

prof. dr hab. Marek Andrysek  
Akademia Muzyczna  
im. Karola Szymanowskiego  
w Katowicach

Katowice, dnia 29.10.2023 r.

## Recenzja pracy doktorskiej

### Zleceniodawca recenzji

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w oparciu o ustawę z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz. U. z 2017 roku poz. 1789.), Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz artykuł 179 ust. 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 roku poz. 1669).

### Dotyczy

Pisma Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina prof. dra hab. Pawła Łukaszewskiego z dnia 11 lipca 2023 roku w sprawie powierzenia mi funkcji recenzenta w przewodzie doktorskim pana Przemysława Wojciechowskiego w dyscyplinie artystycznej – sztuki muzyczne.

### Ocena pracy doktorskiej

Przedstawiona praca doktorska mgra Pawła Wojciechowskiego *Czas jako element formotwórczy w kompozycjach akordeonowych Toshio Hosokawy i Yūji Takahashiego. Analiza problemów wykonawczych i interpretacyjnych na podstawie wybranych utworów* składa się z dzieła artystycznego zapisanego elektronicznie i zamieszczonego na nośniku CD-R zawierającym nagrania trzech kompozycji Toshio Hosokawy: *Melodia* na akordeon solo, *In die Tiefe der Zeit* na wiolonczelę i akordeon, *Slow Motion* na akordeon; kompozycji Yūji Takahashiego *Like a Water-Buffalo* oraz opisu dzieła artystycznego pracy doktorskiej.

Opis dzieła artystycznego poprzedzają streszczenie w języku polskim i angielskim określające zakres problematyki pracy, spis treści, jak również informacja dotycząca samego dzieła artystycznego (m.in. miejsca realizacji nagrania oraz jego zawartości). Część będąca opisem dzieła artystycznego pracy doktorskiej składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów i bibliografii. Całość dopełnia spis ilustracji, spis tabel i spis wykresów.

We wstępie Kandydat naświetla podłoże swoich fascynacji muzyką japońskich kompozytorów i wyjaśnia, że podjęty przez niego temat badawczy jest konsekwencją wieloletnich doświadczeń artystycznych w opisywanym repertuarze. Uważam, że to najlepsza droga w dochodzeniu do samodzielnych, przemyślanych rozwiązań interpretacyjnych. Wprost proporcjonalnie do dystansu dzielącego wykonawcę od pierwszego kontaktu z kompozycją i pierwszych doświadczeń wykonawczych wzrasta bowiem swoboda artystycznej wypowiedzi, świadomość realizacji i interpretacji, a zdobyte w tym czasie doświadczenie niejednokrotnie prowadzi do weryfikacji własnych poglądów stylistyczno-estetycznych.

Aspekt czasu w muzyce to jedno z najistotniejszych zagadnień w ogóle, a zatem każdą próbę przybliżenia i rozwinięcia tej wiedzy, w dodatku w oparciu o literaturę stylistycznie i kulturowo nam odległą, by nie użyć słowa – obcą, uważam za bardzo ważną i cenną. Wdzięczny jestem również Autorowi pracy, że już we wstępie przybliżyła, w najprostszy z możliwych sposobów, zasady transkrypcji języka japońskiego.

Pierwszy rozdział przykuwa uwagę czytelnika różnorodnością informacji dotyczących źródeł kształtowania się japońskiej kultury muzycznej, jej bogatej historii i przemian, którym ulegała na skutek czynników społeczno-politycznych, a także przenikania się kultur. W rozdziale tym odnajdziemy również m.in. nader starannie opracowane informacje z zakresu systematyki gatunków tradycyjnej muzyki japońskiej oraz stosowanego instrumentarium. Wyczuwalna jest determinacja Kandydata do stworzenia możliwie jak najszerszego, wieloaspektowego tła dla późniejszych analiz. W pełni uzasadnione jest zatem zwrócenie szerszej uwagi również na zagadnienia dotyczące ewolucji skal muzycznych oraz immanentne cechy stylistyczne tradycyjnej muzyki japońskiej.

Mniej istotny dla całości opisu dzieła artystycznego mógłby się wydawać jego drugi rozdział, rzucający światło na akordeonistykę w Japonii, gdyby nie fakt, że chociażby ze względu na swą lakoniczność, skłania czytelnika ku kilku nie zawsze optymistycznym refleksjom i przemyśleniom. Szczególnie gorzko wybrzmiewa akapit mówiący o braku „możliwości profesjonalnego kształcenia w zakresie gry na akordeonie, zarówno na poziomie szkolnym, jak i akademickim”. Tym samym Kandydat ilustruje sposób w jaki akordeon bywa tam postrzegany. Jego rola w japońskiej popkulturze daleka jest od tej prezentowanej przez akordeonistów, którzy dokonując wyboru profesjonalnej ścieżki kształcenia poza granicami Japonii, stanowią często w późniejszych latach źródło motywacji i inspiracji dla twórczości wielu rodzimych kompozytorów, choć nie tylko.

