

recenzja pracy doktorskiej mgr. Piotra Roemera
pt.

Wybrane zagadnienia przestrzenności w muzyce na przykładzie utworu „Fantasma”,

przedstawiona w ramach przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych
w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki
w Akademii Muzycznej w Krakowie.

I

DANE O KANDYDACIE ORAZ DOKUMENTACJI

Piotr Roemer ukończył studia II stopnia w specjalności teoria muzyki w roku 2013 (Akademia Muzyczna w Krakowie, magisterium napisane pod kierunkiem dr Małgorzaty Słysz), a w specjalności kompozycja w roku 2016 (Akademia Muzyczna w Krakowie, magisterium napisane pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Długosz). Wykształcenie kontynuował na studiach III stopnia w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz uzupełniał poprzez udział w kursach i warsztatach kompozytorskich, z których warto wymienić: pobyt w China Conservatory of Music w Pekinie (2013), udział (jako kompozytor - rezydent) w projekcie Lab for Electroacoustic Creation w Lizbonie (2014) czy udział w International Summer Course for Composers SYNTHESIS w Radziejowicach (2015).

Dorobek Kandydata obejmuje szerokie spektrum działalności, w której znajdziemy zarówno twórczość kompozytorską, refleksję z zakresu teorii muzyki, wykonawstwo, a także twórczość literacką. Potwierdzony prestiżowymi wydarzeniami dorobek świadczy o szerokich zainteresowaniach Kandydata i determinacji w realizacji artystycznych pasji. Na uwagę zasługuje również działalność popularyzatorska obejmująca szereg występów w ramach konferencji oraz prelekcji i wykładów otwartych. Warto wspomnieć także o I nagrodzie w konkursie ***Call for sounds*** w 2009 roku ogłoszonym przez MFMW Warszawska Jesień za utwór *Tango sonore*.

Przedstawiona dokumentacja jest poprawna formalnie, wyczerpująca i systematyczna. Zawiera ona, prócz pracy doktorskiej, szczegółowy opis dorobku artystycznego i naukowego Doktoranta i wykaz osiągnięć artystycznych. Na uwagę zasługuje fakt skrupulatnego uporządkowania zawartych informacji oraz estetyka ich prezentacji.

II

PRACA DOKTORSKA

Przedstawiona praca doktorska składa się z partytury wraz z jej opisem zawartym na 165 stronach wliczając streszczenie w języku angielskim oraz bibliografię.

PARTYTURA

Artystyczna praca doktorska – partytura utworu Piotra Roemera *Fantasma* na orkiestrę i elektronikę – zawiera wszystkie elementy niezbędne do prawidłowego odczytania i zinterpretowania zastosowanego zapisu nutowego. Z wysoką starannością Autor opisuje poszczególne zagadnienia wykonawcze instruując muzyków o zastosowanych zasadach topononii dzieła, z czego na uwagę zasługuje fakt przybliżenia idei fali meksykańskiej zastosowanej jako techniki topononicznej. Doktorant opisuje specjalnie utworzoną partię *direttore* przeznaczoną dla dyrygenta, przynależne jej znaki graficzne oraz sposób ich interpretacji. Pewne obawy budzi wyobrażenie tej praktyki realizowanej przez dyrygenta w trakcie wydarzenia artystycznego, ale przyjmuję, iż skoro wykonanie *Fantasy* Piotra Roemera usatysfakcjonowało Kompozytora, dyrygent był w stanie – przynajmniej w pewnym stopniu – zastosować zamysł twórcy. W zakresie objaśnień wykonawczych interesujące wydaje się zastosowanie znaku nazwanego „rytmika swobodna”, który pojawia się w partii skrzypiec we fragmentach przedstawiających dźwiękowy ruch „fali meksykańskiej”. Użycie specyficznej polimetrii (w postaci rytmiki ustalonej oraz swobodnej) zmusza bowiem wykonawców w praktyce do podporządkowania jednej z warstw zasadom drugiej co – w zależności od pomysłu dyrygenta – sprawi, że taki fragment nabędzie charakteru aleatorycznego bądź ustalonego. Sam zapis w partyturze (np. t. 65 lub t. 144) sugeruje, że fala ma mieć swój początek oraz zakończenie na określonej mierze taktu. Wynika z tego, iż zarówno pomysł, jak i zapis dźwiękowego odpowiednika fali meksykańskiej jest intencjonalny, a swoboda pozostawiona wykonawcom jest pozorna. Z drugiej zaś strony, wybór precyzyjnego zapisu rytmicznego definiującego punkt rozpoczęcia, nawarstwiający się opóźnienia wejść kolejnych instrumentów i czasy ich trwania najprawdopodobniej spowodowałyby zniwelowanie pożądanego efektu spontaniczności zjawiska.

