omawia fascynację Wagnera techniką belcanto. Cytując fragmenty Jego wypowiedzi stwierdza, że w zamyśle Kompozytora było połączenie niekończącej się linii melodycznej, płynnie ilustrującej tekst wolny od charakterystycznych dla języka niemieckiego szarpanych i akcentowanych zwłaszcza na końcu słowa spółgłosek.

Jeden z podrozdziałów poświęcony jest tradycji techniki belcanto, omówieniu cech charakterystycznych, wymagań wokalnych dla czystego stylu włoskiego.

Podrozdział drugi – to wzmianka o usiłowaniach Wagnera dla zastosowania belcanto w jego kompozycjach i ogólnie o wymaganiach tego typu, stawianych śpiewakom niemieckim w czasach Wagnera i późniejszych. Dodajmy tutaj, że dyskusje o śpiewaniu „legato” i „belcanto” w utworach Wagnera są wiecznie aktualne i są wiekuistym polem zmagania



śpiewaków z trudną wagnerowską materią. Od techniki belcanto jednak zależy przetrwanie wokalne wykonawców Jego utworów. Nie ma od tego ucieczki.

Doktorantka poświęca również sporo miejsca rozważaniom o onomatopejach w języku kompozytorskim Wagnera.

Podrozdział trzeci stanowi przedłużenie rozważań o technice belcanto, technice oddechowej, ideałowi brzmienia wg Wagnera / dźwięk smukły, srebrzysty, nośny bez nacisku na krtań, uniesiony na pozycji, z elastycznym podparciem, prowadzony legato, ćwiczony w koloraturze, plastyczny/.

Podrozdział czwarty- symbioza włoskiej śpiewności i gramatycznej deklamacji- sednem tych rozważań jest dopasowanie tempa śpiewu i tempa mowy. Tekst, rytm i melodia powinny pozostawać w równowadze.

## **Rozdział IV**

### **Osadzenie słowa w dźwięku- zastosowanie głosowe.**

Autorka skupia się na zastosowaniu procesów dynamicznych, kształtujących frazę i ilustrujących poszczególne słowa, następnie w podrozdziale drugim analizuje problemy oddechowe i frazowanie i związane z tym śpiewanie z tzw niskim oparciem głosu, na pozycji. W następnym podrozdziale omówione jest „falowanie emocjonalne”, konieczne dla zrozumienia emocji, zawartych w poszczególnych pieśniach oraz w podrozdziale czwartym rola, jaką odgrywa barwa i modulacja barwą.

Kontrowersyjna z mojego punktu widzenia jest uwaga Autorki, która poleca w ostatniej pieśni „Träume” w słowie „Alvergessen” „od ciemnego, obejmującego wszystko dźwięku przez płaską, jasną radość, do delikatnego, kruchej... przykład nr 30. Z tego miejsca ten dźwięk prowadzony jest już płasko i długo...” Słowo „płasko”, będące w sprzeczności z jakimkolwiek klasyfikowaniem śpiewu jako „belcanto” składam na karb niezręczności tłumaczenia...

### **Uwagi krytyczne dotyczące poprawności napisania pracy:**

1. błędy literówki: str.6, str. 8 wiersz 24, str. 100 wiersz 8, str. 106 wiersz 14 od dołu, str. 126 wiersz 5 od dołu, str. 129 wiersz 2 od dołu.
2. niekonsekwencja w pisowni nazwisk obcych- raz pisane z odmianą, raz bez odmiany str 8 wiersz 6, str. 8 wiersz 7, str. 48
3. błędy w odmianie rzeczownikowej str 8 wiersz 12
4. błędy gramatyczno- stylistyczne str. 8 wiersz 18, str. 10 wiersz 3 od dołu,
5. błąd ortograficzny. Słowo „krzta” pisze się przez rz, a nie przez sz.
6. niekonsekwencja w tytułach oper Wagnera. Część jest pisana w dwóch wersjach językowych, część tylko po niemiecku, a część tylko po polsku w tłumaczeniu
7. niekonsekwencja w pisowni nazwiska „Wesendonck”. Jeśli na str.16 Autorka stwierdza, że pierwszy wydawca napisał „Wesendonk”, to powinna to być tylko wzmianka o tym fakcie. W treści rozprawy jednak np. na str. 21 i 24 pojawia się wersja „Wesendonk”, a potem w dalszym ciągu „Wesendonck”
8. na str. 23 Autorka stwierdza, że w dniu urodzin Matyldy 23.12.1857 roku Wagner zjawił się z ośmioma muzykami i wykonał wersję „Träume” na 8 instrumentów i skrzypce solo. Na stronie 43- wersja „Träume” na skrzypce solo i trzynaście instrumentów...

## **Zakończenie**

Stanowi sumę rozważań. Autorka podkreśla : „Wagner marzył o ojczyźnianym belcanto. Wymarzył sobie wąskobrzmiące, srebrzyste brzmienie, połączone z wewnętrznym i dramatycznie nacechowanym wykonaniem, przy akompaniamencie z wyczuciem i ogromną linią legato grającego pianisty. Techniczne detale to suwerenna technika skal, osadzona

wokalizacja, filar in tuono, portamenti, mordenty, tryle, bardzo przemyślane tempo rubato. Bardzo wymagająca partia fortepianu mocno splata się z melodią głosu. Śpiew i fortepian w swoim tysiącu barw tworzą muzycznie i treściowo mocno splecioną jedność".  
Chciałabym, aby powyższy cytat z pracy Autorki świadczył o jakości Jej wykonania tego genialnego cyklu.

Niestety- z wielką przykrością stwierdzam , że niski poziom wykonania przedstawionego do w/w oceny dzieła artystycznego nie jest kompatybilny z jego omówieniem i zmuszona jestem stwierdzić, że **Doktorantka nie wypełniła wymagań art.13 ust.1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. Pracy nie przyjmuję.**

Andrzej Ruzje