Trzeci rozdział przybliżyła sylwetki Toshio Hosokawy i Yūji Takahashiego. Prócz szczegółowej biografii szeroko omówiona zostaje ich twórczość, jej charakterystyczne cechy, technika kompozytorska, przywołane zostają komentarze kompozytorów co do sposobów właściwej interpretacji i realizacji tekstu, często

prezentowane jest także podłoże filozoficzne towarzyszące procesowi twórczemu. Przedstawiony zostaje również w kolejności chronologicznej pełen dorobek kompozytorski wspomnianych kompozytorów w zakresie kompozycji na akordeon lub z jego udziałem. Na podkreślenie zasługuje dbałość Autora o zachowanie jednolitego klucza zastosowanego w konstrukcji rozdziału oraz staranność w selekcji informacji.

Rozdział czwarty w swej treści to w zasadzie bardzo obszerne, wielowarstwowe podejście do definicji czasu, oparte o rozważania filozoficzne i nauki ścisłe (matematykę i fizykę), sięgające od starożytności po dzień dzisiejszy. Niezwykle wnikliwe spojrzenie na korelacje łączące muzykę i czas umocnione jest obszerną zawartością cytatów wyodrębnionych z pokaźnej ilości materiałów źródłowych.

Zwieńczenie całości opisu dzieła artystycznego pełnią dwa ostatnie rozdziały, będące szeroko pojętą analizą zarejestrowanych kompozycji. Ponownie ustanowiono logiczny klucz, według którego przedstawiona zostaje każdorazowo geneza utworu, następnie jego opis, struktura czasowa i zawarte w utworze problemy wykonawcze.

Moją szczególną uwagę zwraca ekstensywność w obszarze podbudowy teoretycznej w podrozdziałach otwierających.

Opisy utworów nie stanowią co prawda ich analiz w ścisłym znaczeniu, ale są sporządzone szczegółowo, merytorycznie, chwilami niezwykle barwnie. W swoich fragmentach opis jest niekiedy tak mocno sugestywny, że pozwala czytelnikowi wręcz „zobaczyć” partyturę i „usłyszeć” muzykę.

Drobne zastrzeżenia budzi opis kompozycji *In die Tiefe der Zeit*. W moim przekonaniu nie jest to kompozycja składająca się z części, czy cytując: „18 fragmentów, kolejno ponumerowanych w partyturze”. Dla celów analitycznych kompozycję tę można jedynie podzielić na 18 fragmentów zgodnie z numeracją w partyturze. Dlatego zdecydowanie zrezygnowałbym tu z będących w częstym użyciu, niefortunnie użytych sformułowań: „część”, „części”, sugerując jednocześnie posłużenie się bardziej adekwatnymi określeniami: „odcinek”, „komórka”, „fragment”, „cząstka” czy po prostu „numer” – w zależności od kontekstu.

Opisywane struktury czasowe, to bardzo precyzyjna analiza agogiki w przedstawionych kompozycjach, zogniskowana na jej zmienności i rozkładzie temp. Zwrócono tu również uwagę na elementy warsztatu kompozytorskiego w zakresie zapisu rytmicznego z jednoczesnym domyślnym uzasadnieniem jego zastosowania. Przydatnym dopełnieniem są zamieszczone tabele i wykresy.

Podrozdziały komentujące problemy wykonawcze zawarte w kompozycjach sprawiają wrażenie kompilacji opisu zjawisk faktycznie funkcjonujących i takich, które rodzą się jedynie przed wykonawcą. Ujmują niezwykle szczere, często bardzo osobiste relacje dotyczące opisu metod radzenia sobie Kandydata nie tylko z warstwą czysto techniczną, ale przede wszystkim interpretacyjną w procesie pracy nad

przygotowaniem nagrań. W płaszczyźnie teoretycznej przyjęte rozwiązania trzeba uznać za trafne i przemyślane.

Całość opisu dzieła artystycznego została sporządzona nader starannie zarówno w warstwie merytorycznej, językowej jak i edycyjnej. Z całą pewnością stanowi on niezwykle stabilny fundament do budowania świadomych, kreatywnych interpretacji. Może też być naukowym arsenałem wiedzy dla wszystkich instrumentalistów podejmujących się wykonań opisywanej literatury.

