

prof. dr hab. szt. Wojciech Widłak
Akademia Muzyczna w Krakowie

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGRA ADAMA PORĘBSKIEGO

SPORZĄDZONA NA ZLECENIE RADY WYDZIAŁU KOMPOZYCJI, DYRYGENTURY, TEORII MUZYKI
I MUZYKOTERAPII AKADEMII MUZYCZNEJ IM. K. LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

(UCHWAŁA Z DN. 27 KWIETNIA 2016 ROKU)

Mgr Adam Porębski (ur. 1990) jest kompozytorem najmłodszej generacji. Ukończył studia w zakresie kompozycji w klasie prof. dra hab. Krystiana Kielba (dyplom z wynikiem celującym) oraz w zakresie gry na skrzypcach w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Mimo młodego wieku jest już autorem blisko 50 utworów skomponowanych w latach 2008-2016 (w tym 17 – po otrzymaniu dyplomu magistra sztuki, tj. po 9.07.2014), laureatem kilkunastu konkursów kompozytorskich (głównie krajowych, ale także międzynarodowych), beneficjentem zamówień i stypendiów. Niektóre jego utwory wydano w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, Patrias Edition w Szczecinie oraz w wydawnictwach Akademii Muzycznych we Wrocławiu i Poznaniu. Od października 2014 r. pracuje jako asystent w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu.

Jako rozprawę doktorską w przedmiotowym przewodzie mgr Adam Porębski przedstawił dzieło artystyczne w postaci utworu pt. *n-Cyclus* na orkiestrę symfoniczną wraz jego opisem zatytułowanym *Technika nakładania cykli w utworze n-Cyclus na orkiestrę symfoniczną*.

a) dzieło artystyczne

Kompozycja *n-Cyclus* na orkiestrę symfoniczną jest utworem jednoczęściowym o niesprecyzowanym w partyturze czasie trwania, prawdopodobnie około 12 minut. Partytura – w wersji bez transpozycji (*in Do*) – została przez Doktoranta przygotowana starannie, opatrzona wykazem instrumentów wchodzących w skład orkiestry oraz niezbędnym komentarzem wykonawczym i objaśnieniami znaków.¹ Typowy skład orkiestry symfonicznej zawiera m.in. perkusję dla czterech wykonawców oraz czeleść, fortepian i harfę.

Utwór *n-Cyclus* został skomponowany w oparciu o system 12-tonowy. **Materiał dźwiękowy** wywodzi się z dwunastodźwiękowego szeregu fundamentalnego od dźwięku C₁, którego naczelną cechą jest następstwo kolejnych, coraz mniejszych interwałów mieszczących się w ramach septymy wielkiej włącznie, przy czym u podstawy znajduje się największy interwał (septyma wielka), zaś te pomiędzy kolejnymi dźwiękami, budowane w górę, są od poprzedniego mniejsze o półton. (Szereg ten

¹ Sugerowałbym autorowi uporządkowanie układu instrumentów na parach stron sąsiadujących tak, aby partia danego instrumentu (grupy instrumentów) była na stronie lewej i prawej na tym samym (lub zbliżonym) poziomie, o ile tylko to możliwe.

jest prezentowany na wstępie przez fortepian, w wersji rytmicznej *accelerando*.) Na bazie poszczególnych dźwięków szeregu fundamentalnego kompozytor utworzył ośmiodźwiękowe ugrupowania, zwane przezeń komórkami dźwiękowymi, których kształt i kolejność determinują ciągi liczbowe określające liczbę półtonów oraz aspekt kierunku w relacji pomiędzy dźwiękami. W sumie każdemu z dźwięków szeregu fundamentalnego przypisane jest 60 komórek ośmiodźwiękowych, co zostało przedstawione w przykładach 35-46 opisu. O ile sam szereg fundamentalny ma wyraziste cechy charakterystyczne (polaryzacja pomiędzy akordem D-dur na septymie małej/sekście wielkiej w rejestrze dolnym a trójdźwiękiem As-dur w rejestrze górnym), to mnogość dźwięków i ich kombinacji stanowiących wyjściowy materiał dźwiękowy utworu sprawia, że konieczność **selekcji materiału dźwiękowego** nabiera znaczenia pierwszoplanowego. Zadanie to Adam Porębski wypełnił należycie, organizując poszczególne fragmenty, warstwy i bloki fakturalne przy użyciu wybranych zbiorów dźwięków. Uzyskał przez to harmoniczną przejrzystość i uniknął natłoku gęstych współbrzmień.

