

Wrocław, 13.02.2023r.

prof. Bogdan Makal
Dziedzina sztuki
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne
Akademia Muzyczna we Wrocławiu

RECENZJA

W ZWIĄZKU Z PRZEWODEM DOKTORSKIM PAWŁA IZDEBSKIEGO
W DZIEDZINIE SZTUKI, W DYSCYPLINIE ARTYSTYCZNEJ: SZTUKI MUZYCZNE

Pismem z dnia 23.05.2022 Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina powołała niżej podpisanego na recenzenta w przewodzie doktorskim pana Pawła Izdebskiego. Przewód ten prowadzony jest na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o 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 roku – przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669).

Podstawowe dane o kandydacie

Paweł Izdebski jest śpiewakiem, który zdążył już niejednokrotnie udowodnić wartość swoich umiejętności na scenach Ameryki Północnej, Europy i Azji. Jako absolwent konserwatorium w Bostonie swoje pierwsze kroki stawiał w Stanach Zjednoczonych. Następnie, jako uczestnik International Opera Studio w Zurychu miał możliwość pracy pod okiem wybitnych pedagogów takich jak Armin Boyajian, Otto Edelmann, Arrigo Pola oraz Manfred Schenk, tym samym stając się częścią europejskiego środowiska muzycznego. Jego pozycję jako obiecującego śpiewaka umocniło zwycięstwo odniesione podczas piątej edycji International Luciano Pavarotti Voice Competition w Modenie.

Po okresie współpracy z Operą Zuryską, w 1990 roku rozpoczął regularną działalność solową na terenie Niemiec. Od 1991 roku był solistą Stadttheater Koblenz a w latach 1996-2002 Staatstheater Meiningen, gdzie kreował wiele ważnych ról basowych takich jak Leporello (*Don Giovanni*), König Marke (*Tristan und Isolde*) oraz Dulcamara (*L'elisir d'Amore*). Do tego zacnego grona dołączyły kolejne kreacje, które realizował podczas niezliczonych występów w całej Europie, w Japonii i w Stanach Zjednoczonych. Były to między innymi: Angelotti (*Tosca*) w Opera de Nancy, Ramfis (*Aida*) i Timur (*Turandot*) w Malmö Musik Teater, Hunding (*Die Walküre*), Philip (*Don Carlos*) i Doktor (*Wozzeck*) w Operze Narodowej w Warszawie. Kandydat sprawdza się również w repertuarze oratoryjno-kantatowym. Dotychczas, z dużym sukcesem wykonywał partie w takich dziełach jak *VIII Symfonia* Gustava Mahlera, *Messa da Requiem* Giuseppe Verdiego, *Te Deum* Antona Brucknera czy *Requiem* Antonina Dvořaka. W trakcie swojej kariery współpracował ze znakomitymi artystami. Wystarczy tutaj wymienić Zubina Mehtę, Lorina Maazela, Renato Brusona lub Krzysztofa Warlikowskiego.

Powyższe, skrócone przedstawienie dorobku artystycznego jest więcej niż zadowalające w kontekście przewodu doktorskiego pana Pawła Izdebskiego. Jest on muzykiem aktywnie występującym na światowych estradach i scenach operowych, zbierającym przy tym świetne opinie krytyków. Osiągnięcia te znajdują dowód swojej słuszności w umiejętnościach kandydata, udokumentowanych na załączonych przez niego nagraniach, do których oceny przejdę w dalszym ciągu tej recenzji.

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska pana Pawła Izdebskiego nosi tytuł *Analiza trudności wykonawczych wagnerowskich partii basowych na przykładzie ról: Fasolta w operze „Złoto Renu”, Hundinga w operze „Walkiria” i Hageny w operze „Zmierzch Bogów” w inscenizacjach: Staatstheater Meiningen (Mielitz/Petrenko, 2001), Opery Narodowej w Warszawie (Everding/Kasprzyk, 2000) i Opery Wrocławskiej (Lehmann/Michnik, 2006)* i została napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Cieśli. Kwestie formalne zostały dopełnione poprzez załączenie odpowiednich oświadczeń. Jak wspomina autor we wstępie, praca ta jest pogłębioną analizą trudności wykonawczych obecnych w wymienionych w tytule wagnerowskich partiach basowych, na podstawie własnego doświadczenia, na które to trudności składają się problemy wokalne, akustyczne, językowe oraz te wynikające z różnych koncepcji realizatorskich. Autor pragnie również ułatwić wyzwanie, jakim jest zrozumienie zagadnień filozoficznych wyrażonych przez Wagnera w swoich dziełach, będące niezbędnym wymogiem przy świadomym kreowaniu postaci występujących w tetralogii.