Muszę przyznać, że pierwszy kontakt z dziełem artystycznym nie wzbudził we mnie szczególnie pozytywnych doznań. Bezpośrednia konfrontacja nagranych kompozycji z tekstem nutowym uwidacznia bowiem szereg drobnych odchyłeń i modyfikacji szczególnie w zakresie dokładności realizacji warstwy metrycznej, a także w sposobie kształtowania dynamiki nie zawsze spójnej z zapisem. Przesycenie dynamiczne elementów wykonywanych w skrajnej dynamice *forte* czasem doprowadza do deformacji dźwięku w postaci jego znacznego obniżenia. Ta dość powszechne stosowania we współczesnej literaturze akordeonowej technika gry zasada się jednak na wyraźnie oczekiwanym przez kompozytora efekcie sonorystycznym, który posiada swój graficzny odpowiednik w zapisie nutowym. W kompozycji kameralnej *In die Tiefe der Zeit* dodatkowo dostrzegam brak wspólnego podążania za muzyką w jakimś określonym pulsie, chwilami zbyt małą korelacją rytmiczną, czy też nadmierne „wydłużanie” bądź „skracanie” czasu w postaci niedotrzymywania długich wartości i pauz. Sposób w jaki instrumenty zostały nagrane z pewnością nie ułatwił wiolonczeliście wprowadzenia choćby pierwszego dźwięku z *niente*, a flażolety brzmia mocno „chrobotliwie”. Być może zbyt blisko ustawione mikrofony nie miały już jednak wpływu choćby na to, że *saltato* brzmi sztywno i nienaturalnie, a *flażoletowe tremola* (takt 47-48) realizowane są na przestrzeni całego taktu, choć zgodnie z zapisem, domykające takty ćwierćnuty z kropką są go pozbawione. W ten czysto symboliczny sposób, na zaledwie kilku przykładach dotyczących pierwszych dwóch kompozycji zamieszczonych na płycie, nie drążąc dalszych szczegółów, staram się przez chwilę wykazać, dlaczego na początku odniosłem tak krytyczny stosunek do przedstawionego nagrania.

Jednak z całą pewnością nie jest ono pozbawione walorów artystycznych. Gdyby omawiane dzieło artystyczne zostało przedstawione w postaci recitalu, a nie utrwalonego nagrania, ogromna większość elementów uznanych przeze mnie za usterki nie miałyby szans zostać zauważona.

Po wielokrotnym przesłuchaniu wszystkich zamieszczonych na płycie nagrań zacząłem przebudowywać w sobie opinię na ich temat. Doszedłem do wniosku, że kompozycje te, które powstały na przestrzeni lat od 1979r. do 2002r., doczekały się już tylu wykonań, że zdołał się ukształtować ich pewien wykonawczy kanon (o czym wspomniano również w opisie dzieła artystycznego). To właśnie ten czynnik poniekąd sprawił, że głęboko, wręcz podprogowo zakorzenione wyobrażenia tej muzyki nie

pozwalają mi na akceptację tego, co od nich odbiega. Podjąłem się zatem (w oparciu o dostępne źródła) bardzo pobieżnej analizy innych wykonań omawianych kompozycji. Wnioski są oczywiste. Brak jest nagrań idealnych. Każda interpretacja nosi swoje indywidualne cechy, a niejednoznaczny niekiedy zapis nutowy, również jest w stanie spowodować potężne różnice w jego rozumieniu. Za wykonania idealne będziemy uważać zawsze tylko nasze własne lub zgodne z naszymi wyobrażeniami.

Kandydat wykonał dość odważny krok polegający na prezentacji i umieszczeniu na płycie obok siebie aż trzech kompozycji tego samego kompozytora, które pod względem języka muzycznego i techniki kompozytorskiej nieszczególnie się od siebie różnią. Kolejność nagrań na płycie w tym kontekście z pewnością została bardzo przemyślana. Otwierająca płytę *Melodia* Toshio Hosokawy pochodząca z 1979 roku to pierwsza akordeonowa kompozycja tego kompozytora, która definiuje jego język muzyczny w odniesieniu do akordeonu. Być może była ona nawet inspiracją dla pojawienia się tak zwanego nurtu sonorystycznego w twórczości Andrzeja Krzanowskiego. Ukłonem dla Toshio Hosokawy stał się *Relief II* Krzanowskiego, który jest bezpośrednio inspirowany nie tylko sposobem konstrukcji brzmień, ale również filozofią przestrzennego, „zatrzymanego w czasie” budowania struktur harmonicznyc

Zaproponowana przez Kandydata interpretacja *Melodii* jest udaną próbą przeniesienia rozważań teoretycznych na grunt praktyczny. Wykonanie jest niezwykle emocjonalne, choć chwilami nadto burzliwe, czasem łamiące konwencje. Przerysowania w zakresie dynamiki *forte* ostatecznie mogą być akceptowalne, ponieważ ten energetyczny afekt w kulminacjach nadaje większego znaczenia odcinkom kontemplacyjnym i iluzorycznym. W odniesieniu do tematu pracy, przestrzenna realizacja dzieła i jego struktura czasowa są najjaśniejszym punktem całości dzieła artystycznego.

