

prof. dr hab. Krystyna Krzyżanowska - Łoboda
Akademia Muzyczna im Karola Szymanowskiego
w Katowicach

Gliwice, 12 czerwca 2018

Recenzja pracy doktorskiej mgr Elżbiety Tomali Nocuń
sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych,
dyscyplinie artystycznej *dyrygentura*
wszczętym przez Radę Wydziału Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej
Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
w dniu 28 września 2016 roku

I. Opis drogi artystycznej doktorantki.

Elżbieta Tomala – Nocuń, urodzona 16 października 1980 roku w Łodzi, studia licencjackie na kierunku dyrygentura ukończyła 22 września 2008 roku w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, a 26 stycznia 2011 roku w tejże akademii ukończyła studia magisterskie ponownie na kierunku dyrygentura. Od 2005 roku pracuje w Akademii Muzycznej im. G. K. Bacewiczówny w Łodzi pełniąc kolejno funkcje: instruktora, wykładowcy, asystenta ostatnio ponownie wykładowcy (od 01 stycznia 2015)

Ponadto zatrudniona była: w SPSK w Łodzi (lata 2009 – 2011) jako nauczyciel muzyki, z kolei w Akademii Medycznej w Łodzi na stanowisku asystenta chóru (lata 2009 – 2011), następnie jako asystent dyrygenta w Teatrze Muzycznym w Łodzi (od 2011 do 2013 roku) a od 01.09.2013 roku jest dyrygentem Teatru Muzycznego w Łodzi. W dołączonych do dokumentacji opiniach o doktorantce powtarza się wysoka ocena kwalifikacji muzycznych kandydatki jak i Jej pracowitość, dociekliwość a także wysoka kultura osobista.

Już w trakcie studiów odnosiła swoje pierwsze sukcesy dyrygenckie. W 2004 roku na X Ogólnopolskim konkursie dla dyrygentów chóralnych w Poznaniu zdobyła II miejsce.

W krótkiej pracy z chórem PWSM II st. w Łodzi dała się poznać jako dobry dyrygent chóralny zdobywając z nim: I nagrodę podczas III przesłuchań regionalnych szkół muzycznych I i II stopnia w Skierniewicach. Tam też dostała nagrodę dla najlepszego dyrygenta. W 2003 roku zdobyła I nagrodę z amatorskim zespołem CDN podczas Akademickiego Przeglądu Piosenki Religijnej w Łodzi w maju 2003r. W maju 2011 roku dotarła do II etapu Konkursu dla młodych dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w Białymstoku.

Pięciokrotnie była jurorem na konkursach chóralnych organizowanych w Łodzi.

W 2003 i 2008 roku pracowała z chórem warsztatowym uczestnicząc jako dyrygent w Interregionalen Jugendchorfestiwal C.H.O.I.R Oschenhausen, Niemcy.

Organizowała i prowadziła dwukrotnie warsztaty pieśni pasyjnych zakończonych koncertem w Parafii Najświętszej Eucharystii w Łodzi w 2012 i 2013 roku.

Dorobek płytowy doktorantki przedstawia się następująco: z zespołem CDN nagrała dwie płyty CD kolędy (2003) i pieśni pasyjne wspólnie z innym prowadzonym przez siebie zespołem - chórem im Św. Cecylii w Parafii Najświętszego Sakramentu w Łodzi 2010. Jako asystent dyrygenta Chóru Uniwersytetu Medycznego w Łodzi współprzygotowała a także brała udział w nagraniach, również jako solistka, płyty CD w 2010 roku. W 2012 roku zarejestrowała na DVD dwa spektakle w Łódzkim Teatrze Muzycznym. Były to: przedstawienia: Zemsta Nietoperza (12 lutego 2012) i Człowiek z La Manchy (15 czerwca 2012). Do swojej dyskografii Elżbieta Tomala – Nocuń zaliczyć może jeszcze płytę z filmem dokumentalnym Św. Rafał Kalinowski (rok 2007) do którego stworzyła muzykę. Na tym etapie dokonania artystyczne doktorantki prezentują się bardzo ciekawie.

