

prof. dr hab. Szymon Bywalec,
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

mgr Marty Kluczyńskiej-Perplies

„Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*. Opracowanie i analiza zapomnianej opery”.

Recenzja napisana na zlecenie:

Rady Dyscypliny Artystycznej

Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie

(pismo przewodniczącej Rady Dyscypliny Artystycznej z dnia 24 czerwca 2024 roku).

Dzieło artystyczne

Dzieło artystyczne stanowi rejestracja DVD koncertu specjalnego, który odbył się 13 marca 2024 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Kierownikiem artystycznym tej prezentacji była sama doktorantka, chór przygotował Mirosław Janowski, w doborze obsady pomagała dyrektor ds. obsad Izabela Kłosińska, światła reżyserował Tomasz Mierzwa, za projekcje wideo odpowiedzialny był Jędrzej Bączyk, a solistom towarzyszyła Orkiestra i Chór Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Obsada:

Królowa Bona Sforza – Monika Ledzion-Porczyńska, Zygmunt August – Łukasz Załęski, Gasztołd, Wojewoda Trocki – Szymon Mechliński, Barbara Radziwiłłówna – Izabela Matuła, Jan Ocieski, Kanclerz – Szymon Kobylński, Książę Radziwiłł – Wojciech Gierlach, Piotr Kmita – Szymon Raczkowski, Górka – Piotr Maciejowski, Luzzi – Zuzanna Nalewajek, Palli – Magdalena Stefaniak, Montio, Doktor Włoch – Łukas Jakobski, Stańczyk – Wojciech Parchem.

Koncert poprzedziły prawie 4 lata przygotowań obejmujących m.in.: analizę dostępnych źródeł, analizę kontekstu historycznego powstania opery, a także przygotowanie i edycję materiałów nutowych. Samo przygotowanie materiałów wykonawczych było niebagatelnym wyzwaniem, zważywszy, że wyedytowana partytura ma 425 stron. Przy jej edycji wzięto pod uwagę manuskrypty będące najpóźniejszą, poprawioną wersją dzieła. Partyturę przystosowano do obecnych standardów wykonawczych, zmieniając – tam, gdzie to konieczne – transpozycje instrumentów dętych blaszanych i jej układ. Już na tym etapie doktorantka mogła wprowadzić do partytury wiele szczegółów interpretacyjnych (dynamicznych, artykulacyjnych), które mogły usprawnić pracę z orkiestrą. Warto wspomnieć tu o kopiście Piotrze Zabielskim, który nadzorował przygotowanie materiałów wykonawczych od strony technicznej.

Słuchając prezentacji *Barbary Radziwiłłówny* pod batutą Marty Kluczyńskiej, można szybko zauważyć, że obsada zarówno głównych jak i drugoplanowych ról została bardzo dobrze przemyślana. Nie tylko skala i *tessitura* poszczególnych solistów bardzo dobrze odpowiadają wymaganiom postaci, które kreują. Również ich charakter dramaturgiczny został przez solistów znakomicie przekazany. Bardzo dobrym pomysłem, który znakomicie się sprawdził, było przestudiowanie repertuaru Teatru Skarbowski, a w szczególności oper prowadzonych przez Henryka Jareckiego jako dyrygenta. Pomocna przy doborze obsady stała się przede wszystkim *Aida* Verdiego, którą kompozytor dyrygował wielokrotnie także podczas pisania *Barbary*¹.

¹ Obsada solistów obydwu oper, tzn. *Aidy* i prawykonanej 18 marca 1893 roku *Barbary Radziwiłłówny* była w głównych partiach dokładnie taka sama.

Koncertowe wykonanie opery różni się znacznie od wykonania scenicznego. Pominięte zostają wszelkie elementy teatralne, scenografia, światła, ruch sceniczny, sceny baletowe itd. W związku z tym praktycznie cała uwaga odbiorcy skupia się na warstwie muzycznej, która w pierwotnym zamyśle komponowana była jednak jako jedna z wielu warstw dzieła. W tej sytuacji niezbędne są skróty tzw. *vide*, które pozwolą na utrzymanie napięcia i czytelne, interesujące prowadzenie narracji. Skróty wprowadzone przez doktorantkę zostały starannie przemyślane, a wszystkie rzetelnie uzasadnione w części opisowej. Mając na uwadze rozwój dramatyczny dzieła doktorantka zwracała podczas podejmowania decyzji o skrótach baczną uwagę, by nie usunąć materiału, który jest cytowany lub przetwarzany w innym miejscu opery. Wszystkie podjęte decyzje wydają się być trafne, a – co bardzo ważne – poszczególne sceny po wprowadzonych zmianach, brzmią bardzo naturalnie. Czasem nawet trudno sobie wyobrazić, jak można utrzymać napięcie w wersji oryginalnej bez skrótów, czego dobrym przykładem są dwa *vide* w finałowym fragmencie II aktu wielkim duecie w VI scenie z udziałem postaci Barbary i Zygmunta.

