

Prof. dr hab. Lidia Matynian
Dziedzina: sztuki muzyczne
Dyscyplina artystyczna: dyrygentura
adres mail: lidia.matynian@amuz.krakow.pl

RECENZJA PRZEWODU DOKTORSKIEGO

Recenzja sporządzona w związku z wszczęciem procedury o nadanie stopnia doktora sztuk muzycznych **mgr Annie Waligórze-Tarnowskiej**. Zleceniodawca recenzji – Rada Wydziału Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie. Pismo z dnia 21 listopada 2018 roku.

Podstawowe dane o kandydatce:

Pani mgr Anna Waligóra-Tarnowska, urodzona 5 grudnia 1984 roku w Brzesku, w latach 2003-08 studiowała w UMCS na Wydziale Artystycznym, w specjalizacji *prowadzenie zespołów wokalnych i wokлно-instrumentalnych*, które będąc jednocześnie uczennicą Szkoły Muzycznej II st. w Lublinie, w specjalnościach: śpiew solowy (ukończ. 2008), rytmika (ukończ.2009). Muzyczną wiedzę uzupełniła podczas dwuletnich studiów w Podyplomowym Studium Emisji Głosu, w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, które ukończyła z wyróżnieniem w 2010 roku. Ponadto w latach 2008-12 kontynuowała edukację również w UMCS, w specjalności: *logopedia z audiologią*.

Pani mgr Anna Waligóra-Tarnowska uczestniczyła wielokrotnie w warsztatach i seminariach dla dyrygentów chórów organizowanych m. in. przez UMCF, Centrum Edukacji Artystycznej, Polski Narodowy Chór Młodzieżowy i Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, co umożliwiło Jej obok poszerzania wiedzy kontakt z wybitnymi dyrygentami i chórmistrzami jak: Paul McCresh, Agnieszka Franków-Żelazny, Marek Gandecki, Marta Kierska-Witczak, Jacek Sykulski.

Jako chórmistrz swą pracę Dyrygentka rozpoczęła już podczas studiów prowadząc przez rok (2005-06) Chór parafialny *Puella Sancti Pauli*, w Bochni. W zespole tym śpiewała wcześniej przez 9 lat. W roku 2008 prowadziła zespoły instrumentalne w MDK „Pod Akacją” w Lublinie.

- W latach 2008-12 była dyrygentką Chóru *Ergo Cantemus!* działającym w II LO im. H. Jana Zamoyskiego w Lublinie oraz współpracowała z Chórem *Kantylena* przy w III LO im. Unii Lubelskiej w Lublinie jako II dyrygent, korepetytor, specjalista od emisji głosu (lata 2010-14).
- W 2012 roku założyła chór dziecięcy *Conquest of music* działający przy Katolickiej Szkole Podstawowej nr 109 w Warszawie, który prowadzi do chwili obecnej. W szkole uczy również muzyki, techniki i jest logopedą.
- W latach 2013-18 była instruktorem emisji głosu i II dyrygentem chóru osób dorosłych Dzielnicy Mokotów *Kameleon* (w latach 2013-15 chór nosił nazwę *KameLeon* Akademii Leona Koźmińskiego).
- Od 2013 roku jest II dyrygentem i instruktorem emisji głosu chóru *LutoSingers* Społecznej Szkoły Muzycznej I st. im W. Lutosławskiego w Warszawie - nadal.
- Od 2017 roku jest dyrygentem chóru osób 50+ *Mienia River* w Wiązownie.

Z wszystkimi zespołami prowadzi aktywną działalność koncertową: uroczystości miejskie, szkolne, kościelne, z okazji rozmaitych rocznic, jubileuszy, świąt, przeglądy chórów szkolnych regionu, etc., a także podczas koncertów organizowanych przez PZCHiO, stowarzyszenia i inne podmioty. Zespoły występowały również za granicą (Łuck/Ukraina, Rzym/Włochy).Wiele

z koncertów miało charakter charytatywny, np. na rzecz pensjonariuszy Domów Opieki Społecznej. Repertuar obejmuje utwory a cappella i z towarzyszeniem fortepianu, a także wokально-instrumentalne realizowane głównie w ramach Projektów Śpiewającej Polski. Chóry brały udział w konkursach i festiwalach zdobywając wielokrotnie nagrody i wyróżnienia, m. in. Złotą i Srebrną strunę w Niepołomicach, Puchar Kuratora Oświaty w Lublinie, Złote Dyplomy na konkursach Projektu Śpiewająca Polska (zespół *Conquest of music*), podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej „Music Everywhere”.

Dyrygentka w dokumentacji zamieściła tabelę, z której wynika, że poprowadziła samodzielnie 50 koncertów i wzięła udział z zespołami w 29 konkursach. Ponadto współpracowała z innymi dyrygentami jako II dyrygent przy przygotowaniu 62 występów, w tym 6 konkursowych. W wykazie koncertów z poszczególnymi zespołami podane są miejsca koncertów i rok, ale brak jest repertuaru. Przedstawiony, w dalszej części spis zrealizowanych z zespołami utworów, obejmuje 138 pozycji a cappella i 78 wok.-instr., w tym głównie z akompaniamentem fortepianu lub organów. Spis ten nie daje wiedzy jak realizowane były utwory, z jakim akompaniamentem i który chór je wykonywał. Próżno szukać tych informacji w załączonych afiszach i programach. Nie ma też nazwisk wykonawców instrumentalistów co dałoby obraz w jakim składzie utwór był wykonany. Wobec powyższego, trudno ocenić które utwory były samodzielną pracą Dyrygentki.