W dokumentacji przewodowej bardzo dobrze przedstawia się kariera koncertowa doktorantki. Prawie 90 pozycji to występy w charakterze dyrygenta symfoniczno – operowego. To prowadzenie połączonych zespołów Łódzkiego Teatru Muzycznego z wieloma różnymi spektaklami także z udziałem solistów gościnnych: „Znasz li ten kraj” i Uwertura „Bajka” St. Moniuszki – 4 spektakle, „Zemsta Nietoperza”, operetka J. Straussa – 3 spektakle, Musical L. Bernsteina – „Wonderfull Town” - 11 przedstawień, Musical Mitcha Leigha „Człowiek z La Manchy” - 10 spektakli, Spektakl „Powróćmy jak za dawnych lat” - 12 przedstawień, operetka Fr. Fischera, „Wesoła Wdówka” - 10 spektakli, spektakl „Jeszcze nie pora nam spać” w realizacji z grupą Rafała Kmity - 9 razy, Koncert roku z okazji 80 lecia urodzin Henryka Piłciennika, Koncert karnawałowy „Wielka sława to żart” - 3 powtórzenia, koncert z okazji 30 – lecia „Skrzypka na dachu”, koncert z okazji 25 - lecia pracy artystycznej Dariusza Stachury, Spektakl „Aj waj, czyli historie z cynamonem” - 13 powtórzeń, dwa Koncerty noworoczne „Ten piękny, wspaniały świat”, dwa koncerty jubileuszowe z okazji 70 - lecia Teatru Muzycznego w Łodzi, Operetka Kraina Uśmiechu - 4 powtórzenia. Razem od 2011 do 2016 roku ok. 90 spektakli.

Inne koncerty i spektakle prowadzone zza pulpitu dyrygenckiego w tym czasie, czyli od 2004 – 2016 roku to 16 pozycji. Występy odbyły się m. in. w Akademii Muzycznej w Łodzi i Wrocławiu, spektakle w Warszawie, Koninie, koncerty i gale w Częstochowie, Wałbrzychu jak i za granicami Polski: w Filharmonii Koszyckiej w Słowacji, w Niorrt we Francji. Razem 16 udokumentowanych pozycji.

Do tego można dodać działalność doktorantki jako dyrygentki chóralnej – 19 koncertów. Były to występy z: Chórem Uniwersytetu Medycznego w Łodzi (3), Chórem im. Św. Cecylii w Łodzi (13) i zespołem CDN (3). Wszystkie występy, koncerty i pozostała działalność artystyczna została udokumentowana poprzez kserokopie afiszy i programów. (cz. III dokumentacji).

Pewnym jest, że szczególnie w produkcjach teatralnych, spektaklach i prowadzonych koncertach doktorantka nabyła odpowiednich doświadczeń do sformułowania tez swojej pracy doktorskiej i umiejętności do właściwego jej przeprowadzenia i opisanie dzieła artystycznego jakim było praca nad, wykonaniem i opis pierwszej polskojęzycznej inscenizacji Wielkiej Księżny Gerolstein Jacques'a Offenbacha.

II. Recenzja pracy doktorskiej mgr Elżbiety Tomali – Nocuń p.t. Problematyka działań dyrygenta w procesie przygotowania premierowego spektaklu operetkowego na przykładzie pierwszej polskojęzycznej inscenizacji *La Grande – Duchesse de Gérolstein* (*Wielka Księżna Gerolstein*) Jacques’a Offenbacha

Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Marcina Wolniewskiego składa się z dwóch części: zapisu elektronicznego dzieła pracy doktorskiej jakim jest nagranie audio z premiery operetki Jacques’a Offenbacha „*La Grande – Duchesse de Gérolstein*” („*Wielka Księżna Gerolstein*”) pod dyрекcją doktorantki, która odbyła się 8 października 2016 roku w Teatrze Muzycznym w Łodzi. Do pisemnego tytułu dołączono współwykonawców. Pozostali realizatorzy są umieszczeni na plakacie dołączonym do opisu dzieła jako aneks. Są tu również wybrane fragmenty recenzji z nagranych spektakli a także kserokopia pierwszej strony partytury. Spis treści informuje o zawartości pracy doktorskiej – dzieła artystycznego i opisu tegoż. Zdaniem recenzenta autorka mogła zrezygnować z tytułu „utwory” na rzecz samego tytułu utworu z kolei zamiast „współwykonawcy” po prostu wykonawcy. Brakuje też tutaj daty premiery spektaklu a zarazem daty nagrania. Pojawia się ona jedynie na afiszu i plakacie, obu zamieszczonych w aneksach.

Pierwsza część to dzieło artystyczne - nagranie audio spektaklu premierowego **pierwszej polskojęzycznej inscenizacji „*La Grande – Duchesse de Gérolstein*” („*Wielka Księżna Gerolstein*”) Jacques’a Offenbacha**, który odbył się 8 października 2016 roku o godz. 18.30 w Teatrze Muzycznym w Łodzi. Partie solowe zaśpiewali wówczas: Agnieszka Gabrysiak jako wielka Księżna Gerolstein, Karol Lizak – Fryc, Emilia Klimczak jako Wanda, Maciej Markowski w roli Księcia Paula, Paweł Erdman - Generał Boum, Barona Gropa przedstawiał Dominik Ochociński, Nepomuka zagrał Michał Mielczarek, Notariusza - Andrzej Orechwo, w rolach Dam Dworu wystąpiły: Anna Borzyszkowska, Aleksandra Drzewicka, Aleksandra Janiszewska i Justyna Kopiszka. Partie Duchów Przodków wykonali: Anna Gawęda i Tomasz Moskal. Wystąpiła orkiestra, chór i balet Łódzkiego Teatru Muzycznego, nad całością czuwała doktorantka.

