

prof. **Wiesław Cienciała**  
(sztuki muzyczne / kompozycja)

**Uniwersytet Śląski w Katowicach**  
40-007 KATOWICE  
ul. Bankowa 12

**Wydział Artystyczny**  
43-400 CIESZYN  
ul. Bielska 62

[wieslaw.cienciala@us.edu.pl](mailto:wieslaw.cienciala@us.edu.pl)

## **RECENZJA**

rozprawy doktorskiej

mgra **Michała MAKULSKIEGO**

pt.

**Koncepcja muzyki medytatywnej w oparciu o szczególną rolę  
określonej narracji dzieła muzycznego i zastosowanego w niej  
języka muzycznych środków retorycznych**

**promotor: dr hab. Jacek GLENC**

sporządzona na zlecenie  
Rady Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu  
Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

## **1. dokumentacja wniosku**

Dokumentacja zawarta we *Wniosku* doktoranta zawiera wszystkie niezbędne elementy.

## **2. ocena dotychczasowego dorobku doktoranta**

**(na podstawie załączonej dokumentacji)**

Na dorobek mgra Michała Makulskiego składają się liczne aranżacje oraz kompozycje przeznaczone na różne aparaty wykonawcze. Na liście znalazły się kompozycje na orkiestrę symfoniczną (5), big-band (4), kilkanaście utworów na zespoły kameralne o zróżnicowanych składach, często o proveniencji jazzowej, co oczywiste, ale też np. na kwartet i kwintet smyczkowy, kwintety dęte oraz utwory łączące w swym składzie wykonawczym instrumenty klasyczne z poszerzonym combo. Poza wymienionymi powyżej: fortepian, chór, elektronika.

Niebagatelną rolę w dorobku doktoranta stanowią aranżacje standardów przeznaczone na różne składy instrumentalne (kilkanaście). Uwagę zwraca też udział w licznych przedsięwzięciach teatralnych i filmowych (ponad 40) oraz w płytach CD.

Z pewnością jest to dorobek w pełni odpowiadający potrzebom przewodu doktorskiego.

Jako istotne elementy swego dorobku kompozytorskiego doktorant przedstawia muzykę do spektaklu dla dzieci. Jest to zestaw utworów (piosenek, tańców) zgrabnych i pomysłowych, z pewnością trafiających do wyobraźni dziecięcej.

Istotnym (o czym doktorant pisze w części pisemnej pracy, nazywając je nawet „suplementem”) dla Autora są zarejestrowane improwizacje fortepianowe zrealizowane w ramach przedsięwzięcia *Music for Turbulent Times*. W związku z tym należy odnieść się do tych utworów. Po zapoznaniu się z kilkunastoma prezentacjami stwierdzam, że ich wartość muzyczna budzi dość poważne wątpliwości. Zwraca uwagę wręcz ubóstwo środków muzycznych (np. harmonia, dynamika, agogika), często w zasadzie brak pomysłu na formę. I nie usprawiedliwia tych braków medytacyjność / medytatywność improwizacji. W pracy pisemnej Autor – wartościując negatywnie, pisze, że „wokół wschodnich praktyk medytacyjnych powstają dzieła muzyczne najczęściej o rozwlekłej, niezwykle jednostajnej budowie”, a dalej pisze o „monotonnych bodźcach dźwiękowych” [str. 14]. Sformułowania te są jednak niestety wręcz autokomentarzem.

### 3. ocena pracy doktorskiej artystycznej i pisemnej

Niniejsza recenzja opiera się na założeniu, iż partytury i tekst pracy pisemnej doktoranta stanowią jedność. Na to wskazuje zresztą tytuł rozprawy. Głównym więc problemem będzie spojrzenie na autorską świadomość kompozytora wyrażoną łącznie zarówno w partyturach, jak i potem w ich opisie. Wyraz artystyczny nie będzie w związku z tym podlegał ocenie (byłaby to indywidualna – recenzenta, interpretacja wartościująca): „de gustibus non est disputandum”!

Nie sposób jednak będzie pominąć pewnych problemów szczegółowych, w tym redakcyjnych i pojęciowych, a przede wszystkim ściśle muzycznych / wykonawczych. W niniejszej recenzji zasygnalizowane będzie jedynie kilka takich przykładów. Są one o tyle istotne, że doktor sztuki muzycznej w specjalności *kompozycja i teoria muzyki* musi być w pełni świadom również znaczenia drugiego członu tego sformułowania (teoria muzyki). Być może będzie nauczycielem, a wtedy elementy muzyki trzeba nazywać jednoznacznie, i bezbłędnie.

Recenzja ta jest więc niejako próbą przełożenia medytatywności intelektualnej (założonej przez doktoranta w przedstawionym dziele muzycznym i komentarzu) na ścieżkę analityczną, recenzencką. W tym przypadku recenzent posłużył się metodą narracji wynikającej z konieczności komentarza treści zasadniczych, ale z zastosowanymi elementami będącymi „inkrustacjami”.

