

Prof.zw. dr hab. Zbigniew Bagiński  
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
Katedra Kompozycji

### Recenzja

pracy doktorskiej oraz dorobku artystycznego mgr. Adriana Robaka  
w związku z przewodem doktorskim otwartym przed  
Radą Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu  
Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Pan Adrian Robak (ur. 1979) ukończył studia w zakresie kompozycji w Katedrze Kompozycji na Wydziale Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, uzyskując dyplom magistra w 2008 roku. W latach 20012 – 2015 kontynuował edukację w ramach studiów doktoranckich prowadzonych w katowickiej Akademii Muzycznej.

Pan Adrian Robak jest autorem 67 kompozycji, z których 35 powstało po ukończeniu studiów, a więc w latach 2008 - 2014. Są to utwory na orkiestrę ( m.in. *Symfonia I koncertująca*, 2008 ), utwory na chór, również z udziałem zespołów instrumentalnych lub instrumentów solowych ( wśród nich *Semi, semi* na dwa chóry i orkiestrę smyczkową 2014 ), utwory kameralne – w tym dwa kwartety smyczkowe, utwory solowe i elektroniczne. Ważne miejsce w twórczości Robaka zajmuje muzyka filmowa m.in. do filmów *Klisze pamięci Mariana Kołodzieja*( 2009 ), *Misja Wolnego* (2012 ), *Doktor Faustus* ( 2014 ). Pan Adrian Robak jest też autorem szeregu opracowań i aranżacji m.in. na potrzeby różnych edycji Turnieju Tenorów Polskich organizowanych w wielu miastach Polski.

Od 2008 roku swoje pierwsze wykonanie miało 5 kompozycji Adriana Robaka - w Cieszynie, Katowicach i Loreto. Ten dorobek uzupełniony jest 21 wykonaniami utworów kompozytora w Katowicach, Gdańsku, Oświęcimiu, Cieszynie i Dąbrowie Górniczej. Fakty te świadczą o silnym związku kompozytora urodzonego w Bytomiu z ziemią, z której się wywodzi – z Górnym Śląskiem. Wśród wymienionych wykonania zwraca uwagę wykonanie kompozycji *Semi, semi* przez Śląską Orkiestrę Kameralną i Chór Filharmonii Śląskiej, kompozycji *Nos autem gloriari* wykonanej przez zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” czy wykonanej przez ten sam zespół w ramach 5. Festiwalu Prawykonania

organizowanego przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia kompozycji *Koncert wokalny „Camerata”*. Listę tę uzupełniają premierowe emisje filmów z muzyką Robaka w Gdańsku i Katowicach.

Aktywność zawodowa Adriana Robaka nie ogranicza się jedynie do kompozycji. Jako asystent dyrektora zespołu Camerata Silesia współpracował z wybitnymi zespółami; NOSPR- em, Sinfonią Varsovia, Wiener Symphoniker, orkiestrą Aukso. Występował też jako artysta chóru w wielu prestiżowych imprezach organizowanych m.in. w Bregenz, Wenecji, Bremie, Busan ( Korea Południowa ), Nowym Jorku.

Adrian Robak jest też autorem publikacji i edycji materiałów nutowych m.in. kompozycji Andrzeja Krzanowskiego. Udział w kursach i warsztatach o różnicowanej tematyce – czysto muzycznej, ale też z zakresu marketingu, biznesu, prawa autorskiego oraz praca organizatorska na rzecz festiwali i koncertów, aktywność w strukturach Związku Kompozytorów Polskich dopełniają obrazu sylwetki kompozytora.

Pan Adrian Robak jest pracownikiem dydaktycznym na Wydziale Wokalno – Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Katowicach. Związany był też z Uniwersytetem Śląskim, prywatną szkołą muzyczną Artis, przez wiele lat pracował jako organista w Kościele Jezusa Chrystusa Dobrego w Katowicach.

Biorąc pod uwagę powyższe mogę stwierdzić, że mgr Adrian Robak posiada znaczący i różnorodny dorobek twórczy. Jest doświadczonym, również na polu wykonawstwa muzycznego, artystą, aktywnym działaczem i organizatorem życia muzycznego. Jeszcze raz chcę podkreślić stałą i silny związek kompozytora z Górnym Śląskiem – jego lokalną ojczyznę.

