

Warszawa, 9 lipca 2020 r.

ad. dr hab. Anna Ignatowicz-Glińska
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie
dziedzina: *sztuki muzyczne*
dyscyplina: *kompozycja i teoria muzyki*

RECENZJA

w przewodzie doktorskim Pana mgr. Arkadiusza Kątnego, przygotowana na zlecenie Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, na podstawie Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. Nr 65, poz. 595 z późn. zm.) oraz przepisów wykonawczych w brzmieniu obowiązującym.

Sylwetka Doktoranta

Pan mgr Arkadiusz Kątny (ur. 1990) jest kompozytorem, producentem muzycznym i wykonawcą. Ukończył z wyróżnieniem studia kompozytorskie I i II stopnia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, oraz studia licencjackie w specjalności gra na perkusji. Jego osiągnięcia artystyczne były nagradzane m.in. Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2017), Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2014/15, „Młoda Polska” - 2009), Stypendium Rektora AM we Wrocławiu dla najlepszych studentów (2014/15, 2013/14), Stypendium Prezydenta Wrocławia (2013/14), oraz stypendiami zagranicznymi: Yamaha Scholarship, Marimba One Scholarship, International Katarzyna Myćka Marimba Academy Scholarship. Jest laureatem nagród i wyróżnień w konkursach kompozytorskich, m.in.: Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu (Wyróżnienie 2015, II Nagroda 2014),

Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu (2015), Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego „... kiedy myślę Messiaen...” (III Nagroda 2013), Studencki Nobel – Laureat Uczelniany (2012), Nagroda specjalna w Otwartym Konkursie im. H. M. Góreckiego w Rydułtowach (2011), oraz na konkursach wykonawczych: „Classical marimba league” Marimba Artist Competition w USA (III Nagroda 2008), Międzynarodowy Konkurs Perkusyjny „Pendim” w Plovdiv/Bułgaria (I Nagroda i Nagroda Specjalna IKMMA). Jego muzyka była prezentowana – a on sam występował jako wykonawca, koncertujący na marimbie i instrumentach elektronicznych, na licznych i znaczących festiwalach i koncertach w kraju i za granicą. Spośród licznej dokumentacji warto wymienić m. in. Międzynarodowy Festiwal Perkusyjny w Kolumbii (2019), Scotty Horey’s International Percussion Camp, Minneapolis/USA (2018), Letnie Festiwale w Dubrowniku i Splicie/Chorwacja (2017), IKMMA w Kalifornii/USA (2017, jako kompozytor-rezydent), Musica Electronica (2015) i Musica Polonica Nova we Wrocławiu, 64 Sesja „musica Moderna” w Łodzi (2014), PASIC – Percussive Arts Society International Convention, Indianapolis/USA (2013). Nagoya International Marimba Festival, Japonia (2013), a także liczne koncerty na całym świecie z Chain Marimba Trio (A. Kątny, Shoko Sakai, Conrado Moya). Wśród kompozycji Arkadiusza Kątnego są 4 pozycje orkiestrowe, w tym 3 Symfonie (III stanowi przedmiot doktoratu), utwory kameralne i solowe, kompozycja chóralna, utwory na instrument i elektronikę oraz kompozycje elektroakustyczne. W solowych i kameralnych obsadach szczególnie upodobanym przez kompozytora instrumentem jest marimba. Utwory A. Kątnego wydawane są drukiem (NORSK Musikforlag/Oslo) i nagrywane na płyty. Kompozytor tworzy również muzykę teatralną i filmową, żywo interesuje go muzyka elektroakustyczna i akusmatyczna, sound design i projektowanie wirtualnych instrumentów. Pracuje we własnym studio kompozycji i produkcji muzyki. W czerwcu 2020 r. otrzymał Stypendium MKiDN „Kultura w sieci” na napisanie utworów fortepianowych z przeznaczeniem edukacyjnym.

Ocena partytury i pisemnej pracy doktorskiej

III Symfonia Arkadiusza Kątnego jest kompozycją przeznaczoną na orkiestrę, o czasie trwania ca 20 minut. W komentarzu do partytury (rozwiniętym w opisie dzieła) kompozytor pisze: „Inspiracją *III Symfonii* jest idea nieskończoności w wybranych iluzjach wizualnych i audialnych.”

