

**Recenzja pracy doktorskiej**  
**mgr. Tomasza Madeja**

**Zleceniodawca recenzji:**

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, pismo z dnia 6 grudnia 2021 roku, zlecenie podjęte na podstawie 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), 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 roku, przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669)

**Dotyczy:**

- wniosku mgr. Tomasza Madeja z dnia 28 grudnia 2017 roku o wszczęcie przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej: wokalistyka; (dokumentacja została przyjęta i zarejestrowana 3 stycznia 2018 roku)
- pisma nadesłanego przez Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej UMFC, prof. dr. hab. Pawła Łukaszewskiego z dnia 6 grudnia 2021 roku, informującego mnie o decyzji Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w sprawie powierzenia mojej osobie funkcji recenzenta w przewodzie doktorskim p. Tomasza Madeja w dyscyplinie artystycznej: wokalistyka

**Podstawowe dane o kandydacie:**

Tomasz Madej urodził się w Warszawie. Studia magisterskie na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie ukończył w 1993 roku z wynikiem bardzo dobrym. Kształcił się w klasie śpiewu doc. Romana Węgrzyna. Na scenie operowej zadebiutował wykonując partię Flavia w operze „Norma” Vincenza Belliniego. Przez kolejne lata pracował jako solista w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie (1992-1999), w Teatrze Wielkim w Łodzi (2000-2002) oraz w Operze Nova w Bydgoszczy (2002-2010). Współpracował także z Operą Wrocławską, Operą Bałtycką w Gdańsku, Filharmonią Koszalińską, Filharmonią Częstochowską, Polską Filharmonią Sinfonia Baltica w Słupsku oraz Operą i Filharmonią Podlaską w Białymstoku. W swoim repertuarze posiada wiele partii operowych – najbardziej znaczące to: Samson w *Samsonie i Dalilii* C. Saint-Saënsa, Macduff w *Makbecie* G. Verdiego, Nemorino w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, Edgar w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Księżę Mantui w *Rigoletto* G. Verdiego oraz tytułowy Faust z opery Ch. Gounoda. Był również znakomitym wykonawcą komicznych ról operetkowych: Kolomana Żupana w *Hrabinie Maricy* I. Kálmána, Alfreda w *Zemście nietoperza* J. Straussa, Hrabiego Boni w *Księżniczce czardasza* I. Kálmána oraz St. Brioché w *Wesołej wdówce* F. Lehára.

W 2005 r. uzyskał Nagrodę Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego za wkład we współtworzenie muzycznego pejzażu województwa.

Wziął też udział w V Ogólnopolskiej Konferencji Doktorantów Uczelni Muzycznych, wygłaszając wykład pt. *Wpływ wiersza na interpretację i konstrukcję muzyczną pieśni*.

### Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr. Tomasza Madeja pod tytułem: *Forma wypowiedzi wokalne w oparciu o architekturę wierszy Adama Mickiewicza w wybranych pieśniach polskich kompozytorów XIX wieku* napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mikołaja Moroza, składa się z dzieła artystycznego zapisanego na nośniku CD oraz jego opisu.

Dzieło artystyczne obejmuje jedenaście pieśni skomponowanych do wierszy Adama Mickiewicza w następującym układzie:

1. Maria Szymanowska *Świtezianka*
2. Wilhelm Troschel *Wieniec*
3. Henryk Opieński *Kwiecień*
4. Witold Świącicki *Nad wodą wielką i czystą*
5. Władysław Żeleński *W imienniku S. B.*
6. Ignacy Jan Paderewski *Tylem wytrwał*
7. Witold Świącicki *Polaty się łzy*
8. Michał Świerzyński *Gdy cię nie widzę*
9. Stanisław Niewiadomski *Dwa słowa*
10. Stanisław Niewiadomski *Słowiczku mój*
11. Ignacy Jan Paderewski *Nad wodą wielką i czystą*

Łączny czas nagrania wynosi: 31:01. Zapisu dzieła artystycznego dokonano w czerwcu 2020 roku w Salach Redutowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Śpiewakowi towarzyszyła pianistka Ewa Pelwecka, absolwentka klasy fortepianu prof. K. Gierżoda i prof. M. Szpinalskiej w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, obecnie st. wykładowca tej uczelni oraz korepetytor, pianistka i klawesynistka w Warszawskiej Operze Kameralnej.

