

Łódź, 8 listopada 2024 r.

prof. dr hab. Marcin Stańczyk

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Recenzja w postępowaniu zainicjowanym wnioskiem mgr. Piotra Jędrzejczyka z dnia 15 kwietnia 2019 r. o wszczęcie przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: kompozycja, prowadzonym na podstawie art. 11 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2017 r. poz. 1789 ze zm.), dalej: „Ustawa”, sporządzona na podstawie uchwały Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie Nr 81/2019 z dnia 10 lipca 2019 r. w sprawie wyznaczenia recenzenta w wyżej opisanym postępowaniu.

R E C E N Z J A

Pracy doktorskiej mgr. Piotra Jędrzejczyka

Przedmiotem recenzji jest praca doktorska, na którą składa się „dzieło artystyczne” w postaci partytury pt. *Fibonagramy* (2023) – dyptyku na orkiestrę elektro-akustyczną oraz „opis dzieła artystycznego”, w którym podjęto problem poetyki brzmienia zintegrowanego orkiestry elektro-akustycznej i koncepcji narracji przestrzeni.

Dokumentacja i dorobek artystyczny

Przedstawiony w dokumentacji przez Kandydata dorobek artystyczny, naukowy, dydaktyczny i zawodowy kończy się na początku roku 2019. Nie wiadomo, czy i ewentualnie jak rozwijała się ta działalność w ostatnich 5 latach. Przygotowane zestawienie działalności artystycznej obejmuje 56 utworów skomponowanych na różne składy wykonawcze oraz 36 prawykonania, co świadczy o tym, że większość skomponowanych utworów została wykonana. Kandydat wskazał także na 4 nagrody na konkursach kompozytorskich, kilkanaście nagród i stypendiów, 6 wydań partytur, 2 wydania nagrań, 22 kolejne wykonania swoich utworów oraz 35 wykonania aranżacji, co wskazuje na utrwalony charakter działalności artystycznej.

Piotr Jędrzejczyk działa aktywnie także jako kompozytor muzyki teatralnej, filmowej i użytkowej oraz jako dyrygent i dyrektor artystyczny, wykazuje się działalnością o charakterze naukowym i dydaktycznym, posiada 3-letnią praktykę pedagogiczną w Akademii Muzycznej

w Gdańsku oraz doświadczenie zawodowe jako redaktor pomocniczy, kopista i korektor w Polskim Wydawnictwie Muzycznym.

Powyższe informacje prowadzą do wniosku, że przedstawiony we wniosku dorobek jest obszerny i zróżnicowany. Kandydat prowadzi aktywną działalność artystyczną oraz naukową. Ujawnione doświadczenie pedagogiczne i zawodowe sprzyja zaś przeświadczeniu, że od roku 2019 działalność artystyczna również jest prowadzona, a wykazany do tego czasu dorobek, jest już dziś znacznie szerszy.

Stwierdzam, że przedstawiony dorobek jest wystarczający dla uznania potencjału Kandydata do prowadzenia indywidualnej pracy artystycznej i naukowej.

Opis dzieła artystycznego

Fibonagramy (2023) – dyptyk na orkiestrę elektro-akustyczną.

Poetyka brzmienia zintegrowanego orkiestry elektro-akustycznej

i koncepcja narracji przestrzeni

„Opis dzieła artystycznego”, dalej: „opis”, jest próbą przedstawienia koncepcji brzmieniowości zintegrowanej w ramach orkiestry elektro-akustycznej w kompozycji *Fibonagramy*, w której do obsady orkiestrowej wprowadzona została sekcja instrumentów elektronicznych. Integracja brzmieniowości opiera się na pierwotnym założeniu wprowadzenia do składu wykonawczego nie pojedynczych elektrofonów, ale całej sekcji instrumentów elektronicznych, mających stanowić warstwę równorzędną dla akustycznej orkiestry i tworzyć upatrywane przez Autora nowe „brzmienie elektroakustyczne”.

