

Katowice, 30 lipca 2025 r.

prof. dr hab. Marek Nosal

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wydział Instrumentalny

Dziedzina sztuki

Dyscyplina: sztuki muzyczne

Recenzja

**w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

mgr. Mateuszowi Kowalskiemu

Zlecniodawca recenzji - Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie - pismo z dnia 27 marca 2025 r. skierowane przez Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej prof. dr. hab. Roberta Cieślę, informujące o wyznaczeniu mojej osoby jako recenzenta w ww. postępowaniu. Do pisma została dołączona rozprawa doktorska mgr. Mateusza Kowalskiego

Rozprawa doktorska nosi tytuł „II koncert fortepianowy f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w aranżacji na gitarę klasyczną i orkiestrę”. Składa się ona z dzieła artystycznego - płyty CD - oraz opisu dzieła artystycznego, łącznie stanowiących rozprawę pod wyżej wymienionym tytułem.

Dzieło artystyczne

Dzieło artystyczne obejmuje następujący program:

Fryderyk Chopin (1810-1849) - Koncert fortepianowy f-moll op. 21 w opracowaniu na gitarę

1. Maestoso
2. Larghetto
3. Allegro vivace
4. Larghetto w wersji na gitarę solo (fragmenty)

Łączny czas: 40'42".

Wykonawcami są: gitarzysta Mateusz Kowalski oraz Orkiestra {oh!} pod dyrekcją Martyny Pastuszki.

Nagrania Koncertu f-moll z orkiestrą dokonano w dniach 8-9 października 2023 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Mix i mastering zrealizowali: Gabriela Blicharz, Lech Dudzik, Joanna Popowicz.

Fragmenty solowe z II części Koncertu zostały nagrane 16 grudnia 2024 w Salonie Siccas Guitars w Karlsruhe, w Niemczech. Nagranie zrealizował Jouyan Tarzaban.

Decydując się na wykonanie Koncertu fortepianowego f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w aranżacji na gitarę i orkiestrę, Doktorant podjął zadanie bardzo ambitne, wymagające mistrzowskiego warsztatu instrumentalnego, ale także artystycznej odwagi, ponieważ każda próba przeniesienia fortepianowych arcydzieł Chopina na inny instrument jest - zwłaszcza w polskim środowisku muzycznym - żywo dyskutowana, krytykowana, a czasem wręcz wyszydzana. Z tych względów już sam temat i koncepcja omawianej tu rozprawy doktorskiej zasługuje na uznanie.

Przechodząc natomiast do oceny dzieła artystycznego, będącego realizacją tej koncepcji, już na wstępie pragnę wyrazić swój podziw i szacunek dla wszystkich wykonawców, z solistą na czele. Wielka muzyka genialnego kompozytora znalazła w Mateuszu Kowalskim i muzykach Orkiestry {oh!} prowadzonych przez Martynę Pastuszkę interpretatorów najwyższej próby, w wyniku czego powstało nagranie absolutnie wyjątkowe w gitarowym dorobku fonograficznym. Znakomicie uchwycona forma, wyraziste emocje muzyczne, barwna i zniuansowana gra całego zespołu wciąga i utrzymuje zainteresowanie słuchacza od pierwszego do ostatniego akordu. Ponieważ niniejsza recenzja nie dotyczy Orkiestry, nie będę rozwodził się nad różnorodnymi walorami jej gry, wyrażając tu jedynie moje wielkie gratulacje dla zespołu prowadzonego przez Martynę Pastuszkę. Artystyczny rozmach orkiestry mógłby nieść ze sobą ryzyko zdominowania przez nią muzycznego przekazu, zwłaszcza w przypadku solisty grającego na gitarze, która z powodu wolumenu brzmienia nie jest tak naturalnym liderem czy partnerem do dialogu z orkiestrą jak fortepian. Nie stało się tak, a to dzięki wybitnym umiejętnościom Mateusza Kowalskiego, który wydaje się wręcz uskrzydłony grą partnerów i adekwatnie do swojej roli w utworze prezentuje interpretację pełną wirtuozerii i polotu. Solista wspina się tu na wyżyny artyzmu zarówno w warstwie czysto technicznej realizacji partytury, jak i w każdym aspekcie służącym oddaniu wyrazowego bogactwa kompozycji.

