prof. dr hab. Marek Gandecki
dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina artystyczna: *dyrygentura*
Akademia Muzyczna
im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

Poznań, 15.06.2018 r.

Recenzja
w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki
dla Pani magister BEATY ŚNIEG-WĄDOŁOWSKIEJ,
w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura*,
wszczętego przez Radę Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Zleceniodawca:
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku;
Pismo z dnia 23.01.2017 roku.
Dotyczy Uchwały Rady Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku z dnia 23.01.2017 r. w sprawie wszczęcia przewodu o nadanie stopnia doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura* Pani magister Beaty Śnieg.

Podstawowe dane o Doktorantce
Pani mgr Beata Śnieg-Wądołowska jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, na kierunku *Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*, w specjalności d*yrygentura chóralna*. Dyplom magisterski z wynikiem bardzo dobrym z wyróżnieniem otrzymała w 2012 roku. Jest laureatką II wyróżnienia na XIV Ogólnopolskim Konkursie Dyrygentów Chóralnych im. Stanisława Kulczyńskiego w Poznaniu (2012), a także nagrody specjalnej na VI Międzynarodowym Turnieju Dyrygentury Chóralnej *W stronę polifonii* we Wrocławiu (2014). Otrzymała również ośmiokrotnie nagrodę dla najlepszego dyrygenta na festiwalach i konkursach chóralnych. Swoje kwalifikacje zawodowe poszerzała uczestnicząc w 26 warsztatach, kursach, seminariach, konferencjach. Pięciokrotnie prowadziła warsztaty chóralne i dyrygenckie, wygłosiła sześć wykładów m.in. podczas ogólnopolskich konferencji naukowo-artystycznych. Ma w swoim dorobku pięć publikacji oraz udział w pracach jury sześciu przeglądów i festiwali chóralnych w Gdańsku i Warszawie. Od 2012 roku Doktorantka jest zatrudniona w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, prowadząc zajęcia z dyrygentury i czytania partytur, a także asystując w próbach Zespołu Wokalnego i Chóru Uczelnianego. W latach 2014-2017 prowadziła działalność pedagogiczną w Szkole Towarzystwa Edukacyjnego *Vizja* ucząc: muzyki, rytmiki, gry na pianinie i prowadząc Zespół Wokalny. W wymienionych instytucjach organizowała i koordynowała szereg ciekawych imprez, które na trwałe wpisały się w kalendarz działalności naukowo-artystycznej placówek m.in. Ogólnopolska Konferencja Naukowo-Artystyczna dla Młodych, Mistrzowski Kurs Dyrygencki, Wiosenny Konkurs Muzyczny *Talent Show*.

Działalność artystyczna Doktorantki oscyluje głównie wokół założonego w 2010 roku i prowadzonego do chwili obecnej Chóru *Music Everywhere*, który do roku 2015 działał pod nazwą Chór Sceny Muzycznej Gdańsk. Owocem owej działalności jest 79 koncertów samodzielnie dyrygowanych, imponująca liczba nagród zdobytych na konkursach i festiwalach chóralnych w kraju i za granicą:

– 5 nagród głównych Grand Prix
– dziewięciokrotne zdobycie I miejsca
– dwukrotne zdobycie II miejsca
– dziewięciokrotne zdobycie złotego dyplomu
– czterokrotne zdobycie srebrnego dyplomu
– trzy wyróżnienia
– trzy nagrody specjalne

Doktorantka wraz z Chórem w niezwykle udatny i profesjonalny sposób organizuje od 2015 roku Ogólnopolski Festiwal Współczesnej Muzyki Chóralnej *Music Everywhere!* Z osobistej obserwacji mogę stwierdzić, iż z każdą edycją Festiwalu poziom artystyczny uczestniczących w nim chórów wzrasta, co jednoznacznie potwierdza opinię środowiska chóralnego o wysokiej randze gdańskiego konkursu.

Dopełnieniem pracy artystycznej Doktorantki jest prowadzenie Chóru Kameralnego Kolektyw Wokalny (również nagradzanego) oraz współpraca artystyczna z innymi zespołami chóralnymi, m.in. z Chórem gdańskiego Uniwersytetu Medycznego, Chórem Mieszanym *Camerata Musicale*, Zespołem Muzyki Dawnej *Capella Gedaniensis*, Chórem Kameralnym Gdańskiej Akademii Seniora, Chórem Kameralnym *Duc In Altum*, Polskiem Narodowym Chórem Młodzieżowym.