W XIX wieku pieśń jako forma muzyczna cieszyła się dużą popularnością. W zamożnych domach nierzadko umilano sobie czas śpiewem i grą na fortepianie, a ówczesna edukacja uwzględniała kształcenie w zakresie umiejętności wokalnych i gry na instrumencie, co w wyższych sferach należało do dobrego tonu i świadczyło o odpowiednim wychowaniu. Twórcy polskich pieśni artystycznych starając się wypełnić spoczywające na nich posłannictwo krzewienia kultury narodowej, uwzględniali możliwości wykonawców-amatorów i sięgali często do utworów poezji romantycznej, powstałych na emigracji.

Pieśni utrwalone na nagraniu zostały wybrane z zamiarem zaprezentowania tych, które – jak zaznaczono we wstępie do rozprawy doktorskiej – są *mało lub w ogóle nieznane szerszemu gronu i nie są propagowane w wydawnictwach płytowych i na ogólnodostępnych platformach internetowych* (s. 5). Są to utwory do wierszy Adama Mickiewicza ośmiu kompozytorów, utrzymane w zróżnicowanej stylistyce, powstałe w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Twórczość wokalną poszczególnych kompozytorów w większości reprezentują pojedyncze pieśni, tylko w przypadku trzech autorów: Witolda Świącickiego, Stanisława Niewiadomskiego i Ignacego Jana Paderewskiego, mamy tutaj po dwie pieśni. Zainteresowanie twórców muzyki poezją naszego wieszcza narodowego wynikało – jak się wydaje – z nasycenia treści jego wierszy głębokimi uczuciami zgodnie z manifestem programowym romantyzmu oraz ze śpiewności i sztuki przekazu poetyckiego. Tematyka wybranych utworów wiąże się ze sferą uczuć: miłości, porzucenia, zdrady, tęsknoty lub jest pełną metafor

refleksją nad przemijaniem, a w każdej z pieśni język tekstu literackiego jest bardzo plastyczny i silnie oddziałuje na wyobraźnię. Kompozytorzy w różny sposób adaptowali pierwotny tekst utworów Mickiewicza, dokonując wyboru poszczególnych zwrotek, czy stosując powtórzenia pojedynczych słów lub całych wersów i oddawali panujący w nich nastrój przy zastosowaniu odpowiadających im środków muzycznych. Sięgając do tego samego utworu odczytywali go i interpretowali inaczej, czego ciekawym przykładem mogą być znajdujące się na nagraniu dwie pieśni do wiersza *Nad wodą wielką i czystą* z muzyką Witolda Świącickiego i Ignacego Jana Paderewskiego. W akompaniamencie i partii wokalne obu utworów w odmienny sposób odmalowana została przejrzystość wody i odbicie w jej tafli groźnych skał, ciemnych chmur, czy błyskawic.

Z zainteresowaniem wysłuchałem pieśni utwralonych na nagraniu, tym bardziej, że wcześniej nie zetknąłem się z twórczością wokalną niektórych kompozytorów. Utwory te, w większości utrzymane są w średnicy skali głosu tenorowego, ale nie brak w nich wyzwań wykonawczych, obejmujących długie frazy w wysokiej tessiturze, frazy utrzymane w niższym, barytonowym rejestrze oraz duże skoki interwałowe. Doktorant obdarzony jest tenorem lirycznym i posługuje się prawidłową techniką wokalną, a dzięki sprawnemu operowaniu wyrównaną barwą i zmienną dynamiką, udało się mu stworzyć przekonującą, dojrzałą interpretację, przenoszącą odbiorcę do odległej od naszych czasów rzeczywistości dziewiętnastowiecznego dworku lub salonu. Do najbardziej udanych należą, w moim odczuciu, zróżnicowane i pełne ekspresji wykonania następujących pieśni: *Dwa słowa* S. Niewiadomskiego, *W imionniku* S. B. W. Żeleńskiego oraz przejmująca, inspirowana muzyką ludową pieśń *Tylem wytrwał* I.J. Paderewskiego. Nie można także pominąć udziału współtworzącej dzieło artystyczne znakomitej pianistki i świadomej interpretatorki – Ewy Pelweckiej. Doskonałym przykładem wzajemnego zrozumienia i dobrej współpracy obojga artystów są wspomniane wyżej pieśni *Nad wodą wielką i czystą* W. Świącickiego i I.J. Paderewskiego z rozbudowaną i ilustracyjną partią fortepianu oraz pieśń *Słowiczku mój* S. Niewiadomskiego.

