PODPIS ZAUFANY
MICHAŁ
MOC
19.07.2026 01:45:10 GMT+0200
Dokument podpisany elektronicznie
podpisem zaufanym

dr hab. Michał Moc, prof. AMKL
Dziedzina sztuki, dyscyplina: sztuki muzyczne
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

RECENZJA
w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora
Panu Michałowi Malcowi

Zleceniodawca:
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie - w oparciu o fakt powierzenia funkcji recenzenta w przedmiotowym postępowaniu przez Radę Dyscypliny Artystycznej UMFC – o czym poinformowano recenzenta pismem Przewodniczącego RDA UMFC z dn. 12.06.2026 r.

Przedmiot recenzji: dzieło artystyczne i opis dzieła
Autor/kompozytor: Michał Malec
VOICE OF GOD for percussion, mixed choir and orchestra/
Voice of God na perkusję, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną – analiza wybranych elementów języka muzycznego i ich korelacji z tekstem kompozycji.
Rozprawa teoretyczna z roku 2025 opatrzona oświadczeniem kompozytora z datą: 22.09.25 r.
Partytura opatrzona datą powstania: 2022-23

Informacja porządkowa:
Do otrzymanej informacji o powierzeniu funkcji recenzenta nie zostały załączone żadne inne informacje ani dokumenty dotyczące działalności kandydata, a także żaden z elementów wymienionych przez ustawodawcę lub często przyjmowanych zwyczajowo jako istotne dla ustalenia przebiegu procedury i/lub umiejscowienia ocenianego dzieła w dorobku artystycznym i/lub rozwoju Kandydata. Tym samym elementy takie jak np. życiorys, dyplom ukończenia studiów, opis dorobku oraz wszelkie dokumenty nieoceniane przez recenzenta wprost, ale niezbędne w procedurze jako całości, w tym uchwała Rady Dyscypliny Artystycznej (jej treść/data/numer) – zostały wyłączone z oglądu recenzenta. Niniejszą recenzją recenzent nie bierze zatem udziału w potwierdzeniu któregokolwiek innego elementu procedury przewodowej, poza dokonaniem - pozbawionej przywołanej wyżej wiedzy i kontekstów – wyizolowanej oceny wskazanego osiągnięcia i rozprawy teoretycznej, opartej na wytycznych przyjętych przez RDA UMFC (określonych uchwałą 01/04/11/2025 z dn. 4 listopada 2025 r.- tj. po datach jakimi opatrzona jest partytura i jej opis) dotyczących zakresu recenzji.

Obszar analizy recenzenckiej:
Wnioskując z zapisów art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. 2023, poz. 742 z późn. zmianami) zleceniodawca, doprecyzowując oczekiwania względem recenzji, zawęził zakres analizy recenzenckiej do ustalenia konkluzji stwierdzającej spełnienie lub niespełnienie w osiągnięciu artystycznym i rozprawie teoretycznej trzech określonych przez ustawodawcę przesłanek:

1. Czy rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie?
2. Czy rozprawa doktorska prezentuje umiejętność samodzielnego prowadzenia przez kandydata pracy naukowej lub artystycznej?
3. Czy przedmiotem rozprawy doktorskiej jest oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań naukowych w sferze gospodarczej lub społecznej albo oryginalne dokonanie artystyczne?

OPINIE wraz z uzasadnieniami odnośnie do wskazanych pytań/kryteriów:

Ad. 1 OPINIA:

Zdaniem recenzenta, w korelacji z brzmieniem art. 187 przywołanej Ustawy, **w przedstawionej pracy Kandydat prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie**. Pan Michał Malec w analitycznym opisie własnej partytury prezentuje poziom wiedzy oraz refleksji teoretycznej dalece wykraczający poza zakres „ogólny". Zarówno geneza dzieła, ilość opisanych kontekstów, klucz ich wyboru, a także słownictwo, poziom merytoryczny wypowiedzi dają pełne przekonanie co do profesjonalnego – w obliczu stawianych wymagań – przygotowania Kandydata. Partytura zapisana jest w sposób czytelny, szczegółowy, umożliwiający wykonania, obrazuje doświadczenie i orientację w zagadnieniach kompozytorskich również na poziomie wyższym niż wskazana ustawą „ogólność". Partytura wraz z opisem dzieła prezentują zatem właściwe zasoby teoretyczne służące wyzyskaniu kompetencji twórczych, świadomej realizacji formy, skutecznej i czytelnej realizacji koncepcji artystycznej.