Już po przedstawieniu wyniosłam bardzo dobre wrażenie odbioru całości dzieła scenicznego. Szczególnie pozytywnie odebrałam rolę dyrygentki – kierownika muzycznego premierowego spektaklu. Jej swoboda prowadzenia i pewność gestu uwypuklały całkowite panowanie nad całością wykonania. Potwierdzają to recenzje zamieszczone przez doktorantkę w Aneksie na str. 154 pracy doktorskiej, gdzie przytoczonych jest ich 6 fragmentów, m. in. z Łódzkiej Gazety Wyborczej, Dziennika Teatralnego czy Dziennika Łódzkiego. Wszyscy dziennikarze zgodnie podkreślają wspaniały występ Elżbiety Tomali – Nocuń, jej ogromny wpływ na jakość wykonania, szczególnie warstwy muzycznej tego dzieła. Nie ma tam oczywiście przytoczonych minusów wykonania ale tych jest stosunkowo niewiele, uwzględniając ogrom muzyki w tym premierowym spektaklu. Całość trwa bowiem ponad 3 godziny. Jako jeden z dwojga recenzentów miałam bardzo komfortową sytuację – zapewniono nam wspaniałe miejsca na pierwszym balkonie co wiązało się z możliwością obserwacji całości spektaklu z uwzględnieniem pracy dyrygenta.

W mojej opinii odtwórczyni partii tytułowej nie pokazała w pełni swoich możliwości, głos nie był w pełni dyspozycji. Można to trochę tłumaczyć nadmiernym przemieszczaniem się po scenie jak i zwolnieniem tempa jej popisowego numeru co opisuje doktorantka w czwartym rozdziale. Przeszkadzał też ruch sceniczny zespołu chóralnego – od strony muzycznej bardzo dobrze przygotowanego przez Romana Paniutę. Tłumaczy to autorka w

części pisemnej swojej pracy omawiając brak porozumienia reżysera i choreografa spektaklu, gdzie główną rolę w ustawieniu chóru odegrał choreograf – nie zawsze korzystnie dla warstwy dramatycznej czy muzycznej. W ruchu scenicznym a także w produkcji wokalne tej grupy przeszkadzały też dekoracje – zbyt wysoko zbudowane makiety okopów. Odtwórca roli Fryca – co potwierdza Elżbieta Tomala – Nocuń w części pisemnej, dysponował zbyt małym głosem do swojej partii – stąd trudności z balansem orkiestry względem partii solisty. Całość komplikowała niezbyt udana reżyseria, czasami odnosiło się wrażenie jej braku. Jak wynika z części pisemnej pracy doktorskiej – reżyser zbyt mało interesował się problemami scenicznymi a szczególnie lekceważył problemy akustyczne – np. rozstawiając solistów daleko od siebie w ansamblach lub zmuszając chór do głębokiego wejścia w scenę. To oczywiście powodowało utrudnienia w czytelności odbioru warstwy muzycznej niemniej jednak nie wpłynęło zdecydowanie na obniżenie poziomu całości muzycznej spektaklu.

W nagraniu usłyszeć więc możemy ogromną pracę wykonaną przez połączone zespoły muzyczne łódzkiego teatru a także, w większości, wspaniałe przygotowanie solistów.

Druga część to opis dzieła artystycznego pracy doktorskiej w postaci pracy pisemnej. Opis składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, podsumowania, bibliografii, wykazu źródeł i aneksów. W opinii recenzenta brak w spisie treści terminu „rozdział”, są tylko punkty i podpunkty – chociaż w dalszej części termin ten występuje.

Pierwszy rozdział to rys historyczny wprowadzający do omówienia dzieła artystycznego, skupiony na źródłach powstania formy operetki. Autorka wywodzi go od najstarszych form teatralnych związanych jeszcze z misteriami – obrzędami religijnymi poczynając od starożytnej Grecji/ Rzymu, poprzez średniowieczne teatrum aż do momentu powstania renesansowych form muzyki świeckiej a w konsekwencji do usamodzielnienia się formy opery w okresie Baroku jako syntezy teatru muzyki i dramatu. W pierwszym akapicie na str. 25 przy omówieniu terminu opera – nie do końca zrozumiałe w mojej opinii jest stwierdzenie, że dwoistość postaw twórców opery miała wpływ na ukształtowanie jej nazwy? (teatr muzyczny, opera, Masque – pierwsze balety).

