

RECENZJA

w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora magistrowi **Mateuszowi Śmigasiewiczowi** w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne – na podstawie utworu ***Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę*** wraz z opisem autorskim – wykonana na zlecenie Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Przewód doktorski prowadzony na podstawie Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. poz. 478).

OCENA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Doktorant **mgr Mateusz Śmigasiewicz** przedstawił kompozycję pt. ***Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę***. Utwór został skomponowany w roku 2022. Kompozycja ta ma budowę 1-częściową, a jej czas trwania, jak podano w partyturze, liczy ok. 35 minut. Utwór ***Arc*** posiada tradycyjną notację. Zapis dzieła ujęty jest w partyturze zredukowanej. Partytura poprzedzona została zamieszczonym wykazem obsady wykonawczej utworu wraz z uwagami wykonawczymi. Nieścisłość stanowi w tymże wykazie brak instrumentów solowych: klarnetu, akordeonu i wiolonczeli, które obowiązkowo powinny znaleźć się, podobnie jak w partyturze, bezpośrednio nad kwintetem smyczkowym. Kompozytor nie doprecyzowuje również liczebności kwintetu smyczkowego, co w opinii recenzenta byłoby zasadne. Pełna obsada wykonawcza przedstawia się następująco: 2 flauti (2. muta in flauto piccolo), 2 oboi, 2 clarinetti in si \flat , 2 fagotti, 3 corni in fa, 3 trombe in si \flat , 2 tromboni, trombone basso, tuba, timpani, bateria (2 wykonawców) [I: piatto sospeso medio, crotales, silofono, vibrafono, 2 bonghi; II: 2 piatti sospesi piccolo e grande, tam-tam, 2 gonghi, 5 tom-toms, tamburo piccolo], arpa, pianoforte, clarinetto in si \flat solo, fissa armonica solo, violoncelo solo, violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabbassi. Partytura została sporządzona pieczołowicie, choć jej klarowność i czytelność pogarsza nieco za mała czcionka. Ponadto, kompozytor nie ustrzegł się pewnych błędów, np. partię kontrabasów oznaczył z j. włoskiego *contrabassi*, podczas gdy powinno być *contrabbassi* (podwójna litera *b*).

Sam twórca traktuje swą kompozycję jako swoisty eksperyment muzyczny. Jak pisze on w pierwszym rozdziale opisu dzieła artystycznego: „W opisywanym przeze mnie w tej pracy utworze nie pojawiają się nowe techniki kompozytorskie ani zabiegi brzmieniowe. Od samego początku pracy nad kompozycją pragnąłem jednak, by zaznaczył się w niej bardzo mocno element pewnego eksperymentu. Eksperyment ów dotyczy organizacji zdarzeń: narracja utworu, jego upływanie, oparta jest na prezentacji kolejnych segmentów,

skontrastowanych między sobą, ale wewnątrznie jednorodnych. Ich rozgrywanie się w czasie inicjowane jest przez procesy, które ze swej natury są zaprojektowane do nieustannego działania." Dzieło budowane jest ewolucyjnie – kompozytor konstruuje w kolejnych segmentach „tkankę dźwiękową” w oparciu o motoryczne warstwy stanowiące czynnik fakturotwórczy (stałość procesów), unikając jednak dosłownych powtórzeń dzięki zmienności czasów trwania równoległe zachodzących procesów. Ewolucyjna narracja utworu odbywa się poprzez dobudowywanie kolejnych warstw w utrzymywanej motorycznie konstrukcji. Według Autora „...intencją było stworzenie środowiska, w którym słuchacz mógłby skupić swoją głęboką uwagę na obserwowaniu zmienności tej ruchomej tkanki.”

