

Prof. Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku

Recenzja kompozycji Dominika Lasoty

p.t. *VIA MATRIS* na solistów, chór męski, chór mieszany, zespół instrumentalny i orkiestrę symfoniczną oraz pracy pisemnej pod tym samym tytułem

Kompozycja pt. *VIA MATRIS* na solistów, chór męski, chór mieszany, zespół instrumentalny i orkiestrę symfoniczną Dominika Lasoty powstała w latach 2020-2021. Trwający około 60 minut utwór stanowi opracowanie muzyczne słabo rozpowszechnionego w Polsce nabożeństwa maryjnego, odtwarzającego drogę Matki Bożej przez stacje boleści, będąc analogią Drogi Krzyżowej Jezusa Chrystusa. Wybór tematu kompozycji oceniam jako bardzo oryginalny, tym bardziej, że autor nie czerpał z gotowego opracowania tekstu nabożeństwa, lecz sam go stworzył w oparciu o pieczołowicie dobrane przez siebie fragmenty Ewangelii, Liturgii Godzin, hymnów brewiarzowych, litanii i modlitw w języku łacińskim. Do wiadomości użytkownika partytury podano tłumaczenia tekstów na język polski. W intencji doktoranta kompozycja ma mieć zastosowanie praktyczne jako nabożeństwo sprawowane w realnej przestrzeni mające mieć cechy rytuału. Chodziło zatem o uwzględnienie religijnej funkcji dzieła. Stąd zostało ono wyposażone w cechy, które przemawiają do przeciętnego odbiorcy z kręgu katolickiego, obznajomionego przynajmniej w stopniu elementarnym ze zwyczajami panującymi w Kościele, m.in. ze zwyczajem odprawiania procesji w plenerze. *Via Matris* stanowi właśnie rodzaj procesji, jednak nie w dosłownym sensie – uczestnicy Drogi Matki Boleści nie przemieszczają się bowiem w przestrzeni – to muzyka i słowo krążą wokół nich – w sensie dosłownym, bowiem autor skorzystał z możliwości, jakie daje topofonia, rozmieszczając chór męski i zespół instrumentalny wokół audytorium, na tej zasadzie, że przemieszcza się on od „stacji do stacji” na wzór procesyjny. „Wędrówka” wykonawców – po linii czy w mistycznym kręgu jest oczywiście rozwiązaniem doskonale znanym z historii muzyki współczesnej, by sięgnąć choćby do dzieł prekursorów „muzyki przestrzennej”, jak Varése, Stockhausen, czy Murray Schaeffer. Niemniej, ma ono ciągle twórczy potencjał, zwłaszcza, gdy chodzi o nawiązanie ściślejszego kontaktu ze słuchaczem

poprzez zaangażowanie rozszerzonego aparatu percepcyjnego. O to właśnie chodziło Doktorantowi.

Via Matris stanowi całość kompozycyjną, zresztą dość skomplikowaną, jako że Doktorant założył nie tylko jedność ramową dzieła, lecz wpisał weń wewnętrzną logikę cykli, które zyskują większą czy mniejszą samodzielność. Założył też możliwość funkcjonowania części ogniw jako samodzielnych kompozycji.

