

Dr hab. Krzysztof Grzeszczak, prof. AM  
Akademia Muzyczna  
im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

## **Recenzja pracy doktorskiej, dorobku artystycznego i dydaktycznego**

**mgr Michała Makulskiego**

**w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych**

**w dyscyplinie kompozycja i teoria muzyki**

sporządzona na zlecenie Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (Umowa Nr DA/DNN-SD/NST/102/2018 z dnia 28.09.2018 r., oraz pisma Dziekana Wydziału Kompozycji, Edukacji i Jazzu tejże Uczelni z dnia 27.09.2018 r.).

### **Podstawowe dane o kandydacie:**

Michał Makulski urodził się w Łodzi, natomiast edukację muzyczną rozpoczął 1984 r. w Państwowej Szkole Muzycznej I st. w Pabianicach w klasie akordeonu, którą ukończył w roku 1989. Po dwóch latach podjął naukę także w Pabianicach w Państwowej Szkole Muzycznej II st. w klasie organów, zwieńczoną dyplomem w 1997 r. W tym samym roku rozpoczął studia w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach na wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, w klasie kompozycji i aranżacji prof. Zbigniewa Kalembi. Po roku kontynuował naukę w klasie prof. Andrzeja Zubka. W 2001 r. Michał Makulski przerwał studia, a następnie wznowił je w roku 2011 w trybie niestacjonarnym, w klasie kompozycji i aranżacji prof. AM dra hab. Jacka Glenca, pod którego kierunkiem odbył także studia doktoranckie.

Jeszcze przed rozpoczęciem studiów Michał Makulski zaangażował się w pisanie muzyki teatralnej. Ta fascynacja tą sferą twórczości muzycznej trwa do dnia dzisiejszego, a jej owocem jest muzyka do wielu przedstawień dla takich teatrów jak: Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, Teatr Lalki RABCIO w Rabce, Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie, Teatr Lalki i Aktora w Łomży, Teatr Nowy i Teatr Lalek Arlekin w Łodzi. W tym ostatnim Michał Makulski od 2014 r. jest kierownikiem muzycznym. Oprócz muzyki teatralnej Doktorant ma

na swoim koncercie muzykę do 4 filmów animowanych wyprodukowanych dla Telewizji Polskiej, wieczorów poetyckich, a także ilustracji muzycznej do książki Karoliny Sykulskiej pt. „Qui pro quo”.

Pan Michał Makulski ma na swoim koncercie także kilka nagród na konkursach kompozytorskich (szczegółowy ich wykaz znajduje się w dokumentacji).

### **Ocena pracy doktorskiej:**

Mgr Michał Makulski przedstawił do oceny dzieło pt. ***Koncepcja muzyki medytatywnej w oparciu o szczególną rolę określonej narracji dzieła muzycznego i zastosowanego w niej języka muzycznych środków retorycznych*** zgodnie z wymogami art. 13 pkt. 1 Ustawy z dn. 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U.2016 poz. 882) oraz z Rozporządzeniem Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 30 października 2015 r. w sprawie szczególnego trybu i warunków przeprowadzenia czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz.U.2015 poz. 1842). Wspomniane dzieło składa się z cyklu utworów stanowiących właściwie tryptyk, choć kompozytor nie użył tego określenia w partyturze, ale pojawiło się ono w jego dysertacji doktorskiej (s. 31) oraz odautorskiego opisu pracy doktorskiej. Ze względu na tematykę można by nazwać te kompozycje *Tryptykiem Maryjnym*, gdyż składają się na niego trzy utwory o następujących tytułach: ***Ave Maria 2015*** na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną z 2015 r., ***Magnificat*** na chór mieszany a cappella z 2017r. oraz ***Stabat Mater (Adoratio)*** na orkiestrę symfoniczną z 2017r.

### **Cykl utworów - Tryptyk Maryjny**

Każdy z utworów wchodzących w skład tryptyku może być odrębną, zamkniętą formalnie kompozycją. Jednak Autor zestawił je razem w cykl stanowiący jedną całość. Stąd też niniejsza recenzja będzie również traktować tę propozycję, jako jeden rozbudowy utwór, odnosząc się czasami do jego konkretnych części.

Tematyką przewodnią całej kompozycji jest mariologiczny aspekt kultu religijnego, który przejawia się w trzech ważnych, osadzonych mocno w Biblii i tradycji chrześcijańskiej formach modlitewnych: *Pozdrowieniu anielskim*, nowotestamentalnym kantyku *Magnificat* oraz średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*.

