

Warszawa, 16 stycznia 2025

prof. dr Wojciech Michniewski
Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego
ul. Juliusza Słowackiego 7
85-008 Bydgoszcz

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Marty Kluczyńskiej-Perplies

dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

na zlecenie Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka
Chopina w Warszawie.

Na pracę doktorską zatytułowaną „**Henryk Jarecki i jego Barbara Radziwiłłówna. Opracowanie i analiza zapomnianej opery**” składają się dwie części. Jedną to dzieło artystyczne, którym jest odnalezienie, krytyczne opracowanie wykonawcze partytury opery Henryka Jareckiego „Barbara Radziwiłłówna” oraz doprowadzenie do jej koncertowego wykonania, które odbyło się 13 marca 2022 roku, w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie, pod dyrekcją doktorantki. Druga stanowi analityczny opis tego dzieła artystycznego.

1. Dzieło artystyczne, czyli wykonawcze opracowanie partytury oraz koncertowe wykonanie opery Henryka Jareckiego „Barbara Radziwiłłówna”, zarejestrowane na nośniku załączonym do dysertacji.

Trud związany z doprowadzeniem przez Panią Martę Kluczyńską do wykonania koncertowego zapomnianej opery Henryka Jareckiego sam w sobie wart jest wielkiego uznania. Wykonanie poprzedzone zostało pracą nad opracowaniem partytury i materiałów wykonawczych. Poprawki i propozycje zmian naniesione w partyturze w wyniku tej pracy wydają się być bardzo sensowne i potrzebne. Dotyczą w dużej mierze korekt dynamiki - przede wszystkim w zakresie jej tonowania - oraz korekt oznaczeń tempa, zorientowanych na ich większe zróżnicowanie. Zmiany te z pewnością powinny zapewniać większą barwność i dynamikę rozwoju dzieła. Bardzo dobrym pomysłem jest też zastosowanie pewnej ilości skrótów. W mojej ocenie wszystkie zaproponowane przez dyrygentkę *vide* mają uzasadnienie, przyczyniają się do zwiększenia wartości narracji (co w tej operze jest bardzo potrzebne), w jakim

stopniu eliminują dłuższy. Ponadto poczynione są w sposób, który nigdy nie sprawia wrażenia blizny na tkance muzycznej, tylko świetnie mieści się w kontekście harmonicznym i linearnym przebiegu, miejsca na ich wprowadzenie są dobrze przemyślane. Wszystko brzmi tak, jak gdyby taka właśnie miała być pierwotna, oryginalna intencja kompozytora.