Interpretacja Koncertu brzmi zachwycająco, co według mnie ostatecznie rozstrzyga dyskusję nad sensownością opracowania i wykonania gitarowej transkrypcji Chopinowskiego arcydzieła. Partia gitary nie jest może w pełni idiomatyczna, występują w niej elementy mniej przekonujące (np. flażolety w głośniejszej dynamice), ale w ogólnym wrażeniu pozostają one gdzieś na marginesie. Zdecydowanie dominują pozytywne odczucia, przemawiające za uznaniem projektu jako w pełni udanego. Zapewne, czerpanie satysfakcji z odbioru tego nagrania wymaga od słuchacza dużej dozy ciekawości nowych wrażeń i otwartości na nowe odczytanie doskonale znanej partytury. W moim odczuciu zmiana instrumentu solowego z fortepianu na gitarę nadaje utworowi świeży koloryt, otwiera atrakcyjne dla wykonawców i słuchaczy perspektywy, wynikające głównie ze skali możliwości barwowych i artykulacyjnych gitary. Umieszczenie gitary w partii solowej w dużym stopniu zmienia

brzmieniową aurę utworu, ale nie implikuje zaburzenia proporcji brzmieniowych między solistą i orkiestrą, co mogłoby skutkować wypaczeniem formalnej idei koncertu. Niewątpliwie, doskonałe ustawienie tych proporcji jest w dużym stopniu zasługą realizatorów nagrania, które zarazem pięknie oddaje naturalne brzmienie instrumentów.

Dzieło artystyczne dopełnione jest przez nagranie fragmentów solowych II części Koncertu f-moll, które to - zgodnie ze komentarzem Doktoranta - pełnić miało rolę narzędzia promocyjnego projektu. Na płycie stanowi ono czarujący bis, a wykonanie ponownie dowodzi nadzwyczajnej wrażliwości i wyobraźni Mateusza Kowalskiego.

Opis dzieła artystycznego

Opis dzieła artystycznego zawiera wstęp, cztery rozdziały, zakończenie, bibliografię i spis ilustracji. Budowa opisu jest poprawna, kolejność rozdziałów logicznie prowadzi od problematyki ogólnej do szczegółowych zagadnień związanych z prezentowanym dziełem artystycznym. Doktorant przedstawił główne elementy związane z procesem adaptacji i budowaniem świadomej interpretacji wielkiej formy koncertowej Chopina. Wychodząc od opisanego historycznego kontekstu gitarowych transkrypcji muzyki Chopina, ukazał prezentowaną w dziele artystycznym transkrypcję Koncertu f-moll w aspekcie porównania możliwości brzmieniowych fortepianu z czasów Chopina i gitary, a także charakterystyki opracowania Jerzego Koeniga oraz własnych modyfikacji, prowadzących do sformułowania wersji docelowej. Następnie, na bazie źródeł historycznych wskazał na najważniejsze cechy stylu wykonawczego Chopina, które były najistotniejszym czynnikiem wpływającym na decyzje Doktoranta, dotyczące własnych praktycznych rozwiązań technicznych i interpretacyjnych, zastosowanych w realizacji nagrania.

Jakkolwiek merytoryczna zawartość opisu jest wystarczająca, to pragnę odnotować kilka uwag krytycznych.

