

Szamotuły, 18 listopada 2022 r.

dr hab. Artur Kroschel, prof. AMP
Akademia Muzyczna
im. Ignacego Jana Paderewskiego
w Poznaniu
Wydział Kompozycji, Dyrygentury,
Wokalistyki, Teorii Muzyki
i Edukacji Artystycznej

RECENZJA

w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora
Panu magistrowi Mateuszowi Śmigasiewiczowi
zlecona przez Radę Dyscypliny Artystycznej
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
pismem z dnia 22 czerwca 2022 roku

Partytura

Przedstawiona do oceny w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora utwór *Arc* przeznaczony jest na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną. Druga i trzecia strona partytury zawiera wykaz instrumentów w języku włoskim, uwagi wykonawcze w języku polskim i angielskim oraz czas trwania określony na około 35 minut. Uwagi wykonawcze zawarte zostały w dwóch punktach, dotyczących kwestii w jaki sposób powinny być wykonywane tryle oraz oddechów w instrumentach dętych. Ponieważ nie ma komunikatu dotyczącego zapisu w C, przyjmujemy, że partytura jest zanotowana w tradycyjnej transpozycji.

Już przy pierwszym czytaniu partytury kompozycji *Arc* uwagę słuchaczy przyciąga jej jednorodność. Utwór, przypomnijmy trwający ponad pół godziny, jest jednocześnie i zasadniczo nie dzieli się na jakieś bardzo wyraźne, skontrastowane fazy czy ogniwa. Stopniowo i często w niewielkim stopniu dokonują się tutaj „wewnętrzne” zmiany ruchliwości, nasycenia, gęstości, rejestru, dynamiki, a w konsekwencji barwy. Zmiany wysokości dźwięków, „rysunki melodyczne” w orkiestrze najczęściej zbudowane są z małych interwałów oraz ostinatowych formuł. W opisie dzieła Pan Mateusz Śmigasiewicz porusza zagadnienia dotyczące wysokości dźwięków, zwracając uwagę na pojawiające się czasami „centra tonalne” (str. 11), wykorzystanie „spektrum harmonicznego” (str. 12) oraz proponuje w nazewnictwie struktur wysokościowych określenie „zjawiska melodyczne”. W warstwie rytmicznej

obserwujemy nałożone na siebie plany rytmiczne oparte na długich wartościach oraz rozdrobnionych przebiegach. Czytelny przykład na takie nakładanie warstw rytmicznych można znaleźć w taktach 122-176, gdzie płynnie przechodzą statyczność i ruchliwość z jednej grupy instrumentów do innej, a tak przenikając się tworzą jednorodną całość. W aspekcie rytmiki i tempa obserwujemy także zjawiska dotyczące przyspieszeń i zwolnień, zarówno na poziomie poszczególnych grup rytmicznych, jak i rozciągniętych w czasie zmian tempa (na przykład dość długie *ritenuto* od taktu 98). Autor przybliży te zjawiska w pracy pisemnej na stronie 13, nazywając je „procesami o przebiegu łukowym”. Kompozycja nie dzieli się na wyraźne części, ale (jak proponuje Autor w opisie dzieła na stronie 18) można w niej wyodrębnić segmenty, których jest dziewięć. Między segmentami czasami zachodzą słyszalne i dość wyraźne różnice (na przykład między segmentem 1. a 2.), niekiedy segmenty przechodzą płynnie (na przykład połączenie 2. i 3.), ale właściwie nigdy segmenty nie są łączone na zasadzie wyraźnego kontrastu. W orkiestrze słyszymy dobrze wypracowaną równowagę między fragmentami bardziej kameralnymi, a odcinkami o dużym zagęszczeniu. Ogólnie Autor wykazuje bardzo dobrą umiejętność instrumentacji, wykorzystując dość szeroki, ale spójny „wachlarz” barw orkiestry (na przykład *flažolety*, *divisi* czy *sul tasto* w instrumentach smyczkowych, *frullato* w instrumentach dętych, *tremolo*, *tremolando*). Wreszcie kwestia instrumentów solowych – klarnet, akordeon i wiolonczela, które Autor przez cały utwór „prowadzi” z dużą uwagą w relacji do orkiestry. Grupa tych trzech instrumentów czasami wtopiona jest w zespół symfoniczny (na przykład fragment od taktu 177), innym razem zostaje przeciwstawiona orkiestrze (na przykład odcinek od taktu 45), niekiedy występuje samodzielnie lub z towarzyszeniem kameralnym (na przykład ogniwa od taktów 205 lub 358). Taki sposób kształtowania relacji grupy instrumentów solowych do orkiestry, zwłaszcza na przestrzeni dość długiego utworu, znakomicie wpływa na odbiór kompozycji i pomaga słuchaczowi zwracać uwagę na rozmaite plany i warstwy w fakturze dzieła. Intrygująca jest nieoczywistość i niejednoznaczność tych relacji, gdyż z jednej strony mamy wyraźnie zaznaczone w partyturze, że są to instrumenty solowe, a z drugiej strony nie jest to (w klasycznym znaczeniu) koncert potrójny. Przybliżanie się i oddalanie, łączenie i oddzielanie klarnetu, akordeonu i wiolonczeli w stosunku do orkiestry ukazuje interesujący sposób myślenia oraz dużą świadomość Kompozytora w tej, jakże istotnej, kwestii.