Z dyrygenckiego punktu widzenia całość dzieła poprowadzona jest przez Panią Kluczyńską pewną ręką, bardzo solidnie. Co w zasadzie jest komplementem, choć może nie do końca. Taki „solidny” sposób dyrygowania pociąga za sobą silne opieranie się dyrygenta na wszystkich metrycznych gestach w ramach taktu i w ramach metrycznego schematu. Ogranicza to w jakiś sposób swobodne, płynne, elastyczne rozwijanie się muzyki „samej z siebie”. Po pierwsze wykonawcy przyzwyczajają się do tego, że wszystko dzieje się „na gest dyrygenta”. Po drugie kontrapunkty i figuracje drobnych nut w orkiestrze zostają „uwięzione” w szufladkach wciskanych, intensywnych gestów metrycznych. A przecież to już jest muzyka, której rozwój domaga się raczej aktywnego dążenia do następnego taktu, niż ustawiania metrycznych przegródek, w których możliwie wygodnie ma się zmieścić materiał dźwiękowy. Potrzebuje raczej zachęcania dźwięków do biegu, niż solidnego ich organizowania. Przecież jesteśmy już w roku 1893 – Debussy ma już 30 lat, już pracuje nad „Pelleasem”; powstały już wszystkie znaczące opery Wagnera; Ryszard Strauss jest już po „Don Juanie” i po „Tod und Verklärung”; Puccini pisze „Manon Lescaut”. To wszystko są propozycje stylistyczne „uciekające” w pewnym sensie od metrum odczuwanego jako sztywny rygor organizacji przebiegu. Wreszcie Mahler – jest już po pierwszej redakcji I Symfonii (1988). Wyobraźmy sobie muzykę Mahlera opierającą się na takim „wciskany”, rygorystycznym sposobie narzucania przez dyrygenta porządku metrycznego – szybko straci ona sens. Oczywiście Jarecki to nie Mahler i nie wiem czy z muzyką Mahlera się zetknął. Ale Lwów był miejscem dużej aktywności kulturalnej i jakiś kontakt z duchem czasu w muzyce Jarecki z pewnością miał. Sama zresztą partytura wyraźnie wskazuje na to, że kompozytor domaga się takiego właśnie, elastycznego muzycznego myślenia o metrum i pulsie. Czyli można by rekomendować dyrygentom jego muzyki myślenie raczej o pulsie, niż metrum; dyrygowanie raczej ze skłonnością do łączenia miar metrycznych w miary „grubsze” niż wystukiwanie miar drobniejszych (czyli np. *alla breve* wszędzie, gdzie się da, bez względu na to jak to zapisał w partyturze kompozytor; myślenie, jeśli to możliwe, takie, żeby ostatnia miara metryczna w takcie „dążyła” już do *raz* w takcie następnym, zwiększając płynność). W ogóle generalnie: **puls** nie **metrum**. Również – nawet w ramach odcinków o nominalnie tym samym tempie i metrum – są przecież możliwe rozmaite zmiany **aktywności** pulsacji, jakieś „do przodu” i „do tyłu”, wahania i impulsy tempa. Z takich możliwości artyści w tym wykonaniu wydawali się mało korzystać. Myślenie metrum, nie pulsem, daje się najsilniej odczuć w tych fragmentach, które są taneczne: w walcu (np. w pierwszych odcinkach „na trzy” – chyba zbyt wolnych [sceny I, II i III] – będących właśnie rodzajem walca) oraz we fragmentach opartych na rytmach polonezowych [np. sceny IV i V].

Nota bene w swoim wykonaniu dyrygentka nie do końca realizuje rozmaite świetne korekty, jakich sama dokonała w partyturze. Dotyczy to korekt tempa. Jest na przykład sekwencja, w której - z korektami Autorki - mamy taki ciąg temp: *andantino, allegretto, animato, meno mosso, poco piu mosso, andante, andantino* (str. 32-41 partytury). Otóż w wykonaniu wszystko to biegnie w zanedo jedolitym, podobnym pulsie. Podobnie mało zdecydowane jest wdrażanie dynamiki *piano* lub *pianissimo*, choć często autorka redakcji partytury sama je w partyturze wprowadza. Zejście do intensywnego *piano* lub *pianissimo* to przecież potężny efekt dramatyczny, w tym wykonaniu zdecydowanie za słabo wykorzystywany.

Generalnie partytura Jareckiego nie należy do dzieł, których jakość „obroni się sama”. Dlatego interpretacja musi tutaj bardzo pomagać. W prezentowanym wykonaniu odczuwa się brak większego ryzyka, większej odwagi interpretacyjnej, która dodawałaby smaku tej muzyce. Dotyczy to zarówno całej muzycznej narracji, jak i parti solowych. Kompozytor niewątpliwie zmagął się z nienajdoskonalszym i mało dramatycznie inspirującym librettem. Stąd w partiach solistów mamy pewien niedostatek autentycznie przemawiającego do słuchacza dramatyzmu. Nie wystarczy wysoki rejestr głosu i dynamiki, żeby partia wokalna stała się dramatyczna. To przecież tekst i wyrazistość rytmiczna w librecie pozwala kompozytorowi stworzyć partię wokalną, która swoimi zwrotami melodycznymi i rozpoznawalną, charakterystyczną rytmiką zostawałaby w pamięci. Tutaj libretto dawało na to male szanse. Dlatego tak ważna byłaby, jak mówiłem, właśnie odwaga interpretacyjna, próba stworzenia interpretacją tego dramatyzmu, którego niedostatek wydaje się być widoczny w samym dziele. Większa różnorodność i elastyczność. Dyrygentka dobrze dobrała głosy głównych postaci. Pojawiają się tutaj artyści, których jakość dawała szansę na wypracowanie z nimi większej dramatycznej wokalnej różnorodności, łącznie – podobnie, jak w orkiestrze – z dramatycznym efektem, jaki daje śpiewanie *piano*. I chyba z tej szansy można było i należało w większym stopniu skorzystać.