W podrozdziale 1.1. „Od pierwszych XIX-wiecznych opracowań po współczesność” Autor wprowadza w kilku miejscach poboczny wątek wpływu muzyki Chopina na oryginalną twórczość kompozytorską Aleksandra Tansmana, Heitora Villi-Lobosa i Agustina Barrios, którzy nie byli autorami transkrypcji. To zagadnienie bardzo ciekawe i można zapewne poświęcić mu oddzielną pracę, ale nie należy ono do tematu wskazanego w tytule rozdziału i wprowadza nieporządek w toku tekstu. Ponadto, zamieszczony w tym podrozdziale wybór autorów gitarowych transkrypcji utworów Chopina jest dość ograniczony i nieuporządkowany. Wydaje się, że zwarte, ale dokładne i usystematyzowane zestawienie, uwzględniające obok opracowań solowych także obszerny dorobek w zakresie transkrypcji na dwie gitary, pozwoliłoby lepiej ukazać skalę i zakres omawianego zjawiska, a tym samym wykazać wyjątkowy charakter dokonania prezentowanego przez Doktoranta. Takie ujęcie stanowiłoby precyzyjne i dobitne potwierdzenie tez stawianych w kolejnym podrozdziale 1.2. „Znaczenie *Koncertu f-moll* w kontekście innych transkrypcji”, gdzie z kolei Autor niepotrzebnie powtarza się, trzykrotnie przypominając, że dotychczasowe transkrypcje dotyczyły głównie miniatur.

Podczas lektury podrozdziału 2.1.2. „Gitara klasyczna” uwagę przykuwa zdanie: „Jej poprzedniczką była gitara romantyczna - to właśnie taki instrument Chopin mógł słyszeć,

dzieląc scenę z hiszpańskim wirtuozem gitary Fernando Sorem.” (str. 26). Tak sformułowane zdanie może być odczytane dwojako - jako hipoteza na temat możliwego wspólnego koncertu Chopina i Sora, ale też jako informacja o takim wydarzeniu i wtedy byłaby to informacja wręcz sensacyjna - wątpliwości czytelnika rozwiąłoby zamieszczenie przypisu z dokładnym podaniem źródła tej hipotezy/informacji.

Na początku podrozdziału 2.2 dotyczącego aspektów transkrypcji Jerzego Koeniga i przyjętych rozwiązań transkrypcyjnych Autor podaje informację, że „w oryginale fortepian ma swoje wejście w takcie 71, podczas gdy w transkrypcji Koeniga ma to miejsce w takcie 7. W późniejszym wydaniu błąd ten został naprawiony, lecz w tym rozdziale będę odnosił się do wydania na którym pracowałem - tego z wejściem fortepianu w takcie 7.” Nie rozumiem, dlaczego ten oczywisty błąd w numeracji taktów został powielony w rozprawie doktorskiej.

W rozdziale 3. Autor opisuje najważniejsze zagadnienia dotyczące stylu wykonawczego Chopina i jego epoki, stanowiące dla współczesnego wykonawcy podstawę do świadomego budowania interpretacji. Czytając ten rozdział, spodziewałem się w dalszym toku pracy ukazania, w jaki sposób przedstawiona wiedza historyczna wpłynęła na przyjęcie konkretnych rozwiązań interpretacyjnych. Rzeczywiście, w kolejnym rozdziale (4. „Realizacja nagrania”) można odnaleźć te treści, jednak niedosyt budzi brak konkretnych przykładów ilustrujących użycie określonych narzędzi wykonawczych.

Muszę także zauważyć, że Doktorant w kilku miejscach rozdziału 3., zamiast jedynie relacjonować przyjęte założenia interpretacyjne czy też użyte środki techniczne, wszedł w rolę recenzenta, oceniając efekty swej pracy. Dla przykładu: Autor - przyjawszy w tym rozdziale konwencję wypowiedzi w pierwszej osobie - pisze: „Precyzyjnie realizuję chopinowskie oznaczenia artykulacyjne (...)” (str. 61), albo: „Fragmenty ostinatowe realizuję z dbałością o przejrzystość faktury, różnicując plany brzmieniowe poprzez odpowiednie balansowanie między melodią a akompaniamentem”.

Obok tych uwag merytorycznych należy również odnotować formalne usterki i zaniedbania w przygotowaniu opisu dzieła artystycznego.

