

Prof. dr hab. Ryszard Handke

Szczecin, 25.07.2025r.

Akademia Sztuki w Szczecinie

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

mgra Michała Mieczysława Krężlewskiego

w związku z postępowaniem o nadanie stopnia *doktora* w dziedzinie *sztuki*, dyscyplinie artystycznej *sztuki muzyczne* na podstawie ustawy z dnia 20.07.2018 roku, Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce – poz. 1668, art. 190, pkt. 2 i 3.

Podejmując się oceny rozprawy doktorskiej mgr Michała Mieczysława Krężlewskiego w postępowaniu doktorskim, wszczętym 13 czerwca 2025 roku stwierdzam, iż doktorant przedstawił do oceny dzieło artystyczne :

1. **Engelbert`a Humperdinck`a – *Jaś i Małgosia***, operę w III aktach wystawioną 8.11.2024 r. w Operze Bałtyckiej w Gdańsku siłami studentów Wydziału Wokalno – Aktorskiego Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku oraz orkiestry akademickiej tej uczelni, i zarejestrowaną na nośnikach audio - wideo
2. Opis dzieła artystycznego zatytułowanego: **E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*, od partytury do premiery.**

Dzieło artystyczne:

Uwertura

W przypadku dzieła Engelberta Humperdinck`a mamy do czynienia z rodzajem uwertury będącej niejako wędrówką przez tematy i motywy - zarówno w warstwie melodycznej jak i harmonicznnej – eksponowane w dalszych częściach opery. Dyrygent, studiując partyturę trafnie dokonał analizy formalnej uwertury, przypisując poszczególnym jej fragmentom odpowiedniki spotykane w dalszym przebiegu dzieła. Bogata instrumentacja, szereg

odcinków nacechowanych ładunkiem emocjonalnym, wskazują i potwierdzają wpływy stylistyki wagnerowskiej wynikającej z długotrwałej współpracy E. Humperdinck'a z twórcą *Parsifala* czy *Pierscienia Nibelungów*, których to – jak sądzą badacze – był przypuszczalnie autorem wyciągów fortepianowych. Doktorant na bazie dogłębnej analizy partytury stworzył muzyczną kreację nacechowaną licznymi przebiegami fraz muzycznych pełnymi emocjonalnych napięć, operując zróżnicowaną dynamiką, zachowując wszakże dobre proporcje pomiędzy grupami instrumentów. Liczne odcinki eksponujące „blachę” zwracają uwagę czystością i spójnością brzmienia. Dyrygent dał popis muzykalności i wysokich umiejętności w prowadzeniu orkiestry, tworząc właściwą aurę dla dalszych części opery.

AKT I

Reżyser spektaklu Romuald Wicza – Pokojski zaproponował rozpoczęcie pierwszego aktu wprowadzeniem w treść tej części opery w wykonaniu aktora, prezentującego w zgrabnej narracji postacie dzieła w kilku słowach komentując zbliżające się zdarzenia. Ma to istotne znaczenie, jako że dzieło przeznaczone jest w swojej intencji do odbioru przez publiczność dziecięcą, a z racji wykonania całości w języku oryginalnym – niemieckim - pozwala zrozumieć lub się domyślać treści prowadzonej akcji scenicznej. Muzycznie E.Huperdinck postawił znaczące wymagania zarówno solistkom jak i orkiestrze. Śledząc partyturę wraz z zarejestrowanym spektaklem z pełnym szacunkiem i uznaniem dla wykonawców stwierdziłem precyzyjną realizację intencji kompozytora. Dyrygent w procesie przygotowania jak i w samym spektaklu - z właściwą dokładnym i muzycznym wykonawcom - przeprowadził dziesięcio- minutowy duet rodzeństwa dbając i egzekwując precyzyjnie przebiegi rytmiczne, dość częste zmiany metryczne, nadając im właściwy puls i ładunek energetyczny. Solistki rewanżowały się wokalną swadą i dbałością o detale realizowanych melodii nadając im czysty i precyzyjny przebieg. Pojawienie się rozgniewanej Matki w drugiej scenie wprowadziło nastrój dramaturgii poprzez zagęszczenie faktury orkiestrowej, zmianę metryczną osiągając w podziale 6/4 specyficzny przebieg melodii wokalne inicjowanej bardzo często aktywnym śpiewem po akcentowanej części taktu. Taki układ rytmu melodii nadał ich przebiegowi aktywności i wyrazu bliskiego dramaturgii. Solistka precyzyjnie wydobyła oczekiwany nastrój napięcia w tym odcinku tak aby w końcówce tej sceny opisać się , zapisanymi w partyturze lirycznymi frazami. Trzecia scena I aktu rozpoczyna się od pojawienia się, wracającego z jarmarku ojca, z charakterystyczną piosenką na ustach przewijającą się w większej części 13 minutowego duetu ojca i matki. Dyrygent w warstwie orkiestrowej starał się radosny nastrój - lekko podchmielonego ojca, któremu udało się sprzedać cały towar i zrobić bogate zakupy - podkreślić precyzyjną realizacją przebiegów rytmicznych i konsekwentną artykulacją. Solista swoją partię barytonową zrealizował w pełnej spójności z dyspozycją dyrygenta i akompaniującą orkiestrą. Zabawny duet ojca i matki w pewnym momencie nabiera dramaturgii gdy ci uświadamiają sobie zagrożenia jakie mogą czyhać na ich dzieci w ciemnym lesie. Humperdinck to napięcie wyraził przede