Analizując partyturę utworu *Arc* Pana Mateusza Śmigasiewicza może pojawić się (chyba uzasadnione) pytanie – czy czas trwania utworu jest adekwatny do jego formy

i dramaturgii? Odwrotnie także można postawić takie pytanie – czy forma jest odpowiednia dla takiego czasu? Jednocześnie utwór, który trwa około 35 minut, wymaga od słuchacza dużej i długiej koncentracji. Utrzymanie uwagi odbiorców, ale także wykonawców, przy takim ustaleniu czasu kompozycji wymaga od twórcy dużych umiejętności. Pan Mateusz Śmigasiewicz przemyślał i rozwiązał to zagadnienie w sposób znakomity. Czas muzyczny w utworze został rozciągnięty, a może spowolniony, a przynajmniej z czasem utwór się „nie mierzy, nie ściga”. Cała kompozycja (jak mówi tytuł) jest dużym łukiem i mniejszymi łukami czasowymi – zewnętrznymi i wewnętrznymi przyspieszeń i zwolnień, przybliżeń i oddaleń, stanów skupienia i rozproszenia, które (przynajmniej pozornie) nie prowadzą do jasnych napięć, kulminacji i odprężeń. Utwór jest stanem, jest trwaniem, wewnątrz i powoli się przeobrażającym. I właśnie taka budowa kompozycji (jedna część) i taki czas trwania (ponad pół godziny) był dla idei dzieła bardzo adekwatny. Drobne uwagi, jakie można mieć do samego zapisu partytury to brak instrumentów solowych w wykazie instrumentów na drugiej stronie, nie jest potrzebny komunikat o grze *arco* w skrzypcach I i II (takty 304 i 306, gdy wcześniej też była gra *arco*), w partii fortepianu niektóre struktury pod koniec utworu powinny być rozpisane na lewą i prawą rękę (na przykład odcinki od taktów 402 czy 434).

Cała partytura jest jednak zapisana starannie, czytelnie, prawidłowo i z zachowaniem wysokich standardów notacji muzycznej. Przedstawiony do oceny utwór *Arc* oceniam bardzo pozytywnie.

Opis dzieła artystycznego

Praca pisemna Pana Mateusza Śmigasiewicza *Opis dzieła Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną – organizacja, ruch i trwanie* zbudowana jest z trzech rozdziałów poprzedzonych Spisem treści i Wstępem, a zwieńczona Zakończeniem i Bibliografią. Na początku pierwszego rozdziału *Założenia twórcze i warsztat pracy. Czas, proces i parametr* Doktorant prowadzi interesujące rozważania na temat różnic między „innością” a „postępem” czy „nowością”, z których wynika, że Autorowi bliższe jest pojęcie „inności” jako związanej bardziej z tradycją. W dalszych akapitach Doktorant wyjaśnia, że kompozycja *Arc* była próbą podjęcia pewnego eksperymentu, dotyczącego zbudowania zdarzeń dźwiękowych w kolejnych segmentach utworu, które z jednej strony pomyślane są nieco mechanicznie (powtarzalność, ale nie w sposób dokładny), ale z drugiej rozwijają się organicznie (w segmentach zachodzą powolne zmiany, kształtowany jest ich wewnętrzny czas,