Omawiany spis obejmuje utwory sakralne i świeckie kompozytorów polskich i zagranicznych: psalmy, motety, pieśni, kolędy, spirituals, piosenki z musicali, utwory rozrywkowe - przeboje zespołów i piosenkarzy. Ze względu na obszar działalności głównie z zespołami dziecięcymi i młodzieżowymi w repertuarze przeważają utwory skierowane do tych grup wiekowych. Warto zauważyć, że Dyrygentka sama skomponowała kilka utworów oraz Hymn Katolickiej Szkoły Podstawowej.

Doktorantka przygotowywała chór *Ergo Cantemus!* do wykonania dzieł wok.-instrum. w tym: „Suita kolędowa” R. Rozmusa i Kolędy W. Lutosławskiego z Orkiestrą Symfoniczną OSM im. K. Lipińskiego w Lublinie, fragmenty „Tryptyku rzymskiego” R. Rozmusa z orkiestrą Filharmonii Lubelskiej, Chór *Kantylena* do „Kolorowych Melodii” Jana Ekiera z orkiestrą Filharmonii Lubelskiej. Doktorantka pominęła nazwiska dyrygentów, w spisie pojawia się tylko jeden raz nazwisko Lucjana Jaworskiego. Z dokumentacji wynika, że jedynym koncertem wokально-instrumentalnym (Młodzieżowa Orkiestra Dęta Avanti z Sanoka i rozmaite zespoły wokalne) jaki Dyrygentka poprowadziła był koncert *Santo Subito* w Sanoku w 2016 roku, promujący płytę, ale na plakacie brak informacji o dyrygencie.

Mgr Anna Waligóra-Tarnowska związana jest od lat z programem Śpiewająca Polska. Jeszcze będąc w Lublinie brała udział w projektach jako dyrygentka (koncerty połączonych chórów) i organizator. Od 2014 roku pełni funkcję kuratora w Projekcie Akademia Chóralna-Śpiewająca Polska na terenie woj. mazowieckiego. W dokumentacji napisała: *Obejmując to stanowisko w Projekcie brały udział 3 chóry, obecnie jest ich 18 - co należy uznać za wielki sukces. I dalej.. Czynny udział w życiu chórów Projektu pozwala mi na przyglądanie się powtarzającym się problemom, trudnościom w chórach szkolnych również pod względem organizacyjnym.* Niezaprzeczalnym sukcesem jest fakt, że chóry z tego regionu każdego roku zapraszane są do udziału w koncertach finałowych, podczas których wykonano m. in. II Symfonię G. Mahlera.

Dyrygentka pełniła funkcję jurora w konkursach piosenki odbywających się w lubelskich szkołach (dwukrotnie), w nieoficjalnym jury Ogólnopolskiego Konkursu Chórów a Cappella Dzieci i Młodzieży w Bydgoszczy (2011) oraz w konkursie chóralnym w Starachowicach (2017,2018). W konkursach brały udział chóry działające w Projekcie Akademia Chóralna-Śpiewająca Polska.

Poza działalnością artystyczną Pani Anna Waligóra-Tarnowska prowadzi **działalność dydaktyczną**, związaną głównie z nauką emisji głosu dla dyrygentów, chórzystów, uczniów, nauczycieli i aktorów.

W latach 2011-14 była opiekunem pedagogicznych praktyk studenckich na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie, do których przygotowała własny program nauczania. Praktyki studenci realizowali w chórach *Ergo Cantemus!* i *Kantylena*.

Dyrygentka wielokrotnie organizowała i prowadziła warsztaty dla swoich zespołów i zespołów z Projektu Śpiewająca Polska, w tym wielodniowe dla chórzystów zespołu *Kantylena*. Jako kurator Programu Śpiewająca Polska odwiedza chóry i dyrygentów w szkołach służąc im wiedzą i doświadczeniem. W 2007 roku prowadziła wakacyjne zajęcia muzyczne dla grup kolonijnych w Chicago, a w latach 2017/18 warsztaty wokalne podczas Drohiczyńskich Warsztatów Muzyki Liturgicznej zakończonych koncertami i warsztaty muzyczne podczas IV Międzynarodowej Konferencji ARTeterapii w Lublinie (2008).

Działalność dydaktyczna obejmuje również szkolenia metodyczne z nauczania muzyki dla nauczycieli edukacji wczesnoszkolnej w Centrum Edukacji Obywatelskiej i w warszawskich szkołach. Tego samego tematu dotyczy współpraca z Państwową Wyższą Szkołą Zawodową w Sanoku, w ramach Projektu „Kształcimy Zawodowców” - cykl zajęć dla studentów o nauczaniu muzyki w szkole, zajęciach artystycznych dla dzieci i młodzieży w domach kultury, roli śpiewu w życiu i rozwoju muzycznym dziecka.

Ponadto Doktorantka przygotowuje dzieci: solistów i duety do konkursów wokalnych i instrumentalnych, którzy zdobywają wysokie lokaty – w dokumentacji wymienionych jest pięcioro na których koncie znalazło się 12 nagród.

