

Prof. dr hab. Krzysztof Knittel

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Adres korespondencyjny: Motorowa 1 m. 103, 04-035 Warszawa

Email: krzysztof.knittel@gmail.com; k_knittel@chopin.edu.pl

Tel.: +48 602 673 224

Warszawa, 23 sierpnia 2016 r.

RECENZJA

pracy doktorskiej magister Aleksandry Tomaszewskiej pt. *Poemat na orkiestrę symfoniczną*
w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki

Zleceniodawca recenzji:

Dziekan Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach st. wykładowca Stanisław Kosz w piśmie z dnia 16 czerwca 2016 roku.

Dotyczy:

Postępowania w sprawie przewodu doktorskiego magister Aleksandry Tomaszewskiej wszczętego w dniu 3 lipca 2014 roku na Wydziale Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie kompozycja i teoria muzyki. Promotorem pracy doktorskiej jest profesor Andrzej Zubek.

Podstawowe dane o kandydatce:

Aleksandra Tomaszewska urodziła się w roku 1983 w Elblągu, gdzie w roku 2002 ukończyła naukę w Liceum Muzycznym im. Kazimierza Wiłkomirskiego w klasie skrzypiec. Dyplom magistra z wynikiem celującym uzyskała w 2007 roku na kierunku jazz i muzyka estradowa w zakresie kompozycji i aranżacji w Wydziale Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie profesora Andrzeja Zubka.

Jako pianistka współpracowała z Lorą Szafran i Anną Serafińską, aranżując wykonywane przez nie utwory. Od roku 2009 współpracuje z polskimi i niemieckimi muzykami jazzowymi, po zdobyciu Grand Prix w konkursie kompozytorskim „Komeda Jazz Festival” i Nagrody Specjalnej Radia Gdańsk. Nagrywała m.in. w Rolf Liebermann Studio w Hamburgu. W roku 2011 zdobyła I miejsce ex aequo w kolejnym konkursie kompozytorskim „Komeda Jazz Festival” za kompozycję nagrałą z Big Bandem Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu.

Kolejna jej współpraca z niemieckimi muzykami miała miejsce w 2012 roku w ramach Berlin Jazz Festival w Instytucie Jazzu w Berlinie. Również tu wystąpili muzycy z Big Bandu NDR z Hamburga. W 2013 roku w ramach „Jazz Jantar Festival” wystąpiła z muzykami z Big Bandu NDR z kompozycją *Cristal Road*, a rok później w ramach „Sopot Jazz Festival” poprowadziła big-band złożony ze sław polskiego jazzu oraz studentów Akademii Muzycznej w Gdańsku, w której Aleksandra Tomaszewska jest zatrudniona od roku 2009.

Recenzja pracy doktorskiej:

Na przedstawioną do recenzji pracę doktorską magister Aleksandry Tomaszewskiej składają się:

- partytura **Poematu na orkiestrę symfoniczną** na wielką orkiestrę symfoniczną o czasie trwania ok. 10 minut wraz z elektroniczną symulacją tego utworu;
- dysertacja **Poemat na orkiestrę symfoniczną** napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja Zubka;
- materiały informacyjne nt. Aleksandry Tomaszewskiej zawierające spis jej koncertów i utworów, a także rejestrację video jej kompozycji **Cristal Road** – oktetu wykonanego w ramach Jazz Jantar Festival przez muzyków z Big Bandu Norddeutscher Rundfunk grających na instrumentach dętych oraz przez polską sekcję rytmiczną z autorką utworu przy fortepianie.

(1) PARTYTURA I NAGRANIE KOMPOZYCJI **POEMAT NA ORKIESTRĘ SYMFONICZNĄ**

Oglądanie partytur orkiestrowych, gdy towarzyszy mu nawet najskromniej zrealizowana elektroniczna symulacja brzmienia orkiestry, zawsze daje lepsze rozeznanie w budowie kompozycji, w prowadzeniu głównych tematów utworu, a przede wszystkim w sposobach instrumentowania poszczególnych jego fragmentów. Sprawdziłem wielokrotnie podczas zajęć z instrumentacji symfonicznej, że większość dźwiękowych rozwiązań w utworze można sprawdzić i ulepszyć korzystając z tych powszechnie dostępnych nowych technologii, o których jeszcze dwadzieścia lat temu studenci i profesorowie mogli jedynie pomarzyć.