Koncepcja ta miałyby być zrealizowana w oparciu o dwie strategie kompozytorskie: metodę komponowania wyprowadzoną ze struktur liczbowych oraz ideę narracji przestrzennej, determinującej (wspólnie z koncepcją brzmieniowości zintegrowanej) aspekt brzmieniowy dzieła (s. 7 Opisu). Każda z nich została opisana w osobnym rozdziale.

Zaprezentowana w I rozdziale metoda formowania materiału dźwiękowego elektrofonów oraz instrumentów akustycznych, a przede wszystkim jej wpływ na ogólne brzmienie nie wydają się wyjątkowe i sprowadzają się w gruncie rzeczy do wniosku, że jeśli materiał melodyczny czy rytmiczny integrowanych brzmień będziemy formować podobnie, z użyciem tych samych schematów, to już tylko z tego powodu będą one brzmiały bardziej spójnie. To konstatacja dotycząca wszelkich składów wykonawczych, w tym takich, w których instrumenty elektroniczne łączą się z akustycznymi. Trudno upatrywać tu większej oryginalności.

Bardziej interesujące w tym zakresie, ale tym samym bardziej dyskusyjne, są rozdziały drugi i trzeci. W II rozdziale Autor ciekawie opisał założenia poetyki brzmienia zintegrowanego, charakterystykę obsady Fibonagramów ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki sekcji instrumentów elektronicznych, a także zastosowane w utworze metody integracji instrumentarium akustycznego i elektronicznego. W III rozdziale Kandydat określił ramy znaczeniowe idei iluzorycznej przestrzenności oraz opisał ogólne czynniki odległościowo-przestrzenne w percepcji słuchowej i wzrokowej, będące podstawą założeń kompozytorskiej metody przestrzennej. Następnie zaś, opisał realizację poczynionych założeń w omawianej kompozycji poprzez wskazanie kategorii percepcyjnych oraz sposobów konkretyzacji własnej koncepcji narracji przestrzennej w utworze.

Jako motto 2. Rozdziału, Autor wskazuje tezę H. Lehmana, iż „artystyczne ambicje Nowej Muzyki można realizować (tylko) jeśli ma się odpowiednie idee, koncepty”. Tezę tę należy jednak uściślić. W związku z diagnozowanym przez Lehmana „zwrotem treściowo-estetycznym”, nowe idee i koncepcję nie mogą już dotyczyć „materiału muzycznego”, którego postać jest dla oceny nowości, czy stwierdzenia „artyzmu” nowej muzyki obojętna. Powołany cytat jest więc o tyle niefortunny, że inspirujące Autora wyrażnie w przedstawionej kompozycji „systemy kształtujące układy dźwiękowe czy formujące ich kształty”, nie mają wedle Lehmana wiele wspólnego z oceną wartości artystycznej muzyki nowej, aspirującej do progresywności, czyli awangardowości tradycyjnie postrzeganej poprzez kryterium nowości.

Koncepcja Kandydata zakłada dążenie do większego zbalansowania i zrównoważenia w dużych składach wykonawczych brzmień akustycznych i elektronicznych, co samo w sobie jest zrozumiałe i w ramach wolności twórczej nie podlega dyskusji. Jednak jej szczegółowe wyznaczniki, obejmujące np. przekonanie Autora o tym, że aby dany skład wykonawczy można było nazwać orkiestrą „elektro-akustyczną”, ilość instrumentów akustycznych powinna być porównywalna do ilości instrumentów elektronicznych, jest daleko idącym uproszczeniem (s. 83 opisu). Nie chodzi przecież o to, aby ilości instrumentów w tych grupach były podobne, ale o to, aby ich brzmienie było spójne. A to w zakresie instrumentów elektronicznych można równie dobrze osiągnąć poprzez samą realizację brzmienia (np. na kształt muzyki akuzmatycznej), bez konieczności kalkulowania i porównywania ilości instrumentów w obu grupach. Ilość ta ma pewne, ale jednak drugorzędne znaczenie. Kandydat zapewne zdaje sobie z tego sprawę i podkreśla wyjątkową zdolność instrumentów elektronicznych do tworzenia barw dźwiękowych (s. 84 opisu), niepotrzebnie zatem wcześniej wskazuje na mniej istotny aspekt ilościowy.