Przedstawiona w dokumentacji bogata działalność artystyczna, pedagogiczna, naukowa i organizacyjna Doktorantki dowodzi jej niezwykłej aktywności, kreatywności w tworzeniu kultury w szerokim tego słowa znaczeniu. Ową działalność oceniam wysoko i stwierdzam, iż spełnia wymagania art. 13 ustawy z dnia 14.03.2003 roku.

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska Pani mgr Beaty Śnieg-Wądołowskiej pt. *Cykl „Orationes Latinae" Jakuba Neske jako przykład połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnych opracowaniach chóralnych. W obliczu prawykonania* składa się z dzieła artystycznego zaprezentowanego podczas koncertu, zarejestrowanego na nośnikach elektronicznych (CD i DVD) oraz opisu tego dzieła pod wspomnianym tytułem. Promotorem pracy doktorskiej jest dr hab. Aleksandra Grucza-Rogalaska, prof. AM.

Koncert, który był muzyczną egzemplifikacją treści zawartych w pracy doktorskiej, odbył się 10 czerwca 2017 roku w Centrum Św. Jana w Gdańsku. Doktorantka zaprezentowała dzieło artystyczne skomponowane przez Jakuba Neske zatytułowane *Cykl „Orationes Latinae",* na które złożyły się następujące kompozycje:

– *Pater noster*
– *Angele Dei*
– *Kyrie Eleison*
– *Gloria Brevis, Pax Hominibus*
– *Litaniae Lauretanae*
– *Ubi caritas*
– *Signum crucis*

Wystąpił Chór *Music Everywhere* prowadzony przez Beatę Śnieg-Wądołowską.

Historia prawykonania *Cyklu „Orationes Latinae"* świadczy o wzorcowym współdziałaniu kompozytora i dyrygenta w trakcie przygotowania i wykonania dzieła. Spotkanie tych dwóch osób i prowadzony pomiędzy nimi dialog jeszcze na etapie zamówienia kompozytorskiego niejako „stwarzał" wszystkie kompozycje, dostosowując je do wielkości aparatu wykonawczego, jego umiejętności wokalnych, percepcyjnych. Owa koherencja wyobrażeń i zamierzeń miała mieć również wymiar edukacyjny, przyczyniając się podniesienia poziomu wykonawczego każdego z chórzystów. Jak trafnie zauważa Doktorantka w dysertacji: *Rola chóru w Cyklu „Orationes Latinae" jest nadrzędna, a jego istota polega na narracyjnym przekazie semantyki tekstu modlitewnego*. […] *Dyrygent, który decyduje się na wykonanie danego cyklu pieśni, musi mieć świadomość, iż chór prezentuje już pewien poziom wokalny. Posiadać musi także względną kondycję fizyczną, by „udźwignąć" kilkadziesiąt minut śpiewania wymagających utworów. Takimi właśnie można nazwać kompozycje należące do Cyklu „Orationes Latinae".*

Szczegółowo opisane przygotowania do koncertu, zarówno w wymiarze pracy indywidualnej Doktorantki (studiowanie partytur), jak również w opracowaniu kilkumiesięcznego harmonogramu pracy Chóru, doprowadziły do oczekiwanego efektu artystycznego zaprezentowanego podczas prawykonania: 58-osobowy Chór *Music Everywhere*, śpiewający z pamięci, wyczulony na oszczędne, aczkolwiek sugestywne gesty i wyraz twarzy dyrygentki, a całość dopełniona trafnie dobranymi fragmentami z Pisma Świętego prezentowanymi przez Jacka Labijaka oraz wizualizacją autorstwa Natalii Osuch.

Pater noster, pierwsza z kompozycji *Cyklu*, początkowo wprowadziła słuchaczy w modlitewny nastrój, stosowny do semantyki śpiewanego tekstu modlitwy, poprzez dobrze realizowane płaszczyzny dynamiczne i stopliwość brzmienia chóru. Pewien niedosyt

