

Recenzja pracy doktorskiej
pani **Hanny Winiszewskiej**

Solowe utwory wokalne Mozarta jako dzieła dedykowane
napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Marcina Gmusa
Poznań 2017

Praca doktorska pani Hanny Winiszewskiej stanowi przedsięwzięcie oryginalne, ambitne i szeroko zakrojone, wymagające uruchomienia szczególnych kompetencji. Rdzeń prowadzonych przez Autorkę badań jest niewątpliwie muzykologiczny, jednak sposób podejścia do obranego tematu zdradza zacięcie interdyscyplinarne.

Tematyka rozprawy oscyluje wokół dwóch powiązanych ze sobą, ale i wyraźnie wyodrębniających się zagadnień: jest ona bowiem poświęcona z jednej strony systematyzującej charakterystyce skomponowanych przez Mozarta wokalnych utworów solowych, zaś z drugiej – analizie profilów wokalnych artystek, z myślą o których owe utwory powstawały. Taka konfiguracja omawianych zagadnień decyduje o bogactwie pracy, lecz zarazem może wprowadzać czytelnika w dezorientację, jako że nie tylko przekracza zakres tego, co zapowiada temat, ale i prowadzi do pewnych konfuzji, widocznych zwłaszcza we wstępie.

Wstęp ów składa się kolejno z zarysu stanu badań, przedstawienia założeń i celu przeprowadzanych w rozprawie analiz, a także przeglądu zastosowanych w niej metodologii; zamknięty zaś jest spostrzeżeniami na temat przesunięć semantycznych i gramatycznych we współczesnej polszczyźnie, dotyczących czasownika „dedykować” i jego derywatów. Pani Winiszewska omawia dwa rozumienia tego słowa: tradycyjne, w którym „dedykowany” oznacza „poświęcony komuś” oraz użycie, które pojawiło się w języku polskim stosunkowo niedawno, jako kalka z angielskiego, mające oznaczać „przeznaczony dla lub do czegoś”. To nowe użycie, zaklasyfikowane jako neologizm semantyczny, zostało przez Autorkę słusznie uznane za niespełniające podstawowej funkcji neologizmu, jaką jest wypełnienie pustego pola w danym języku. Zarazem jednak z tej konfrontacji współczesnych użyci słowa dedykować nie wynika jasno to, co, w moim rozumieniu, jest implikowane przez układ poruszanych w pracy tematów: że

Autorka posługuje się słowem „dedykowany” w jeszcze innym znaczeniu, niż dwa przez nią przywołane. Zasadniczo bowiem mówimy o jakimś utworze jako o dedykowanym komuś wtedy, kiedy posiadamy intencjonalny sygnał autorski, że utwór ten jest mu ofiarowany – (o czym zresztą sama Autorka pisze w rozdziale II.1: „Tradycja dedykowania utworów”). Tymczasem materiał zawarty w pracy świadczy, że w zakres tego pojęcia Autorka włączyła także utwory pisane z myślą o konkretnych śpiewaczkach, ale im nie dedykowane; wydaje się zaś oczywiste, że kompozycja stworzona z uwzględnieniem możliwości głosowych danego śpiewaka mogła zarazem być oficjalnie dedykowana komuś innemu lub nie dedykowana nikomu. Ta kwestia wymagałaby więc wyklarowania.

Zapowiedziany we wstępie porządek pracy jest konsekwentnie utrzymany, a jej przejrzysta kompozycja pozwala na zachowanie powiązań między kolejnymi omawianymi zagadnieniami, mimo wspomnianej już rozległości tematycznej.

