

Recenzja pracy doktorskiej

mgr. Bartosza Szulca

Zlecniodawca recenzji:

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wydział Wokalno-Aktorski, pismo z dnia 19 sierpnia 2019 roku, zlecenie podjęte na podstawie art. 11 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z późn. zm., tekst jednolity (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789), jak też Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku, pismo skierowane przez Dziekana Wydziału prof. dr. hab. Urszulę Kryger.

Dotyczy:

- Uchwały Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi nr 54/IV/2015/2016 z dnia 28 września 2016 roku w sprawie wszczęcia, na wniosek mgr. Bartosza Szulca z dnia 19 września 2016 roku, przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej: wokalistyka
- Nadesłanego przez przewodniczącego Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego pisma z dnia 19 sierpnia 2019 roku informującego o wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta rozprawy doktorskiej mgr. Bartosza Szulca pod tytułem *Różnorodność antropomorfizacji śmierci na przestrzeni wieków na podstawie wybranych przykładów literatury wokalnej* napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Micińskiego.

Podstawowe dane o kandydacie:

Mgr Bartosz Szulc urodził się w Łodzi. W 2012 roku ukończył studia II stopnia na kierunku: wokalistyka w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi uzyskując wynik celujący. Swe umiejętności wokalne pogłębiał podczas kursów mistrzowskich i warsztatów prowadzonych przez następujących pedagogów: Włodzimierza Zalewskiego, Andrzeja Żarneckiego, Annę Radziejewską, Piotra Micińskiego, Udo Reinemanna i Rudolpha Piernaya. Jest również absolwentem dwusemestralnych studiów podyplomowych na Podyplomowym Międzywydziałowym Studium Pieśni III edycji w Uniwersytecie Fryderyka Chopina w Warszawie.

Jego działalność artystyczna obejmuje występy w przedstawieniach operowych: *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta; *Juliusz Cezar* G. Haendla, *Gianni Schicchi* G. Pucciniego, *Błękitny zamek* R. Czubatego, *Abu Hassan* C. M. Webera i *Cyrułik sewilski* G. Rossiniego i w koncertach kameralnych oraz w koncertach prezentujących utwory oratoryjno-kantatowe, m. in.: *Messe solenne de St. Cecile* Ch. Gounoda, *Msza nelsonska d-moll* J. Haydna, *Magnificat g-moll* T. Albinoniego, *Missa brevis D-dur* W. A. Mozarta,

Completorium G.G. Gorczyckiego, *Msza G-dur* F. Schuberta, *Msza koronacyjna C-dur* W. A. Mozarta, kantata *Ich geh und suche mit Verlangen* J. S. Bacha i *Te Deum* A. Charpentiera.

Jest laureatem kilku nagród. W 2012 roku na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Giulia Perottiego w Ueckermünde w Niemczech został zdobywcą III miejsca w kategorii B2 oraz otrzymał nagrodę specjalną dla najlepszego głosu basowego W 2015 roku za wykonanie partii Sarastra w przedstawieniu *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta na festiwalu Sommer Oper Bamberg w Niemczech uzyskał stypendium od Richard Wagner – Association of the city of Bamberg.

Obecnie pracuje jako artysta chóru w Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina w Łodzi, a także jest nauczycielem śpiewu solowego w Zespole Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi. Z przedłożonej dokumentacji wynika, że angażuje się w inicjatywy lokalnego środowiska muzycznego, m.in.: w ubiegłych latach prowadził zajęcia emisji głosu dla chórzystów Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” w Zgierzu i uczniów Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Pabianicach, pełnił funkcje jurora w konkursach oraz wygłosił prelekcję podczas IV Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Konteksty kształcenia muzycznego. Muzyka w edukacji dzieci i młodzieży* w AM w Łodzi.

Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr. Bartosza Szulca pod tytułem *Różnorodność antropomorfizacji śmierci na przestrzeni wieków na podstawie wybranych przykładów literatury wokalne* składa się z dzieła artystycznego zapisanego na nośniku CD oraz jego opisu.

