

Recenzent: dr hab. Aleksander Nowak

Katowice, 6.08.2020

Recenzja w przewodzie doktorskim mgr **Katarzyny Brochockiej** w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki, w specjalności kompozycja, na podstawie utworu **„Pasja wg św. Marka” w języku starogreckim na troje solistów, chór oraz smyczkowy zespół kameralny** wraz z opisem autorskim dzieła – wykonana na zlecenie Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

OCENA DOROBKU DOKTORANTKI

Mgr Katarzyna Brochocka zdobywała wykształcenie w specjalności kompozycja w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie Jana Antoniego Wichrowskiego (dyplom magisterski w roku 2007 z oceną celującą) oraz w Wanda L. Bass School of Music Oklahoma City University w Stanach Zjednoczonych, w klasie Edwarda Knighta (dyplom Master of Arts w roku 2009 z wyróżnieniem). Swe kompetencje poszerzała zdobywając w 2013 roku także certyfikat ukończenia kursu „Introduction to Digital Sound Design” prowadzonego przez Steva Everetta w Emory University w Stanach Zjednoczonych. Uwzględnienie tego ostatniego punktu w dziale dorobku zdobywanego w Stanach Zjednoczonych, obok dyplomu Oklahoma City University można uznać za pewne nadużycie, gdyż kurs ukończony został w trybie „online”, za pośrednictwem powszechnie dostępnej platformy internetowej Coursera, o czym Doktorantka nie wspomina w swym CV.

Na podstawie załączonej dokumentacji można stwierdzić, że Doktorantka posiada bogaty dorobek artystyczny. Po ukończeniu studiów mgr Katarzyna Brochocka realizowała szereg zamówień, w tym trzy utwory orkiestrowe pisane dla Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie, a także liczne utwory do spektakli teatralnych. Lista Jej kompozycji jest obszerna i obejmuje różnorodną twórczość od kameralnej, solowej i pieśniowej, przez orkiestrową i elektroakustyczną, po szczególnie ważną, operową. Utwory Doktorantki są grywane w Polsce i innych krajach (przede wszystkim USA i UK). Część z nich zyskała wyróżnienia w konkursach, w tym zagranicznych. Właśnie rozdział zagraniczny dorobku mgr Katarzyny Brochockiej budzi szczególne uznanie. W trakcie studiów w USA Doktorantka brała udział w kilku międzynarodowych konkursach o profilu operowym odnosząc godne uwagi sukcesy (m.in. wyróżnienie w konkursie Nancy Van de Vate International Composition Prize for Opera, finał konkursu Flourish Opera Competition w Londynie, UK, nagroda dyrektora artystycznego Opera Vista Festival w Houston, USA oraz Nagroda Publiczności w Capital Fringe Festival w Waszyngtonie, USA). Ostatnim osiągnięciem konkursowym Doktorantki jest II Nagroda oraz Nagroda Publiczności w Międzynarodowym Konkursie na Operę „Człowiek z Manufaktury” organizowanym w roku 2017 przez Teatr Wielki w Łodzi.

Oceniając całościowy dorobek mgr Katarzyny Brochockiej, w tym także odwołując się do kilku dostępnych w Internecie nagrań Jej utworów, przede wszystkim scenicznych, można zgodzić się z uwzględnioną w dokumentacji opinią dr. Edwarda Knighta z Oklahoma City University, iż jest Katarzyna Brochocka obdarzona dużym i wszechstronnym talentem, przejawiającym się szczególnie w dziedzinie muzyki dramatyczno-scenicznej.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Dysertację doktorską stanowi kompozycja pt. „Pasja wg św. Marka” w języku starogreckim na troje solistów, 24-osobowy chór mieszany oraz smyczkowy zespół kameralny. Dokumentacja obejmuje partyturę utworu oraz pracę pisemną, wraz z librettem.