Jako wykształcony logopeda prowadziła warsztaty logorytmiczne podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Mowa-Mózg-Zachowanie w Lublinie (2011).

Działalność organizacyjna Doktorantki to głównie prace związane z organizacją koncertów, konkursów, warsztatów, konferencji naukowych. W ramach Projektu Śpiewająca Polska obejmuje to odpowiedzialność... *za program muzyczny wydarzenia jak i całą logistykę spotkania* (str.24). Ponadto Doktorantka występowała w roli konferansjera, była sekretarzem konkursów, a w roku 2011 była współorganizatorem Studenckiej Poradni Logopedycznej, w której w ramach wolontariatu prowadziła terapię.

Pani mgr Anna Waligóra-Tarnowska została wielokrotnie nagrodzona. W 2012 roku otrzymała Złotą Odznakę Honorową za zasługi w pracy społecznej od Polskiego Związku Chórów i Orkiestr Oddział w Lublinie. Wielokrotnie otrzymała Nagrody Dyrektora Szkoły Katolickiej. W dokumentacji znajduje się wiele podziękowań i gratulacji za przygotowanie koncertów, za zaangażowanie w ich organizację, w tym od Prezydenta Lublina, Kuratora Regionu, Rektora UMCS, Stowarzyszeń, Programu Śpiewająca Polska, i innych.

Niezależnie od wszystkich wątpliwości związanych z dokumentacją dorobku, 15-letni okres pracy chórmistrzowskiej dał mandat Pani mgr Annie Waligórze-Tarnowskiej do starań o nadanie stopnia doktora sztuki.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Praca doktorska Pani **mgr Anny Waligóry-Tarnowskiej „Muzyka chóralna w twórczości wybranych kompozytorów pochodzenia żydowskiego”** składa się z dzieła artystycznego obejmującego koncert (zarejestrowany na nośniku elektronicznym CD oraz DVD) oraz opisu.

Koncert zatytułowany „Wiatr z dalekich pól” odbył się 16 marca 2019 roku, w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, w Galerii LAS. Wykonawcami byli: 40 osobowy Chór VRC¹ soliści wokaliści wywodzący się z chóru: Zofia Kucharska, Radosław Lubiak oraz Michał Wajda-Chłopicki; instrumentalisci: Marek Tarnowski – akordeon, Szymon Nidzworski – saksofony, Maria Wilgos – teoreba. Twórcą oprawy wizualnej był Peter Łyczkowski. Doktorantka współpracuje z zespołem od 2018 roku jako korepetytor i prowadzi próby. W programie brak informacji, który z solistów śpiewa w konkretnym utworze.

Wątpliwości wzbudza zapis, że w przygotowaniu chóru brały udział Joanna Maluga – założycielka i dyrygentka chóru i Marta Dziewanowska-Pachowska. Ta informacja jest o tyle istotna, że dzieło artystyczne powinien przygotować Doktorant samodzielnie i nie wiadomo jaki był wkład pracy obu Pań.

Podczas koncertu zostało wykonanych 10 utworów a cappella i z towarzyszeniem instrumentów. W opisie Doktorantka wyjaśnia: *W dziele artystycznym autorka podjęła się zestawienia utworów chóralnych, nie tyle żydowskich, co takich, które wyszły spod pióra kompozytorów posiadających żydowskie korzenie. Wśród twórców pojawiają się nazwiska obecnie żyjących artystów, ale także tych, którzy tworzyli muzykę nawet w odległym w czasie renesansie. Łączy ich pochodzenie. Ich muzyka pokazuje jak bardzo są różni.* W trakcie improwizacji na ekranie pojawiały się informacje o kompozytorach i tekst utworu, zamieszczone również w programie koncertu, o oryginalnej szacie graficznej, choć ze względu na małą czcionkę i ciemny kolor niezbyt czytelnym, tym bardziej, że w trakcie prezentacji znaczącą rolę spełniało światło - przyciemnione, tworzące odpowiedni nastrój.

Po obszernej zapowiedzi koncert rozpoczął saksofonista – idący w stronę sceny – wprowadzając słuchaczy w nostalgiczny nastrój. Krótka pauza i zmiana charakteru partii saksofonowej były sygnałem początku ponad 3 minutowego utworu ***Sleep, oh first man! Elli Milch-Sheriff***, skomponowanego dla Muzeum POLIN. Na przebieg emocjonalny znaczący wpływ miały partie instrumentalne – saksofonisty i akordeonisty (w partyturze fortepian). Powtarzalność motywiczna, nazwana przez Doktorantkę refrenem, choć raczej lepszym określeniem byłaby ostinatowość, ma swoją energię, którą znakomicie zrozumieli i wykonali instrumentalisci. Chórzyści również prawidłowo frazowali. Partia chóru nie jest zbyt skomplikowana, choć sporo trudności mogą przysporzyć skoki interwałowe, ale i ten element chór zrealizował. Głównym problemem było przekazanie trudnego hebrajskiego tekstu w szybkim tempie, który w przestrzeni zacierał się – ale dużo lepiej brzmi w nagraniu. Niektóre wejścia panów i pań - w tym pierwsze - nie były precyzyjne. Dyrygentka poprowadziła utwór doprowadzając do kulminacji i umiejętnie ją rozładowując.