W dziele artystycznym zaprezentowano pieśni, ballady i arie, stanowiące doskonałą ilustrację różnorodności antropomorfizacji śmierci w kolejnych epokach w historii muzyki, począwszy od baroku, aż do połowy XX wieku. Nagranie obejmuje 15 ułożonych chronologicznie utworów różnych kompozytorów (angielskiego, niemieckich, polskiego, rosyjskiego, fińskiego i żydowskiego). Jego łączny czas wynosi 62:58. Znalazły się na nim następujące kompozycje:

1. Autor nieznan *Death and the Lady*
2. A. Harder *Das Bündnis mit dem Tode*
3. F. Schubert *Der Tod und das Mädchen*
4. F. Schubert *Der Jüngling und der Tod*
5. F. Schubert *Der Jüngling und der Tod* wersja druga
6. J. C. G. Loewe *Der Jungfrau und der Tod*
7. J. C. G. Loewe *Tod und Tödin*
8. S. Moniuszko *Dziad i baba*
9. M. Musorgski *Kołysanka* z cyklu *Pieśni i tańce śmierci*
10. M. Musorgski *Serenada* z cyklu *Pieśni i tańce śmierci*
11. M. Musorgski *Trepak* z cyklu *Pieśni i tańce śmierci*
12. M. Musorgski *Wódz* z cyklu *Pieśni i tańce śmierci*
13. Yrjö Kilpinen *Der Tod und der einsamer Trinker* z cyklu *Lieder um den Tod*
14. V. Ullman aria *Śmierci Das waren Kriege* z opery *Der Kaiser von Atlantis*
15. V. Ullman aria *Śmierci Ich bin der Tod* z opery *Der Kaiser von Atlantis*

Wykonawcy partii wokalne – Bartoszowi Szulcowi, towarzyszą: Przemysław Pogocki - lutnia (nagranie nr 1) i gitara (nagranie nr 2), Dobrochna Jachowicz-Zakrzewska – fortepian (nagrania nr: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13), orkiestra złożona ze studentów i absolwentów Akademii Muzycznej w Łodzi pod

dyrekcją Dawida Bera (nagrania nr: 14, 15) oraz Tomasz Kaszuba, który w ostatnim utworze zrealizował partię klawesynu. Niestety, nigdzie nie napotkałem daty i miejsca nagrania. Brakuje także spisu zamieszczonych na płycie utworów oraz ich wykonawców, co stanowi pewne utrudnienie w korzystaniu z nagrania.

Wymienione utwory zostały wyselekcjonowane spośród licznych kompozycji osnutych na motywach Śmierci na podstawie trzech kryteriów wskazanych w pracy (str. 91). Po pierwsze: utwór musiał zawierać obraz spersonifikowanej Śmierci, po drugie: nie mogło być wątpliwości, że ukazana jest Śmierć, a nie inna istota zachowująca się podobnie i wreszcie po trzecie: w utworze musiał występować monolog Śmierci lub jej dialog z inną postacią. Na nagraniu zgromadzone zostały utwory zróżnicowane nie tylko pod względem rozpoznawalności, języka tekstu i zastosowanego akompaniamentu, ale także wymagań wykonawczych, wynikających z konieczności kontrastowania wypowiedzi Śmierci z wypowiedziami innych bohaterów. Jak wynika z opisu dzieła artystycznego starano się korzystać z zapisów nutowych w wersji maksymalnie zbliżonej do oryginału. Dla potrzeb nagrania dokonano transkrypcji pierwszego utworu *Death and the Lady* na lutnię dziesięciochórową, drugiego *Das Bündnis mit dem Tode* A. Hardera na gitarę, a kilka pieśni zostało przetransponowanych do niższych tonacji: A. Hardera *Das Bündnis mit dem Tode*, F. Schuberta *Der Jüngling und der Tod*, M. Musorgskiego *Kołysanka*, *Trepak* i *Wódz* oraz Y. Kilpinena *Der Tod und der einsamer Trinker*.