Dlatego analizę **Poematu** rozpocząłem od przesłuchania elektronicznej symulacji utworu i moją pierwszą reakcją było wrażenie obcowania z dobrze napisaną muzyką filmową. Budowa poszczególnych fraz utworu, rozwiązania melodyczno-harmoniczne przypominały brzmienie znakomitych skądinąd partytur filmowych przeszłości, znanych z sensacyjnych filmów Alfreda Hitchcocka czy Francisca Forda Coppoli. Potwierdza moja wrażenia Autorka tak pisząc o swojej koncepcji pracy doktorskiej: „**Poemat na orkiestrę symfoniczną** utrzymany jest w stylistyce/estetyce tzw. muzyki filmowej”. To wrażenie ustąpiło jednak po wysłuchaniu całego **Poematu**, bowiem w trakcie przebiegu utworu struktura harmoniczno-rytmiczna coraz bardziej zaczyna wykazywać związki z XX-wiecznymi dziełami symfonicznymi, które w zakresie języka muzycznego stanowiły dla Autorki (o czym sama pisze w swojej dysertacji) równie ważne punkty odniesienia, jak wcześniej wspomniana muzyka filmowa. Pojawiają się frazy, które mogły być inspirowane twórczością Gustava Holsta, Igora Strawieńskiego, Artura Honnegera czy Maurice Ravela i stopniowo idą w niepamięć początkowe skojarzenia z muzyką filmową. Aby przybliżyć sobie twórczość Aleksandry Tomaszewskiej, wiedząc już o jej sukcesach w zakresie muzyki jazzowej, zapoznałem się także z nagraniem video kompozycji **Cristal Road** dołączonym do materiałów informacyjnych Doktorantki. Podczas słuchania tego oktetu wielokrotnie powracała myśl – dlaczego w napisanym dla muzyków jazzowych utworze nie ma improwizacji, czyli czegoś, co jest najwspanialsze i najbardziej charakterystyczne dla muzyki jazzowej? To pytanie postanowiłem zadać w trakcie obrony pracy doktorskiej, bo dotyczy ono zarówno **Poematu na orkiestrę symfoniczną** przedstawionego jako praca doktorska i opisanego w dysertacji jako utwór „utrzymany w estetyce muzyki współczesnej i jazzowej”, jak i oktetu **Cristal Road**, a może nawet szczególnie tego drugiego utworu, bo w tak niedużym składzie muzyków improwizacje poszczególnych solistów, szczególnie tak dobrze grających na instrumentach dętych, wydają się być czymś całkowicie naturalnym i bardzo potrzebnym. W partii każdego instrumentu przydałyby

się swobody wykonawcze i miejsca do swobodnej improwizacji, bo odnosiłem czasami wrażenie dobrze zbudowanej formy kompozycji bez indywidualnie wnętrza, bez czegoś, co odważyłbym się określić jako „human touch” – pięknie zaplanowanego budynku, w którym nie ma mieszkańców. Bardzo ciekawe są pomysły harmoniczne, ale brakowało mi tej dozy różnorodności, którą dają choćby najkrótsze solówki poszczególnych instrumentów. Również w *Poemacie* bogactwo pomysłów harmonicznych umożliwiło by wielu swobodnie improwizującym muzykom rozwinięcie własnej inwencji w oparciu o tematy zaproponowane przez Autorkę i swobodną improwizację na której z podanych przez nią skal. Takie zaufanie intuicji muzyków w improwizacji jazzowej jest wartością nie do przecenienia. Połączenie precyzyjnie zapisanej muzyki symfonicznej z fragmentami improwizowanymi byłoby czymś naturalnym zarówno dla muzyków, jak i słuchaczy, bo istotą jazzu – dla mnie i dla bardzo wielu miłośników tej muzyki – jest improwizacja w oparciu o dany temat czy skale modalne. Dlaczego więc Autorka nie odważyła się na taki gest w swoim symfonicznym *Poemacie*?

