

Dr hab. Rafał Augustyn

Zakład Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Wrocławskiego

Kompozytor
Członek zwyczajny ZKP

Recenzja pracy doktorskiej Pana Mgr. Przemysława Schellera

będącej przedmiotem przewodu doktorskiego
w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Uwagi wstępne

Twórczość Pana Przemysława Schellera znana mi była dotąd jedynie fragmentarycznie; jednakże wiadomości o jego działalności na różnych polach muzyki dawnej i współczesnej dawały nadzieję na kontakt z interesującą osobowością. Przedstawione do oceny materiały oczekiwaniu to spełniają.

Wspomniane podwójne doświadczenie Doktoranta, a więc z jednej strony akademickie wykształcenie kompozytorskie (obejmujące oprócz klasycznych technik także kompozycję komputerową), z drugiej zaś – czynne uczestnictwo w wykonawstwie muzyki dawnej, przede wszystkim w składzie zespołu Schola Cantorum Minorum Chosoviensis, oraz zdobyta wiedza historyczna i teoretyczna sprawiły, że synteza dwóch tak odległych światów stała się nie tylko możliwa, ale wręcz naturalna.

Wykorzystanie dawnych (renesansowych, średniowiecznych i wcześniejszych) technik kompozycyjnych i środków wykonawczych na różnych piętrach struktury dzieła muzycznego nie jest oczywiście rzeczą nową we współczesnej muzyce – już w XX wieku mamy szereg znakomych przykładów, od Szkoły Wiedeńskiej i prób Strawińskiego (zwłaszcza w późnej twórczości) czy Hindemitha, poprzez penetracje Messiaena, a po nim tak odmiennych twórców, jak Ligeti, Pärt, Kagel, Tavener czy Szymański. Także „wszystkożerna“ scena muzyczna naszego stulecia niejednokrotnie sięga po rozmaite, historycznie odległe wzory i paradygmaty. Poza tym muzycy związani przede wszystkim ze sceną wykonawstwa historycznego lub liturgicznego (ale „historycznie poinformowanego“) próbują niekiedy sił w kompozycji, z ciekawymi efektami. Nie sposób nie wspomnieć także o mariażach – kontrowersyjnych, ale historycznie znaczących – śpiewu chorałowego z muzyką popularną i jazzem. Na tym tle propozycja Przemysława Schellera jawi się jednak jako świeża i oryginalna.

Integracja obu światów w kompozycji *Consors paterni luminis* polega przede wszystkim na dwóch rzeczach: oparciu solowej partii głosu na technice chorałowej – zarówno na poziomie szkieletu kompozycyjnego (w uproszczeniu: zapisanych tradycyjnie dźwięków partii solowej zbudowanej na tonach chorałowych), jak i na technice śpiewu wykraczającej znacznie poza suchy zapis, zgodnie z menzurálną praktyką, a także na wykorzystaniu polifonicznych (czy mikropolifonicznych, używając sformułowania Ligetiego) technik, w tym przypadku wspomaganych komputerowo, do skomponowania obszernych fragmentów partii instrumentalnych i niektórych faktur elektronicznych. Na tle wyraziście zdefiniowanej palety barwnej instrumentalnego tria oraz zmiennych, ale mających swój własny świat dźwiękowy ścieżek elektronicznych partia wokalna, z własną barwą i szczególnym podejściem do relacji dźwięku ustalonego i mikrointerwencji ornamentalnych, kolorystycznych i innych powinna stanowić – wraz z tekstem – nić przewodnią scalającą formę i treść.

Recenzent musi zastrzec, że mimo doświadczenia w kompozycji elektronicznej i komputerowej jego praktyczna znajomość programu MaxMSP nie wykracza poza rudymenty, zaś z bibliotek .bach i .cage oraz wykorzystanych przez kompozytora podprogramów nie korzystał w praktyce nigdy; zatem poniższa recenzja z konieczności skupić się musi na warstwie instrumentalno-wokalnej, ogólnej koncepcji całości oraz cechach formalnych i treściowych opisu pracy i dokumentacji działalności. Pewną trudnością w syntetycznej ocenie jest też brak kompletnej realizacji dźwiękowej, co w przypadku partytury zanotowanej tylko częściowo tradycyjnie (szkicowe przedstawienie elektroniki oraz wspomniana „uśredniona“ i pozbawiona niuansów partia wokalna) każe sprawozdawcy bazować w większym niż zazwyczaj stopniu na wyobraźni.¹ Istnieje natomiast okoliczność sprzyjająca, bowiem niżej podpisany miał okazję współpracować intensywnie z zespołem Scholi chorzowskiej (wprawdzie w składzie bez Przemysława Schellera i na materiale tylko w niewielkim stopniu inspirowanym chorałem w sensie ścisłym), a także obcował z wykonawcami chorałowej „drugiej praktyki“ (mówiąc anachronicznie) spod znaku Marcela Pérèsa (włącznie z nim samym), toteż jest w pewnym stopniu w stanie wyobrazić sobie faktyczne wykonanie kompozycji.