wszystkim gęstą instrumentacją, licznymi chromatycznymi przebiegami, dynamicznymi zwrotami wznoszącymi i opadającymi w pulsującym metrum 6/8 z wydobytymi przez dyrygenta taktami ze świadomym akcentowaniem w metrum 3/4. Wartym podkreślenia jest fakt, iż w całym pierwszym akcie mamy do czynienia z trzema obszernymi scenami – duet Jasia i Małgosi, scena Matki i zróżnicowany nastrojowo duet Ojca i Matki. Taki układ w pewnym sensie zawęża możliwości intensywnych działań scenicznych, dlatego też uważam, iż położenie nacisku przez dyrygenta na przejrzystą i zróżnicowaną pod względem tempa, artykulacji, dynamiki warstwę treści muzycznej – w szczególności na precyzję partii wokalnych solistów – stworzyło wielobarwną kreację. Z satysfakcją zauważam dobrą synchronizację niełatwych fragmentów – utrzymanych w żywym tempie i realizowanych drobnymi wartościami rytmicznymi – poszczególnych grup orkiestry wyróżniającej się sprawnością techniczną i właściwą intonacją.

Akt II

Jako że w przedstawionej wersji nie ma przewidzianej przerwy pomiędzy I a II aktem tak więc pojawia się attacca wstęp do drugiej części dzieła, utrzymany początkowo charakterze marszowym następnie przekształcony od nr 65 w legowane frazy o lirycznym wydźwięku. To jest kolejny moment wprowadzenia aktora z tekstem mówionym, opisującym treść zbliżającej się części. Od początku tej orkiestrowej części daje się słyszeć rozbudowaną instrumentację dającą efekt nasycenia brzmieniowego akordów, umożliwiającą budowanie kontrastów dynamicznych, szczególnie w grupie instrumentów dętych. Pewien niedosyt pozostawia w tym odcinku brak jednoznacznej synchronizacji i spójności w brzmieniu kwintetu smyczkowego – w wartkich i schromatyzowanych figurach rytmicznych – gubiącego oczekiwaną, jasną intonację – szczególnie w wysokich rejestrach. Cały akt poświęcony jest pobytowi Jasia i Małgosi w lesie. Bardzo ograniczona instrumentacja, określona kolorystyka mają przywoływać skojarzenia właśnie odwołującego się do tego miejsca (pasaże waltorni w czysto brzmiącym! dwugłosie). W 71 numerze pojawił się motyw kukutki, przetwarzany w akcji scenicznej, towarzysząc dzieciom niemal do końca sceny. Interesującym zabiegiem akustycznym jest ekspozycja efektu echa, wykonanego tu przez trzy grupy chóru dziecięcego. Efekt został dopracowany pod względem intonacji i koordynacji, zważywszy iż wykonywany był z trzech miejsc za kulisami. Sielankowy charakter tego fragmentu zostaje zburzony, gdy dzieci uświadamiają sobie, że zabłądziły i noc spędzą w ciemnym lesie. Efekt wynikającego z tej sytuacji niepokoju i lęku kompozytor uzyskał ożywieniem dynamicznym i chromatyką realizowaną w wielu fragmentach intensywnym tremolo w grupie smyczków. Nagłe zwroty pochodów melodycznych podkreślają wartkość sceny, w której dzieci szukają pomocy. Na szczęście w akcję włącza się Piaskowa Wróżka wprowadzając spokój i ukojenie, a jej złoty pył pozwala im usnąć. Solistka – Daria Wasiluk w tej scenie wykonała z dużą wrażliwością, posługując się ładną barwą głosu arię pełną nastroju lirycznego i pięknych emocjonalnych fraz. O jakości tej muzycznej kreacji może świadczyć spontaniczna reakcja publiczności.