konstruowane są kolejne warstwy) – strona 5 opisu dzieła. Taki sposób kształtowania materiału dźwiękowego, zdaniem Autora, ma służyć skupieniu uwagi słuchacza właśnie na stopniowych przeobrażeniach idei muzycznych. Kolejny fragment pracy porusza istotną kwestię budowania napięć i odprężeń w jednoczesnej, półgodzinnej kompozycji, w taki sposób, aby podtrzymać koncentrację słuchacza. Ważne jest tutaj wyjaśnienie Autora, że takie napięcia należy muzycznie czasami „wzmagać”, a w niektórych fragmentach „redukować”. Następny fragment pracy prowadzi czytelnika przez zagadnienie czasu muzycznego w ujęciu Gérarda Griseya, która to teoria była dla Doktoranta interesującą i zapewne inspirującą kwestią w kontekście własnych zainteresowań czasem w muzyce. Pan Mateusz Śmigasiewicz w swojej pracy i w utworze posługuje się kluczowym pojęciem, że proces to zmiana parametru w czasie. A zatem jakaś cecha dźwięku (na przykład tryl) staje się podstawą do prowadzenia na tej jednej właściwości szeregu różnorodnych działań, które ów parametr oferuje (strona 8 opisu dzieła). Ciekawe jest także zdanie Autora (strona 9 pracy), że czas trwania kompozycji nie został określony przed jej pisaniem, ale stał się wynikiem twórczych poszukiwań podczas komponowania dzieła. Drugi rozdział opisu dzieła nosi tytuł *Organizacja materiału* i podzielony jest na szereg podrozdziałów, w których szczegółowo opisane zostały elementy utworu: *Skala procesu*, *Organizacja wysokości dźwięku*, *Rytmika*, *Forma*, *Kolorystyka/instrumentacja*. Szczególnie ostatnia część *Kolorystyka/instrumentacja* wiele wyjaśnia w kwestii sposobu traktowania orkiestry, świadomego operowania poszczególnymi grupami instrumentów i łączenia ich w całość oraz relacji instrumentów solowych w stosunku do orkiestry. Trzeci rozdział opisu dzieła *Analiza formalno-proceusalna* szczegółowo opisuje budowę kompozycji *Arc* oraz zachodzących w poszczególnych segmentach procesów. Makroformę kompozycji tworzy dziewięć segmentów, a na ich wewnętrzne przemiany wpływ mają zmienna ruchliwość, zabiegi instrumentacyjne, konstrukcje harmoniczne z centrami tonalnymi, cieniowania dynamiczne, przeobrażenia w artykulacji i fakturze. W *Zakończeniu* pracy Doktorant podsumowuje wcześniejsze rozważania: poruszona jest raz jeszcze inspirująca koncepcja czasu muzycznego Gérarda Griseya, przypomniane zostaje zagadnienie zachodzącego w kompozycji *Arc* ciągłego procesu jako zmian dokonywanych w parametrach. Istotne wydaje się także przedstawione w podsumowaniu założenie Kompozytora, że utwór raczej nie ma być „opowieścią”, ale bardziej ma stanowić „przestrzeń” muzyczną. Być może w pracy trochę brakuje choć krótkiego poruszenia innych zagadnień i odniesień, które (tak się przynajmniej wydaje) mogły być bliskie w kontekście opisywanych tematów i są to zapewne

koncepcje Doktorantowi znane, a chodzi tutaj o wybrane aspekty twórczości György Ligetiego i Karlheinz Stockhausena. Te dwa nazwiska pojawiają się w cytowanym fragmencie pracy Gérarda Griseya, jakże trafnie wybranym przez Doktoranta. Nie traktuję jednak tego pominięcia jako błąd, ale mały „niedosyt”. Inną kwestią jest dość skromna Bibliografia – 4 pozycje. Z kolei w tabeli na stronie 18 pracy pisemnej, drugi segment powinien być rozpoczęty od taktu 106 (nie 107).

Ogólnie praca jest napisana poprawnym językiem, podział na poszczególne części jest logiczny i prawidłowy, treść poszczególnych fragmentów pracy (zwłaszcza autorska analiza kompozycji *Arc*) jest dogłębna i dla czytelnika interesująca, a myśli formułowane są precyzyjnie. Przedstawiony opis dzieła *Arc* oceniam bardzo dobrze.

Konkluzja

Pozytywnie przyjmuję i bardzo dobrze oceniam pracę doktorską Pana mgra Mateusza Śmigasiewicza, przedstawioną w postaci partytury utworu *Arc* na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną oraz pracy pisemnej *Opis dzieła Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną – organizacja, ruch, trwanie*.

Stwierdzam, że praca doktorska Pana Mateusza Śmigasiewicza spełnia wymagania artykułu 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2021 poz. 478).



dr hab. Artur Kroschel, prof. AMP