

Podstawowe dane osobowe recenzenta

Kraków, dnia 10.09.2015 r.

Dr hab. Maria Seremet-Dziewięcka
Sztuki muzyczne,
dyscyplina artystyczna wokalistyka
Akademia Muzyczna w Krakowie

RECENZJA PRACY DKTORSKIEJ
MGR. KRYSZYNY TRYLNIK-ZALESKIEJ

ZLECENIODAWCA RECENZJI:

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie Wydział Wokalno-Aktorski, pismo z dnia 20 maja 2015 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 6 grudnia 2013 roku, tekst jednolity o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. Nr 65, poz. 595 ze zmianami Dz. U. z dnia 27.07.2005 roku Nr 164, poz. 1365, art. 14 ust. 2 pkt. 2).

DOTYCZY:

Uchwały Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego z dnia 6 grudnia 2013(art.14 ust. 2, pkt 2 ustawy) w sprawie:

- przyjęcia tematu i koncepcji pracy doktorskiej,
- wszczęcia, na wniosek **Pani mgr. Krystyny Trylnik-Zaleskiej z dnia 5 listopada 2013 roku**, przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka
- 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. nr 65. poz. 595, ze zmianami Dz. U. nr.164, poz.1365 z dnia 17.08.2005 r., tekst jednolity art. 6 ust. 1,3), Rada Wydziału

posiadała uprawnienia do prowadzenia przewodu na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka

Do nadesłanego mi przez Przewodniczącego Rady Wydziału pisma informującego o wszczęciu przewodu doktorskiego i wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta pracy doktorskiej **Pani mgr. Katarzyny Trylnik-Zaleskiej** pt. „*Wokalno-aktorska interpretacja opery współczesnej na przykładzie Qudsji Zaher Pawła Szymańskiego*”, została dołączona następująca dokumentacja z posiedzenia Rady Wydziału w dniu 6 grudnia 2013 roku:

- uchwała o wszczęciu przewodu doktorskiego,
- uchwała o wyznaczeniu recenzentem pracy doktorskiej kandydata mojej osoby,
- protokoły z przebiegu posiedzenia Rady Wydziału Wokalno - Aktorskiego
- protokoły Komisji Skrutacyjnej z przeprowadzonych głosowań,
- lista obecności członków Rady Wydziału,
- lista członków Rady Wydziału zaliczanych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka do minimum kadrowego,

Powyższe dokumenty zostały sygnowane: podpisem Przewodniczącego Rady Wydziału, Protokolanta, członków Komisji Skrutacyjnej, jak również pieczęcią Rady. Liczba uprawnionych członków Rady wynosi 13 osób. Na posiedzeniu było obecnych **12** uprawnionych członków Rady. Oddano 12 głosów ważnych, za wszczęciem przewodu było 8 głosów, głosów przeciwnych 3, wstrzymujących 1 głos. Kworum głosujących w chwili podejmowania uchwały zostało zachowane.

Niniejszym stwierdzam, że przyjęcie tematu pracy doktorskiej, jej koncepcji oraz wszczęcie przewodu doktorskiego i wyznaczenie promotorów nie budzi żadnych zastrzeżeń prawnych.

W świetle ustawy z dnia 14 marca 2003 roku art. 14 ust. 2 pkt. 2 Rada Wydziału Wokalno-Aktorskiego Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie podjęła prawomocną uchwałę o wszczęciu przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej wokalistyka oraz wyznaczeniu mojej osoby recenzentem pracy doktorskiej dla **Pani mgr. Katarzyny Trylnik-Zaleskiej**.

PODSTAWOWE DANE O KANDYDACIE.

Katarzyna Trylnik-Zaleska urodziła się 5 maja 1973 roku w Opolu. Tutaj też rozpoczęła swoją edukację muzyczną. Najpierw w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w klasie fortepianu, uzyskując dyplom w roku 1990, a następnie w klasie śpiewu solowego w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia, którą ukończyła trzy lata później, w roku 1993.

