

Łódź, 31 sierpnia 2020 r.

dr hab. Marcin Stańczyk
Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Recenzja w przewodzie doktorskim, zainicjowanym wnioskiem mgr. Arkadiusza Kątnego o wszczęcie przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, prowadzonym na podstawie art. 11-15 ustawy z 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (j.t. Dz.U. z 2017 r. poz. 1789 ze zm., w skrócie: „Ustawa”) oraz rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 19 stycznia 2018 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz.U. z 2018 r., poz. 261), sporządzona na zlecenie Przewodniczącej Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

RECENZJA

Pracy doktorskiej mgr. Arkadiusza Kątnego

Przedmiotem recenzji jest utwór *III Symfonia na orkiestrę* oraz praca teoretyczno-analityczna „*Nowe elementy własnej techniki kompozytorskiej w III Symfonii na orkiestrę w świetle wybranych iluzji wizualnych i audialnych*” (w skrócie: „Opis”).

Dokumentacja i dorobek artystyczny

Przedstawiona klasyfikacja dotychczasowych dokonań nie uwzględnia faktu, że Arkadiusz Kątny jest jednocześnie kompozytorem i koncertującym perkusistą, a jako kompozytor szczególnie dużo pisze na perkusję. Kandydat prowadzi zatem zarówno działalność wykonawczą, jak i twórczą. Z przedstawionego wykazu stypendiów, nagród i wyróżnień nie wynika, które z osiągnięć obejmują działalność w dyscyplinie, w której ubiega się o nadanie stopnia, a które związane są z działalnością wykonawczą, pozostającą poza przedmiotem pracy doktorskiej. Szczególnie niejasna jest rubryka: *Festiwale*, w której Kandydat dokonał zbiorczego zestawienia, obejmującego koncerty, wystąpienia teoretyczne oraz wykonania swoich utworów. Nie wiadomo zatem, które koncerty dotyczą działalności wykonawczej, a które są wykonaniami jego własnych utworów. Następujący później *Opis ważniejszych wydarzeń* wskazuje co prawda, że wystąpienia Kandydata jako wykonawcy czy prelegenta wiązały się często z wykonaniem własnych utworów, nie zmienia to jednak faktu, że zestawienie w zaprezentowanej formie jest nieczytelne, a wykaz wykonań własnych utworów powinien być wyszczególniony osobno.

Zaprezentowany dorobek artystyczny wydaje się dosyć obszerny, aczkolwiek mało zróżnicowany. Widoczne jest duże przywiązanie kompozytora do twórczości perkusyjnej i elektroniki, aż 21 z 39 napisanych dotychczas utworów przeznaczonych jest na perkusję. Doświadczenia kompozytora w zakresie muzyki wokalnejsproawdzają się do jednego utworu chóralnego. W jego dorobku nie znajdziemy wcale innej twórczości wokalnejs, wokálně-instrumentalnej i utworów na instrumenty dęte blaszane (nie licząc niewykonanych symfonii).

Zastanawiające jest także, dlaczego spośród 39 skomponowanych dotychczas przez Kandydata utworów, aż 17 nie zostało nigdy wykonanych, i to w czasach „twórczości projektowej”, gdzie prawykonanie jest niezbędnym warunkiem rozliczenia projektu.

Ogólne wrażenie wobec przedstawionych osiągnięć jest jednak pozytywne. Aktywność Kandydata była już wielokrotnie doceniana w postaci stypendiów, wyróżnień oraz nagród, w tym również kompozytorskich. Choć większość z nich to osiągnięcia krajowe, wskazują one, że mgr Arkadiusz Kątny prowadzi wyróżniającą się działalność artystyczną.

Praca teoretyczna

Nowe elementy własnej techniki kompozytorskiej w III Symfonii na orkiestrę w świetle wybranych iluzji wizualnych i audialnych

Opis pracy doktorskiej ma charakter teoretyczno-analityczny i przedstawia proces powstawania utworu, od inspiracji światem iluzji wizualnych i audialnych, poprzez sposób utworzenia autorskiej teoretycznej “nowej struktury o cechach iluzorycznych”, aż do jej manifestacji w strukturze muzycznej.

W pierwszym rozdziale Autor przedstawia koncepcję własnej muzyki. Szczególnie istotne dla czytelnika są wyjaśnienia dotyczące przyjętej autorskiej terminologii. Próba zrozumienia tej dosyć rozbudowanej siatki pojęciowej daje wrażenie zaawansowanej systematyki pracy kompozytora, a także naukowego charakteru wywodu.