Podrozdział 2.1.2. rozpoczyna się od cytatu z książki Józefa Powroźniaka, który to cytat obejmuje cały akapit i nie jest poprzedzony żadnym wprowadzeniem, nie ma też nawiązania do niego w dalszym toku tekstu. Być może jest to rodzaj motta, ale nie jest to odzwierciedlone w edytorskim ujęciu tego fragmentu.

Kolejne uwagi dotyczą poprawności językowej opisu. Zastrzeżenia budzą sformułowania niezręczne, potoczne bądź nieprecyzyjne, np.: „Szczególnie istotna jest kwestia prowadzenia dźwięku (...)” (str. 29), „(...) siła [gitary] tkwi przede wszystkim w możliwości kształtowania barwy, która jest wyjątkowo szeroka” (str. 32), „Jest to możliwe dzięki braku powtórzeń pod rząd palców prawej ręki.” (str. 39). I jeszcze przykład, gdzie brak precyzji Autora wywołuje u czytelnika obraz niezwyklego chwytu z użyciem wyłącznie kciuka lewej ręki: „(...) wersja Koeniga wymaga jednoczesnego przyciśnięcia kciukiem progu 7. na szóstej strunie i progu 16. na strunie pierwszej” (str. 39).

Wiele przejawów językowej niezręczności znajduje się w podrozdziale 2.3., który zawiera liczne zdania bez orzeczenia, np.: „Celem umożliwienie prawej ręce pracy w szybszym tempie.” (str. 40), „Celem osiągnięcie wyższego tempa i lekkości.” (str. 41), „Efektem większa klarowność i precyzja.” (str. 42), „Wszystkie analogiczne fragmenty

zmienione według poniższego klucza.” (str. 44). Stwierdzenia te można było z łatwością wyrazić poprawnie zbudowanymi zdaniami, albo użyć bardziej zgrabnych równoważników zdań, albo też zrezygnować z formy opisowej i ująć wszystko w formie tabeli.

Niestaranność w opracowaniu tekstu objawia się również w oczywistych przeoczeniach. Na str. 33 występuje zdanie nieskończone: „O ile w fortepianie epoki Chopina pedalizacja służyła (szczególnie w przypadku Chopina) przede wszystkim modyfikacji barwy dźwięku, a nie tylko jego wzmocnieniu.” Natomiast pod koniec opisu odnaleźć można kilka wierszy niemal dosłownie powtórzonych na dwóch kolejnych stronach tekstu: w podrozdziale 4.3 (str. 67, wiersze 4-10) oraz w Zakończeniu (str. 68, sześć ostatnich wierszy).

Konkluzja

Dzieło artystyczne przedstawione przez Pana Mateusza Kowalskiego, z uwagi na doniosłe znaczenie podjętego tematu, a przede wszystkim ze względu na znakomitą w każdym aspekcie jego realizację, uznać należy za osiągnięcie wybitne i wyjątkowe nie tylko w dorobku polskiej muzyki gitarowej, ale także w skali międzynarodowej, tym samym stanowiące wartościowy wkład w rozwój dyscypliny reprezentowanej przez Doktoranta.

Natomiast opis dzieła artystycznego, ze wskazane wyżej usterki, nie odznacza się równie wysokim poziomem jak samo dzieło. Uznając jednak właściwe proporcje w znaczeniu obu tych komponentów, tj. dzieła i jego opisu, stwierdzam, że nad mankamentami opisu przeważają wyjątkowe walory przedstawionego przez Doktoranta dzieła artystycznego i tym samym rozprawę oceniam pozytywnie.

Podsumowując, Pan Mateusz Kowalski w swej rozprawie doktorskiej wykazał się wszechstronną wiedzą teoretyczną w dyscyplinie sztuki muzycznej i umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej. Przedstawione dzieło stanowi wartościowe i oryginalne dokonanie artystyczne spełniające warunki Ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

prof. dr hab. Marek Nosal