Oprócz realnie brzmiących dźwięków kompozytor zastosował **efekty sonorystyczne**, takie jak szmery, zgrzyty, dźwięki szmerowo-szumowe itp. Zwraca **bogactwo artykulacji** w partiach wszystkich instrumentów, przy czym różnorodne efekty artykulacyjne są stosowane w sposób **selektywny i przemyślany**, m.in. w myśl zasad dyktowanych strukturą przyjętych ciągów i cykli liczbowych. Warstwa rytmiczna kompozycji jest złożona, z dominacją fragmentów o rytmice wielopłaszczyznowej i zróżnicowanej; z rzadka tylko zastosowana została notacja swobodna, umożliwiającą wykonanie szeregów dźwięków bez rytmicznego rygoru, asynchronicznie, odpowiednio do orientacyjnego położenia główki nuty w takcie (litera partyturowa F). Metrum prawie się nie zmienia, dominuje 4/4. Tempo ewoluuje, oscylując w zakresie wartości metronomicznej ćwierćnuty od 60 do 120, przy czym tylko raz zmiana następuje skokowo (przed literą P, ze 120 do 110), w pozostałych przypadkach – stopniowo, przy pomocy *acceleranda* lub *ritenuta*.

Utwór *n-Cyclus* należy uznać za udany, a to za sprawą umiejętnie stosowanego doboru środków kompozytorskich i wykonawczych. Mimo ogólnych analogii do takich technik jak serializm totalny czy punktualizm (w sferze idei organizacji parametrów muzycznych) muzyka układa się w jednolicie i spójnie brzmiące większe całości o charakterystycznej fakturze, brzmieniowości, zmiennym, acz łagodnie i stopniowo, toku. W sposobie kształtowania faktury można doszukać się podobieństw do konstrukcji aleatorycznych-kontrolowanych typowych dla muzyki W. Lutosławskiego, przy czym w przypadku omawianej kompozycji są to jakby zapisane pojedyncze wersje wykonania czegoś, co pierwotnie mogłoby być aleatoryczne. Skojarzenie to nasuwa się np. we fragmentach oznaczonych literami M, N i O: w partiach instrumentalnych dominuje powtarzanie kilkunastodźwiękowych motywów w różnych wariantach rytmicznych, jakby w wahającym się tempie; współtworzona harmonia stanowi wypadkową tych partii i jako taka jest dosyć statyczna; muzyka ta dzieje się jakby „wewnątrz”, nie ma wyraźnych cech zewnętrznej narracji.²

² Podobnie określonym „stanem harmonicznym” jest fragment oznaczony literą B.

Autor *n-Cyclus* udowodnił swoją **wrażliwość na brzmienie** w wymiarze symfonicznym i umiejętność operowania aparatem orkiestrowym³. Od samego początku słuchacz jest wciągany w oddziałujące na zmysły metamorfozy barwowe, zorganizowane wprawdzie przy pomocy zabiegów matematycznych, a więc intelektualnych, jednak nie narzucających się w odbiorze słuchowym. Zwraca np. uwagę zgrabny zabieg przejścia od dźwięku harmonicznego do szumów w t. 155-186 (por. opis, str. 74), obecność dźwięków stałych w różnych rejestrach, regulujących „światło” i „cień” w utworze, a zarazem budujących ciągłość muzyki. Być może efekt ten (jak i zjawiska metamorfoz brzmieniowych konstytuujące utwór) zyskałby jeszcze, gdyby autor zastosował interwały mniejsze od półtonu. Nie musiałoby to zresztą oznaczać konieczności budowania skomplikowanych struktur matematycznych, gdyż mikrotonowość mogłaby pełnić w tym utworze funkcję np. korektora barw.