Wrażenie recenzentki po wysłuchaniu utworu, mimo tekstu *Śpij spokojnie pierwszy człowieku* nie powoduje skojarzenia z „kołysanką” o której pisze Doktorantka (opis str.32), a raczej z CZYMŚ co się dzieje i jest nieuchronne, a głos saksofonu to jakby „głos Boga”. Potęguje to również dynamika. Prawdopodobnie w spokojniejszym tempie „kołysankowość” byłaby bardziej czytelna. W partyturze widnieje zapis, że ćwierćnuta – nie ćwierćnuta z kropką - równa jest 85MM – a więc utwór mógł być

¹ CHÓR VRC – Varsovie Regi Cantores

wolniejszy i wówczas zastosowana „falująca dynamika” mogłaby dać efekt spokoju, a nie tworzyć dodatkowe napięcie.

Zmianę klimatu przyniosła jednogłosowa rosyjska pieśń **Berjozkele** anonimowego autora – w języku jidysz, opracowana w rozmaitych konfiguracjach głosowych. Znakomitym pomysłem było wprowadzenie akordeonu do utworu. W opisie (str. 41) Autorka przedstawia jego rolę *Instrument wprowadził do pieśni współcześnie brzmiące harmonizacje, co było celowym zamierzeniem, by pieśń ta mogła stać się głosem ludzi współczesnych – tych obecnie prześladowanych, jak również tych przebywających, jakże często nie ze swej woli, na emigracji. Przedstawienie i zestawienie przeszłości z teraźniejszością wyzwoliło w chórzystach głębokie emocjonalne zaangażowanie.* Głosy solistów – żeńskiego i męskiego zaciękały, tym bardziej, że początkowo byli usytuowani wśród publiczności (ciekawa koncepcja!). Z przejściem rozpoczęli nostalgiczną pieśń, śpiewając solo i w duecie. W tym miejscu nasunęła się refleksja, że to właśnie ten utwór powinien rozpocząć koncert, gdyż to właśnie w nim znajduje się wers *Z dalekich pól przyleciał łagodny wiatr*, z którego pochodzi tytuł koncertu. Chór unisono lub w oktawach z wielką emocją śpiewał swobodnie ludową pieśń idąc za gestem dyrygentki inspirującej i zachęcającej do odważnych wejść i niewygodnych skoków interwałowych. Zdecydowanie głosy żeńskie były lepiej zespolone, niż męskie, w których słyszalne były pojedyncze głosy, zachwiane wejścia (np. 10’ 58’’ nagrania) i drobne nierówności. Dyrygentka przyznała w opisie, że tonacja była niewygodna dla śpiewaków. Szkoda, że nie podjęła decyzji o jej zmianie. Soliści z akordeonistą zakończyli pieśń pozostawiając bardzo dobre wrażenie całości utworu.

Płynne przejście akordeonu w teorbę rozpoczęło część koncertu poświęconą muzyce renesansu. Dwa utwory **Salamone Rossiego** zespół wykonał ze świadomością wykonawstwa muzyki tego okresu. Głosy rozwijały się dążąc do kolejnych kulminacji i kadencji. W madrygale **Udite Lacrimosi** teorba wspomagała pomniejszony liczebnie zespół i nadawała madrygałowi dodatkowego kolorytu, ale stwarzała również dodatkowy pogłos, który w akustyce wnętrza nie pomagał wykonaniu i pojawiające się nowe wersy nie zawsze były czytelne, szczególnie te w niższych rejestrach. Przebiegowi towarzyszyła pewna nerwowość, prawdopodobnie spowodowana m. in. zbyt energicznym gestem, co Dyrygentka tłumaczy w dysertacji (str. 47) problemami pulsacyjnymi zespołu. W kilku miejscach słychać było niespójność tekstową i drobne błędy intonacyjne. Wydaje się, że Dyrygentka mogła bardziej zaufać zespołowi. W opisie znajduje się interesująca interpretacja tekstu (str.44), która wpłynęła na decyzję potraktowania utworu *...bardziej w stronę żartu, humoru, wyrafinowania niż tragedii* (str.46), ale w wykonaniu nie było to czytelne.

W czasie kolejnej improwizacji, zespół zmienił ustawienie, przygotowując się do wykonania 6-głosowego psalmu a cappella **Baruch Haba**, w języku hebrajskim. Chór poprawnie i zaangażowaniem wykonał ten wymagający utwór, który wykorzystuje wszystkie zdobycze renesansu, w tym elementy polichóralne (pięknie zabrzmiały żeńskie głosy w takim odcinku). Trudno zgodzić się w tym miejscu z informacją na str. 50 dysertacji, że jest to dzieło napisane w tradycji barokowej (!!!), gdyż to jest pojęcie bardzo szerokie i nie wiadomo co Dyrygentka chciała przekazać. Dobre tempo pozwoliło na wyśpiewanie drobnych wartości. Imitacje w głosach były czytelne. Wydaje się, że chórzystom łatwiej było słuchać się nawzajem śpiewając a’ cappella niż z towarzyszeniem teorby. Głos tenorowy, czasem był zbyt dominujący. Tym razem akustyka pomagała śpiewakom i nawet pewne zachwiania intonacyjne, także w ostatnim akordzie, nie były dla słuchaczy dotkliwe – ginąc w pogłosie.