Opis realizacji partii elektronicznej jest zasadniczo jasny. Pewna drobna nieprecyzyjność pojawia się w „objaśnieniach ogólnych dla elektroniki”, gdzie Autor stwierdza:

Realizatorzy partii elektroniki powinni być usytuowani w centrum sali. Wykonują oni swoje partie synchronizując się z orkiestrą (bez udziału dyrygenta).

Wydaje się, iż uwaga ta dotyczy z całą pewnością partii *Amplificazione*, lecz nie może dotyczyć partii *Nastro*, która będąc zapisaną w sposób metrycznie dokładny (przynajmniej jeśli chodzi o moment rozpoczęcia odtwarzania) wymusza obserwację dyrygenta przez wykonawcę. Wykonawcę partii *Nastro* można także uprzedzić, iż

sekwencje odtwarzanych dźwięków będą się nawarstwiać (np. pomiędzy sekwencjami 1 i 2, lub 5 i 6). Jak zaznacza Autor w opisie partii *Nastro*:

Sekwencje mogą się płynnie zachodzić na siebie, jeśli tego wymaga tempo utworu.

Rozumiem przez to, że Kompozytor dopuszcza, iż tempo danego fragmentu utworu będzie na tyle zróżnicowane w trakcie różnych wykonań, że w pewnych warunkach rozpoczęcie odtwarzania kolejnej sekwencji w partii *Nastro* nastąpi przed zakończeniem odtwarzania poprzedniej. Z doświadczenia recenzenta wynika, iż w takim przypadku potrzeba w praktyce możliwości odtwarzania ilości kanałów równej podwojonej ilości kanałów w materiale dźwiękowym *Nastro*, co warto zasygnalizować w sekcji „Wymagana aparatura”.

Zapis nutowy użyty w partyturze *Fantasmy* jest czytelny i nie budzi wątpliwości natury wykonawczej. Pewną ciekawość wywołuje początek fazy II utworu wprowadzający solową partię wiolonczeli. Inicjalny skok seksty f-des o dwie oktawy, według wiolonczelistów, zostanie niewątpliwie oddzielony artykulacyjnie ze względu na dużą odległość, a następujące po rykoszetowym pasażu czterodźwiękowe arpeggio spowoduje duże trudności w trakcie realizacji glissanda ze względu na konieczność niezależnego ruchu palców na poszczególnych strunach. Są to figury możliwe do realizacji, ale nastroczą wykonawcy sporo trudności. Poza tym jednym wypadkiem solowa partia wiolonczeli, przerywana dwoma krótkimi kadencjami, w ciekawy sposób ukazuje element wirtuozerii osadzony w tkance dzieła.

Interesująco dla recenzenta wygląda ogniwo 8 rozpoczynające się w t. 197 określeniem *misterioso*. Widać tu próbę odmiennego zrealizowania wspomnianych wcześniej zagadnień synchronizacji toponomicznego ruchu materiału dźwiękowego w partii skrzypiec. Zamiast swobodnego, quasi-aleatorycznego zapisu znanego z wcześniejszych ekspozycji zjawiska fali meksykańskiej, Kandydat zastosował w tym fragmencie precyzyjny zapis rytmiczny. Czytając partyturę recenzent miał nadzieję na zakończenie utworu w uporządkowany rytmicznie sposób, co mogłoby nieść symboliczne treści (np. porządek wyłaniający się z nieporządku). Jednak swobodny zapis rytmiczny powraca w partii skrzypiec już t. 206, tworząc epilog dzieła.

