

Poznań 14 kwietnia 2022

prof. dr hab. Marcin Sompoliński
Akademia Muzyczna
Im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Recenzja

w przewodzie doktorskim mgr. Jacka Brzoznowskiego
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie dyrygentura

Zlecniodawca:

Rada do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne AMKP w Krakowie
(pismo z dn. 7 lutego 2022)

I Podstawowe informacje o kandydacie

Pan Jacek Brzoznowski w 2017 roku ukończył z wyróżnieniem studia z zakresu dyrygentury symfoniczno-operowej na Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku w klasie p. prof. Rafała Jacka Delekty. W trakcie studiów uczestniczył w licznych kursach dyrygenckich organizowanych przez gdańską AM pracując pod opieką uznanych dyrygentów (m.in. G. Tchintchinadze, J.M. Florencio, J.Salwarowski). Umiejętności swe doskonalił także na międzynarodowych kursach mistrzowskich Ołomuńcu (2020 – Alim Shakh), oraz Estoril w Portugalii (2020 – Roberto Gianola)

Uczestniczył w pięciu konkursach dyrygenckich:

- II Ogólnopolskim Konkursie Dyrygentów im. A. Kopycińskiego we Wrocławiu (2017), gdzie został laureatem III nagrody (a także nagrody Orkiestry Kameralnej, oraz nagrody specjalnej za interpretację partytury współczesnej)
- X Międzynarodowym Konkursie im. Grzegorza Fitelberga (2017)
- European Union Conducting Competition w Bułgarii (2018)

- 1st International Academy of Orchestra Conducting w Estoril (2020 - zdobywając pierwszą nagrodę)
- Lanyi International Conducting Competition (2020, gdzie dotarł do etapu finałowego)

W sezonie 2017/2018 był uczestnikiem programu organizowanego przez Instytutu Muzyki i Tańca pełniąc funkcję dyrygenta – rezydenta Capelli Gedanensis. Jako asystent współpracował w Operze Bałtyckiej w Gdańsku z takimi dyrygentami jak m.in. J.M Florencio, J. Chrenowicz, czy T. Tokarczyk. Z zespołem „Capella Gedanensis” dokonał nagrania płytowego i rejestracji dla TVP (2018). Cennym osiągnięciem p. Brzoznowskiego jest też współpraca z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, dla którego sporządził trzy wyciągi fortepianowe dzieł Joanny Wnuk-Nazarowej oraz Mikołaja Góreckiego.

II Ocena działalności artystycznej

Działalność artystyczna wykazana przez kandydata nie imponuje licznymi dokonaniem. Nieco ponad 30 koncertów symfonicznych, 13 przedstawień baletowych 6 asystentur i jedno kierownictwo muzyczne spektaklu operowego mogłyby być powodem zakwestionowania dorobku kandydata aspirującego do stopnia doktora sztuk muzycznych. Należy jednak wziąć pod uwagę dwie okoliczności:

- Po pierwsze: obostrzenia związane z epidemią COVID znacząco utrudniły artystom możliwości realizacji swych zamierzeń
- Po wtóre: znakomita część osiągnięć kandydata przypada na okres postpandemiczny, w którym możemy zaobserwować jego konsekwentny rozwój

Dlatego też dokonania artystyczne doktoranta powinny zostać uznane za zadowalające.

III Ocena pracy doktorskiej

Pracę doktorską w przewodzie p. stanowi dzieło artystyczne będące rejestracją video przedstawienia dokonanego w Filharmonii Podkarpackiej 25 czerwca 2021 r. oraz dysertacja p.t. „*La forza del merito* Marcella di Capua – współczesna interpretacja opery klasycznej z perspektywy dyrygenta”

Autor podzielił pracę na cztery rozdziały, z których pierwszy przedstawia krótki zarys dziejów opery od baroku do klasycyzmu, drugi poświęcony jest operze *La forza del merito*, trzeci stanowi muzyczną analizę dzieła w ujęciu dyrygenckim, ostatni zaś opisuje etapy realizacji przedstawienia

Układ pracy jest logiczny i zasadny, aczkolwiek w rozdziale I doktorant opisując dzieje opery barokowej i klasycznej dokonuje wywodu na tyle syntetycznego, że pomimo rozważnej kondensacji prowadzi on do pewnych uproszczeń, lub formułowania nieprecyzyjnych czy też będących niewystarczająco umotywowanych wniosków. Przykładowo na str. 19 czytamy: *„Na przestrzeni lat w twórczości operowej Mozarta proporcje w architektonice formalnej zmieniały się. Przykładowo w Idomeneo widoczna jest przewaga partii solowych w stosunku do ustępów zespołowych, z kolei w Czarodziejskim flecie sytuacja ulega odwróceniu.”* Opera *Idomeneo* jest dziełem dojrzałego kompozytora i napisana została w roku 1781 – czyli 15 lat po pierwszych operowych dokonaniach Mozarta i na 10 lat przed ostatnimi jego operami. Posłużenie się tym przykładem, wydaje się ryzykowne. Ponadto przywołane sformułowanie dotyczy – jak się wydaje – proporcji pomiędzy partiami solowymi i ensamblowymi, bowiem w „*Idomeneo*” rola zespołu chóralnego jest daleko obszerniejsza i istotniejsza niż w „*Zauberflöte*”.