¹ Pewną pomocą dla czytelnika jest dołączony przez Autora zestaw nagranych próbek zespołu, elektroniki i partii solowej, jednakże w dalszym ciągu wiele rzeczy trzeba sobie wyobrazić mając do tego skąpe dane, zwłaszcza że w niektórych miejscach (zwłaszcza w *Zwrotce II*) nagrany materiał ma niewiele wspólnego z zapisem nutowym. Wypada wyrazić żal, że Doktorant nie był w stanie (czy też nie uznał za stosowne) doprowadzić do – przynajmniej roboczego – nagrania całości. W przypadku bardziej tradycyjnych obsad i kompletnej partytury nie byłoby to konieczne; w tej konkretnej sytuacji – jest więcej niż pożądane.

Charakterystyka dostarczonych materiałów

Na przedstawiony materiał składają się:

- Partytura utworu *Consors paterni luminis*,
- *Opis pracy doktorskiej* w formacie typowej oprawionej „pracy dyplomowej“ z dołączoną płytą CD zawierającą ten sam tekst w zapisie PDF,
- Zestaw dokumentów obrazujących edukację i dotychczasową profesjonalną działalność Doktoranta,
- Dokumentacja procedury dotychczasowych etapów przewodu doktorskiego.

Partytura złożona została komputerowo w formacie leżącego A 4 i wyposażona w objaśnienia użytych znaków. Dołączono do niej także tekst poetycki w łacińskim oryginale i przekładzie na język polski.²

Opis pracy doktorskiej, w formie siedemdziesięciostronicowej broszury, zawiera na początku informacje na temat tła kulturowego i ogólnie ujętej sfery inspiracji oraz związków: z jednej strony – z liturgią i religią, z drugiej – ze sztukami wizualnymi. Kolejna, zasadnicza partia tekstu poświęcona jest najpierw założonym wstępnie technikom kompozytorskim, a następnie – ich konkretnej realizacji. Pod koniec tekstu znajdziemy także uwagi na temat struktury symbolicznej przedstawionego utworu. Do pracy dołączona jest elementarna bibliografia ze źródłami drukowanymi i internetowymi.

Dokumentacja działalności zawiera szczegółową listę wykonań, nagród w konkursach oraz informacje o działalności dydaktycznej (recenzent natomiast nie dopatrywał się odrębnego spisu kompozycji).

Recenzent musi z przykrością stwierdzić, że materiał udostępniany mu był partiami, w dwóch kolejnych wersjach i nie wszystko dotarło w obydwu postaciach, elektronicznej i papierowej (która, mimo postępów technologii, jest nie tylko wymagana formalnie, ale także w niektórych przypadkach wygodniejsza praktycznie), a także że pomiędzy poszczególnymi materiałami istnieją niespójności. Najważniejsze z nich zostały odnotowane w dalszym ciągu recenzji.

Recenzent uważa za wskazane umożliwienie przez Doktoranta (podczas prezentacji i/lub obrony) odpowiednim gremiom uczestniczącym w przewodzie zapoznanie się „w akcji“ z działającymi programami komputerowymi użytymi do transformacji dźwięku w przedstawionym utworze.

² Odnośniki przy tekście odsyłają do edycji watykańskiej brewiarza rzymskiego (z filologicznej akrybii: miejsce wydania podaje się w oryginale); a także do polskiego tłumaczenia – tu podany jest tylko link do strony internetowej. Nie zidentyfikowano natomiast tłumacza. Jeśli jest to niemożliwe, powinno się oznaczyć przekład jako anonimowy.