= = =

Pracę artystyczną stanowią trzy kompozycje: *Ave Maria 2015*, *Magnificat* i *Stabat Mater (Adoratio)*. We fragmentach recenzji dotyczących wszystkich trzech kompozycji użyte zostanie – dla uproszczenia, pojęcie „tryptyk” jako pojęcie niejako nadrzędne.

Kompozycje stanowią zestaw zróżnicowany pod względem aparatu wykonawczego oraz w kontekście stylistycznym. W zależności od punktu widzenia można ten fakt uznać za walor, ale też i niedoskonałość. Niewątpliwym walorem z oczywistych względów jest wspomniana różnorodność osiągnięta pomimo – jak pisze sam Autor na stronie 11 komentarza – zawężenia środków artystycznych zgodnie z przyjętym założeniami. Utwory te trudno jednak traktować jako spójną całość, czy cykl. W żaden jednak sposób nie obniża to wartości poszczególnych utworów, co jest najistotniejsze w ocenie artystycznej pracy doktorskiej.

Wszystkie utwory w większości zbudowane są na zasadzie ciągu segmentów /

modułów zbudowanych wg narracji wynikających z zawartości tekstowej i/lub znaczeniowej. Wydaje się, że pomimo jednolitości materiałowej utwory są nieco chaotyczne, chwilami niekonsekwentne muzycznie, że brak tu pomysłów na zbudowanie formy muzycznej. Jest to jednak tylko pierwsze wrażenie. Po zapoznaniu się z autorskimi komentarzami i powtórnym wysłuchaniu odbiór staje się bogatszy. Pierwotne wątpliwości słuchacza są najczęściej niejako wyjaśnione dzięki świadomości kontekstu i założeń kompozycyjnych. Sam Autor omawiając linearne związki przyczynowo-skutkowe pisze (więc jest tego świadom), że prowadzą one przez „gąszcz dygresji, bądź ślepe zaułki błędnych założeń” [str. 18].

Nieco inną sprawą jest pierwsze wrażenie dotyczące niewykorzystania świetnych niekiedy pomysłów czysto muzycznych. Przykładem niech będzie tu krótki segment [F] z *Ave Maria 2015* o bardzo ciekawej zawartości muzycznej, zagubionej jednak w toku dalszej narracji. Wyjaśnieniem jest oczywiście znaczenie pozamuzyczne pojedynczego wydarzenia: „Ipsa autem turbata est” („Ona zmieszała się...”). Może jednak warto niekiedy rekapitulować i rozwijać dobre pomysły czysto muzyczne w toku medytacji intelektualnej (o tym poniżej).

Inaczej – słusznie – tłumaczy Autor narrację części *Stabat Mater*: „Przestrzeń muzyczna /.../ podlega swoistej inkrustacji poprzez pojawianie się stosunkowo krótkich sekwencji melodycznych w partiach poszczególnych instrumentów dętych drewnianych” [166-167].

Partytury tryptyku zredagowane zostały bardzo rzetelnie i kompletnie (tempa, dynamika, artykulacja i inne niezbędne określenia) z bardzo nielicznymi niedopatrzzeniami. Te bardzo rzadkie braki zamykają się jedynie w pojęciu spraw de facto drugo-, a nawet trzeciorzędnych, jak np. brak zapisu dynamiki wyjściowej dla instrumentu (lub chóru) po długim „tacet”. Jest ona jednak (dynamika) oczywista w kontekście dynamiki całości partytury. Oczywiście w rozpisie na głosy braki te trzeba będzie uzupełnić.

Pewnymi niedoskonałościami, ale nie wpływającymi na jakość zawartości muzycznej, są:

- brak dookreślenia partii talerzy (piatti) w wykazie instrumentów *Ave Maria 2015*; dopiero z partytury wynika, że chodzi o „piatti sospesi”, jednak nadal nie wiadomo, ile ich (talerzy) jest i który odzywa się w danym takcie / module partytury;

- niedoskonały zapis „ortograficzny” wysokości dźwięków (w sensie enharmonicznym), np.: w *Ave Maria 2015*, takt 135 i nast. [S i Vc] zapis „fis – f”, gdzie logiczniejsze jest „ges – f” oraz w *Magnificat*, takt 98-99 [Alt\_1] zapis motywu „f-fes-d-des-d-f”, gdzie logiczniejszy z punktu widzenia harmonicznego (pionów) byłby zapis „f-e-d-cis-d-f”, już nie mówiąc o wygodzie odczytu linii melodycznej.