Nie byłoby powodu o tym wspominać, gdyby nie to, że również dalej w podrozdziale 2.2. na temat idei brzmieniowości zintegrowanej, wśród trzech płaszczyzn, definiujących ten koncept, na pierwszym miejscu Autor sytuuje aspekt ilościowy, pisząc, że chodzi tu „o wprowadzenie do zespołu wykonawczego relatywnie dużej grupy elektrofonów, dzięki czemu będą mogły one stanowić sekcję niejako równoważną pozostałym” (s. 86 opisu). Zdanie to nie zostało rozwinięte i pozostawia wątpliwości, o których wyżej wspomniałem.

Próba podsumowania istoty poetyki brzmienia zintegrowanego, podjęta na końcu tego krótkiego podrozdziału, podobnie, jak próba definicji jego istoty (s. 88 opis), wymagałaby szerszego teoretycznego odniesienia i namysłu. Autor pisze: „Istotą poetyki brzmienia zintegrowanego jest więc unikalna kolorystyka aparatu orkiestrowego”, co już w tym momencie rodzi pytanie, czy z zakresu istoty poetyki brzmienia zintegrowanego, Autor wyklucza kolorystykę aparatu elektronicznego? Dalsza część tej definicji dotyczy już bowiem dramaturgii, a nie samego „zintegrowanego” brzmienia. Jeśli to brzmienie ma być zintegrowane, to wykluczanie z jego istoty jednego z dwóch mających się integrować elementów brzmieniowych stawia koncepcję pod znakiem zapytania. Być może pisząc o kolorystyce aparatu orkiestrowego Autor miał na myśli całą „orkiestrę elektro-akustyczną”, ale tego można się tylko domyślać. Nie wskazuje na to dalsza część tej definicji, która sugeruje, że rolą brzmień elektronicznych w tej koncepcji byłyby ledwie „niuansowe transformacje barwy dźwięków akustycznych przez stopione z nimi brzmienia elektroniczne” (s. 88 opisu). Podobnie dalej, Autor zaprzecza idei brzmienia zintegrowanego wskazując, że „do jego istoty należą projekcje samodzielnych warstw, współtworzących barwną, elektro-akustyczną tkankę muzyczną, między maksymalnym zespoleniem elektrofonów i pozostałych instrumentów a ich pewną autonomią”. Brzmienie zintegrowane mogą zatem tworzyć także do pewnego stopnia oddzielone i autonomiczne warstwy akustyczna oraz elektroniczna.

Te wątpliwości rodzą także pytanie natury ogólnej: Czym różni się upatrywana przez Autora koncepcja brzmienia zintegrowanego od rozmaitych sposobów i strategii łączenia elektroniki z brzmieniami akustycznymi, znanych z historii? Co ją szczególnie wyróżnia? Dążenia kompozytorów do maksymalnej spoistości brzmienia elektroakustycznego obecne były w wielu utworach z dobrymi skutkami, chociażby w muzyce F. Romitellego, gdzie mimo odczuwalnego idiomu rockowego, brzmienia są często bardzo mocno zintegrowane i tworzą zupełnie nowe mikstury brzmieniowe, czy w muzyce o ircamowskim idiomie, gdzie dążenie do spoistości brzmienia akustycznego i elektronicznego jest szczególnie obecne. Wydaje się, że ich wynikiem są często nowe barwy, które Autor w odniesieniu do swoich poszukiwań określa jako „barwy trzecie”. Analogiczną tendencję realizuje muzyka konkretna. Tutaj pierwotne nagrania są źródłem brzmień elektronicznych, a zadaniem elektroniki jest je

modyfikować, aż do zatarcia ich konotacji znaczeniowych i odnalezienia nowej jakości brzmieniowej (Objets Sonores).