UZASADNIENIE:

Głównym obszarem prezentacji wiedzy teoretycznej jest rozprawa pisemna stanowiąca opis dzieła artystycznego. Liczy ona 101 numerowanych stron obejmujących wstęp, 5 rozdziałów i zakończenie wyjaśniające inspiracje i podsumowujące intencje kompozytora. Ostatnie 4 strony to bibliografia oraz wykaz tabel i przykładów. W rozdziale pierwszym Kandydat bardzo celnie, przekonywująco i odwołując się do wybranych innych autorów, nakreśla ramy swojej postawy twórczej – przywołując m.in. potrzebę zainteresowania muzyką przed pogonią za muzycznym rewolucjonizmem, koncepcję poszukiwania formy jako wypadkowej samoograniczenia i świadomego budowania konstrukcji dzieła, w końcu – z ujmującą szczerością - zasadę poświęcania większej ilości czasu na ewolucję i dojrzewanie kompozycji, niż sam fizyczny zapis partytury. Refleksje te nie są luźno przywołanymi przemyśleniami, ale – poparte źródłami i sylwetkami autorytetów - tworzą idealną przestrzeń dla wyjaśnienia genezy własnego dzieła, tj. przekonywującej drogi od „Głosu Pana" Stanisława Lema, przez odrzucenie wielu aspektów pierwotnej inspiracji (z samym oryginalnym tekstem włącznie), aż po złożoną czteroczęściową budowę docelowego utworu, z tekstami biblijnymi, z decyzjami artystycznymi podejmowanymi w korelacji z własnym postrzeganiem wiary. Należy tu od razu oddalić obawę, że religijne wytłumaczenia jakichkolwiek kontekstów artystycznych mogłyby mieć charakter dewocyjny, szczególnie w znaczeniu pejoratywnym. Jest wręcz odwrotnie: autor definiuje parametry i tłumaczy własne decyzje twórcze zachowując właściwy naukowy i teoretyczny stosunek do tekstów, skupia się na ich znaczeniu, rzutowaniu na dzieło i warsztat kompozytorski, nigdzie nie przydaje swoim działaniom lub muzyce pierwiastka boskiego, nie tłumaczy się samym natchnieniem czy potrzebą duchową, nawet wybrane wydawałoby się ilustracyjne skojarzenia (jak wyróżnione „sytuacje dramatyczne" opisane na str. 10) przekładają się na pobudki merytoryczne i warsztatowe („w celu zbudowania napięcia", poszukiwanie słów kluczowych związanych z mową lub ciszą itd.). Trzeba zatem podkreślić,

że od strony naukowej podbudowa warsztatu kompozytorskiego widoczna jest tak wyraźnie, iż – co niezwykle cenne – oczywiste utożsamienie autora z tradycją Kościoła katolickiego – owej teoretycznej refleksji nie zakłóca, nie walczy o uwagę, prędzej uwiarygadnia (i tak czytelne i przekonywujące) rozważania teoretyczne. Autor zadbał więc i o prezentację tłumaczenia tekstów, objaśnił dobór obsady wykonawczej (z godnym uznania zabiegiem zastąpienia „głosu Boga" perkusją – zamiast prostego przełożenia na „głos po prostu"), przedstawił także, z iście naukową, analityczną skrupulatnością, tabelaryczny podział części/faz na odcinki o zmiennym instrumentarium (w rozdziale drugim). Rozdział trzeci to prezentacja: ewolucji tempa metronomicznego, koncepcji zmian metrum (zręcznie upraszczanego w odcinkach o gęstej obsadzie), innych zagadnień rytmicznych i gęstości, organizacji materiału. Ostatecznie w rozdziale 4 opisana została ogólnie faktura – ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji „chórów" (wyróżnionych z całej użytej obsady, nie w rozumieniu samego dosłownego chóru), warstwowości, fal, dwojeń, roli perkusji i kolorystki. W krótkim 5 rozdziale omówione zostały wybrane przykłady dotyczące zastosowania samego tekstu – jego relacji z poszczególnymi współczynnikami fakturalnymi. Znakomite i niezwykle trafne jest zakończenie – to dosłowny fajerwerk myśli podsumowujących postrzeganie samego siebie wobec przeanalizowanego utworu, pełnych szczerej wrażliwości rozterek z tym związanych, ale stawiających kompozytora nie przed dziełem, lecz schowanego znów w szeregu autorytetów (tu: Panufnik, Zanussi, Kant, Mykietyn, Dahlhaus). Czytając ostatnie dwie strony nie ma się już żadnych wątpliwości, że samoświadomość, wiedza teoretyczna i rozeznanie Pana Michała Malca w obranej dyscyplinie są duże i autentyczne.