Z kolei Elżbieta Tomala – Nocuń omawia rozwój opery barokowej w poszczególnych ośrodkach Włoch na bazie istniejących trup teatralnych i kształtujących się potrzeb dworów miast - państw i państwa papieskiego. Omawia powstawanie nowego gatunku na bazie już istniejących przedstawień poprzez rozwój intermediiów z wykorzystaniem coraz bardziej rozbudowanych składów i technik kompozytorskich (pojawienie się basso continuo).

Akapit ostatni na str. 22 a w nim stwierdzenie jakoby najważniejszym ośrodkiem powstawania opery były Włochy jest niepotrzebnym powtórzeniem, bowiem autorka już we wstępie do podrozdziału na to wskazuje: „Włochy były najważniejszym ośrodkiem muzycznym Europy”. Chodziłoby raczej o wyszczególnienie najważniejszych włoskich ośrodków kształtowania nowej formy. Autorka krótko opisuje pierwsze utwory operowe zgodnie z datą ich powstania, po czym dalej omawia warunki powstania i dalsze kształtowanie się tej formy dramatu muzycznego – opery włoskiej w Baroku. W trakcie tego omówienia trochę chaotycznie przytacza fakty bez koniecznej chronologii lub spójności tematycznej np. robi to w nawiązaniu do kształtowania harmonii funkcyjnej przez Jeana Philippe Rameau – fakt ten następuje dopiero w klasycyzmie a przytaczane jest w omówieniu form barokowych.

W dalszym ciągu Elżbieta Tomala – Nocuń przedstawia operą włoską – powstanie form seria i buffa, ich krótkie charakterystyki, a także szkołę neapolitańską z jej najważniejszymi aspektami kształtowania formy opery: zrezygnowanie z techniki basso continuo, ograniczenie i zmianę roli chóru, rozbudowanie partii orkiestrowej. Wymienia jedynie najważniejszych przedstawicieli i tytuły oper.

W kolejnym podrozdziale omówiony zostaje ośrodek paryski jako najważniejszy we Francji w okresie baroku do klasycyzmu. Szczególną rolę odegrała atmosfera dworu Ludwika XIV, obecność na dworze królewskim Moliera (Jean Batiste Poquelin) i Jean Baptiste Lully'iego, który zaszczerpił włoską tradycję muzyczną na grunt francuski. Doktorantka wspomina dalej o nowych warunkach do wystawiania oper jakim było powstanie budynku Akademii Royal de Musique i omawia rolę kompozycji Jean Baptiste Lully'iego jako wzorca opery francuskiej. Podaje przyczyny powstania wodewilu jako formy przeznaczonej dla „mas” oraz jej nowej odsłony - opery buffa czyli opery komicznej. Przywołuje też krótko historię powołania Teatru Comedie – Francaise i Opera Comique, instytucji, które z powodzeniem działają do dnia dzisiejszego.

Trzeci podrozdział to krótkie rozważania autorki na temat reformy muzycznej Christopha Wilibalda Glucka w epoce klasycyzmu. To konieczność wprowadzania nowych reguł w sztuce zaowocowała reformą muzyczną tego kompozytora. Doktorantka w skrócie opisuje podstawowe elementy formy opery w nowej, klasycznej odsłonie, powołuje się też na twórczość W. A. Mozarta i omawia przyczyny powstania nowej formy muzycznej, jaką był siengspiel, pierwowzór późniejszej operetki. Sądzę, że ten fragment jest drobiazgowo omówiony, znajdujące się w nim informacje są zbyt szczegółowe, co zamazuje obraz całości.

W podrozdziale czwartym Elżbieta Tomala Nocuń krótko opisuje romantyczną operę i wyjaśnia pojęcie korespondencji sztuk jaka pojawiła się w twórczości R. Wagnera. Pochyla się też nad głównymi założeniami romantyzmu w sztuce i w muzyce. Z kolei przedstawiła tło socjologiczne, które stworzyło klimat dla powstania nowej formy – operetki, nazwanej gatunkiem doskonałym. Wyróżnia też jej dwa podstawowe typy: groteski i tzw. wysokiej komedii. Gładko przechodzi do omówienia sylwetki i twórczości Jacques'a Offenbacha.

W opinii recenzenta rozdział pierwszy jest zbyt obszerny a nawet miejscami chaotyczny, jednakże wyczerpuje temat wprowadzenia teoretycznego do formy operetki.

Rozdział drugi w całości poświęcony jest sylwetce kompozytora, a także Jego głównym zainteresowaniom twórczym w kontekście uwarunkowań historyczno – politycznych oraz obyczajowych epoki, powstawaniu tzw. offenbachiad jako satyry na panujące warunki społeczno – polityczne. W dalszej części, rozwojowi i schyłkowi operetki jako satyry politycznej.