proponowanej przez wykonawców muzycznej prozodii tekstu *Pater noster* powodują zbyt otwarte samogłoski „e" w ostatnich sylabach zamykających poprawnie budowaną dwutaktową frazę. Majestatyczna kulminacja tej części na słowach *sanctificetur nomen Tuum, adveniat regnum Tuum* oraz *sicut in caelo et in terra* spowodowała w trudnych i wysoko napisanych współbrzmieniach zachwiania intonacyjne oraz niespójność brzmieniową. Druga, najdłuższa część utworu rozpoczyna się od słów *Panem nostrum* i przez długie wartości nut i dynamikę *piano* utrzymana jest w spokojnym charakterze. Wykonawcy, chcąc kolejny raz uzyskać kontemplacyjny charakter, śpiewali stosując właściwą dynamikę, artykulację, z dbałością o prozodię słowa. Kulminacja tej części na słowach *libera nos a malo*, podkreślona gęstym brzmieniem chóru, otwiera kolejną część utworu, jak zauważa Doktorantka, *najciekawszą pod względem wykorzystanych środków kompozytorskich.* Dołączony do Modlitwy Powszechnej tekst doksologii: *bo Twoje jest królestwo i potęga, i chwała na wieki,* kompozytor powierzył potrójnej obsadzie głosowej z solistycznie realizowanym parlandem, z zasadniczym tekstem Modlitwy w różnych językach. Dyrygentka prawidłowo zbudowała formę zarówno tej części, jak również kolejnej, ekspresyjnie kontrastującej, wraz z finałowym, majestatycznym opracowaniem muzycznym słowa *amen*. Trudna kompozycja (w pewnych fragmentach nawet 9-głosowa), trwająca prawie 9 minut, stawia przed wykonawcami szereg wymagań, których niesprostanie zamienić może zaangażowanie wykonawców w mało artystyczne powierzchowne wykonanie i znużenie słuchaczy. Pomimo pewnych uchybień natury emisyjnej, powodujących zachwiania intonacyjne, utwór zabrzmiał przekonująco. Zarejestrowany przez kamerę gest dyrygentki wysłany w kierunku chórzystów tuż po wybrzmieniu ostatniego akordu był nie tylko formą podziękowania, ale symbolizował poczucie wspólnie stworzonej muzycznej kreacji.

Odczytanie fragmentu Psalmu 91, poprzedziło wykonanie drugiego utworu, zatytułowanego *Angele Dei*. Ostatnie jego wersy: *bo swoim aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach, na rękach będą cię nosili, abyś nie uraził swej stopy o kamień*, pobudzają zmysły słuchaczy, bez zbędnego tworzenia rozbudowanej angelologii w celu uchwycenia substancji i formy anioła, postrzeganego najczęściej jako wyzbytego z wszelkiej materialności ducha. Zatem słuchając utworu o tak znamienitym tytule, recenzent zadaje sobie pytanie: jaki jest anioł artystów, anioł muzyków, anioł Doktorantki i jej chórzystów?

Zastosowanie przez kompozytora w poszczególnych głosach szeregu rozłożonych akordów, które na przemian kumulują i rozładowują napięcia, ma decydujący wpływ na budowanie formy i wyrazu utworu. Ekspresja śpiewanego tekstu opatrzonego kantylenową melodyką, spokojną i śpiewną, realizowaną w artykulacji *legato*, ma oddać charakter modlitwy *Aniele Boży, Stróżu mój…* Doktorantka w co najmniej trzech miejscach dysertacji opisuje wspólne zamiary interpretacyjne: *Intencją kompozytora było* […] *ukazanie w tym utworze prostoty dziecięcej modlitwy, którą wykonawcy również starali się wydobyć za pomocą szeregu elementów dzieła muzycznego.* Na uznanie zasługuje troska chórzystów o poprawną intonację wszystkich dźwięków, szczególnie przy realizowaniu trudnych skoków o duże interwały w obrębie jednego taktu oraz poprawne realizowanie wszelkich znaków wykonawczych umieszczonych w partyturze. W moim jednak odczuciu utwór zabrzmiał mało eterycznie. Jednostajnie, dość schematycznie budowana fraza jednotaktowa, oparta na melodyce kantylenowej i sylabicznej, powodowała często zniekształcenie prozodii śpiewanego tekstu. Nie zawsze bowiem na najwyższym dźwięku rozłożonego akordu, dźwięku najbardziej wyrazistego, przypadała sylaba akcentowana. Stąd zachwiana została aspektacja słowa śpiewanego: An-ge-**le** De-i, qui cus-**tos** es me-i, Me ti-**bi** com-mis-sum, itd.