\*\*\*

Rozprawa doktorska składa się z dwóch rozdziałów poprzedzonych wstępem, podsumowaniem, bibliografią oraz aneksu zawierającego teksty pieśni, a ściślej rzecz ujmując: wybrane fragmenty wierszy Adama Mickiewicza wykorzystane przez kompozytorów.

W rozdziale pierwszym przedstawiono sylwetki ośmiu kompozytorów polskich żyjących od schyłku XVIII do połowy XX wieku. Ich życie i dorobek artystyczny ukazany został na tle ważnych wydarzeń historycznych. Wszyscy omówieni tutaj kompozytorzy poznali realia egzystencji pod zaborami i nie pozostali obojętni wobec zmagania narodu o utrzymanie polskości, prowadzonych nie tylko na płaszczyźnie walki zbrojnej, ale także w sferze kultury. Wśród nich znalazły się osoby, których twórczość kompozytorska jest popularna i powszechnie znana, tacy jak: Ignacy Jan Paderewski, Władysław Żeleński czy Stanisław Niewiadomski, jak też mniej rozpoznawalni: Wilhelm Troschel, Henryk Opieński, Michał Świerzyński, czy jedyna w tym gronie kobieta – Maria Szymanowska, kojarzona częściej jako znakomita pianistka początku XIX wieku, a prywatnie matka Celiny Szymanowskiej – żony Adama Mickiewicza lub też zupełnie nieobecny w opracowaniach muzycznych Witold Świącicki. Opracowanie biogramu tego ostatniego kompozytora nie było łatwe i wymagało podjęcia poszukiwań źródłowych. We wspomnianych życiorysach skoncentrowano się na opisie działalności i osiągnięć w dziedzinie muzyki, a każdy opatrzony został fotografią danego kompozytora. Rozdział drugi poświęcono omówieniu pieśni utwralonych na nagraniu. Analiza poszczególnych utworów poprzedzona została wprowadzeniem, w którym zarysowano poglądy na śpiewność języka polskiego pierwszych polskich teoretyków wersologii, działających u schyłku XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku: Tadeusza Jana Nowaczyńskiego, Józefa Elsnera i Józefa Franciszka Królikowskiego. Z przedstawionych tutaj informacji wynika, że ich dzieła były przedmiotem zainteresowania i studiów Adama Mickiewicza, a jego poetycki geniusz podbudowany był solidną wiedzą teoretyczną, dzięki

której poeta, operując intonacją, akcentem i rytmem języka, świadomie kształtował formę metryczną swoich wierszy. We wprowadzeniu znalazła się ponadto zachęta skierowana do wykonawcy, by na etapie przygotowań zapoznał się z tekstem pierwowzoru i porównał go z adaptacją dokonaną przez kompozytora na potrzeby pieśni, co umożliwiłoby pełniejsze zrozumienie treści przekazu słownego, zaś analiza wiersza i pieśni pod kątem prozodii, czyli właściwości brzmieniowych, wpłynęła na właściwe odczytanie ukrytych w nich intencji i emocji, i pozwoliła na uzyskanie pożądanego, satysfakcjonującego interpretacji. W kolejnych podrozdziałach zanalizowano utwory zamieszczone na nagraniu, w każdym przypadku stosując podobny schemat. Początek stanowi omówienie wiersza Adama Mickiewicza, będącego podstawą tekstu literackiego pieśni z uwzględnieniem miejsca, czasu i okoliczności jego powstania, dalej zaś przedstawiono ewentualną dedykację, a także treść i wymowę utworu. Następnie w formie tabeli zestawiona została literacka i muzyczna charakterystyka wiersza i pieśni. Jedną z części tabeli poświęcono szczegółom dotyczącym budowy wiersza, jego wersyfikacji i prozodii ze wskazaniem słów kluczowych, na których skupia się intencja poety, a także środków stylistycznych, użytych dla pobudzenia wyobraźni i emocji odbiorcy. W drugiej kolumnie tabeli znalazły się informacje odnoszące się do pieśni: daty jej powstania, tonacji, tempa, dynamiki i ich zmian, metrum oraz skali partii wokalne i jej relacji z akompaniamentem, jak również zamieszczono tu wskazówki interpretacyjne dla wykonawcy.