Podrozdział drugi jest opisem dzieła „Wielka Księżna Gerolstein” również poprzez pryzmat realiów II połowy XIX. Powołując się na źródła historyczne autorka stara się przedstawić dwie główne wersje operetki Offenbacha – pierwsza z 12 kwietnia roku 1867 czyli z dnia premiery – zmieniona przez cenzurę ze względu na treści mogące jakoby zaszkodzić monarchii i druga wersja powszechnie obowiązująca do dzisiaj np. opisana przez Józefa Kańskiego w Jego Przewodniku Operetkowym. Autorka początkowo porównuje obie wersje libretta z omówieniem postaci głównej wzorowanej jakoby na Carycy Katarzynie jak również innych wątków politycznych zawartych w I wersji. Następnie nawiązuje do premiery operetki w dniu 12 kwietnia 1867 roku podczas Wystawy Światowej w Paryżu. Pomimo

entuzjastycznego przyjęcia przez głowy koronowane treść operetki musiała ulec zmianie – takie było zdanie cenzury. Elżbieta Tomala – Nocuń szczegółowo analizuje powody zmian w treści libretta dzieła jak i wpływu na ostateczny kształt omawianej operetki. Mniej opisane są zmiany muzyczne II wersji względem pierwszej jako słabo udokumentowane w źródłach. Na zakończenie autorka podkreśla, że zmiany polityczne tamtego okresu jednoznacznie zakończyły złoty wiek operetki jako ostrza satyry politycznej. „Wielka Księżna Gerolstein” również padła ofiarą cenzury. Ten rozdział ma właściwe rozmiary i jest napisany z wielką swadą, ładnym językiem naukowym. Niemniej jednak autorka nie ustrzegła się pewnych niezręczności stylistycznych, np. „Cenzura zaakceptowała tytuł, jednak nie można było odczytać **ekskursu** dotyczącego tzw. **leimotywu** operetki, odnoszącego się do militariów”.

Rozdział trzeci, zatytułowany „Dyrygent jako współrealizator w Teatrze Muzycznym” stanowi główny teoretyczny wątek opisu dzieła doktorantki. W pierwszym podrozdziale doktorantka kreśli kompetencje i zadania dyrygenta w teatrze muzycznym jako strażnika wartości muzycznych dzieła na tle jego scenicznej realizacji. Na tle skąpych źródeł (Józef Karol Lasocki, Jerzy Zabłocki, Wacław Kunc) dostępnych w literaturze polskojęzycznej autorka podejmuje się zadania przybliżenia i usystematyzowania sylwetki dyrygenta w teatrze muzycznym na przykładzie realizacji operetki J. Offenbacha.

Drugi podrozdział to charakterystyka działań dyrygenta symfoniczno – operowego. Wykazując podobieństwa i różnice w wykonywaniu swoich zadań na przykładzie pracy dyrygenta z zespołem filharmonii – autorka kreśli tematykę i zakres działań, prowadzących do koncertów oratoryjno – kantatowych i realizacji dzieł scenicznych. Z kolei w sposób przejrzysty doktorantka pisze w podpunktach o funkcji kierownika artystycznego w teatrze muzycznym. Przedstawia początkowo jego działania logistyczne potem przechodzi do opisanego roli asystenta dyrygenta z jaką sama autorka zetknęła się w pierwszej fazie swojej kariery scenicznej i jaką zazwyczaj charakteryzują się kariery innych dyrygentów symfoniczno – operowych. Natomiast na stronie 81 Elżbieta Tomala – Nocuń nagle powołuje się na znak repetycji wzięty z muzyki jazzowej – wamp (vamp) ale nie podaje źródła i pełnej definicji tego pojęcia. To repetycja (zapętlenie), czasami ostinatowo prowadzona figuracja stosowana jest szczególnie w akompaniamencie, głównie w musicalach i innych przedsięwzięciach tego rodzaju np. w galach muzycznych, wszędzie tam, gdzie występują utwory jazzowe bądź rozrywkowe.

Przy omawianiu poszczególnych faz pracy nad kompozycją kierownika muzycznego – dyrygenta całości w moim mniemaniu można było rozszerzyć omówienie np. o bardziej szczegółowe opisanie faz pracy np. o pracę dyrygenta na tzw. próbach muzycznych – z solistami i korepetytorem – pianistą, łączenie pracy solistów i chóru przed próbami całościowymi – muzycznymi z orkiestrą (próby „siedzące”) itp.