Katarzyna Trylnik-Zaleska jest absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Pani profesor Haliny Słonickiej. Dyplom tejże Uczelni otrzymała w roku 1999 wraz z przyznaniem przez Kapitułę Rektorów szacownej Alma Mater medalem - *Magna cum Laude*, w uznaniu wybitnych osiągnięć artystycznych.

Katarzyna Trylnik-Zaleska już w czasie studiów zaczęła odnosić znaczące sukcesy na niwie wokalne, zdobywając laury na polskich i międzynarodowych Konkursach. Należą do nich następujące konkursy i nagrody, wymieniam w porządku chronologicznym:

Rok 1995 - Wokalny Kurs Mistrzowski Ryszarda Karczykowskiego – Nagroda dla najlepszego głosu żeńskiego ufundowana przez Dietricha Trailera,

Rok 1997 - VII Konkurs Sztuki Wokalnej im. Ady Sari – Nagroda specjalna za najlepiej wykonany utwór barokowy. XXXII Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Antonina Dvoraka – II Nagroda

Rok 1998 - III Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki – III Nagroda w kategorii głosów kobiecych. XXXXII Międzynarodowy Konkurs Wokalny w Tuluzie – Dyplom dla finalistki Konkursu. VII Międzynarodowy Konkurs Wokalny w Bilbao – Dyplom dla finalistki Konkursu.

W artystycznym *emploi* Katarzyny Trylnik-Zaleskiej znajduje się szerokie spektrum gatunków i stylów muzycznych. Z sukcesami odnajduje się Ona zarówno w kreacjach operowych jak i partiach oratoryjnych, koncertach kameralnych, recitalach pieśniarskich, także poświęconych polskiej liryce wokalne oraz w występach estradowych w ariach i ansamblach operetkowych i musicalowych.

Wśród dzieł muzyki oratoryjno-kantatowej będących w repertuarze Pani Katarzyny Trylnik-Zaleskiej znajdujemy wybitne pozycje literatury światowej. Najważniejsze z nich to:

Johann Sebastian Bach – *Weihnachts-Oratorium, Oster-Oratorium*, Ludwig van Beethoven – *IX Symfonia, Christus am Olberge op.85*, Joseph Haydn – *Die Schopfung, Stabat Mater*, Wolfgang Amadeus Mozart – *Requiem KV 626, Msza C-dur KV 317, Wielka Msza – c moll KV 427, Vesprae solennes de confessore KV 337*, Frantz Schubert *Msza G-dur*, Gioacchino Rossini – *Stabat Mater, Petite messe solennelle*, Giuseppe Verdi – *Requiem*. Felix Bartholdy-Mandelsson – *Elias*, Johannes Brahms – *Ein Deutesches Requiem* Anton Bruckner – *Te Deum*, Józef Elsner *Missa in G minor et major*, Karol Kurpiński – *Te Deum*, Carl Orff – *Carmina Burana*, Józef Świder - *Legnickie Oratorium*, Charles Heimmermann – *Messa degli Angeli*" Zbigniew Preisner – *Dekalog, kto ty jesteś człowieku*. Artystka może poszczycić się także partiami sopranowymi w dziełach symfonicznych: Gustawa Mahlera – *IV Symfonia* oraz *Symfonia VIII – Symfonia Tysiąca* Henryka Mikołaja Góreckiego – *Symfonia Pieśni żalonych op.36*. Do tej listy należy także dodać: *Vier letzte Lieder* Richarda Straussa. oraz *Bachianas Brasileiras* Heitora Villa-Lobosa.