Bardzo pozytywnego odbioru rozprawy teoretycznej nie zakłócają w sposób istotny pojedyncze drobne wątpliwości. Należy jednak - „z recenzenckiego obowiązku" - przywołać wybrane z nich, ku uwadze autora:

a) wyrażone na stronie 4, na podstawie poszukiwań, przekonanie, że istnieją jedynie utwory na chór i perkusję z mniejszymi składami orkiestrowymi nie jest w pełni uprawnione. Kwerenda w tej sprawie, jeśli oparta była na założeniu, że kompozytorzy zawsze wyszczególniają chór lub perkusję w tytule, gdy powierzają im podobną jak w omawianym dziele rolę – rzeczywiście dawać by mogła taki błędny obraz, ale zdecydowanie byłby on niepełny. Istnieje bowiem wiele utworów orkiestrowych z bardzo istotną rolą chóru i bardzo znaczącą, rozbudowaną, niemal kluczową rolą perkusji - które po prostu nie mają tych ról umieszczonych/wskazanych wprost w nazwach kompozycji. Z wielu takich utworów przywołać można chociażby *Symfonię nr 3 "Kaddish"* Leonarda Bernsteina lub *Symphony 1997: Heaven–Earth–Mankind* Tan Duna (którego to kompozytora skądinąd kandydat przy okazji wymienia). W przywołanych (oraz innych) utworach rola perkusji ma charakter dalece konstruktywistyczny i również wyprowadzona jest z pewnych idei nadbudowanych nad samym warsztatem kompozytorskim, przez co *Voice of God* tak naprawdę świetnie wpisuje się w pewien nurt twórczości (a nie jest precedensem) i fakt ten niczego kompozycji Kandydata nie ujmuje, nie odbiera też ani trochę artystycznej oryginalności.

b) dyskusyjne jest przywołanie parametru gęstości rytmicznej w postaci obliczania średniego czasu jaki matematycznie przypada między ilością dźwięków w zadanym odcinku. Jeśli w wyniku nałożenia różnych grup rytmicznych powstaje z takich „uderzeń" rytm nieregularny, w którym np. wyróżnić można 12 uderzeń na przestrzeni czasu właściwego ćwierćnucie – co przekłada się na średnią „co 0,086 sek.", a kiedy indziej średnia taka wynosi 0,068 sek. (przykłady ze str. 32/33 rozprawy pisemnej) – to chociaż faktyczne wrażenie gęstości z adekwatnych odcinków omawianej partytury rzeczywiście jest wyższe w drugim przykładzie, nie udowadnia tego wskaźnik owych średnich lecz zdolność kompozytora do obmyślenia odpowiednio komplementarnej między głosami i rozedrganej rytmicznie faktury. Średnią bowiem można uzyskać także np. komasując drobne wartości na początku lub na końcu branej pod uwagę ćwierćnuty (choćby w postaci grupy ośmiu sześćdziesięcioczwórek zajmujących tylko pół ćwierćnuty, albo bardzo szybkiego trylu) – i wynik „średni" byłby na odcinku ćwierćnuty taki sam, a wcale nie dowodziłby trwającego zagęszczenia. A zatem przywołany parametr średniej dla ustalenia gęstości należy uznać co najwyżej za wskaźnik pomocniczy, nie element dowodu. Mimo to poszukiwanie i takich dróg mierzenia, przekonania co do wybranych współczynników faktury, dowodzi wyższych niż „ogólne" kompetencji teoretycznych.

c) w tytule podrozdziału 3.2 nie do końca przekonuje dookreślenie, iż chodzi o organizację materiału „dźwiękowego", skoro treść tego podrozdziału zawęża uwagę autora tylko do organizacji materiału „wysokościowego" (wertykalnej i horyzontalnej) – pozostałe parametry dźwięku jako takiego (a więc w swej naturze dużo bardziej pojemne i odnoszące się do większej liczby cech/współczynników) pozostawiając na odrębne fragmenty pracy.