Kolejny utwór, *Kyrie Eleison*, w wykonaniu Chóru zgodnie z zamierzeniem kompozytora oddał charakter pokutny i przywrócił nastrój modlitewnego skupienia. Dyrygentka w przemyślany sposób rozplanowała napięcia w kolejnych częściach, mimo powtarzanego wielokrotnie tego samego tekstu. Słuchając recenzowanej płyty, odniosłem wrażenie, iż więcej wokalnej swobody w wyrażeniu szlachetnej muzycznej ekspresji śpiewanego tekstu miały wokalistki. Tenorowe wołanie *Kyrie eleison*, *Christe eleison (*szczególnie od 17. do 32. taktu) trochę wbrew oznaczeniom wykonawczym (*mp* i *dolce*), ze zbyt otwartymi samogłoskami nieakcentowanych sylab, zabrzmiało nazbyt odważnie, nawet jeśli uznać za trafną intencję wykonawców, traktujących ów tekst jako wołanie o zmiłowanie.

Drobne niedomagania emisyjno-intonacyjne tenorów pojawiły się również w czterokrotnym, radosnym zawołaniu *Gloria in excelsis Deo* na tle akompaniujących pozostałych głosów, otwierającym kolejny utwór, a dokładnie dwa utwory, tworzące swoistą

całość: *Gloria Brevis* oraz *Pax Hominibus.* Wielogłosowa kompozycja z charakterystycznym motywem melodyczno-rytmicznym, podkreślającym kerygmat tekstu *pax hominibus, pax homini, bonae* voluntatis zabrzmiała wymownie i sugestywnie. Wypracowana świadomość własnej partii rytmicznej w poszczególnych głosach, wyraziście wykonane kontrasty rytmiczne pomiędzy głosami żeńskimi i męskimi, dokładne współgranie dobranych w pary rytmiczne poszczególnych sekcji chóralnych, właściwe skontrastowanie dynamiczne głosów dominujących w stosunku do głosów akompaniujących, wreszcie swoboda oddechowa i artykulacyjna – to oczywiste atuty tego wykonania.

Bardzo ciekawą w odbiorze kreację artystyczną zaproponowali wykonawcy w Litanii Loretańskiej – utworu oryginalnego, choć nie nowatorskiego pod względem użycia przez kompozytora środków wykonawczych. Partie wokalne realizowane są równocześnie zarówno przez solistów, jak i przez chór, i mają charakter improwizowany, zatem współbrzmienia są przypadkowe, tworząc rodzaj harmoniki sonorystycznej. Podobny rodzaj improwizowanej harmoniki zastosował kompozytor we wstępie do kolejnego utworu: *Ubi caritas.*

W dalszej jego części właściwe uchwycenie przez dyrygentkę płaszczyzn dynamicznych pomiędzy głosami, tak skrupulatnie określonych w partyturze, spowodowało nie tylko uzyskanie modlitewnego nastroju, ale również stworzyło warunki do kontemplacji śpiewanego tekstu przez słuchaczy. Prawidłowe pod względem intonacji wykonanie przez soprany i alty trudnych skoków o duże interwały, potwierdziło poprawne posługiwanie się przez nie rejestrem mieszanym i swobodę oddechową. Troska dyrygentki o właściwą intonację, ową kluczową kwestię określającą kulturę brzmienia chóru, przejawiała się – podobnie jak we wcześniej wykonywanych utworach – w prawidłowej technice manualnej i sugestywnej postawie dyrygenckiej, pozbawionej zbędnych napięć, przypominającej chórzystom o tworzeniu w sobie i wokół siebie przestrzeni wokalnej.

Koncert zamknął utwór *Signum Crucis*, w którym kompozytor użył sześciokrotnie słów opisujących znak krzyża *In nomine Patri, et Filii, et Spiritus Sancti,* a ekspresyjny wyraz utworu zbudował głównie poprzez zagęszczanie harmonii. Początkowe piony akordowe stawiane przez głosy męskie brzmiały jeszcze momentami nieporadnie, być może na skutek stosowania maniery nadmiernego „wypychania" kolejnych współbrzmień, które, przy całej trosce o ich wzajemne połączenie i wystrojenie, nie do końca chciały zamienić się w wysublimowaną mowę dźwięków. Wspomniane zagęszczenie harmonii poprzez dołączenie głosów żeńskich, a także zastosowana między głosami męskimi i żeńskimi relacja bitonalności powodowały w słuchaczu budzenie efektu muzycznego „rozesłania" wieńczącego całość koncertu. Czyniąc pewną analogię i parafrazując – niejako prawem kontrapunktu – słowa odczytane tuż przed wykonaniem ostatniego utworu pochodzące z Ewangelii według Świętego Mateusza, i mając w sobie odczucie podziwu wobec artystycznych dokonań Doktorantki i Chóru, namawiam z całym przekonaniem: *Idźcie i nauczajcie wszystkie narody…* śpiewajcie i objawiajcie prawdę.