Bardzo istotnym elementem pierwszego rozdziału stanowi ustęp poświęcony operze polskiej (do czasów powstania „*La forza del merito*”), w którym autor opisuje dzieje opery na dworach Zygmunta III Wazy, Władysława IV, Jana Kazimierza, Augusta II i Stanisława Poniatowskiego, zwracając uwagę na obecność wielu znakomitych artystów – przede wszystkim pochodzenia włoskiego – które wywarły silne piętno na rodzimych twórców. Szczególnie cennym jest również tutaj opis tradycji operowych na dworach magnackich w okresie saskim i stanisławowskim, oraz przywołanie postaci takich jak: Urszula Radziwiłłowa, Jan Klemens Branicki, Michał Kazimierz Ogiński, Adam Czartoryski czy Franciszek Potocki.

W drugim rozdziale autor przytacza postać Marcellego di Capua, w bardzo rzetelny i dociekliwy sposób opisując jego życiorys, drogę twórczą, próbując zarazem odnieść się do wielu nieścisłości dotyczących biografii kompozytora. Fascynującym wątkiem jest tu opis postaci Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej która była niewątpliwie jednym z najważniejszych polskich mecenasów kultury. Rozdział zawiera zarazem opis i streszczenie libretta opery, oraz informacje dotyczące edycji partytury.

Rozdział III poświęcony analizie muzycznej utworu w ujęciu dyrygenckim został podzielony na trzy ustępy. Pierwszy z nich to „Etap analityczny i koncepcyjny” w którym autor zawiera konkretne rozwiązania interpretacyjne. Poparte są one przykładami nutowymi, dzięki czemu wywód zyskuje na

przejrzystości. Znakomita większość propozycji interpretacyjnych jest interesująca i stylistycznie zasadna. Dotyczy to przykładowo skrócenia artykulacji w partii Guglielma i Bonifazja (przykład nr 6), czy też dodania ligatury w głosach solowych (przykład nr 7). W wielu partyturach operowych okresu klasycznego, kompozytorzy notowali niektóre oznaczenia artykulacyjne czy też dynamiczne jedynie w głosach instrumentalnych, nie zaznaczając ich w partiach wokalnych. W opisywanym przypadku powielenie ligatury skrzypcowej w głosie solowym jest ze wszech miar uzasadnione (o ile nie konieczne!). Bardzo dobrym rozwiązaniem jest również przytoczona w przykładach nr 9 i 10 propozycja korekty artykulacji poprzez zmianę smyczkowania w altówkach. Cenne jest tutaj, że autor przywołał na jej poparcie źródła historyczne i dokonał porównania z innymi analogicznymi fragmentami pochodzącymi z „Apollo et Hyacintus” W.A. Mozarta.

Wątpliwości budzi jednak kilka rozwiązań. Na str. 56 doktorant odnosząc się do stosowania apoggiatur stwierdza: „Dla ujednoczenia stylistycznego wszystkie apoggiatury były wykonane od góry”. Rozwiązanie takie to raczej ułatwienie praktyczne. Bez wskazania konkretnych przykładów recenzentowi trudno zająć stanowisko w tej kwestii. W przykładzie nr 4 autor wspomina o decyzji wykonania akordu trójdźwiękowego w skrzypcach *divisi*, motywując takie rozwiązanie troską o krótkość artykulacji. Choć niewątpliwie sposób ten gwarantuje artykulację *secco*, to jednak z punktu widzenia wykonawstwa historycznie poinformowanego zanotowane w ten sposób akordy zawsze grane były w sposób „złamany” (a więc niejako *arpeggio*). W przykładzie nr 5 doktorant sugeruje ligaturę przez kreskę taktową, do pierwszej miary kolejnego taktu. Rozwiązanie takie musi budzić wątpliwości. W silnie zhierarchizowanej tradycji barokowej (spotykanej jeszcze w klasycyzmie) rola ligatury nie polegała jedynie na połączeniu ze sobą dwóch dźwięków, lecz w oczywisty sposób przenosiła napięcie na początek łuku. Zastosowanie zaproponowanej ligatury we wskazanym przypadku jest w opinii recenzenta pomyłką.