Kolejne, znakomite intermezzo saksofonu sopranowego i akordeonu wprowadziło słuchaczy w pogodny klimat zapowiadając utwór **Leonarda Bernsteina - Spring Song z The Lark**. Pozornie łatwy utwór rozpoczęła jedna z chórzystek grająca na bębnie. Pierwsza fraza – mezzosopranów,

oparta o dźwięki gamy C-dur, była trudna do zidentyfikowania, ale wejście basów umocniło tonację. Niestety kolejne wejścia i powtarzalność fraz spowodowały spadek o pół tonu, co dało również efekt nieczystych współbrzmień, w całym szybkim odcinku, aż do wejścia kontratenora (bardzo dobry głos !!!), który dostosował się do sytuacji i zaczął swą partię o pół tonu niżej. Podobnie przy wejściu *Alleluja* – pierwsze wejście było niepewne, a harmonia niezbyt czytelna. Być może akustyka spowodowała te trudności intonacyjne i może zespołowi łatwiej byłoby zaśpiewać jeszcze krótszą artykulacją, albo w mniejszym składzie? Sama koncepcja utworu i jego emocjonalne przeprowadzenie było prawidłowe i zgodne z założeniami kompozytora, a głos kontratenora znakomicie dopasowany do charakteru partii.

Kolejne dwa utwory można zaliczyć do grupy utworów bardzo wysokiej próby.

Madrigal XL Alexandra Tansmana z *Trois Madrigaux* poprzedziła długa improwizacja (ok.2 minut), mocno skonstrastowana, wykorzystująca harmonię zdecydowanie współczesną i takie też techniki gry (ćwierćtony). Tu także najwyraźniej była słyszalna koncepcja Dyrygentki (opis str. 29), aby fragmenty instrumentalne nawiązywały charakterem i motywami do utworów i żeby jednocześnie wprowadzały w odpowiednią tonację.

4-głosowy utwór a cappella, w opinii recenzentki wykonany został z wielkim zaangażowaniem. Wydawało się, że nieoczywiste tansmanowskie współbrzmienia i przebiegi melodyczne nie sprawiają trudności chórzystom. Śpiewali swobodnie karkołomne melodie i ozdobniki. Dodatkowo wielkie znaczenie miała dramaturgia, specyficzna ostra dykcja w odpowiednich momentach i ciepłe zakończenia w kadencjach. Tu duże brawa dla Dyrygentki, która potrafiła porwać zespół. To wszystko złożyło się na wykonanie, którego nie powstydziliby się zawodowy zespół, a jak pisze Doktorantka w opisie na str.72 – *Warto przypomnieć w tym miejscu, że w chorze śpiewają głównie amatorzy.*

Także kolejny, 3-głosowy utwór ***Magány (Samotność) György'a Ligeti'ego***, poprzedzony improwizacją z „tęsknym” saksofonem w roli głównej, był kolejną trudną pozycją. Ligeti bawi się kolorem zmieniających się współbrzmień. Długie dźwięki tworzą specyficzną aurę brzmieniową. Zespół wykonał to doskonale, osiągając piękne brzmienia w najcichszych pianach i intonacyjnie bez zarzutu, mimo, że utrzymanie dźwięków było wielkim wyzwaniem dla chórzystów. Środkowa kontrastowa część, z lekko zachwianym pierwszym wejściem basów była zbyt wolna MM=126 (zapisane w partyturze 144) i może dlatego słuchacz mógł mieć wrażenie ciężkości, przy tekście *we śnie ujrzałem rosnącą lilię* Przyczyniła się do tego również dość intensywna dynamika i gest Dyrygentki - na trzy, choć kadencja zabrzmiała bardzo dobrze. Szybszy fragment (dyrygowany na raz) oddał właściwy charakter. Na str. 81 Dyrygentka opisała ten problem. Brawa dla zespołu świetnie rozumiejącego zmieniającą się harmonię! Utwór był „uczta dla uszu”, szczególnie jego części skrajne.

Nastrojowa improwizacja akordeonu przywróciła charakter z początku koncertu przygotowując, tradycyjną szabatową pieśń ***Dror Yikra*** – w aranżacji **Yehezkeła Braun**. Kompozycja niesie duży ładunek dynamiczny, dzięki tanecznej, prostej melodii, poddanej przemianom wariacyjnym (zmieniają się tonacje, metrum i tempo). Bardzo dobrym pomysłem było wprowadzenie akordeonu, jako instrumentu perkusyjnego. W dysertacji (str. 88) Dyrygentka napisała, *...każda zwrotka zgodnie z zapisem powinna być realizowana w szybszym tempie*, i tak też próbowała poprowadzić zespół, nie dostosowując się do oznaczeń w partyturze, np. *ritenuto* (takt 32) przed *meno mosso*. Tymczasem w partyturze przywołany wcześniej „zapis” to *allegretto - meno mosso -czyli wolniej !!!, allegro i presto*. Gdyby utwór był tak wykonany zyskałby większy kontrast czyli charakterystyczne dla

żydowskich utworów spowolnienie, które rozwija się do końca w coraz szybszym tempie. Utwór podobał się publiczności i zespołowi również, bowiem śpiewali go z wielkim zapalem.