Główne założenia twórcze przy kreowaniu przedmiotowego dzieła zogniskował kompozytor wokół faktury i formy utworu. Rozbudowana forma na którą składa się 9 jednorodnych segmentów o prawidłowo zaprojektowanych proporcjach i zróżnicowana faktura utworu pozwala kompozytorowi na wykorzystanie wielu rozmaitych zestawień instrumentalnych. Na uwagę zasługuje oryginalna instrumentacja i zachowanie odpowiedniego balansu pomiędzy zestawianymi ze sobą grupami instrumentów. Interesująco przedstawia się kolorystyka brzmienia uzyskana bogatą paletą środków kompozytorskich (zwłaszcza w zakresie kombinacji barwowych). W przedmiotowym utworze jest ona wypadkową instrumentacji oraz organizacji zjawisk harmoniczných, takich jak na przykład współbrzmienia mikrotonowe. W orkiestrze uwagę zwraca bogactwo środków artykulacyjnych wykorzystane zwłaszcza w grupie smyczkowej, co ma bezpośrednie przełożenie na kolorystykę. W partii instrumentów solowych kolorystyka jest bardzo zmienna, co jest wynikiem wykorzystania wielu technik artykulacyjnych oraz różnorodnych sposobów organizacji wysokościowej dźwięku na przestrzeni utworu. W obszarze organizacji materiału dźwiękowego kompozytor posługuje się fakturą wielowarstwową, świadomie i logicznie operując planami dźwiękowymi w pełni korzysta z wybranego przez siebie aparatu wykonawczego. Ładunek emocjonalny dzieła wykazuje kontrastowość a zarazem spójność – „temperatura” emocji jest zróżnicowana w logiczny i właściwy sposób. Pewną oczywistością dla każdego kompozytora jest fakt, iż najtrudniejsze w sztuce kompozycji jest prowadzenie narracji na długiej przestrzeni czasowej, innymi słowy – łatwiej jest znaleźć materiał służący do przetwarzania, aniżeli go przetwarzać. W przypadku **Arc** kompozytorowi udało się jedno i drugie – wykreował materiał w oparciu o własne założenia teoretyczne i stworzył dużą formę posługując się tymże materiałem. Interesująco wydaje się też potraktowanie instrumentów solowych, które „nie wychodzą przed orkiestrę”, lecz są jej dopełnieniem, uzupełnieniem, a czasami stanowią jedyny podmiot kreowania narracji (np. segment IX). Specyficzne jest również w tym dziele potraktowanie napięć i odprężeń. Kompozytor pisze: „Koncepcja **Arc** zakłada studium głównie procesów o przebiegu łukowym, a więc takich, gdzie następuje wychylenie, a potem powrót do wyjściowej wartości parametru. Rezultatem jest sytuacja muzyczna, której charakterystyką jest falowanie i długotrwałość procesów.”

W zakresie organizacji wysokości dźwięku oraz współbrzmieniowości kompozytor niemalże całkowicie rezygnuje z systemu dur-moll odrzucając funkcyjność, modulacje, rozwiązania dysonansów i wszelkie zależności napięciowe wynikające z systemu tonalnego.

Opiera się za to na spektrum harmonicznym dźwięku, traktując go jako układ interwałów poddawany transpozycjom. Stosowana w tej kompozycji mikrotonowość jest często wynikiem operowania wycinkami spektrum harmonicznego. Jednym z charakterystycznych współbrzmień harmonicznymi jest wielodźwięk o budowie trójdźwięku durowego. Kompozytor wykorzystuje go w charakterystyczny dla siebie sposób poddając mikrotonowej wibracji poszczególne składniki tego współbrzmienia, osiągając przy tym ciekawy efekt kolorystyczny. Innym interesującym zabiegiem harmonicznym jest stopniowe przesuwanie składników akordu o małe interwały umożliwiające na przestrzeni przebiegu harmonicznego płynne przechodzenie z jednej struktury harmonicznymi w drugą. Środki harmonicznymi zastosowane w utworze czynią **Arc** dziełem oryginalnym na tym polu.

Rytmika potraktowana jest w tym utworze specyficznie – wiąże się niejako z agogiką, bowiem podstawowym w tym kontekście narzędziem operowania rytmem jest przyspieszanie i zwalnianie poprzez zmianę wartości rytmicznych do coraz krótszych, a następnie – coraz dłuższych. Jest to proces o przebiegu łukowym. Jeśli dzieje się to równolegle w wielu warstwach w sposób asynchroniczny, uzyskiwana jest w ten sposób swoista polirytmia, w której w kilku warstwach zastosowane są różne wartości rytmiczne, lecz materiał wysokościowy pozostaje taki sam.