1. Kompozycja i zapis nutowy.

„Pasja wg św. Marka” Katarzyny Brochockiej to ok. 80-minutowy utwór wokально-instrumentalny o charakterze oratoryjno-kantatowym z wiodącą rolą trójki solistów (sopran, tenor, bas), ważną rolą chóru mieszanego oraz szczególnie pojętym, ascetycznym akompaniamentem bardzo kameralnego zespołu smyczkowego, składającego się jedynie z trzech altówek, dwóch wiolonczel i kontrabas.

Utwór wpisuje się w wielowiekową, bogatą, kultywowaną również dziś tradycję muzyczno-pasyjną, podejmując z ową tradycją interesujący dialog, przejawiający w kilku aspektach świeże i bardzo indywidualne ujęcie tego ważkiego wątku kultury. Pod względem języka muzycznego warto spojrzeć na przedstawione dzieło w dwóch kontekstach: ogólnym i indywidualnym. Odnosząc „Pasję” Katarzyny Brochockiej do istniejącej literatury tego gatunku, tak dawniejszej, jak i nowszej, można stwierdzić, iż Kompozytorka jest świadoma historii i w sposób twórczy, miejscami nawet nowatorski się do tej historii odwołuje. W szczególności na myśl przychodzi kompozycja „Passio” Arvo Parta, zarówno w radykalnie kameralnym potraktowaniu składu instrumentalnego, jak i w strukturze tekstu i elementach specyfiki muzycznego wyrazu. Przedstawiony utwór jest jednak bardziej zachowującym integralność i rys indywidualny „ukłonem w stronę” Parta, niż bezpośrednim nawiązaniem. W perspektywie indywidualnej „Pasja” Katarzyny Brochockiej świadczy o dokonującej się ewolucji Jej języka muzycznego. We wcześniejszych utworach, w każdym razie tych, które znaleźć można w Internecie da się zauważyć upodobanie i dużą sprawność Kompozytorski w użyciu idiomu łączącego cechy neoklasycyzmu i wczesnego modernizmu, w szczególności stosowanie wyraźnych centrów tonalnych, często obecną akcentowaną motorykę i wyrazistość repetytywnych, lapidarnych figur melodycznych o charakterze pastiszu. Język „Pasji” jest inny, Kompozytorka kładzie tu akcent na swobodny kontrapunkt, a w warstwie harmoniczej stosuje rodzaj rozszerzonej modalności. Tworzy o wiele bardziej płynne i plastycznie przenikające się faktury. Polifonicznie potraktowane linie melodyczne, zwłaszcza wokalne-solowe są kształtowane z większą świadomością wyrazu i wykazują ściślejszy związek z tekstem. Przedstawiona kompozycja wydaje się świadczyć o dużej dojrzałości warsztatowej i krystalizującej się twórczej indywidualności.

Partie wokalne napisane są ze świadomością ograniczeń głosu ludzkiego, jakkolwiek chwilami dość wymagające, zwłaszcza pod względem nierzadkich, odległych zmian rejestrowych i ogółem konieczności posiadania przez wykonawców niemałych możliwości rejestrowych i kondycyjnych. Chwilami stosowane są wysokości dźwięku będące na granicy uniwersalnie przyjętych ram rejestru danego typu głosu, a czasem wręcz poza nimi, jak np. w takcie 114 cz. I, gdzie w partii sopranowej chóru pojawiają się dźwięki *h* trzykreślne i *d* czterokreślne, co prawda jako dźwięki o przybliżonej wysokości, zapisane jako krzyżyki, jednak zgodnie z legendą mające być możliwie zbliżone do zapisanych.