Całość sceny wieńczy piękny duet rodzeństwa, precyzyjnie zestrojony i zaśpiewany z dużą wrażliwością. Dyrygent umiejętnie zapanował nad właściwym tempem i proporcjami dynamicznymi między współkreując ten fragment dzieła. II akt zamyka 6 minutowa scena snu powiązana dość monotonnymi działaniami scenicznymi (Anioły). W tym czasie orkiestra wykonuje obszerny fragment muzyczny mający podkreślać tajemniczy klimat miejsca i podpowiadać słuchaczom treść marzeń sennych dzieci. Komplementując dyrygenta i orkiestrę, z obowiązku recenzenta zaznaczę pewne uchybienia, szczególnie w grupie kwintetu. Pomiędzy numerami... zabrakło precyzji technicznej skutkującej w tym wypadku niesynchronicznymi przebiegami partii I i II skrzypiec, deficytem spójności całej grupy smyczkowej i co najbardziej słyszalne niedokładną intonacją dźwięków w wysokim rejestrze. Mimo tych niedoskonałości całość muzyczna tej części współgrała z akcją sceniczną.

Akt III

Dyrygent dokonując szczegółowej analizy partytury dokonał precyzyjnej identyfikacji materiału melodycznego przeplatającego się w całej tej części odnosząc go do analogicznych ekspozycji poszczególnych tematów i motywów zawartych w uwerturze. Taki przemyślany zabieg pozwolił na pewne ujednolicenie charakteru realizacji poszczególnych motywów, gwarantując ich rozpoznawalność przez słuchaczy i przypisując do konkretnych sytuacji występujących w działaniach scenicznym. Dyrygentowi udało się w początkowych fragmentach, pomimo dość gęstej instrumentacji - wydobyć za pomocą odpowiednio regulowanej dynamiki, a też precyzyjnym przeprowadzeniem konfrontacji rytmów regularnych z ruchem triolowym w smyczkach uzyskać klimat poranka, jak sadzę wynikający z wrażenia ruchliwości budzącego się dnia. Efektownie w tej sekwencji zabrzmiała aria Wróżki Rosy bardzo dźwięcznie i precyzyjnie wykonanej przez Monikę Maciejewską, arii odwołującej się do tematu melodycznego z początku tej części dzieła. Scena przebudzenia dzieci oparta została na zamierzonym dość statycznym brzmieniu orkiestry stopniowo przeradzającym się w odgłosy leśnego poranka (triole w I i II flecie oraz tryle w skrzypcach I solo) mających wesprzeć scenę rozmowy Małgosi z ptakami. Rozwijający się duet Jasia i Małgosi stawia spore wymagania techniczne w partiach nie tylko wokalnych, ale także w partii orkiestrowej bogatej w chromatyczne przebiegi. Gęsta instrumentacja dalszego przebiegu sceny, w której Jaś i Małgosia wspominają wrażenia z ostatniej nocy to sielankowe niemalże brzmienia, które obfitują w chromatykę i piękne zwroty melodyczne. Scena odkrycia piernikowej chatki przyspiesza akcję prowadząc w radosnym nastroju metrum 6/8 zmierz do zwrotu w kierunku tajemniczości i niepewności. Pojawienie się Wiedźmy, poprzedzone chromatycznymi przebiegami wznoszącymi, wykonywanymi w grupie smyczków intensywnym tremolo zaostrza dramaturgię tej sceny. Szesnastominutowa scena jest realizowana w ogromnej przewadze przez czarownicę, stawiając solistce wymóg budowy dramatycznych napięć wokalnych i kreacji nie tylko muzycznej, ale stworzenia też

charakterystycznej postaci. Partia wokalna pełna jest zwrotów melodycznych i rytmicznych, występujących rozpiętości interwałowych, a także konieczności śpiewu w zróżnicowanych rejestrach. Solistka, Maria Pilachowska z powodzeniem poradziła sobie z trudną partią, pomimo fragmentów nadmiernej dynamiki orkiestry przykrywającej śpiew. Kolorystyka partii orkiestrowej, z dużym wyczuciem realizowanej przez dyrygenta pozwoliła stworzyć obraz muzyczny, ściśle powiązany z treścią opery. Cała scena rozegrana pomiędzy Czarownicą, Jasiem i Małgosią na bazie wielobarwnej i zróżnicowanej partii orkiestry, prowadząca do radosnego finału z udziałem chóru dziecięcego stanowi oczekiwany nastój radości wyrażonej pięknym śpiewem, ładnie brzmiącym chórem dzieci i dynamicznie brzmiącą orkiestrą.

