

### **Recenzja pracy doktorskiej**

**mgr. Damiana Konieczka**

#### **Zleceniodawca recenzji:**

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, pismo z dnia 13 stycznia 2022 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z późn. zm., tekst jednolity (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789), Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz.U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust. 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku, przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669)

#### **Dotyczy:**

- Uchwały nr 14/2018/2019 – przewody Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie z dnia 28 stycznia 2019 roku w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego mgr. Damiana Konieczka w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej: wokalistyka
- Uchwały nr 59/2018/2019 Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie z dnia 30 września 2019 roku w sprawie wyznaczenia mojej osoby na recenzenta w przewodzie doktorskim mgr. Damiana Konieczka
- Pisma z dnia 13 stycznia 2022 roku nadesłanego przez Przewodniczącą Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, dr hab. Monikę Gardoń-Preinl, prof. AMKP w sprawie powierzenia mojej osobie opracowania recenzji pracy doktorskiej mgr. Damiana Konieczka pod tytułem: *Zachariasz z opery „Nabucco” G. Verdiego – bohater antyromantyczny, jego analiza i ewolucja na podstawie własnych doświadczeń scenicznych* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Ratajczak

#### **Podstawowe dane o kandydacie:**

Damian Konieczek urodził się w Poznaniu. Studia magisterskie ukończył z wynikiem bardzo dobrym na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Kształcił się w klasie śpiewu prof. Włodzimierza Zalewskiego i w roku ukończenia studiów (2005 r.) podjął pracę zawodową w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Jego zainteresowania muzyczne koncentrują się na repertuarze operowym, choć wykonywał także partie oratoryjno-kantatowe (partie basowe w następujących dziełach: *Pasja wg św. Jana* J.S. Bacha, *Requiem* W.A. Mozarta, *IX Symfonia d-moll* op.125 L. van Beethovena, *Stabat Mater* op. 58 A. Dvořaka i in.). Występował na większości scen operowych w Polsce: w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, w Operze Wrocławskiej, w Operze Śląskiej w Bytomiu, Operze Bałtyckiej w Gdańsku, w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, w Operze Krakowskiej, w Operze Nova w Bydgoszczy oraz w Operze Kameralnej w Warszawie. Obecnie jest solistą Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.

Posiadany przez niego repertuar partii basowych jest rozbudowany i obejmuje następujące role w operach: W.A. Mozarta – Masetto (*Don Giovanni*), Sarastro (*Czarodziejski flet*); G. Donizettiego – Dulcamara (*Napój miłosny*); G. Verdiego – Zachariasz, Arcykapłan (*Nabucco*), Monterone, Sparafucile (*Rigoletto*), Mnich (*Don Carlos*), Faraon (*Aida*), Lodovico (*Otello*); G. Rossiniego – Don Basilio (*Cyrulik sewilski*); M. Musorgskiego – Pimen (*Borys Godunow*); S. Moniuszki – Zbigniew (*Straszny dwór*), Stolnik, Dziemba (*Halka*); G. Pucciniego – Colline (*Cyganeria*), Bonzo (*Madama Butterfly*); J. Offenbacha – Lindorf, Coppelius (*Opowieści Hoffmanna*); A. Dvořaka – Wodnik (*Rusałka*); I.J. Paderewskiego – Oros (*Manru*); F. Nowowiejskiego – Tomir (*Legenda Bałtyku*). Kreował ponadto postać Franka w *Zemście nietoperza* J. Straussa oraz Tewiego i Lejzora w musicalu *Skrzypek na dachu* J. Bocka. Nieobce były mu także wyzwania związane z wykonywaniem utworów kompozytorów współczesnych – brał udział w realizacjach oper: *Czerwony Kapturek* Jiří Pauera (partia Wilka) i *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego (partia Chrystusa) w Operze Wrocławskiej, *Ubu Rex* Krzysztofa Pendereckiego (partia Cara) w Operze Bałtyckiej w Gdańsku, *Ça Ira* Rogera Watersa (partia Wichrzyciela) i *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego (partia Przewoźnika) w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie oraz *Awantura w Recco, czyli drzewko wolności* Macieja Małeckiego (partia Don Alberta) w Operze Nova w Bydgoszczy.

Na swoim konczie zgromadził również nagrania fonograficzne: opera *Chopin* G. Orefice (partia Mnicha) – nagranie CD z zespołem Opery Wrocławskiej oraz *Nabucco* G. Verdiego (partia Zachariasza) – nagranie DVD z inicjatywą Agencji Artystycznej Pro Musica.

#### **Ocena pracy doktorskiej:**

Praca doktorska mgr. Damiana Konieczka pod tytułem: *Zachariasz z opery „Nabucco” G. Verdiego – bohater antyromantyczny, jego analiza i ewolucja na podstawie własnych doświadczeń scenicznych* składa się z dzieła artystycznego w cyfrowym zapisie wideo oraz jego opisu.