Podsumowując przedstawione rozwiązania interpretacyjne należy stwierdzić, że po pierwsze poparte są one rzetelnym umotywowaniem ich zastosowania. Po drugie doktorant wykazuje właściwą postawę wobec partytury klasycznej, w której fakt, że określone rozwiązania dynamiczne, czy też artykulacyjne nie były notowane nie oznacza, że nie były stosowane. Po trzecie szacunek budzi zdolność do refleksji i poszukiwania, przejawiające się w modyfikacji koncepcji wykonania scenicznego w stosunku do uprzedniej prezentacji koncertowej. Dowodzi ona docieklivości i odpowiedzialności doktoranta jako artysty.

Szczególnie interesującym fragmentem pracy jest podrozdział poświęcony warstwie retorycznej i tonacyjnej. Wśród wielu wykonawców panował bowiem pogląd, że aspekty te powiązane są głównie z muzyką barokową. Na przestrzeni ostatnich lat dokonano się w tej kwestii wiele istotnych przewartościowań, prowadzących do retorycznych analiz utworów klasycznych a nawet wczesnoromantycznych. Świadomość muzycznej „ars oratoria” w znaczny sposób implikuje bowiem konkretne rozwiązania interpretacyjne stanowiąc ważny krok do właściwego odczytania partytury. W toku swej pracy autor przytacza szereg trafnych egzemplifikacji zastosowania figur retorycznych w analizowanym utworze. Podając przykłady symboliki tonacji autor dowodzi, że zdolny jest do pogłębionego odczytania partytury. Napotykamy tu jednak pewien problem, ponieważ wśród wielu historycznych źródeł możemy dostrzec, że w ujęciu różnych teoretyków, tożsamym tonacjom przypisywano niekiedy różne znaczenie. Szkoda więc, że w pracy nie pojawiło się (np. w formie aneksu) porównawcze zestawianie różnych źródeł.

IV rozdział pracy poświęcony jest fazie realizacyjnej opery „La forza del merito”. Dowodzi on odpowiedzialnego podejścia doktoranta do prezentacji dzieła. Ścisła współpraca z reżyserem rozpoczęła we właściwym interwale czasowym przed podjęciem prób, szczegółowe ścieranie się koncepcji i ustalanie detali interpretacyjnych są niezbędnym elementem integralności dzieła. Bardzo interesujące jest również odniesienie się do liczebności zespołu, który dziś określamy mianem „orkiestry klasycznej”.

W dalszej części pracy autor opisuje etap prób ensamblowych, reżyserskich i orkiestrowych. Choć niewątpliwie rzuca on ciekawe światło na proces przygotowania dzieła, to z punktu oceny naukowej nie wnosi istotnych spostrzeżeń

Przedstawiona praca stanowi interesujący punkt spojrzenia na poruszane w niej problemy. Napisana jest starannym językiem, edytorsko nienaganna. Wykorzystana bibliografia jest szeroka i adekwatna.

Zapis koncertu będącego dziełem artystycznym w ramach przewodu doktorskiego dokonany został w Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie 25 czerwca 2021 r.

Wykonawcami byli:

Bonifazio:	Dawid	Biwo
Guglielmo:	Anton	Hrynevich
Galatea:	Emilia	Pływacz
Pigmalione:	Jarosław	Bielecki
Venus:	Ewa Menaszek	

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej pod dyrekcją Jacka Brzoznowskiego.

Reżyserowała Anna Zwiefka

Spektakl jest pieczołowicie dopracowany reżysersko, atrakcyjny scenograficznie i intrygujący wizualnie. Opisywana przez doktoranta równowaga i harmonia poszczególnych elementów przedstawienia operowego znajduje w tej realizacji znakomite ucieleśnienie. Dzieło – choć napisane dość konwencjonalnie – posiada jednak wiele fragmentów świadczących o wybitnych cechach kompozytora: jak przykładowo genialne fugato (Galatea, Pigmalion, Guglielmo oraz Bonifazio), czy następujący po nim marsz wykonywany przez Harmoniemusik. Przykuwają też uwagę bardzo obszerne arie z instrumentami obligato (co nie jest normą w ówczesnych operach), a także niezwykle istotne i wyszukane partie instrumentów dętych.

Załączona rejestracja obejmuje zarówno widok ze strony widowni, jak i ujęcia z orkiestronu, dzięki czemu możliwe jest pełniejsza ocena poczynań doktoranta. W dokumentacji nie zamieszczono jednak partytury, przez co odniesienie się do niektórych fragmentów tego – nieznanego – dzieła sprawia pewne niedogodności. Warstwa dźwiękowa pozbawiona jest ingerencji w postaci dodania pogłosu lub zabiegów korygujących brzmienie, przez co z jednej strony nagranie brzmi surowo i z pewnością faworyzuje wszelkie niedoskonałości wykonawcze, z drugiej zaś dostarcza recenzentowi wiarygodnego obrazu całości.

