

Prof. dr hab. Andrzej Mikołaj Szadejko

Gdańsk, dnia 20.03.2022

r.

Akademia Muzyczna w Gdańsku

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

MGR. DAMIANA SKOWROŃSKIEGO

ZLECENIODAWCA RECENZJI:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, pismo z dnia 06.012.2021 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 20.07.2018 r., Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. Poz. 478) sztuki.

DOTYCZY:

Powierzenia mi funkcji recenzenta i sporządzenia recenzji w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora panu Damianowi Skowrońskiemu w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.

Do nadesłanego mi przez Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej prof. dr. hab. Pawła Łukaszewskiego pisma przewodniego z dnia 06.12.2021 roku, informującego o wyznaczeniu mnie na recenzenta pracy doktorskiej Pana mgr. Damiana Skowrońskiego została dołączona następująca dokumentacja:

- Opis dzieła artystycznego pt. *Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa jako środki wyrazu artystycznego muzyka kościelnego.* ,
- Płyta CD pt. *Odszedł Pasterz od nas. Damian Skowroński. Improwizacje organowe na Wielki Post.*

W piśmie przewodnim poinformowano mnie, że w recenzji należy ująć wyłącznie ocenę dzieła artystycznego i jego opisu, bez oceny dorobku kandydata czy opisu przebiegu postępowania, których mi nie dostarczono.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ:

Praca doktorska mgr. Damiana Skowrońskiego pt. *„Akompaniament liturgiczny i improwizacja organowa jako środki wyrazu artystycznego muzyka kościelnego.*, składa się z dzieła artystycznego zapisanego na nośniku CD oraz jego opisu. Dzieło artystyczne stanowi nagranie fonograficzne 12 improwizacji pt. *Odszedł Pasterz od nas. Damian Skowroński. Improwizacje organowe na Wielki Post.* zarejestrowanych według następującej kolejności:

1. *Ogrodzie Oliwny*

Preludium, Trio i Fuga – Improwizacja w stylu niemieckiego baroku

2. *Preludium*

3. *Trio-Adagio*

4. *Fuga*

5. *Krzyżu Chrystusa*

Sonata – Improwizacja w stylu romantycznym

6. *Allegro*

7. *Andante*

8. *Fuga*

9. *Adagio*

10. *Finale*

11. *Odszedł Pasterz od nas*

12. *Epilog*

Jednogłosowe partie wokalne wykonuje zespół wokalny *Sine titulo* w składzie Rafał Grabiszewski, Aleksander Grzybek, Piotr Karbownik, Piotr Kuśmider, Przemysław Raczkowski, Wojciech Siekerzyński, Jakub Siekierzyński, Aleksander Jan Szopa przygotowany przez doktoranta.

Recenzja kompozycji zawartych na płycie CD.

Ogrodzie oliwny

Wstęp instrumentalny w bardzo udany sposób nawiązuje do preludiów chorałowych młodego Jana Sebastiana Bacha. Linia *cantus firmus* pieśni jest przedstawiona nie w całości, jak również z pewnymi „ozdobnikami” melodycznymi. W trakcie prezentacji drugiego wersu w harmonii pojawiają się nieoczekiwane rozwiązania harmoniczne, które jako żywo przypominają to, co spotykamy w opracowaniach bachowskich ze zbioru Neumeistra.

