

dr hab. Janusz Szrom
dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina: wokalistyka
Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Warszawa 26.08.2020 r.

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgra Marcina Wortmanna sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie: sztuki muzyczne, w dyscyplinie artystycznej: wokalistyka

Zleceniodawca recenzji: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Przewód doktorski jest prowadzony na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz. U. z 2017 roku poz. 1789.), Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669).

DOKUMENTACJA

1. Dokument zlecający mi recenzję pracy doktorskiej pana Marcina Wortmanna datowany na dzień 10.07.2020 r, podpisany elektronicznie przez prof. Pawła Łukaszewskiego, Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
2. Wniosek o wszczęcie przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych z dnia 20.03.2017 (podpisano Marcin Wortmann).
3. Dyplom (kopia) ukończenia Szkoły Policealnej (Zesp. Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie) przez Marcina Wortmanna w zakresie specjalności Wokalistyka Jazzowa z dnia 28.05.2004 r. (podpisano przez dyrektor Krystynę Bentkowską).
4. Dyplom (kopia) ukończenia studiów przez Marcina Wortmanna na Wydziale Wokalno-Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina datowany na dzień 27.06.2013 r (popisano przez Rektora prof. zw. Ryszarda Zimaka oraz Dziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego prof. Ryszard Cieśla
5. Życiorys (podpisano Marcin Wortmann)
6. Propozycja tematu pracy doktorskiej oraz propozycja osoby promotora (podpisano Marcin Wortmann).
7. Koncepcja pracy doktorskiej „Śpiewak klasyczny w repertuarze musicalowym.

Problematyka doboru techniczno-estetycznych środków wykonawczych na przykładzie arii barytonowych z musicali Stephena Sondheim'a" (podpisano Marcin Wortmann, Warszawa 2017).

8. Propozycja dzieła artystycznego (podpisano Marcin Wortmann).
9. Pismo (kopia) od firmy Josef Weinberger Ltd dot. Wypożyczenia materiałów nutowych z dnia 13.02.2017 r., podpisano przez Shauna White).
10. Wykaz egzaminów doktorskich: dyscyplina podstawowa - Wokalistyka, dyscyplina dodatkowa - Estetyka, język obcy - j. angielski.
11. Opinie o osiągnięciach artystycznych:
 - a) Wojciech Kępczyński (dyrektor Teatru Roma, z dnia 14.03.2017 r.).
 - b) Artur Sułkowski (dyrektor muzyczny Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej, z dnia 15.03.2017 r.).
12. Opis dorobku artystycznego (zarys ogólny dot. lat 2000 – 2017).
13. Wykaz dorobku artystycznego
 - a) spektakle musicalowe i operowe zrealizowane w latach 2000 – 2015 (18 pozycji)
 - b) koncerty zrealizowane w latach 2002 – 2016 (25 pozycji)
 - c) nagrania zrealizowane w latach 2003 – 2015 (8 pozycji)
14. Opis dorobku dydaktycznego w latach 2006 – 2017, w tym jeden dokument (kopia) o brzmieniu: Decyzja o powierzeniu funkcji koordynatora ds. logistycznych i programowych dla specjalności „musical”, sporządzony w dniu 10.11.2016 przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina i podpisany przez Dziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego, prof. Ryszarda Cieślę.
15. Opis działalności organizacyjnej w roku 2012 (warsztaty Vocal Camp w Spale), oraz w roku 2016 (I Warsztaty Wokalne w gminie Łęki Szlacheckie).
16. Wykaz udziałów w konkursach wokalnych, oraz nagród oraz wyróżnień otrzymanych w latach 2002 – 2013 (6 pozycji, 7 dokumentów)
17. Dokumentacja dokonań twórczych i artystycznych
 - a) kserokopie artykułów i recenzji prasowych (6 pozycji)
 - b) kserokopie afiszy, programów spektakli musicalowych, operowych i koncertowych (36 pozycji)
 - c) kserokopie okładek albumów muzycznych (2 pozycje)
 - d) kserokopie programów koncertów, tworzonych jako kierownik muzyczny Warsztatowej Akademii Musicalowej (5 pozycji)
 - e) kserokopie dyplomów (nagród) zdobytych przez prowadzony przez M. Wortmanna chór (2 pozycje)
18. Dokumentacja potwierdzająca udział w kursach muzycznych, tanecznych oraz pracę pedagogiczną z młodzieżą, a także działalność artystyczną wspomagającą cele charytatywne (14 pozycji).