Uwagi o utworze

Pierwsze wrażenie, które nieuprzedzony czytelnik może odnieść przy lekturze partytury, wynika z zestawienia stosunkowo niewielkich rozmiarów egzemplarza nutowego i pokaźnego czasu trwania kompozycji. Oczywiście sprawa jest jasna, gdy uwzględnimy wolne tempo – zwłaszcza początkowych odcinków – oraz długość fragmentów aleatorycznych i/lub elektronicznych, trwających od kilkunastu sekund do ponad trzech i pół minuty (w *Interludium II*). W dodatku pamiętając charakterystyczne dla menzuralnego wykonywania chorału długie trwania poszczególnych sylab i znaczną rozpiętość melizmatów, można zrozumieć, iż szczególna powolność (przy całym zróżnicowaniu energetycznym poszczególnych odcinków) sprawia, że mamy do czynienia w sumie z kompozycją o charakterze kontemplacyjnym i krótszy czas trwania klóciłyby się zarówno z bezpośrednio przekazanym sensem tekstu, jak i z wykorzystaną tradycją wokalną.

Druga refleksja nasuwa się przy lekturze *Opisu* (posłużmy się tym skróconym tytułem w odniesieniu do *Opisu pracy doktorskiej*) w jego części dotyczącej genezy kompozycji. Wiemy dobrze, że w muzyce opartej na tekście droga do wyboru i późniejsze potraktowanie owego tekstu może przyjmować rozmaite trajektorie: tekst może być punktem wyjścia i źródłem podstawowych decyzji kompozytorskich (obsada, forma, środki techniczne); może też być efektem poszukiwań w trakcie pracy po podjęciu jakichś zasadniczych decyzji obsadowych, formalnych i stylistycznych (a także ideowych); może być wreszcie tylko „materia wypełniająca“ w zasadzie indyferentną wobec istotnej zawartości muzycznej. Można sądzić, że mamy tu do czynienia z drugim przypadkiem, przy czym symbolika samego tekstu z naczelnym (i tytułowym) motywem światła nie stanowiła założenia wstępnego i została wykorzystana już na etapie właściwej kompozycji. Jak sam Autor przyznaje, punktem wyjścia do decyzji obsadowej było doświadczenie z wcześniejszym triem *Panopticum*; zdaniem recenzenta – decyzja jest słuszna, bowiem *Consors* wykazuje znaczny postęp w operowaniu nie tylko (czy nie tyle) samym medium, ile w budowaniu formy.³

Kolejna wątpliwość – nie prowadząca do zarzutu – dotyczy rezerwy Kompozytora wobec korzystania wprost z tekstów biblijnych. Wobec tak powszechnego używania, a często nadużywania tekstów Pisma świętego przez kompozytorów wszystkich orientacji ideowych i stylistycznych trudno widzieć coś zdrożnego w ambitnym i wiernym sensowi tekstu sięgnięciu nawet po dzieło uznawane za natchnione. Ale skoro efektem jest wykorzystanie stosunkowo mało spopularyzowanego hymnu, zasługa kompozytora jest tym większa.

Partytura

Partytura zawiera kompletny materiał dla trojga instrumentalistów, uproszczony (bez mikrotonów, ornamentów i wszelkiej kolorystyki) głos wokalny oraz partię elektroniki.

³ Można rozumieć zadowolenie Autora z „wyjątkowo satysfakcjonującego” rezultatu osiągniętego w *Panopticum* i zgodzić się z nim w wymiarze, by tak rzec, „pionowym” czyli w zakresie operowania brzmieniem zespołu, którym Autor włada suwerennie. Natomiast – mimo ubezpieczającego tytułu – wcześniejsza kompozycja wydaje się jednak raczej próbą (hybrydyczną) formy niż jej w pełni udaną realizacją. Na tym tle *Consors paterni luminis* jest kompozycją znacznie dojrzalszą. Ale proszę to przyjąć jako odbiór subiektywny, nie wymagający autorskiej odpowiedzi.

Ową partię elektroniki zanotowano w dwóch warstwach: na jednoliniowym systemie „Cues“ wskazującym momenty wprowadzania przygotowanych próbek i sterowania komputerowym przekształceniem dźwięku, oraz na podwójnym systemie pięciolinii z kluczami z ujętym w klasycznej notacji nutowej zarysem struktury rytmiczno-wysokościowej uzyskanego rezultatu. Dodatkowe słowne opisy brzmienia partii elektronicznej wpisane są w różnych miejscach partytury⁴.