Mimo iż oba podrozdziały są krótkie jednak w mojej opinii wyczerpująco przedstawiają nowy problem. Dodatkowo poparte jest to dużym doświadczeniem młodej artystki w swoim zawodzie – około 90 występów od pulpitu dyrygenta prowadzącego dzieła sceniczne, gale operetkowe i inne formy teatralne. Jedynie o co można by uzupełnić to wspomniany przeze mnie bardziej szczegółowy opis faz pracy dyrygenta – kierownika muzycznego przy pracy nad spektaklem premierowym. Trudno się jednak całkowicie zgodzić z końcowym stwierdzeniem autorki, że operetka staje się mniej popularna jako forma przekazu w teatrze muzycznym. Recenzent czasami nawet odnosi wrażenie, że przeżywa

ona renesans ma bowiem swoją stałą publiczność, złożoną z ludzi w każdym przedziale wiekowym, co pokazują np. spektakle w moim rodzimym teatrze - Operze Śląskiej.

Rozdział czwarty to główna treść tezy doktorskiej – jej ostateczne rozwinięcie prowadzące do wniosków zawartych w podsumowaniu pracy doktorskiej. Niestety poza wysłuchaniem nagrania z premiery oraz jednorazowym obejrzeniem tegoż spektaklu nie ma dostępu do partytury tego dzieła należy więc polegać tutaj na opisie doktorantki. Na początku dostajemy spis numerów muzycznych łódzkiego spektaklu. Nowatorskie jest jej wykonanie – prawykonanie w języku polskim na łódzkiej scenie. Moim zdaniem, zabrakło jedynie ewentualnego uzupełnienia informacji co do innego wykonania tego dzieła a także zaznaczenia w jakim języku pierwotnie na cenie polskiej go prezentowano.

W kolejnej fazie opisu autorka dokonuje porównań różnych wersji muzycznych dzieła Offenbacha, wskazując na zmiany w obsadzie orkiestrowej i trudności z adaptacją skromniejszej obsadowo wersji na większy, zakładany wcześniej skład. Autorka najwięcej uwagi poświęca zmianom w wersji instrumentalnej, koniecznym uzupełnieniom artykulacyjnym i dynamicznym np. poprzez dodanie akcentów czy dodanie oznaczeń dynamicznych w miejscach nie zaznaczonych, na podstawie podobnych fragmentów (uwertura). Podobnym zamianom poddana została też warstwa agogiki. W dalszym ciągu omówienia kolejnych scen I i II aktu dyrygentka ponownie koncentruje się na szczegółach związanych z partią orkiestry. Dopiero omawiając fragment dziewiąty z II aktu doktorantka odśladania kulisy współpracy z solistą dodając fermatę w kadencji tenorowej i korygując potem tempo. Omawiając akt III wytrwale omawia drobne zmiany w partii orkiestry, jedynie w finale – ze względów scenicznych, rezygnuje z partii chóru, który jest już poza sceną – nie rezygnując jednak z partii wokalne Dam Dworu ze względów muzycznych i dramaturgicznych. W mojej opinii brakuje w tym miejscu bliższego przyjrzenia się głównym aktorom formy operetkowej – solistom i ansambłom wokalnym jak również mało uwagi poświęca budowie formalnej poszczególnych fragmentów. Najmniej jest tutaj rozwinięć czy omówienia formy dzieła. Poza wyszczególnieniem fragmentów muzycznych rzadko i w sposób skrótowy doktorantka nawiązuje do ich struktury. Brakuje również szerszego spojrzenia na interpretację całego dzieła wynikającą z wymowy tekstu i struktury formalnej.

Podpunkt drugi czwartego rozdziału to szczegółowy opis kolejnych faz realizacji muzycznej i scenicznej operetki Offenbacha. Na początku autorka omawia problemy związane z ustaleniem koncepcji realizacji pomiędzy poszczególnymi realizatorami – reżyserem, choreografem, autorem scenografii i kostiumów. Reperkusje były obecne zdaniem doktorantki prze z cały czas pracy nad tytułem. Szczególnie negatywnie jawi się tu brak zdecydowanej koncepcji reżyserskiej i współpracy tego realizatora z kierownikiem muzycznym. Kolejny punktem w pracy nad tytułem stał się właściwy dobór obsady – dokonany na drodze przesłuchania chętnych solistów i przydziału ich do określonych ról. Doktorantka jednak dodaje, że miała mały wpływ na ostateczny dobór obsady co skutkowało w kolejnych fazach pracy odstępstwami od partytury. Nastąpiły tu pewne zmiany w doborze głosów względem oryginału, związane z koncepcją reżysera (zmienił się np. wiek i charakter postaci). Część małych ról – tutaj Dam Dworu powierzono solistkom chóru zgodnie z powszechnym trendem w teatrach muzycznych, związanym z problemami finansowymi i logistycznymi.