Praca doktorska mgra Adriana Robaka to kompozycja *„Gardens na orkiestrę symfoniczną”* oraz towarzyszący jej *„Opis pracy doktorskiej, temat: Gardens na orkiestrę symfoniczną”*

*Gardens* na orkiestrę symfoniczną to czteroczęściowa kompozycja o planowanym czasie trwania 45 minut, pomieszczona na 130 stronach wydruku komputerowego w formacie A4. Skład orkiestry to: w grupie instrumentów dętych drewnianych – flet ( wymienny na piccolo ), obój ( wymienny na róg angielski ), dwa klarnety ( drugi wymienny na klarnet basowy ), dwa fagoty ( drugi wymienny na kontrafagot ); w grupie instrumentów dętych blaszanych – dwa rogi, dwie trabki, dwa puzony i tuba; 18 instrumentów ( lub grup jednorodnych instrumentów ) perkusyjnych obsługiwanych przez pięciu wykonawców; czelesta, fortepian, harfa oraz 42 instrumenty smyczkowe ( skład minimalny ) umieszczone w dziesięciu grupach: dwie grupy skrzypiec I, dwie skrzypiec II, altówek, wiolonczel i kontrabasów. Kompozytor określa minimalny skład orkiestry na 61 muzyków. Dwudziestopięciopunktowa *Legenda* wyjaśnia szczegóły zapisu ( partytura in Do, zasady stosowania znaków chromatycznych ) oraz opisuje znaczenie znaków graficznych odnoszących się do efektów instrumentalnych użytych w utworze.

Formę poszczególnych części cechuje zasada reprzyzowości, przejawiająca się na różne sposoby. W części pierwszej z czterech ukazanych segmentów trzy powracają, choć nigdy nie są dokładnym powtórzeniem. Część druga ma strukturę trzyfazową, a trzy segmenty czy też plany występują zarówno samodzielnie jak

i równocześnie, nawarstwiając się tworzą nową jakość. Część trzecia ma trzy fazy o charakterze ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy, nawiązuje więc do utrwalonej w klasycyzmie formy typu ABA<sub>1</sub>. Odnajdujemy tu też reminiscencje tematów ukazanych w ekspozycji, ale znów bez ścisłych powtórzeń, raczej sugestie: motywiczne, fakturalne, barwowe. Część czwarta oparta jest na czterech segmentach, z których tylko pierwszy pojawia się w formie skróconej po raz drugi. Zasada powracania do raz ujętej myśli, owa repetycyjność dobrze służy strukturyzacji czasu – pozwala orientować się w rozległej przestrzeni tej muzyki.

Harmonika *Gardens* jest różnorodna. Nie można wskazać jednej idei harmonicznego obejmującej całość. Kompozytor posługuje się zarówno materiałem dwunastodźwiękowym organizowanym swobodnie jak i asocjacjami tonalnymi, bi- i politonalnością, skalą calotonową, układami tercjowymi, kwartowymi i sekundowymi. Wszystkim tym przejawom patronuje niemal zawsze obecna centralizacja tonalna pozwalająca zróżnicowanym środkom dążyć ku centrum, co łagodzi wrażenie rozproszenia środków harmonicznego.

Również typy melodyki są zróżnicowane. Noszą cechy zapożyczone w odległych epokach, ale są też ( cz.III) oparte na materiale dwunastostopniowym. Umiejętnie wykorzystana jest też ( cz. IV ) opozycja układów diatonicznych i chromatycznych. Melodyka poddawana jest zabiegom mikro- i makropolifonicznym, również imitacyjnym. Te zabiegi służą często budowaniu przebiegów o bardziej zróżnicowanej i skomplikowanej strukturze rytmicznej i modelowaniu faktury. Kompozytor nie rezygnuje też z przetwarzania motywów metodą, którą można określić jako pracę motywiczną. Bez wątpliwości możemy też mówić o tematach rozumianych jako nośniki charakteru poszczególnych części równie ważnych jak inne środki służące utwalaniu tożsamości utworu.

Organizacja pozostałych komponentów utworu także wykazuje dużą zmienność. Dotyczy to organizacji metrycznej, szczególnie w części pierwszej, co podkreśla sam kompozytor zamieszczając na stronie 27 *Opisu* tabelę zmian metrum. W części tej przeważają tempa wolne i umiarkowane, liczne zmiany metryczne „maskowane” są więc powolnym przebiegiem materii muzycznej. Ciekawe, że w częściach drugiej i trzeciej utrzymanych przeważnie w tempach szybkich zmienność metrum zostaje radykalnie zmniejszona ( choć bez wątpliwości ważną rolę odgrywają odcinki na 5/8, cz.II ) i nie jest środkiem kształtującym charakter tych części.