DZIEŁO ARTYSTYCZNE.

Do pracy załączono płytę CD audio, zawierającą dzieło artystyczne pt. „Stephen Sondheim Symfonicznie”. Materiał stanowiący integralną część dysertacji zarejestrowano w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie, w dniu 19.01.2018 r. w składzie: Marcin Wortmann – śpiew, Agnieszka Przekupień – śpiew, Karina Komendera – fortepian, czelesta, organy oraz Orkiestra Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej pod dyr. Piotra Sułkowskiego.

Utwory znajdujące się na albumie CD:

1. *Epiphany* z musicalu *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*
2. *Silly People* z musicalu *A Little Night Music*
3. *Someone Is Waiting* z musicalu *Company*
4. *Johanna* z musicalu *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*
5. *Is This What You Call Love?* z musicalu *Passion*
6. *Marry Me a Little* z musicalu *Company*
7. *Multitudes of Amys* z musicalu *Company*
8. *Everybody Says Don't* z musicalu *Anyone Can Whistle*
9. *You Must Meet My Wife* z musicalu *A Little Night Music*
10. *In Praise of Women* z musicalu *A Little Night Music*
11. *Finishing the Hat* z musicalu *Sunday In The Park With George*
12. *No One Has Ever Loved Me* z musicalu *Passion* (wersja 1)
13. *No One Has Ever Loved Me* z musicalu *Passion* (wersja 2)
14. *Ariadne* z musicalu *The Frogs*
15. *Being Alive* z musicalu *Company*
16. *The Day Off* z musicalu *Sunday In The Park With George*

RECENZJA DYSERTACJI.

Głównym przesłaniem pracy pana Marcina Wortmanna, wyświetlonym w części zatytułowanej „Cel i przedmiot pracy” jest – jak sam zaznacza – „wskazanie i opisanie znaczenia roli emisji klasycznej oraz jej bezpośrednich i bezapelacyjnych wpływów na kształt obecnej techniki wokalne, wykorzystywanej w większości gatunków muzycznych, w szczególności w repertuarze teatru muzycznego”.

Zadanie, jakie autor stawia przed samym sobą, zamyka słowami: „Życzyłbym sobie, aby praca ta była po części wskazówką w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania dotyczące roli jaką pełnić powinna emisja klasyczna wobec współczesnych technik wokalnych w wykonawstwie repertuaru musicalowego”.

Część teoretyczna pracy.

W rozdziale „Technika wokalna” autor zaznajamia czytelnika z historią dydaktyki wokalne, przedstawiając kolejno szkoły oraz trendy obejmujące swym zasięgiem procesy, także natury logopedycznej oraz psychologicznej. Zakres dokumentów źródłowych, po jakie sięga autor podczas konstruowania niniejszej pracy opiera on na traktatach wokalnych pochodzących z wieków XVII, XVIII oraz XIX, sięgając także po współczesne techniki wokalne, jak np. Estill Vocal Technique, by za pomocą ich lektury wyjaśnić, co tak naprawdę kryje się pod pojęciem emisji głosu. Zgromadzony w ten sposób bogaty „materiał dowodowy”, na który powołuje się autor, uzupełniają znacznie wcześniejsze – jak sam zauważa – badania natury teoretycznej oraz praktycznej (np. anonimowe dzieło z połowy wieku IX „Musica Enchiriadis”, czy „De modo bene cantandi”, datowane na wiek XV, autorstwa Konrada von Zaberna), prowadzone

przez filozofów, teoretyków, lekarzy, śpiewaków i pedagogów śpiewu (Arystoteles, Galen, Leonardo da Vinci, Heinrich Schultz, Giovanni Camilo Maffei, Benigne de Bacilli, Konrad von Zabern, Nicolo Antonio Porpora, Johannes Adam Hiller, Anselm Bayly, Herman Finck, Nicola Vincentino, Giovanni Maffei, Nicola Vaccai, Paolo Giuseppe Concone, Francesco Lamperti, Pauline Viardot, Manuel Garcia, Manuel Patricio Garcia) na przestrzeni około czterech tysięcy lat.