Zdecydowanie dobrym rozwiązaniem było umieszczenie kompozycji kameralnej jako przedzielającej kompozycje solowe. Tak się również składa, że ów układ pozostaje zgodny z chronologią powstania zamieszczonych na płycie dzieł Hosokawy. *In die Tiefe der Zeit* stawia przed wykonawcami ogrom wyzwań. To utwór niezwykle zniuansowany w obszarze dynamiki w obu partiach instrumentalnych, skrajnie trudny, gdy chodzi o dochowanie precyzji i czytelności w pajęczynie rytmu oraz nieustannie zmienny w warstwie artykulacyjnej – szczególnie w partii wiolonczeli. Bardzo szczegółowa analiza nagrania pod tym właśnie kontem ujawnia szereg niedoprecyzowanych elementów pod względem zgodności z tekstem, przede wszystkim w odniesieniu do organizacji dźwięków w czasie w indywidualnych partiach instrumentalnych, jak również w korelacjach między nimi. Trzeba jednak przyznać, że wykonanie jest interesujące w obszarze szeroko pojętej emocjonalności, dynamicznie odpowiednio zbalansowane, gdzie cele nadrzędne w postaci uzyskania logicznego kształtu i formy kompozycji zostały osiągnięte.

*Slow Motion* jest dziełem, które w warstwie zawartości i nagromadzenia trudności wykonawczych niedaleko odbiega od poprzedzającej je na płycie kompozycji. Złożona polirytmia, wszechobecne ligatury, które często, mając swe źródło w pojedynczym dźwięku i na skutek dochodzenia kolejnych dźwięków, budują się w wieloskładnikowe akordy – czy też akordy, które stopniowo „odchudzane” o kolejne składniki mają swój kres w pojedynczym, zanikającym dźwięku, towarzyszące temu procesowi fluktuacje dynamiczne implikujące artykulację miechową – to tylko niektóre, czysto techniczne problemy, z którymi mierzy się wykonawca. Doskonały warsztat instrumentalny Kandydata, muzyczna wrażliwość i świadomość stojących przed nim wyzwań zaowocowała prezentacją stylistycznie spójną i logiczną pod kątem interpretacji. Podobnie również, jak w poprzedniej kompozycji, dostrzegalne są drobne usterki w realizacji przebiegów rytmicznych, co będzie, mam nadzieję, przedmiotem rozważań podczas dalszej obrony.

Zamykająca płytę kompozycja Yūji Takahashiego *Like a Water-Buffalo* to dzieło nie mające swojego wydania drukiem, czego nie wiedziałem do chwili zapoznania się z niniejszą pracą. Funkcjonuje ona jedynie w manuskrypcie i to w dodatku noszącym w sobie wiele cech szkicu. To jakby zarys kompozycji napisanej w pośpiechu, bez zbytej dbałości o ogólnie przyjęte zasady notacji. Szczegółowa analiza formalna, ale także inspiracje (których wykonawca nie kryje), zaowocowały bardzo udaną wersją realizacji tego tekstu. Choć tu również wkradły się drobne usterki natury rytmicznej, to jednak tym razem bardziej niż poprzednio można je zaliczyć w poczet celowych zabiegów interpretacyjnych. W przedostatnim takcie pierwszej volty odcinka D z niewiadomych przyczyn ostatnim dźwiękiem stało się  $a^1$  zamiast tak jak wszędzie poprzednio – prawidłowo grane  $as^1$ . Usterki te nie mają jednak znaczącego wpływu na satysfakcję, jaką odniosłem z odbioru tego dzieła.

### Konkluzja

Praca doktorska mgra Przemysława Wojciechowskiego zatytułowana *Czas jako element formotwórczy w kompozycjach akordeonowych Toshio Hosokawy i Yūji Takahashiego. Analiza problemów wykonawczych i interpretacyjnych na podstawie wybranych utworów*, jest wartościowym przedsięwzięciem naukowym w warstwie opisowej. Pracę artystyczną również należy docenić za jej walory estetyczne i spójność z założeniami teoretycznymi. Stwierdzam, że Kandydat wykazał się dużą wiedzą teoretyczną i praktyczną w zakresie swojej dyscypliny spełniając tym samym wymagania art.13 ust.1 Ustawy z dnia 14.03.2003 roku. Pracę przyjmuję i wnioskuję o jej przyjęcie i dopuszczenie do publicznej obrony.