Po zmianie ustawienia zespołu i tym razem bez wstępu instrumentalnego zespół wykonał **Motet No.3 Larghissimo ma flessibile z 4 Motets Paula Schoenfelda**. Króciutka, 28-taktowa kompozycja na 4-głosowy chór a cappella, przyniosła piszącej te słowa skojarzenie z fragmentem Psalmu *Miserere*, z *Pasji wg św. Łukasza* niedawno zmarłego Krzysztofa Pendereckiego. Tekst, podzielony pomiędzy głosy właściwie nie jest istotny, istotne jest brzmienie i uczucia jakie wywołuje u słuchaczy. Przygaszone światła stworzyły wrażenie zatrzymania w czasie. Pomniejszony z wielu względów chór (opis str. 91) zaśpiewał perfekcyjnie. Wielkie brawa dla Dyrygentki za dobór tego utworu. W dysertacji napisała, że utwór miał być kulminacją koncertu, a raczej cisza, która po nim pozostała. Czy tak się stało – trudno ocenić, jest to sprawa bardzo indywidualna. Dla piszącej te słowa koncert mógłby się w tym miejscu zakończyć.

Ostatni z przedstawionych utworów **Vessels (Statki) Philipa Glassa** został poprzedzony sytuacją, którą można nazwać „przebudzeniem”, co opisane jest w dysertacji: *Interpretacja utworu zaczęła się właściwie już w trakcie intermezza wykonywanego przez zespół. W ustalonym momencie rozbłysły światła, chór tworzył ścianę dźwięków pozbawionych konkretności, hałas, bałagan dźwiękowy, który w zderzeniu z poprzednim utworem burzył wszystko to, co zostało zbudowane. Człowiek został zniszczony, tym razem nie usłyszał odpowiedzi Boga na błaganie.* Dla porządku należy zauważyć, że w tym przypadku intermezza nie było, natomiast cała sonorystyczna akcja chóru została nagle przerwana na podanie dźwięków, co rozbiło ciąg narracji. Utwór trwa 8 minut i jest ścieżką dźwiękową z filmu *Koyaanisqatsi* (Życie pozbawione równowagi). Utwór trudny oddechowo dla chórzystów i saksofonisty zakończył prezentację. Idea przedstawienia tego utworu jest zrozumiała po przeczytaniu dysertacji, aczkolwiek nie przekonuje piszącej te słowa, choć Doktorantka uzasadnia tę decyzję. Słuchanie tak długiej kompozycji, z wieloma powtórzeniami, bez obrazu nie oddaje treści, którą chciał przekazać twórca filmu. Dla słuchaczy mogła się kojarzyć rozmaicie, nawet jako coś optymistycznego.

Mimo zmiany nastroju w ostatnim utworze i rozświetlenia przestrzeni koncert pozostawił uczucie smutku. Wprawdzie niektóre utwory były rytmiczne, szybkie, z mocnymi kulminacjami, to ogólne wrażenie było właśnie w kolorze szarości, bojaźni i smutku jakie zazwyczaj niesie wiatr.....

Oceniając całą prezentację należy zauważyć, że zespół VRC jest zespołem amatorskim o bardzo wysokim poziomie. Szczególnie słyszalne są jego możliwości kreowania dynamiki, od najcichszych pian jak w *Motecie* Paula Schoenfelda, po fortissimo w tradycyjnej pieśni *Dror Yikra*. Nie można też pominąć faktu dobrej dykcji w wielu językach, w tym tak trudnym jak hebrajski. Ocena jakości brzmienia zespołu nie jest jednoznaczna. W dużej mierze zależała od utworów, ale generalnie głosy są stopliwe i bardzo sprawne artykulacyjnie i wyrazowo. Biorąc pod uwagę poziom trudności wykonywanych utworów zdecydowanie zespół „zdał egzamin na piątkę”. W wielkim stopniu do wysokiego poziomu koncertu przyczynili się saksofonista i akordeonista, obaj improwizujący z wielką wyobraźnią, dojrzałe i grający pięknym dźwiękiem.

Warsztat dyrygencki Doktorantki oceniam jako prawidłowy, sugestywny i bardzo skuteczny. Dodatkowym elementem jest „muzyka w ciele”, która dodatkowo wspiera przekaz intencji. W nagraniu DVD widać również ciągły kontakt wzrokowy z zespołem, wspomaganie chóru tekstem, wyrazistą mimiką i gesty ułatwiające utrzymanie odpowiedniej intonacji.

Część opisowa obejmującą ponad 100 stron rozpoczyna obszerny wstęp, w którym Dyrygentka przedstawia cel pracy doktorskiej tj. *przybliżenie twórczości chóralnej wybranych kompozytorów pochodzenia żydowskiego, ukazanie różnorodności w tworzonych dziełach chóralnych*. W Rozdziale I pracy pt. *Muzyka w kulturze narodu żydowskiego na przestrzeni dziejów* nakreślona jest rola muzyki w blisko czterech tysiącach lat historii narodu, jej funkcja w życiu codziennym, a co za tym idzie jej twórcy i sposoby wykonawstwa, aż do czasów współczesnych. Rozdział oparty na bogatej bibliografii, jest zgrabnie napisany. Doktorantka pokusiła się o próbę rozdzielenia (w podrozdziałach) muzyki liturgicznej i świeckiej. Sporo miejsca poświęca pieśni ludowej, która wg Autorki, miała znaczący wpływ na powstające utwory w kontekście wydarzeń historycznych. Autorka przypomina dzieła kompozytorów inspirowane żydowskimi melodiami (Chopin, Musorgski, Moniuszko). Na końcu rozdziału pojawia się fragment dotyczący skal, które Autorka prezentuje jako grafiki, zamieszcza również informacje o używanej artykulacji.