Drugi i trzeci rozdział poświęcony został opisowi wybranych iluzji oraz inspirowanej nimi muzycznej struktury, określanej przez kompozytora jako “efekt niekończącej się siatki”, będącej źródłem późniejszych szczegółowych ukształtowań formotwórczych. Przedstawione opisy iluzji oraz zjawisk audialnych i wizualnych, a także ich odniesienia do materii muzycznej są bardzo ciekawe i dają obraz wysokiej świadomości teoretycznej Autora.

Rozdziały czwarty i piąty dotyczą formy oraz struktury wewnętrznej *III Symfonii* w zakresie kolejnych elementów dzieła muzycznego. Również w tych fragmentach Autor ciekawie przybliży ekstramuzyczne idee, które wpłynęły na sposób kształtowania materii muzycznej i uformowały nowe elementy jego kompozytorskiego języka.

Ostatni rozdział poświęcony został zapisowi partytury, którego oryginalność jest dla kompozytora ważnym środkiem wypracowywanej tożsamości kompozytorskiej¹, elementem poszukiwanego idiomu. Wychodząc naprzeciw temu dążeniu, Autor posługuje się własną terminologią oraz własnymi znakami i symbolami, starając się, aby “ich odcodowanie było naturalne i intuicyjne”². Podkreślając rolę oryginalnego zapisu, Kandydat pokusił się nawet o dodatkowe wyjaśnienia i uwagi natury ogólnej, pisząc, że “wielokrotnie standardowy skład komputerowy pozbawia efekt finalny partytury charakteru pisma autora, jak i estetycznych walorów wynikających z rękopisu, które są dla niego, jako twórcy szczególnie istotne”.

Muszę przyznać, że czytanie uwag Autora na ten temat, podkreślanie wagi notacji dla budowy idiomu, przyrównywanie zapisu muzycznego do charakteru pisma w literaturze i konfrontacja tych uwag z oglądem partytury nie prowadzi do pozytywnych wniosków. I pomijam tutaj moje prywatne przeświadczenie, że sama notacja nie jest ważnym środkiem idiomu a sposób zapisu partytury to nie charakter pisma. Muzyka to przecież nie literatura, muzyka posługuje się przede wszystkim dźwiękami a nie słowem pisanym a charakter pisma w literaturze nie oznacza, że trzeba posługiwać się wymyślonymi literami, licząc na to, że ich “odkodowanie będzie naturalne i intuicyjne”. Pomijam też fakt, że cytowany wyżej zwrot zawiera błąd logiczny. Słownik Języka Polskiego wskazuje bowiem, że odcodować, znaczy: 1. «odczytać zakodowane informacje» albo 2. «usunąć kod, który uniemożliwia odczytanie informacji lub korzystanie z czegoś»³, nie można zatem w ogóle używając własnych znaków i symboli oczekiwać, “że ich odcodowanie będzie naturalne i intuicyjne”. Ten rozdział w całości jest zatem bardzo dyskusyjny, zarówno jeśli chodzi o sady wygłaszane przez Autora, jak również celowość i efektywność niektórych rozwiązań technicznych przyjętego zapisu. O tym jednak poniżej, przy okazji oglądu partytury.

Strona techniczna Opisu nie budzi zastrzeżeń a sama lektura jest dosyć intrygująca. Autor w ciekawy sposób ujawnia wyniki swoich badań i analizuje utwór, choć język, którym się posługuje jest dość ciężki i daje czasami wrażenie, że potrzeba oryginalnej terminologii góruje nad oryginalnością samych treści. Świadczy o niej rozbudowana obcojęzyczna siatka pojęciowa, ale także mieszanie zwrotów muzycznych oraz językowych. Autor zapomina, że niektóre pojęcia mają wyraźne konotacje i w zaprezentowanych w Opisie kontekstach brzmią sztucznie, są użyte nieprawidłowo albo pretensjonalnie. I tak, odpowiednio, zamiast interwaliki czytamy o „diastematyce”, zamiast estrady mamy “scenę”, „rozdział piąty stanowi dominantę pracy doktorskiej”, a szósty opisuje „design” partytury.

¹ s. 59 Opisu.

² Tamże.

³ <https://sjp.pwn.pl/sjp/odkodowac:5569450.html>, [dostęp: 31 sierpnia 2020 r.].