d) efektywne zapoznanie się z rozprawą teoretyczną w postaci wydrukowanej (egzemplarz przekazany do recenzji) jest bardzo utrudnione i uzależnione od wspierania się partyturą. Dzieje się tak dlatego, że większość przykładów nutowych umieszczonych w samej rozprawie posiada rozdzielczość niższą/inną niż w oryginalnej partyturze i jakość graficzną dużo słabszą od tekstu drukowanego, którym są otoczone. Wielu przykładów nutowych po prostu nie da się z tego powodu swobodnie odczytać/przeanalizować. To sytuacja dla czytelnika/recenzenta bardzo niekomfortowa, nieprzystająca do wysokiej oceny merytorycznej należnej za wartość rozprawy w kontekście ustawowego wymogu wykazania się wiedzą teoretyczną. Po prostu przy tak dobrze widocznych kompetencjach, zaangażowaniu i dużym nakładzie pracy szkoda obniżać ów potencjał nieadekwatną jakością wydruku nut (w samej rozprawie). W przypadku dalszego wykorzystania pracy pisemnej należy bezwzględnie wymienić przykłady nutowe na grafiki wyższej jakości.

Ad. 2 OPINIA:

Zdaniem recenzenta, w korelacji z brzmieniem art. 187 przywołanej Ustawy, **w przedstawionym dokonaniu Kandydat bez wątpienia prezentuje umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej/artystycznej.** Pan Michał Malec na potrzeby opisu swojej kompozycji przywołuje szereg faktów oraz istotnych własnych przemyśleń, koncepcji układających się w spójny obraz indywidualnej pracy twórczej. Złożoność opisanych w rozprawie zagadnień, mnogość inspiracji ogniskujących się ostatecznie w sposób komplementarny i sensowny w dziele, wieloaspektowa uważność oraz samoświadomość autora wobec sztuki zastanej i potencjału tworzenia własnych konstruktów – potwierdzają niezaprzeczalną samodzielność wymaganą zapisami Ustawy. Partytura ma charakter zdecydowanie autorski, nie stanowi próby naśladownictwa, opracowania, a w połączeniu z zaangażowanym i osobistym charakterem wypowiedzi (np. w odniesieniu do decyzji twórczych związanych z zagadnieniami religijnymi lub w detalicznych opisach tkanki dźwiękowej w wybranych momentach utworu) daje pełne przekonanie co do samodzielności kompozytora.

UZASADNIENIE:

Głównym obszarem dowodu na umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej jest wielkoobsadowa partytura utworu o czasie trwania ok. 27 minut. Zapisana została w edycji komputerowej - na 93 numerowanych stronach, zawiera także stronę obsady (3333 4331 + Timp, 3xBatt, archi oraz perkusja solowa) i stronę z wykorzystanymi tekstami w kilku językach (odpowiednio według wyboru kompozytora) do części II, III i IV (w I części tekst nie jest wykorzystywany). Ponieważ utwór stanowi dzieło oryginalne, jest ukończony, a materiały umożliwiają powtarzalność jego wykonań – oczekiwana kompetencja w postaci samodzielności w prowadzeniu pracy artystycznej nie budzi wątpliwości.

Kwestią oczywistą i powszechną jest funkcjonowanie partytur – z pozoru „zamkniętych" postaci skomponowanych już utworów - jako „zawsze nie dość doskonałych" egzemplifikacji kompozytorskiego zamysłu. Z tego powodu wskazywanie faktycznych i potencjalnych usterek lub wątpliwości dotyczących partytury, gdy analizy takiej podejmuje się kompozytor względem innego kompozytora - wydaje się wyzwaniem niekiedy przesadnie krytykanckim, zamiast ewentualnie wspierająco krytycznym. Usterki partyturowe są bowiem immanentną częścią wiecznie niesatysfakcjonującego zmagania się z notacją – i o ile nie występują w ilościach i randze utrudniającej wykonanie, powinny być co najwyżej wskazane, ale nie piętnowane. Stanowią też ryzyko na gruncie przekonań i przyzwyczajeń poszczególnych kompozytorów (nie chodzi tu o kwestię gustu, ale o niejednoznaczność wielu nieuwspólnionych w dydaktyce i praktyce zagadnień). Nie powinny więc obniżać oceny dzieła – pod wspomnianym warunkiem, iż nie stanowią oczywistych i powtarzalnych błędów.

W przypadku partytury Pana Michała Malca zasadne są oczywiście pytania o wybrane elementy partytury, ale żadne z nich nie powoduje wątpliwości do całościowej pozytywnej opinii na temat pracy Kandydata. Niektóre spostrzeżenia mają charakter polemiczny, inne opierają się na subiektywnej – ale niezbędnej i uzasadnionej w recenzji – opinii recenzenta. Podkreślić należy, że ani jeden z wymienionych niżej aspektów, nie poddaje w wątpliwość jednoznacznie przychylnej konkluzji potwierdzającej samodzielność Kandydata.