Rozdział II – *Wybrane zagadnienia metodyki pracy z chórem* był dla recenzentki zaskoczeniem. W kontekście tematu pracy i zawartości pierwszego rozdziału czytający oczekiwali by raczej wyników przeprowadzonych badań odnośnie np. skal, do których wielokrotnie odwołuje się Doktorantka w Rozdziale III (np. str.40) i który to temat potraktowany jest powierzchownie, albo zasad śpiewu synagogałnego lub działalności słynnych kantorów. Poruszone w rozdziale problemy są „abecadłem” pracy każdego chórmistrza, często już w czasie studiów, czego dowodem jest sama Doktorantka, tak więc w opinii recenzenta można było te informacje pominąć, tym bardziej, że sprawy wykonawcze są poruszane w kolejnym rozdziale.

Rozdział III – *Analiza problematyki wykonawczej w wybranych utworach kompozytorów pochodzenia żydowskiego* rozpoczyna się krótką refleksją na temat coraz większej popularności muzyki żydowskiej, która inspirowała muzyków, coraz częściej gości na scenach, dla niej tworzone są Festiwale. W dalszym ciągu opisane są założenie dotyczące przebiegu koncertu, który wraz z wyświetlanymi grafikami, obrazami, miał tworzyć *ciągły film*, sprawiać wrażenie tworzenia *tu i teraz* (opis str. 29) i doprowadzić do kulminacji – „ciszy” po utworze Paula Schoenfelda *Motet no.3*. Pomysł ten został zrealizowany, aczkolwiek tak długa cisza nie dla wszystkich słuchaczy była zrozumiała podczas koncertu.

W kwestii analizy problematyki wykonawczej (str. 29) Doktorantka opiera się o artykuł Maryi Yanushkevich² (błędnie podane w dysertacji nazwisko), z którego cytuję, jak najbardziej słuszne pytania na jakie dyrygent musi znaleźć odpowiedź zanim rozpocznie pracę nad dziełem. Artykuł ten został zamieszczony w *Kontekstach kształcenia muzycznego* w 2017 roku w AM a Łodzi, a nie jak podaje Doktorantka -w Krakowie, ponadto pytania te nie są autorstwa Pani Yanushkevich, gdyż zaczerpnęła je z pracy Władymira Żywkowa, z 1987 roku³, a więc jest to błędna informacja.

Dalszą częścią rozdziału jest opis przeprowadzonych badań nad kolejnymi utworami (wg podobnego klucza) i przedstawienie wyników w postaci: znaczących faktów z życia kompozytorów, ich twórczości ze szczególnym uwzględnieniem muzyki chóralnej, cechy charakterystyczne techniki kompozytorskiej i zasługi na polu rozwoju muzyki w szerokim kontekście. Bogata bibliografia pozwoliła na to, by w efekcie powstały interesujące opisy ubarwione również cytatami – wypowiedziami samych twórców lub osób trzecich.

Badanie każdego z utworów rozpoczyna tabela zawierająca następujące informacje: rodzaj chóru, faktura, rodzaj głosów, metrum, tempo, ambitus głosów.

² pt. Przygotowawcza praca nad utworem, jako forma rozwoju twórczej samodzielności studenta

³ Живов Владимир (1987), Исполнительский анализ хорового произведения. Москва: Музыка

Tekst utworu występuje tylko w tłumaczeniu (brak informacji o autorach przekładów!!!) i jest najczęściej przekładem literackim. Zdecydowanie zabrakło w opisach oryginalnego tekstu i tłumaczenia „słowo w słowo”, co ma wielkie znaczenie, szczególnie w utworach renesansowych (jak madrygał) ze względu na figury retoryczne. Doktorantka pomija ten wątek analizy dzieła muzycznego, chociaż w kolejnych epokach wielu kompozytorów korzystało ze zdobyczy renesansowych, oczywiście używanych jako ukłon w stronę tradycji, a nie język muzyczny.

W dalszym ciągu każdego z opisów następuje interpretacja tekstu i omówienie budowy utworu, z przykładami graficznymi. Istotną wartością są zawarte opisy problemów z jakimi spotkała się Dyrygentka, ich diagnoza i sposoby rozwiązania. Opisane szczegółowo ćwiczenia, zastosowane podczas prób sprawdziły się. Odpowiedni ich dobór jest drogą do sukcesu, czego mgr Anna Waligóra-Tarnowska jest świadoma.

Wartością dysertacji są również wspomniane już opisy interpretacyjne Doktorantki (np. świetnie zinterpretowane *Megany* Ligetiego). Sposób interpretowania tekstu i zdarzeń muzycznych jest dojrzały, świadczy o rozumieniu muzyki i dużej wrażliwości, choć nie każdy słuchacz musi mieć takie same odczucia (jak choćby w omawianym wcześniej utworze *Sleep, oh first man!* Elli Milch-Sheriff). Niezrozumiała natomiast dla recenzentki jest idea porównania skal żydowskich, które Doktorantka odkrywa w utworze *Magány* Ligetiego do modi Oliviera Messiaen (str.80). Sprawa skal pojawia się w dysertacji kilkakrotnie, ale analiza tego problemu jest potraktowana powierzchownie.