Wskazaniem dziełem artystycznym jest nagranie spektaklu *Nabucco* G. Verdiego dokonane 19 marca 2019 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Realizatorami przedstawienia byli: Walter Gugerbauer (kierownictwo muzyczne), Marek Weiss (reżyseria), Paweł Dobrzycki (scenografia), Maksymilian Kreutz (kostiumy), Emil Wesołowski (choreografia), Mariusz Otto (kierownictwo chóru). W obsadzie obok Doktoranta wykonującego partię Zachariasza, znaleźli się znakomici i doświadczeni soliści: Nabucco – Jerzy Mechliński, Abigail – Magdalena Nowacka, Ismael – Marek Szymański, Fenena – Magdalena Wilczyńska-Goś, Arcykapłan Baala – Andrzej Ogórkiewicz, Abdallo – Karol Bochański, Anna – Monika Mych-Nowicka. Premiera spektaklu odbyła się 18 marca 1995 r. i od tej pory cieszy się on niestabnym powodzeniem, pozostając w repertuarze stałym teatru. Realizacja utrzymana jest w nurcie tradycyjnym, z bogatymi kostiumami, historyczną scenografią i piękną choreografią, co ułatwia odbiorcy oderwanie się od otaczającej rzeczywistości i zanurzenie się w odległe wydarzenia z historii Izraela. Trudno nie ulec urokowi tego przedstawienia; niektóre sceny są tak plastyczne, że nasuwają na myśl wielkoformatowe obrazy Henryka Siemiradzkiego.

*Nabucco* jest jedną z wczesnych oper Giuseppe Verdiego, co nie oznacza, że jest dziełem łatwym dla wykonawców. Partia Zachariasza należy do „żelaznego” repertuaru basowego i stawia przed śpiewakiem różnego rodzaju wymagania techniczne i aktorskie. Jest to partia efektowna, przyciągająca uwagę widza. Na pierwszy plan wysuwa się bowiem konflikt dwóch potęg: ludzkiej, reprezentowanej przez króla Babilonii Nabuchodonozora i boskiej, w imieniu której występuje kapłan Zachariasz. W przedstawieniu ukazuje on dwie strony swojej osobowości – jest przywódcą religijnym, wlewającym nadzieję w serca Izraelitów i strażnikiem wiary zdolnym do gwałtownych czynów, ale też pozostaje pokornym sługą bożym, który swą siłę moralną czerpie z osobistej modlitwy. W tej partii Giuseppe Verdi stworzył śpiewakowi warunki do ukazania piękna głosu w całej rozpiętości skali basowej, we frazach wykonywanych lirycznie *a capella* czy z wiolonczelą lub śpiewanych bohatercko z towarzyszeniem orkiestry, w dialogu z innymi solistami i chórem. Wykonawca ma tutaj możliwość

wykazania się dobrą kondycją wokalną, umiejętnością gospodarowania oddechem na długich frazach i zdolnością utrzymania jednolitej barwy głosu w całej skali.

Utrwalona na nagraniu kreacja artystyczna Doktoranta należy do udanych i zdradza niemałe doświadczenie sceniczne uwidaczniające się w relacjach z dyrygentem, pozostałymi solistami i chórem. Imponująca aparycja wyróżnia jego postać spośród innych, a naturalna, swobodna gra aktorska podkreśla, że Zachariasz jest przywódcą godnym zaufania. Efekt ten wzmacnia głos *basso cantante* o ciemnej barwie, brzmiały miękko w wysokiej tessiturze, a w niskim rejestrze – aksamitnie, głęboko. Wykonanie recytatywu *Sperate o figli...* i arii *D'Egitto la sui lidi* z wykorzystaniem pełnej skali basowej świadczy o dobrej technice wokalnej, zwłaszcza że ta część opery została poprowadzona przez dyrygenta w dość żywym tempie. Na pochwałę zasługuje interpretacja *Preghiery* z II aktu, która z racji swego charakteru nakłada użycie oszczędnych środków wyrazu aktorskiego. Solista musi tutaj zbudować modlitewny nastrój intymnej rozmowy z Bogiem poprzez spokojne, pewne prowadzenie kantyleny i nienaganną intonację. Ostatnia aria *Del futuro...* z III aktu została poprowadzona dość brawurowo - jako wykonawca partii Zachariasza oczekivalibyśmy tutaj nieco spokojniejszego tempa.

\*\*\*

Rozprawa doktorska składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych wstępem, zakończenia, i bibliografii.