W dalszej części autor dysertacji dokonuje prezentacji technik współczesnych, konfrontując je z technikami wypracowanymi na przestrzeni minionych stuleci. Za jedne z pierwszych uważa on kolejno:

- a) Teorię Mioelastyczną / technika coup de glotte (dokładne współgranie pomiędzy strumieniem powietrza a strunami głosowymi).
- b) Teorię kloniczną / nerwowo mięśniowa (nie mechaniczny, lecz neurofizjologiczny kontekst pracy więzadeł głosowych).
- c) Teorię aerodynamiczną (drganie strun głosowych jest efektem współzawodnictwa pomiędzy ciśnieniem podgłośniaowym, rozsuwającym struny, a sterowanym przez układ nerwowy skurczem mięśni).

Bardzo podoba mi się w tej części pracy porównanie właściwej emisji głosu, jakiego dokonał autor dysertacji do trzech kolorów, stanowiących podstawę palety wszystkich barw. W odniesieniu do wokalistyki – jak wyjaśnia - funkcję tę spełniają oddech oraz rezonatory: piersiowy i głowowy.

Odnosząc się do samej istoty emisji głosu, autor powołuje się także na nazwisko prof. Zygmunta Pawłowskiego, rozróżniającego dwa podstawowe typy współczesnej emisji:

- a) emisję głosu mówionego
- b) emisję głosu śpiewanego

– oraz ich jeden wspólny mianownik, czyli słowo, wraz z jego prawidłową artykulacją.

W tej części pracy po raz pierwszy padają też terminy „fonemy¹” oraz „prozodia²”, co w erze traktatu „Le Nuove Musiche”, autorstwa Gulio Cacciniego, staje się pretekstem do nowego spojrzenia na istotę związku słowa z dźwiękiem. Autor przy tej okazji dokonuje stwierdzenia, że „tym różni się emisja głosu mówionego od emisji głosu śpiewanego, ponieważ 'e – mówione' i 'e – śpiewane' posiadają inne brzmienie”.

Przyznam, że z punktu widzenia całości zagadnienia, dotyczącego brzmienia poszczególnych samogłosek (zaznaczam, że wyłącznie od strony wokalistyki tzw. „rozrywkowej”), nie bardzo rozumiem, na czym mają polegać owe różnice. Zakładam, że mowa jest w tym konkretnym miejscu o walorach brzmieniowych natury klasycznej, sięgającej swymi korzeniami do techniki bel canto, którego ogólne kanony, różniące tę technikę od innych „nie szkolonych” rodzajów śpiewu autor pracy szerzej opisuje w przypisie dolnym nr 35.

Jedną z postaci centralnych, na której skupia swoją uwagę w rozdziale „Kształtowanie się techniki i estetyki wokalnej – rys historyczny”, jest osoba Manuela Patricio Rodrigueza

¹ fonem – podstawowa jednostka systemu dźwiękowego języka.

² Prozodia – „W starożytności termin służył oznaczeniu takich cech artykulacyjnych zgłoski (sylaby), jak akcent, intonacja, iloczas. Później termin ten przypisany został nauce o iloczasku sylaby – z punktu widzenia teorii budowy rytmicznej wiersza opartej na iloczasku, akcencie (intonacji) oraz tzw. przycisku wierszowym”. Elżbieta Sierosławska, „Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych”, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008, s. 33.

Garcii, wynalazcy pierwszego laryngoskopu. Podkreśla on jego wyjątkowy wkład w rozwój dydaktyki wokalne, którego dzieła z lat 1840 oraz 1847 („Garcia's New Treatise on the Art of Singing” oraz „A Compendious Method of Instruction with Examples and Exercises for the Cultivation of the Voice”) operują nie tylko na płaszczyźnie wiedzy historycznej, lecz dodatkowo na płaszczyźnie wiedzy natury empirycznej, zdobywanej i upowszechnianej przez tego wybitnego wokalistę-naukowca. „Zasadniczo to, o czym pisał wtedy Garcia – komentuje autor dysertacji, jest podstawą współczesnego śpiewu klasycznego i prawidłowej techniki wokalne”.

W swoich rozważaniach autor niniejszej pracy stale nawiązuje do związków słowa z dźwiękiem, a konkretnie do nieustającej na przestrzeni wieków prób hegemonii jednego nad drugim, co uświadamia czytelnikowi szczególną rolę, jaką pełniły kolejne trendy, czy też szkoły wokalne w zakresie ich faworyzowania w dziele słowno-muzycznym. Szczególną wagę do istoty słowa – jak sam zauważa, przykładali np. Richard Wagner i Gioacchino Rossini. Każdy z kompozytorów gotów był „poświęcić” swoją muzykę na poczet tekstu oraz wyrazistości jego podania.