Organizacja czasowa zapisu stosuje naprzemiennie tradycyjną notację w taktach (z oznaczeniami mertronicznymi, a niekiedy także z klasycznymi oznaczeniami tempa) oraz notację czasową z podanym trwaniem kolejnych „taktów“. Konkretne użycie sposobu zapisu różni się w poszczególnych zwrotkach/interludiach: *Zwrotka I* zapisana jest w całości w taktach (o często zmieniającym się metrum)⁵, *Interludium I* również w taktach, ale z wyrazistymi fermatami, *Zwrotka II* zawiera kilka długich fragmentów aleatorycznych z elementami improwizacji (w istocie nawet fragmenty zanotowane w taktach mają — w swej fakturze, a ponadto przy zastosowaniu fermat — charakter swobodny i nierytmizowany). *Interludium II* jest praktycznie w całości zapisane swobodnie. *Zwrotka III* ma zapis hybrydyczny: formalnie zorganizowana w taktach i w większości podporządkowana wspólnemu (zmiennemu) metrum, zawiera kilka fragmentów ograniczonego aleatoryzmu. *Interludium III* jest w całości rytmizowane (z kilkoma przypadkami „rozjechania“ się metrum wskutek indywidualnego acceleranda). *Zwrotka IV* wraz z codą *Amen* jest ujęta w całości w metrum czterościerciowe.

Na tyle, na ile można zorientować się z partytury oraz opisu (zwłaszcza rozdziału o „ukrytym znaczeniu“), *Consors paterni luminis* jest w istocie dość tradycyjną formą czteroczęściową (lub trzyczęściową ze wstępem), zbudowaną na podstawowych opozycjach: jasność/ciemność, regularność/nierregularność, zagęszczenie/rozrzedzenie, brzmienia eufoniczne (= porządek, harmonia, niebo) i bardziej agresywne (= chaos, dysharmonia, piekło) co jest podejściem zgoła archetypicznym i nie sposób czynić z tego zarzutu. Zresztą wspomniany rozdział o ukrytych znaczeniach daje podstawę do takiej interpretacji, z tym, że trudno owe łatwo rozpoznawalne symbole uznać za „ukryte“.

Nietrudno zauważyć, że *Zwrotka I* jest rodzajem wolnej introdukcji do części sonatowej, w kształcie recytatywu i ariosa; *Interludium I* – po prostu spełnia tytułową rolę będąc rodzajem łącznika; *Zwrotka II* zaczyna się jak rodzaj allegra (w typie drugich części form sonatowych

⁴ Prawdę mówiąc, recenzent nie jest pewien, czemu owe charakterystyki mają służyć w pracy przy wykonaniu, skoro interpretatorzy mieliby dostęp do prawdziwych dźwięków: skądinąd interesujące i instruktywne, opisy te sprawiają wrażenie wprowadzonych specjalnie dla... uczestników niniejszego przewodu, nie mających dostępu do pełnej wersji warstwy elektronicznej. Jednakże zarówno forma i pragmatyka przewodu doktorskiego, jak i czysta ekonomia pracy sugerowałyby przedstawienie partytury w takiej postaci, jaka służy wykonawcom (i to niemającym kontaktu z kompozytorem). W tej sytuacji wybiórcze charakteryzowanie dźwięków pozostaje niejasne i niekonsekwentne.

⁵ Recenzent przez pewien czas zastanawiał się, czy nie byłoby praktyczniej ujednoczyć (przynajmniej częściowo) zapis podporządkowując go bardziej jednolitemu metrum; w niektórych przypadkach może to dać rezultat, skoro muzycy (zwłaszcza w Polsce) zdecydowanie preferują metrum jednolite, nawet jeśli jest wypełnione paradoksalnym materiałem rytmicznym. Jednakże można uznać, że owa zmienność, przede wszystkim w początkowych partiach utworu, w jakimś sensie może stanowić analogon struktur neumatyczno-mensuralnych chorału (by użyć tego sprzężenia), nie podporządkowanych ustaleniemu metrum. Nie jest to jednak oczywiste.

Schumanna), ale potem zamiera w długiej sekwencji opadającego napięcia i tempa mającej dalszy ciąg w *Interludium II*. Podstawowym czynnikiem napędu jest elektronika, zaś głos solowy i instrumenty stanowią oś harmoniczną i fakturalną. Kulminacja znajduje się w *Zwrotce III*, po której *Interludium III* stanowi nie tyle interludium, ile rodzaj rytmicznej introdukcji do sekwencji finałowej, rozpoczętej chorałowym wstępem („chorałowym“ nie w znaczeniu chorału gregoriańskiego czy pokrewnego, lecz renesansowo-romantycznej kumulacji homofonicznych akordów) i następującą serią polifonicznych przedstawień, zgodnie z kompozytorskim założeniem, materiału melodycznego w najbardziej czytelnej postaci i wpleczonego w dążące ku górze, jawnie symboliczne figuracje.