Druga moja obserwacja dotyczy konstrukcji formalnej *Poematu*. Słuchając symulacji tego utworu mam wrażenie, że jest to cały czas swoisty prolog do czegoś, co nie następuje. Praca motywiczna oparta przede wszystkim na pięciu nutach pierwszego tematu powoduje w którymś momencie przesyć, wywołuje oczekiwanie na jakąś zmianę, na bardziej odległe od brzmienia tego tematu kolejne myśli muzyczne. Niewątpliwą zaletą tej partytury jest jej bogactwo harmoniczne i zagęszczone struktury akordowe. Ale również te ciekawe i gęste współbrzmienia mogłyby pojawiać się w różnych układach instrumentacyjnych, tworząc w ten sposób formę o większej różnorodności i bogatszej fakturze, bo samo pomnażanie ilości instrumentów w orkiestracji nie buduje charakteru i jakości brzmienia utworu. Narzuca się pytanie – dlaczego tak często linie melodyczne tematów i kontrapunktów są prowadzone przez długi czas w takim samym układzie instrumentacyjnym? Dlaczego nie skorzystać z palety barw całej orkiestry symfonicznej rozpisując poszczególne frazy na różne zestawy instrumentalne? Ciągłe wykorzystywanie całej masy i gęstości zespołu symfonicznego powoduje wrażenie pewnej „ociężałości” brzmienia, a przecież dzięki lżejszej orkiestracji niektórych motywów z pewnością byłoby możliwe podkreślenie piękna niektórych rozwiązań harmonicznym bez utraty ich walorów brzmieniowych. Pomimo tych wątpliwości i pytań, ogólne wrażenie po przesłuchaniu elektronicznej symulacji *Poematu* jest pozytywne, a „dialogi” prowadzone przez poszczególne grupy instrumentów, tematy i kontrapunkty stworzone przez Aleksandrę Tomaszewską brzmią oryginalnie. Jej pomysły polichordowe wsparte różnymi inspiracjami muzycznymi, do których Autorka przyznaje się w swojej dysertacji, dają w tej krótkiej symfonicznej formie intrygujący splot brzmień, szczególnie fascynujący – jak już wspomniałem – od strony rozwiązań harmonicznym. Nie jest to wyłącznie mój pogląd, pozwolę sobie poniżej zacytować opinię wybitnego pianisty jazzowego Dominika Wani, który po zapoznaniu się z partyturą i nagraniem utworu Aleksandry Tomaszewskiej napisał do mnie kilka słów: „Zastosowane rozwiązania harmonicznym takie jak polichordy, bichordy, politonalność, bitonalność, paralelizm, pandiatonizm są niewątpliwie ciekawe i sam stosuję niektóre z nich zarówno w harmonizowaniu standardów, w komponowaniu jak i w sposobie akompaniowania w zespole jazzowym, podobnie jak skale zwiększone, czy wszelkie pochodne lidyjskiej zastosowane w *Poemacie*. Tworzenie takich systemów harmonicznym i melodycznym na swój sposób ma sens i niewątpliwie jest pomocne w odejściu od tzw. konwencjonalnym metod harmonizowania. Pozwala też uwolnić się od tradycyjnym myślenia sekwencjami II-V-I i systemem dur-moll, mimo iż niekiedy struktury harmonicznym są zbudowane właśnie z prostych

trójdźwięków molowych bądź durowych, zwiększonych bądź zmniejszonych ale nakładanych na siebie.”

Zgadzam się również z Dominikiem Wanią w innej sprawie, dotyczącej istotnego dla utworów jazzowych tematu improwizacji. Napisał on: ”...myślałem że to jest kompozycja bardziej jazzowa dająca więcej swobody i zawierająca elementy improwizacji.”

Oczywiście nie ma żadnego obowiązku zastosowania elementów improwizacji w kompozycji, którą przedstawiła Aleksandra Tomaszewska do recenzji. Jednak jej dotychczasowa działalność i związki z muzyką jazzową spowodowały takie oczekiwanie i życzę Autorce *Poematu* wielu następnych partytur, w których znajdzie się miejsce dla jazzowej improwizacji.