Kolejny fragment podpunktu drugiego w czwartym rozdziale dotyczy przygotowania poszczególnych zespołów: chóru, orkiestry i baletu. W najwyższym skrócie dyrygentka

podaje ogólne założenia współpracy kierownika muzycznego z poszczególnymi zespołami ze wskazaniem na elementy, które w toku realizacji tytułu przysporzyły największej trudności. W przypadku chóru było to tłumaczenie a właściwie podłożenie tłumaczonego tekstu pod nuty - nie zawsze udane – wymagające wielu poprawek w warstwie muzycznej. W przypadku zespołu orkiestry – najtrudniejszym okazało się wypracowanie intonacji i zgodności muzycznej w zespole smyczkowym. W opinii recenzenta jest to bolączka wielu teatrów muzycznych i zawsze wymaga szczególnej uwagi od dyrygenta prowadzącego. Zespół baletu tworzył „tłum” razem z chórem. Jedyną trudnością było opanowanie ruchów ust tak, aby naśladowały śpiewanie - w celu uwiarygodnienia dramaturgii poszczególnych występów. Kierownik muzyczny prosił nawet chórmistrza o pomoc we właściwym przygotowaniu tancerzy.

Kolejno autorka omawia współpracę realizatorską i problemy, które wynikały w trakcie realizacji poszczególnych działań zespołów artystycznych. Większość zmian w ruchu scenicznym powstała po ustawieniu dekoracji, które utrudniły prace choreografa i reżysera spektaklu i miały niedobry wpływ na realizację muzyczną (wysokie dekoracje imitujące okopy). Autorka stara się tutaj uwypuklić problemy pozamuzyczne, rzutujące na realizację dzieła muzycznego.

W kolejnych podpunktach (4.3 i 4.4) rozdziału czwartego doktorantka omawia realizację problemów zawartych w partyturze a najwięcej miejsca poświęca, w kolejnym podpunkcie, wpływowi translacji tekstu na problemy wykonawcze – przede wszystkim muzyczne poprzez pryzmat uwarunkowań scenicznych (4.4.).

Problemy muzyczne, zdaniem doktorantki, to przede wszystkim w finale I aktu problemy intonacyjne w partiach solistycznych, z kolei drobne nieścisłości w partyturze wymagających decyzji co do wersji wykonawczej, problemy z dynamiką i balansem pomiędzy orkiestrą a partiami wokalnymi, np. mało nośny głos solisty odtwarzający partię Fryca, itp. Ciekawym zabiegiem wynikającym z trudności scenicznych a także ekonomicznych, było zastosowanie nagrania fragmentu muzycznego dla partii orkiestry znajdującej się na scenie (zespół dęty). Problemy dynamiczne – uzyskanie odpowiedniego balansu orkiestry w partii chóru, konieczność dużego wyciszenia muzyków grających co jest częste w realizacjach scenicznych ze względu na nieakustyczne ustawienie śpiewaków np. w głębi sceny. Dodatkowo doktorantka wykazała niezgodności partyturowe w partiach solistycznych – ze względów na braki techniczne u wykonawcy, niektóre dźwięki solista przenosił bowiem o oktawę niżej. W tym rozdziale autorka nie ustrzegła się niezręcznych sformułowań np. pojęcia tzw. próby „włoskiej” – tłumaczy to jako próbę muzyczną na scenie z udziałem orkiestry nie podaje jednak źródła skąd pochodzi to określenie (str. 113). Styl wypowiedzi doktorantki w tym miejscu jest kolokwialny.

Dużo uwagi autorka poświęca omówieniu problemów wynikających z niewłaściwego podłożenia tekstu polskiego pod dźwięki. To powszechny problem dla wykonawców, zawsze występujący w tekstach tłumaczonych – niezgodność rozłożenia akcentów słownych nowego tekstu względem starego – zwykle wymaga korekty i podejmowania decyzji o drobnych zmianach również w tekście muzycznym, tak aby zachować wymowę całości danego fragmentu opracowywanego dzieła. Wprawdzie bez znajomości partytury jednak i tutaj można stwierdzić właściwy kierunek jaki nadała dyrygentka w rozwiązywaniu w/w problemów. Najwięcej jest tutaj odnośników do współpracy z wokalistami tak solistami jak i chórem – głównymi nośnikami dramaturgii scenicznej za względu na tekst. Tłumaczenie

jest czytelne i dość zgrabne. Ponieważ występują ciągłe trudności z wymową języka polskiego w trakcie śpiewu – to niesie za sobą spiętrzenie wielu problemów. W opinii recenzenta procentuje tutaj duże doświadczenie młodej artystki w pracy z zespołem wokalnym, chórem czy solistami.