Koncert przewodowy mgr Beaty Śnieg-Wądołowskiej był wydarzeniem przemyślanym, wzorcowym zrealizowanym na płaszczyźnie współpracy pomiędzy dyrygentem a kompozytorem oraz dyrygentem a chórem, dopracowanym organizacyjnie, angażującym wiele osób, które nie szczędziły energii i czasu, by dojść mogło do urzeczywistnienia wykonania specjalnie na tę okazję stworzonych kompozycji. Doktorantce oraz wszystkim, którzy zainspirowani jej pasją włączyli się w przygotowania koncertu składam wyrazy najwyższego uznania.

Na rozprawę doktorską mgr Beaty Śnieg-Wądołowskiej pod tytułem *Cykl „Orationes Latinae" Jakuba Neske jako przykład połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnych opracowaniach chóralnych. W obliczu prawykonania* składa się pięć głównych rozdziałów; wszystkie – w mniejszym lub większym stopniu – związane są z omawianym dziełem muzycznym, czy to poprzez podjęcie kwestii związanych z jego przygotowaniem i prawykonaniem, czy ze względu na obecność treści dotyczących analizy warstw słownej i muzycznej utworu.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Organizacja pracy Chóru „Music Everywhere" nad wykonaniem Cyklu „Orationes Latinae" Jakuba Neske*, zawiera opis współpracy kompozytora i dyrygenta w zakresie zamówienia utworu, ustalenia jego kształtu, terminowości uzyskania przez dyrygenta kolejnych części cyklu, elastyczności kompozytora względem wymagań stawianych przez dyrygentkę i możliwości wykonawczych jej zespołu. Następnie Autorka referuje pokrótce to, jak przebiegały przygotowania do prawykonania. W ostatnim podrozdziale

skupia się na organizacji pracy, pisze o sposobie rozplanowania prób, wskazuje na istotność odbycia prób akustycznych i właściwego przebiegu próby generalnej.

Rozdział drugi, *Charakterystyka warstwy słownej modlitw łacińskich wykorzystanych w Cyklu „Orationes Latinae" Jakuba Neske*, przynosi cenne informacje dotyczące wskazanych tekstów. Autorka opisuje ich konstrukcję, znaczenie, zastosowanie modlitw w liturgii, przywołuje kwestie etymologii najważniejszych terminów i zmian znaczenia religijnych tekstów na przestrzeni wieków. Informacje opiera na istotnych i dobrze dobranych tekstach, m.in. Ojców Kościoła, Katechizmie Kościoła Katolickiego, źródłach encyklopedycznych. Tam, gdzie to konieczne, Autorka sygnalizuje również zmiany, jakie w pierwotnym kształcie tekstów wprowadził kompozytor.

Rozdział trzeci pracy zatytułowany został *Architektonika Cyklu „Orationes Latinae" Jakuba Neske* i podzielony na cztery części. Pierwsza z nich dotyczy formy i faktury składowych utworów i ich zależności od kształtu tekstu sakralnego. Autorka omawia poszczególne utwory, zwraca uwagę na takie kwestie jak m.in. charakter tekstu i jego odzwierciedlenie w kształtowaniu elementów dzieła muzycznego, strukturowanie warstwy słownej przez kompozytora czy użycie charakterystycznych środków techniki kompozytorskiej. Wielokrotnie Autorka zwraca też uwagę na uznanie tekstu za zasadniczy wyznacznik podziału formalnego utworów. Podrozdział pt. *Materiał dźwiękowy i zasady jego strukturowania* dotyczy rodzajów melodyki wykorzystanych przez kompozytora, sposobów kształtowania harmoniki – Autorka omawia tu połączenia akordów a także wskazuje na główne ich zadanie, jakim jest „kumulowanie i rozładowywanie napięć". Część kolejna pt. *Organizacja czasu muzycznego* dotyczy rytmiki utworu, Autorka zaznacza, że „[…] kompozycje różni od siebie pomysł metrorytmiczny" oraz że „W obrębie danej części Cyklu, rytmika rzadko ulega diametralnej zmianie" (s. 100, pisownia oryginalna). Mimo dwukrotnego wspomnienia o ścisłej relacji warstwy słownej danej modlitwy z obowiązującą metrorytmiką (s. 104 oraz s. 106) Autorka nie zagłębia się we wspomniane relacje i nie omawia dokładniej zależności pomiędzy znaczeniem wypowiadanych/śpiewanych słów a ukształtowaniem rytmiki. Inaczej sprawa przedstawia się w ostatniej części tego rozdziału, dotyczącej *Planu agogiczno-dynamicznego oraz dookreśleń wykonawczych*. Agogika, dynamika i sposób rozplanowania określeń odkompozytorskich zostały tu omówione w korespondencji z funkcjami, jakie pełnią w ścisłym związku ze słowem i jego znaczeniem. Warte podkreślenia jest również zamieszczenie w toku całego rozdziału odpowiednich przykładów nutowych, obrazujących omawiane kwestie, oraz tabel kompilacyjnie ujmujących najważniejsze treści.