Oceniając jednak merytoryczną zawartość przedstawionej pracy, trzeba podkreślić, że jest to bardzo interesujący Opis utworu doktorskiego, ujawniający pogłębioną świadomość teoretyczną Autora w zakresie zastosowanych środków muzycznych oraz ogólną wiedzę w dyscyplinie naukowej kompozycja i teoria muzyki, predestynującą Kandydata prowadzenia samodzielnej działalności naukowej.

Utwór muzyczny. *III Symfonia na orkiestrę* (2018-2019)

W założeniu kompozytora utwór jest 20-minutową orkiestrową formą instrumentalną. W składzie orkiestry występuje potrójna obsada instrumentów dętych drewnianych, 4 waltornie, 3 trąbki, 2 puzony, puzon basowy i tuba, 5 perkusistów i kwintet smyczkowy. Partytura poprzedzona jest opisem składu wykonawczego, objaśnieniem skrótów, schematem rozmieszczenia orkiestry, zestawem używanych symboli oraz rozbudowanym komentarzem.

Po analizie partytury, przedstawionego dorobku artystycznego i lekturze Opisu głównym aspektem, jaki chciałbym poddać pod rozwagę Kandydata jest kwestia świadomości różnic pomiędzy teorią a praktyką, pomiędzy przeprowadzonymi badaniami i teoriami a sposobem adaptacji przyjętych rozwiązań teoretycznych w praktyce muzycznej, szczególnie w kontekście zapisu partytury i bazującej na nim praktyce wykonawczej.

Wydaje się to tym bardziej istotne, że – jak już wspomniałem – lektura VI rozdziału Opisu ujawnia pewną niedojrzałość Autora, jako muzyka, który wyraźnie przedkłada wygląd i oryginalność zapisanej kartki papieru, nad uwarunkowania praktyczne i dążenie do jak najlepszego wykonania swojego utworu. Lektura partytury budzi bowiem poważne obawy związane nie tylko z celowością i efektywnością niektórych rozwiązań technicznych, ale też w ogóle z możliwością prawidłowego wykonania *III Symfonii* z przedstawionej partytury. Nie chodzi przy tym o pomyłki, niedoskonałości czy niekonsekwencje notacyjne, bo utwór jest zapisany bardzo starannie, ale o systemowe, autorskie rozwiązania techniczne, przyjęte przez kompozytora w imię budowy własnego idiomu, sprawiające jednak, że zapis ten jest co najmniej dyskusyjny. Co istotne, same nuty zanotowane są w gruncie rzeczy tradycyjnie, to nie jest muzyka graficzna, autor nie tworzy i nie posługuje się nowymi technikami wykonawczymi, nowymi dźwiękami. Pomimo tego, partytura jest nieczytelna.

Układ instrumentów smyczkowych w partyturze nie jest standardowy. Kompozytor motywuje go chęcią odwzorowania przestrzennego rozmieszczenia instrumentów⁴, nie jest jednak konsekwentny, ponieważ tylko smyczki zanotowane są w niestandardowym układzie (z kontrabasami w środkowej części i dwiema grupami skrzypiec na skrajach estrady), tymczasem w rzeczywistości jedynie kotły stoją tam, gdzie zwykle.

⁴ "Ustawienie sceniczne instrumentów orkiestry znajduje swoje odbicie w układzie partytury", Opis, s. 60.

Z kolei przestrzenne rozmieszczenie instrumentów ma uzasadnienie jedynie wtedy, kiedy odbiorca jest w stanie słuchowo dostrzec formowane dzięki niemu procesy. W takiej sytuacji kompozytorzy najczęściej osobno planują ruch przestrzeni i następnie formują tkankę muzyczną, przypisując wybranym instrumentom konkretne dźwięki. W tym przypadku jest odwrotnie, w streszczeniu *Opisu* Kandydat pisze, że „orkiestra rozmieszczona jest zgodnie z częstotliwościami produkowanymi przez instrumenty, w celu stworzenia iluzji dźwięku przestrzennego, poruszającego się wewnątrz orkiestry. Pomysł ten tworzy nowy sposób doświadczenia akuzmatycznego w muzyce symfonicznej wykonywanej na żywo”⁵. Dalej Kandydat wyjaśnia, że „celem przestrzennego układu orkiestry było „uzyskanie jak najszerszej panoramy oraz głębi brzmieniowej sceny”⁶.