*

Zgodnie z tradycją i pragmatyką przewodu nie jest zadaniem recenzenta wchodzenie w refleksję nad estetyką i stylistyką opisywanych kompozycji. Niemniej trudno nie poświęcić chwili uwagi związkom między strukturą a symboliką, a także warstwom owej symboliki. Niekoniecznie bowiem kluczowe przeciwstawienie „duch – demony⁶“ przekłada się wprost na kontrasty w materiale muzycznym – co oczywiście nie musi być wadą, bowiem może służyć unikaniu zbyt prostych i jednoznacznych konotacji.

Aura brzmieniowa – znów musimy tu częściowo posłużyć się wyobraźnią – łączy typ dźwiękowości nawiązujący (być może świadomie, zważywszy źródło niektórych technologicznych rozwiązań) do kręgu francuskiego (w skrócie, przede wszystkim, IRCAM-owskiego czy spektralistycznego – nie tylko ze względu na spektralną analizę i charakterystyczne dzwonowe brzmienia, jakże typowe dla Bouleza), jednakże – w odróżnieniu od paryżan – z wyraźnymi modalnymi centrami i strukturami, zresztą obecnymi także w innych utworach Przemysława Schellera (przynajmniej tych, które udało się recenzentowi usłyszeć). Zestawienie tego z surowym, ale bogatym w niuanse głosem chorałowym może dać bardzo interesujący efekt, choć na razie jest to raczej efekt obcości. Także wspomniany długi czas trwania i – w przeważającej części przebiegu – wolne tempo sprawia, że ryzyko monotonii jest duże (nawet przy uwzględnieniu założenia o kontemplacyjnej aurze całej kompozycji). Niewątpliwie jest to muzyka, w której wiele zależy od interpretacji, toteż szczególnie istotne jest precyzyjne informowanie wykonawców o intencjach kompozytora.

*

Recenzent nie dopatrywał się istotniejszych błędów instrumentacyjnych czy artykulacyjnych: pewne wątpliwości budzi dość utopijne traktowanie krótkobrzmiących flażoletów, szczególnie małowalowych (np. często tu stosowany, a rzadko przez wiolonczelistów używany VI alikwot – małowalowy) zarówno w *tremolo* jak i trylach. Ale jeśli wiolonczalista jest w stanie wydobyć je dźwięcznie – gratulacje.

⁶ Autorowi wolno (niemal) wszystko; jednakże sprawozdawca nie może się uwolnić od natrętnej myśli, że logicznie rzecz biorąc, demony też są sui generis duchami... ale rozumiemy, że chodzi o jeden konkretny Duch, swoiste Istnienie Poszczególne, lub też o jakąś hipostazę Ducha Transcendentnego.

Uwagi o redakcji *Opisu pracy doktorskiej*

Opis został podzielony przez Autora, jak już powiedzieliśmy, na wstęp, zasadniczą część zatytułowaną podobnie jak utwór: *Consors paterni luminis* i zawierającą kolejno informacje o prekompozycji i kompozycji, a także o użytych środkach elektronicznych, oraz *Podsumowanie* o charakterze eseistycznym, które jest nie tyle podsumowaniem uprzednio podanych wiadomości, ile przedstawieniem sfery symbolicznej, a także – tak jak ją widzi Autor – relacji utworu do liturgii jako praktyki i do sfery sacrum jako bytu i jego antropologicznego sensu.

Podstawowym wątkiem intensywnie podkreślanym przez Autora jest coś, co nazywa on *technikami temporalnymi*. Z jednej strony – uznanie budzi konsekwencja, z jaką Autor trzyma się owego tematu i ambitna próba werbalizowania założeń i ich realizacji, a także wyobrazonego efektu dźwiękowego i reakcji psychicznej słuchacza. Z drugiej jednak – są w tekście fragmenty sprawiające wrażenie wyważania otwartych drzwi; w końcu techniki temporalne, w tym czy innym rozumieniu, są istotą całej muzyki, w każdym razie europejskiej, od Perotinususa po Stockhausena, od „autorów“ chorału po... Przemysława Schellera i traktowanie tego zjawiska jako czegoś specyficznego dla konkretnego utworu wydaje się przesadą.