Pierwsza część tryptyku (***Ave Maria 2015***) - jest przeznaczona jest na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2 fl., 2 ob., 2 cl. in B, 2 fg., 4 cor. in F,

3 tbe in B, 3 tbni, tb., timp., ptti, tmb. m., 12 vni I, 10 vni II, 8 vle, 6 vc., 4 cb.). Drugą część tryptyku stanowi **Magnificat** na chór mieszany a cappella. Część ostatnia **Stabat Mater (Adoratio)** zadysponowana jest na orkiestrę symfoniczną, której skład został lekko zmodyfikowany w stosunku do pierwszej części tryptyku (2 fl., 2 ob., 2 cl. In B, 2 fg., 3 cor. in F, 2 tbe in B, 2 tbni, tb., timp., trgl., ptto sospeso, 3 bl. di legno., gr. cassa, ar, archi).

Partytura tryptyku jest sporządzona starannie i czytelnie za pomocą komputerowego edytora nut. Aby jednak edycja była pozbawiona drobnych mankamentów, należałoby zwrócić uwagę na wyprofilowanie łuków legujących w partii instrumentów drewnianych zwłaszcza w ostatniej części Tryptyku (np. od t. 172). Także znaki przykluczowe w partii klarnetów, rogów oraz trąbek powinny zostać ukryte, gdyż pozostawione mogą sugerować tonację C-dur lub a-moll, a tak przecież nie jest.

Nadrzędną rolę w kształtowaniu całego tryptyku, jak i poszczególnych jego części pełni treść literacka wykorzystanych modlitw maryjnych. Tak więc z jednej strony założenia estetyczne, wynikające z religijnej i światopoglądowej refleksji Autora determinują środki wypowiedzi artystycznej, z drugiej zaś słowo staje się tą wartością, której podporządkowane są muzyczne elementy kompozycji. Najbardziej uwidacznia się to w I i II części tryptyku, gdyż zawierają one partie solowe i chóralne. Ostatnia część jest wprawdzie pozbawiona tekstu eksponowanego wokalnie, ale cała narracja muzyczna jest w jakimś sensie „ilustracją” sekwencji **Stabat Mater**. Cały tryptyk stara się być swego rodzaju osobistą religijną medytacją treści zawartych we wspomnianych modlitwach. Nie bez powodu zwracam uwagę na ową religijność, ponieważ Doktorant wielokrotnie ów aspekt swojej postawy estetycznej i osobowościowej podkreśla w opisie dzieła. Recenzentowi nie wypada w tym miejscu wchodzić w polemikę, ale takie stanowisko uszanować. Nieco szerzej odniosę się do tej kwestii później, recenzując dysertację Autora.

Doktorant w swoim niezwykle obszernym opisie teoretycznym, zawartym na 280 stronach, szczegółowo (może nawet zbyt szczegółowo) analizuje wszystkie muzyczne elementy przedstawionych do oceny kompozycji. Opis ten przyjmuję i nie chciałbym w tym miejscu powtarzać tej czynności. Jednak dla rzetelności recenzji wskażę na kilka elementów konstrukcyjnych tryptyku.

### Forma

Pierwszy utwór (**Ave Maria 2015**) składa się z dwóch większych części (Doktorant określa je jako „fazy”), z których każda jest podzielona na mniejsze cząstki, oznaczone w partyturze kolejnymi literami alfabetu od A do T. Część pierwsza (faza „biblijna”) podzielona jest wewnętrznie na 14 cząstek, którym Kompozytor nadał podtytuły zaczerpnięte z pierwszych słów zawartych w tych miejscach

tekstów. Warstwę literacką stanowią ewangeliczny opis Zwiastowania (Łk, 1, 28-42). W kończącym tę część epilogu wykorzystane jest także słowo „Amen”. Część druga (faza „modlitewna”) ma mniej podziałów mikroformalnych, bo tylko sześć. Podstawę tekstową tego fragmentu stanowi druga część *Pozdrowienia anielskiego* „Sancta Maria”. Dodatkowo po trzeciej części Kompozytor wprowadza stricte instrumentalny fragment („in silentio”). Cała kompozycja ma charakter ewolucyjny. Należy zauważyć, iż Kompozytor, przyjmując zabiegi retoryczne za jeden z kluczowych elementów muzycznego opracowywania wybranych modlitw, dba o zachowanie poprawnej akcentacji sylabicznej wynikającej z prozodii tekstu. W jednym tylko miejscu (t. 215) owa zasada została zachwiana.