Mam jednak wątpliwości czy układ instrumentów w *III Symfonii* jest w stanie odzwierciedlić w pełni pomysły przestrzenne kompozytora. Uzyskanie głębi brzmieniowej, czyli wrażenia oddalania i przybliżania się dźwięku, z perspektywy tradycyjnego dystansu pomiędzy orkiestrą i publicznością jest utrudnione, możliwe głównie wtedy, kiedy ten proces jest wyabstrahowany, tymczasem w *III Symfonii*, często występuje jednocześnie kilka procesów przestrzennych, które się nawzajem znoszą, ich dostrzeżenie będzie więc raczej niemożliwe. Kwestia dystansu odbiorcy od toczącego się procesu przestrzennego będzie miała także decydujące znaczenie przy próbach uzyskania szerokiej panoramy brzmienia. Doświadczenia psychoakustyczne paryskiego IRCAM-u pokazują, że w przypadku frontowej projekcji pojedynczego nawet dźwięku na estradzie przy standardowym oddaleniu słuchacza, odbiorca nie jest w stanie uchwycić ruchu w przestrzeni dźwięku wychylającego się nawet o 30, a czasem 45°. W przypadku dźwięku orkiestrowego tutti, a taki przeważa w *III Symfonii*, oddalenie słuchaczy od źródeł dźwięku będzie większe, bo orkiestra potrzebuje większej sali. Słuchacze prawdopodobnie nie zauważą więc toczących się równolegle, subtelnych i maskujących się nawzajem ruchów w relatywnie małej i oddalonej przestrzeni, obejmującej standardową powierzchnię orkiestry na estradzie. O przywoływaniu doświadczenia akuzmatycznego nie może zatem w ogóle być mowy. Oprócz tego, o akuzmatycznym charakterze decyduje także to, że nie jesteśmy w stanie przewidzieć trajektorii dźwięku, tymczasem tutaj wszystko dokładnie widzimy. Jeśli kompozytorowi rzeczywiście zależało na percepcji ruchów dźwięku w przestrzeni, powinien był rozmieścić muzyków rzeczywiście przestrzennie. A jeśli orkiestra miałaby pozostać na estradzie, ruchy przestrzeni należało stosować pojedynczo i w sposób uproszczony. W przedstawionej formie większość zaplanowanych ruchów dźwięku w przestrzeni najpewniej pozostanie jedynie na papierze.

⁵ Opis, s. 65.

⁶ Opis, s. 52.

Poza tym, zastosowany przez kompozytora układ przestrzenny, odzwierciedlając ślepo założenia teoretyczne, ignoruje uwarunkowania akustyczne, dotyczące percepcji słyszenia w kontekście dźwięków, jakie przyporządkował kompozytor poszczególnym instrumentom. Orkiestra najczęściej gra *tutti*. W tym układzie trzeci klarnet posadowiony jest na samym końcu, w głębi estrady a kompozytor długimi fragmentami każe mu grać dźwięki w połowie oktawy razkreślnej, w najgorszym, najmniej nośnym i chwiejnym intonacyjnie rejestrze *Throat tones* (górnej części rejestru *chalmers*). Przy często stosowanej przez kompozytora jednorodnej dynamice dla całej orkiestry albo grupy orkiestrowej, trzeci klarnet nie musi więc tak naprawdę wcale grać, bo i tak nikt go prawdopodobnie nie usłyszy, siedzi bowiem za liniami sześciu kontrabasów, czterech waltorni i trzech puzonów, które z natury grają głośniejsze a dodatkowo go po prostu zasłaniają.