2. Analityczny opis dzieła.

Opis dzieła zajmuje 76 stron tekstu. Po krótkim wstępie następuje część zasadnicza, w której materiał uporządkowany został w ramach pięciu podstawowych rozdziałów. Przedstawiają one kolejno: polską operę „postmoniuszkowską”; krótki artystyczny życiorys Jarckiego z uwzględnieniem roli, jaką odegrał w jego działalności Teatr Skarbkowski; opis pracy nad rekonstrukcją materiału nutowego; intertekstualną analizę opery „Barbara Radziwiłłówna”; zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne, obejmujące kryteria wyboru solistów oraz listę zastosowanych skrótów i korekt; wreszcie jednostronicowe zakończenie, spis tabel i bibliografię.

Całość napisana jest komunikatywnym, sprawnym językiem i przekazuje obszerną dawkę informacji związanych z przedmiotem dysertacji. Przekaz informacyjny jest w

zasadzie jasny – choć czasami nieco mało zorganizowany – i poszerza horyzont naszej wiedzy o samym dziele Jareckiego oraz rozmaitych kontekstach z nim związanych. Jest to bardzo cenne, jako że dysertacja zajmuje się dziełem operowym i kompozytorem mało znanym, a nawet – można powiedzieć – na dobrą sprawę nie istniejącym w naszej muzycznej świadomości.

Część 4. opracowania odwołuje się do techniki analitycznej nazywanej „analizą intertekstualną”. Mam ograniczone zaufanie do zastosowań tej techniki, stanowiącej produkt ostatniego pięćdziesięciolecia. Myślę, że tylko bardzo specyficzny i precyzyjnie określony wycinek zjawisk w sztuce można poddać trafnej i wyczerpującej analizie przy pomocy narzędzia definiowanego jako „analiza intertekstualna”. Zbyt często mamy do czynienia z sytuacją, w której powiedzenie „przeprowadzę analizę intertekstualną” jest jedynie pretekstem do przywoływania wszystkiego, co mi się semantycznie, znaczeniowo z przedmiotem moich badań kojarzy, i określanie tego jako rodzaj procesu analitycznego. Autorka pisze nam, jak rozumie pojęcie „analizy intertekstualnej” – ...”jako narzędzie otwierające szerokie pola znaczeń. Jako inspirację, która nie determinuje konkretnych obszarów badań oraz ram pojęciowych, jednak zakłada relacje zewnętrzne dzieła”. Dalej tłumaczy to bardziej szczegółowo: „Wychodząc zatem od intertekstualności w dziedzinie literatury, zaobserwować możemy jej przejawy w utworach muzycznych w następujących obszarach: 1. w postaci relacji między częstkami lub płaszczyznami wewnątrz dzieła – relacje między tekstem dźwiękowym a przesłankami utworu, 2. wszelkich przywołań wewnątrz danego dzieła dotyczących innych dzieł, które je poprzedzają (cytat, aluzja, parafraza, collage), 3. odwołań do form i stylów istniejących w muzyce, 4. położenia utworu na mapie rozwoju danego gatunku, 5. relacji między danym utworem a tekstami, które powstały w następstwie jego pojawienia się (nawiązujące doń utwory, komentarze, analizy, opracowania, krytyki, także relacje wszystkich tych tekstów między sobą), 6. odniesień intersemiotycznych, dotyczących relacji między utworami muzycznymi a innymi formami wypowiedzi reprezentującymi inne systemy znakowe (utwór w filmie i teatrze, balet na podstawie utworu, utwór muzyczny w kontekście tekstu poetyckiego w pieśni, muzyczne ujęcia tematów malarskich, literackich, poetyckich, ideowych, filozoficznych, historycznych)”. Autorka cytuje te listę za K. Szymańską-Stułką. Po przeczytaniu takiej eksplikacji moja nieufność co do wartości „analizy intertekstualnej” jako metody zastosowanej w wypadku tej akurat dysertacji oraz w taki sposób, z jakim mamy tu do czynienia, niestety nie znika. Trudno mi o przekonanie, że mamy dzięki tej technice do czynienia z „**analizą**”. Nie zmienia to w niczym faktu, że sama wstawa informacyjna „podwiązana” tutaj do wypełniania pewnej roli w ramach tak przyjętej „techniki analitycznej” zachowuje swoją wartość i dostarcza nam przydatnej wiedzy o przedmiocie rozważań autorki.