W rozdziale 3, dotyczącym autorskiej koncepcji narracji przestrzennej percepcji, Autor podejmuje wiele ciekawych i złożonych wątków, w tym problem percepcji głębi. Nie wiadomo jednak dokładnie o jaką głębię chodzi Autorowi. W treści podrozdziału 3.2. Autor odnosi do do percepcji słuchowej, wśród której wyróżnia czynniki akustyczne i poza-akustyczne. Jest to problematyczne rozróżnienie, wskazujące, że czynniki poza-akustyczne mogą być częścią percepcji słuchowej. Opisując je Autor odnosi się do lokalizacji dźwięku poprzez wzrok, ale ma to niewiele wspólnego z percepcją słuchową. Owszem, wiemy, skąd dobiega dźwięk bo widzimy jego źródło, ale to nie znaczy, że je słyszymy, ba, możemy go nawet wcale nie słyszeć, ale poprawnie go lokalizować. Jeśli zakryjemy uszy i zobaczymy jadącą karetkę na sygnale, będziemy wodzić za nią palcem, poprawnie wskazując kierunek (domyślnego) sygnału. Umieszczenie w ramach percepcji słuchowej „poza-akustycznych” przesłanek lokalizacji dźwięku wydaje mi się dyskusyjne.

Nie do końca rozumiem też, w kontekście percepcji utworu muzycznego, konieczność opisywania mechanizmów percepcji wzrokowej. Jaki sens ma opisywanie np. percepcji jednoocznej i co ona ma wspólnego z percepcją głębi słuchowej czy nawet wzrokowej w kontekście muzyki, której najczęściej nie doświadczamy jednym okiem? Interesujące natomiast mogłoby być tutaj odniesienie do procesów myślowych i percepcji intelektualnej przestrzeni, które potencjalnie mogą dotyczyć muzyki. Być może warta rozważenia byłaby choćby problematyka form naoczności I. Kanta, który zauważył, że wszelkie nasze doświadczenie, każde doświadczenie zmysłowe (czyli także muzyczne) z konieczności rozgrywa się w czasie i w przestrzeni. Przestrzeń i czas są bowiem formą, która nadaje kształt naszym postrzeżeniom, porządkuje je i umożliwia ich odbiór. To, co odbieramy następuje po sobie (czyli w czasie) i /lub obok siebie (czyli w przestrzeni). Nie wiemy jednak do końca, czy one w ogóle istnieją, raczej polegamy tu na sposobie funkcjonowania naszego umysłu. Dlatego patrząc z boku na wielki wieżowiec, mimo, że nie widzimy jego przeciwległej strony, to mniej więcej domyślamy się, jaki jest tamten widok. Percepujemy jego przestrzeń samym tylko umysłem. Na podobnej zasadzie może być percepowany dźwięk, kiedy utwór składa się w dźwięków rzeczywiście granych i dźwięków jedynie markowanych (udawanych), które widzimy (ale nie słyszymy). Z mojego doświadczenia kompozytorskiego zdaje się wynikać, że kiedy doświadczamy wielu np. par krótkich dźwięków, z których pierwszy jest markowany a drugi rzeczywiście grany, percepcja słuchowa realnego dźwięku zależy od percepcji wzrokowej dotyczącej poprzedzającego go, markowanego dźwięku. Jeśli muzyk będzie

udawał, że poprzedni dźwięk był głośniejszy, ten realnie słyszalny dźwięk będzie dla nas cichszy, i odwrotnie.

Klasyfikacja teoretyczna percepcji głębi, dokonana przez doktoranta, jest uprawniona w ramach dociekań teoretycznych, acz w swoich szczegółach dyskusyjna. Percepcja głębi dźwięku, czy głębi przestrzeni dźwięku jest fenomenem złożonym i obejmuje nie tylko percepcję słuchową czy wzrokową, ale także dodatkowe uwarunkowania związane z funkcjonowaniem naszego umysłu oraz ich wzajemne relacje.