Plan dynamiczny w całej kompozycji **Arc** został przez kompozytora precyzyjnie opracowany. Główne oznaczenia dynamiczne często uzupełniane są w partyturze oznaczeniami cieniującymi (*cresc.* i *decresc.*). Poziomo dynamiczne zmieniają się płynnie lub nagle – kontrastowo. W ślad za dynamiką podąża plan instrumentacyjny świadczący o logice rozwoju dramaturgii dzieła.

Płaszczyzna agogiczna w partyturze **Arc** wykazuje sporadyczne zmiany tempa. Jest to jednak, w opinii recenzenta, uzasadnione charakterem dzieła i przyjętą przez kompozytora koncepcją muzycznej narracji. Dominują raczej tempa umiarkowane, a ich zmiana koreluje z rozwojem akcji muzycznej i osiągnięta jest np. takimi środkami jak: zwiększanie i zmniejszanie jednostek metronomicznych tempa, rozdrobnieniem lub wydłużeniem wartości rytmicznych czy zastosowaniem motoryki lub uproszczeniem faktury muzycznej.

Kompozycja **Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę** mgr. Mateusza Śmigasiewicza ukazuje indywidualną a zarazem oryginalną i spójną koncepcję twórczą. Kompozytor w sposób świadomy i zaplanowany stworzył własny projekt artystyczny zakładający wykreowanie dzieła będącego, jak sam mówi „...z jednej strony eksperymentem, z drugiej – próbą uchwycenia [...] wciąż odkrywanych osobliwości dostępnych w spotkaniu płaszczyzny struktury komunikatu z mechanizmami percepcji.” Przedstawiona partytura świadczy o bardzo dobrym opanowaniu warsztatu kompozytorskiego, tak pod względem prowadzenia muzycznej narracji jak i operowania środkami instrumentacyjnymi.

Strona edycyjna również nie budzi większych zastrzeżeń – partytura odznacza się doprecyzowaniem wszelkich szczegółów, jednakże jej przejrzystość i czytelność (w wersji drukowanej), jak już wcześniej sygnalizował recenzent, traci ze względu na zbyt mały rozmiar czcionki.

OCENA OPISU DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Praca pisemna jest opisem przedstawionego w przewodzie doktorskim dzieła *Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę*. Jednakże na stronie tytułowej opisu dzieła artystycznego widnieje tytuł tegoż dzieła w nieco innym brzmieniu: *Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*. Jest to pewna nieścisłość, która nie powinna mieć miejsca. Należałoby ów tytuł ujednolicić.

Praca opisowa licząca 35 stron składa się ze wstępu, trzech rozdziałów oraz zakończenia. We wstępie autor odnosi się do przedmiotowego dzieła *Arc* podając podstawowe informacje nt. tej kompozycji oraz przybliża treść poszczególnych rozdziałów opisu dzieła.

W pierwszym rozdziale opisu autor koncentruje się na omówieniu założeń twórczych. Dokonuje też próby zdefiniowania z własnej perspektywy takich pojęć jak *nowość* i *inność* czy *proces* i *parametr* w muzyce. Ponadto omawia swój warsztat pracy przedstawiając sposoby i środki twórczego działania oraz priorytety przyświecające autorowi w procesie tworzenia, sięgając także po przykłady wypowiedzi Gérarda Grissey'a dotyczące jego teorii o czasie muzycznym.

Rozdział drugi poświęcony został omówieniu najważniejszych zagadnień, które składają się na definicję *mechaniki* utworu *Arc* i odnoszą się do problematyki organizacji materiału dźwiękowego. Są to głównie takie elementy jak: skala procesu, organizacja wysokości dźwięku (w tym harmonika i zjawiska melodyczne), rytmika, forma, kolorystyka i instrumentacja.

Trzeci rozdział jest szczegółową analizą muzyczną kompozycji *Arc* z uwzględnieniem budowy formalnej (podział makroformalny obejmuje 9 segmentów i przedstawiony jest w analizie w formie schematu graficznego uwzględniającego proporcje długości kolejnych segmentów) oraz poszczególnych elementów dzieła muzycznego. Autor traktuje tę analizę wieloaspektowo, nie pomijając przy tym zagadnień instrumentacyjnych oraz ekspresyjnych.