W dalszym ciągu kompozycji słyszymy cztery strofy chorału pięknie śpiewane jednogłosowo przez scholę męską z akompaniamentem organowym, w każdej kolejnej w innym opracowaniu organowym: pierwsza w czterogłosie *nota contra notam*, druga, bardzo podobna do pierwszej, z niewielkimi elementami kontrapunktycznymi w dolnych głosach, obie nawiązujące do opracowań bachowskich. W akompaniamencie trzeciej strofy – na początku na przestrzeni dwóch pierwszych wersów pojawia się nuta stała w basie – rozwiązanie, którego nie spotykamy nie tylko w epoce baroku, ale i później, chyba, że odniesiemy się do utworów nie organowych, np. początek pasji mateuszowej J.S.Bacha – do wejścia chóru (sic!), czy początek pierwszej symfonii Brahmsa. O ile jednak dwa przywołane tutaj przykłady (można by i więcej) są skonstruowane harmonicznym według pewnego określonego schematu wynikającego z realizacji basso continuo, o tyle zastosowanie tego schematu w kontekście melodii *cantus firmus* jest nie możliwe, co skutkuje w prezentowanym materiale muzycznym dość odległym od dwóch pierwszych strof opracowaniem harmonicznym, raczej nie występującym w opracowaniach barokowych. W czwartej strofie *cantus firmus* śpiewany przez scholę jest zdublowany przez organy w głosie basowym granym na pedale z użyciem głosu językowego, podczas, gdy głosy górne akompaniują tworząc związki harmoniczne. Jest to bardzo ciekawe rozwiązanie formalne, które jednak w takiej formie (c.f. w basie i swobodny „przekomponowany” akompaniament) również nie występuje u Bacha, ani u innych kompozytorów barokowych. W tym jednak wypadku harmonia i struktura formalna (ciągły 4-głos) trzyma się konwencji barokowej.

Preludium, trio i fuga - improwizacja w stylu niemieckiego baroku

Zastrzeżenia wzbudza drugi człon nazwy improwizacji, bo co to konkretnie znaczy - niemiecki barok, do czego i do kogo odwołuje się autor, bo przecież mamy w tym okresie paletę stylów i form od kompozycji Samuela Scheidta aż po Jana Sebastiana Bacha i innych kompozytorów

pierwszej połowy osiemnastego wieku. Trzeba jednak przyznać, że rzeczywiście zawarte w omawianej improwizacji elementy melodyczne, harmoniczne i fakturalne rozpatrywane oddzielnie wskazują na inspiracje rozwiązaniami stosowanymi przez różnych kompozytorów barokowych, nie tworzą jednak według mnie w głębszym aspekcie kompozycyjnym spójnej propozycji stylistycznej. Preludium jest swoistym konglomeratem różnych wpływów. Główną inspiracją dla p. Skowrońskiego wydaje się być tutaj twórczość Jana Sebastiana Bacha, ale pomimo zastosowania na pozór podobnych sformułowań melodyczno-harmoniczno-fakturalnych z powodu braku klarownych wydzielonych schematów formalnych obecnych w kompozycjach lipskiego kompozytora (współdziałanie różnych elementów, tj. sekwencje modulujące i niemodulujące, odcinki tematyczne i nietematyczne, zmienność faktury, a przede wszystkim, wyraźne ciężenia i kierunki harmoniczne) całość, choć imponuje konsekwentnym prowadzeniem wielu głosów w kontrapunkcie, wydaje się nie mieć kierunku rozwoju, lecz w pewnym momencie wyrazowo staje się powtarzalna (choć w istocie taka nie jest) poprzez nieustanne stosowanie podobnych rozwiązań fakturalnych oraz *tessitury* głosu sopranowego. Pojawiają się w tej kompozycji również rozwiązania harmoniczne, które są charakterystyczne dla muzyki organowej dopiero na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Na szczęście sugestia trzyczęściowości uzyskana poprzez zmianę rejestracji i wstrzymanie linii pedałowej/basowej w części środkowej, a następnie powrót pełnego brzmienia i pedału w trzecim odcinku w pewien sposób kształtuje logicznie całą formę i ratuje ją przed wrażeniem tautologii.

Trio – Adagio

Pierwsze takty przywołują wolne części sonat triowych Jana Sebastiana Bacha, artysta pięknie kształtuje linie oparte na melodii pieśni kościelnej tworzące pełną harmonii, ale również i konsekwencji formę. To wrażenie jednak bardzo szybko pierzcha, bo już wkrótce po wejściu tematu w głosie środkowym brakuje zróżnicowanego rytmicznie kontrapunktu, charakterystycznego dla opracowań barokowych (rozwiązanie rytmiczne jakie zastosował artysta pojawia się dopiero w stylu galant). Stały rytm ósemkowo-ćwierćnotowy we wszystkich głosach, brak wyraźnych sekwencji, ciągle operowanie materiałem tematycznym bez wyraźnie zaznaczonego kontrapunktu (inne głosy przede wszystkim dopełniają harmonię), jak również stała artykulacja legato, która w pewnym momencie zaczyna wręcz przeszkadzać (przydałoby się tu i ówdzie wziąć oddech, aby choć odrobinę zaznaczyć początek i koniec frazy zwłaszcza, jeśli jest ona oparta na pieśni) przywołują rozwiązania stosowane przez kompozytorów dziewiętnastowiecznych (np. tria organowe Markulla).