Chociaż autor nie stara się zdefiniować ogólnie swego stylu czy postawy estetycznej, ani bezpośrednio, ani pośrednio – poprzez konfrontację ze stylem i estetyką innych kompozytorów, chociażby tych, których wymienia w pracy jako swych mentorów i patronów, na podstawie lektury partytury można dojść do wniosku, że jego intencją było wykorzystanie całego bogactwa różnych elementów i technik kompozytorskich w celu stworzenia czytelnych związków słowno-muzycznych o spektakularnej wymowie. Elementy tonalności, neotonalności i modalności (te ostatnie – widoczne w nawiązaniach do chorału gregoriańskiego) sąsiadują z językiem dwunastotonowym, klasyczna harmonika i faktura – z uproszczoną postacią mikropolifonii, motoryczna rytmika rodem z muzyki Carla Orffa – z fragmentami *ad libitum*. Podobna różnorodność istnieje w sferze zapisu: występuje notacja ścisła, jak również notacja nawiązująca do rozwiązań stosowanych w muzyce sonorystycznej lat 60. XX wieku. Wspólnym mianownikiem zastosowań środków i technik jest wspomniane przeze mnie dążenie do spektakularności efektów, jak również komunikatywność. W ogólności, kompozycja operuje językiem uproszczonym, dostosowanym do możliwości percepcyjnych przeciętnego słuchacza. Prostotę tę widać zwłaszcza w dziedzinie rozwiązań fakturalnych. Przykładami mogą być ostentacyjna homologia głosów, zastosowana w partii orkiestry we fragmencie *Evangelium V*, posługiwanie się na długiej przestrzeni unisonem w partii chóru w tejże części, czy obecne w wielu częściach długotrwałe ostinato instrumentów perkusyjnych oparte na prostych motywach rytmicznych. Niektóre pomysły fakturalne są zbyt często powtarzane, na przykład w kilku kolejnych częściach mamy ten sam układ elementów faktury *ad libitum*. Dyspozycja materiału we fragmentach *ad libitum*, które doktorant niesłusznie określa jako aleatoryzm kontrolowany (gdyż jest on słabo kontrolowany, zwłaszcza w porównaniu do wzorcowych rozwiązań Lutosławskiego) jest niejasna. W ramach mieszczących materiał do swobodnej realizacji panuje niejasność, czy poszczególne dźwięki mają być prezentowane po kolei, czy w dowolnej kolejności, nie wiadomo też, jaki ma być sposób wydobycia dźwięków, szczególnie z instrumentów perkusyjnych. Podając czas

w sekundach, doktorant zapomniał o określeniu tempa wykonywania materiału w ramach; w dopisku u dołu partytury napisał jedynie, że rytm ma być nieregularny.

Kompozytor unika polifonii, a jeśli ją próbuje stosować, to jedynie w postaci imitacyjnych rozwinięć krótkich motywów (Oratio VI) lub niewielkich przesunięć rytmicznych między głosami chóru.

Partytura napisana jest starannie. Autor wprowadził szczegółowe oznaczenia dynamiczne. Mniejszą uwagę poświęcił artykulacji. Partytura nie została wyposażona w legendę objaśniającą sposoby gry na instrumentach, zwłaszcza perkusyjnych i zastosowane symbole artykulacji. Tekst łaciński został prawidłowo podłożony pod nuty.

Mimo dostrzeżonych niewielkich braków technicznych, jak i ogólnego sprofilowania kompozycji w stronę muzyki popularnej, oceniam ją jako wartościową, dojrzałą i profesjonalną. Powstało dzieło dobrze wpisujące się we współczesny nurt muzyki religijnej o szerokim zastosowaniu ze względu na prostotę użytych środków, jak również szczerą i uniwersalność przesłania.

**

Dołączona do partytury utworu praca pisemna zatytułowana *VIA MATRIS na solistów, chór męski, chór mieszany, zespół instrumentalny i orkiestrę symfoniczną. Opis dzieła artystycznego*, objaśniająca jego założenia i sposoby realizacji, jest nieco słabsza. Niedosyt budzą wstępne rozdziały, poświęcone odtworzeniu procesu twórczego. Jedynie kilka linijek zajmuje tu wyliczenie utworów, jakimi inspirował się autor. Są to pojedyncze dzieła Pendereckiego, Pärta, Sznitkego, McMillana, Łukaszewskiego i Moryty, które można przypisać do popularnego nurtu muzyki współczesnej zwanego „nową duchowością”. Doktorant nie powiadamia, jakie cechy tych kompozycji, bądź co bądź dosyć zróżnicowanych stylistycznie zadecydowały o tym, że ich poznanie stało się ważnym elementem pracy przygotowawczej do komponowania własnego utworu. Resztę rozdziału o „etapach procesu twórczego” zajmują luźne dywagacje poświęcone koncepcji duchowości muzyki, ilustrowane kilkoma, dość przypadkowo dobranymi cytatami z różnych autorów, zarówno filozofów (Joseph Ratzinger, Władysław Stróżewski), jak i muzyków (Arvo Pärt, Krzysztof Penderecki, Andrzej Panufnik, Olivier Messiaen). Co ciekawe, między te wielkie nazwiska zaplątała się Zofia Lissa – w charakterze autorki tezy o potrzebie indywidualności. Doktorant nie starał się skomentować przytoczonych myśli, co pogłębia wrażenie, że pełnią one jedynie rolę luźnych dodatków mających wpłynąć na wrażenie erudycyjności rozważań.