Rozdział pierwszy stanowi wprowadzenie do zasadniczego tematu pracy i został oparty na opracowaniach z zakresu teorii literatury. Po nakreśleniu złożoności i wielowymiarowości terminu: romantyzm zrezygnowano z jego definiowania na rzecz wskazania najważniejszych cech postawy romantycznej, które omówione zostały w oparciu o trzy wzory bohatera romantycznego zawarte w dziełach literackich tej epoki. Chodzi tu o typ bohatera bajronicznego z poematu dygresyjnego *Wędrówki Childe Harolda* George'a Byrona, typ renejski z powieści *René* François-René de Chateaubrianda i typ werteryzny z powieści epistolarnej *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego. W kolejnym podrozdziale wymienione typy bohatera romantycznego zostały porównane pod kątem podobieństw i różnic wyłonionych na podstawie czterech kryteriów: stosunku do świata, celu życiowego, sposobu działania i stosunku do transcendencji. Następnie poddano analizie postawy dwóch antagonistów z opery *Nabucco* G. Verdiego: duchowego przywódcy Izraela – kapłana Zachariasza i władcy babilońskiego – tytułowego Nabuchodonozora. Konkluzją tych rozważań jest stwierdzenie, że Zachariasz jako człowiek niezłomny, zdecydowany i gotowy do działania, kierujący się prawem boskim, a nie porywami uczucia, pozbawiony jest jakichkolwiek cech bohatera romantycznego. Natomiast w postawie króla do chwili jego nawrócenia dostrzec można pewne znamiona postawy romantycznej. Świadczy o nich dążenie władcy do przewyciężenia skończoności i ubóstwienia człowieka w scenie żądania dla siebie boskiej czci od podbitych Hebrajczyków, czy też jego zachowanie po utracie świadomości i uwięzieniu przez żądną władzy Abigail, które potraktować można jako ucieczkę od realnych problemów, swoistą podróż do wewnątrz i poszukiwanie sensu życia.

Rozdział drugi poświęcony został przybliżeniu życia i dorobku artystycznego Giuseppe Verdiego w poszczególnych okresach twórczości wraz z określeniem jej znaczenia dla rozwoju opery. W pierwszym podrozdziale scharakteryzowano operę romantyczną i zmiany stopniowo wprowadzane do tej formy muzycznej, które wyływały z idei programowych epoki. W XIX wieku opera była gatunkiem najwyżej cenionym i traktowanym jako probierz sztuki kompozytorskiej. Warstwa wokalna i instrumentalna opery romantycznej została podporządkowana dramaturgii warstwy literackiej. Rozbudowany – w stosunku do opery barokowej i klasycznej – aparat wykonawczy oraz rozszerzenie i rozluźnienie form zamkniętych (aria, recytatyw) pozwoliły na doskonalsze wyrażanie emocji i uczuć, uznawanych za sedno ludzkiej egzystencji. Libreciści sięgali często do wydarzeń historycznych, legend i opowieści ludowych, a źródłem inspiracji dla kompozytorów stała się muzyka ludowa. Twórcy oper nie pozostawali też bierni wobec dążeń niepodległościowych rozsadzających Europę w tym okresie, choć

z powodu cenzury popierali je w sposób zawaolowany. Także życie i twórczość Giuseppe Verdiego wpisały się w ważne wydarzenia historyczne, które doprowadziły do zjednoczenia Włoch w 1861 r. Jego opery odegrały w *Risorgimento* niemałą rolę, a patriotyczna postawa Verdiego zyskała mu przydomek „muzyk w hełmie” (*musicista con l'elmo*). Bogata, półwieczna twórczość kompozytora ujęta w klamry dwóch oper: pierwszej *Nabucco* (premiera w 1842 r.) i ostatniej *Falstaff* (premiera w 1893 r.) została podzielona na trzy okresy według klasyfikacji zaproponowanej przez Aleksandrę Konieczną. Każdy z nich został omówiony pod kątem innowacji w zakresie instrumentacji, środków wokalnych i formalnych, wprowadzanych przez Verdiego dla podkreślenia wyrazu dramatycznego danego dzieła. W przypisach zamieszczono tytuły oper wraz z datami i miejscami ich premier. W ostatnim podrozdziale dokonano podsumowania wspomnianych zmian w aspekcie cech opery romantycznej, charakteryzując jednocześnie elementy składowe indywidualnego stylu kompozytorskiego Verdiego. Rozdział trzeci składa się z trzech podrozdziałów odnoszących się do warstwy literackiej opery *Nabucco* – dzieła, które przyniosło Verdiemu, zgnębionemu niepowodzeniem dwóch poprzednich: *Oberto* i *Un giorno di regno*, pierwszy znaczący sukces w jego karierze. Na początku przedstawiono genezę i okoliczności powstania opery. Historyczny kontekst libretta, którego autorem był Temistocle Solera, został zarysowany w oparciu o cytowane w rozprawie fragmenty biblijnej *Księgi Daniela*, poświęcone Nabuchodonozorowi. W dalszej części dokonano szczegółowego omówienia treści całego libretta z zaznaczeniem czasu i miejsca akcji oraz działań bohaterów opery w poszczególnych scenach. Ostatni podrozdział poświęcono kapłanowi Zachariaszowi. Podobnie jak poprzednio, wnikliwie przeanalizowano jego działania w poszczególnych aktach, zwracając uwagę na interakcje z innymi postaciami i cytując równoległe odpowiednie fragmenty libretta w języku włoskim i w polskim tłumaczeniu.