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Używany przez Doktoranta język opisu jest jasny i przedstawia wywód w sposób świadczący o świadomości celu, jakim jest próba przybliżenia procesu twórczego, wyłuskanie elementów własnego warsztatu kompozytorskiego czy określenie zrębów postawy estetycznej na potrzeby przewodu doktorskiego w dyscyplinie kompozycja i teoria muzyki. Biorąc pod uwagę działalność Kandydata w dziedzinie literatury (wraz z sukcesami na

tym polu) nie dziwi fakt, iż Piotr Roemer precyzyjnie kreśli założenia opisu ze świadomym wskazaniem na jego ograniczenia wynikające może nie tylko z natury języka, ale przede wszystkim z faktu trudności jednoczesnego występowania w roli obiektywnego – z założenia – odbiorcy oraz nieobiektywnego, zaangażowanego w proces twórczy artysty. Umiejętność takiego spojrzenia na własne działanie artystyczne jest z pewnością wynikiem odbytych studiów z zakresu teorii muzyki oraz działalności naukowej na tym polu. Uwagę recenzenta zwrócił także Komentarz do literatury przedmiotu oraz dookreślenie terminologii stosowanej w opisie. Świadczy to o rzetelnym podejściu do tych elementów opisu, które poddają się naukowej metodzie.

W pierwszej części, zatytułowanej „Wprowadzenie do problematyki *Fantasy*”, w pierwszym rozdziale Autor przywołuje doświadczenia oraz ich realizacje (także w wymiarze technicznym) wskazując na wpływ poprzednich poszukiwań twórczych na aktualny stan warsztatu kompozytorskiego – aktualnego oczywiście w trakcie komponowania *Fantasy*. W drugim rozdziale dowiadujemy się o znaczeniu tytułu, obsadzie wykonawczej wraz z jej rozmieszczeniem oraz wolumenem użytych środków elektronicznych.

Trzeci rozdział pierwszej części poświęcony jest formie, która jest ujęta tutaj dwojako: jako syntetyczny opis zawierający tabelę elementów budowy formalnej (wraz z oryginalnym podziałem na fazy, ogniwa i segmenty) oraz – w dalszej części rozdziału – opis przebiegu utworu w poszczególnych fragmentach formy, gdzie literackie fascynacje Kandydata objawiły się w szczególny sposób. Używany uprzednio w odniesieniu do definicji inspiracji czy rozwiązań technicznych precyzyjny język wypowiedzi ustąpił w tym miejscu często niemal poetyckiemu opisowi, wraz z którym pojawiają się w tekście niespotykane wcześniej zwroty o potocznej proveniencji. Dla przykładu (str. 49):

Po brzęku bell tree dołącza odgłos oddechu, jakby ludzkiego, z wnętrza maski, ufundowanego na dronowej płaszczyźnie transformowanego kontrabas. (...)

Człon A to gwałtowny wybuch elektroniki, rozsypującej się po całej sali koncertowej przy akompaniamencie dzwonkowych brzmień perkusji, fłażoletowych pulsów altówek oraz ostinatowych repetycji najniższych smyczków.

Język tych wypowiedzi przypomina przytaczany wcześniej przez Kandydata artykuł *Dźwięk tuż za lewym uchem* o charakterze eseistycznym i, dopóki używane określenia pozostają w sferze opisu efektu działania wskazanego fragmentu utworu, można je traktować jako swoistą *licentia poetica* Autora. Trudniej jednak o tę wyrozumiałość, gdy potoczne wyrażenia dotyczą opisu elementów muzycznej materii, jak te (str. 53):

Wiązka templebłoków pojawiła się już w poprzednim segmencie, w takcie 47., choć była przykryta innymi warstwami utworu. (...)

Faktura puchnie i kulminuje w okolicach taktu 60., po czym wszystko znów klaruje się w punktowe uderzenia templebłoków.

W przytoczonych przykładach łatwo zastąpić wyrażenia potoczne ich precyzyjnymi odpowiednikami, stąd ich obecność budzi zdziwienie.

Inne rzadko pojawiające się nieścisłości polegają na nieuzasadnionym zestawieniu terminów muzycznych, jak w przykładzie (str. 52):

Glissandi rozplývają się w powietrzu, rozsypane przez setki drobnych dźwiękowych elektroakustycznych ziaren i z tej pary wylania się krótka wiązka polifonicznych melodii wysokich instrumentów dętych drewnianych, dobarwionych elektroniką o podobnej harmonii.