Podsumowując, należy stwierdzić, że niniejsza rozprawa doktorska dotyczy zagadnień z pogranicza sztuk muzycznych i teorii literatury, interesujących, ale trudnych i szerzej nieznanych. Przytoczone w niej argumenty rozwiewają stereotypowe postrzeganie Adama Mickiewicza, jako poety tworzącego wyłącznie pod wpływem spontanicznego natchnienia, którego nie krępowała wiedza teoretyczna. Pozwalają również na uświadomienie sobie żywego zainteresowania, z jakim jego twórczość przyjmowana była w środowisku polskich kompozytorów XIX i pierwszej połowy XX wieku oraz zwracają uwagę na bogactwo i piękno polskich pieśni romantycznych, obecnie niepropagowanych poza uczelniami artystycznymi. Niestety, w trakcie lektury dostrzegłem pewne nieścisłości i niedociągnięcia związane ze stroną formalną, edytorską. W biogramie Władysława Żeleńskiego zamieszczono informację, że *od udziału w powstaniu listopadowym, do którego chciał przystąpić, odwiedli kompozytora przyjaciele* (s. 13). Zarówno wcześniejszy kontekst wypowiedzi, jak i data urodzin Żeleńskiego – 6 lipca 1837 r., wskazuje, że chodzi tu o powstanie styczniowe. W pracy zdarzają się literówki (m. in. : s. 11 i 12: *Wilhelma Troschla* zamiast *Wilhelma Troschela*; s. 20: błędna data śmierci H. Opieńskiego 21 I 1941 r. zamiast: 21 I 1942 r.; s. 40: *zaadoptowane* zamiast: *zaadaptowane*; powtarzający się błąd w zapisie tonacji: -mol zamiast: -moll), błędy w zapisie wielką i małą literą (s. 11: *do grona „polaków z wyboru”* zamiast: „Polaków z wyboru”; s. 17: *pierwszy polak* zamiast: pierwszy Polak; s. 27: *...Państwa Paderewskich* zamiast: państwa Paderewskich, s. 33: *...muzykologa Profesora* zamiast: muzykologa profesora; s. 49: *liryki lozańskie* zamiast: *Liryki lozańskie*), pomyłki w numeracji przykładów muzycznych (s. 51 i 58). Niedość budzi także niewielka ilość przypisów w rozdziale pierwszym. Wskazanie publikacji, które posłużyły do opracowania biogramów kompozytorów, mogłoby być cenną wskazówką dla osoby zainteresowanej, tym bardziej, że w większości omawiani twórcy nie są dobrze znani. Nie we wszystkich przypadkach podano też źródła cytatów fragmentów wierszy, listów lub artykułów. Zabrakło również należytej staranności w sporządzeniu bibliografii – publikacje nie zostały ułożone w porządku alfabetycznym wg nazwisk autorów, brakuje ponadto pełnej korelacji między bibliografią a przypisami – w zestawieniu bibliograficznym nie ujęto wszystkich pozycji wskazanych w przypisach albo znalazły się tu publikacje, do których nie odwoływano się w przypisach.

### **Konkluzja:**

Po zapoznaniu się z całością dzieła artystycznego nie ma wątpliwości, że Doktorant posiada wiedzę teoretyczną w badanym obszarze i umiejętności potrzebne do prowadzenia samodzielnej działalności

artystycznej. Jego praca wnosi cenny wkład w dziedzinie sztuk muzycznych i posiada właściwy walor poznawczy. Pan mgr Tomasz Madej rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymagania Ustawy.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Peszta". The signature is written in a cursive style with a large initial letter.