Omawiana praca składa się ze wstępu, trzech rozdziałów oraz zakończenia, liczy czternaście podrozdziałów. Jej forma jest dobrze rozplanowana. Na końcu znajdują się również prawidłowo skonstruowane tabele przedstawiające zestawienie grafik oraz zdjęć. Bibliografia zwraca uwagę swoją zwięzłością, jednak należy przyznać, że praca pana Izdebskiego skupia się na aspektach praktycznych, więc jest to poniekąd zrozumiałe. Natomiast netografia powinna być bardziej szczegółowo opisana. Brakuje w niej daty dostępu do danej strony internetowej. Niektóre z podanych adresów odnoszą się do artykułów, których autorzy są tam wymienieni, dlatego powinni zostać podani również w netografii. Adres zaczynający się od <http://wagnermelb.org.au...> jest nieosiągalny, recenzent nie rozumie również podania w tym miejscu pozycji *Die Sängerstimme*, która, według jego najlepszej wiedzy, jest książką, a nie źródłem internetowym. Gdyby więc powstała perspektywa opublikowania pracy pana Izdebskiego należałoby uregulować wspomniane powyżej kwestie. Aby jednak zakończyć wątek sugerowanych poprawek nieodzowne jest zwrócenie uwagi na zdarzające się błędy edycyjne (np. podwójne spacje) i językowe (najczęściej fleksyjne, składniowe oraz dotyczące przecinków), ujawniające się już we wstępie.

Pierwszy rozdział w sposób rzetelny przypomina czytelnikowi istotne informacje dotyczące życia Ryszarda Wagnera oraz jego twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Wyjątkowo cenne są fragmenty wyjaśniające źródła poszczególnych wątków pojawiających się w dziełach Wagnera. Interesujące jest również przełożenie fantastycznych motywów obecnych w tetralogii na realne, społeczne mechanizmy i zależności.

Opis akcji poszczególnych dramatów muzycznych jest skonstruowany bardzo jasno i logicznie, pozwala na sprawne prześledzenie całej opowiedzianej historii, z uwzględnieniem zawłości fabularnych. Na trzynastej stronie pojawia się jednak błąd w dziesiątym wierszu, występuje tam bowiem imię Zygryda zamiast Zygmunta.

Drugi rozdział porusza kwestie wykonawcze wagnerowskich partii wokalnych. Bardzo celnie autor zaczyna rozważania na ten temat od poprawnej pracy oddechem i prowadzenia frazy. Docenić należy zgrabność fuzji wyrażonych w specjalistycznej literaturze naukowych podstaw tych zagadnień i związanego z nimi doświadczenia samego autora. Szkoda jedynie, że tych treści jest tak mało, bez wątpienia autor mógłby wyrazić znacznie więcej wartościowych uwag dotyczących tego tematu. Podobnie ma się sytuacja z omówieniem pożądaną w dziełach Wagnera estetyki głosu.

Podrozdziały drugi i trzeci stanowią zbiór bardzo konkretnych informacji związanych bezpośrednio z pracą nad kreowaniem wagnerowskich partii wokalnych. Wybrzmiewa tutaj powaga wpływu, który wywierają na kształt poszczególnego spektaklu zmienne, niezależne od śpiewaka czynniki takie jak akustyka sali czy koncepcja muzyczna dyrygenta. Dzięki opisaniu przez autora przykładów z własnej aktywności na scenach operowych, tego typu treści stają się niezwykle użyteczne szczególnie dla młodych wokalistów, przed którymi dopiero stoją podobne wyzwania, a do stawienia czoła którym mogą być lepiej przygotowani poprzez zapoznanie się z pracami takimi jak ta. Równie pozytywny efekt może mieć dokonane w tej pracy przedstawienie drogi rozwoju, jaką musi przejść głos zanim nadejdzie odpowiedni czas na wykonywanie wielkich ról wagnerowski oraz przestroga związana z forsowaniem głosu w celu osiągnięcia sztucznej donośności dźwięku. Niestety jednak podrozdział ten nie jest wolny od błędów. Z całą pewnością w pierwszym zaprezentowanym przykładzie nutowym na 26. stronie nie znajdujemy synkop, nie sposób też zgadnąć do jakiego źródła odnosi czytelnika przypis znajdujący się na stronie 27.