Jeszcze trudniej mi zrozumieć komplikacje jakie wprowadził kompozytor zapisując dynamikę w partyturze. Autor stosuje równoległe dwa systemy: opisowe komentarze umieszczone nad partyturą, bądź grupą instrumentów oraz gradientowe linie dla długich dźwięków. Komentarze słowne na temat dynamiki w kolejnych odcinkach partytury zmieniają się co kilka taktów, w sumie kilkadziesiąt razy. Jednocześnie w smyczkach kompozytor wprowadza poziome linie gradientowe, przedłużające wartości wytrzymywanych nut i określające zmiany dynamiczne poprzez zmianę odcienia gradientu. Po pierwsze, komunikaty wynikające z nakładających się na siebie systemów czasami się wykluczają. Po drugie, nie sposób nie zauważyć, że równoczesne śledzenie dwóch systemów zapisu dynamiki podczas wykonania jest niemożliwe. Dyrygent nie będzie w stanie w czasie dyrygowania czytać komentarzy umieszczonych nad partyturą i gradientowych linii w smyczkach w jej dolnej części, ani tym bardziej nie będzie w stanie czytać na raz różnych komentarzy dla różnych grup instrumentalnych. Będzie musiał zatem wyręczyć kompozytora i analizując informacje zakodowane w 2 systemach samodzielnie opracować dynamicznie całą partyturę oraz nanieść jednolite, tradycyjne oznaczenia dynamiczne. Ciekaw też jestem, jak sposób kompozytor planuje oznaczenie dynamiki poszczególnych głosów orkiestrowych. Muzyk nie będzie przecież w czasie grania czytał czasem dosyć rozbudowanych komentarzy, w jaki sposób realizować crescendo, tylko chciałby to widzieć to w partyturze. Przykłady komplikacji związanych z oznaczeniem dynamiki można mnożyć. Już na 2 stronie partytury na system komentarzy nakładają się gradientowe linie w smyczkach. Systemy te nierzadko sobie przeczą, w odcinku pomiędzy t. 7-9 komentarz w odniesieniu do smyczków mówi, że rozpiętość dynamiczna będzie liniowo zmierzała od *meno f* do *f*, a linie gradientowe sugerują, że dynamika w tym odcinku ma charakter łukowy, jej kulminacja dynamiczna więc występuje więc w środku odcinka, a nie w jego zakończeniu.

Same komentarze dotyczące dynamiki są niekiedy dosyć skomplikowane (t. 249-252), wykładając raczej idee dotyczące dynamiki, zamiast ją po prostu wskazywać. Występują tam też inne problemy: komenda słowna wskazuje na dużą rozpiętość dynamiczną (od *pp* do *meno f*), instrumenty dęte blaszane mają w tym odcinku tylko kilka długich dźwięków i nie będą wiedzieć, jaką dynamiką grać każdy kolejny dźwięk (czy jeszcze *pp*, czy może już *meno f*). Nie wiedzą, czy crescendo robić na długich dźwiękach, czy chodzi o skokowe zwiększenie kolejnego dźwięku, nie więc wcale, jak kształtować muzyczną frazę. W innych miejscach, w podobnej sytuacji dęte blaszane mają krótkie dźwięki uformowane w akordy, bądź unisona przedzielane pauzami. Wtedy jeszcze trudniej ocenić, jaką dynamiką zagrać krótki dźwięk, aby akord, czy unison miał spoiste brzmienie, które kompozytor sugeruje, prowadząc narrację blokami. Tych informacji wskutek zastosowanego autorskiego systemu zapisu dynamiki brakuje w partyturze. Muzyk nie będzie widział, jak dokładnie ma zagrać, zagra więc „mniej, więcej”, dostosowując się do dynamiki sąsiada. Albo więc nie będzie żadnego crescendo (oprócz instrumentacyjnego), albo też każdy muzyk wchodzący z kolejnym dźwiękiem będzie grał nieco głośniej od poprzednika a wspólnie zrobią crescendo większe lub mniejsze i za wcześnie albo za późno, bo komentarze nie wskazują, gdzie w danym odcinku ma być osiągnięta dynamika docelowa. Wszystko to wskazuje na jedynie teoretyczny charakter oznaczania dynamiki za pomocą komentarzy w partyturze, ich niepraktyczny charakter i przesądza o tym, że tak zanotowana partytura moim zdaniem nie nadaje się do wykonania.

Symbole stosowane w partyturze są przeważnie czytelne. Niejednoznaczności ujawniają się wtedy, kiedy Autor wprowadza własne oznaczenia. Wątpliwe jest np. stosowanie 6 symboli oznaczających 4 szybkości tremolo w zakresie wolno-szybko a umieszczanie ich w formie skomplikowanych komentarzy w ramkach nad systemami poszczególnych grup jest niepraktyczne i nieintuicyjne. Nie wiadomo czy każdy muzyk ma realizować to stopniowanie w ten sam sposób czy według własnej oceny, a jeśli tak, to o ile może się myśleć, że szybko oznacza „najszybciej, jak to możliwe”, (choć część muzyków pomyśli, że szybko, to tak, jak grają zazwyczaj, czyli naturalnie), o tyle trudno będzie mu dociec, jaką prędkość kompozytor uznaje za najwolniejsze tremolo a potem ustalić pozostałe liczne stany przejściowe.