W zakończeniu pracy Doktorant konstruuje wnioski końcowe dotyczące „...podjętych decyzji twórczych i ich wpływu na odbiór utworu.” Jednym z głównych wniosków autora, zdaniem recenzenta, jest następująca myśl: „Zadaniem estetycznym podczas tworzenia *Arc* nie było tworzenie ciężaru emocjonalnego, lecz umożliwienie słuchaczowi zanurzenia w wielopłaszczyznowy organizm brzmieniowy. [...] To, co przyświeca konstrukcji utworu, to raczej postawienie słuchacza w roli obserwatora otaczającej, sferycznej rzeczywistości, gdzie postrzegane zdarzenia nie każą się interpretować jako ciągi przyczynowo-skutkowe, zmierzające liniowo jeden do drugiego.”

Praca napisana jest językiem zwięzłym i rzeczowym i odznacza się bogatym zasobem słownictwa. Strona merytoryczna ujawnia wysoki poziom wiedzy Doktoranta z zakresu teorii muzyki. Omawiane zagadnienia ukazują przedmiotowe dzieło wieloaspektowo, ujmując szczegółowo przedstawione aspekty analizy muzycznej kompozycji *Arc* oraz dodatkowe konteksty dotyczące historii muzyki XX i XXI wieku. Dobrze byłoby, gdyby Doktorant wyjaśnił wprowadzone w II rozdziale pracy pojęcia *forma blokowa* (s. 10) oraz *kompozycja o budowie*

warstwowej (s. 11), bowiem w opinii recenzenta ich interpretacja jest niejasna. Atutem pracy pisemnej są natomiast zawarte w niej liczne przykłady nutowe czytelnie obrazujące omawiane w treści zagadnienia. Szkoda jednak, że Autor nie zamieścił na końcu pracy wykazu tychże przykładów, co jest praktykowane w pracach pisemnych. Wykorzystana literatura jest właściwie dobrana i wzbogaca merytoryczną treść pracy.

Strona edycyjna posiada pewne uchybienia. Autor wprowadził we właściwy sposób dzieli pracę na rozdziały i podrozdziały, jednakże dbałość o odpowiednie rozmieszczenie tekstu nie jest mocną stroną tej pracy. Autor nagminnie pozostawia „samotne” litery na końcu wersu. Ponadto przykłady nutowe powinny być opisywane nad, a nie pod przykładem. W przykładzie 2 (s. 14) czcionka tekstu nutowego jest ewidentnie zbyt mała, by móc ją swobodnie rozczytać – należało inaczej przykład sformatować. Zdarzają się też „literówki” (np. s. 19: *zaznaczne*) czy inne nieścisłości językowe (np. s. 9: *...mногоści transformacyj...*, s. 18: *...uzyskany jest się w nim poprzez...*, s. 27: *...osiągnąć utrzymywany następnie puls ćwierćnutowym...*).

KONKLUZJA

Mgr Mateusz Śmigasiewicz jest niewątpliwie utalentowanym młodym kompozytorem. Dzieło doktorskie *Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* charakteryzuje bardzo dobre opanowanie warsztatu kompozytorskiego oraz, co ważne – oryginalny rys charakterologiczny. Utwór ten świadczy o tym, iż kompozytor jest twórcą poszukującym, zdolnym do podejmowania eksperymentów popartych indywidualnie stworzoną koncepcją teoretyczną. Dzięki takiej postawie perspektywa twórczego rozwoju tego młodego artysty przedstawia się obiecująco. Gruntowne wykształcenie Doktoranta w zakresie kompozycji pozwala mu w pełni wykorzystać wypracowany warsztat kompozytorski.

Stwierdzam, iż praca doktorska mgr. Mateusza Śmigasiewicza w postaci kompozycji pt. *Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* i jej opis teoretyczny spełniają wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. poz. 478).

W pełni popieram wniosek o nadanie mgr. Mateuszowi Śmigasiewiczowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.

Prof. dr hab. Jacek Glenc