Niezależnie od koncertowej aktywności, artystyczną domeną Pani Katarzyny Trylnik-Zaleskiej jest opera. Nieprzerwanie od roku 2001 związana jest ona ze sceną Teatru Wielkiej Opery Narodowej. Jednak pierwsze kroki postawiła tutaj trzy lata wcześniej w roku 1998 w przedstawieniu studenckim „*Così fan tutte*” Wolfganga Amadeusa Mozarta jako Fiordiligi, co należy uznać za jej sceniczny debiut. W artystycznym dorobku Katarzyny Trylnik-Zaleskiej znajdują się także inne partie mozartowskie, oprócz wyżej wymienionej to: Zerlina, Pamina, Susanna i Hrabina oraz role w operach Giacomo Pucciniego jak Mimi, Musetta, Lisetta i Liu. Na deskach Opery Narodowej wystąpiła również między innymi w roli Micaeli w „*Carmen*” Georges Bizeta, Askaniusza w „*Trojanach*” Hektora Berlioz a także kreowała postać Gabrielli w spektaklu premiery polskiej (2013r.) „*Diablów z Loudun*” Krzysztofa Pendereckiego.

Katarzyna Trylnik- Zaleska bierze udział także w produkcjach prezentujących estradowe wystawienie oper. Do najciekawszych wydarzeń należą koncerty inaugurujące kolejne sezony artystyczne Polskiej Orkiestry Radiowej w Studio PR im. Witolda Lutosławskiego. Śpiewaczka wystąpiła jako Nannetta w „*Falstaffie*” Verdiego (koncert zarejestrowany został przez Polskie Radio), Zosia w operze „*Flis*” Moniuszki (2009 r.) oraz w 1 aktowej operze buffa Szymona Laksa „*L'hirondelle inattende*”(2010r.)

Artystka śpiewa pod batutą takich znakomitości dyrygenckich jak: Łukasz Borowicz, Patrick Fournillier, Valery Gergiev, Jacek Kasprzyk, Kazimierz Kord, Tadeusz

Kozłowski, Wojciech Michniewski, Carlo Montanaro, Marek Pijarowski, Modestas Pitrenas, Antoni Wicherek, Tadeusz Wojciechowski, i Andriy Yurkevych.

Spośród plejady wybitnych śpiewaków pozwolę sobie wymienić następujące nazwiska: Karine Babajanyan, Tina Kiberg, Natalia Kovalova, Izabela Kłosińska, Urszula Krygier, Lilla Lee, Ewa Podleś, Jadwiga Rappe, Anna Lubańska, Małgorzata Walewska, Mariusz Kwiecień, Giancarlo Monsalve, Gustavo Porta, Gaston Rivero, Artur Ruciński, Rafał Siwek, Mikołaj Zalasieński.

Artystka pracuje również z cenionymi reżyserami □ m.in. Martą Domingo, Achimem Freyerem, Mariuszem Trelińskim, Keithem Wagnerem.

Wśród pianistów współpracujących z Katarzyną Trylnik-Zaleską znajdujemy Ewę Poblącą, Annę Marchwińską, Mariusza Rutkowskiego, Roberta Morawskiego.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ.

Praca doktorska mgr. Katarzyny Trylnik-Zaleskiej pod tytułem „*Wokalno-aktorska interpretacja opery współczesnej na przykładzie Qudsji Zaher Pawła Szymańskiego*” składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku DVD oraz jego opisu.

Dzieło artystyczne stanowi partia Qudsji Zaher, tytułowej bohaterki opery Pawła Szymańskiego pod tym samym tytułem, której premiera odbyła się w 2013 roku Teatrze Wielkim Opery Narodowej w Warszawie.

Dołączona do dokumentacji płyta jest rejestracją live z prapremierowego spektaklu. Twórcami dzieła, oprócz kompozytora są Maciej Drygas autor libretta, reżyser Eimuntas Nekrosius oraz Mariusz Nekrosius scenograf i Nadezda Gultiajeva kostiumolog. Przedstawienie od strony muzycznej przygotował i poprowadził Wojciech Michniewski.