Wśród dyskusyjnych zagadnień wskazać można:

a) sposób grupowania (łączenia w grupy za pomocą belek poziomych, ale też oznaczania tymi belkami odcinków współtworzących domyślnie grupę /także zawierającą pauzy/ w ramach wewnętrznego podziału taktu na składowe jednostki metryczne) nie zawsze wspiera wykonawców. Trudno tu przywołać zasady muzyki w sposób jednoznacznie przekonywujący, a zresztą same programy do edycji nut korzystają dziś z tych samych zasad, którymi posługujemy się w dydaktyce i praktyce. Tak więc skoro grupowanie jest zgodne ze standardami programu, sumy wartości się zgadzają – nie da się podnieść jednoznacznie skutecznego zastrzeżenia. A jednak o użyteczności grupowania przesądza łatwość błyskawicznego zrozumienia, które pauzy i nuty „mieszczą się" w odmierzanych kolejno jednostkach rytmicznych, a nie to czy zmieścimy się w literalnych, choćby niepraktycznych, wytycznych sprawdzających się w prostych podziałach. Wystarczy spojrzeć na t. 63 i 65 w partii klarnetu, albo perkusję 1 w takcie 27 i dalej wybrane takty z partii skrzypiec (innych niż I) na odcinku t. 45-54 (oraz bardzo wiele podobnych miejsc), aby dostrzec jak kłopotliwe do odczytania są sekwencje izolowanych dźwięków nieujawniające grupowaniem „upływu miar" w takcie, przeplatane rozmaitymi pauzami. Wystarczyłoby w takich „rozdrobnionych" fragmentach przejść na notację z poziomymi belkami „wystającymi" na obszar właściwy odliczanym częściom taktu (czy to ćwierćnucie, czy ćwierćnucie z kropką – w zależności od metrum). Obecny zapis pozwala z pewnością na skuteczną audiację w programach komputerowych, ale w realiach prawdziwej próby wytraca cenny (i niezbędny dla przygotowania utworu) czas na opracowywanie nut przez instrumentalistów do postaci „odczytywalnej" – tj. wizualnie spójnej - względem pracy dyrygenta.

b) „perkusjonalizacja", którą czytelnie definiuje Kandydat w rozprawie teoretycznej, na gruncie partytury stoi czasem w opozycji do spójności faktury i charakterystyki/ról wybranych instrumentów. Ma to miejsce, kiedy instrumenty dęte drewniane w bardzo szybkim tempie repetują na dłuższych odcinkach ten sam dźwięk (np. cz. I, t. 76-85). Kłopot ów nie występuje, gdy „perkusjonalizacja" przejawia się w ruchu na różnych wysokościach. Czy wspomniane repetycje, szybkie „wystukiwanie" sekwencji drobnych wartości, mają niezbędny tu walor estetyczny i próba ich wykonania w tym tempie, na sposób perkusyjny, na tle reszty faktury jest zasadna – pozostaje pytaniem do rozstrzygnięcia z konkretnymi muzykami. Niemniej jest jasne, iż co najmniej kompromis będzie tu nieunikniony, gdyż np. wykonawcy partii fletów nie mają gdzie w tym odcinku dobrać powietrza (podobnie jak w obrębie t. 124-147)

c) być może nie dość prześledzona została - w planowaniu konceptu barwowego - partia solowego perkusisty pod kątem używanych pałek. Pomijając bowiem prawdopodobną dopuszczalną perspektywę swobody wyboru, pamiętać należy także o możliwościach granicznych, które nie powinny być naruszone: np. gdy nie wiadomo jakimi pałkami/jaką pałką uderzyć w gong na zakończenie gry na bongosach (które stanowiły nieprzerwaną kontynuację gry na *wood blockach*). Wydaje się jasne, że nie twardą. Czy w takim razie miękką/miękkimi grany był rytm na bongosach?

d) Tryle w t. 68 (cz. I) formują bardzo charakterystyczny moment wieńczący ów odcinek aktywności grupy smyczkowej. Niemniej wcześniej instrumenty grały pizzicato – dlatego warto byłoby ujednolicić umiejscowienie wskazania arco (może nawet przesunąć je przed dźwięk), aby nie było wątpliwości ilu głosów dotyczy oraz ile głosów i w jaki sposób ma realizować tryl.