Drugim utworem tryptyku jest ***Magnificat***. Kompozytor w swej dysertacji oraz dokumentacji zaznacza, że kompozycja jest przeznaczona na „8-głosowy chór mieszany a cappella” (s. 117), jednak po analizie partytury zauważamy dość częste odejście od tej ośmiogłosowej faktury poprzez używanie divisi oraz wydzielanie głosów solowych. W niektórych miejscach faktura utworu rozrasta się do 12 głosów. Wydaje się więc, że bardziej precyzyjnym byłoby określenie „chór mieszany a cappella”, tak jak jest w partyturze. Chociaż budowa formalna ***Magnificat*** jest w zasadzie jednoczęściowa, to Autor wyróżnia w nim segmenty wynikające z podziału tekstu. Czyni to jednak w oparciu o własne kryteria interpretacyjne, a nie wynikające z biblijnego podziału na wersety. Nadto Doktorant używa formy liturgicznej tego kantyku, zawierającej małą doksologię oraz dołącza do tekstu słowo „Amen”. Forma tego fragmentu tryptyku ma również charakter ewolucyjny, wynikający z narracji literackiej.

Trzecim i ostatnim utworem cyklu jest instrumentalne ***Stabat Mater (Adoratio)***. Podobnie jak poprzednia kompozycja, tak i ta ma budowę jednoczęściową o ewolucyjnym charakterze, ale Kompozytor sugeruje podział mikroformalny na 10 wzajemnie przenikających i zazębiających się segmentów, które określa jako „Movimenti” i oznacza w partyturze literami alfabetu odpowiednio od A do J. Ponieważ, jak już zaznaczono wcześniej, ta część tryptyku nie posiada warstwy tekstowej egzemplifikowanej w postaci wokalne, więc narracja utworu budowana jest na zasadzie „ilustracyjności” osobistych rozważań Kompozytora, podyktowanych pasyjnymi treściami zawartymi w tej średniowiecznej sekwencji.

Budowa makro- i mikroformalna tryptyku jest również determinowana przez retorykę muzyczną, którą Doktorant niejako „adoptuje” i włącza w proces twórczy, czyniąc z niej tym samym jedno z głównych narzędzi swojego kompozytorskiego warsztatu. Jest to jednak rodzaj pewnego nawiązania do retoryki muzycznej z okresu renesansu i baroku, a nie ścisłe jej odwzorowanie. Jak sam Kompozytor podkreśla w dysertacji, przyświecała Mu intencja „stworzenia oryginalnego języka retorycznego”, a „dobór poszczególnych

środków muzycznych celem utworzenia planu retorycznego odbywał się (...) w dużym stopniu w oparciu o twórczą intuicję” (s. 211). Nasuwa się jednak pewna wątpliwość o czytelność tychże środków dla współczesnego odbiorcy, który ich po prostu nie zna. W epokach minionych retoryka muzyczna była niejako „chlebem powszednim” tak dla kompozytorów, jak i słuchaczy. Proponowane przez Doktoranta „zabiegi retoryczne” mogą zawierać czytelny kod tylko dla Niego .