Rola Qudsji Zaher, młodej Afganki skazanej na los uchodźcy w swojej muzycznej i wyrazowej warstwie stawia przed wykonawczynią bardzo wysokie wymagania. Narracja muzyczna partii sopranowej obfituje w melodie o następującej charakterystyce: nieregularność, skoki interwałowe o dużych ambitusach, powracające repetycje wysokich dźwięków, długie wartości wysokich dźwięków, glissanda rozpoczynające się zazwyczaj od

górnym dźwięków skali a kończące na dźwiękach umiejscowionych w rejestrze piersiowym, powtarzalność tych samych motywów muzycznych z nagłymi zaskakującymi zmianami, kumulacja motywów muzycznych oscylujących w obrębie dźwięków przejściowych dla głosu sopranowego

Brak wzorca metrycznego, skomplikowane struktury rytmiczne, a przede wszystkim harmoniczne utworu, mogą stanowić dodatkową trudność na przykład w prawidłowym ulokowaniu głosu w architekturze harmoniczej wykonywanych arii lub innych fragmentów opery oraz w odnalezieniu i intonowaniu pierwszych dźwięków poszczególnych fraz. Gęstość brzmienia orkiestry, niekiedy łącznie z chórem, wydaje się tworzyć barierę nie do przebicia dla głosu solowego.

Na płaszczyźnie wyrazowej znajdujemy nie mniejsze trudności, począwszy od skomplikowanego libretta, w którym tragiczna samobójczyni Qudsja Zaher już w pierwszej chwili pojawienia się na scenie wykonuje śmiertelny skok w otchłań morską, aż po różnorodność i wielowarstwowość ujawnianych przeżyć i niejednoznacznie kulturowo kojarzonych emocji. Na dnie morza toczą się jej dalsze losy, osoby już umarłej, nie mniej dramatyczne niż jej życie. Śmierć mała stać się dla niej wyzwoleniem. Pozostaje jednak w odrzuceniu i ciągłej ucieczce jako potwierdzenie pewnej prawidłowości jej losu. Oba motywy powracają w spektaklu wielokrotnie. W przebiegu dramaturgicznym dzieła, w pewnym momencie Qudsja zamienia się w mityczną Astrid, czyli obie role wykonywane są przez tą samą śpiewaczkę. Zbudowanie zatem psychologicznego, przekonywującego wizerunku Qudsji / Astrid jest zadaniem stawiającym przed śpiewaczką nie lada wyzwanie tym bardziej, że wiele wątków pozostaje niejednoznacznych z samego założenia.

Kompozytor wymaga także od głównej bohaterki dramatu zmiany w podejściu do samego aparatu wykonawczego. Traktuje głos jako narzędzie dla wyrażenia głęboko realistycznych emocji, drgających na skrajnych dymensjach - od krzyku, lamentu, zawodzenia, śpiewu, aż do melorecytacji. Ten rodzaj użycia instrumentu ludzkiego wydaje się prowadzić do wydobywania wielu możliwości wyrazowych głosu, zdeterminowanych przez określone uczucia ale nie do przypadkowych „nieokiełzanych” wybuchów wykraczających poza zamysł kompozytorski.

Zapoznając się z materiałem dzieła artystycznego już od pierwszego momentu zostałam poruszona głębią ekspresji głosu Pani Trylnik-Zaleskiej. Biła z niego niezwykła

naturalność a zarazem siła przekazu i swoista energia. Po obejrzeniu i wysłuchaniu całości spektaklu z przyjemnością stwierdzam, że artystka wykreowała postać Qudsji/Astrid niezwykle świadomie i przekonująco, prezentując wykonanie na bardzo wysokim poziomie.

Narrację muzyczną Qudsji rozpoczyna glissando zapowiadające najbardziej charakterystyczny rys głównej partii wokalne. Odnajdujemy w nim barokową figurę retoryczną pathopoia, wyrażającą uczucia kojarzone z cierpieniem, bólem, rozpaczą. Artystka kapitalnie oddaje różnorodność tych emocji w serii kolejno następujących po sobie glissand. Prowadząc głos z zasadami techniki wokalne, przekazuje różnorodne odcienie uczuć, lamentuje i rozpacza ale nie stosuje realistycznego krzyku. Pełnie poruszającej wypowiedzi osiąga czysto artystycznymi środkami wyrazu dzięki ekspresji, różnicowaniu dynamiki, wysublimowanemu crescendo i diminuendo oraz precyzji wykonania. Takie rozwiązanie działa na słuchacza z niezwykłą siłą tym bardziej, że mamy tu do czynienia ze sceną samobójstwa głównej bohaterki.