Drugą wątpliwość budzi odwoływanie się – zresztą niezbyt konsekwentne i cokolwiek eliptyczne – do istoty złudzenia dźwiękowego. (Na tym tle także przykłady z Variniego i Dalego wydają się raczej ornamentem aniżeli istotnym składnikiem wykładu.) Rozumiem, że Autor zajmował się tą problematyką także w sensie badawczym, a przynajmniej popularyzatorskim, i że może dostrzegać we własnej kompozycji zjawiska, które „nie są dostępne prostaczkom“, by sparafrazować Pismo. Zdaniem recenzenta, owa iluzoryczność czy paradoksalność sama jest – w swych przejawach konkretnych – iluzoryczna, bowiem trudno dostrzec owe zapowiedziane przez Autora paradoksy i złudzenia bez wyznaczenia zjawiska, które temu iluzorycznemu odkształceniu podlega. Z punktu widzenia – jak zastrzeżiliśmy, ograniczonej informacyjnie – percepcji recenzenta, oryginalność *Consortis* akurat nie polega na „przekraczaniu ram dzieła sztuki“ (w którą stronę?) czy „zerwaniu z linearnością“ (na rzecz czego?)⁷, lecz na dążeniu do koherencji między użytymi źródłami dźwięku, sposobami organizacji i manierami wykonawczymi (w tym podejściu do materiału wyjściowego).

W *Opisie* nie uwzględniono dotychczasowych muzycznych realizacji tekstu hymnu, ani w postaci ustalonego w liturgii chorału (co pozwoliłoby czytelnikowi na porównania z obecną propozycją), ani w postaci niezależnej kompozycji (jak u Volkera Wangenheima). Jednakże ponieważ tematem opisu jest kompozycja Przemysława Schellera, a nie tradycja umuzycznienia hymnów (pseudo)ambrojańskich, nie czynimy z tego istotnego zarzutu,

⁷ Dzisiejsza muzyka, zwłaszcza tzw. poważna czy klasyczna, napotyka nieustannie na ten sam dylemat: skoro większość granic została już przekroczona (zwłaszcza przez rozmaite odmiany Drugiej Awangardy w drugiej połowie XX wieku), w dzisiejszej praktyce *anything goes* i trudno przekroczyć jakąś granicę bez ustanowienia uprzedniego ładu logicznego i aksjologicznego. W naszym konkretnym przypadku mamy oczywiście pewne tradycyjne modele rozwiązań (z najbardziej oczywistym w postaci zastosowania chorału), ale są one od razu włączone w kontekst „kompozycji swobodnej“, jak to się kiedyś nazywało, i sytuacji rozległej (nie chcę używać słowa „absolutnej“) wolności twórczej.

zwłaszcza iż można podejrzewać, że nawet znając dotychczasowe realizacje Kompozytor zapragnął odizolować się od nich skutecznie. (Niemniej, mając na uwadze zwyczaje akademickie, nie od rzeczy byłoby pochwalić się taką wiedzą...)

Niekiedy czytelnik ma wrażenie daleko posuniętej fascynacji (by nie rzecz – fetyszyzacji) techniki komputerowej. Szczególnie przesadne wydaje się traktowanie jako efektu zastosowania specyficznej technologii komputerowej *ritenuta* rozpisanego na wartości rytmiczne (co skądinąd odgrywa istotną rolę w samym utworze); ten zabieg znany był co najmniej w romantyzmie (bo barokowe przejścia mają oczywiście charakter bardziej „dyskretny“ w sensie logicznym, nie emocjonalnym) – pierwszy z brzegu przykład, który recenzentowi przychodzi do głowy, to finał *I Sonaty skrzypcowej* Brahmsa, ale podobne zabiegi mamy np. w symfoniach Mahlera. Poza tym przejście po stopniach od sekstol do ósemek i tak nie jest całkowicie płynne, skoro następuje etapami (choć z doświadczenia wiadomo, że można osiągnąć z pewnym przybliżeniem efekt ciągłej zmiany tempa). Wprzęgnięcie komputera do tego – w rezultacie bardzo prostego – rozwiązania wydaje się pozornym ułatwieniem.⁸ Także użycie wyrafinowanych programów komputerowych do prostych operacji kanonicznych może oczywiście skutkować usprawnieniem pracy, ale trudno uznać osiągnięty efekt za coś niemożliwego do stosunkowo łatwego zrealizowania wyłącznie na papierze, zwłaszcza że – i tu już jesteśmy skłonni do wyrażenia żalu – i tak rezultat dźwiękowy podlega kwantyzacji czasowej i temperacji intonacyjnej (zwłaszcza, co oczywiste, w partii akordeonu).

Natomiast bardziej zaawansowane techniki przekształcania czy organizowania dźwięków zostały, naszym zdaniem, zaprojektowane, opisane (i – miejmy nadzieję, sprawdzi się to w praktyce – zastosowane) skutecznie.