Kolejnym wyzwaniem, przed którym staje dyrygent podczas koncertowego wykonania opery, jest obecność orkiestry na scenie, co powoduje zaburzenie planowanej inaczej przez kompozytora proporcji brzmienia między solistami, orkiestrą i chórem. Wiele wysiłku włożyła dyrygentka już na etapie przygotowania materiałów, by zachować dobry balans. Wśród wprowadzonych w sumie kilkudziesięciu korekt dominują zmiany dynamiki. Najwięcej jest zmian polegających na obniżeniu poziomu dynamicznego o jeden, a czasem nawet dwa stopnie, szczególnie w instrumentach dętych blaszanych i w perkusji. Pozwala to, szczególnie w ariach, na utrzymanie balansu między solistą i orkiestrą, i zachowaniu czytelności wypowiadanego tekstu. Oprócz korekt dynamiki, pojawiają się korekty rytmiczne i instrumentacyjne. O ile redukcowanie wolumenu brzmienia najgłośniejszych grup orkiestrowych jest bezspornie dobrym rozwiązaniem, chociaż czasami niewystarczającym, o tyle korekty rytmiczne i instrumentacyjne są już bardziej sprawą indywidualnej wrażliwości. Można się zgodzić z redukcjami dublowanych głosów basowych (tuby, III puzonu itd.), co daje większą lekkość i „mobilność” całej orkiestry, czy nawet całej grupy instrumentów dętych blaszanych, jak to ma miejsce we fragmencie z I aktu, w którym śpiewa tylko chór żeński. Jeżeli chodzi jednak o zmiany dotyczące talerzy i wielkiego bębna, to są one o wiele bardziej dyskusyjne. Nie do końca przekonuje usunięcie *gran cassa* w taktach 11-13, czy pozostawienie tylko *gran cassa* bez talerzy *a due* w taktach 95 i 97 I aktu, który dobrze podkreśliłby barwowo fortissimo tego miejsca².

Niektóre korekty wprowadzone przez dyrygentkę są oczywiste i naturalne, np. kontynuacja partii kontrabasów dublujących kotły pod koniec II sceny I aktu (t.430-436). Inne pozostawiają jednak pewne wątpliwości, jak np. wykreślenie w takcie 623 I aktu partii III puzonu i tuby jako niemających sensu ze względu na dodaną w tym takcie fermatę w partii pierwszej waltorni. To raczej błąd w rękopisie i wykreślona nuta powinna stanowić przedtakt do następnego taktu, ale nie jako ósemka, lecz szesnastka (tak jak jest to w dolnych smyczkach). W tym wypadku poprzedzająca skreśloną nutę pauza musi zamienić się na ósemkową z kropką (a nie ósemkową, tak jak jest w oryginale).

Wspomniane wcześniej trudności z utrzymaniem prawidłowego balansu pomiędzy solistami, chórem i orkiestrą pojawiają się podczas wykonania, mimo wielu wysiłków włożonych w odpowiednie przygotowanie materiałów. Szczególnie ciężko brzmią dolne smyczki: wiolonczele i kontrabasy³. Pojawia się pytanie, czy potrzeba było do wykonania koncertowego aż 7 kontrabasów i 10? wiolonczel⁴.

Zdarza się też, że pomimo dynamiki *piano* lub nawet *pianissimo*, smyczki brzmią w nagraniu dość intensywnie, co najmniej *mezzo forte*. Tak dzieje się chociażby w I akcie po fragmencie chóralnym, gdzie zostaje tylko sekcja smyczkowa w zapisanej w partyturze dynamice *piano* (od taktu 85.),

² Podobnie w taktach 706-708 I aktu i 668-669 IV aktu.

³ Czego przyczyną może być taki, a nie inny balans na nagraniu. Nie wiadomo jaki był on w rzeczywistości.