Symbol powtarzanej spiralnej linii dla oznaczenia dźwięków perkusyjnych, ilustrujący przedłużenie dźwięku do zakończenia spirali jest niejasny. Nie wiadomo, czy np. w t. 231 ilość pętli w obrębie taktu oznacza prędkość wykonania, prędkość obracania rainsticków, która przekłada się przecież na dynamikę i częstotliwość wydobywanych dźwięków. Zapis nie jest więc dobry. Gdy nałożymy na to problem pustych miejsc w takcie przy zmianie metrum, gdzie linia falista trwa, zapis staje się ogólnie problematyczny.

Ogólny zapis metryczny, nakładający linie przerywane i ciągłe (czyli kreski taktowe) też się nie sprawdza, bo przerywane linie oznaczające pierwsze miary taktów nie pokrywają się z kreskami taktowymi. Rzut oka na partyturę prowadzi więc do konfuzji, przed pierwszą miarą występują dziwne puste miejsca a każdy takt ze zmianą metrum wydaje się wręcz mieć o jedną miarę więcej, niż powinien, gdyż przerywana linia pierwszej miary taktu stoi dużo dalej niż pogrubiona kreska taktowa. Wydaje się zatem, że t. 13, 26, zapisane na 5/4, są na sześć, t. 22 i 36, na 6/4, są na siedem, a t. 44 i 77 zapisane na 3/4, są na cztery.

W tak rozbudowanej partyturze, operującej wielką ilością informacji, dążeniem kompozytora powinna być optymalizacja, czyli usuwanie niepotrzebnych symboli i znaków a pozostawianie ich tylko tam, gdzie są rzeczywiście niezbędne. Tymczasem moje wrażenie jest wręcz odwrotne, kompozytor z widoczną satysfakcją wymyśla nowe symbole, tworzy fonty, kreuje i nakłada na siebie autorskie systemy na oznaczanie tych samych parametrów dźwięku, czy – jak w przypadku zwykłych oznaczeń metrum – niepotrzebnie je dubluje, stawiając pięć takich samych oznaczeń dla samych smyczków a zapominając o perkusji.

Warto też wspomnieć, że niektóre nuty i niektóre zapisy, wynikające z pewnością ze stosowanego systemu, pozostają czysto teoretyczne. W t. 179 dwudzieste trzecie skrzypce na drugą miarę mają trzy pauzy w kwintoli, lecz wszystkie inne smyczki nie mają w całym odcinku między t. 177-181 żadnych pauz. Podobny „motyw” pojawia się incydentalnie później, w pojedynczych instrumentach smyczkowych, ale ogólny natłok nut, wznoszących przebiegów i glissand zupełnie ją zamaskuje. Takie pauzy są zatem czysto teoretyczne.

Wskazane wyżej mankamenty ujawniają brak doświadczenia kompozytora w zakresie wykonywania muzyki orkiestrowej oraz nieco zaskakującą nieświadomość, że to, co stanowi o wyrafinowaniu muzyki solowej czy kameralnej, często pozostaje teorią lub po prostu się nie sprawdza się w orkiestrze, szczególnie jeśli – jak wskazuje praktyka – na przygotowanie utworu orkiestrowego poświęca się góra trzy próby.

Narracja *III Symfonii* prowadzona jest przez kompozytora pewnie a forma jest wyraźnie ukształtowana i podkreślona zmienną instrumentacją, lecz wszystko to wynika z przyjętych *a priori* założeń teoretycznych i spekulatywnych procesów. Na upartym podążaniu drogą założeń teoretycznych najwięcej traci instrumentacja. Jest ona przejrzysta, dosyć zróżnicowana, wskazuje na podstawową wiedzę kompozytora w tym zakresie, ale jest statyczna, przewidywalna i bardzo schematyczna. Instrumenty mają „przypisane” do siebie częstotliwości, grają zatem w zwyczajowych rejestrach, flety grają wysoko, kontrabasy nisko a klarnety w środkowym rejestrze, gdzie nie słychać ich najlepiej, ale taka rola „wypada” im z ułożonych wcześniej ugrupowań strukturalnych i harmoniczných. Wszystko to sprawia, że oryginalność brzmienia samej muzyki w mojej wyobraźni jest niewielka.