Następnie autor skupia się na sonorystycznym aspekcie dydaktyki wokalne, czyli barwie brzmienia poszczególnych samogłosek podczas fonacji, na co szczególną uwagę zwrócił po raz pierwszy Albert Bach. „Odkrył – pisze, że jamę ustną należy uważać za rezonansową, a samogłoski powstają raczej w wyniku modyfikacji odcinka ponad krtaniowego niż samych strun”.

Kolejny podrozdział, zatytułowany „Estetyka wokalna w I połowie XX wieku” poświęcony zostaje dalszym rozwojem (unowocześnianiem) tradycyjnych szkół oraz technik wokalnych. Autor przybliży nam w tej części pracy płaszczyznę, na której spotkały się muzyka klasyczna wraz z amerykańską muzyką rozrywkową, dzięki której narodził się musical, a wraz z nim wywodząca się wprost ze szkoły bel canto estetyka wykonawcza zwana „legit”. W przypisie nr 42 przybliży czytelnikowi nazwiska twórców amerykańskiej muzyki rozrywkowej pocz. XX w. oraz ich przynależność do poszczególnych tradycji muzycznych.

W tej części pracy autor ponownie zwraca uwagę na pewien istotny trend: na wzrastające znaczenie samego słowa względem warstwy muzycznej (melodycznej), czego świadkiem koronnym stał się w muzyce wokalne styl „parlando”. Afroamerykański scat z kolei (nie rozumiem dlaczego akurat afroamerykański) stawia on na piedestale w kontekście rozwoju artykulacji samego tekstu. Zdanie to wydaje się o tyle kontrowersyjne, o ile samą technikę scat cechuje wybitnie instrumentalne pochodzenie, jeśli wziąć pod uwagę traktowanie przez wokalistę swojego głosu w oderwaniu od warstwy tekstowej, tak jak grę na instrumencie muzycznym. Paradoks wokalisty jazzowego polega zresztą na tym, że im staje się on mniej „śpiewakiem”, tym bardziej, czy może tym łatwiej wkracza w świat dźwięków, świat improwizacji, ale tej w rozumieniu improwizowania na instrumencie muzycznym. Głos ludzki staje się więc w tym sensie pewną pochodną sposobu, w jaki traktuje go jego właściciel, czyli wokalista improwizujący. I z całą pewnością nie myśli on wtedy kategoriami spół-, czy też samogłosek, dobierając je zupełnie przypadkowo, w celu raczej zarysowania ogólnej kolorystyki czy też rytmiki wykonywanych przez siebie fraz. Rolę zwiększenia samej roli tekstu w wokalistyce jazzowej pełni za to technika „vocalese³”, która polegała na literackim dopełnieniu znanych i cenionych partii solowych, w czym zdecydowanie celował autor tekstów oraz jeden z twórców tego stylu – Jon Hendricks.

³ **Vocalese** (wokaliza) – „Jest to rymowany tekst do jazzowej, instrumentalnej wersji utworu”. Zobacz wywiad z Jon Hendricks (twórca stylu oraz terminu) w JF 4-5/1997, str. 25.

Zgadzam się jednak z autorem, że tak w jednym (scat) jak i drugim przypadku (vocalese) śmiało można mówić o rozwoju wokalistyki na niwie artykulacji samego słowa.

Podrozdział czwarty, zatytułowany „Era mikrofonu - 'nowe' brzmienia głosu ludzkiego” traktuje o prawdziwym przełomie, jakiego dokonała aparatura nagłośnieniowa w technikach emisyjnych, co automatycznie przełożyło się na zmianę świadomości w traktowaniu głosu jako elementu dzieła muzycznego. Ten okres nazwał autor także „śmiercią opery”. Przywołuje on w tym miejscu osobę Ethel Merman, używającej „akustycznej” jeszcze techniki zwanej „belt”, tuż za którą pojawił się już zamplifikowany styl zwany „crooning”, oaz jego pierwsi, niewykształceni (w rozumieniu klasycznej szkoły emisji głosu) wokaliści: Al Jolson, Al Bowly, Bing Crosby oraz Frank Sinatra. Autor dysertacji zwraca jednak uwagę na mimowolny koloryt „klasyki”, pod której wpływem (pomimo mikrofonowego wsparcia) nadal znajdowali się wykonawcy wymienionego nurtu, o czym zaświadczały używane przez nich środki wprost wywodzące się z techniki bel canto, do której z całą pewnością należą takie środki jak legato, messa di voce, vibrato czy portamento. Zupełnie inną postawę względem wyżej wymienionych prezentował swoim śpiewem prekursor wokalistyki rockowej – Robert Jonson, którego emisja – jak pisze autor dysertacji – charakteryzowała się znacznie większą „surowością” w tym temacie.