(II) PRACA DOKTORSKA PT. *POEMAT NA ORKIESTRĘ SYMFONICZNĄ*

Rozprawa Aleksandry Tomaszewskiej składa z dwóch rozdziałów – w pierwszym Autorka omawia genezę poematu symfonicznego oraz założenia formalne własnego utworu, w drugim dokonuje analizy poszczególnych elementów *Poematu* – jego konstrukcji, harmoniki i melodyki, metrum, rytmu, agogiki, a także instrumentacji.

We wstępie Autorka cytuje słowa Artura Honnegera na temat jego fascynacji dźwiękami lokomotyw, w których wyjaśnia dlaczego stały się one inspiracją dla kompozycji *Pacific 231*. Niestety, w pracy Tomaszewskiej nie znalazłem wyjaśnienia, dlaczego swój *Poemat* zaliczyła do dzieł programowych, a wydaje mi się, że kilka słów na temat idei programowej tego utworu bardzo by się tu przydało.

W pierwszym rozdziale pt. MUZYKA PROGRAMOWA Aleksandra Tomaszewska omawia ten termin oraz podaje wiele przykładów twórców dzieł programowych, skupiając szczególną uwagę na poematach programowych tworzonych na świecie i w Polsce. Podaje także przykłady inspiracji pozamuzycznych w twórczości jazzowej, m.in. wspominając Wayne’a Shortera i Marię Schneider. Tu małe sprostowanie – „Doctorate of Music from Berklee College of Music” dla Wayne’a Shortera nie jest nagrodą, tak jak wielokrotnie zdobyte przez niego nagrody Grammy, ale akademickim tytułem honorowym, a tytuł *Doctor honoris causa* jest nadawany przez uczelnie osobom szczególnie zasłużonym w danej dziedzinie nauki lub kultury – ten tytuł Wayne Shorter otrzymał od Berklee College of Music w roku 1999 (<https://www.berklee.edu/about/honorary-degree-recipient>).

Autorka dysertacji przedstawia też w tym rozdziale założenia formotwórcze swojego *Poematu*. Zaskakujące jednak jest przejście od rozważań ogólnej natury, od estetyki formy i estetyki wyrazu w muzyce programowej do omawiania czynników formotwórczych we własnym utworze, czyli np. „rozwinętej harmoniki, która na skutek chromatyzacji modyfikowała strukturę melodyczną tematów”. Wydaje mi się, że przydałaby się porządna redaktorska korekta w uporządkowaniu tego krótkiego fragmentu z eksplikacją idei kształtujących formę *Poematu na orkiestrę symfoniczną*. W rozdziale tym znajdujemy też kilka istotnych informacji na temat źródeł inspiracji – Autorka wymienia m.in. suitę Gustava Holsta *The Planets*, dzieła symfoniczne Igora Strawińskiego, Aleksandra Skriabina, Artura Honnegera, Oliviera Messiaena i Wojciecha Kilara (któremu przez pomyłkę dała imię Krzysztof).

Drugi rozdział (ANALIZA ELEMENTÓW DZIEŁA MUZYCZNEGO) zawiera szczegółową analizę utworu od strony jego formy, melodyki, harmoniki oraz instrumentacji. I tu Autorka nie ustrzegła się drobnych błędów, jak np. na stronie 15 w drugim przykładzie nutowym, gdzie w „motywie czołowym” przez pomyłkę podana jest jako pierwsza nuta „f” zamiast „g”, czy też pisząc w liczbie mnogiej o tubach, a jest w partyturze tylko jedna.

Jeśli chodzi o skale jazzowe, o których Autorka dużo pisze w swojej dysertacji, jak np. o skali „bebopowo dominantowej” w przykładzie nr 5 na stronie 16, to muszę zawierzyć promotorowi i znawcy jazzu profesorowi dr hab. Andrzejowi Zubkowi, bo moja wiedza ogranicza się raczej do tego, że byłem i jestem wiernym słuchaczem muzyki jazzowej, ale nie zgłębiałem tajników jazzowych skal i stylów, a także ani w praktyce ani w teorii technik jazzowej improwizacji. Muszę natomiast zakwestionować użycie słów „elementy serializmu” w przykładzie nr 8 na stronie 17, gdyż – po pierwsze – do dwunastotonowej serii w podanym przykładzie brakuje czterech wysokości (c, es, g, a), a przecież zgodnie z zasadą serii żaden dźwięk nie może się powtórzyć, dopóki nie zostaną użyte wszystkie dźwięki skali, a po drugie serią w przypadku wysokości dźwięków nazywamy pewien porządek interwałów narzucony przez kompozytora wg. przyjętych zasad, ale nie jest nim gama (po części) chromatyczna w górę i w dół, jak ma to miejsce w podanym przykładzie.