Partie instrumentalne również świadczą o dobrej znajomości specyfiki wykorzystanego zespołu i instrumentacyjnej biegłości Kompozytorki, choć precyzyjna intonacja, biorąc pod uwagę, iż partie instrumentalne są solowe, a w utworze stosunkowo często zastosowane są dwudźwięki o różnej rozpiętości (niekoniecznie najwygodniejsze w realizacji – ze sporą liczbą kwart i kwint) będzie niełatwa w realizacji. Sam wybór instrumentarium należy uznać za decyzję radykalną i odważną, choć również nieco ryzykowną. Wybrany skład niskich smyczków w bardzo nielicznej obsadzie może stanowić wyzwanie nie tylko dla wykonawców, lecz również dla odbiorców z uwagi na pewną monotonię barwową (jednakowoż ciekawie i przekonująco uzasadnioną przez Doktorantkę, jako próbę oddania charakterystyki pustyni). Z punktu widzenia wokalistów, zarówno solistów, jak i członków chóru, chwilami może pojawić się trudność z usłyszeniem instrumentalnego akompaniamentu, w którym wszak pojawiają się dźwięki istotne dla intonacji partii śpiewanych. Zwłaszcza dotyczy to miejsc, w których śpiewają soliści wraz z chórem. Dobrego przemyślenia będzie wymagało ustawienie muzyków na scenie. Miejscami wątpliwości budzą flażolety, np. w takcie 138 cz. II gra *pizzicato* L.V. z użyciem flażoletu w III altówce, jednocześnie z *pizzicato* bez flażoletu oraz grze *arco* w pozostałych instrumentach nie wydaje się szczęśliwe. Z kolei dwudźwięk flażoletów naturalnych o rozpiętości undecymy w kontrabasie w takcie 184 cz. IV jest niewykonalny przez jednego muzyka.

Partytura zapisana jest przejrzysto, z dbałością o detale i komunikatywność z punktu widzenia wykonawców, zarówno wokalistów, instrumentalistów, jak i dyrygenta. Zapis jest tradycyjny, z śladowymi elementami zdobyczy XX-wiecznych w tym zakresie, jak przybliżone wysokości dźwięku w śpiewie, czy quasi-aleatoryczny zapis tekstu śpiewanego przez chór.

Kilka kwestii budzi pewne zastrzeżenia. Najwięcej wątpliwości wywołuje zapis dynamiki, uwzględniający stopnie dodatkowe, pośrednie między tradycyjnymi określeniami. Kompozytorka stosuje mianowicie dwa dodatkowe stopnie: „głośniejszy niż”, oraz „ciszejszy niż” dookreślające stopnie mieszczące się w zakresie **pppp-fff**. Taki zabieg wydaje się chybiony, gdyż dynamika jest naturalnie jedynie przybliżeniem, nie daje się kontrolować w pełni, zależy od wielu czynników towarzyszących jak akustyka miejsca wykonania, czy kontekst konkretnego miejsca w utworze. Krótko mówiąc już zastosowany tu tradycyjny zakres stopniowania poziomów dynamicznych jest na tyle szeroki, że dodatkowe stopnie pośrednie są fikcją, tym bardziej, że bywają stosowane między bliskimi sobie stopniami, jak np. w partii III altówki w taktach 190-191 cz. I, gdzie wykonawca miałby realizować *diminuendo* od „ciszejszy niż”

niż” *p* do *pp*, na przestrzeni dwóch taktów 4/4, w tempie ćwierćnuta = 52, czy w partii II wiolonczeli, w takcie 119 cz. II, gdzie wymagane jest *crescendo* od „głośniejsz” *mp* do *mf* na przestrzeni jednego taktu. Również wysoki stopień zróżnicowania poziomów dynamicznych w pionie budzi pewne zastrzeżenia. Nierzadkie zestawianie ze sobą odległych rejestrów dynamicznych między partiami instrumentalnymi, jak i między wokalnymi a instrumentalnymi nie wydaje się być dobrze uzasadnione. Brak też w partyturze spójności między zapisem stopniowych zmian dynamicznych jako oznaczeń słownych (*cresc.* / *dim.*) i graficznych (tradycyjne „widełki”), co może niepotrzebnie utrudniać czytanie.

Kompozytorka dużą wagę przykładła do warstwy metrycznej, traktując ją w wielu miejscach jako przejaw obecnych w utworze znaczeń symbolicznych (podziały dwudzielne i trójdzielne). W kilku miejscach dobór metrum w danym tempie wydaje się niepraktyczny, np. pojawiające się w takcie 195 cz. I metrum 9/8 w tempie ćwierćnuta z kropką = 34 daje dość rozległe takty domagające się dyrygowania „na trzy” ósemkowo, dla komfortu wykonawców. Ogółem Kompozytorka wprowadza bardzo częste zmiany tempa, nierzadko obejmujące nieduże zmiany wartości, co na przestrzeni całego utworu może stanowić pewne wyzwanie.