Przedostatni rozdział pracy nosi tytuł *Problemy wykonawcze w pracy z Chórem „Music Everywhere" nad Cyklem „Orationes Latinae" Jakuba Neske*. Pierwszą z podniesionych kwestii jest postawa wokalna, Autorka pisze o świadomości napięć i umiejętności ich rozluźniania, o znaczeniu śpiewu na stojąco oraz ćwiczeń fizycznych wykonywanych przed próbami, proponuje także kilka z nich. Następnie skupia się na kwestii oddechu w śpiewie chóralnym, pisze o możliwościach jego zastosowania, wskazuje na konkretne przykłady pochodzące z *Orationes Latinae*, następnie – posiłkując się literaturą – opisuje to, czym jest i jak zachodzi proces oddychania, podaje typy oddychania i, ponownie, wskazuje na zastosowanie w odniesieniu do dzieła muzycznego; podrozdział kończy propozycja kilku ćwiczeń związanych z procesem oddychania. Podobnie skonstruowane są kolejne podrozdziały: w pierwszym – Autorka wskazuje na najczęściej pojawiające się błędy artykulacyjne, trudności związane z dykcją, wyrównanie brzmienia samogłosek oraz poprawną wymowę spółgłosek; następnie przechodzi do opisu roli samogłosek i spółgłosek w łacińskich tekstach wykorzystanych w utworze Jakuba Neske, by zakończyć ćwiczeniami, prowadzącymi do rozluźnienia aparatu i, w efekcie, do ulepszenia artykulacji śpiewaków. W drugim – podnosi kwestie intonacji i emisji głosu, pisze o podstawowym źródle nieprawidłowej intonacji, jakim jest brak swobody w śpiewie, omawia te elementy związane z emisją głosu, które stanowiły podstawowe przeszkody w realizacji obranego dzieła muzycznego. Ostatnią, najobszerniejszą częścią jest podrozdział pt. *Trudności wypływające z ukształtowania elementów dzieła muzycznego*. Autorka wskazuje tu na szereg problemów wykonawczych, takich np. jak repetycje dźwięków, skoki o duże interwały, skomplikowane formuły rytmiczne, zmiana poziomów dynamicznych w zakresie poszczególnych głosów itd. Każdy z problemów został dokładnie przeanalizowany w kontekście utworu Jakuba Neske, odpowiednio zobrazowany fragmentem partytury, a także podano ćwiczenia pomagające w jego rozwiązaniu, co stanowi główną wartość tej części pracy.

Ostatni rozdział zatytułowany jest *Elementy towarzyszące prezentacji artystycznej Cyklu „Orationes Latinae" Jakuba Neske*, składają się na niego dwie części. Pierwsza dotyczy ustawienia i wizerunku chóru na estradzie (w samym tytule podrozdziału, jak i wielokrotnie w całej pracy, Autorka błędnie używa terminu *scena*. Sama obecność ruchu wykonawców nie usprawiedliwia bowiem użycia tego terminu, zarezerwowanego dla miejsca, w którym rozgrywa się akcja sceniczna), a także oprawy wizualnej utworów. Czytelnik zapoznawany jest z uzasadnieniem ustawienia chóru w każdej z części, które w głównej mierze zależne było od (nadrzędnej) roli, jaką dane partie odgrywały w odpowiednich fragmentach. Autorka wskazuje tu również na istotność takich elementów, jak: wejście i zejście zespołu z estrady, danie wszystkim wykonawcom przestrzeni (np. rozmieszczenie konferansjera względem chóru) czy dopełniająca całości oprawa wizualna, która znacząco wpływa na holistyczny odbiór dzieła. Bardzo interesującym i ciekawie uzasadnionym w pracy pisemnej zabiegiem było dołączenie przez Autorkę do dzieła muzycznego wybranych przez nią fragmentów Pisma Świętego. Podstawowym celem tego działania było „wprowadzenie mistycznego charakteru utworów", zapoznanie z tematyką wykorzystanych przez kompozytora modlitw, a także – a może przede wszystkim – zaproponowanie wykonawcom i odbiorcom środka pozwalającego na dalej idącą interpretację dzieła muzycznego. Autorka w pracy wymienia wszystkie czytane pomiędzy częściami utworu teksty, omawia ich tematykę, bardzo trafnie i zwięźle uzasadnia każdorazowo ich obecność i cel umiejscowienia w dziele.