Kolejny rozdział dotyczy nabożeństwa *Via Matris*. W kolejności, niezbyt przekonującej, zostały skrótowo omówione: rozwój historyczny nabożeństwa i jego „ugruntowanie teologiczne” (to jest zapośredniczenie w odpowiednich fragmentach Ewangelii) oraz „budowa i formuła”. W sposób zupełnie nieuzasadniony Doktorant włączył do tego ostatniego podrozdziału rozważania szczegółowe dotyczące własnego podejścia do *Via Matris*. W centrum postawił koncept topofonii, a więc zagadnienie ściśle techniczne. Korzystniej byłoby przenieść relacje o celu zastosowania topofonii i środkach towarzyszących realizacji kompozycji przestrzennej do rozdziału poświęconego jej analizie. Ponadto, warto było odnieść się choćby w skrócie do historii obecności rozwiązań przestrzennych w muzyce – wszak patronują im liczni wielcy kompozytorzy począwszy od renesansu do naszych czasów. Brak odniesienia się do historii muzyki i dotyczącej jej – przecież bogatej i cennej – literatury muzykologicznej uważam za wadę pracy. Zdziwienie budzi też obecność kończącego Rozdział I pracy półstronicowego podrozdziału Tematyka utworu, nie wnoszącego nic nowego do już omówionych zagadnień.

Przechodzimy do Rozdziału II, poświęconego bliższemu omówieniu kompozycji doktorskiej. Zaczyna się on kolejną powtórką – deklaracją ogólnego założenia twórczego. Tu również wprowadzone zostały w sposób nader dowolny cytaty z literatury dotyczącej duchowego wymiaru muzyki (Tomaszewski, Pocięj) i koncepcji jej przestrzenności (Szymańska-Stułka). Dalsze fragmenty II Rozdziału są ułożone w sposób logiczny, całkowicie zgodny z konwencją tradycyjnej analizy muzycznej. Mamy więc prezentację spożytkowanego tekstu słownego wraz z atrybucją jego poszczególnych fragmentów, informacje o obsadzie kolejnych części utworu i o sposobach notacji, prezentację schematu formy, wyliczenie rodzajów melodyki, listę obecnych w utworze cytatów i symboli muzycznych, uwagi o harmonice, dynamice, rytmice i metrum i na koniec o obecności myślenia cyklicznego, które odnosi się do formy i mogło być omówione wcześniej, w ramach prezentacji schematu formy.


Dalej autor proponuje bardziej szczegółowy opis poszczególnych części utworu, uwzględniający zastosowane przez siebie rozwiązania harmoniczne, kolorystyczne, fakturalne, melodyczne, przestrzenne itp. Ta część pracy, wyposażona w liczne i dobrze dobrane przykłady z partytury, tworzy przekonującą relację na temat autorskich pomysłów, które legły u podstaw poszczególnych rozwiązań muzyczno-formalnych i intertekstualnych obecnych w opisywanym utworze. I tu nie podarował sobie jednak autor okazji do przytoczenia kilku cytatów, których treść nie ma zupełnie związku z przeprowadzanym rozumowaniem (Ingarden, Bristiger).

Pracę kończy krótkie podsumowanie, bibliografia, spis przykładów nutowych (pomijający cytowane w rozdziale o symbolice pieśni kościelne i melodie chorałowe) oraz spis zamieszczonych w pracy tabel, schematów i wykresów. Bibliografia nie uwzględnia podziału na źródła i opracowania.

W pracy występuje kilka błędów terminologicznych (np. brak rozróżnienia terminów tempo i agogika; znacznie więcej jest usterek logicznych i stylistycznych oraz błędów językowych, np. „inspiracje do powstania utworu”, czas jako „element pracy nad utworem doktorskim”, „koneksje muzyczne zawarte w kompozycji”, „ustalenie cech wspólnych między poszczególnymi częściami tworzy konstrukcję formalną kompozycji”, „zestawienia instrumentalne wpływają na kolorystykę”, „zmiany zachodzące w kwestiach formy”, „pokrewny tematycznie do wielu przykładów z literatury”).

Mimo zauważonych niedostatków stwierdzam, że praca pisemna została przygotowana z całą starannością, na jaką stać było Doktoranta i spełnia wymogi pracy pisemnej towarzyszącej kompozycji doktorskiej.

Podsumowując, stwierdzam, że zarówno kompozycja przedstawiona jako praca doktorska, jak i towarzysząca jej praca pisemna spełniają wymagania art. 187 ustawy z dnia 200 lipca 2018 e. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. Poz. 478).



Andrzej Dziadek

Prof. Akademii Muzycznej w Gdańsku