Uwagi techniczno-redakcyjne

Partytura zredagowana jest w znacznej części poprawnie i może skutecznie służyć zarówno członkom zespołu, jak dyrygentowi.⁹ Jednakże dają się w niej dostrzec mniejsze lub większe

⁸ Recenzentowi w zasadzie nie wypada powoływać się na przykłady własne, ale bardzo podobne rozwiązanie (tylko z *accelerandem* zamiast *ritenuta*) zastosował w swym utworze *Acqua alta*, a w bardziej skomplikowanej polifonii w *Symfonii hymnów*, działając najzupełniej „na piechotę” i komputera używając do transformacji dźwięków, ale nie do ich szeregowania. Także płynne operowanie parametrami gęstości spożytkował w kanonach z *II Kwartetu smyczkowego*, nie posiłkując się komputerem zupełnie (zresztą w owej epoce komputery osobiste nie były w stanie takiego zabiegu przeprowadzić...).

⁹ Kompozytor nie określa, czy *Consors* należy wykonywać z dyrygentem, czy bez (można domniemywać, że bez, chociaż doświadczenie uczy, że przynajmniej przy pierwszym wykonaniu obecność dodatkowej osoby koordynującej przebieg i kontrolującej proporcje byłaby nie do pogardzenia). Recenzent nie czyni jednak zarzutu z braku informacji na ten temat, wiedząc, że w większości przypadków o zastosowanym rozwiązaniu i tak decyduje praktyka. Można tylko sugerować, by na potrzeby dyrygenta partyturę złożyć w większym formacie z podwójnymi systemami, by uniknąć zbyt częstych „przewrotek”.

braki i niekonsekwencje, a także rozwiązania wątpliwe z punktu widzenia pragmatyki wykonawczej. Dochodzą do tego niezręczności redakcyjne. Oto dostrzeżone problemy:

- Nie wiadomo jaką funkcję pełni dodane w II wersji partytury określenie „Pieśń światła” – czy jest charakterystyką utworu muzycznego, czy wariantem tytułu (nigdzie, o ile recenzent się zorientował, nie używanym ani w partyturze, ani w *Opisie pracy doktorskiej*).
- Znak „wibrującego crescendo/diminuenda” opisany w odniesieniu do wiolonczeli jest zastosowany także w partii akordeonu (a nie uwzględniony tam w legendzie): można domyślić się, że znak ten wskazuje na zmienne tempo bisbiglianda, ale warto to ujednoznaczyć w opisie.
- Znak „nieliczonych grup rytmicznych...” stosowany obficie nie zawsze jest jednoznaczny – np. na stronie 23 (akordeon i harfa) nie wiadomo, czy należy zagrać jedną grupę, czy więcej, czy też jest to zostawione do decyzji wykonawcy. Informacja w ramce (nie wiadomo, czy dotycząca tylko harfy, czy – prawdopodobnie – także akordeonu: jak będzie w głosach?) jest w tym przypadku niewystarczająca. Niejasne jest także w samym znaku pozostawienie jednego „ogonka” bez nuty – co jest mechanicznie powtarzane w każdym przypadku; zapewne nie ma to większego znaczenia, ale nie wygląda elegancko.
- W legendzie wykonawczej w partyturze są wyszczególnione zarówno własne oznaczenia kompozytora, jak i skróty już dość dobrze przyjęte (jak SP/ST czy stopniowe przyspieszanie/zwalnianie; brak natomiast objaśnienia krzyżyka nad nutami wiolonczeli (zapewne chodzi o pizzicato lewą ręką, ale z doświadczenia wiemy, że nie wszyscy muzycy tak ten znak odczytują).
- W legendzie środki artykulacyjne opisane są po polsku i po angielsku, podobnie jak techniczne oznaczenia w systemie „Cues”, zaś konkretne komentarze w partyturze (w ramkach) tylko po polsku. Do tego strona z obsadą zredagowana jest po włosku. Warto to ujednoczyć¹⁰.
- Oznaczenia oktaw w literaturze angielskiej (użyte przy opisie ćwierćtonowej scordatury harfy) są odmienne od polskich (np. nasze c¹ to C4 itd.)
- Określenie „sample” powtarzane w systemie „Cues” –zapewne odnosi się za każdym razem do innej próbki, co może rodzić kłopot z identyfikacją.¹¹ Poza tym myśląc intuicyjnie (patrz zastrzeżenia na początku) można zastanowić się, czy nie byłoby praktyczniej rozbić systemu „Cues” na dwa podsystemy: jeden odnoszący się do kolejnych próbek, drugi – do uruchomienia podprogramów transformujących *live*. Nie wiadomo też, czy zastosowana procedura odnosi się do wszystkich instrumentów, czy tylko do wybranych (być może jest to wpisane w „patch”, ale osobna informacja w partyturze mogłaby się przydać).
- Technika *bariolage* oznaczona jest skrótem „br” i strzałkami (wyjaśnionymi w legendzie); nie ma natomiast podanych strun, na których należy wykonać te dźwięki;