W scenie drugiej aktu I kompozytor umieścił pierwszą arię Qudsji *Kimkolwiek jestem*, której sposób ukształtowania jest bardzo interesujący. Jest to swoisty dialog toczący się na dwóch poziomach, muzycznym i tekstowym, pomiędzy główną bohaterką a Topielcami. Dotyczy on spraw egzystencjalnych, ale też, w świetle libretta, sama aria jest wyrazem poszukiwania swojego miejsca w nowej rzeczywistości, którą dla Qudsji staje się dno morza, a zarazem próg wieczności, wielka niewiadoma. Ten obraz malowany jest muzycznie poprzez kompilacje melodii zbudowanych z dużych skoków interwałowych z opadającymi glissandami oraz gamowymi pochodami sięgającymi górnego dźwięku c3. W arii głos solowy pozostaje często zawieszony w harmonicznym próżni. Trylnik-Zaleska interpretuje tę arie w sposób niezwykle obrazowy. Uzyskany efekt brzmieniowy głosu w zderzeniu z chórem Topielców jest bardzo sugestywny, a późniejsze imponujące, pełne ekspresji, piękna i swobody dźwięki górne na słowie „wieczność” i właśnie ją manifestujące, stanowią przejmujące przesłanie i jednocześnie zakończenie arii.

Trzecia scena aktu I przynosi nam dramatyczną wypowiedź skomponowaną w formie o znamionach pieśni przekomponowanej *Bądź pozdrowiona śmierci*. Słyszymy tu ujmującą, pełną napięcia dramatycznego ale równocześnie prostoty interpretację, jako wyraz utożsamienia śmierci z wyzwoleniem z więzów okrutnego życia. Śpiewaczka łączy śpiew recytatywny z lamentacją i dzięki odpowiedniej artykulacji i wielobarwności głosu uzyskuje wzruszający efekt.

Ostatnia czwarta scena aktu I wypełniona jest w całości przez arię Astrid *Cóż zem takiego zrobiła, Potężni Bogowie*, w której melodia sola sopranowego przelata się z recytacją chóru. Należy ona do jednej z najtrudniejszych technicznie i wyrazowo fragmentów omawianej partii. Pełna glissand, rozległych interwałów, ornamentacji, wysokich dźwięków. Jeden z dłuższych odcinków omawianej arii oscyluje pomiędzy d2 - as2, a gęsta orkiestracja prowokuje jakby do wytężania aparatu głosowego. Zawieszenie melodii przez dłuższy czas wokół dźwięków przejściowych, czyli trochę wbrew naturze głosu, jest zabiegiem kompozytora mającym na celu zwielokrotnienie dramatyzmu w kulminacji arii. Śpiewaczka świadomie buduje napięcia i posługuje się pełną paletą dynamiczną w całej skali głosu, z dużą łatwością przechodzi od dramatycznego fortissimo do subtelnego, eterycznego piano. Klimat arii zostaje przez nią precyzyjnie oddany. także dzięki dobraniu właściwej artykulacji oraz kolorystyki dźwiękowej zmieniającej się pod wpływem treści emocjonalnych.