Fuga

Temat fugi jest bardzo ciekawie zbudowany ze względu na fakt, że zawiera w sobie silne elementy modulacyjne. Jednak, o ile w epoce barokowej (zwłaszcza w siedemnastym i na początku osiemnastego wieku – np. u Georga Muffata, kompozytorów włoskich, a zwłaszcza francuskich, również u Bacha) chromatyzm w konstrukcji tematu stanowił zjawisko powodujące zwiększenie napięcia, rozbudowanie „kolorystyki” harmonicznej, ale nie implikował stałej modulacji harmonicznej, o tyle przekraczanie podstawowej tonalności tematu silnie sugerujące wychylenie harmoniczne nie jest elementem charakterystycznym dla twórczości barokowej, a raczej dla kompozytorów klasycznych i romantycznych. Kolejnym elementem, który zbliża improwizowaną fugę do rozwiązań stosowanych przez kompozytorów pierwszej połowy dziewiętnastego wieku jest pominięcie odcinków nietematycznych jako formalnych elementów budowania formy na rzecz permanentnej prezentacji materiału tematycznego, co w konsekwencji prowadzi również do braku jasno zarysowanych rytmicznie i melodycznie odcinków sekwencyjnych, które są immanentne w twórczości niemieckich kompozytorów barokowych inspirowanych włoskim stylem koncertującym. W ostatnim odcinku pojawia się formalnie pseudo-stretto (pseudo, bo temat nie jest konsekwentnie i w całości przeprowadzony we wszystkich głosach tylko w najwyższym) oddzielone pauzą generalną. To rozwiązanie umiejscowione pod koniec kompozycji jako sygnał kulminacji i zakończenia jest również charakterystyczne dla stylu niemieckich kompozytorów działających w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku (np. Hasse, Markull, Mendelssohn, Schumann).

We wszystkich trzech kompozycjach zadziwia umiejętne prowadzenie przez p. Skowrońskiego kontrapunktów w wielogłosie i ta cecha improwizacji jest zdecydowanie z ducha barokowa. Również utrzymywanie stałej ilości głosów w poszczególnych formach, lub jej odcinkach w zdecydowanym stopniu nawiązuje do rozwiązań epoki baroku. Podobnie działa zastosowanie charakterystycznych barokowych form preludium i fugi (trio nie jest formą stricte barokową, ale zostało rozwinięte w stylu galant – do tego nowoczesnego stylu swoich synów nb. nawiązywał np. Bach pisząc sonaty triowe). Jednak z formalnego punktu widzenia przede wszystkim brak odcinków sekwencyjnych powoduje, że „barokowy” charakter sygnalizowany na początku każdej z form bardzo szybko przekształca się w rozwiązania charakterystyczne dla romantycznej muzyki organowej nurtu tzw. klasycznego, czerpiącego właśnie z tradycji barokowej. Wrażenie to jest silnie wzmocnione poprzez konsekwentne i płynne legato, które p. Skowroński realizuje w swoim wykonaniu we wszystkich trzech formach, a które w takiej formie również jest adekwatne dla stylu romantycznego.

Krzyżu Chrystusa.

Podobnie jak w przypadku pieśni *Ogrodzie Oliwny* tutaj także mamy do czynienia z wykonaniem wokalnym pieśni z akompaniamentem organowym. Krótki instrumentalny wstęp poprzedza trzy wybrane strofy pieśni śpiewane jednogłosowo przez scholę przy akompaniamencie instrumentu. W przeciwieństwie jednak do pierwszej pieśni, styl akompaniamentu w tym wypadku nawiązuje do neoromantycznej muzyki kręgu niemieckojęzycznego. Jest to bardzo udana harmonizacja, z ducha mająca coś wspólnego z językiem muzycznym Żeleńskiego, Rychlinga i braci Surzyńskich, na co prawdopodobnie bardzo mocno wpływa charakterystyczny dla polskiej tradycji powtarzalny kształt linii *cantus firmus*. Ta improwizacja jest zdecydowanie warta zapisania i rozpropagowania w celach dydaktycznych i liturgicznych.