Zwracam też uwagę na pewną niezręczność w przykładzie 13 na stronie 19, gdzie w partii fortepianu i harfy powtarzany jest motyw oparty na trójdźwięku fis1 – d2 – f2 (z kasownikiem). To drobiazg, ale wydaje mi się, że zapis ges1 – d2 – f2 (bez żadnego kasownika) dla muzyków jest prostszy do czytania. Tak zresztą Autorka sama napisała w partyturze.

Ważne w tym rozdziale informacje o **Poemacie** to m.in. opisany na str. 23-24 „pandiatonizm” i technika kompozytorska oparta na „zmienności centrów tonalnych”. Inną ważną informacją jest opis często stosowanej nuty pedałowej na stronie 32 i w przykładzie 28. Podstawowym tematem pracy jest jednak przedstawienie i omówienie dużej ilości skal oraz nakładanych na siebie akordów (bichordy, polichordy) tak często używanych w tej kompozycji.

W podsumowaniu Autorka **Poematu** przypomina o znaczeniu pracy motywicznej jako czynnika formotwórczego w jej utworze, o szczególnej roli harmoniki oraz o stosowaniu skal modalnych i symetrycznych, które „wpłynęły na charakter motywów melodycznych i dramaturgię utworu”. Przypomina o zastosowanych technikach kompozytorskich, jak „pandiatonizm, superimpozycja, paralelizmy, kontrapunkt, politonalność” i podkreśla specyfikę własnego języka muzycznego, którą tworzy „rozszerzona harmonika, nieregularna melodyka i zmienność metro-rytmiczna”. Niektóre, zamieszczone powyżej, krytyczne uwagi dotyczące autoanalizy **Poematu** nie zmieniają mojego pozytywnego wrażenia, które od początku towarzyszy wielokrotnemu wysłuchaniu tej kompozycji napisanej z talentem, wyobraźnią i bogatej zarówno od strony budowy akordów, jak też instrumentacji. Podobają mi się miejsca, w których Autorka stosuje technikę polichordów i liczne paralelizmy w dokonywanych zmianach harmonicznym. Prowadzenie linii melodycznej w całym utworze jest niezwykle silnie uwarunkowane zmianami struktury harmonicznym i to stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej kompozycji.

(III) PODSUMOWANIE

W **Poemacie na orkiestrę symfoniczną** Aleksandra Tomaszewska zaprezentowała oryginalne techniki prowadzenia głosów instrumentalnych, wywodzące się zarówno z muzyki klasycznej jak z tradycji jazzowej XX wieku oraz bogatą i różnorodną harmonikę opartą na wielu skalach stosowanych w muzyce jazzowej i opartą na jej własnych doświadczeniach pianistycznych ze współpracy z zespołami jazzowymi. W pisaniu **Poematu** pomocna była też wiedza zdobyta poprzez studiowanie partytur orkiestrowych najwybitniejszych twórców muzyki XX wieku,

co Autorka szczerze i przekonująco opisała w swojej dysertacji, gdzie przedstawiła również własne doświadczenia w zakresie budowania struktury melodyczno-harmonicznej utworu, nawiązujące do metod wykorzystywanych w dziełach niektórych autorów partytur jazzowych.

Konkluzja:

Niniejszym stwierdzam, że *Poemat na orkiestrę symfoniczną*, a także jego opis przedstawiony w dysertacji stanowiące łącznie pracę doktorską mgr Aleksandry Tomaszewskiej, spełniają wymagania *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 2003 r. z późniejszymi zmianami)* i zwracam się do Rady Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach o przyjęcie tej pracy i dopuszczenie do jej publicznej obrony.

A handwritten signature in blue ink that reads "Krzysztof Knittel". The signature is written in a cursive style and is centered within a light gray rectangular box.

Prof. dr hab. Krzysztof Knittel