W pozostałych ariach i passusach Qudsji/Astrid, do których należą: w akcie II zawołanie *Odyne! Odyne!*, *Bądź pozdrowiona śmierci*, *Panie wybacz, że prozę zawracam Ci głowę i ostatnia Kimkolwiek jestem*, język kompozytorski pozostaje właściwie niezmienny jak w wyżej opisanych, natomiast ulegają modyfikacji środki wyrazu, za pomocą których śpiewaczka maluje półcienie podtekstów emocjonalnych poszczególnych odcinków partii głównej bohaterki. Trylnik-Zaleska radzi sobie z tym problemem znakomicie. Posługuje się głosem swobodnie, proponuje czytelną, poruszającą interpretację zgodną z muzyczną i literacką warstwą dzieła. Dobra dykcja jest dodatkowym walorem jej warsztatu wykonawczego. Partia Qudsji/ Astrid w kreacji Katarzyny Trylnik-Zaleskiej jest zarówno dramatyczna jak i liryczna. Nie jest to jednak liryzm jaki kojarzymy z epoką bel canta, a raczej z wysublimowaną prostotą, pewnym odrealnieniem, bez których to elementów prawda o losie Qudsji Zaher nie mogła by zostać prawdziwie oddana. Dzięki kunsztowi wokalnemu, skoncentrowanemu na wydobyciu kompilacji skrajnych uczuć, połączonemu z wyraziście zbudowaną sceniczną postacią głównej bohaterki, Pani Katarzyna Trylnik-Zaleska, w omawianym przeze mnie przedstawieniu operowym, jest znakomitą interpretatorką tej roli.

We wstępie do omówienia opisowej części dzieła artystycznego chciałabym podkreślić, że Pani Katarzyna Trylnik-Zaleska, co budzi uznanie, za temat swojej rozprawy doktorskiej obrała dzieło zupełnie nieznanie szerszej publiczności, jednego z najzdolniejszych polskich kompozytorów średniego pokolenia Pana Pawła Szymańskiego.

Prezentowana praca, stanowiąca część opisową dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim, wyrasta zarówno z doświadczeń autorki wynikających z jej kilkunastoletniej pracy na scenie operowej jak i – na co zwraca szczególną uwagę – z głębokiego zaangażowania w kreację *Qudsji Zaher*, pierwszej roli jaką Artystka zaśpiewała w operze współczesnej, a właściwie – jak podkreśla - na wskroś nowoczesnej, stawiającej przed odtwórczynią, i to na wielu płaszczyznach, całkowicie nowe zadania wykonawcze. Autorka utożsamia je ze skomplikowaną strukturą dzieła, zwłaszcza ze sposobem ukształtowania bardzo trudnej partii sopranowej, niejednoznacznym, pełnym symboliki librettem, w którym odnajdujemy awangardową formułę narracji odrealnionej, nielinearnej i achronologicznej i wreszcie z nietuzinkowymi zadaniami wykonawczymi determinującymi poszukiwanie nowych środków wyrazu artystycznego. W tej perspektywie Autorka dokonuje próby analizy problematyki interpretacji wokaln-aktorskiej, wskazując na cechy uniwersalne, nie tylko dotyczące partii *Qudsji Zaher*.

Omawiana praca skonstruowana jest logicznie i poprawnie pod względem metodologicznym. Składają się na nią cztery rozdziały spięte klamrą Wstępu i Podsumowania. We Wstępie Katarzyna Trylnik-Zaleska przedstawia kierunki swoich poszukiwań oraz formułuje cele. Jednym z nich jest podjęcie się pierwszego naukowego opracowania opery *Qudsja Zaher*, która mimo, iż była recenzowana i wstępnie analizowana, nie doczekała się takiego ujęcia.

W rozdziale pierwszym Autorka przybliży sylwetki twórców opery *Qudsji Zaher* i jej inscenizacji. W artystycznych dossier artystów Katarzyna Trylnik-Zaleska podkreśla te wątki, które wiodły do stworzenia dzieła w kształcie zaprezentowanym w spektaklu. Zwraca uwagę na cechy charakterystyczne dla kompozycji Szumańskiego, oscylujące pomiędzy przeszłością, nawiązującą do muzyki baroku, a nowoczesnym językiem dźwiękowym wraz z autonomicznym posługiwaniem się konwencjami muzycznymi. Surkonwencjonalizm Szumańskiego manifestuje się poprzez wychodzenie poza ramy konwencji przy jednoczesnej jasnej z nią korelacji. Autorka przytacza opinie krytyków, którzy określają utwory Szumańskiego jako dzieła wysublimowane, przepełnione złożonymi emocjami i zmiennymi nastrojami. W dalszej części rozdziału Katarzyna Trylnik-Zaleska prezentując osoby Macieja J. Drygasa i Eimuntasa Nekrosiusa uwypuklając te cechy ich twórczości, które skądinąd całkowicie niezależnie, wykazują synergię z muzycznymi dziełami Szumańskiego. Wskazuje,