Pod koniec tego rozdziału autor zwraca uwagę na fakt, że sama możliwość nagłaśniania śpiewaków, większości z nich pomogła na odcinku lepszego zrozumienia artykułowanego przez nich słowa, lecz niejednokrotnie to liberalne podejście do technik wokalnych, od wieków wspomagających działanie aparatu wykonawczego doprowadziła także do nadwyrężania, i nierzadko zniszczenia samego aparatu fonacyjnego, co wymagało pojawienia się technik rehabilitacyjnych służących jego korekcji.

Podrozdział piąty „Współczesne techniki wokalne” otwiera cytat Jamesa Starka, którego brzmienie przytoczę w tym miejscu w całości: „Szeroka różnorodność stylów śpiewu, która istnieje obecnie na świecie, wymaga techniki śpiewania – sposobu używania głosu – który można stosować przy wykonywaniu wszystkich stylów”.

Zaprzagnąłem ustosunkować się do tego cytatu, ponieważ osobiście uważam, że nie podobna śpiewać (a przy najmniej nie widzę takiej konieczności) wszystkiego i we wszystkich możliwych stylach, chcąc jednocześnie zdobyć „świętego graala”, jakim z czasem (a znacznie rzadziej od urodzenia) staje się dla każdego świadomego wykonawcy osobisty język artystyczny, zwany także stylem. Bywają oczywiście jednostki, które potrafią stanąć na wysokości takiego zadania w dwóch, lub nawet trzech kategoriach muzycznych (Al Jarreau – laureat nagrody Grammy w kategoriach wokalisty a. jazz, b. pop, c. rhythm and blues), jednak należy takie wydarzenia traktować raczej jako pewnego rodzaju zjawisko, potwierdzające tylko regułę, a dotyczącą konieczności specjalizacji w danym gatunku muzycznym, niezbędnej do tworzenia rzeczy ponadprzeciętnych. Pominę już w tym miejscu temat sposobu traktowania czasu w muzyce (timeing⁴), który np. w jazzie jest niezwykle dalece odmienny od tego obecnego w świecie muzyki klasycznej, jednocześnie ściśle określający przynależność artysty do danego idiomu.

W kolejnych podrozdziałach (5.1 oraz 5.2) autor przybliży czytelnikowi dwa naczelnego zdaniem, współczesne kierunki dydaktyki wokalne, które zostały wyznaczone przez dwie

⁴ Time - a word loosely used for meter and sometimes also applied in contexts to do with rhythm and tempo. Słowo używane w różnym kontekście mające związek z rytmem oraz tempem (tłum. Rafał Samecki). "The New Grove Dictionary of Jazz". Barry Kernfeld. Macmillan Press Limited, London 1995, str.1205.

szkoły: Speech Level Singing (SLS) oraz Estill Vocal Technique. Czytelnik dowiaduje się w tym miejscu o okolicznościach narodzin każdej ze szkół, stosowanych przez nich technik wokalnych oraz ogólnych zasad, którymi rządzą się one w procesie kształtowania wokalne jakości. Każda z nich – podkreśla autor – w różnym zakresie nawiązuje swoim programem do stylu bel canto, co jest (jak pisze w rozdziale „Wnioski”) pochodną powrotu dobrych wzorców wypracowanych przez tę znaną starą szkołę.

Pod koniec tej części pracy, w podrozdziale „Wnioski”, autor wyznaje że „wszystkie przedstawione [dotychczas] informacje na temat kształtowania się techniki i estetyki wokalne pełnią ważną, ale częściową rolę, której zadaniem powinno być wskazanie drogi, w jaki sposób przełożyć powyższe informacje w celu wykorzystania ich w praktyce. Dalej wyraźnie podkreśla cel nadrzędny swojej dysertacji słowami: „Postanowiłem na przykładzie jego [Stephen’a Sondheim’a] twórczości połączyć środki techniczne szkoły należącej do emisji klasycznej oraz środki współczesnych technik wokalne, by pokazać, że ich współdziałanie może być możliwe”.