Oznaczenie tempa utworu ($\text{♩} = 92$) dopełnione jest określeniem *immersively* (ang. immersyjnie), co można tłumaczyć jako „zanurzając się” lub „dając się pochłoniąć”. Termin ten, stosowany w odniesieniu do wirtualnej rzeczywistości (zaawansowanych technologicznie środowisk elektronicznych, elektronicznej sztuki interaktywnej i gier komputerowych), rozpatrywany jest

również ogólnie w obszarze sztuki, postrzeganej jako „środowisko immersyjne”. Część badaczy upatruje w immersyjności przesłankę estetycznego przeżycia, którego człowiek potrzebuje i pożąda – zapewniając tym samym dziejową ciągłość sztuki. W *III Symfonii* za instrument symbolizujący owo „zanurzanie się” w kreowany przez kompozytora świat dźwięków można uznać Water Gong. Pojawia się on w partyturze tylko raz – wyznaczając ostatni segment utworu (t. 351 – 356) – i rzeczywiście jest zanurzany w wodzie. Symboli i metaforycznych odniesień mamy tu cały szereg – zarówno w inspiracji i warstwie ideowej (o czym wyczerpująco traktuje opis dzieła), jak i w partyturze utworu. Sama wartość metronomiczna tempa (92 uderzenia na minutę) wydaje się również nieprzypadkowa: tak bije ludzkie serce...

Swój styl kompozytorski i przyjętą estetykę definiuje Doktorant jako *esencjalizm*, a język muzyczny *III Symfonii* ujmując w *system organiczności brzmienia*. W systemie tym wszystkie warstwy i parametry utworu podlegają hierarchizacji – od najmniejszych elementów – *komórek prymarnych* – poprzez *tkanki, ogniwa, odcinki, segmenty i fazy* – aż po architektonikę całości. Jak pisze Autor, „W ideę *III Symfonii* wplecione są zagadnienia cyrkulacji, ruchu, oraz nieskończoności. Cechy te są rdzeniem omawianych struktur.”¹ Partytura utworu, którego kanwę inspiracyjną stanowią wrażenia iluzoryczne, z natury swej ulotne, nietrwałe i niedookreślone, jest – pozornie paradoksalnie – przemyślana w sposób niezwykle logiczny i uporządkowana niezmiernie precyzyjnie. W przebiegu utworu A. Kątny wyróżnia trzy fazy. Makroforma rozpina się na planie symbolu nieskończoności ∞ , którego punkt przecięcia stanowi pauza generalna przypadająca dokładnie w połowie utworu (i jego drugiej fazy). Takt 201 wyznacza środek partytury (całość obejmuje 401 taktów) i rzeczywistą połowę czasu trwania kompozycji. Kompozytor wyjaśnia to następująco: po pauzie „(...) zmienia się strzałka czasu. Kolejne zjawiska są nawiązaniami lub powtórzeniami z pierwszej fazy i połowy drugiej fazy utworu, natomiast występują często na zasadzie kontrastu, symetrii, lustrzanego odbicia, palindromu. Moment przecięcia stanowi jednocześnie punkt kulminacyjny utworu, jest centrum grawitacji wszystkich zjawisk (...)”.² Odbicie lustrzane dotyczy m. in. porządku metrycznego – takty 202 – 401 następują w odwróconym porządku metrum w stosunku do taktów 1 – 200 (retrogradacja). Odbiciu ulegają także struktury rytmiczne, konstruowane na zasadzie zagęszczania i rozrzedzania. Wszystkie segmenty i odcinki utworu również występują w relacjach symetrycznych względem siebie.

Język harmoniczny *III Symfonii* wywiedziony został z *komórki prymarnej* zawierającej 1, 3 i 4 półtony, konfigurowanej zgodnie z zasadami rozszerzonej techniki modelowania interwałowego

1 A. Kątny – *Nowe elementy własnej techniki kompozytorskiej w III Symfonii na orkiestrę w świetle wybranych iluzji wizualnych i audialnych*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2020, s. 16