Wątpliwości (prócz „rozplývania się” czy „pary”, by wymienić tylko dwie poetyckie metafory) budzi tutaj użycie określenia „polifonicznych melodii”. Polifonia nie jest przecież cechą melodii, a nadrzędną w stosunku do niej techniką. Jest oczywiście zrozumiałe, iż Autor miał na myśli melodie umieszczone w flecie piccolo i flecie kontraltowym, z których partia niższa imituje (w sposób swobodny) partię wyższą (przełom taktów 49 i 50). Zagadkowe w tym fragmencie pozostaje także określenie „rozplýwanie się” użyte w stosunku do glissand skrzypiec – ich dynamika wzrasta od *p* w takcie 48 do *ff* na pierwszej mierze taktu 50.

Jako dotkliwy brak opisu odbieram prawie całkowite pominięcie kwestii materiału dźwiękowego, jego wyboru i roli, jaką pełni w konstruowaniu struktur horyzontalnych i wertykalnych. Oczywiście można wskazać, że tematem pracy są wybrane zagadnienia z zakresu topononii, ale sprawia to wrażenie, jakby Kompozytora nie interesowały zagadnienia związane z wysokościami dźwięków, ich relacjami oraz wynikającymi z nich możliwościami harmonicznymi (określane często także mianem przestrzeni harmonicznej). W kontekście niezwykle rozbudowanych opisów metod uzyskania zjawisk topononicznych czy sposobów artykulacji, brak opisu tak podstawowego budulca muzycznego, jakim jest materiał wysokościowy i harmoniczny, musi zostać zauważony. Pewne zręby tej problematyki są przedstawiane natomiast w następujący sposób (str. 59):

Centrum wysokościowym tego ogniwa jest wysokość f_3 , która zostaje kilkakrotnie powtarzana przez skrzypce, dobarwione niekiedy instrumentami dętymi. Skrzypce drążą tę wysokość kierując optykę do wnętrza dźwięku.

Szkoda, że Autor nie pokusił się o doprecyzowanie, jak przebiega „drażenie” wysokości, co pojmuje pod pojęciem „optyka”, „wnętrze dźwięku”, a także kiedy (i jak) instrumenty „dobarwiają” dźwięk skrzypiec.

Aspekt harmoniczny istnieje w opisie jedynie szczątkowo, sprowadzają się do zdań, jak na przykład (str. 60):

Ich następstwo w czasie podkreślone jest przez tempelbloki oraz krótkie harmonie staccato w sekcji instrumentów dętych drewnianych.

Podobnie w opisie ogniwa 6: *Liturgicamente* znajdujemy zdanie (str. 61):

Skrzypce zamrażają się w stojącą strukturę w wysokim rejestrze: e-f-a-cis.

Ciekawe jest także, że w opisie tej struktury użyto dźwięków ze skali oktawy małej, podczas gdy sąsiadujące określenia dźwięków używanych przez partie skrzypiec są prawidłowo umieszczone w odpowiednich oktawach.

Pomijając inne nieścisłości terminologiczne i okoliczności mniejszej dbałości o zgodność przekazu z rejestrem wysokim języka należy zauważyć ich kulminację w wręcz poetyckim opisie ostatniego ogniwa utworu – epilogu. Znajdziemy tam (str. 66) także apologię procesu dezintegracji pozytywnej – terminu stworzonego przez Kazimierza Dąbrowskiego – polskiego psychiatry i psychologa klinicznego, która, mimo swojej małej popularności znajduje pewien oddźwięk w dzisiejszych pracach z zakresu psychologii.

Obiecująco w tym kontekście rozpoczyna się kolejna część opisu pracy artystycznej zatytułowana „Świat instrumentów akustycznych”. W rozdziale poświęconym idei fali meksykańskiej Autor przedstawia, na przykładzie utworu *Fantasma* możliwości oddziaływania wspomnianej idei oraz jej transpozycji w wartości dźwiękowe. Jak zauważa Kandydat (str. 74):

Efektowi fali można poddać praktycznie dowolny materiał dźwiękowy. (...) W warstwie harmoniczej materiał może nawiązywać do dowolnej tonalności, a w warstwie stylistycznej – do dowolnej tradycji.