W rozdziale II pracy „Stephen Sondheim Symfonicznie – prezentacja dzieła”, autor dokonuje prezentacji sylwetki Stephena Joshuy SONDHEIMA, jako autora kompozycji utworów musicalowych. Znamienny jest tutaj stosunek samego kompozytora do tzw. „złotej ery [jazzu]”, kiedy to powstawały najpiękniejsze i największe (w rozumieniu jazzmanów) kompozycje, grane przez największych przedstawicieli tego gatunku, wyrażany w jednym z wywiadów (przypis dolny nr 83) słowami: „Wychowałem się na tych melodiach, nad czym ubolewam, ale tak jest, muzyka Kern'a i Gerschwin'a to także wpływy”. Zastanawiającym jest, że jak dotąd, nie jest mi znany żaden przypadek, kiedy to krótka 32-taktowa forma życia, zwana chorusem⁵, autorstwa SONDHEIMA, stała się (jak to się działo w stosunku do twórczości właśnie np. Gerschwina) w rękach jazzmanów tworzywem do dalszej jazzowej „obróbki”. W następstwie takiego kroku zwykle powstawał jazzowy szlagier, na stałe wchodzący w panteon jazzowych standardów, „obrabiany” potem przez kolejne pokolenia młodych jazzmanów. Pytanie brzmi: dlaczego muzycy jazzowi nie sięgają po twórczość SONDHEIMA?..

W dalszej części pracy, w podrozdziale drugim zatytułowanym „Koncepcja” autor nakreśla kolejność zdarzeń, jaką przyjął podczas pracy nad realizacją projektu muzycznego, stanowiącego integralną część dysertacji, poczynając od uzasadnienia wyboru samego kompozytora, o którym sam mówi, że w jego życiu zajmuje miejsce szczególne, a kończąc na doborze poszczególnych utworów (zdobyciu licencji), wykonawców, miejsca oraz sposobów realizacji całości nagrania, o czym informuje w podrozdziale trzecim zatytułowanym „Realizacja”.

Podrozdział czwarty pracy obejmuje zakres informacji zawarty w samym jego tytule: „Spis utworów oraz spis obsady wykonawczej”, co zamyka część wprowadzającą dysertacji do części właściwej – analitycznej, rozpoczynającą się rozdziałem trzecim zatytułowanym „Analiza wybranych fragmentów dzieła pod względem użycia środków emisji klasycznej i współczesnych technik wokalne”.

⁵ **Chorus** - jednostka formalna w jazzie. Fragment kompozycji o zwartej budowie, stanowiący jedną z części większych form muzycznych, tj. Musical. Tematy chorusów „przywłaszczane” przez muzyków jazzowych stawały się samodzielnymi utworami, które na stałe wchodziły do panteonu najbardziej popularnych standardów jazzowych. Improwizowany utwór jazzowy składający się z tematu i kolejnych chorusów 12 lub 32 taktowych.

Część analityczna pracy.

Zadanie tej części pracy, jakie postawił przed sobą jej autor polega na wyświetleniu technik, użytych podczas wykonania poszczególnych utworów dzieła muzycznego, oraz wskazania za pomocą przykładów nutowych miejsc o szczególnym znaczeniu, silnie zaświadczających o użyciu danej techniki.

„Ze względu na złożoność techniczno-estetyczną gatunku musicalu i wysokie wymagania stawiane artystom wykonującym repertuar musicalowy sięgnąłem po środki emisji klasycznej wykształcone przez setki lat oraz po ich terażniejsze odpowiedniki lub pochodne, których wykorzystaniem i rozwojem zajmują się współczesne szkoły wokalne, tj. SLS i EVT”.