Podsumowując opis, należy podkreślić, że praca została napisana bardzo starannie. Kandydat wykazał dużą świadomość i skrupulatność, zasługującą na osobne słowa uznania w kontekście (częściowo już prowadzonej) samodzielnej pracy pedagogicznej i działalności popularyzatorskiej.

Oceniając merytoryczną zawartość opisu, stwierdzam, że wywody Autora stanowią samodzielną próbę podjęcia złożonego zagadnienia teoretyczno-muzycznego zakończoną zarysowaniem własnej koncepcji teoretycznej. Podjęte badania ujawniły pogłębioną świadomość teoretyczną Autora w zakresie zastosowanych w utworze środków muzycznych oraz szeroką wiedzę w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, predestynującą Kandydata prowadzenia samodzielnej działalności naukowej.

Fibonagramy (2023)

dyptyk na orkiestrę elektroakustyczną

Partytura została zanotowana skrupulatnie i starannie. Począwszy od strony tytułowej, która layoutem przypomina partytury PWM, rzuca się w oczy doświadczenie zawodowe Autora jako redaktora. Wrażenie to utrzymuje się także przy analizie partytury. Do kwestii samego zapisu nie można mieć większych zastrzeżeń, choć, jak zawsze, można wskazać miejsca, które budzą wątpliwości związane z praktyczną stroną realizacji lub percepcją dzieła.

Wątpliwości praktyczne wiążą się głównie z wybranymi przez kompozytora sposobami strukturywania tkanki muzycznej w odniesieniu do płynnych zmian tempa utworu. Dla przykładu, w t. 46-48 II cz. na przestrzeni 3 taktów jest *poco accel.* potem *poco rit.*, w tkance muzycznej sugerującej jest dość ściśle ustrukturywanie, z synchroniami dwóch klarnetów i dwóch perkusji. Dwóm osobom trudno będzie jednak jednocześnie równo zwalniać i przyspieszać, przez co zapis w tych miejscach jest nieco teoretyczny. Podobnej natury, acz większe problemy wykonawcze mogą wystąpić w t. 111-119 cz. II, a następnie t. 121-125, gdzie występuje generalne określenie *poco accel.* a potem *poco rit.* na tkance, która

jest dość ustrukturowana rytmicznie. Dodanie określeń zmieniających ogólne tempo sprawia, że słabnie zanotowana intencja wyrazistości rytmicznej. Podobny jest problem ogólnego *ritenuto* na realizowanych w t. 183-186 II cz., technice *nota contra notam*, powtarzanych szesnastkach. To *ritenuto* raczej nie będzie razem, co przeczy intencji widocznej w partyturze, bo szesnastki w połowie smyczków, dętych blaszanych i drewnianych są jednak równe.

Sporadycznie zdarzają się nielogiczności zapisu. W t. 108 II cz. współwystępowanie oznaczenia *a tempo* (po *meno mosso* we wcześniejszym t.), razem z różnymi fermatami ogólnymi i na konkretnych nutach nie jest logiczne. Jak w t. 108 może być *a tempo* z równocześnie napisaną fermatą na pierwszej ćwiartce w trąbkach i puzonach i jeszcze z fermatą ogólną nad całym taktem? Powracając do t. 117-123 II cz., klarowna intencja przyspieszania w partii gitary basowej jest w t. 121-123, w końcowym najistotniejszym z punktu widzenia tego procesu miejscu zamazywana przez przeciwne, ogólne określenie *poco rit.* Gitara wyraźnie przyspiesza zatem jedynie w partyturze.

Czasem zmiany tempa nie wydają się odpowiednio przygotowane, jako przykład można podać t. 137 (tempo 82). W tym takcie do samego końca w tym pulsie gra gitara basowa. W kolejnym t. 138 jest skokowa zmiana tempa na nowe, a dodatkowo występuje szesnastkowe tutti wielu instrumentów, które powinny być tu razem, ale nie będą, bo na początku tego taktu nie będą wiedziały jakie jest nowe tempo.