Sonata – Improwizacja w stylu romantycznym

Moje zastrzeżenia budzi użycie nazwy *Sonata* dla pięcioczęściowej formy cyklicznej. W tradycji muzyki organowej, zwłaszcza, jak ma to miejsce w tym wypadku, jeśli kompozycja nawiązuje do stylistyki i form francuskiej symfoniki organowej, właściwą była by nazwa *Symfonia*. Sonaty organowe prawie w 100% są bowiem utworami trzyczęściowymi. Ponadto użycie nazwy *Sonata* implikuje w pierwszej kolejności zastosowanie formy sonatowej z dualizmem tematycznym, której tutaj nie ma.

Allegro.

Autor improwizacji pisze, iż inspiracją był dla niego francuski symfonizm organowy, ja jednak słyszę bardziej wpływy niemieckie, choćby ze względu na konsekwentne prowadzenie linii *cantus firmus* na przestrzeni całego utworu kontrapunktowanej rozbudowanym akompaniamentem. Także rapsodyczne i nieregularne ukształtowanie głównej linii melodycznej bardziej przypomina formę pieśni bez słów, niż standardowy układ fraz w muzyce francuskiej, przez co również i ukształtowanie harmoniczne bliższe jest kompozycjom Rheinbergera, czy Brahmsa, niż Cesara Francka. Francuski z gruntu akcent pojawia się, gdy w środkowej części *cantus firmus* prezentowany jest w tenorze jako głos trąbkowy. Taki ukształtowanie formy z użyciem solowego głosu językowego w centralnym ogniwie kompozycji jest charakterystyczne dla kompozycji twórców francuskich pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, takich jak np. Louis-James Alfred Lefébure-Wély.

Andante.

Improwizacje w stylu romantyzmu niemieckiego charakteryzują się prowadzeniem „niekończącej się” linii opartej na ciągłej, po wielokroć, w wciąż w nowy sposób modyfikowanym motywie głównej linii melodycznej przy wysublimowanym gęstym akompaniamencie podkreślającym i wyjaśniającym przebieg harmoniczny utworu z elementami kontrapunkcyjnymi. Sposób przeprowadzenia formy w kompozycji p. Skowrońskiego, jak również kształt przebiegu harmonicznego nawiązuje stylistycznie do rozwiązań, które znajdziemy w utworach braci Surzyńskich, przy czym w swojej improwizacji p. Skowroński niejako wyciąga dużo większe „wnioski” muzyczne z powziętych pomysłów i rozwija je bardziej konsekwentnie, co formalnie i kontrapunkcyjnie przypomina styl Sigfrida Karg-Elerta, jednak bez tak dużych kontrastów harmonicznych jakie stosował ten kompozytor. Harmonia w improwizacji p. Skowrońskiego wynika z prowadzenia linii melodycznej opartej na leitmotiwie i jego przekształceniach, co nawiązuje do późnych utworów Louisa Vierne’a. Te w sumie odległe inspiracje tworzą jednak bardzo spójną i oryginalną całość.

Fuga.

Bardzo rozbudowana, ale zarazem klarowna forma tego utworu nawiązuje według mnie w bardzo udany sposób do dokonań Roberta Schumanna, a poprzez swoje rozmiary do kompozycji i stylu Josepha Reinbergera i innych niemieckich kompozytorów drugiej połowy dziewiętnastego wieku.

Adagio.