Rozdział I ma na celu usytuowanie wokalnej twórczości solowej Mozarta na tle praktyk i dokonań artystycznych epoki. Autorka odwołuje się przy tym nie tylko do ustaleń z zakresu historii muzyki, lecz posiłkuje się także wiedzą literaturoznawczą, zwłaszcza dla potrzeb systematyzacji genologicznej, a także wiedzą kulturoznawczą, co pozwala Jej stworzyć wieloaspektowy obraz zagadnienia. Rozdział ten, o syntetycznym charakterze, niewątpliwie bardzo bogaty poznawczo i przywołujący funkcjonalną bibliografię przedmiotu, cechuje niestety również najmniejsza bodaj w całej rozprawie dyscyplina kompozycyjna, przejawiająca się m.in. w powtórzeniach tej samej myśli oraz w wyciąganiu wniosków z danych przedstawionych w odpowiedni sposób dopiero w dalszym toku wywodu (np. s. 22-24). Pojawia się w nim także trochę konfundujących spostrzeżeń, wymagających rozjaśnienia; na przykład na s. 22 znajdziemy informację, że Haydn komponował pieśni wyłącznie na zagraniczne zamówienia, po czym na s. 25-27 prezentowane są „pierwsze, niemieckie pieśni Haydna” jako szczególnie istotne dla „badań nad dorobkiem pieśniarskim Mozarta”. Niebył fortunnie skomponowane są niektóre zestawienia tabelaryczne, nie w pełni służące wsparciu wszystkich informacji podanych w tekście; np. odpowiednio na s. 16 i 22 znajduje się informacja, że „W pierwszych dziesięcioleciach życia Mozarta kompozytorzy północnoniemieccy stanowili najbardziej aktywną grupę twórców” zajmujących się pieśniami, a „tylko nieliczni kompozytorzy austriaccy przejawiali zainteresowanie pieśnią”; tymczasem w tabeli 1., zawierającej przykładowe zbiory pieśni północnoniemieckich przywołane zostały nazwiska jedynie trzech autorów, a w tabeli 2., zestawiającej zbiory autorów wiedeńskich I generacji – siedmiu autorów. Tabele owe skądinąd dobrze służą ilustracji innego stwierdzenia Autorki, że zbiory kompozytorów wiedeńskich były znacznie mniej obszerne niż twórców berlińskich, jednak nie korespondują z informacjami, by tak rzec, personalnymi.

Z punktu widzenia literaturoznawcy szczególnie interesujący jest w tej części pracy rozdział poświęcony określeniom gatunkowym pieśni osiemnastowiecznej, często oscylującym między domeną muzyki i poezji; Autorka z pożytkiem korzysta przy tym z ustaleń osiemnastowiecznych teoretyków sztuki, zwłaszcza kanonicznego Sulzera. Kontekst poetologiczny mógłby tu wprawdzie zostać z pożytkiem rozszerzony o współczesne prace literaturoznawcze, poświęcone osiemnastowiecznej genologii (np. polskich badaczy – Teresy Kostkiewiczowej, Stefana Treugutta czy Czesława Zgorzelskiego), zapewne jednak takie rozszerzenie mogłoby naruszyć interdyscyplinarną równowagę pracy zasadniczo muzykologicznej. Na pewno natomiast weryfikacji i uzgodnienia wymaga w niektórych punktach nomenklatura muzykologiczna i literaturoznawcza (co jest zresztą stałym problemem w pracach interdyscyplinarnych); na przykład na s. 29 mowa jest utworach muzycznych tworzonych do tekstów „o budowie (...) przekomponowanej” – chodzi, jak sądzę, o teksty stychiczne.

Ów przeglądowy rozdział I domyka analiza gatunków solowej muzyki wokalne jako części opery seria, opery komicznej oraz singspielu. Mimo słusznej niewątpliwie konstatacji Jarosława Mianowskiego, podjętej przez Autorkę, że stworzenie jednej typologii arii XVIII-wiecznej nie jest możliwe, pani Winiszewska umiejętnie porządkuje wiedzę na ten temat, tworząc funkcjonalne zaplecze dla swoich dalszych analiz.

Rozdział II, poświęcony praktykom i strategiom dedykacyjnym w wieku XVIII, stanowi znakomite studium tego zagadnienia. Mimo że Autorka operuje przede wszystkim materiałem muzycznym, jej konstatacje mogą być użyteczne także dla badaczy innych dyscyplin, jako że praktyki dedykacyjne rozpatrywane są w szerokim kontekście antropologicznym. Druga partia rozdziału, analizująca uwarunkowania Mozartowskich utworów tego rodzaju pozwala na wyprofilowanie jego praktyk dedykacyjnych na tle epoki.