Reasumując, z mojego punktu widzenia, w wywodzie autorki, brakuje odnośników do całości formy poszczególnych fragmentów muzycznych i budowaniu głównych napięć – punktów kulminacyjnych, i ich wpływowi na opracowanie i interpretację dzieła muzycznego. Co też mogłoby stanowić dodatkowy walor w omawianiu założonego problemu – działań dyrygenta w procesie przygotowywania premierowego spektaklu.

W czytaniu czwartego rozdziału dodatkowo przeszkadza nadmierne rozdrobnienie punktów oraz podpunktów(np.4.2.5), niemniej jednak praca jest przez to bardziej przejrzysta.

W podsumowaniu Elżbieta Tomala – Nocuń wraca do głównych tez doktoratu aby wykazać zasadność powstania części teoretycznej pracy. Główne założenia zostały zrealizowane, nie brak też tutaj stwierdzeń co do przyczyn i skutków pracy kilku realizatorów i ich wpływu na ostateczną wymowę dzieła. Mimo dużych trudności zasadniczy element pracy doktorskiej jakim jest dzieło muzyczne przedstawia się bardzo dobrze co słysząc na nagraniu z premierowego spektaklu.

Bibliografia jest wystarczająca dla ujęcia problemu, zabrakło jednak źródła niektórych pojęć np. „wamp” czy próby „włoskie”. Nie ma ich również w wykazie innych źródeł.

Aneksy to wspomniane przeze mnie fragmenty recenzji, oraz kopie afisza i plakatu spektaklu premierowego.

Przypisy są poprawnie sformułowane.

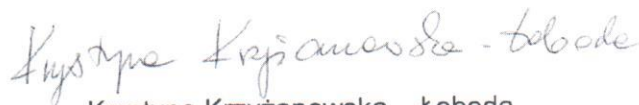
Język jakim posługuje się Elżbieta Tomala – Nocuń w części pisemnej jest bardzo zróżnicowany. Najlepiej posługuje się nim w części teoretycznej – w rozdziale pierwszym i drugim. Szczególnie zgrabnie opisuje postać kompozytora Jacques’a Offenbacha, niezwykle czytelnie opisując jego życiorys i twórczość w kontekście społecznym oraz politycznym epoki. Natomiast rozdział trzeci jest zbyt krótki (7,5 strony) a przy tym bardzo lapidarny i ogólnikowy – mógłby stanowić pierwszy podpunkt lub wstęp do rozdziału czwartego. W rozdziale czwartym język zmienia się na gorsze czasami jest zbyt skrótowy i miejscami przypomina język potoczny np. str. 98, akapit drugi „.... moment „ostrzenia.....” chciałoby się zapytać: czego? Zdaniem recenzenta brakowało także niektórych tłumaczeń polskich nazw poszczególnych fragmentów muzycznych, które są bardzo wymowne.

W całości pisemnej pracy zauważyłam dwa drobne błędy edytorskie: str. 151 punkt 2, brakuje „a” w słowie wydania. Str. 152 punkt 31 powinno być Bohdan zamiast Gogdan, kolejno punkt 37 brak całego imienia jest tylko inicjał. Doktorantka bardzo różnie podchodzi też do użycia spacji np. przed lub po znaku = .

Konkluzja.

Praca doktorska Elżbiety Tomali Nocuń jest nowatorska w zakresie przedstawienia premierowego polskojęzycznej wersji operetki Jacques'a Offenbacha. Bardzo dobre wykonanie tego dzieła pod pewną ręką dyrygentki stanowi wielki walor całej pracy doktorskiej. Należy tutaj ponownie podkreślić duże doświadczenie doktorantki w jako dyrygenta połączonych zespołów Teatru Muzycznego w Łodzi. Całość teoretycznego opracowania dzieła muzycznego jest szczegółowa chociaż nie pozbawiona błędów. Pomimo tych uchybień spełnia ona wymogi pracy doktorskiej, co razem z pozytywnym oglądem dzieła muzycznego w postaci nagrania elektronicznego operetki Jacques'a Offenbacha „Wielka Księżna Gerolstein” pozwala na pozytywną ocenę całości pracy.

Praca spełnia warunki określone w artykule 13. Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14 marca 2003 r., wobec powyższego, składam wniosek do **Rady Wydziału Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej we Wrocławiu**, o pozytywną ocenę pracy doktorskiej mgr Elżbiety Tomali – Nocuń pt. „**Problematyka działań dyrygenta w procesie przygotowania premierowego spektaklu operetkowego na przykładzie pierwszej polskojęzycznej inscenizacji *La Grande – Duchesse De Gérolstein (Wielka Księżna Gerolstein)* Jacques'a Offenbacha**” i dopuszczenie jej do publicznej obrony.



Krystyna Krzyżanowska – Łoboda