### Faktura

Użyty aparat wykonawczy daje możliwości budowania bogatej i zróżnicowanej faktury. Doktorant zdaje się być tego świadomy. Jednak czytając partytury dwóch skrajnych części tryptyku można zauważyć, że Autor posługuje się orkiestrą w dość zachowawczy sposób. Prawdopodobnie jest on podyktowany świadomym wyborem dość oszczędnych środków, aby pozostawać w zgodzie z przyjętymi autorskimi założeniami muzyki medytatywnej. Chociaż należy zauważyć, że stosuje On, choć w dość niewielkim zakresie, technikę aleatoryzmu kontrolowanego (*Ave Maria*, t. 56-59 w instrumentach dętych drewnianych). Pewną swobodę wykonawczą przewiduje także w segmencie H ostatniego utworu (t. 208-219), gdzie wpisuje *poco senza misura*. W ten sposób daje możliwość nieskrępowanej narracji harfy na tle eterycznych współbrzmień w instrumentach smyczkowych realizowanych *sul tasto* z wielokrotnym *divisi*. Zastanawia fakt nieskorzystania z bardziej rozszerzonych technik wykonawczych zwłaszcza w partii instrumentów smyczkowych. Zdaniem autora recenzji, nie kłóciłoby się to z koncepcją muzyki medytatywnej, a wręcz bardzo by się w nią wpisywało. Zdecydowanie lepiej byłoby, gdyby partia fletów, obojów i klarnetów w t. 163-192 została przetransponowana o oktawę wyżej, zaś użycie oboju w t. 230 jest zbędne. Stąd też instrumentacja dwóch skrajnych części tryptyku może pozostawić pewien niedosyt. Użycie chóru oraz głosu solowego w korespondencji z orkiestrą jest poprawne, choć partia sopranu w pierwszym utworze w t. 66-69 oraz 205-207 może się okazać dość kłopotliwa w wykonaniu. Także partia basów w t. 51-54 mogłaby być zdwojona oktawami, gdyż w tym rejestrze nie uzyskają wskazanej dynamiki *f*, a ponadto bardzo duża odległość od pozostałych głosów spowoduje dysproporcje intonacyjne i w konsekwencji brzmieniowe. Najbardziej poprawna pod względem faktury wydaje się druga część tryptyku *Magnificat*. Użycie struktur homofonicznych, polifonizujących, dialogów między głosami żeńskimi a męskimi, rozdrabnianie i zagęszczanie fakturalne, wykorzystywanie rozległej palety rejestrów brzmieniowych skazują na opanowanie tego narzędzia instrumentalnego, jakim jest chór.

### Materiał dźwiękowy

Doktorant posługuje się dość bogatym materiałem dźwiękowym, który posiada silne związki z tradycją muzyczną, jednak zdecydowanie o zabarwieniu

modalnym. Zdarzają się pewne fragmenty nawiązujące do systemu dur-moll, czy też pewne konstrukcje atonalne, jednak w ogromnej większości kompozytor wykorzystuje skale modalne, bardzo często transponowane: dorycką, lidyjską, frygijską, eolską, jońską, lokrycką, a także pentatonikę. Są one eksponowane w konstrukcjach linearnych, zestawieniach sekundowo-kwartowych lub kwartowo-kwintowych, czy też gęstych homofonicznych strukturach akordowych, niekiedy przybierających postać diatonicznych klasterów. Wszystko to ukazane w bogatej palecie dynamicznej od **ppp** do **fff**. W konstruowaniu warstwy melodycznej Doktorant posługuje się budowaniem motywów, którym przyporządkowuje znaczenie pozamuzyczne. Pełnią one rolę swoistych *leitmotivów*.

Biorąc pod uwagę cały tryptyk aspekty agogiczne, rytmiczne i artykulacyjne są potraktowane dość ascetycznie, co, jak domniemywam, jest przejawem wyżej wspomnianych założeń medytatywności w muzyce.

W procesie prekompozycyjnym Doktorant przyjął dość konkretne założenia wynikające z chęci stworzenia autorskiej koncepcji muzyki medytatywnej, które szeroko opisał w pracy teoretycznej. Chciał je osiągnąć za pośrednictwem wyselekcjonowanych środków artystycznej wypowiedzi, z pomocą technik kształtowania struktur melodycznych i akordowych wynikających z trawestacji założeń retoryki muzycznej oraz czytelnej narracji muzycznej. Śledząc uważnie Jego rozważania opisane w dysertacji można być pod wrażeniem konsekwencji budowania poszczególnych krótszych i dłuższych odcinków omawianych utworów. Jako kompozytor ma prawo do szukania inspiracji w różnych obszarach ludzkiej egzystencji i to prawo, jako recenzent, szanuję. Doktorant napisał m.in.: „Z perspektywy osobistych doświadczeń (...), autorska koncepcja muzyczna, (...) wyrosła na gruncie długotrwałego rozwoju artystycznego i osobowościowego, oddaje istotę indywidualnego języka muzycznego. Stanowi tym samym optymalny na obecnym etapie rozwoju artystycznego środek do wyrażania emocji, przekonań i refleksji, a także przyczynek do dalszych poszukiwań artystycznych.”(s. 279). Należy mieć nadzieję, iż Kompozytor mocno zdaje sobie sprawę, że w tej wypowiedzi powinno być zaakcentowane „**na obecnym etapie rozwoju artystycznego**” oraz „**przyczynek do dalszych poszukiwań artystycznych**”, gdyż ten rozwój musi nastąpić, a do tego potrzebne jest nieustanne poszukiwanie...