W rozdziale czwartym przeprowadzono analizę muzyczną partii Zachariasza wraz ze wskazówkami interpretacyjnymi dotyczącymi strony wokalne, które zostały oparte o doświadczenia własne. Skoncentrowano się tutaj na trzech ariach z poprzedzającymi je recytatywami – przeanalizowane zostały: recytatyw *Sperate o figli...* i aria *D'Egitto la sui lidi* z I aktu, recytatyw *Vieni, o Levita!* i aria: *Tu sul labbro* z II aktu oraz recytatyw: *Oh chi piange...* i aria *Del futuro...* z III aktu opery *Nabucco* G. Verdiego. Każde omówienie zawiera informacje o tonacji, metrum, rozpiętości skali, określeniach wykonawczych kompozytora, zmianach tempa i dynamiki oraz relacji partii wokalne z chórem i orkiestrą. Całość zilustrowano odpowiednimi przykładami nutowymi.

Niniejsza dysertacja napisana jest językiem zrozumiałym z poprawnym zastosowaniem terminologii muzycznej, a jej układ jest logiczny. Tematyka rozprawy wykracza poza sztuki muzyczne obejmując także zagadnienia z dziedziny historii starożytnej, historii literatury i teorii literatury. W badaniu przeprowadzonym na trzech płaszczyznach: historycznej, literackiej i muzycznej wykazano, że Zachariasz z opery *Nabucco* G. Verdiego jest bohaterem antyromantycznym. Zapoznanie się z jego wielowymiarową charakterystyką może stanowić wsparcie w przygotowaniu właściwej kreacji artystycznej tej partii.

Wypełniając swój obowiązek recenzencki, nie mogę jednak nie zwrócić uwagi na przeoczenia edytorskie lub nieścisłości zauważone podczas lektury, które – co chciałbym podkreślić – nie zaburzają pozytywnego obrazu całości. Otóż, w rozdziale II w części biograficznej poświęconej G. Verdiemu (s. 25-27) brakuje przypisów (lub jednego przypisu podsumowującego), wskazujących podstawę źródłową podawanych informacji. Nie zamieszczono jej też we wstępie przy omówieniu treści rozdziału II. Dopiero w bibliografii zostały wymienione dwie publikacje dotyczące życia i twórczości G. Verdiego (H. Swolkienia i P. Southwell-Sandera). Podobnie na s. 34 – umieszczono odsyłacz 13, ale pominięto sam przypis; na s. 35-36 również nie podano źródła cytatu (chodzi o fragment listu Verdiego o okolicznościach powstania opery *Nabucco*). Druga uwaga dotyczy analizy recytatywu i arii z II aktu, a mianowicie: *Pregiera* wykonywana jest początkowo *a capella*, następnie albo w dialogu z wiolonczelą, albo z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego złożonego z wiolonczel i kontrbasu, a nie całej

orkiestry (s. 56, 57, 60). Recytatyw od arii wyraźnie oddziela zmiana tonacji z h-moll do G-dur; incipit arii odpowiada więc słowom: *Tu sul labbro*, a nie *E di canti* (to jest już druga, kantylenowa część arii, a nie jej początek), jak niewłaściwie zaznaczono na s. 7, 48, 52 i 58. I na koniec jeszcze jedna sugestia: pewien niedosyt budzi brak osobistej refleksji Doktoranta na temat jego kreacji scenicznych partii Zachariasza w różnych realizacjach opery *Nabucco*, w których brał udział. Moim zdaniem, umieszczenie jej w zakończeniu, dopełniłoby obraz ewoluowania koncepcji interpretacyjnej tej roli, dokonującej się przez lata pracy scenicznej.

#### **Konkluzja:**

Po zapoznaniu się z całością dzieła artystycznego nie ma wątpliwości, że Doktorant posiada szeroką wiedzę teoretyczną w badanym obszarze i umiejętności potrzebne do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Jego praca stanowi cenny wkład w dziedzinie sztuk muzycznych i posiada odpowiedni walor poznawczy. Pan mgr Damian Konieczek rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymagania Ustawy.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