Rozdział III doprecyzowuje temat pracy od innej strony – stanowi propozycję typologii solowych kompozycji wokalnych Mozarta i oznaczenia ich miejsca w jego twórczości. Autorka analizuje kolejno pieśni i arie, przy czym w partii poświęconej ariom (III.2) wyodrębnia się część mająca na celu dookreślenie specyfiki arii koncertowych w konfrontacji z ariami stanowiącymi część opery, które też mogą być wykonywane osobno w warunkach koncertowych, a także z kompozycjami, które pani Winiszewska obejmuje wspólnym mianem wstawek, czyli insertami, ariami alternatywnymi, oraz tzw. *licenze*. Autorka przedstawia również mini-słowniczek pojęć przydatnych w systematyzacji tych zagadnień. Te porządkujące partie, z pewnością użyteczne, umieszczone w tym miejscu rozbijają jednak nieco logikę wyводу, wprowadzając perspektywę teoretyczną do rozdziału w założeniu poświęconemu konkretnym utworom Mozarta. Naturalniejszym miejscem dla nich byłby rozdział I, tym bardziej, że tam właśnie znalazły się

informacje na temat twórczości pieśniowej wieku XVIII i informacje o solowych partiach wokalnych, stanowiących części większych utworów, w tym o arii.

W rozdziale IV następuje przejście do drugiego głównego tematu pracy, a więc charakterystyki profilów wokalnych wybranych śpiewaczek, z myślą o których Mozart pisał utwory solowe. Pojawiają się tu informacje na temat typologii i historii głosów w wieku XVIII, a także potencjalnych chorób i uszkodzeń aparatu głosowego oraz analizowane są strategie i celowość charakteryzowania profilu wokalnego. Tracimy w tym rozdziale nieco z oczu tytułową perspektywę wokalnych utworów solowych rozumianych jako kompozycje koncertowe, gdyż w niektórych partiach Autorka znacznie więcej uwagi poświęca ariom stanowiącym integralną część oper niż utworom komponowanym jako osobne. Analizowane kompozycje traktowane są jako nośniki zaszyfrowanych w nutach wiadomości na temat zarówno zmian w sztuce wokalne, jak i aktualnych możliwości śpiewaka wynikających z jego stanu zdrowia. W ten sposób partytura staje się źródłem biograficznym.

Odtworzenie profilu wokalnego śpiewaczek z uwzględnieniem zaplecza biograficznego, w tym zwłaszcza informacji o stanie ich zdrowia, nie tylko wzbogaca wiedzę na temat wokalistyki XVIII wieku, ale i dostarcza interesujących przesłanek do analizy utworów Mozarta. Dla przykładu, istotny dla historii kulturowej *Don Giovanni* wydaje się fakt, na który pani Winiszewska zwraca uwagę na s. 242, iż podczas prób do wiedeńskiej premiery dzieła przynajmniej dwie śpiewaczki były w dość zaawansowanej, a więc zapewne widocznej ciąży: – Aloysia Lange, grająca Donnę Annę, była w piątym miesiącu, a Luisa Laschi, grająca Zerlinę – w siódmym. Laschi wprawdzie ostatecznie została zastąpiona inną śpiewaczką, ale postać ciężarnej Donny Anny, jak słusznie zauważa pani Winiszewska, „z pewnością wniosła wiele dodatkowych znaczeń do tamtej inscenizacji” (s. 242).