Pan Bartosz Szulc dysponuje głosem basowym o ciekawej, ciemnej barwie. Jest śpiewakiem doskonale odnajdującym się w muzyce kameralnej różnych epok. Wykonania zarejestrowane na płycie są bardzo przemyślane, wręcz perfekcyjne. Zarówno śpiewak, jak i akompaniujący mu instrumentalści, współtworząc dzieło artystyczne unikali naśladownictwa znanych wykonawców i starali się, aby ich własna interpretacja muzyczna była zgodna z warstwą literacką utworu i zachowywała istniejące w każdej epoce tradycje wykonawcze. W nagraniu ukazane zostały walory głosu basowego w całej skali w związku z częstym występowaniem w jednym utworze partii kobiecej zapisanej w wyższej tessiturze obok niskiej partii męskiej. Najlepszym tego przykładem jest pieśń J. C. G. Loewego *Der Jungfrau und der Tod*, w której z uwagi na szeroki ambitus pojawiają się niewygodne i trudne dla basu frazy na długich dźwiękach w wysokiej tessiturze utrzymane w dynamice *piano*. Wyzwaniem interpretacyjnym jest także ballada *Dziad i baba* S. Moniuszki, wymagająca czytelnego zróżnicowania partii poszczególnych postaci i utrzymania żartobliwego charakteru dialogów. Duże wrażenie wywarło na mnie wykonanie mrocznych i nasyconych emocjonalnością *Pieśni i tańców śmierci* M. Musorgskiego. W każdym utworze cyklu dzięki świadomemu operowaniu przez śpiewaka barwą, artykulacją i dynamiką, zbudowany został odrębny nastrój. Podobały mi się również utwory umieszczone na początku nagrania: *Death and the Lady* nieznanego autora i *Das Bündnis mit dem Tode* A. Hardera, gdzie w kantylenowych frazach w niskiej tessiturze jego głos brzmi aksamitnie. Uwagę przykuwa też obrazowa interpretacja mało znanej pieśni fińskiego kompozytora Y. Kilpinena *Der Tod und der einsamer Trinker*, w której pijany mężczyzna w rozmowie ze Śmiercią powtarza tylko jedną frazę: *Dein Wohl!* (*Na zdrowie!*), śpiewając ją za każdym razem w odmienny sposób. Świadectwem dużej muzykalności i sprawności technicznej Doktoranta są także – wieńczące nagranie – atonalne arie Śmierci z opery *Cesarz Atlantydy (Der Kaiser von Atlantis)* V. Ullmana. Na pochwałę zasługuje dobra dykcja i prawidłowe gospodarowanie oddechem.

Rozprawa doktorska jest bardzo obszerna, liczy 236 stron (bez aneksu). Składa się z trzech rozdziałów, z których każdy podzielony jest na kilka podrozdziałów, zakończenia, bibliografii i aneksu, zawierającego trudno dostępne materiały nutowe, wykorzystane w pracy. Porusza temat

uniwersalny, dotyczący każdej istoty żywej w sposób nieuchronny. Temat, który jak chyba żaden inny odpycha, napawa strachem i wstrętem, pozostając jednocześnie przez wieki niewyczerpalną inspiracją dla twórców różnych dziedzin sztuki. Śmierć bowiem w wyobrażeniach ludzi od dawien dawna była uosobiona. Prawdopodobnie dla oswojenia strachu, jaki budziła, zaczęto przypisywać jej cechy ludzkie nie tylko w zakresie wyglądu i płci, ale też zachowań.

W rozdziale pierwszym prześlędzono zmiany w sposobach antropomorfizacji Śmierci, które następowały w kulturze europejskiej od starożytności do czasów współczesnych. W poszczególnych epokach zainteresowanie tą tematyką było niejednorodne – to słabło, to nasilało się podsycane wybuchami epidemii i wojen, a artyści ujmowali Śmierć na różne sposoby, czyniąc z niej wybawiciela lub prześladowcę człowieka. Punktem wyjścia dla zamieszczonych tutaj rozważań historycznych było przedstawienie upostaciowanych wizerunków Śmierci w kulturach powstałych w kręgu religii politeistycznych: greckiej, rzymskiej, germańskiej i słowiańskiej oraz monoteistycznych religii Abrahamowych: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa. Następnie scharakteryzowane zostały wyobrażenia późnośredniowieczne rodzące się licznie wskutek szoku wywołanego przez epidemię dżumy (czarną śmierć), która w połowie XIV wieku pochłonęła 1/3 ludności Europy. W literaturze spopularyzowano wówczas elegie opisujące monotonne i długie procesje zmarłych z powtarzającym się zwrotem *vado mori*, a malarstwo ujęło ten motyw w formę *danse macabre*, czyli alegorycznych przedstawień tańca ludzi ze Śmiercią. W okresie renesansu, będącego w sferze kultury powrotem do antyku, nastąpił w Europie trwały rozłam religijny, który dokonał się pod wpływem reformacji. W ujęciach Śmierci nastąpiło wówczas rozszczepienie na popularny w krajach katolickich motyw *il trionfo della morte* i występujące w protestanckich krajach germańskich przedstawienia Śmierci w miłosnym uścisku z młodą kobietą. Barok z kolei w sztukach plastycznych upowszechnił pełne symboliki martwe natury wanitatywne oraz powrócił do średniowiecznego motywu *danse macabre* odciskając na nim swoje piętno. W wieku rozumu, czyli w oświeceniu zaznaczył się spadek zainteresowania antropomorfizacją Śmierci z wyjątkiem stosowania tego motywu w utworach moralizatorskich i satyrycznych. Prawdziwa eksplozja wizerunków Śmierci nastąpiła w wieku XIX. Wiązało się to z przedkładaniem przez artystów świata nadprzyrodzonego nad otaczającą rzeczywistość oraz z przetaczaniem się przez Europę epidemii żółtej febry i cholery. Powróciły wówczas znane z przeszłości motywy tańców śmierci czy *vanitas* w wersji romantycznej. W wieku XX, naznaczonym tragicznymi doświadczeniami pierwszej, a niedługo potem drugiej wojny światowej, zainteresowanie motywem Śmierci także nie osłabło, a wizje artystów wobec mnogości i bezsensowności ofiar były bardzo sugestywne. Treści przedstawione w rozdziale opatrzone obfitym i celnie dobranym materiałem ikonograficznym oraz udokumentowano licznymi przykładami literackimi i muzycznymi.