Pracę podsumowuje krótkie Zakończenie, wskazujące na najważniejsze zagadnienia poruszone w każdym z rozdziałów. Częściami pozostałymi są wykorzystana bibliografia i aneksy takie np. jak sylwetki twórcy i wykonawców, wywiad z kompozytorem czy teksty modlitw łacińskich wykorzystanych w utworze.

Pierwszy i zasadniczy człon tytułu zaprezentowanej rozprawy sugeruje rozpatrzenie dzieła muzycznego jako przykładu połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnych opracowaniach chóralnych. Autorka pracy za nadrzędne cele dysertacji obrała: „opis wartości materiałowych i konstrukcyjnych Cyklu *Orationes Latinae*"; „przedstawienie problemów wykonawczych" wraz z „opisem sposobu ich niwelowania lub zapobiegania"; „charakterystykę modlitw wykorzystanych w Cyklu *Orationes Latinae* jako źródła opracowań muzycznych wybranych kompozycji oraz inspiracji w ich wykonaniu i interpretacji" (s. 7-8).

Rozumiejąc podstawowy charakter pracy pisemnej, jakim jest opis dzieła artystycznego, recenzent nie może nie zwrócić uwagi na fakt dotyczący tego, w jak niewielkim stopniu w dysertacji podniesione zostały kwestie tradycji i nowatorstwa. „Charakterystyka modlitw wykorzystanych w Cyklu *Orationes Latinae* jako źródła opracowań muzycznych wybranych kompozycji oraz inspiracji w ich wykonaniu i interpretacji", wymieniona jako ostatni z nadrzędnych celów, w rozprawie przyjmuję formę niedosłownego i niebezpośredniego wskazania na obecność tradycji w omawianym dziele muzycznym. Owszem, Autorka pisze o fakcie zaczerpnięcia przez kompozytora tekstów religijnych od wieków obecnych w tradycji i kulturze chrześcijan, odnosi się w rozdziale trzecim do ukształtowania formy i poszczególnych elementów dzieła muzycznego w zależności od warstwy słownej, jednak w dysertacji nie zostały zawarte fundamentalne dla tego typu prac rozważania dotyczące nowatorstwa, nie zawarto w niej również ukazania tytułowych relacji tego, co tradycyjne z tym, co nowatorskie. Brak przede wszystkim w pracy zdefiniowania tego, czym są tradycja i nowatorstwo, brak bezpośredniego wskazania na to, co Autorka uznaje za nowatorskie w utworze Jakuba Neska, brak w końcu syntetycznego ujęcia odnośnych wniosków tak na przestrzeni samych rozdziałów (podsumowania wewnątrz pracy), jak i wniosków końcowych.

Powyższa zasadnicza uwaga co do logiczności układu pracy wynika również z obserwacji, że większość treści zawartych w dysertacji odnosi się zasadniczo do drugiego członu tematu, a więc: *W obliczu prawykonania*. Potwierdzeniem jest chociażby już samo sformułowanie celów: dwa z trzech celów nadrzędnych pracy naukowej dotyczą w gruncie rzeczy aspektów wykonawczych, są to: analiza formalna (niezbędna dla prawidłowego odczytania i zinterpretowania dzieła) oraz wskazanie problemów wykonawczych i sposobów ich rozwiązania. Ponadto wszystkie cele podrzędne dysertacji potwierdzają brak związku z pierwszym członem tematu, są to: ukazanie drogi powstania utworu od momentu zamówienia do jego wykonania, opis pracy nad przygotowaniem utworu, omówienie elementów pozamuzycznych (wizualnych) towarzyszących prawykonaniu.