e) Z pewnością warto ujednolicić sposób rozróżniania czy partię partyturową podwójnie obsadzoną w sekcjach instrumentów dętych gra jeden czy grają obaj wykonawcy, których dotyczy dana pięciolinia. Sporadycznie jest to oznaczone czytelną wskazówką (1.) lub (a2), gdzie indziej zdublowanymi nutami na tej samej wysokości w jednym głosie. Niemniej stanowczo zbyt często zachodzi wątpliwość co do intencji kompozytora – czy pojedyncze dźwięki ma grać tylko pierwszy czy obaj wykonawcy, co fragmentami potęguje fakt, iż trzeci instrumentalista z grupy dubluje pierwszego i nie wiadomo wtedy czy drugi ma ich dodatkowo wzmacniać dla zwiększenia masy (skoro ten sam materiał dodaje nawet trzeci) i uniknięcia dudnień, czy jest to zabieg celowy, albo omyłkowo niedookreślony w kontekście konkretnej faktury.

f) Na odcinku t. 88-99 łukowanie w instrumentach smyczkowych bardzo dobitnie obrazuje konstrukt kompozytorski, ale tym samym powoduje wątpliwość, czy łuki te oddają jedynie intencję myślenia o mikrofrazowaniu wydzielającym powtarzalne komórki (pozostające w opozycji do pulsu metronomicznego), czy rzeczywiście narzucają ilość nut do wykonania legato na jednym smyczku. To o tyle intrygujące, że decyzja ta może mieć analogiczne znaczenie także w kontekście dłuższych łuków w obu systemach przypisanych podzielonym pierwszym skrzypcom. A zatem czy należy tu doszukiwać się sugestii co do smyczkowania – czy jedynie myślenia o powtarzanych „poza pulsem dyrygenckim" komórkach?

g) Nagminna jest tendencja do traktowania taktów jako swoistych modułów odcinających odliczane miarowo segmenty - z wyrazistym, przewidywalnym, trudnym do uniknięcia w takim zapisie (w realizacji symfonicznej) oparciem na pierwszą miarę. Dużych rozmiarów dzieło, o perspektywach fascynującej dramaturgicznie „muzycznej opowieści" traci nieco - na tej miarowo odmierzanej modularności - z bardzo prostych powodów. Jest ich kilka i dotyczą kwestii z pogranicza instrumentacji:

- nader często większość orkiestry rozpoczyna kolejny lub nawet ten sam dźwięk „na raz" w takcie. Tak jakby narracją tej muzyki – jak w wielu estetykach dawnych - rządzić miały „cotaktowe odcięcia/pchnięcia", zamiast sytuacji, w której narracja, szczególnie w dużej symfonicznej formie, toczyć się może ponad miarowością partytury i jej powtarzalnego „raz". Powoduje to z jednej strony owo rytmiczne przewidywalne „odmierzanie", z drugiej zakłóca naturalność muzycznej wypowiedzi, kroi frazy na odliczane takty, pozbawia orkiestrę naturalnego „trwania"/wytapiania/ewolucji energii. Można by to oczywiście złożyć także na karb pewnej „meta-perkusjonalizacji", ale finalnie owo wystukiwanie „raz", nie zawsze skutecznie „zaklejone" dłuższymi dźwiękami instrumentów dętych – mimo, że wyczuwa się kompozytorski plan i potrzebę wypowiedzi szerokimi gestami/łukami frazowymi, po prostu siłę orkiestry osłabia.

- podobnie orkiestrę osłabia błędne przekonanie, że równoczesne tremolo we wszystkich skrzypcach i altówkach daje masę/siłę brzmienia. To częste złudzenie niepoparte właściwościami akustycznymi ani historią muzyki. Dobarwienie orkiestry ruchliwym tremolo części instrumentów smyczkowych potęguje efekt pełni brzmienia, ale zabieg taki jak w takcie 31 cz. III (i podobnych) powoduje zazwyczaj nagłe osłabienie grupy smyczków - wbrew temu, co zdaje się sugerować dramaturgiczny rozwój tak konsekwentnie przygotowujący ów (chwilę wcześniej doskonale zagęszczony) moment w partyturze.