¹⁰ „Wiecznym” problemem polskich (i ogólnie wschodnioeuropejskich) partytur współczesnych jest obfitsze niż na Zachodzie używanie określeń włoskich. Recenzent nie widzi tu wielkiego grzechu, jednakże wskazana jest konsekwencja. Wspomniane włoskie określenia na stronie z obsadą stanowią dysonans.

¹¹ Ze względu na technologiczne ograniczenia, recenzent nie jest w stanie zidentyfikować sposobu oznaczania/kodowania próbek w programie komputerowym. W każdym jednak razie próbki powinny być jednoznacznie opisane w partyturze (ponumerowane, zatytułowane itp.) dla uniknięcia pomyłek i nieporozumień.

teoretycznie można pozostawić wolonczeliście swobodę i pewne rozwiązania (chwyty w najniższych pozycjach) wydają się naturalne, ale lepiej dać od razu pewną propozycję. Ponadto uprościłoby lekturę i ćwiczenie przynajmniej zaznaczenie na początku sekcji, że ma się do czynienia z alternacją między strunami (np. poprzez podwójny dźwięk i ew. kreski w górę i w dół). Tak zresztą zostało to zapisane w t. 104, gdy pojawiły się dźwięki o różnej wysokości. (Pożądane jest także konsekwentne stosowanie albo skrótu, albo pełnego słowa.)

- Dostrzeżone błędy językowe: na stronie z obsadą winno być „esecutori“ i „elettronica“.

W *Opisie* recenzent nie dopatrył się istotnych i rażących błędów stylu czy kompozycji. Niektóre drobiazgi zostały uwzględnione na marginesach drukowanego egzemplarza. Można jednakże dyskutować nad strategią dozowania informacji pobocznych czy dotyczących tła. Niżej podpisany za dobrze opracowane uważa ustępy charakteryzujące obie współczesne tradycje wykonywania chorału, elementy osobistego *credo* autorskiego, a także większość (jednakże nie wszystkie) informacji na temat użytych programów komputerowych: niekiedy, jak to się zdarza, dla specjalistów są one oczywiste, dla laików – nie zawsze czytelne, a niekiedy nieczytelne w ogóle. Widać jednak w tekście próby uwzględnienia interesu czytelników o różnym stopniu wprowadzenia w materię. Natomiast ważne i potrzebne w każdym przypadku jest (czego Autor dokonał) uwzględnienie innowacji czy wyboru zastosowanych tu procedur.

- Szczegół językowy: zapis tytułu „instalacji“ Salvadora Dali zawiera literówkę, ponadto imię słynnej aktorki w polskiej literaturze zwykle się podawać bez przypadków zależnych (z powodów fonetyczno-graficznych). Zatem proponuję po prostu *Pokój Mae West*.

Wszystkie powyższe zastrzeżenia i propozycje korekt, choć obniżają ocenę pracy, która w założeniu powinna być konstrukcją spójną, czytelną i kompletną, nie wpływają na ostateczny werdykt recenzenta. *Consors paterni luminis* jest utworem ciekawym, realizującym ambitne założenie i używającym bogatych środków artystycznych, a przy tym – ufajmy – zawierającym szczerze i przemyślane przesłanie ideowe. Recenzent z zainteresowaniem czeka na finalny efekt pracy Doktoranta w postaci pełnego publicznego wykonania utworu oraz dobre (możliwie kwadrofoniczne) nagranie całości.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawionymi materiałami, działając na podstawie art. 11, ust. 1 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. z 2016 r. poz. 882) oraz § 1 *Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 30 października 2015 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora* (Dz. U. z 2015

r. poz. 1842), stwierdzam, że przedłożona mi do oceny praca Pana Mgr. Przemysława Schellera spełnia warunki stawiane pracom doktorskim z zakresu kompozycji.

W konsekwencji wnioskuję o przyjęcie pracy i dopuszczenie jej – przy uwzględnieniu postulatu prezentacyjnego na stronie 3. niniejszej recenzji – do publicznej obrony.

Wrocław, 20 września 2018 r.

Rafał Augustyn