2 Tamże, s. 28

(Bartókowski model 4:1) i podporządkowanej kształtowaniu poprzez permanentnie stosowaną (w warstwie instrumentów smyczkowych) technikę glissando. W efekcie kompozytor stale operuje szeroką paletą harmoniczną, złożoną z dźwięków o ustalonej i nieustalonej wysokości w warstwie instrumentów smyczkowych, oraz z dźwięków o ustalonej wysokości w warstwie instrumentów dętych. Występowanie tercji w bazowym modelu interwałowym – i to w obydwu odmianach (tercja mała i wielka) – ma swoje konsekwencje dla harmonicznego koloru kompozycji, w postaci obecności centrów harmoniczych – akordów o budowie tercjowej, posiadających tryb majorowy, minorowy i/lub mieszany, z których część jest rozpoznawalna słuchowo. Także i tutaj obowiązuje zasada symetrii, której dobrą egzemplifikacją może być progresja 20 centrów harmoniczych zastosowana w kulminacyjnym segmencie 6 (t. 177-221). Niejako naturalną konsekwencją przyjętego modelu interwałowego i występowania centrów harmoniczych jest skalowe kształtowanie materiału muzycznego. Jest ono najbardziej wyraźne w omawianym fragmencie utworu w warstwie smyczków, opartej na przesuwanych pochodach gamowych wg porządku skal modalnych. Swoistą postać konstrukcji skalowych można widzieć również w całości utworu – w glissandowych pochodach instrumentów smyczkowych (jeśli przyjąć, że glissando jest „sposobem wykonania” pochod chromatycznego). Zjawisko to słyszalne będzie zwłaszcza w skrajnych fazach *Symfonii*, charakteryzujących się powolnym postępem zmian harmoniczych, zwłaszcza że inicjalne momenty glissand niemal zawsze stanowią dźwięki o ustalonej wysokości (wyjątkiem jest pierwsze wejście IV kontrabas w takcie 1: dźwięk inicjalny „H” został od razu podwyższony o około ćwierć tonu). Przejściowy charakter mikrotonowości podkreślają instrumenty dęte – w ich partiach nie zostały przewidziane „odstrojenia” o $\frac{1}{4}$ i $\frac{3}{4}$ tonu, co skłania do traktowania smyczkowych mikrotonów właśnie jako dźwięki przejściowe, nie zaś „samodzielne” elementy skali. Na tym tle szczególnie zagadkowe wydaje się wspomniane, inicjalne odstrojenie dźwięku IV kontrabas na początku utworu. Być może w ten sposób zaznaczył Kompozytor „środek smyczkowej partytury” - kolejną oś symetrii (IV kontrabas jest 24 z 48 instrumentów smyczkowych). Może też jednak to odstrojenie świadczyć o zamiarze rozszerzenia modelu interwałowego o interwał spoza skali chromatycznej.

Kolejność instrumentów w partyturze odpowiada niestandardowemu rozmieszczeniu muzyków na estradzie, które zainspirowane zostało iluzją jednego z „obiektów niemożliwych” – popularnego „trójkąta Penrose’a” (tribar). Wolor tofoniczny kompozycji polega na założonym przez A. Kątnego efekcie przestrzennym: ze środka i z głębi estrady (centralny wierzchołek trójkąta) emitowane mają być dźwięki o niskich częstotliwościach, natomiast dźwięki o wyższych częstotliwościach mają docierać do słuchacza ukośnie z prawej i lewej strony (ramiona trójkąta). Wyznacznikami rozmieszczenia poszczególnych instrumentów na estradzie są zatem zakresy

częstotliwości emitowanych przez nie fal dźwiękowych, wpływające na tzw. czułość kierunkową. Kompozytor pragnie w ten sposób uzyskać „trójwymiarowe” efekty psychoakustyczne związane ze słyszeniem kierunkowym, oraz iluzje audialne pozornego przemieszczania się źródeł dźwięku, dla których inspiracją były amerykańskie doświadczenia psycholog Diany Deutsch i fenomen opisany jako Shepard-Risset Glissando. Z pewnością można spodziewać się intrygujących konstelacji przestrzennych i wrażeń słuchowych odbiegających od standardowego brzmienia orkiestry, tym bardziej, że poszczególnym instrumentom i ich grupom Doktorant z żelazną konsekwencją powierza określone role w kształtowaniu faktur i części mikroformalnych.

Na pierwszy rzut oka widoczna jest w partyturze opozycja fakturalna pomiędzy instrumentami dętymi a smyczkowymi – różnicę tę odzwierciedla już sama notacja. Partie instrumentów dętych zapisane zostały w tradycyjnej konwencji notacyjnej, natomiast w partiach instrumentów smyczkowych i perkusji kompozytor wprowadza szereg własnych oznaczeń graficznych, które można ogólnie sklasyfikować jako grafy pojedyncze (np. wysokości dźwięku) i złożone – małej (np. glissando) i dużej (np. *grid* – siatka glissand) integracji, łączące notację realizacji i rezultatu (podobnie jak zapis konwencjonalny). Partyturę charakteryzuje więc niewątpliwe nowatorstwo notacyjne, jednak – co należy szczególnie podkreślić – większość oznaczeń wprowadzonych przez kompozytora ma charakter „intuicyjny” i są w naturalny sposób sugestywne – jak cieniowanie dynamiczne przedstawione za pomocą gradientu, różne rodzaje glissand, tremola o zmiennej gęstości, graficzne odwzorowanie czasu trwania dźwięku i płynnej zmiany wysokości. Pionowe linie synchronizacyjne umożliwiły rezygnację z pauz oraz dość precyzyjną rytmizację przebiegów o charakterze glissandowym. Stanowią też punkt odniesienia warstwy smyczków do zapisanej konwencjonalnie warstwy instrumentów dętych. Przyjęty sposób zapisu odzwierciedla złożone relacje przebiegów rytmicznych o zróżnicowanym charakterze. Na poziomie makroformy są one periodyczne – ujęte w taktach o określonym metrum, natomiast części mikroformalne mają charakter periodyczny, aperiodyczny (zwłaszcza w przebiegach typu *flow*) lub pośredni (quasiperiodyczny). Generalną zaletą przyjętej przez kompozytora notacji jest stosowanie tradycyjnych oznaczeń wszędzie tam, gdzie to możliwe, tendencja do upraszczania zapisu oraz do edycyjnej przejrzystości partytury. Interesujące byłoby przedstawienie propozycji przygotowania materiałów wykonawczych – głosów orkiestrowych dla instrumentów smyczkowych – ze względu na rysującą się w partyturze złożoność problematyki synchronizacji pionowej (np. sposób zanotowania w głosach smyczkowych fragmentów partytury takich, jak takty 70 – 75 na str. 12). Bardzo duży format partytury (A2) nie ułatwia jej studiowania, ale został on wymuszony przez totalne *divisi* smyczków i instrumentów dętych – łącznie 75 partii instrumentalnych (w tym 5 stanowisk perkusyjnych), zapisanych na osobnych systemach.