iż dzieła Drygasa to subtelne narracje dokumentalisty, w których nie ma banału, stereotypowych tez i wniosków, natomiast dominują portrety psychologiczne i emocjonalne pojedynczych ludzi lub grup społecznych. Libretto, które Drygas napisał na zamówienie Szymańskiego zostało dodatkowo nasycone niejednoznaczną symboliką. Natomiast u Nekrosiusa podkreśla, iż jest to reżyser, którego teatr określany jest jako awangardowy i tradycyjny jednocześnie, łączący przedstawianie realnego świata ze sferą symboliczną, z mirażem, elementami abstrakcji, którym twórca przypisuje metaforyczne znaczenie.

Rozdział drugi poświęcony jest muzycznej i literackiej charakterystyce treści dzieła operowego Pawła Szymańskiego. Jego akcja toczy się na dnie morza, w którego odmęty ze statku pełnego uchodźców skacze Afganka Qudsja i tam przeistacza się w Astrid postać z mitycznej opowieści o grupie skandynawskich uchodźców sprzed tysiąca lat. Oprócz szczegółowej analizy libretta i warstwy muzycznej opery, w rozdziale tym znajdujemy wątek poświęcony tytułowej bohaterce Qidsji Zaher. Katarzyna Trylnik-Zaleska skupia się na zarysowaniu postaci młodej Afganki, postaci autentycznej. Odwołuje się do oper kompozytorów różnych epok, których tytuł lub fabuła nawiązywała do postaci historycznych. Zwraca uwagę na fakty i mity dotyczące ich życia oraz sposób portretowaniu tych osób przez potomnych. W tym kontekście postać Qudsji Zaher jawi się niezwykle oryginalnie, jako postać autentyczna ale zupełnie nieznaną jest dzięki operze, nie tylko symbolem losu większości uchodźców ale równocześnie staje się postacią rozpoznawalną.

W rozdziale III Autorka zamieszcza przegląd wybranych recenzji ze spektaklu *Qidsja Zaher* zaznaczając, iż głosy krytyków były zróżnicowane i niespójne. Pewne te same elementy produkcji były przez jednych oceniane bardzo pozytywnie natomiast przez innych poddane krytyce. Dużym plusem tego rozdziału jest to, że Autorka nie tylko cytuje poszczególne recenzje ale zestawia je ze sobą, porównuje oraz komentuje pod kątem różnych kontrowersyjnych aspektów. Rozdział ten nie pełni więc roli suchego sprawozdania, lecz jest źródłem wiedzy o dziele i spektaklu uzyskanej poprzez polaryzację wielu krytycznych spojrzeń.

Rozdział IV zawiera uwagi, wnioski i koncepcje dotyczące interpretacji wokaln-aktorskiej partii Qudsji Zaher w aspekcie wykonawczym. Autorka skupia się zarówno na warstwie czysto technicznej, operowania głosem jak i prawidłowym odczytaniu i zrozumieniu psychologicznej głębi postaci Qudsji/Astrid. Przedstawia także swoje przemyślenia i uwagi na temat pracy nad budowaniem roli, odnajdywaniem w niej siebie, jak i na temat koncepcji reżyserskiej. Katarzyna Trylnik-Zaleska poddaje skrupulatnej wnikawości swoją partię w