Tytułem wstępu do tej części dysertacji, autor w podrozdziale pierwszym „Środki emisji klasycznej” kolejno naszkicował główne środki używane w wokalistyce klasycznej, do których zaliczył:

1. Appoggio (proces złożonej równowagi między zestawami mięśni zarówno na poziomie oddechowym jak i krtaniowym). Autor zaznaczył w tym miejscu, że „w odniesieniu do dzieła „Stephan Sondheim Symfonicznie” appoggio w kontekście użycia wskazanego środka występuje przez cały czas.
2. Messa di voce (crescendo-decrescendo powstałe na jednym tonie).
3. Legato (zależne od ciągłości głosu wokalnego nierozzerwalnie połączonego z tekstem, związane z cyklem oddechowym i prawidłowym opanowaniem appoggio).
4. Dźwięki kryte (ułatwiający wyrównanie rejestrów przez tzw. pomieszenie rejestru głowowego z piersiowym).
5. Vibrato (zjawisko raczej samoistne, występujące tak w głosach szkolonych, jak i nie szkolonych).

Zaznaczyć należy, że podczas opisywania kolejnych wymienianych środków, autor dysertacji za każdym razem odnosi się do przykładów nutowych, w których z dużą precyzją opisuje miejsca szczególne, przynależne omawianym zagadnieniom, których realną postacią (brzmienie), można zweryfikować za pomocą dołączonego do pracy nośnika audio.

W kolejnym podrozdziale, zatytułowanym „Środki współczesnych technik wokalnych na przykładzie Estill Vocal Technique” autor w pierwszej jego odsłonie (2.1) przedstawia paletę brzmień, które można aktywować przy pomocy poszczególnych części aparatu wykonawczego (figures for Voice Control), na które powołuje się ta szkoła. Każdy z trzynastu przykładów kształtowania dźwięku, wymienionych w tej części dysertacji znajduje swoje odbicie w przykładzie nutowym, ilustrującym to samo akustyczne zdarzenie zarejestrowane z kolei na płycie CD, z dokładnym wskazaniem utworu oraz czasu nagrania, którego dotyczy omawiany fragment. Taka konstrukcja pracy pozwala na bardzo sumienną lekturę, która owocuje u potencjalnego czytelnika nie tylko pozyskaniem odpowiedniej wiedzy natury teoretycznej, ale także zaznajomieniem się z omawianymi technikami pod kątem ich konkretnego waloru brzmieniowego.

Druga część podrozdziału (2.2) zatytułowana „Voice Qualities (jakość dźwięku wokalnego) omawia siedem kolejnych figur, tworzących za każdym razem osobny tor głosowy, czyli osobną (w ramach konkretnej konfiguracji) jakość wokalną. Całość autor zobrazował ikonami graficznymi (graficzne recepty). Dla zobrazowania istoty omawianych zagadnień autor pracy dokonał analizy tego samego utworu („No One Has Ever Loved Me”), nagranych w dwóch

kolejnych wariantach omikrofonowania: bez użycia wspomagającego dynamikę mikroportu (jakość wokalna o nazwie opera quality, tzw. legit), oraz z użyciem mikroportu wzmacniającego przekaz dźwiękowy (jakość wokalna o nazwie speech quality). Autor poświęcił w tej części pracy miejsce na analizę dwóch kolejnych wykonania tego samego utworu, nakreślając jednocześnie ideę przyświecającą temu eksperymentowi, mającą na celu ukazanie emisyjnych zagadnień, oraz różnic wpływających z użycia różnorodnych środków, służących asymilacji z określonym i przynależnym im stylem.

Autor pracy podkreśla także – co niezwykle istotne – że jednym z warunków użycia konkretnego środka wokalnego powinna być znajomość pewnego rodzaju portretu psychologicznego odgrywanej postaci, która będzie tym bardziej realna, im celniejszy środek zostanie użyty do zdefiniowania jego emocjonalnej natury, a także konkretnych emocji wyrażanych w skonkretyzowanym fragmencie utworu. Swoje „emocjonalne” podejście do zagadnienia używanych technik wokalnych potwierdza słowami: „Interpretację utworów musicalowych należy poprzedzić gruntowną analizą postaci”. Taki punkt widzenia stanowi znakomitą przeciwwagę dla czysto analitycznego charakteru całej pracy, nadający dodatkowo całości dysertacji wymiaru spod znaku ART.

Podrozdział trzeci tej części pracy, zatytułowany „Ilustracja złożoności techniczno-interpretacyjnej na przykładzie *Epiphany* z musicalu *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* skupia się na czysto emocjonalnej stronie wybranego przez autora repertuaru – w tym konkretnym przypadku utworu pochodzącego z musicalu *Sweeney Todd: Demoniczny Golibroda z Fleet Street*.