Podjęta przez Kompozytora „próba przeniesienia mechanizmów charakterystycznych dla wybranych złudzeń wizualnych i audialnych w wymiar orkiestry symfonicznej”³ budzi mój respekt i bardzo chciałabym usłyszeć *III Symfonię* A. Kątnego podczas prawykonania i kolejnych wykonań, których szczerze życzę Doktorantowi.

Pisemna praca doktorska pt. „Nowe elementy własnej techniki kompozytorskiej w *III Symfonii* na orkiestrę w świetle wybranych iluzji wizualnych i audialnych” spełnia wszystkie wymogi dysertacji naukowej. Praca składa się z sześciu Rozdziałów, ze Wstępem, Zakończeniem, Streszczeniem, Abstraktem, Bibliografią, Spisami tabel i ilustracji oraz Załącznikami. We Wstępie Autor określa przedmiot i cele pracy, imponujący obszar badawczy i założenia metodologiczne. W Rozdziale I podejmuje udaną próbę ujęcia koncepcji własnej muzyki – formułuje zasady funkcjonowania *systemu organiczności brzmienia* i idee *esencjalizmu muzycznego*. Rozdział II poświęcony jest zjawiskom stanowiącym inspirację dla *III Symfonii* – wybranym iluzjom audialnym i wizualnym, których mechanizmy A. Kątny przebadał i w oparciu o nie stworzył nowatorską, własną strukturę o cechach iluzorycznych, opisaną w Rozdziale III. W Rozdziale IV zamieszczone zostały rozważania o formie kompozycji. Szczegółowy opis struktury utworu zawiera Rozdział V, kluczowy dla dysertacji poprzez umieszczenie w nim prezentacji nowych elementów techniki kompozytorskiej Doktoranta, powstałych w przebiegu prac nad *III Symfonią* i wypracowanych dla potrzeb tego utworu. Ostatni, VI Rozdział poświęcony jest zagadnieniom muzycznej notacji, przyjętej w partyturze *III Symfonii*. W *Zakończeniu* Autor formułuje wnioski końcowe oraz określa perspektywy dalszego rozwoju własnej twórczości.

Praca charakteryzuje się logiczną konstrukcją, kompletnością tez, prawidłowym wykorzystaniem źródeł naukowych, których wielość i interdyscyplinarność odzwierciedla niezwykle bogata bibliografia. Dysertacja napisana została językiem naukowym o dużym stopniu komunikatywności i wyraźnych cechach indywidualnego stylu, o którym dobitnie świadczy dołączony w aneksie „Słownik terminów własnych”. Na podkreślenie zasługuje ponadto wielka staranność edycyjna – zarówno pracy pisemnej, jak i samej partytury.

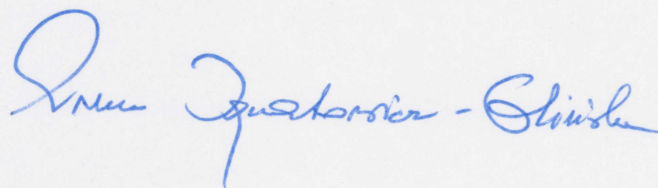
KONKLUZJA

Biorąc pod uwagę zarówno wysoką wartość artystyczną Dzieła, jak merytoryczną wartość Opisu stwierdzam, że praca Pana mgr. Arkadiusza Kątnego spełnia wymagania nakładane na prace

3 Tamże, s. 4

doktorskie, określone w art. 13, ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. i stanowi istotny wkład w rozwój reprezentowanej przez Doktoranta dyscypliny.

Pracę doktorską mgr. Arkadiusza Kątnego przyjmuję w całości i wnoszę do Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów procedury przewodowej.

A handwritten signature in blue ink, reading "Anna Justowska-Gliniec". The signature is written in a cursive, flowing style.