⁴ Niestety trudno oszacować dokładną ilość wiolonczel i cały skład kwintetu z nagrania DVD. Nie ma też o tym informacji w pracy opisowej.

a także w *Piu mosso* tego samego aktu (t. 864), czy na początku II aktu w otwierającym *Grave*, lub w *Meno mosso* tego samego aktu (t. 534), gdzie mamy dynamikę *pianissimo*. W uzyskaniu niskiej dynamiki nie pomaga dość intensywny i duży w amplitudzie ruch dyrygentki, który nie sugeruje *pianissima*, co jednak nie usprawiedliwia tak dużej głośności i intensywności wykonania tych fragmentów przez orkiestrę.

Zdarzają się również fragmenty urzekające intymnością, zagrane delikatnie, jak np. początek III sceny II aktu w recytatywie Zygmunta „Jaka dziwna zmiana duszy”, czy w największej arii solowej Barbary od początku V sceny II aktu.

Biorąc pod uwagę warsztat dyrygencki doktorantki w wykonaniu *Barbary Radziwiłłówny* Jareckiego na podkreślenie zasługuje kilka aspektów:

1. Duża czytelność i pewność ruchów.
2. Czujność w prowadzeniu solistów-spiewaków i natychmiastowe reagowanie na wszelkie odbierane impulsy z ich strony.
3. Bardzo dobre wyczucie dramaturgii kolejnych scen, arii, duetów, ansambli, jak i całości formy. Dobór temp poszczególnych części, który – gdyby analizować je w izolacji – mógłby czasem nie do końca odpowiadać oczekiwaniom i oznaczeniom kompozytora, w kontekście przebiegu całej formy, nabiera innego kształtu i znaczenia i jest z pewnością starannie przemyślany i zaplanowany.

Dyrygentka świetnie utrzymuje napięcia, buduje kulminacje. Dobrze brzmią zwłaszcza sceny i fragmenty dramatyczne. Energetyczny i żywy jest początek III aktu (I scena) – dialog Stańczyka i Radziwiłła oraz szlachty. Świetnie oddane jest też napięcie w dialogu Bony i Zygmunta w III scenie III aktu – dobre tempa, kontrasty. Dobrze brzmi prolog, a jeszcze lepiej nawiązujący do niego wstęp do IV aktu. Doktorantka prowadzi zespół szerokim gestem uzyskując spójne, gęste brzmienie, nasycone ekspresją i dramatyzmem. Dostojnie i majestatycznie brzmi początek III sceny IV aktu, przedstawiający rynek krakowski przed Hołdem Pruskim. Doktorantka bardzo dobrze oddaje też charakter tańców narodowych zawartych w partyturze, czyli poloneza i mazura.

Opis dzieła artystycznego

Część opisowa zatytułowana: „Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*. Opracowanie i analiza zapomnianej opery”, stanowi ważne dopełnienie omówionego wcześniej koncertu. W wielu miejscach jest źródłem cennych informacji, które wyjaśniają dokonane wybory i rozwiewają wiele wątpliwości rodzących się podczas słuchania i analizy nagranych koncertu.

We wstępie opisu dzieła artystycznego doktorantka uzasadnia wybór kompozytora Henryka Jareckiego i jego opery *Barbara Radziwiłłówna* jako tematu dysertacji doktorskiej. Przedstawia również strukturę pracy opisowej i streszcza problemy omówione w poszczególnych jej rozdziałach. W rozdziale I omawia polską operę w dobie pomoniuskowskiej, kładąc nacisk na definicję i opisanie idei polskiej opery narodowej. Podkreśla też, jak ważne ze względu na nękające Operę Warszawską represje polityczne, a co za tym idzie ostrożność dyrekcji tego teatru w doborze repertuaru i ewentualnego wprowadzania polskich akcentów, była scena lwowska, najpierw Teatru Skarbowski, a później od 1900 roku Opery we Lwowie. W rozdziale tym opisane są takie kompozytorskie postaci i ich dzieła operowe (zarówno w nurcie narodowym, jak i kosmopolitycznym, oraz opery komicznej) jak np. Adam Minchejmer (*Mazepa*, *Otton łucznik*, *Stradiota*, *Il vendicatore*), Władysław Żeleński (*Konrad Wallenrod*, *Goplana*, *Balladyna*, *Janek*, *Stara Baśń*), Stanisław Duniecki (*Igor*, *Paziowie królowej Marysieńki*), Ignacy Jan Paderewski (*Manru*), Zygmunt Noskowski (*Livia Quintilla*, *Wyrok*, *Zemsta za mur graniczny*), Mieczysław Sołtys (*Rzeczpospolita Babińska*, *Panie Kochanku*), Ludwik Grossman (*Duch wojewody*, *czyli u wód*).