Trzeba przyznać, że wnikliwość zawartej w trzecim podrozdziale analizy języka niemieckiego jest niezwykła, a klarowny sposób przedstawienia płynących z niej wniosków – godny podziwu. Widoczne jest prawdziwe zainteresowanie autora tą kwestią oraz osobiste przykładanie do niej wagi. Ale co najważniejsze, zagadnienia, które kandydat opisuje w swojej pracy doktorskiej w teorii można też zaobserwować u niego w praktyce, słuchając załączonych na płycie nagrań. Zachodzi więc zgoda pomiędzy głoszonymi poglądami, a konkretnymi działaniami z nich wynikającymi.

Przedstawione następnie szczegóły z warunków pracy pana Pawła Izdebskiego przy realizacji wymienionych w tytule spektakli są bardzo ciekawą lekturą i rzucają wiele światła na

zalety i wady takich lub innych rozwiązań scenicznych. Również bliższe poznanie stosunku kandydata do partii Hageny uświadamia czytelnikowi, z jak poważnym zadaniem wokalnoklatorskim należy się mierzyć kreując tę rolę.

Trzeci rozdział stanowi wnikliwa analiza partii Fasolta, Hundinga oraz Hageny, występujących odpowiednio w „Złocie Renu”, „Walkirii” oraz „Zmierzchu Bogów” Ryszarda Wagnera. Owe trzydzieści jeden stron stanowi niejako kompletny instruktaż, jak przygotować się do zakończenia sukcesem tego trudnego zadania, jakim jest wykonanie wspomnianych partii. Szczegółowe spostrzeżenia, zarówno teoretyczne, jak i praktyczne, dotyczące kreowania tych trzech ról wpływają bezpośrednio z dużego doświadczenia scenicznego pana Pawła Izdebskiego. Znajdujemy więc tutaj wyjaśnienia dotyczące śpiewanego tekstu, nie tylko co do jego znaczenia, ale również co do jego interpretacji w kontekście całej twórczości Wagnera i stosowanego przez niego Stabreim. Autor podaje nawet sposób artykulacji konkretnych słów, który odpowiada wymogom dramatycznym lub muzycznym danej sceny. Co więcej, niejednokrotnie doktorant odsłania przed czytelnikiem tajniki swojego wokalnego warsztatu, prezentując używany przez siebie sposób modyfikowania samogłosek w celu osiągnięcia pożądanego brzmienia w przypadku pojedynczych, ale istotnych dla pewnego fragmentu słów. W detalach podane są również inne zabiegi techniczne, dążące do jak najbardziej odpowiedniego wyrażenia zamysłu kompozytora, takie jak zbliżenie śpiewu do deklamacji, krzyku czy szeptu. Znajdujemy nawet określenia emocji, które kryją się w takim lub innym momencie dzieła, a na których wytworzeniu u publiczności powinno zależeć śpiewakowi. Warto podkreślić, że autor pilnie śledzi wpisane przez kompozytora wskazówki wykonawcze oraz zwraca dużą uwagę na warstwę instrumentalną, podświadomie wyrażając tym samym na pozór oczywistą prawdę, że solowa partia wokalna nigdy nie istnieje w izolacji od współtworzących dzieło muzyczne partii instrumentalnych, a już szczególnie w wagnerowskim Gesamtkunstwerk. W omawianym rozdziale widać wyraźnie obecne u pana Pawła Izdebskiego zrozumienie tej zależności.

W kontekście przedstawionej przez kandydata pracy doktorskiej należy dodać już tylko, że zgadzam się z wyrażonymi w zakończeniu wartościami dydaktycznymi i jestem pewien, że lektura tej pracy może być bardzo użyteczna, a także wielce pomocna dla śpiewaków marzących o wykonywaniu repertuaru wagnerowskiego.

Ocena dzieła artystycznego

Zaprezentowane przez kandydata nagrania stoją w zgodzie z opisanymi przez niego w pracy doktorskiej zagadnieniami. Jest to najważniejszy wniosek, który mógłby wystarczyć jako ocena dzieła artystycznego pana Pawła Izdebskiego. Jeżeli bowiem zgadzam się z poglądami opisanymi przez doktoranta w pracy i doceniam je, to ich realizacja w praktyce jest spełnieniem moich zasadnych oczekiwań, co samo przez się określa poziom przedstawionych do oceny wykonń. Mimo wszystko postaram się w kilku słowach jeszcze raz zwrócić uwagę na szczególnie interesujące elementy składające się na sukces pana Pawła Izdebskiego.