- *Stabat Mater (Adoratio)*, t. 32, partia harfy: jednocześnie „ges” i „g”;

Istotne niedoskonałości / niejasności dostrzeżono w przypadkach:

- *Ave Maria 2015*, partia kotłów, takty 285-290. W tym przypadku (t. 285-289) ciągle tremolo będzie miało inny wymiar muzyczny w zależności od tego, czy motyw ten jest przewidziany do wykonania na jednym kotle przestrajającym pedałem, czy na kilku (5) różnych.

- *Ave Maria 2015*, partia skrzypiec I, takty 56-60, znak ~~~. Mimo dookreślenia „*ad libitum*” nie ma tu jasności co do zakresu glissand, ich tempa – a ma to w kontekście znaczenia segmentu [F] (jego faktury, zawartości pozostałych partii = instrumenty dęte, perkusja, altówki) kolosalne znaczenie.

- *Stabat Mater (Adoratio)*, partia trąbek, takty 161-162: de facto divisi „a tre” (trzy dźwięki), a trąbki są dwie; (ta niedoskonałość wynika z nieuwagi = skopiowania akordu waltorni).

- *Ave Maria 2015*. W wielu fragmentach autor posługuje się skrajnymi dźwiękami skali sopranu (**b<sup>2</sup>**, **h<sup>2</sup>**), co dla sopranu solo nie powinno stanowić problemu, ale użycie w partii sopranu chórowego (*Ave Maria*, t. 279, 280) **b<sup>2</sup>**, **c<sup>3</sup>** może budzić wątpliwości co do ich wykonalności.

W częściach tryptyku opartych na tekście (*Ave Maria 2015*, ale przede wszystkim chóralny *Magnificat*) bardzo dobre wrażenie robi wycucie prozodii tekstu przełożonej na metro-rytmikę utworów muzycznych. Należy zwrócić uwagę na pełną świadomość Autora dotyczącą tego problemu i jej bardzo dobrą realizację. Jednym z bardzo nielicznych wyjątków jest (z punktu widzenia piszącego te słowa, ale i po fachowej konsultacji ze znakomitym łacinnikiem) akcentowanie słowa „Israel”: akcentowanie słowiańskie, polskie, gdzie w utworze *Magnificat* (np. w segmencie [G]) akcent pada na sylabę „-ra-”, a nie „Is-”. Zresztą słowo „israel” jest de facto dwusylabowe: „Is—raEl”.

Objętość pisemnej pracy opisowej budzi ogromny szacunek. Zauważalna jest niejaka niekonsekwencja w opisie metod używanych dla realizacji = kompozycji, muzyki medytatywnej. Bardzo słusznie Autor odróżnia pojęcia medytacji dalekowschodniej i – najprościej rzecz ujmując – europejskiej. Słusznie podkreśla niebagatelną rolę działań intelektualnych w kulturze Europy, również w kontekście osiągnięć myślicieli chrześcijańskich. W wielkim stopniu prawdą jest, że – jak pisze Autor, „myśliciel przystępując do rozważania jakiegoś zagadnienia, nie jest w stanie przewidzieć toku swoich przemyśleń i wniosków, które mu się w ich trakcie nasuną, nie wspominając już o finalnej konkluzji” [str. 18]. Nieco przeczy to jednak wspomnianemu powyżej intelektualizmowi. Tym bardziej w kontekście działania twórcy muzyki, kompozytora. Tu niezbędne są założenia wstępne i ich późniejsza realizacja (oczywiście z wprowadzanymi na bieżąco modyfikacjami pierwotnych pomysłów i wyobrażeń). Tak więc kompozytor działa w ogromnym stopniu intelektualnie, można nawet powiedzieć: rzemieślniczo (w najlepszym tego słowa

znaczeniu). I autor tryptyku wykazał się w przedstawionych kompozycjach świadomością tego faktu. W opisie jednak - w celu uzasadnienia celowości podejścia medytatywnego do procesu kompozycji, niekiedy temu faktowi przeczy. Nie można zdać się przecież na swobodną improwizację kompozytorską zakładając używanie ściśle zakorzenionych w tradycji konkretnych figur retorycznych.

Autor ma rację, że (cyt.): „/.../ rezultatem powinna być spójna, nacechowana znaczeniowo narracja muzyczna” [s. 25]. Jest to więc medytacja intelektualna (tego pojęcia używa Autor), ale w przypadku wielotygodniowego, a nawet wielomiesięcznego procesu powstawania utworu muzycznego aspekt medytacyjny / medytatywny (rozumiany jako chwilowy, nieprzewidywalny) siłą rzeczy zaczyna odpadać.