Opera Jareckiego „Barbara Radziwiłłówna” nie jest dziełem repertuarowym, nie mieści się w gronie – tak zresztą nielicznym – pozycji operowych polskich kompozytorów, o których wykonanie walczyłyby polskie teatry operowe, nie mówiąc o teatrach światowych. Jest pozycją nieznaną. Ale jest pozycją niewątpliwie ważną, wypełniającą jakąś rolę w rozwoju polskiej twórczości operowej schyłku XIX wieku.

Paweł Jasienica w „Myślach o dawnej Polsce” (Czytelnik, 1960) jedną z części zatytułował „Podglebie”. Otóż muzyka Jareckiego to właśnie część takiego podglebia polskiej muzyki końca XIX i początku XX wieku. Nasza doktorantka wyraźnie chciałaby móc przypisać temu dziełu wartość większą, niż ta, na jaką niewątpliwie zasługuje. Wyraźnie denerwuje ją na przykład określenie używane w jednym z opracowań: „muzyka kapelmistrzowska” (cokolwiek miałoby to znaczyć). Myślę, że zamiast denerwowania się z tego powodu, że dzieło Jareckiego nie jest wybitne, ciekawsze byłoby może poprowadzenie rozważań w dysertacji w stronę próby zastanowienia się **dłaczego nie jest wybitne?** Czego mu brakuje? Mogłoby to stanowić bardzo ciekawy i niespotykany punkt wyjścia do analiz i rozważań nad muzyką tego okresu.

3. Podsumowanie.

Pani Marta Kluczyńska-Perplies, podejmując w ramach swojej dysertacji trud krytycznej redakcji wykonawczej partytury zapomnianej opery Henryka Jareckiego „Barbara Radziwiłłówna” oraz doprowadzając do koncertowego wykonanie tej opery pod swoją dyрекcją w tak ważnym dla polskiego życia operowego miejscu, jakim jest warszawski Teatr Wielki Opera Narodowa, wypełnia istotną lukę w naszej wiedzy o muzyce polskiej końca XIX wieku. Doktorantka prezentuje się jako skuteczny, utalentowany, profesjonalny dyrygent, w dodatku ewidentnie obdarzona jest zdolnościami organizacyjnymi, pozwalającymi na skuteczne dopięcie tak dużego projektu. W części opisowej wykazuje się umiejętnością sprawnego naukowego podejścia do problemu kreowanego przez siebie dzieła.

Niniejszym stwierdzam, że dysertacja Pani dr Marty Kluczyńskiej-Perplies „Henryk Jarecki i jego *Barbara Radziwiłłówna*. Opracowanie i analiza zapomnianej opery”, składająca się z dzieła w postaci krytycznego opracowania partytury, koncertowego wykonania tej opery oraz analitycznego opisu tego dzieła, spełnia przesłanki, o których mowa w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).

Wniosuję o nadanie Pani Marcie Kluczyńskiej-Perplies stopnia doktora sztuk muzycznych.

prof. dr Wojciech Michniewski