Zapis tekstu śpiewanego w trzech liniach, w wersjach oryginalnego zapisu, współczesnej transliteracji łacińskiej oraz tłumaczenia polskiego rodzi obawy o komfort wykonawców. Uzasadnienie przedstawione przez Doktorantkę, iż zabieg ten ma na celu umożliwienie dogłębnego kontaktu z tekstem nie jest w pełni przekonujące. Starogrecka wersja zapisu rzeczywiście może być pożyteczna dla wykonawców, jednak jest ona uwzględniona w librecie, które z powodzeniem można dołączyć do partytury, jak nierzadko ma to miejsce, a w zapisie nutowym pozostać przy wersji tekstu faktycznie śpiewanej, ewentualnie dodając także wersję polską, choć tu znów wątpliwość: czy nie powinno się w takim razie sięgnąć również po język angielski, dla uniwersalnego zrozumienia partytury. Gdyby chcieć uprzeć się przy zastosowaniu trzech wersji zapisu w obecnym kształcie, z pewnością lepiej dla wykonawców będzie umieścić wersję śpiewaną bezpośrednio pod nutami zamiast, jak jest obecnie, w środku.

Można mieć pewne wątpliwości odnośnie do notacji łuków w partiach smyczków – generalnie rzecz biorąc wydają się ukazywać przede wszystkim zamysł kompozytorski w zakresie frazy, bez uwzględnienia technicznej charakterystyki prowadzenia i zmian kierunku smyczka.

Odrobinę niedosytu pozostawia legenda. Choć obszerna i szczegółowa, to niekoniecznie zawsze czytelna. Niektóre sformułowania w opisie pożądanego sposobu wykonania pozostawiają wątpliwości, np. wytłumaczenie zapisu głosek w beztekstowych wokalizach w partiach chóru: „[] – jedna partia jest ujęta w nawias kwadratowy i przeznaczona do wykonania w czterogłosie, dźwięki oraz głoski powinny brzmieć jednocześnie, tworzyć akord (dotyczy chóru)”. Nie jest jasne jak owe głoski przyporządkować, czy na stałe, czy do dowolnego wyboru przez wykonawców, co tworzy wspomniany akord, itp. Również stwierdzenie, iż „dźwięki o nieoznaczonej wysokości powinny brzmieć możliwie blisko wskazanej wysokości, jednak w przypadku niemożności precyzyjnego wykonania to emocja

jest priorytetowa”. Czy należy przyjąć, iż Kompozytorka uważa emocję za stojącą w sprzeczności z precyzją?

Przed pierwszym wykonaniem, mając do dyspozycji tylko zapis niełatwo ocenić dzieło w pełni, jednak mimo powyższych zastrzeżeń partytura daje nadzieje na wartościowy utwór dający odbiorcy dużą satysfakcję w jego odbiorze.

2. Libretto, postaci i dramaturgia.

Tekst libretta jest oparty w całości na Ewangelii św. Marka, w ogromnej większości składają się na nią rozdziały o Męce Pańskiej, z drobnymi, lecz istotnymi modyfikacjami na początku i na końcu. Początkowy prolog stanowią pierwsze słowa całej Ewangelii, wg. Autorki umieszczając mękę i śmierć Chrystusa w kontekście całej Dobrej Nowiny. Choć słowa „Początek ewangelii Jezusa Chrystusa, Syna Bożego” wydają się tu nieco wyrwane z kontekstu, to zabieg można uznać za frapujący. Bardziej uzasadniony i spójny interpretacyjnie wydaje się być koniec utworu, gdzie Kompozytorka zdecydowała się zastosować zawieszenie, nie dopowiadając tekstu do końca lecz zatrzymując się na słowach „[...] A Maria Magdalena i Maria, matka Józefa przyglądały się, gdzie Go złożono...”, dodając jeszcze pochodzące z wcześniejszej partii Ewangelii „Bo kto pełni wolę Bożą, ten jest mi bratem, siostrą i matką.” Wedle słów Autorki, zabieg ten ma na celu otwarcie się na osoby wierzące w Zmartwychwstanie, jak i te niewierzące, co uznać można za bardzo ciekawe rozwiązanie.