O ile w Andante pierwiastek „francuski” był według mnie jedynie lekko zaznaczony muzycznie, o tyle w tej części prawie każdy element dzieła (poza rejestracją z oczywistych względów), w sposób ewidentny nawiązuje do stylistyki kompozytorów francuskich, takich jak Louis Vierne czy Charles Tournemire. Górnej linii melodycznej „błądzącej” w poszukiwaniu rozwiązania i kulminacji towarzyszy tutaj całkowicie podporządkowany swobodny i niespieszny akompaniament głosów dolnych, który ma za zadanie wspierać i „interpretować” harmonicznie pochody melodii. Bardzo udane pod każdym względem połączenie wszystkich tych elementów stwarza aurę niezmierności.

Final

Początek utworu w charakterze scherza, po krótkim czasie przekształca się w stały akompaniament rytmiczno-melodyczny towarzyszący melodii głównej poprowadzonej w basie nawiązując tym samym w bezpośredni sposób do rozwiązań znanych form tocatowych w stylistyce symfoniki francuskiej. Następnie autor przenosi melodię tematyczną do głosu

górnego, by niedługo potem przeciwstawić kontrapunktujące ze sobą melodie w basie i sopranie z towarzyszeniem akompaniamentu utrzymującego regularne rozdrobnienie rytmiczne doprowadzając do kulminacji, w której dotychczasowy ruch szesnastkowy zostaje zastąpiony potężnym brzmieniem i szeroko rozbudowanymi pionami harmonicznymi akompaniującymi melodię główną. W finale powraca temat główny z zastosowaniem pauz generalnych.

To bardzo ciekawe formalnie połączenie elementów stylistyki typowo francuskiej (*schetzerowo-toccatowy* charakter początkowy, melodia tematyczna w basie z *figurowanym* akompaniamentem głosów górnych, jednorodność materiałowa całej formy) z elementami symfonicznymi spotykanymi głównie w twórczości neoromantyków niemieckich (harmoniczne rozwinięcie tematu, skonstrastowanie go kontrapunktem stałym, *polifoniczne* kształtowanie formy, pauzy generalne w finale kompozycji). Warto zauważyć, że udany balans elementów inspirowanych obydwoma tradycjami był możliwy w odbiorze w dużej mierze poprzez użycie instrumentu o „niemieckiej” charakterystyce brzmieniowej. W przypadku instrumentu o bardziej „francuskim” brzmieniu elementy formalne inspirowane tradycją niemieckich kompozytorów mogłyby zostać nieco przykryte. Pod względem koncepcji formalnej jest to zdecydowanie najciekawszy fragment całego dzieła zasługujący na spisanie i zwielokrotnioną prezentację.

Odszedł Pasterz od nas

To trzecie i ostatnie na płycie opracowanie akompaniamentu dla jednogłosowego śpiewu scholii. Tym razem artysta wyraźnie stylizuje przede wszystkim harmonikę opartą na tzw. rozszerzonej modalności na rozwiązaniach znanych z kompozycji dwudziestowiecznych. Dominuje tutaj we wszystkich zwrotkach duch Marcela Dupre, ale w poszczególnych fragmentach do głosu dochodzą echa i asocjacje związane z innymi kompozytorami. Instrumentalny wstęp oraz trzecia zwrotka niesie w sobie pierwiastek muzyki Jean'a Langlais. W drugiej zwrotce słyszę echa harmoniki Paula Hindemitha i Harald Genzmera. Wszystko jednak w bardzo wysublimowany i stonowany sposób tworzy ciekawą i przede wszystkim oryginalną mieszankę – nowy styl.

Epilog

Odbiór zakłóca trochę inny sposób nagrania (duży szum w tle). Pomimo to ostatni fragment muzyczny zawarty na płycie zwraca uwagę odważnym minimalizmem środków muzycznych, co w przypadku płyt organowych jest rzadkością. Wybór takiego, a nie innego zakończenia Autor uzasadnia w opisie dzieła, jednak równie dobrze można było się spodziewać tutaj

zupelnie innego rodzaju zakonczenia partego na pelnym brzmieniu. Stonowanie, delikatność, duża swoboda operowania ciszą, która jest swoistym kontrapunktem dla dźwięków świadczy o dojrzałości artystycznej p. Skowrońskiego, a także odwadze przedstawiania niestandardowych rozwiązań standardowych sytuacji muzycznych.