- nie zawsze takty o charakterze łączników (jak t. 140 czy 150 w cz. IV) spełniają swoją rolę rzeczywiście zapewniając adekwatny do łączonych treści „morphing". Takie – nazbyt krótkie jak na oddech przed nową treścią, a równocześnie nazbyt „nagle puste" by zapewnić połączenie – takty zaskakującego i jakby przypadkowego „prześwitu", sprzyjają „kawałkowaniu" dzieła. Dla porównania: świetny, na tym tle bardzo ciekawy, udany morphing w taktach 162-166 (w cz IV.) czy konsekwentne i czytelne milczenie orkiestry w taktach 173, 176 (adekwatne do okalającego materiału, w tym orkiestrowych ciosów) – są przykładami przemyślanego dystrybuowania mocy aparatu wykonawczego i operowania oderwanymi od czteromiarowości strukturami.

h) sporadycznie instrumenty mają przypisany zamiar realizacji dynamiki o wątpliwej efektywności – jaskrawym przykładem jest trzeci klarnet w ostatnich trzynastu taktach utworu, gdzie grać ma akcenty fff – w orkiestrowych pionach tutti - w zakresie od gis (w oktawie małej) do pierwszej połowy oktawy razkreślnej. Podobnie karnety 2 i 3 od t. 95 cz. 1 – gdzie charakterystyczny ruch szesnastkowy odbywa się od początku oktawy razkreślnej (a nawet od h w oktawie małej). Niemniej akurat w tym miejscu większą wątpliwość powoduje, nieco nadużywany w skali całego dzieła, odruch powielania tych samych partii (unisono/w oktawach) razem przez grających na fletach, obojach i klarnetach (nie w ramach grupy danego instrumentu, lecz u wszystkich wspólnie). O ile to świadomy wybór estetyczny należałoby go przyjąć jakim jest. Ale gdy nadmiar

zdublowań pomiędzy wieloma różnymi instrumentami groziłby zubożeniem symfonicznej faktury lub niewyzyskaniem potencjału tkwiącego w charakterystyce poszczególnych instrumentów (por. pozbawiona oddechów rozstrzelona między oktawy nieprzerwana partia fletów w t. 124-147, stanowiąca kopię partii smyczkowych) warto byłoby rozważyć zmniejszenie ilości kopii między głosami (tam gdzie nie dość skutecznie służą powstaniu stabilnej i satysfakcjonującej mikstury).

i) partytura nie posiada legendy. Rzecz w tym, że w obliczu stosowania samych typowych/dobrze już znanych technik wykonawczych – legenda rzeczywiście okazuje się zbędna. Niemniej równocześnie oznacza to, że Kandydat - do wyróżnienia nobilitującym stopniem w dziedzinie sztuki, mając przyjąć rolę wskazanego w społeczności kompozytorskiej przewodnika - przedstawia jako swoje kluczowe osiągniecie utwór z założenia stroniący od poszukiwań w materii wykonawstwa. W obliczu odpowiedzialności za rozwój dyscypliny (nie samo jej utrwalenie) ten konkretny wybór (należy dodać, że utworu ukończonego 2 lata przed otwarciem procedury) może wydać się nie tyle ryzykowny co dyskusyjny. Niemal pół godziny muzyki – z ograniczeniem do brzmień domyślnych/tradycyjnych – to jako samodzielnie wybrany dowód rozwoju twórczego, gest nietypowy. Niefortunnie jego znaczenie podbija fakt, iż np. gdy w głosach chóralnych sposób wykonania przechodzi w parlando (cz. IV, t. 158) notowane jest ono nadal na pięciolinii, stale na linii trzeciej – sugerując wizualnie, że mowa ta ma pozostać intonacyjnie stabilna na jednolitej wysokości (podczas gdy faktura całości sugeruje coś odmiennego). Nawet gdyby przyjąć, że chór pozostanie wówczas rzeczywiście „niewzruszony" na stabilnej deklamacji, to ten sam tradycyjny/stabilny intonacyjnie sposób notacji, pozbawiony powszechnego dziś doprecyzowania jak należy głosem operować (ewoluować jego barwą/artykulacją/meliką) trwa, gdy od taktu 164 pojawia się jedynie dopisek „grido". Podobny poziom pewnego „zaniedbania" (to zbyt silne słowo, ale trudno znaleźć trafniejsze dla określenia nie dość „wyobrażonej"/zaplanowanej wizji dźwięku, jaka w zależności od decyzji wykonawcy mogłaby przechylić brzmieniowość danego fragmentu w rozmaitych kierunkach) widać w takcie 50 cz. IV. W zależności od tego, czy sekwencje „ciosów" (moment ten ma szczególne znaczenie dramaturgiczne) będą grane osobnymi smyczkami lub po kilka w jedną stronę, a przede wszystkim czy altówki po pauzie będą zaczynać smyczkiem w dół czy w górę (dołączając do wiolonczel i kontrabasów lub grając im „naprzeciw") – brzmienie może być diametralnie inne. To przykład nie dość dobrego zapanowania nad brzmieniowym kształtem fragmentu dzieła – co jest pochodną nadmiernego ograniczenia poszukiwań w sferze sposobów wydobycia dźwięku i dookreślenia tego aspektu. A zatem nie sam brak legendy jest problemem. Brak ów jest jedynie symptomatycznym znakiem, że - przynajmniej w strategicznych momentach dzieła - opis odnośnie intencji poszukiwanego brzmienia może być lepiej doprecyzowany.