W rozdziale II przedstawiona zostaje sylwetka H. Jareckiego jako kompozytora – ucznia Stanisława Moniuszki, a także dyrygenta i pedagoga. Autorka opisuje działalność Teatru Skarbowskiemu we Lwowie, wybory repertuarowe Jareckiego, a także jego własne opery, które skomponowane zostały z myślą o scenie lwowskiej (*Mindowe, król litewski, Jadwiga, królowa Polski, Barbara Radziwiłłówna, Powrót taty, List żelazny*). Rozdział III przedstawia problemy i podjęte decyzje związane z rekonstrukcją materiałów nutowych opery *Barbara Radziwiłłówna* na podstawie dostępnych źródeł. Autorka poddaje w wątpliwość informacje opublikowane przez encyklopedię muzyczną *Grove music*, że większość dzieł Jareckiego pozostała w manuskrypcie i nie przetrwała II wojny światowej. Okazuje się bowiem, że rękopisy wszystkich oper kompozytora znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie (kompletne manuskrypty dostępne są tam od 1978 roku). Doktorantka przedstawia szczegółowo pochodzące z Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie materiały nt. opery *Barbara Radziwiłłówna*, na których oparła swoją rekonstrukcję⁵. We współpracy z kopistą Piotrem Zabielskim stworzyła wydanie praktyczne (nie krytyczne), które mogło posłużyć do estradowego wykonania opery w TW-ON. Rozdział IV zawiera intertekstualną analizę opery *Barbara Radziwiłłówna*. Po przedstawieniu definicji rozumienia pojęcia intertekstualności, autorka przedstawia synopsis i schemat poglądowy opery (libretto, podział na obrazy, akty i sceny, obsada), jednocześnie zauważa związki z nurtem narodowym, twórczością St. Moniuszki, etnocentryzmem i historyzmem, a także zdobyczami europejskich szkół kompozytorskich. Bardzo ważne wydaje się przedstawienie repertuaru, który Jarecki wprowadził na lwowską scenę, a były to dzieła Ryszarda Wagnera (*Lohengrin*⁶, *Tannhäuser, Rienzi*), czy Giuseppe Verdiego (*Aida*). Niczym Verdi (*Simon Boccanegra, Don Carlo, Otello*), Jarecki projektuje operę 4-aktową i sięga po tematykę historyczną dla wskrzeszenia „ducha narodu”. Premierowa obsada *Barbary* jest taka sama, jak dyrygowanej wcześniej przez Jareckiego *Aidy*. Dalej w tym rozdziale znajdziemy relacje krytyków (w większości entuzjastyczne w odniesieniu do muzyki) po premierze opery we Lwowie w 1893 roku i poruszenie, jakie sprawiło ponad 100 lat później przygotowanie i wystawienie sceniczne *Barbary* w TW-ON 13.03.2022⁷. Bardzo ciekawa jest przeprowadzona przez doktorantkę analiza i porównanie *Tragedii w 5 aktach* Alojzego Felińskiego, mającej olbrzymi wpływ na jemu współczesnych, przedstawiającej kontrowersyjną postać królowej Radziwiłłówny, jako pełną skromności i pokory, oddaną i wierną Zygmuntowi Augustowi kochankę, a librettem napisanym przez Jarockiego na podstawie Dominika Magnuszewskiego *Barbara jeszcze Gasztołdowa żona*. Rozdział V stanowi opis zagadnień wykonawczych i interpretacyjnych opery. Szczegółowo przedstawiony jest proces doboru obsady solistów-śpiewaków na podstawie przestudiowania partii wokalnych pod kątem ich rozmiaru, *tessitury* oraz kontekstu. Doktorantka powołuje się tu na systematykę utworzoną przez Rudolfa Klobiera, a dotyczącą różnych typów głosów. Przy doborze obsady bardzo ważne jest też porównanie partii solowych w operze Jarockiego do ich odpowiedników w *Aidzie* Verdiego. Następnie autorka rzetelnie uzasadnia wszelkie zmiany, które pozwoliła sobie wprowadzić w partyturze, dotyczące zarówno skrótów, jak i korekt instrumentacyjnych, dynamicznych i rytmicznych. Zamieszcza również uwagi o interpretacji temp.