Reasumując nagranie stanowi bogaty i interesujący, a w wielu momentach także fascynujący zapis świata muzycznego Artysty, który poszukuje swojego języka, a jednocześnie czerpie ze źródeł historycznych. Najmniej podoba mi się część „barokowa” ze względu na zbytnie uogólnienie w podejściu do tej epoki, a w konsekwencji prezentację utworów, które w moim przekonaniu w tej epoce w większości wypadków nie mogłyby powstać ze względu na usterki, o których pisałem wcześniej. W tym zakresie wydaje się, że przed Autorem stoi ogromne pole dalszych penetracji i analiz muzycznych, z których, sądząc po obecnych wynikach, wyciągnie w przyszłości niebanalne wnioski. Zdecydowanie jednak już teraz światem, w którym artysta porusza się bez przeszkód, a wręcz tworzy nowe oryginalne rozwiązania, jest muzyka romantyczna od klasycznego aż po neoromantyczny język muzyczny. Intrygujące i inspirujące są propozycje artysty w tym zakresie, zwłaszcza, że u podstaw tych kompozycji leżą melodie polskich pieśni kościelnych. W wielu wypadkach warto by było, aby te powstałe *ad hoc* utwory zostały utrwalone na papierze, aby inni mogli również z tego korzystać, bo oryginalnej literatury z epoki jest niestety bardzo mało. Zachęcam do tego z całego serca.

Do załączonej płyty CD zawierającej dzieło artystyczne, dołączona została również praca pisemna, w zamyśle będąca opisem zarejestrowanego na nośniku elektronicznym dzieła. Opis dzieła spełnia warunki, jakie stawia się obecnie kandydatom do stopnia doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie instrumentalistyka.

W pracy po spisie treści Artysta podaje informacje ogólne dotyczące zawartości, wykonawców oraz instrumentu. Następnie przedstawia koncepcję tematyczną i programową. Potem w obszerny sposób przedstawia sytuację muzyki kościelnej i wobec tej sytuacji uzasadnia wybór swojego tematu oraz działalności, w wyniku której powstało to nagranie. Ostatnim i największym ogniwem opisu dzieła jest przedstawienie koncepcji muzycznej, z której wynika, że przedstawione na płycie improwizacje są w dużej mierze przemyślanymi i zaplanowanymi konceptami muzycznymi, które mają zawierać określone rozwiązania muzyczne w kontekście tekstów pieśni, do których powstały, nawiązując w ten sposób dość luźno do barokowej teorii afektów. Opis dzieła kończy konkluzja, wykaz źródeł i literatury przedmiotu, z których korzystał doktorant. Niniejszy opis, choć skromny, w pełni spełnia warunki, jakie stawia się

obecnie pracom pisemnym, które wraz z dziełem artystycznym tworzą pracę doktorską w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie instrumentalistyka.

W konkluzji opisu dzieła Artysta napisał: „ Należy podkreślić, że wiele elementów dziś wykonanych byłoby prawdopodobnie inaczej, być może w sposób bardziej wartościowy...” To zdanie, w którym, z jednej strony p. Skowroński ujawnia chęć dalszych poszukiwań, a z drugiej pokazuje skromność i pokorę artysty wobec swoich i zewnętrznych niedomagań przekonuje mnie całkowicie, że jest on przygotowany zarówno etycznie, jak i wyposażony w odpowiednią wiedzę i aparat badawczy, które pozwolą mu na dalszą samodzielną pracę naukową i artystyczną.

KONKLUZJA:

Praca doktorska mgr. Damiana Skowrońskiego składająca się z autorskiego dzieła artystycznego i jego opisu posiada osobisty i twórczy charakter. Zwróciłbym także uwagę na niezwykle cenną wartość edukacyjną nagrania. W tym kontekście postulowałbym, aby przynajmniej część improwizacji „romantycznych” i „współczesnych”, jak to miało czasami miejsce w historii muzyki organowej została spisana i spopularyzowana. Doktorant wnosi niekwestionowany i wielce znaczący wkład w rozwój reprezentowanej dyscypliny. Pan mgr Damian Skowroński imponująco rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił tym samym wymagania Ustawy.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.



prof. dr hab. Andrzej Mikołaj Szadejko