Słabszą stroną utworu są **komplikacje rytmiczne** wynikające z przyjętych założeń pozamuzycznych. Ich nadmiar jest w mojej ocenie zbędny. Niektóre fragmenty partii instrumentalnych są przez to bardzo trudne, a ich dokładne wykonanie – raczej nie do osiągnięcia.⁴ (Trudność ta jest częściowo tylko złagodzona stosowaniem na dłuższych odcinkach stałego metrum.) Nierealne jest też np. precyzyjne, zgodne z zapisem partyturowym wykonanie wszystkich skomplikowanych rytmicznie partii instrumentalnych wobec dosyć gwałtownego przyspieszenia tempa na przestrzeni jednego tylko taktu nr 154 (od MM=95 do 120). Generalnie struktura rytmiczna utworu wydaje się nieco **teoretyczna**. Nie jestem też przekonany co do celowości regulacji sfery dynamiki w utworze za pomocą operacji na ciągach i cyklach liczbowych; w wyniku takich założeń muzyka ta nie zawsze „oddycha” w sposób naturalny. Z uwag szczegółowych nadmienię, że w partii harfy brakuje oznaczenia stroju poszczególnych strun; nasuwa się też pytanie, czy autor uwzględnił fakt tłumienia palcami strun przy ich ponownym szarpnięciu (repetycje oktaw w takcie 42). Ponadto w utworze nie odnajduję tradycyjnej kulminacji (brzmiącego pełnego *tutti*) – to nie zarzut, a raczej pytanie do autora, jak by ów fakt wytłumaczyć.

b) uwagi o opisie dzieła

Dołączony do partytury opis zatytułowany *Technika nakładania cykli w utworze n-Cyclus na orkiestrę symfoniczną* liczy 111 numerowanych stron. **Struktura opisu** przedstawiona w Spisie treści ma kształt **wzorcowy**, należyście zhierarchizowany.

Doktorant w toku opisu szczegółowo wyjaśnia sposób zastosowania techniki nakładania cykli liczbowych w utworze *n-Cyclus*. Najpierw jednak podaje podstawowe informacje o utworze, dotyczące tytułu, obsady, układu partytury; **nie przedstawia zarysu formy utworu**, co być może wynika z zastosowania wspomnianej techniki nakładania cykli (której cechą jest ewolucyjność muzycznych przebiegów); jednak jest to rzecz wymagająca wyjaśnienia.

³ M.in. nie nadużywa *divisi* w smyczkach.

⁴ Szczególną trudność mogą sprawiać wykonawcom połączenia pauz i pojedynczych dźwięków w ramach grup nieregularnych rytmicznie, np. septol czy nowemol, w dodatku nawarstwianych z wieloma tego rodzaju przebiegami w innych podziałach nieregularnych.

W dalszym ciągu opisu Doktorant zarysowuje kontekst techniki nakładania cykli w postaci analogicznych bądź pokrewnych technik kompozytorskich, głównie XX-wiecznych (m.in. dodekafonia, serializm, techniki oparte na ciągach liczbowych). Wskazuje przy tym na obecność matematyki i liczb w próbach tworzenia i definiowania muzyki w jej długich dziejach (m.in. odniesienie do szkoły pitagorejskiej). W Podrozdziale 2.5 *Inne* jest mowa o twórczości Iannis Xenakisa i Gérarda Griseya, brakuje natomiast wzmianki o dokonaniach Pera Norgårda w sferze muzyki hierarchicznej (*infinity row*, złoty podział, hierarchiczny szereg tonów harmoniczych).⁵

W Rozdziale 3 została opisana technika nakładania cykli. Autor krok po kroku objaśnia sposób budowania ciągów liczbowych i tworzenia z nich cykli, zwracając uwagę na hierarchiczność systemu. Następnie egzemplifikuje możliwe sposoby przekładania idei nakładania cykli na różne parametry dzieła muzycznego. Wywód i przykłady zwracają uwagę **czytelnością i logiką**. Zastrzeżenia budzi jedynie **nieprecyzyjne stosowanie pojęcia „powtórzenie”** – najczęściej w odniesieniu do wszystkich bezpośrednio następujących po sobie wystąpień, w tym pierwszego, także pojedynczego wystąpienia danego zjawiska (por. m.in. str. 27, 31, 36, 78 a str. 90).⁶