Warunki sytuacyjne nie sprzyjają wykonawstwu muzyki klasycznej. Orkiestron jest dość głęboki, a niektóre rozwiązania reżyserskie sprawiają, że dystans pomiędzy kanałem a solistami jest dość duży. Pomimo tego do rzadkości należą sytuacje w których można zauważyć asynchron pomiędzy orkiestrą a śpiewakami. Zarówno wokaliści jak i zespół orkiestrowy realizują swe partie precyzyjnie i muzykalnie. Warto podkreślić, że w wielu przypadkach partytura wymaga od muzyków extraordinaryjnych umiejętności – tym bardziej docenić należy instrumentalistów Filharmonii Podkarpackiej, którzy (zważywszy na krótki okres przygotowania dzieła) spisują się znakomicie. Soliści realizują swe partie bardzo dobrze, z nienaganną intonacją i dykcją. Niekiedy tylko – w opinii recenzenta – ich śpiew jest niewystarczająco retoryczny.

Rejestracja z orkiestronu uwydatnia wiele pozytywów dyrygenta, który znakomicie zna partyturę, prowadzi całość pewnym gestem, jest precyzyjny i komunikatywny w pełni panując nad aparatem wykonawczym. Potrafi zarazem zaingerować w sytuacjach „krytycznych” korygując szybko fragmenty w których synchron pomiędzy sceną a orkiestrą narażony jest na szwank.

Bardzo dobrze też prowadzi *accompagnato* rozumiejąc, że recytatyw – choć posiada kreskę taktową – to jej „nie potrzebuje” (jak celnie określił Johann Mattheson).

W prezentowanym nagraniu nie sposób jednak nie zauważyć, że niektóre aspekty interpretacyjne nie są w pełni satysfakcjonujące. Mam tu na myśli zróżnicowanie dynamiczne czy też (przywoływane w rozprawie) symboliczny i barwowy charakter tonacji. Intrygującą kwestią, która nie znalazła rozstrzygnięcia w opisie pracy artystycznej i wykonaniu utworu jest także obsada *continuo*. Na str. 92 rozprawy autor słusznie cytuje za Michałem Zielińskim „Wczesna praktyka wykonawcza w dobie klasycyzmu polegała na dublowaniu linii basu przez fagot, którego partia nie była zapisana w partyturze”. Podobnie rzecz się miała z użyciem klawesynu (lub raczej pianoforte). Niektóre fragmenty utworu napisane są w ten sposób, że brak tego instrumentu znacząco wpływa na niepełny harmonicznie obraz dźwiękowy. Problem ten jest z pewnością istotnym zagadnieniem do rozstrzygnięcia podczas kolejnych prezentacji dzieła.

Podsumowując, należy stwierdzić, że dzieło artystyczne przedstawione przez p. Brzoznowskiego posiada niezaprzeczalne walory. Jest świadectwem nieszablonowego projektu artystycznego który należy rozpatrywać w kilku aspektach:

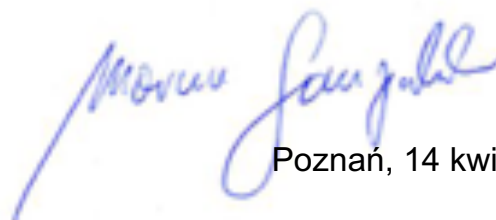
- Stanowi kontynuację działań muzykologicznych poprzez wykonanie źródłowego wydania partytury dzieła przygotowanej na najwyższym merytorycznie poziomie.
- Jest produkcją o rzetelnym poziomie artystycznym
- Powstała w wyniku współpracy instytucji muzycznej z uczelnią artystyczną, organizacją NGO, niezależnymi artystami i firmą prywatną spełniając istotne funkcje integracyjne
- Wywołała niezaprzeczalnie szeroki rezonans medialny
- Stała się istotnym elementem kultywującym polskie i europejskie dziedzictwo kulturowe

Zrealizowane w ramach przewodu doktorskiego przedsięwzięcie stanowi zatem oryginalny i istotny wkład dla polskiej kultury.

Dlatego też dzieło artystyczne p. Jacka Brzoznowskiego, jak również dysertację doktorską w przedstawię w załączonej dokumentacji oceniam wysoko i przyjmuję bez zastrzeżeń

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawionym przez mgr. Jacka Brzoznowskiego dziełem artystycznym, rozprawą doktorską oraz dokumentacją dorobku stwierdzam że osiągnięcia kandydata spełniają wymagania art. 16 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytule oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki i w pełni popieram przyznanie mu stopnia doktora sztuki.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Mariusz Janzoch', is written over the printed name and date.

Poznań, 14 kwietnia 2022