Praca opisowa jest bardzo dobrze skonstruowana i co ważne zredukowana tylko do tych elementów, które są istotne dla dobrej scenicznej prezentacji dzieła. Pomimo szerokiego kontekstu, nie ma w pracy elementów zbędnych, które nie wiązałyby się bezpośrednio czy pośrednio z wykonaniem i pozostawały bez wpływu na kierunek interpretacji. Bardzo szczegółowo i rzetelnie zostały uargumentowane wszystkie podjęte przez dyrygentkę decyzje: skróty, zmiany dynamiki, korekty instrumentacji, a czasem warstwy rytmicznej tekstu muzycznego. Jest to ważne nie tylko z powodu tego, że korekt tych było bardzo wiele (kilkaset), ale przede wszystkim dlatego, iż zapoznawszy się z rzetelną argumentacją doktorantki, recenzent ma przeświadczenie, że prawie wszystkie wprowadzone korekty, zostały głęboko przemyślane i miały na celu jak najlepszą i najatrakcyjniejszą

⁵ Cztery różne egzemplarze partytur, 2 wyciągi fortepianowe, 9 partii wokalnych, libretto w wersji polskiej i niemieckiej i afisz.

⁶ Jedyne dzieło Wagnera, które poprowadził Jarecki przed powstaniem *Barbary Radziwiłłówny*.

⁷ Tekst Małgorzaty Komorowskiej w programie koncertu: *Wielki powrót Henryka Jareckiego*.

prezentację opery w określonym miejscu i określonym czasie⁸.

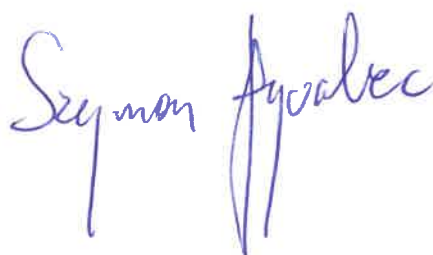
Praca jest napisana żywą, a jednocześnie bogatą i ładną polszczyzną. Bibliografia jest bogata, zwraca jednak uwagę staranny dobór zamieszczonych w niej pozycji. W pracy zdarzają się nieliczne literówki i kolokwializmy, które jednak pojawiają się rzadko i nie rzutują na jej wartość merytoryczną. Olbrzymią jej część zajmuje partytura *Barbary Radziwiłłówny* z naniesionymi różnokolorowymi poprawkami i adnotacjami doktorantki, która pozwala na śledzenie opisanych wcześniej zmian.

Konkluzja

Przywrócenie do publicznej świadomości *Barbary Radziwiłłówny* - dzieła operowego, które ostatni raz wystawione było ponad 130 lat temu i jej kompozytora, a jednocześnie dyrygenta i animatora życia muzycznego w przedwojennym Lwowie – Henryka Jareckiego, było bardzo ambitnym celem obranym przez doktorantkę jako swoje dzieło artystyczne. Rzadko kiedy interpretacja prezentowanego na koncercie utworu jest tak gruntownie i rzetelnie przygotowana. Chodzi tu o pracę nad badaniem kontekstu powstania partytury, uwarunkowań historycznych, sytuacji społeczno-politycznej, a także sporządzenie materiałów wykonawczych na podstawie dostępnych kilku źródeł. Prezentacja koncertowa była więc uwieńczeniem długiego procesu przygotowań. Koncert specjalny, który odbył się 13 marca 2024 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, udowodnił, że pani Marta Kluczyńska jest dyrygentką, która potrafi przygotować i poprowadzić złożone dzieło operowe. Świetnie panuje nad formą, solistami-śpiewakami i potrafi zbudować i utrzymać napięcie dramaturgiczne.

Opis artystycznej pracy doktorskiej prezentuje wysoką ogólną wiedzę i rzetelność w podejściu do tematu. Jednocześnie koncentruje się na rzeczach istotnych i uzasadnia wybory i decyzje, które podjęła doktorantka podczas przygotowań, prób i samego koncertu. Chciałoby się życzyć – cytując ostatni akapit opisu dzieła artystycznego – by „(...) wszystkie opisane działania nie okazały się jednorazowo wysłaną pocztówką z przeszłości, lecz początkiem cyklu koncertowych wykonanych zapomnianych polskich oper w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i wzmożenia zainteresowania środowiska muzycznego twórczością Henryka Jareckiego. Oby tendencja ta zataczała jak najszersze kręgi i prowadziła do odkrywania zaginionych skarbów literatury muzycznej”. Z ostatnich wiadomości, które dotarły do recenzenta, to właśnie się obecnie dzieje.

Dlatego stwierdzam, że rozprawa doktorska w całości spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).



⁸ Bardzo ważny dla wielu wyborów był fakt, że prezentowana wersja była wersją koncertową z orkiestrą na scenie.