Ad. 3 OPINIA:

Zdaniem recenzenta, w korelacji z brzmieniem art. 187 przywołanej Ustawy, **Kandydat obrał za przedmiot rozprawy i oceniane osiągniecie – własne oryginalne dokonanie artystyczne.** Pan Michał Malec przedstawił rozprawę teoretyczną i dzieło muzyczne w postaci autorskiej partytury - jednoznacznie mieszczące się w dziedzinie i dyscyplinie w jakiej ubiega się o nadanie stopnia doktora. Oba komponenty mają charakter zdecydowanie twórczy, autorski, oparty na właściwych przesłankach do uprawiania i analizowania sztuki, z uwzględnieniem niezbywalnego waloru oryginalności.

UZASADNIENIE:

Oryginalność koncepcji i, w tym kontekście, zawartość partytury - nie budzą zastrzeżeń. Praca prekompozytorska, wyzyskanie warsztatu, podjęte starania o zbadanie źródeł podczas przygotowania do pracy twórczej – nacechowane są solidnymi podstawami w dążeniu do osobistego tworzenia sztuki. Żadne fragmenty partytury ani rozprawy pisemnej nie zdradzają powierzenia ich lub częściowego oparcia o procedury maszynowe, sztuczną inteligencję, algorytmikę ograniczającą dalsze decyzje twórcze samego autora.
Oczywiście rodzi się pytanie o znaczenie ocenianego dzieła w kontekście rozwoju dyscypliny, o być może pożądany „pronowoczesny" charakter – jak często postrzegane są priorytety kształcenia kadry artystycznej/naukowej. Niewątpliwie utwór Pana Michała Malca stanowi przedmiot świadomej – i w tym kontekście odważnej – decyzji, aby nie udowadniać awangardowych/postępowych dążeń na siłę. Co istotne autor nie podejmuje się obrony „swojej nowoczesności" – bo i dlaczego miałby to robić? Skupia się na przedstawieniu warsztatu, inspiracji, transparentnym dowodzie, że posiada wiedzę, umiejętności i kompetencje wymagane do nadania stopnia doktora. Społeczne zaangażowanie wyraża się tu w osobistej artystycznej uczciwości – pracy twórczej na gruncie tematyki związanej z religią w sposób ukierunkowany na priorytet muzyczny, a nie sakralny. To szczere i ambitne zadanie, z którego wywiązuje się z rezultatem cenniejszym dla polskiej muzyki, niż miałoby to miejsce, gdyby usiłował „być przede wszystkim jak najbardziej nowoczesny", awangardowy, przełamujący to co zastane. Wypada więc mieć nadzieję, że po otrzymaniu stopnia doktora ów etap będzie ewoluował w stronę odpowiedzialności za rozwój muzyki, do odkrywania brzmień tak złożonych i pasjonujących – jak dotąd w rękach i słowach kandydata okazywała się klasycznie notowana materia muzyczna. Jak widać w przedstawionym do oceny osiągnieciu - ani talentu, ani zdolności twórczych, ani horyzontów multikontekstowych inspiracji i przemyśleń – Kandydatowi nie brakuje. Sumując wszystkie te perspektywy – nie brakuje Mu też oryginalności. Być może zatem do tego kolejnego kroku w odkrywaniu siebie i swojej muzyki brakuje już tylko stopnia doktora.

KONKLUZJA KOŃCOWA:

W obliczu trzech cząstkowych - wyrażonych powyżej - konkluzji pozytywnych, także konkluzja końcowa jest w sposób jednoznaczny pozytywna. Przedstawione osiągniecie Pana Michała Malca oraz rozprawa teoretyczna, złożone w postępowaniu o nadanie stopnia doktora – zdaniem recenzenta **spełniają wymogi ustawowe.** W związku z powyższym:

Pracę/rozprawę doktorską Pana Michała Malca oceniam jako odpowiadającą wymaganiom rozprawy doktorskiej zgodnie z art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. 2023, poz. 742 z późn. zmianami). Wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

14 lipca 2026 r.