„Zawsze miałem bardzo konkretne pomysły na to, co powinno się wydarzyć w utworze, zarówno pod względem fizycznym jak i emocjonalnym” – mówi w jednym z wywiadów sam kompozytor (przypis dolny nr 151).

„Przykładem tego typu zamysłu kompozytorskiego jest początek utworu *Epiphany*, któremu chciałbym poświęcić najwięcej uwagi jeżeli chodzi o analizę, ze względu na wielorakość środków wykonawczych i sposobu w jaki zostały one ze sobą powiązane” – pisze autor dysertacji, przechodząc do szczegółowej analizy tej kompozycji pod względem użycia konkretnych środków techniczno-wykonawczych, odzwierciedlających kolejne stany emocjonalne bohatera piosenki (rozdrażnienie, złość, rozgoryczenie, smutek, nienawiść, ból wewnętrzny), co skrupulatnie notuje na przykładach nutowych za pomocą odpowiednich kolorów. Dźwiękowa strona omawianych fragmentów utworu została wskazana na dołączonym do pracy nośniku CD, co pozwala także na „akustyczne” zweryfikowanie pozyskanej wiedzy merytorycznej. Całość analizy skonstruowana jest w sposób czytelny oraz logiczny, a precyzyjnie oznaczone (wcześniej zdefiniowane pod względem kolorów) fragmenty nutowe stanowią doskonałe uzupełnienie tego, co daje się usłyszeć na dołączonym do pracy nośniku CD.

Część analityczną zamykają rozdziały o tytułach: „Wnioski” oraz „Podsumowanie”.

W pierwszym z nich autor pisze, że „artyzm w śpiewie jest przyswajany przez praktykę (nawyk), podobnie jak technika”. Tak postawiona – wysoce kontrowersyjna moim zdaniem – teza byłaby z całą pewnością okazją do szerokiej dyskusji na ten temat. Nie jest to przedmiotem niniejszych badań, jednak pytanie, czy prawdziwym artystą się rodzimy, czy też nie (jedno z najważniejszych i jak dotąd chyba bez odpowiedzi) spędza sen z powiek niejednego potencjalnego interlokutora. W każdym razie osobiście nie postrzegam tego tematu w tonacji wyłącznie monochromatycznej.

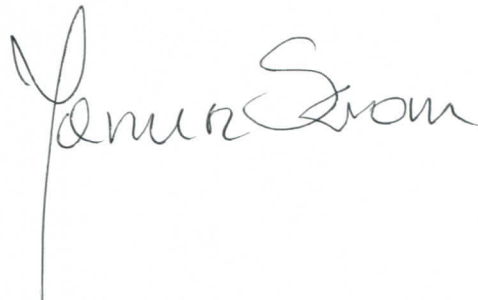
Konkluzja.

Dzieło artystyczne oraz wokalistyka prezentowana przez pana Marcina Wortmanna reprezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Obie te wartości, sprzężone ze znakomitą pracą pisemną nadają całości odpowiedni ciężar gatunkowy, zdecydowanie o wysokich walorach badawczych (naukowych). Lektura dysertacji pana Wortmanna pozwala potencjalnemu czytelnikowi zgromadzić, a przynajmniej uporządkować wiedzę z zakresu technik wokalnych, używanych na przestrzeni wielu stuleci, oraz skonfrontować ich skuteczność z nowoczesną sceną, obfitującą w nowopowstałe gatunki muzyczne, za którymi podążyły także nowe rozwiązania dot. kształcenia współczesnych wokalistów. Ciekawą konkluzją, jak to zrozumiałem, jest do dziś niegasnący „okres przydatności” wypracowany na przestrzeni wieków przez mistrzów szkół wokalnych, których główne założenia dydaktyczne nadal stanowią absolutną podstawę wszystkich współczesnych liczących się szkół śpiewu.

Należy zaznaczyć, że pan Marcin Wortmann dołożył wielu starań, aby swoją niezwykle ważną pracę oprzeć na dokumentach źródłowych, których mnogość potwierdza jedynie jego zaangażowanie w zgłębienie tematu, jakim się zainteresował i który stanowi treść jego dysertacji.

Całość oceniam niezwykle wysoko i w związku z powyższym stawiam wniosek o przyjęcie.

dr hab. Janusz Szrom

A handwritten signature in black ink, reading 'Janusz Szrom'. The signature is written in a cursive style with a long vertical line extending downwards from the end of the name.