Bardzo interesujące jest przyporządkowanie postaci partiom solowym. Zwłaszcza decyzja o przypisaniu roli Ewangelisty partii kobiecej wydaje się stanowić efektowny i przekonujący element dobrze pojętego dialogu Autorki z współczesnością. Również wielopostaciowość partii tenorowej z wyraźnym nawiązaniem do campbellowskiej figury „bohatera o tysiącu twarzy” jest przejawem dogłębnego i nietuzinkowego traktowania tu kwestii tożsamości i dramaturgii.

Duży potencjał wydaje się mieć opatrzenie partii śpiewanych sugestiami „intencji aktorskich” wykraczających poza tradycyjne określenia wyrazowe, dopełniających warstwę wyrazowo-dramaturgiczną. Intencje owe wpisane zarówno w partyturę – nad partiami wykonawczymi, jak i zebrane w jednym ciągu w legendzie pozwalają w pełni ujrzeć i zrealizować zamysł dramaturgiczny kompozycji. Jedyna wątpliwość dotyczy zastosowanego tu, dość skomplikowanego systemu skrótów na określenie postaci, których dane intencje dotyczą. Wydaje się, że w samej partyturze owe skróty nie są niezbędne, komplikując niepotrzebnie zapis a w samą realizację niewiele wnosząc. W nutach wystarczyłyby być może same określenia intencji, tym bardziej, że mamy tu do czynienia z pewnym natłokiem informacji, mając trzy linie tekstu śpiewanego, skróty określające konkretne wersy tekstu Ewangelii, tytuły scen, skróty postaci, intencje aktorskie oraz tradycyjne określenia wyrazowe. Również sama treść intencji chwilami może budzić odrobinę wątpliwości co do pożądanej interpretacji; niektóre są bardziej czytelne, inne enigmatyczne i wieloznaczne.

Niezależnie jednak od zgłoszonych zastrzeżeń, warstwa dramaturgiczna pozostaje jednym z najważniejszych, oryginalnie potraktowanym elementem całości kompozycji i zasługuje na duże uznanie.

3. Praca pisemna.

Dołączony do dokumentacji komentarz autorski nie jest łatwy w jednoznacznej ocenie. Z pewnością Autorka przedstawiła rozległy i dogłębny opis swego dzieła oraz procesu jego powstawania. Praca świadczy o ambicji z jaką został pomyślany utwór i o ogromie podjętego przez Kompozytorkę wysiłku w postaci przeglądu literatury, konsultacji specjalistycznych, jak i własnej pracy koncepcyjnej. Można tu znaleźć wyjaśnienie wielu istotnych kwestii, uzasadnienie podjętych decyzji, odpowiedzi na pytania mogące rodzić się przy oglądzie samej partytury. Chwilami można jednak odnieść wrażenie, że Autorka stara się odpowiedzieć na więcej pytań niż mogłoby się zrodzić w głowie odbiorcy, raczej zaciemniając obraz, niż cokolwiek wyjaśniając. Spostrzeżenie dotyczy to przede wszystkim rozdziałów traktujących o inspirowaniu się greką w kształtowaniu linii melodycznych, oraz o harmonice w utworze. Autorka zdaje się sugerować, że nieomal każdy dźwięk kompozycji ma swoje uzasadnienie w przeprowadzonych przez Nią badaniach i konsultacjach. Przytaczane są źródła, korespondencje, stosowane tabelki, symbole skany dokumentów itd. Jednak natłok tych informacji, wraz z zagmatwaną relacją z kolejnych etapów podejmowania i zarzucania różnych wątków analityczno-interpretacyjnych pozostawiają czytelnika w poczuciu zagubienia i nieprzystawalności, a w każdym razie braku konieczności tego opisu w obcowaniu z tekstem muzycznym. Na faktycznie interesujące pytanie czy i jak konkretnie starożytna greka (decyzja o wykorzystaniu tego języka w śpiewie skądinąd bardzo dobra) wpływa na materiał wysokościowo-rytmiczny, trudno znaleźć tu jednoznaczną odpowiedź.