Już „w pierwszym czytaniu” rzuca się w oczy to, że abstrakty: harmonia, dynamika, artykulacja i inne, a nawet i retoryka nie przekładają się na spojrzenie na formę muzyczną jako całość. Elementy są opisane bardzo szczegółowo i rzetelnie – co świadczy o głębokiej wiedzy i świadomości Autora, ale właściwie każdy odrębnie – tak, jakby stanowiły wartości same dla siebie. Niestety przekłada się to na istotny brak analizy całościowej, np. formy przedstawionych w tryptyku utworów. Wyraźnie brak tu opisu syntetycznego, całościowego. Wszystkie bowiem opisane elementy składają się na dzieło muzyczne jako integralną całość, natomiast rozłączne ich traktowanie powoduje to, że jest to tylko opis „takt po takcie”, jednostkowy, bez analizy gdzie, kiedy, dlaczego i po co elementy te się stykają, uzupełniają, tworząc wartość dzieła muzycznego.

Jest to więc jedynie opis wybranych elementów, a nie – jak to ujęto w tytułach rozdziałów i podrozdziałów: analiza.

Opisując pracę artystyczną Autor używa niekiedy pojęć muzycznych w sposób dość zaskakujący. Przykłady:

„/.../ w melodyce przeważa zdecydowanie motywiczny ruch sekundowy (głównie ze względu na łatwość dopasowania go do często występującej faktury polifonicznej)” [str. 52].

„/.../ pełna polifonizacja faktury muzycznej. Nie występuje zatem spójny temat wiążący całość formy segmentu” [str. 82].

„/.../ wykorzystuje harmonikę jako element podlegający aspektowi narracyjnemu, a przez to podrzędny względem przede wszystkim melorytmiki, ale też i kolorystyki” [str. 84].

„/.../ niefunkcyjność, osiągnięta przez zastosowanie nietypowych połączeń i kadencji harmonicznnych” [str. 84].

„/.../opiera się na planach kolorystycznych, w dużej mierze aleatorycznych, pomijających aspekt harmonicznny” [str. 90].

„/.../ dominuje zdecydowanie instrumentalna artykulacja legato” [str. 116].

„W kompozycji dominuje wokalna artykulacja legato /.../” [str. 164].

„Motyw /.../ stanowi opadający ruchem sekundowym melizmat, oparty o poszerzoną półnutową motorykę” [str. 127].

„Motywy te podlegają ścisłej harmonizacji /.../” [str. 176].

„/.../ przybiera formę pełnej harmonizacji /.../” [str. 178].

Powyżej przytoczone (i inne) przykłady z pewnością wymagają przedyskutowania i uzasadnienia.

Istotne wątpliwości budzą negatywne sformułowania dotyczące muzyki XX i XXI wieku. Pomimo, że dotyczą one w zasadzie jedynie pojęcia narratywności i mimo, iż są to subiektywne opinie Autora (o czym jednoznacznie wspomina np. na stronie 26) wyraźnie brakuje tu szerszego, w miarę obiektywnego spojrzenia na dokonania kilku pokoleń kompozytorów, spojrzenia na niesłychanie bogaty świat ich dokonań. Nawet pisząc o rozwiązaniach zapoczątkowanych i stosowanych przez – jak pisze doktorant krąg Schoenberga, „które całkowicie dekonstruowały tradycyjny paradygmat motywiczo-harmoniczny” [przypis 6, str. 26] pomija Autor wielkie, epickie dzieła choćby wspomnianego Schoenberga. Najwidoczniej Autor kojarzy muzykę współczesną w zasadzie tylko z serialno-punktualistycznym epizodem lat 50. i 60. XX wieku. Nie ma w tekście nawet wzmianki o kompozytorach takich, jak: Messiaen, Strawiński, Ives, Bartók, Hindemith, Honegger, Szostakowicz, Szymanowski, Lutosławski, Panufnik (lista oczywiście niesłychanie niekompletna), dla których wielowątkowa narracja była w większości sprawą nadrzędną. A przecież i ci kojarzeni z serializmem w następnych latach tworzyli wielką muzykę epicką – przede wszystkim Stockhausen, ale i Boulez, Xenakis.

#### 4. konkluzja

W konkluzji wyrażam opinię, że przedstawiona praca mgra Michała Makulskiego p.t. *Koncepcja muzyki medytatywnej w oparciu o szczególną rolę określonej narracji dzieła muzycznego i zastosowanego w niej języka muzycznych środków retorycznych*, w tym zasadnicza część artystyczna, tryptyk: ***Ave Maria 2015, Magnificat, Stabat Mater (Adoratio)***, wraz z innymi koniecznymi elementami, w dostatecznym stopniu spełnia warunki ujęte w obowiązujących w Polsce przepisach prawa dla rozprawy doktorskiej w dziedzinie „sztuki muzyczne”, dyscyplinie „kompozycja i teoria muzyki”.

**Wnoszę do Rady Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach wniosek o dopuszczenie jej do publicznej obrony.**

Cieszyn, 04. grudnia 2018



.....  
Wiesław Cienciąła