Występują też oczywiste błędy instrumentacyjne, nie tylko w rozwiązaniach szczegółowych, o których częściowo już wspominałem np. w odniesieniu do trzeciego klarnetu, ale także przyjętych założeniach instrumentacyjnych wobec ogólnych założeń estetycznych. Dla przykładu, posługiwanie się jedną dynamiką dla całej orkiestry przy bardzo gęstej i szerokiej fakturze będzie skutkowało niewyrównanym brzmieniem, ponieważ forte w wysokim rejestrze trąbki jest dużo głośniejsze niż forte w oktawie razkreślnej klarnetu czy fletu. Tak dzieje się np. w t. 7 i t. 30, gdzie trzeci klarnet gra forte odpowiednio e^1 i fis^1 , a trąbka w tym samym czasie gra forte odpowiednio a^2 lub h^2 . Powracam uparcie do trzeciego klarnetu, gdyż naprawdę współczuję wykonawcy tej partii. Gdyby bowiem kompozytor, wśród wielu innych oryginalnych rozwiązań, chciał również nadać swojemu utworowi oryginalny tytuł, mógłby on z powodzeniem brzmieć: *III Symfonia z III klarnetem w domyśle*.

Niektóre iluzje audialne, np. Shepard-Risset glissando w wykonaniu orkiestrowym są bardzo problematyczne. Percepcja ich elektronicznego odwzorowania jest inna ponieważ jest realizowana za pomocą takich samych tonów sinusoidalnych. Realizacja tych częstotliwości przez instrumenty, z których każdy posługuje się tonami złożonymi, zaburza postrzeganie tego rodzaju efektów, ponieważ każdy instrument ma inne brzmienie, inaczej rozłożone formanty dźwięku, nie da się więc zagrać kolejnych glissand realizowanych przez inne instrumenty z identycznym natężeniem i taką samą barwą. Kiedy kompozytor dodatkowo utrudnia ich realizację (np. w t. 69-74, 109-113) posługując się niestabilną techniką flażoletową i zagłuszając ciche glissanda smyczków instrumentami dętymi drewnianymi i blaszanymi forte oraz szumowymi dźwiękami perkusyjnymi, efekt nie ma żadnej szansy poprawnej realizacji. Podobna sytuacja występuje w partyturze w odniesieniu do zakrzywionego glissanda, czyli równoległego przesuwania wieloskładnikowych akordów, z których każdy składnik realizowany jest przez jeden instrument. W orkiestrze to się raczej nie uda, szczególnie w obudowie innych procesów realizowanych równolegle i bardzo gęstej fakturze. Żeby przesunąć równoległe akord glissandem wykonawcy muszą go po prostu słyszeć. W masie współtowarzyszących dźwięków muzycy najpewniej nie będą w stanie zrealizować tych glissand precyzyjnie, a cała idea upadnie.

W odróżnieniu od oryginalnych idei i zabiegów prekompozycyjnych, prób stworzenia oryginalnych symboli i oryginalnego designu partytury, sam sposób budowania narracji i konstrukcja czysto muzycznej struktury, zarówno w zakresie makro-, jak i mikroformy jest zaprzeczeniem dążenia kompozytora do oryginalności. Utwór jest budowany na zasadzie kolejnych odcinków z dosyć oczywiście zarysowanymi liniami napięć i odprężeń. Kompozytor deklaruje we wstępie Opisu, że formę utworu kształtują „współlistniejące, ciągle procesy” odwzorowujące wybrane iluzje. Oznacza to jednak w gruncie rzeczy tyle, że formą

utworu rządzi symetria, idea znana od zarania a próba wyobrażenia sobie brzmienia i narracji daje wrażenie znacznej schematyczności. Publiczność podczas koncertu nie będzie znała rozległej podbudowy teoretycznej. Nikt nie przeczyta nawet notki, przybliżającej idee powstania utworu, bo utwór jej w zasadzie nie zawiera, słuchacz szybko jednak zorientuje się, że przebiegiem muzyki rządzi symetria, a muzykę da się łatwo przewidzieć.

Melodyka, artykulacja i strona rytmiczna kompozycji nie są szczególnie interesujące. Instrumenty długimi fragmentami powtarzają długie nuty, szybkie przebiegi albo realizują glissanda. Celem kompozytora nie były zresztą fajerwerki instrumentacyjne, a operowanie blokami czy strukturami, które miały odwzorowywać mechanizmy odpowiednich iluzji. Na przestrzeni długich fragmentów utworu obserwujemy więc stojące albo ruchome płaszczyzny brzmieniowe i przewidywalne procesy. Dodatkowo, wytrzymywanym długim brzmieniom czy układom harmonicznym często towarzyszą jednostajne pulsacje, które tylko pozornie ożywiają narrację. Pomimo oryginalnych inspiracji, nie są to zatem szczególnie wyrafinowane środki budowania stricte muzycznej narracji i obawiam się, że tak też mogą zostać odebrane przez słuchaczy.