Rozdziały 4 i 5 zostały poświęcone zastosowaniu techniki nakładania cykli w utworze *n-Cyclus*, będącym przedmiotem doktoratu mgra Adama Porębskiego. W Rozdziale 4. opisano podstawową warstwę cykli, budowanych jako regulatory poszczególnych elementów i aspektów utworu: interwaliki (warstwa diastematyczna), tempa i rytmy (czasu i ruchu), sfery brzmieniowości (instrumentacji, artykulacji, dynamiki). Natomiast w Rozdziale 5 przedstawiono – w analogicznym ujęciu – realizację idei cykliczności wyższego rzędu, a więc w ujęciu hierarchicznym. Oba rozdziały omawiają wspomniane kwestie **wyczerpująco**.

Całokształt opisu, jak i sam utwór ujawniają ewidentną skłonność kompozytora do tworzenia **muzyki zorganizowanej w wielu aspektach i parametrach**, pod względem konstrukcji formalnej i na etapie tzw. prekompozycji – uporządkowanej na wzór nauk ścisłych. Wywołuje więc pytanie fundamentalne: **czym jest muzyka?** Czy to sprawiająca przyjemność gra dźwięków i barw, płaszczyzna wyrażania emocji i wywoływania wzruszeń, czy też sfera doznań intelektualnych, abstrakcyjna konstrukcja dźwiękowa ujęta w ramy formy, a może dźwiękowa „opowieść”, obraz, stan jaźni, świadectwo czasów?... Ciekawe, jak Adam Porębski odpowiada na tego rodzaju pytanie. Próby odpowiedzi na nie, niestety, nie odnajduję w opisie rozprawy doktorskiej, a szkoda, bo bez niej owa skrupulatnie, pieczołowicie sporządzona refleksja analityczna sprowadza się do przedstawienia – w sposób złożony, a przy tym kompetentny – wyłącznie aspektu technicznego utworu, będącego wszak dziełem artystycznym, a nie jedynie wytworem rzemiosła... Dowiadujemy się w szczególach, jak to zostało zrobione, nie wiemy jednak: jaki jest rezultat artystyczny zastosowania ciągów i cykli liczbowych, jakie ma ono przełożenie na tradycyjną formę utworu oraz, czy istnieje głębszy sens

⁵ Można by także wspomnieć o twórczości Andrzeja Panufnika, w którego artystycznej wyobraźni był wyraźnie obecny czynnik porządkujący – geometryczny, związany z proporcjami liczbowymi.

⁶ Powtórzyć = zrobić lub powiedzieć coś ponownie, robić, mówić co po raz drugi – tak definicje słownikowe, m.in. W. Doroszewski (podkr. moje).

artystyczny stosowania tego rodzaju techniki i w jakim stopniu wypełnia ona utwór, a gdzie pozostawiono miejsce dla fantazji, wyobraźni, intuicji kompozytora.