Zastrzeżenia percepcyjne budzi faza środkowa II cz. utworu, t. 150-188 II cz., określana przez samego Kompozytora w opisie (s. 69), jako ta, która „może być w skali makro jako główna kulminacja dla obu części”. Kompozytorowi pewnie chodziło o efekt zaskoczenia i ten z pewnością zostanie osiągnięty, ale nie jestem pewien, czy będzie to postrzegane jako kulminacja, bo ta jest wynikiem procesu narastania albo jest układanych w schematach form, które pozwalają odbiorcy ją uchwycić. W tym wypadku kompozytor na tyle dba o zmienność narracji, która jednak ogólnie jest rozproszona, że słuchacz może interpretować ten fragment nie tyle jako kulminację, co kolejny segment, zaskakujący, ale niekoniecznie wieńczący coś co było czy wieńczący całe dzieło.

Jakkolwiek wątpliwości natury estetycznej nie są zarzutem w tym postępowaniu, poddaję je jednak pod rozagę samodzielnego i dojrzałego twórcy. Obecna w większości przebiegu utworu tkanka muzyczna jest raczej rozproszona. W moim odczuciu brakuje nieco fragmentów, czy momentów, na których odbiorca mógłby się percepcyjnie oprzeć, punktów odniesienia dla rozproszonych dźwięków, akcji i wydarzeń muzycznych, na których można oprzeć na przykład wrażenie kulminacji. Narracja utworu nie jest zbyt kierunkowa. Bez punktów odniesienia, utwór ryzykuje brakiem oparcia percepcyjnego i rozproszeniem uwagi

na wielu toczących się równolegle procesach, które przestają być uchwytnie. Taką funkcję pełnią lokalnie w I cz. partytury momenty jednolitego, kierunku grania instrumentów (t. 91, 100, 106, 110, 11). Momenty te same są jednak rozwijającym się procesem (odwróconym szeregiem Fibonacciego), co w partyturze wygląda dobrze, ale osłabia ich odrębność w stosunku do okalającej je rozproszonej tkanki muzycznej. Proces ten jest kontynuowany w kolejnej lit. H, lecz będzie ona trudno dostrzegalny, bo jakości dźwiękowe się drastycznie zmieniają, co nie sprzyja zauważeniu tej kontynuacji. Wibrafon grał po sztabkach, lecz teraz gra po rurach rezonansowych, smyczki grały *ordinario*, a grają półharmoniczne, w dętych drewnianych słap tony zamieniły się na *key clicks* z wymawianiem głosek. I tak dalej.

Wielość zmian i procesów w tym utworze skłania mnie do rozważania ich celowości i niezbędności. Ciąg Fibonacciego jest niewątpliwie wdzięcznym sposobem na konstruowanie wszelkich linearnych procesów, a kompozytor z tego skwapliwie skorzystał. W ten sposób twórca zadbał o strukturalne zróżnicowanie kolejno występujących fragmentów, które jednak w mojej wyobraźni nie układają się w jednolitą spójną formę, a raczej zbiór procesów, w których kompozytor zbytnio stara się kontrolować wszelkie możliwe parametry dzieła, odbierając mu oddech, ogólny wyraz czy zakładaną poetykę.

Podsumowanie

Fibonagramy Piotra Jędrzejczyka są interesującą i wartościową kompozycją, a jej opis stanowi świadectwo dużej świadomości własnego warsztatu kompozytorskiego oraz umiejętności jego analizy i prezentacji w formie rozprawy teoretycznej. Tematyka pracy doktorskiej stanowi oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego. Inspirując się ciągami struktur liczbowych, Autor zaprezentował indywidualne rozwiązania, potwierdzające rzetelną wiedzę z zakresu kompozycji i teorii muzyki. Stwierdzam, że mgr Piotr Jędrzejczyk spełnia warunki art. 13 ust. 1 Ustawy i wnioskuję o dopuszczenie go do obrony pracy doktorskiej.