W szczególności niejasne są wątki dotyczące konceptu „śladu harmonicznego” i bardziej ogólnie zasad regulujących operowaniem materiałem wysokościowym, w ujęciu wertykalnym i horyzontalnym. Opisana tu, przyjęta zasada rezygnacji z pewnych interwałów wydaje się niejednoznaczna i przynajmniej częściowo niespójna. Z jednej strony Autorka pisze o swobodzie harmoniki i nieobowiązywaniu w pionie zasad przyjętych w prowadzeniu linii melodycznych w głosie, a z drugiej kilkakrotnie podkreśla znaczenie faktu pojawiania się interwałów „niedozwolonych” w pionach. Wydaje się, że „harmoniczny ślad” to po prostu nie wykazujące szczególnej konsekwencji nawiązania wysokościowe między melodyką i harmoniką, a wyszczególnione również w pracy „współbrzmienia harmoniczne” nie różnią się aż tak bardzo od „śladu”, by zasługiwać na osobne podrozdziały. Być może głębszy, konsekwentny zamysł umyka w lekturze przez obecne tu, zaskakujące w kontekście rozważań o ścisłych zasadach fragmenty w rodzaju: „Niebywała ścisłość w zasadach dotyczących materiału wysokościowego nie znajduje reprezentacji w obszarze materiału harmonicznego, który jest rozdysponowany w sposób swobodny i całkowicie otwarty” (str. 35), czy samo podsumowanie rozważań o harmonice, w szczególności związkach między pionem i poziomem: „Podsumowując temat harmoniki warto przypomnieć, że: główne zasady konstrukcji dla harmoniki są dwie: pierwsza – pauza odpowiedniej długości [?] znosi zasady

obowiązujące dla meliki; druga – w organizacji pionowej nie występują ograniczenia interwałowe zawarte w zasadach organizacji partii wokalnych” (str. 43).

Opisana przez Doktorantkę autorska retoryka dodatkowo komplikuje obraz, a być może także niepotrzebnie odrobinę infantyлізуje treść kompozycji. Figury w rodzaju „sekund niepewności”, „dźwięków nieuwagi”, „pauz niepewności”, „akordów przewrotności” czy „akordów zamachu”, poszerzone dodatkowo o „symboliczne motywy” i „znaki” jak np. „motyw śmierci”, „motyw czasu”, „dobry czyn”, „temat Piłata” czy „temat ukrzyżowania” mogą zupełnie niepotrzebnie zawężyć pole interpretacji sugerując, iż Kompozytorka każdej nucie w utworze przypisuje konkretne, dające się opisać i odczytać znaczenie.

Z pewnością najciekawsze i najbardziej wartościowe fragmenty pracy dotyczą kwestii związanych z formą utworu, charakterystyką postaci oraz dramaturgią. Doktorantka wykazuje tu daleko idącą wnikliwość i oryginalność myślenia. Zaangażowanie w próbę własnego, dogłębnego odczytania podjętego tekstu i wnioski, do jakich dochodzi Autorka budzą duże uznanie.

KONKLUZJA

Przedstawioną kompozycję mgr Katarzyny Brochockiej pt. „Pasja wg św. Marka” oceniam wysoko. Zastrzeżenia do elementów zapisu z pewnością będzie można zweryfikować i ewentualnie uwzględnić przy okazji pierwszego wykonania utworu, na które należy mieć nadzieję. Biorąc również pod uwagę znaczący dorobek artystyczny Doktorantki stwierdzam jednoznacznie, iż przedstawiona praca doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2003 r. Nr 65 poz. 595, z późn. zm.); przedstawioną pracę doktorską przyjmuję i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszego postępowania w przewodzie.

dr hab. Aleksander Nowak