kontekście całości dzieła Pawła Szamańskiego, na które składają się Prolog, cztery sceny z I aktu oraz trzy z aktu II. Zwraca uwagę na takie środki wyrazu jak: ekspresja, dynamika w tym umiejętnie stosowanie *diminued* i *crescend*, punktualność i skrupulatność rytmiczna, a także na: emocjonalne zabarwienie poszczególnych sekwencji muzycznych oddających skrajne uczucia czy dramatyczność motywów *ostinatowych*. W jednej z propozycji interpretacyjnej dotyczącej pieśni *Bądź pozdrowiona śmierci* zawartej w scenie trzeciej aktu I czytamy: „ Kontrast języków dźwiękowych postaci – śpiewu Qudsji i udratyzowanej mowy Nauczyciela(...) jest jednym z istotniejszych środków artystycznych wykorzystywanych przez Pawła Szamańskiego (...).W trosce o czytelność przekazu z jednej strony, a z drugiej o zróżnicowanie wyrazowe (...), w dialogu tym starałam się nadać swojemu śpiewowi charakter bardziej naturalny, nieznacznie bliższy recytatywowi niż klasycznemu śpiewowi operowemu. W wyborze interpretacji upewnił mnie faktyczny brak legata w tym odcinku (...) kontrastujący z wyraźnym (...) śpiewnym i potoczystym frazowaniem występującym w pieśni *Bądź pozdrowiona śmierci*”.

I jeszcze jeden cytat, w dużym skrócie, dotyczący arii Astrid ze sceny IV aktu I : „ Aria Astrid (...) pełna desperacji, żalu, w końcu i złości.(...) Choć jej treść zawiera jasny przekaz – jest niełatwa w interpretacji. Problematyczne jest już samo czytelne podanie tekstu pełnego imion bóstw, obcej nam, nordyckiej mitologii.(...).Zasadnicza trudność techniczna (...) w mojej ocenie to *metrum* – brak jakiegokolwiek wzorca metrycznego ułatwiającego przyswojenie melodii, a podczas wykonania dzieła odnajdowania się w przebiegu utworu. (...) Uwaga sopranistki musi być szczególnie skoncentrowana na (...)rytmie a jednocześnie technice aby nie stracić kontroli nad głosem, a co gorsza doprowadzić do zaciśnięcia gardła”.

Pozwolę sobie na wyrażenie dwóch uwag odnoszących się do opisowej części dzieła. Pierwsza dotyczy trochę zbyt oszczędnego rozwinięcia tematu obejmującego problematykę wokalną związaną z wykonawstwem muzyki współczesnej, abstrahując od dzieła Pawła Szamańskiego, tym bardziej, że Wstęp zapowiada podjęcie próby przedstawienia takiej uniwersalizacji. Pragnę zwrócić też uwagę na fakt, że zamieszczone w pracy kopie omawianych arii i fragmentów opery są bardzo słabej jakości i tym samym prawie nieczytelne.

KONKLUZJA

Praca doktorska Pani Katarzyny Trylnik Zaleskiej posiada oryginalny w swojej istocie, twórczy i edukacyjny charakter. Przedstawia i analizuje wszelkie niuanse techniczne, interpretacyjne i aktorskie partii Qudsji Zaher w operze Pawła Szamańskiego o tym samym tytule.

Korelacja dzieła artystycznego z jego opisem jest materiałem całościowym i źródłem wiedzy dla kolejnych artystów zainteresowanych wykonywaniem omawianej roli. Stanowi wynik badań, i przemyśleń Autorki.

Na uznanie zasługuje fakt, iż praca doktorska odnosi się do nowatorskiego dzieła muzycznego wybitnego kompozytora polskiego i jest pierwszą tego typu publikacją.

Przedstawiona praca doktorska wnosi interesujący wkład w rozwój dyscypliny artystycznej, jak również całej dziedziny nauk muzycznych.

Doktorantka wykazała się wiedzą teoretyczną, która w połączeniu z doświadczeniem artystycznym stanowi sumę ciekawych wartości zasługujących na wysoką ocenę.

Pani Katarzyna Trylnik Zaleska rozwiązała założone zagadnienie artystyczne i spełniła tym samym wymagania art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 roku.

Pracę doktorską przyjmuję i stawiam wniosek o jej przyjęcie.

Dr hab. Maria Seremet Dziewiecka