Bohaterkami całego spektaklu są: Wiktoria Rudnicka odtwarzająca postać Jasia i Karolina Zielińska kreująca postać Małgosi. Obie solistki, dysponujące wartościowymi głosami i znaczącymi umiejętnościami wokalnymi, stworzyły zgrany i muzycznie dopracowany duet dobrze wpisujący się przebieg całej opery.

Opis dzieła artystycznego

W teoretycznej części rozprawy doktorskiej mgr Michał Krężlewski przedstawił metodyczny cykl przygotowania trudnego dzieła operowego. Zważywszy na fakt, iż realizował to artystyczne zadanie z młodzieżą dopiero „wchodzącą” na estradę, w początkowym okresie swojej zawodowej kariery, takie podejście, formułujące zasady związane z etapami pracy nad poszczególnymi problemami omawianej opery uznaję za niezwykle cenne i pożądane. Doktorant uznał - jako pierwszy, ważny krok - poznanie kontekstu powstania dzieła, otoczki historycznej, kładąc nacisk na związki z tradycją muzyki niemieckiej, przywołując nazwiska Heinricha Schütza czy Johana Sebastiana Bacha. Fakt, iż Humperdinck współpracował przez dłuższy czas z Richardem Wagnerem, wspierając go w trakcie realizacji jego monumentalnych dzieł operowych rzuca światło na twórczość autora Jasia i Małgosi, w pewnym stopniu wyjaśniając język muzyczny obfitujący bogatą, gęstą instrumentacją, rozległymi sekwencjami solistów, a także rozbudowanymi w czasie scenami. Autor rozprawy podkreśla też dużą religijność kompozytora przeplatając się w operze z momentami oddania się klimatowi starych, ludowych legend. Istotnym spostrzeżeniem jest fakt premierowego wystawienia dzieła pod batutą samego Richarda Strauss'a, który niejako stworzył – w pewnym stopniu – kształt interpretacyjny, uwzględniany do dziś przez wielu dyrygentów.

Bez tej wstępnej wiedzy trudno byłoby kontynuować proces przygotowania premiery. Warstwa językowa jest w drugim etapie pracy uznana za podstawowe narzędzie poznania treści dzieła, rozłożenia akcentów emocjonalnych, zbudowania przebiegu dramaturgicznego. Z omówienia tego zagadnienia wynika absolutna konieczność poznania przez dyrygenta najdrobniejszych szczegółów warstwy słownej, a także zamieszczonych w partyturze