### **Opis pracy doktorskiej**

Stanowi on drugą składową materiału przewodowego dostarczonego do oceny. Obejmuje 303 strony formatu A4. Autor zamknął swoje rozważania w trzech rozdziałach poprzedzonych wstępem i zakończonych podsumowaniem. Ponadto

na końcu pracy zostało zamieszczone streszczenie w języku polskim i angielskim, bibliografia, spis schematów oraz przykładów muzycznych.

We wstępie Autor przedstawia założenia pracy doktorskiej, wyjaśnia pojęcie medytacji oraz opisuje terminy: „medytatywny” i „medytacyjny”, uzasadniając wybór pierwszego z nich do określenia własnych poczynań twórczych.

W pierwszym rozdziale Doktorant eksplikuje założenia muzyki medytatywnej skupiając się na uwarunkowaniach i czynnikach decydujących o medytatywności muzyki. Ostatni fragment tego rozdziału poświęcony jest narracji muzycznej.

W drugim rozdziale Autor zajmuje się analizą przedstawionych do recenzji kompozycji. Czyni to w kolejności ich usytuowania w partyturze według następującego schematu:

1. Analiza formalna.
2. Analiza melodyczno-rytmiczna.
3. Analiza harmoniczna.
4. Analiza pozostałych elementów dzieła muzycznego: dynamiki, agogiki, metrum i artykulacji.

Rozdział trzeci poświęcony jest analizie aspektów retorycznych prezentowanych utworów.

Praca zawiera 35 pozycji bibliograficznych, w tym 3 partytury analizowanych kompozycji oraz wykaz dostępu do stron internetowych. Przy partyturach niepotrzebnie podane jest miejsce i rok, gdyż sugeruje to ich wydanie.

Układ formalny pracy jest logiczny. Doktorant pisze językiem poprawnym stylistycznie i zrozumiałym. Zdarzają się jednak nieliczne błędy wynikające z powtórzeń (np. s. 9: „...zastosowanie wachlarza zastosowań...”; s. 23: „...znaków znaczeniowych...”), czy też jedno sformułowanie będące jakąś karkołomną konstrukcją stylistyczną: „(...) druga faza utworu (...), obejmująca segmenty O-T (...) odpowiadająca części modlitwy będącej prośbą o modlitwę kierowaną do Najświętszej Maryji Panny...” (s. 33). Wystarczyłoby zwrot „modlitwę kierowaną do” zastąpić słowem „wstawiennictwo”, a wówczas tekst byłby prostszy i bardziej zrozumiały. W pisowni wyrazów łacińskich zdarzają się błędy wynikające z rozpoczynania wielką literą zaimków osobowych oraz słowa „fructus”. Także słowo „occursus” ma błędną pisownię (jest: „occurrens”). Gdyby Autor chciał być precyzyjny, to biblijny cytat opisujący scenę *Zwiastowania* powinien brzmieć: „Ave gratia plena” (Łk 1, 28), a nie jak podał w swoim opisie: „Ave Maria” (s. 34). Permanentne używanie określeń: „Najświętsza Maryja Panna” oraz „Archanioł Gabriel” zdaje się wchodzić w język bardziej emocjonalny niż biblijny, w którym zaledwie raz pojawia się zwrot „Anioł Gabriel”, a w pozostałych przypadkach tylko „Anioł”, zaś dla określenia

Maryi ewangelista używa łacińskich słów: „Virgo” oraz „Maria”. Nawet w pracach z zakresu teologii występują raczej owe zwroty biblijne. Inaczej można wkroczyć na teren wypowiedzi homiletycznej.

Wskazane uchybienia językowe nie wpływają w zasadzie na merytoryczną zawartość obszernego opisu, a wynikają zapewne z „emocjonalnej perspektywy kompozytora” (s. 29) i Jego „jednolitego rysu osobowościowego i konturu emocjonalnego” (s. 31), jak sam o sobie pisze.