U Pitagorasa liczba jako podstawa organizacji muzyki była osadzona w istniejących w naturze zjawiskach i prawach fizyki, gł. akustyki, a więc m.in. brzmienia, rezonansu i percepcji. Tu stykamy się z utworem, w którym **niektóre procesy tworzone z pomocą apriorycznie budowanych ciągów i cykli wydają się sztuczne**. Można tak określić np. konstrukcję *acceleranda* budowanego w oparciu o wartości metronomiczne różniące się liczbą „10” (str. 66). Jaki jest rezultat zastosowania takiej właśnie wartości liczbowej jako regulatora przyspieszenia w percepcji tej muzyki? Kolejny przykład: stosowanie zabiegu zwiększania wolumenu brzmienia (str. 69) przez dodawanie instrumentów regulowane samym ciągiem liczb wydaje się abstrahować od realnych właściwości brzmieniowych danego instrumentu (a więc od istotnych różnic w brzmieniu poszczególnych instrumentów tworzących skład orkiestry).⁷ Wrażenie sztuczności można wynieść również z koncepcji zmian dynamicznych (*crescendo*, *diminuendo*) czy barwowych (metamorfoza brzmień opisana na str. 88, przykł. 105) regulowanych ciągami liczbowymi; przy tego rodzaju sposobie myślenia nawet rzeczy proste stają się wynikiem skomplikowanych procesów myślowych, polem gry intelektualnej bardziej niż natchnienia.⁸ Jestem przekonany, że Doktorant ma świadomość istnienia tego rodzaju wątpliwości; szkoda, że w ostatnim rozdziale pracy nie pokusił się o próbę zmierzenia się z nimi, a stawiając pytanie o celowość stosowania tytułowej techniki nakładania cykli na zakończenie opisu (str. 102) nie udzielił wyczerpującej odpowiedzi, nie udowodnił, że jej zastosowanie było konieczne i uzasadnione takim a nie innym rezultatem brzmieniowym kompozycji *n-Cyclus*. **Podziwiam Adama Porębskiego za pracowitość i sprawność warsztatową oraz szeroką wiedzę wykazaną w rozprawie doktorskiej, żałuję jednak, że po lekturze opisu nie wiem nadal, jaką korzyść dało zastosowanie ciągów liczbowych w odniesieniu do tylu parametrów muzycznych, jaki wpływ na rezultat artystyczny miało posłużenie się eksponowaną techniką.**

c) konkluzja

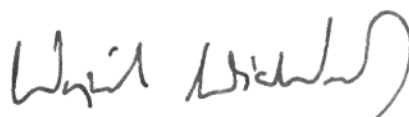
Adam Porębski musi być **kompozytorem utalentowanym**, a przy tym niezwykle pracowitym, obdarzonym specyficznym rodzajem „intelektualnej” wyobraźni. Świadczy o tym liczba utworów rokrocznie przezeń komponowanych, ale także kształt i treść samego opisu rozprawy doktorskiej. Ogląd partytury *n-Cyclus* i lektura opisu tego utworu nasuwają refleksję, jak ważny jest porządek w procesie twórczym, jak istotną rolę może w nim pełnić intelekt. Jednak **prowokuje też pytania**: Czy kompozytorowi zawsze warto podporządkowywać się z góry przyjętym ustaleniom i założeniom? Czy i kiedy należy poddać się intuicji, która może podpowiedzieć to, co na pozór nielogiczne, nieuchwytnie, a właściwe? Jaka jest relacja w muzyce (a może szerzej: sztuce) między

⁷ Natężenie dźwięku istotnie różni się w przypadku poszczególnych instrumentów, do tego dochodzą różnice np. pomiędzy sekcjami a pojedynczymi instrumentami czy grupami instrumentów jednorodnych. Nie można więc stawiać znaku równości pomiędzy z natury swej **różnymi** instrumentami.

⁸ *Nota bene* wspomniany na str. 76 „kontrast dynamiczny” trudno nazwać kontrastem: to raczej efekt *crescendo* o dużym zakresie. Na str. 60 przykład 61. przedstawia prosty, motoryczny szereg szesnastek jako „ciąg stały o wyrazie 1”.

oboma czynnikami: intelektualnym i intuicyjnym (rozumu i serca?...)? Niewątpliwie, jednym z zadań kompozytora jest dążenie do *zgodności rzeczy i intelektu*, czyli do prawdy. Adamowi Porębskiemu życzę, by – prostując swoje artystyczne ścieżki – do tej zgodności, do swojej prawdy artystycznej doszedł.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska mgra Adama Porębskiego – partytura muzyczna *n-Cyclus* na orkiestrę symfoniczną wraz z opisem pt. *Technika nakładania cykli w utworze n-Cyclus na orkiestrę symfoniczną*, stanowi oryginalne zamierzenie artystyczne, zrealizowane fachowo, przedstawione w opisie w formie logicznego i spójnego wywodu. Tym samym spełnia wymogi stawianych w przewodzie doktorskim na mocy art. 13 ust. 1 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. Nr 65, Poz. 595).



Kraków, 14 czerwca 2016 r.