wszelkich wskazówek dotyczących gry scenicznej. Opera Jaś i Małgosia w tym przypadku została wykonana w języku oryginału, czyli niemieckim. Z tego wynika dodatkowa trudność – precyzyjnego przygotowania solistów do prawidłowej i czytelnej wymowy, a także wyjaśnienia śpiewakom dosłownego znaczenia wykonywanego tekstu. W tym celu doktorant dokonał autorskiego tłumaczenia tekstu zawartego w końcowej części rozprawy. Bez tego zabiegu trudno jest w procesie budowania kształtu interpretacyjnego stworzyć w pełni świadome wykonanie warstwy wokalne dzieła. Mówiąc - o budowaniu logicznego odwzorowania dzieła i nadania mu indywidualnego, emocjonalnego kształtu mającego odbicie w kształtowaniu fraz muzycznych, przebiegów bogatych różnicami dynamicznymi - nie sposób pominąć konieczność poznania struktury konstrukcyjnej tej opery. Doktorant precyzyjnie dzieli dzieło na określone odcinki muzyczne, znajdując cały szereg charakterystycznych sformułowań muzycznych przeplatających się od uwertury do ostatniej sceny opery. Tę precyzyjną i trafną analizę doktorant zawarł w tekście odnoszącym się do poszczególnych aktów. Podobnie, dzieląc na akty, dokonał analizy dyrygenckiej wyznaczając konkretne podziały metryczne, konkretnych odcinków muzycznych, wiążąc je z techniką dyrygencką. Ten zabieg zbudził moje wątpliwości co do konieczności „podpowiadania”, dyrygentowi - głównemu muzycznemu realizatorowi - takich jak sądzę oczywistości wynikających z zapisu nutowego. Doktorant odnosi się w dalszym przebiegu pracy do sposobu ustalenia grupy solistów – wykonawców, różniącego się od typowych działań w teatrze operowym. W tym konkretnym przypadku – doktorant – po wytypowaniu większej grupy studentów pracował przez trzy tygodnie, przygotowując ich do przesłuchania, w wyniku którego została wyłoniona ostateczna obsada opery. Doktorant zwraca uwagę na specyfikę pracy ze studentami, z którymi cykl prób związany był z planem zajęć dydaktycznych. Tak więc, taki system przygotowań wymaga większej przestrzeni czasowej, co w przypadku konieczności przyswojenia trudnych partii wokalnych i niemieckiego tekstu, łatwiej jest realizować mając możliwość dużej częstotliwości i intensywności prób, tak jak ma to miejsce w typowych teatrach operowych. Doktorant przytacza jeszcze etap pracy z akompaniatorem, podkreślając, że – szczególnie w przypadku studentów – kluczowym stają się umiejętności i doświadczenie pianisty – korepetytora w pracy ze śpiewakami. Próby ansamblowe mają ogromne znaczenie, bowiem są ostatnim etapem przygotowania dzieła przed spotkaniem i konfrontacją z orkiestrą. Oczekiwany efekt - cały ansambl śpiewaków - uzyskuje dzięki rzetelnemu rozczytaniu i przygotowaniu wokalnemu swoich partii, a wyraz interpretacyjny, budowanie muzycznego kształtu partii solowych, synchronizacja w przebiegach rytmicznych, zgranie brzmienia poszczególnych duetów, tercetów i scen zbiorowych to oczywiście zadanie dyrygenta, doskonale znającego wszelkie szczegóły partytury. Pod wrażeniem pozostaję wobec pracy Michała Krężlewskiego z akademicką orkiestrą, z którą zaledwie w ciągu kilku prób rozczytał i przygotował bardzo wymagającą partię instrumentalną omawianej opery. Imponująco brzmiąca grupa instrumentów dętych, sprawny i z muzycznym wyczuciem grający kwintet smyczkowy to tylko niektóre przymioty tego wykonania. Osiągnięcie tej jakości to w głównej mierze efekt wnikliwej analizy partytury we wszystkich jej aspektach, a także dobrego warsztatu dyrygenckiego, wrażliwości

muzycznej i pewnego, operowego doświadczenia. Przy tak opanowanym materiale muzycznym, logicznym staje się intensywna praca reżyserska łącząca sferę obrazu i dźwięku w spójne działania sceniczne, zmierzające do tego najważniejszego momentu – PREMIERY.

KONKLUZJA

Biorąc pod ocenę dzieło artystyczne : zrealizowaną i zarejestrowaną operę Engelbert`a Humperdinck`a – *Jaś i Małgosia*, oraz pisemny opis dzieła o tytule: E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*, od partytury do premiery - stwierdzam znaczący wkład pracy w analizę partytury, tekstu słownego oraz szereg indywidualnych rozwiązań wynikających z procesu realizacji dzieła z artystami mającymi znaczące umiejętności , choć zważywszy na młody wiek – nie w pełni posługującymi się doświadczeniem artystycznym. Podjęcie się przygotowania tak trudnego dzieła w warstwie partii wokalne jak i orkiestrowej, i osiągnięcie sukcesu w premierowej prezentacji dowodzi wysokich umiejętności muzycznych, kreatywności i bezkompromisowości dyrygenta – kierownika muzycznego realizacji, stanowi tym samym wkład w metodologię pracy dyrygenckiej z zespołem operowym i upoważnia mnie jako recenzenta do uznania faktu spełnienia przez mgra Michała Mieczysława Krężlewskiego wymogów wynikających z art. 187 pkt. 1 i 2 Ustawy z dnia 20.07.2018 r. a tym samym do wnioskowania o nadanie Mu stopnia *doktora* w dziedzinie *sztuki*, dyscyplinie *sztuki muzyczne*.