Można powiedzieć, że wiarygodność wyrażonych przez kandydata w pracy doktorskiej wskazówek wykonawczych odnoszących się do ról Fasolta, Hundinga oraz Hagena została sprawdzona niejako podwójnie, ponieważ najpierw zapoznałem się z nagraniami, a dopiero następnie przeczytałem pracę, znajdując w niej potwierdzenie poczynionych przeze mnie podczas odsłuchu notatek, zawierających uwagi odnośnie kreowania wspomnianych bohaterów. Zgodność ta nie jest więc wynikiem autosugestii. Świadczy to o bardzo świadomym używaniu przez kandydata swojego głosu oraz w ogóle całego ciała. Równocześnie nie znajduje się w jego sposobie śpiewania sztuczności, którą mogłaby wywołać nadmierna chęć kontroli.

Głos kandydata nie traci w śpiewie wagnerowskim na jakości i szlachetności śpiewu *bel canto*, używa on natomiast naturalnej szorstkości, która jest atutem w tej stylistyce. W innym zaś miejscu celowo prezentuje barwę nosową. Miękką, naturalnie uwarunkowaną wibracją jest stosowana świadomie, jako dobarwienie już i tak bogatego w barwy oraz niejednokrotnie ekstremalne napięcia dynamiczne brzmienia. Fraza prowadzona jest z dużym wyczuciem, przejawiającym się w umiejętnym rozplanowaniu oraz konstruowaniu kulminacji i to pomimo że, jak czytamy w pracy doktorskiej, podczas różnych realizacji wymagano od kandydata odmiennego podejścia do swojej partii. Mam wrażenie, że wybrane do oceny nagrania prezentują najodpowiedniejsze w opinii kandydata wizje każdej z ról.

Aby to wszystko osiągnąć doktorant wykorzystuje całą paletę techniki wokalne: dźwięki metaliczne, skoncentrowane, kryte, półkryte i otwarte, *belting*, a także wymianę głosek. Zauważam u niego ogromne wyczucie czasu wybrzmiewania dźwięków. Jego dykcja – nienaganna, artykulacja spółgłosek zarówno na początkach jak i końcach wyrazów prezentuje się precyzyjnie, energicznie i klarownie, mając w sobie coś z recytatorskiego stylu narracji. Skrupulatnie realizowane są również uwagi kompozytora zawarte w nutach, a znajomość partii instrumentalnych wraz z kryjącymi się w niej *Leitmotive* i współpraca z orkiestrą dają śpiewakowi podstawę do kreowania


postaci. Wszystkie te elementy składają się na wyjątkowo głęboką siłę wyrazu artystycznego, jaką dysponuje kandydat.

Ponieważ nagrania zostały dokonane podczas wykonywania spektakli na żywo powstaje wyjątkowa możliwość obserwacji atmosfery panującej wśród publiczności i porozumienia artysty z rzeczywistym odbiorcą. W jakiś sposób w wystąpieniach pana Pawła Izdebskiego można wyczuć połączenie z całym nurtem germańsko-nordyckich mitów, o którym pisał w swojej pracy. Imponująca jest umiejętność kandydata w kreowaniu klimatu wzniosłego, heroicznego, epickiego, odpowiedniego dla tego rodzaju opowieści. Dzięki temu słuchacz może przenieść się w otchłań ekstatycznych przeżyć, doprowadzających z jednej strony do stanów depresyjnych lub z drugiej, do całkowitej euforii. Jestem przekonany, że nawet słuchacz, dla którego dramat muzyczny nie jest naturalnie bliski może zostać dotknięty tym czarem, ze względu na jego siłę oddziaływania.

Konkluzja

Przedstawione mi do oceny praca doktorska oraz dzieło artystyczne pana Pawła Izdebskiego prezentują bardzo wysoki poziom. Z ich materii wyłania się obraz artysty na światowym poziomie, znakomicie znającego i wpisującego się w specyfikę partii wagnerowskich. Praca doktorska wnosi niekwestionowany wkład w rozwój dyscypliny muzycznej, jest niewątpliwie odkrywczą, twórczą i oryginalną, prezentuje również znaczną wartość edukacyjną, a jej wiarygodność potwierdzona została bogatym doświadczeniem scenicznym kandydata. Również dzieło artystyczne nie pozostawia żadnych złudzeń co do jego wybitnych umiejętności. W mojej opinii wymagania ustawowe dotyczące przewodu doktorskiego zostały spełnione.

W związku z powyższym przedłożone mi materiały oceniam pozytywnie i wnioskuję o przyznanie panu Pawłowi Izdebskiemu stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne.



prof. Bogdan Makal