Zastanawiający jest również sposób rozmieszczenia zawartych w pracy treści. Nieuzasadnione wydaje się być rozpoczęcie jej od ogólnego i szczątkowego omówienia organizacji pracy Chóru nad prawykonaniem dzieła (większość z tych kwestii jest przecież rozwijana w rozdziałach kolejnych) po to, by w rozdziale drugim przejść nagle do scharakteryzowania warstwy słownej i architektoniki *Orationes Latinae.* Dużo bardziej uzasadnione wydawałoby się połączenie pierwszego rozdziału z tymi częściami, które również odnoszą się do aspektów *stricte* wykonawczych, a więc jego umiejscowienie dopiero po omówieniu treści zawartych w rozdziałach drugim i trzecim.

Na pochwałę zasługuje ta część rozprawy, która porusza kwestie praktyczne związane ze skomplikowanym procesem, jakim jest przygotowanie tak długiego i trudnego pod wieloma względami utworu. Autorka, mimo młodego wieku, pochwalić się może wieloma celnymi spostrzeżeniami na temat pracy z zespołem chóralnym, formułuje dojrzałe, ciekawe i niezwykle przydatne sądy dotyczące wymagań stawianych chórzystom, ich kondycji, sposobów pracy z nimi i realizacji swych zamierzeń na wielu płaszczyznach. Jak wspomniano, ciekawe dopełnienie dzieła muzycznego stanowi pomysł, aby dołączyć w trakcie jego wykonania subiektywnie dobrane przez Dyrygentkę fragmenty Pisma Świętego. Ich selekcja oparta była na głębokich przemyśleniach, znajomości religijnych tekstów oraz poparta została interesującym i w pełni satysfakcjonującym uzasadnieniem.

Warto również wskazać na te elementy związane z praktyką wykonawczą, które zwykle nie są omawiane w dysertacjach doktorskich, mowa tu np. o tak istotnej sprawie, jak ważność przemyślanego rozplanowania prób czy wszystkich składowych wpływających na całościowy odbiór dzieła w momencie jego prawykonania (prezencja chóru, rozstawienie zależne tak od formy i faktury dzieła, jak i akustyki sali, oprawa wizualna). Ich omówienie w pracy jest uzasadnione, biorąc pod uwagę chociażby fakt, jak wielkim i skomplikowanym przedsięwzięciem było tak perfekcyjne przygotowanie koncertu doktorskiego, jak koncert Autorki rozprawy.

Językową i interpunkcyjną stronę pracy ocenić należy jako poprawną, pojawiają się w jej przebiegu liczne nieścisłości językowe, niezręczne sformułowania, daleko idące skróty myślowe i błędy stylistyczne (np. „Autorka postanowiła w podrozdziałach połączyć ze sobą dane elementy dzieła muzycznego, informując tym samym czytelnika o ich silnym oddziaływaniu na siebie i współzależności", s. 10 – elementy dzieła muzycznego łączy raczej kompozytor w trakcie pracy nad dziełem; „Warto zaobserwować, iż w odcinku szóstym pierwszy raz pojawia się sopran solo, który może być również wykonywany przez wszystkie soprany pierwsze", s. 53 – sopran, a więc głos lub osoba, nie może być przez kogoś wykonywany; „Z kolei ta samogłoska ma tendencję do intonowania głębokiego, w związku z tym jej dźwięczność staje się nieco ograniczona", s. 141 – samogłoska nie może sama intonować ani mieć tendencji).

Konkluzja

Praca doktorska poszerza w swej formie i treści przestrzeń chóralnej kultury muzycznej, co stanowi cenny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej reprezentowanej przez Doktorantkę.

W oparciu o dokonaną ocenę przedstawionej do recenzji pracy doktorskiej Pani mgr Beaty Śnieg-Wądołowskiej na temat: *Cykl „Orationes Latinae" Jakuba Neske jako przykład połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnych opracowaniach chóralnych. W obliczu prawykonania*, składającej się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz pracy pisemnej, stanowiącej łącznie pracę pod wspomnianym tytułem stwierdzam, iż praca doktorska spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim zawarte w ustawie z dnia 14 marca 2003 r. (art. 13 ust. 1) o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Wnioskuję o przyjęcie rozprawy doktorskiej i dopuszczenie jej do publicznej obrony.