Rozdział drugi poświęcony został omówieniu utworów, które dobrano według wyżej wspomnianych kryteriów i utrwalono na nagraniu. W podrozdziałach, odpowiadających kolejnym kompozycjom, znaleźć można szereg interesujących informacji dotyczących okoliczności powstania utworów, autorów tekstu literackiego i muzyki oraz pochodzenia materiału nutowego, co wiązało się nieraz z koniecznością szczególnych dociekań. Następnie dokonano przedstawienia treści, a także przytoczono teksty równoległe oryginału wraz z jego polskim tłumaczeniem. Warto podkreślić, że autorem tych tłumaczeń z języka angielskiego, niemieckiego i rosyjskiego był sam Doktorant. Analizie warstwy literackiej towarzyszy wnikliwe omówienie struktury muzycznej utworu zilustrowane adekwatnymi przykładami nutowymi. Dzięki zastosowaniu odmiennych środków dynamicznych,

agogicznych i artykulacyjnych w melodii i w akompaniamentcie, w kolejnych utworach jawi się coraz to inne, zgodne z tendencjami epoki oblicze Śmierci: gwałtowne, nieprzejednane albo przynoszące ukojenie lub żartobliwe, a czasem brutalne.

Rozdział ostatni, podobnie jak poprzedni podzielony na podrozdziały odnoszące się do kolejnych utworów, zawiera analizę dostępnych wykonań zarejestrowanych w II połowie XX w. lub w początkach XXI w. O ile w przypadku utworów mało popularnych i wykonywanych rzadko, ilość nagrań była niewielka i trudna do pozyskania, o tyle w przypadku kompozycji znanych, należało dokonać wyboru, kierując się określonymi kryteriami. Analiza tych wykonań przeprowadzona została zarówno od strony wokalne, jak i traktowanego równorzędnie akompaniamentu ze wskazaniem najtrafniejszych zabiegów interpretacyjnych zastosowanych przez artystów. W dalszej części każdego podrozdziału następuje szczegółowe omówienie własnych założeń wykonawczych, które Doktorant i akompaniujący mu instrumentalności postawili przed sobą. Prezentowane tutaj koncepcje świadczą o dążności do uzyskania niepowtarzalnej, indywidualnej interpretacji utworu wynikającej z osobistej refleksji nad tekstem literackim i muzycznym, przy zachowaniu wierności wobec zamysłu twórców. Wszystko to razem świadczy o dużej wrażliwości poetyckiej i muzycznej, dobrym osłuchaniu i głębokim zainteresowaniu Doktoranta tą częścią literatury wokalne.

Podsumowując, należy stwierdzić, że praca została napisana z dużym zaangażowaniem, w sposób rzetelny i w oparciu o bogaty materiał źródłowy wymagający znajomości języków obcych. Jej układ jest logiczny, a język precyzyjny. Obfituje w przykłady nutowe, ryciny i ich omówienia oraz odniesienia literackie będące odbiciem szerokich zainteresowań wybiegających poza sztuki muzyczne. Na koniec nie mogę jednak pominąć następującej uwagi krytycznej: rozprawa posiada podsumowujące całość zakończenie, ale nie posiada wstępu. Wydaje się, że pominięcie tej części pracy, pozbawiło Doktoranta możliwości ukazania procesu twórczego i wysiłku włożonego w jej napisanie oraz podzielenia się osobistym stosunkiem do wykonywanego repertuaru.

Konkluzja:

Po zapoznaniu się z całością dzieła artystycznego nie ma wątpliwości, że Doktorant posiada szeroką wiedzę teoretyczną w badanym obszarze i umiejętności potrzebne do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Jego praca stanowi cenny wkład w dziedzinie sztuk muzycznych i posiada wysoki walor poznawczy. Pan mgr Bartosz Szulc rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymagania Ustawy.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

dr hab. Jacek Greszta