Zdecydowanie trudno byłoby zaprzeczyć tym ogólnym stwierdzeniom, jednak szkoda, iż Doktorant nie pokusił się o próbę zdefiniowania własnego języka harmonicznego, np. poprzez wykazanie sposobów konstruowania wielodźwięków lub – co byłoby także ciekawe – próbę zauważenia przyczyny, dla której ów fundamentalny element został zredukowany.

Wskazanie znacznego źródła inspiracji odnajdujemy w rozdziale „Muzyczna optyka”. Bardzo pozytywnie odbieram (może ze względu na podobieństwo zainteresowań) opis zjawisk optycznych jak ostrość (właściwie płaszczyzna ostrości) oraz głębia ostrości oraz idealistyczną potrzebę podglądnięcia drgających strun wszechświata. Obszerność rozdziałów poświęconych zagadnieniom optycznym wskazuje, że jest to niebagatelne źródło inspiracji Autora. Równie interesująco brzmią odniesienia do twórczości Gérarda Gri-seya zawarte w epilogu. Uważam, że gdyby opis pracy doktorskiej rozpoczął się od na-

kreślenia źródeł inspiracji i fascynacji twórczych, kolejne rozważania mogły by zyskać na przejrzystości.

Podsumowując przedstawiony opis dzieła artystycznego zauważam, że z lektury samej partytury nie poznalibyśmy Kandydata w sposób tak dokładny (na ile to możliwe oczywiście). Poprzez komplet dokumentacji wraz z partyturą i jej opisem Piotr Roemer jawi się jako twórca wrażliwy, poszukujący sposobów na zdefiniowanie własnej, indywidualnej wypowiedzi artystycznej. W poszukiwaniach tych asymiluje, jak czytaliśmy w opisie, wiele wpływów i inspiracji. Ich ilość jest spora – wymienimy przynajmniej niektóre: technologia muzyczna z jej studyjnym wymiarem i próbą rzutowania zjawisk na instrumentarium akustyczne, zjawisko topofonii realizowane za pomocą środków przynależnych fakturze i instrumentacji orkiestrowej, idee spektralizmu, optyka jako osobne źródło inspiracji, zjawiska z zakresu kultury masowej – tzw. fala meksykańska, taniec jako forma ekspresji i świadomości ciała (często podkreślana w tekście opisu), psychiatria i psychologia poprzez zjawisko dezintegracji pozytywnej (wspomniane co prawda pod koniec rozważań, aczkolwiek o wyczuwalnie dużym znaczeniu dla Kandydata). Doliczymy do tego wpływy chińskiej kultury muzycznej (instrumentarium) oraz powiązanie buddyjskich mis świątynnych z symboliką transsubstancjacji (ryzykowny indyferentyzm religijny, lecz rozważanie tych odniesień wykroczyło by poza zakres niniejszej recenzji), a zobaczymy jak szeroki zakres inspiracji towarzyszy Kandydatowi. Jestem przekonany, że taka ilość zainteresowań wypływa z młodego wieku Doktoranta oraz że w toku kolejnych (udanych) dezintegracji pozytywnych Piotr Roemer odnajdzie te spośród nich, które są mu naprawdę bliskie i niezbędne w kształtowaniu języka muzycznego.

KONKLUZJA

Dokonując ponownego spojrzenia na całokształt dzieła Piotra Roemera należy przyznać, iż przedstawiona praca doktorska wraz z opisem jest świadectwem świadomości kompozytorskiej, umiejętnego dobierania środków artystycznej wypowiedzi oraz wytrwałości w dążeniu do ich realizacji. Przedstawione nieścisłości i ubytki (obecne głównie w opisie pracy doktorskiej) w żaden sposób nie zasłaniają jednoznacznie pozytywnego obrazu Doktoranta oraz przedstawionego dzieła. Jestem przekonany, iż w toku dalszego rozwoju Piotr Roemer będzie cennym uczestnikiem życia muzycznego naszego kraju.

W mojej opinii praca doktorska mgr Piotra Roemera *Wybrane zagadnienia przestrzenności w muzyce na przykładzie utworu Fantasma* spełnia wymagania art. 13 ust. 1 i 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789 z późn. zm.).

Wnioskuje o dopuszczenie jej do dalszych czynności przewodowych.