Z oczywistych względów trudno mi wypowiadać się na temat prawidłowości zawartych w tej części pracy analiz, jednak wyprowadzone z nich wnioski przedstawiają się bardzo inspirująco. Kontrowersyjnym elementem wydaje mi się jedynie próba analizy cech fenotypowych Ferrarese, *nota bene* rozpoczęta tautologicznym stwierdzeniem, iż „można się spotkać z opinią, że Ferrarese była brzydka – prawdopodobnie dlatego, że zachowały się liczne niepochlebne opinie o jej wyglądzie” (s. 169). Analiza jednego portretu, mająca na celu odtworzenie na jego podstawie stanu zdrowia śpiewaczki, a zwłaszcza ewentualnych chorób genetycznych, jest w moim mniemaniu próbą ryzykowną, choć sam pomysł nie jest bezzasadny. Warunkiem powodzenia takiej procedury jest jednak, jak sądzę, oprócz diagnostycznej biegłości medycznej, możliwość porównania większej ilości portretów, autorstwa różnych artystów. Tymczasem na dwóch zaprezentowanych w pracy przedstawieniach (z których analizowane jest tylko jedno, zresztą nie bez powodu – jako

zdecydowanie dokładniejsze) śpiewaczka jest zasadniczo mało podobna do siebie; co więcej, należałoby wziąć pod uwagę niekoniernie najwyższe możliwości imitacyjne portrecisty. Z kolei cechy wyglądu śpiewaczki, uznane przez panią Winiszewską za nieatrakcyjne i jako takie świadczące o prawdziwości przedstawienia, mogą się przecież wydawać nieatrakcyjne jedynie ze współczesnej perspektywy: jak wiadomo kanony piękna zmieniały się, a portreciści często retuszowali przedstawienia swoich modeli zgodnie z tym, co uchodziło za pożądane (modne) cechy wyglądu; aby móc się o tym przekonać należałoby z kolei dokonać analizy porównawczej sporej ilości innych portretów z epoki.

W partię tę wkradło się również nieco informacji budzących wątpliwości: Autorka odwołuje się np. do tekstu Jarosława Mianowskiego *Fiordiligi u psychiatry, czyli szpital kochanków*, oznaczając go (i w przypisie, i w bibliografii) jako niepublikowany, podczas gdy tekst o takim tytule ukazał się w pośmiertnie wydanym zbiorze pism tego badacza *Krzywe lustro opery* (Toruń 2011, s. 33-44). Na s. 175 zasugerowana jest możliwość słowiańskiego pochodzenia Ferrarese, mająca wspierać hipotezę występowania u niej choroby genetycznej (zespołu Nijmegen), po czym na s. 196 pojawia się informacja, że z całą pewnością była Włoszką. Ze s. 197 dowiadujemy się, że ostatnie doniesienie o występach Villeneuve pochodzi z 1796 roku, podczas gdy na s. 196 była mowa o jej ostatnim występie w Wiedniu w roku 1799. Są też pomyłki o charakterze oczywistych lapsusów, ale także wymagające korekty; np. w tabeli na s. 157 aria *Un moto di gioia* oznaczona została symbolem KV 577 zamiast 579, zaś KV 579 zostało przypisane arii *Al desio...*, której należy się właśnie KV 577.


Zakończenie rozprawy ma charakter rekapitulacyjny: pani Winiszewska eksponuje w nim zwłaszcza wnioski dotyczące typologii solowych kompozycji wokalnych i ich nazewnictwa, konsekwencji wynikających z ich okolicznościowego charakteru, a także ich współczesnego funkcjonowania wykonawczego. Sugeruje również możliwości innych sposobów ich analizy (np. w perspektywie dramaturgicznej lub styloznawczej).

Mimo wymienionych wyżej pewnych niedoskonałości, do zaznaczenia których obliguje mnie funkcja recenzenta, praca pani Hanny Winiszewskiej z pewnością jest wartościowa, oryginalna i wzbogacająca poznawczo. Uważam, że – po ponownej, niespiesznej redakcji i rewizji niektórych partii – warto by ją, choćby w części, opublikować.

Podsumowując: uznając, że tekst spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim, wnioskuję o dopuszczenie pani magister Hanny Winiszewskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

VIDI DECANUS

DZIEKAN
Wydziału Historycznego


prof. dr hab. Kazimierz Iliski