W tekst wkradło się kilka błędów, jak np. informacja, że w Świątyniach było 282 śpiewaków, a było 288 co udowadnia dalej cytowany fragment, a także chodzi o tylko jedną, główną Świątynię w Jerozolimie (str.13). Cytat ten ma również zły opis, gdyż jest to rozdział 25, a nie 26.

W opisach utworów renesansowych Autorka używa określenia faktura homofoniczna (str. 43), z czym trudno się zgodzić, bowiem cechą tej faktury jest priorytet jednej melodii wobec pozostałych, akompaniujących głosów, a takiej sytuacji w utworach polifonicznych nie ma. W owym czasie równe rytmicznie przebiegi wszystkich głosów określano „nota contra notam”. Autorka stwierdza, że (str. 44) *Kompozytor stosuje w utworze elementy polifonii* (dot. *Udite Lacrimosi utwór polifoniczny w całości*), *każda nowa myśl przeprowadzana jest w opóźnieniu przez kolejne głosy w zmiennym porządku*(**termin imitacja nie pojawia się**). *Bardzo interesujące jest zawarcie również dialogów w połączonych w pary głosach (S+A dialoguje z T+B)*. *Dodatkowo każdy głos powtarzając słowa La mia donna crudel w zapisie posiada melodię o kierunku wznoszącym. Przyczynia się do odebrania treści w charakterze narastającej frustracji, żalu, niezadowolenia, narzekania, lamentu* (**figury retoryczne**) Całość powyższego wywodu i brak fachowej terminologii może świadczyć o braku zrozumienia co to jest polifonia i retoryka muzyczna. Ten sam problem dotyczy opisu utworu *Baruch Haba* (str.54).

Doktorantka stara się szukać elementów muzyki żydowskiej w utworach. I tak w *Berjozkele* czy *Spring Songs* (partia kontratenora) jest to naturalne i zrozumiałe, ale w utworze *Baruch Haba* stwierdzenie, że śpiew tenora nadaje w danym fragmencie kantoralnego charakteru jest zastanawiające i sprzeczne z informacją z poprzedniej strony, że *dzieło nie jest powiązane z tradycyjną żydowską muzyką kantoralną* (str.50). W *Motecie* Tansmana Doktorantka kwalifikuje użyte ozdobniki jako element muzyki żydowskiej (str. 73), co też wydaje się być nadinterpretacją.

W opisie znajdują się błędy interpunkcyjne, literówki, np. w tytule utworu np. *Drod Yikra* zamiast *Dror* (strona 8,podrozdział 3.8 oraz spis treści), czy *Kadish* Bernsteina zamiast *Kaddish* (str.

56). Doktorantka nie stosuje odpowiednich akapitów co utrudnia czytającemu podążanie za wątkiem np.str.18. Pojawiają się też błędy stylistyczne, zdarza się brak słów np. ...*pieśni zagrożonego wyginięciem Indian Hopi* (brak słowa *plemienia* str. 94) składniowe np. *W jego utworach* (Tasmana) *doszukać można się* (str.66) i gramatyczne. Na str. 67 w przypadku tegoż kompozytora rażąco jest dwukrotne określanie go „Aleksandrem”. Doktorantka zawarła w opisie przykłady muzyczne, których większość jest złej jakości. Są nieestetyczne, bez kluczy i bez zaznaczonych głosów - przykł. 12 (str.40); metrum jest zapisane odmiennymi znakami graficznymi - str. 77 i 88. Brak zaznaczenia problemu znakiem graficznym sprawia, że niewiadomo czego przykład dotyczy (np. 58, str. 87). Takty nie są zespolone (przykł. 18; 19; 21; 41+42; 43+44; 46;). Poprawna edycja przy dzisiejszej technice komputerowej nie powinna stanowić problemu. Wszystko to razem daje obraz braku staranności, co psuje wizerunek Doktorantki.

W opisie brak streszczenia w języku angielskim, co wg przepisów jest elementem koniecznym i wymaga uzupełnienia.

Konkluzja

Przedstawione dzieło artystyczne oraz dorobek stawiają mgr Annę Waligórę-Tarnowską w podwójnym świetle. Z jednej strony jest to Dyrygentka z dużym doświadczeniem, przygotowująca utwory wysokiej próby, dobrze współpracująca z chórzystami, przygotowana metodycznie, o dużej wrażliwości muzycznej i intuicji. Z drugiej strony przedstawiony opis dzieła ukazuje osobę poszukującą i z wyobraźnią, ale bez niezbędnej wnikliwości i dokładności, a także mającą pewne braki wiedzy teoretycznej, niemniej wszystkie wskazane uchybienia nie pozwalają nie uznać wartości przedstawionego dzieła artystycznego.

Wobec powyższego stwierdzam, że mgr Anna Waligóra-Tarnowska wykazała się umiejętnością prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej i niezbędną wiedzą teoretyczną, rozwiązując tym samym założone zagadnienie artystyczne i spełniając tym samym wymagania art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 roku. Poruszona tematyka stanowi wkład w rozwój dyscypliny artystycznej dyrygentura.

Pracę doktorską Pani mgr Anny Waligóry-Tarnowskiej przyjmuję i wnoszę o dalsze procedowanie.

Kraków, dnia 1.09.2020 r.