Jak wyżej wspomniano przeprowadzona analiza kompozycji składających się na ów tryptyk jest bardzo szczegółowa i wskazuje na teoretyczne przygotowanie Doktoranta. Jednak w owych analizach znajdują się pewne sformułowania, które mogą wydawać się dyskusyjne w konfrontacji z partyturami, np.: „posługujących się skomplikowaną (podkr. KG) rytmiką” (s. 66), lub: „W taktach 15-18, w sekcji instrumentów dętych drewnianych występują natomiast odrębne, przeplatające się linie melodyczne dające dość chaotyczną (podkr. KG) konstrukcję polifoniczną, ...” (s. 214). Dyskusyjne jest także zakładanie jakiegoś zunifikowanego poziomu audialnego odbiorców (s. 280). W kontekście zawartych w pracy refleksji Autora należałoby też zapytać którzy, a może bezpieczniej, jacy współcześni twórcy nie szanują narracji muzycznej? Ale te wątpliwości mogą być rozwiane podczas obrony Doktoranta.

Zasygnalizowana wcześniej sfera retoryki muzycznej z pewnością była ważna dla Autora, gdyż pomogła Mu tworzyć zwroty melodyczne i struktury harmoniczne. Z bogatego zbioru figur retorycznych Autor wybrał te, które były pomocne w zrealizowaniu Jego artystycznych zamierzeń. Należy jednak zwrócić uwagę, na niewłaściwe używanie określenia: „figura retoryczna typu...” i tu dołączane są nazwy figur (np. *abruptio*, *anabasis*, *emphasis*, *catabasis*, *noema*, itd.). To nie są typy figur, tylko konkretne figury retoryczne należące do większych zbiorów (typów) figur obrazujących, ekspresyjnych, itp. Chociaż Doktorant wskazuje na mocne powiązanie struktur muzycznych omawianych kompozycji z retoryką barokową, to jednak zaznacza, że „dobór poszczególnych środków muzycznych użytych celem utworzenia planu retorycznego odbywał się w dużym stopniu w oparciu o twórczą intuicję” (s. 211). Dlatego też przyjmuję to, jako wyraz wolności twórczej w interpretowaniu historycznych technik kompozytorskich i podejmowaniu decyzji, jakimi środkami chce się posługiwać, aby stworzyć w miarę spójny język kompozytorski.

### **Dorobek artystyczny**

Na ten obszar działalności mgra Michała Michalaka w interesującej nas dziedzinie składają się przede wszystkim Jego kompozycje oraz ich wykonania. W załączonej dokumentacji Doktorant podaje wykaz swoich utworów. Dla



potrzeb niniejszej recenzji podaję tylko zestawienie od okresu studiów do chwili obecnej (1997-2018). Obejmuje ono 2 utwory orkiestrowe, 1 na sopran, chór mieszany i orkiestrę, 11 kameralnych, 2 chóralne, cykl jazzowych miniatur fortepianowych, 10 aranżacji na różne składy wykonawcze oraz fortepianową muzykę użytkową. Pan Michał Makulski jest także autorem muzyki do spektakli teatralnych (34), filmów (3) oraz piosenek. Jego autorskie piosenki i aranżacje zostały utrwalone na 5 płytach CD (dokładny opis znajduje się w dokumentacji przewodowej).

Oprócz zróżnicowanej działalności kompozytorskiej Doktorant wykazuje również dużą aktywność wykonawczą grając na instrumentach klawiszowych. Podczas koncertów wykonuje On zarówno własne kompozycje i aranżacje, jak i utwory innych kompozytorów. W charakterze wykonawcy współpracuje z *Łódzkim Teatrem Piosenki*, z którym wystąpił na 64 koncertach, z zespołem folkowym *Filids* (11 koncertów) oraz z zespołem *No To Co* (ok. 60 koncertów).

## **KONKLUZJA**

Po wnikliwej analizie partytury i pracy teoretycznej oraz dokumentacji uważam, że dorobek twórczy i dydaktyczny mgra Michała Makulskiego, jest wystarczający do ubiegania się o stopień doktora sztuki i spełnia wymagania art. 13 pkt. 1 **Ustawy** z dn. 14 marca 2003 r. **o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki**, gdyż przedstawione utwory stanowią oryginalne dokonanie artystyczne, a w opisie dzieła Doktorant wykazał się wiedzą teoretyczną z zakresu kompozycji i teorii muzyki. Rekomenduję zatem kandydaturę mgra Michała Makulskiego do przeprowadzenia dalszych czynności przewodowych.

dr hab. Krzysztof Grzeszczak, prof. AM

Łódź, 26 listopada 2018 r.