W moim indywidualnym odbiorze *III Symfonii* Autorowi nie do końca udało się też stworzyć wrażenia spójności czy jednolitości wyrazu artystycznego. To, co bardzo konsekwentnie i przekonująco tłumaczy w Opisie, w wyobrażonej percepcji słuchowej nie do końca mnie przekonuje. Być może wpływ na to ma wielość inspiracji, przekładająca się na wielowymiarowość narracji w partyturze. Wielość równoległe toczących się procesów przy wątpliwościach dotyczących ich efektywności oraz zastrzeżeniach związanych w ogóle z możliwością poprawnej realizacji tej partytury, sprawia na mnie wrażenie raczej ułożonego w dźwięki systemu, niż oryginalnej formy muzycznej. Tym bardziej, że wyobrażone i wyabstrahowane z teoretycznej podbudowy brzmienie, jak i sam sposób formowania materiału muzycznego nie odbiega od typowych cech muzycznego modernizmu.

Zastanawiając się nad możliwościami ewentualnego wykonania utworu doktorskiego, wydaje mi się, że kompozytor znalazł się w trudnym położeniu. Wykonał wielką, godną podziwu pracę badawczą, owocem której jest partytura, która w przedstawionej formie nie nadaje się do wykonania. Dla zrozumienia chociażby rozbudowanej siatki pojęciowej, którą Kandydat stosuje w partyturze niezbędna jest lektura Opisu, co w zasadzie skazuje utwór na kompozytorską „szufladę”. Dodatkowo, praktyczne doświadczenie podpowiada mi, że nawet przy próbie wykonania *III Symfonii*, bez poważnej korekty partytury, efekt długich starań kompozytora może okazać się dla niego frustrujący, i to nie tylko muzycznie. Partytura napisana jest w taki sposób, że muzycy poczuć się traktowani instrumentalnie a orkiestra zagra utwór bez zaangażowania, zapominając o nim zanim jeszcze się skończy.

Życząc mgr. Arkadiuszowi Kątnemu powodzenia na dalszej drodze twórczej, chciałbym zatem poddać refleksji Kandydata kilka uwag natury ogólnej. Kompozytor, skupiając się tworzeniu idiomu, wprowadza własny system teoretyczny, własne pojęcia, techniki, swoisty "design partytury", własne symbole muzyczne. Skutkuje to jednak tym, że blisko połowa jego dotychczasowych utworów nie była nigdy wykonana. Píše już *III Symfonię*, ale nikt nie słyszał pierwszej ani drugiej. Oznacza to, że, jak do tej pory, szansa dostrzeżenia tak usilnie wypracowywanej indywidualności kompozytorskiej jest niewielka. W tej sytuacji nasuwają się pytania: czy Kandydat w swojej sztuce przewiduje w ogóle udział odbiorcy? Czy liczy się udziałem wykonawcy? Czy też wystarczy mu obszerne, ciekawe badania oraz ich wyniki przedstawione w pięknej formie przypominającej partyturę? Czy komponujemy dla siebie, dla własnej satysfakcji, w tym przypadku głównie intelektualnej i estetycznej wizualnie, czy też naszym dążeniem jest próba komunikacji z odbiorcą? W końcu, czy kogokolwiek obchodzi to, co mamy do przekazania? W moim przekonaniu, sztuka bez odbiorcy nie istnieje, dlatego obowiązkiem artysty jest go uwzględnić, starając się wyrażać w taki sposób, który ma szansę do niego dotrzeć.

Podsumowanie

Pomimo poważnych zastrzeżeń dotyczących niektórych rozwiązań technicznych zawartych w partyturze, *III Symfonia* Arkadiusza Kątnego jest interesującą i wartościową kompozycją a jej Opis świadectwem dużej świadomości własnego warsztatu kompozytorskiego a także umiejętności jego analizowania i prezentacji w formie rozprawy teoretycznej. Tematyka pracy doktorskiej stanowi oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego. Przenosząc na grunt muzyki inspiracje wybranymi iluzjami wizualnymi i audialnymi, Autor zaprezentował rozwiązania, potwierdzające rzetelną wiedzę z zakresu kompozycji i teorii muzyki. Stwierdzam, że mgr Arkadiusz Kątny spełnia warunki art. 13 ust. 1 Ustawy i wnioskuję do Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu o dopuszczenie go do obrony pracy doktorskiej.

dr hab. Marcin Stańczyk