W *Gardens* przeważa prosta organizacja rytmu. Kompozytor chcąc uzyskać bardziej skomplikowane struktury stosuje metodę zestawiania grup miarowych i niemiarywych lub też warstw o zróżnicowanym zagęszczeniu. Zdarzają się też nałożenia na miarowe struktury metryczne rytmów znajdujących się poza metryką ( cz.I t.114 – 125, str. 25 -29, partia marimby ) . Znajdujemy też fragment zanotowany ametrycznie ( cz.III, t.99, str.91 ), nieco enigmatyczny, stwarzający możliwość różnych, w tym skrajnych, interpretacji.

Zastosowane tempa też podlegają zasadzie zmienności. W części pierwszej mamy osiem oznaczeń tempa dla poszczególnych fragmentów oscylujących między *Lento* ( 52 ćw./min. ) a *Moderato* ( 102 ćw./min. ). Pewne wątpliwości budzą czyniące zamieszanie oznaczenia temp w części drugiej i trzeciej. W części drugiej *Vivace* ( 128 ćw./min ) jest wolniejsze od *Allegro assai* ( 156 ćw./min. ) i równe *Allegro ma non*

*troppo* ( 128 ćw./min. ) . W części trzeciej podobnie - *Vivace* ( 128ćw./min. ) jest dużo wolniejsze od *Allegro molto* ( 182 ćw./min. ) równe *Allegro ma non troppo* i nieznacznie szybsze od *Andante con moto* ( 102 ćw./min. ). Stoi to w sprzeczności z deklaracją kompozytora ( *Opis*, str.15 ) o pomocniczym charakterze metronomicznych oznaczeń tempa – nabierają one zasadniczego znaczenia wobec dość swobodnego stosunku autora do tradycyjnie utrwalonych słownych określeń.

W kształtowaniu dynamiki dominują układy homogeniczne. Przeważają płaszczyzny jednorodne, pojawiające się kontrasty dynamiczne służą głównie wydobyciu poszczególnych efektów. Pełne brzmienie pojawia się na dobre w końcówce utworu.. Zronicowane środki instrumentacyjne i zabiegi fakturalne polegające na zagęszczaniu, rozrzedzaniu, przenikaniu pozwalają kompozytorowi na realizację brzmień „ ciemnych – jasnych”, „ rozbłyaskowych”, „mgielnych”, „magnowych” by użyć określeń kompozytora pomieszczonych w opisie dzieła.

Różnorodność użytych metod kompozytorskich , sposobu organizowania materii muzycznej i formowania środków wyrazowych mieści się jednak w ściśle określonych ramach. Ramy te wyznaczają obszar, który, w pewnym uproszczeniu, nazwać możemy obszarem tradycyjnym, zarówno w sposobie użycia instrumentów ( nieliczne wtręty sonorystyczne nie zmieniają tego obrazu ), kształtowaniu makro- i mikroformy z istotną rolą repetycyjności, harmonice i procedurach polifonicznych, melodyce kształtowanej w odniesieniu do praktyk przeszłości organizowanej w czytelnych i prostych formułach metro-rytmicznych. Ramy te pozwalają utrzymać tej obszernej kompozycji jednolitość treściową i wyrazową w wielości faktur, brzmień i kolorów.

Kompozycji towarzyszy *Opis pracy doktorskiej; temat Gardens na orkiestrę symfoniczną*. Praca ta zawarta na 71 stronach wydruku komputerowego w formacie A4 zawiera cztery rozdziały i streszczenie uzupełnione bibliografią, spisem przykładów i tabel oraz aneksem zawierającym spis kompozycji autora, w tym kompozycji użytych w filmach. Rozdział pierwszy poświęcony jest genezie kompozycji *Gardens*, inspiracjom – m.in. sztuką ogrodową oraz koncepcji dzieła. Rozdział drugi, choć zatytułowany *Budowa formalna Gardens* poświęcony jest wieloaspektowej, wykraczającej poza opis struktury formalnej, analizie kompozycji. Krótkie podsumowanie jest treścią rozdziału trzeciego.

Opisując interesująco historię ogrodów i ich rodzaje, a także wymieniając dzieła inspirowane lub choćby zawierające w tytule słowo „ogród”, czy wymieniając w końcu pięć istotnych dzieł będących źródłem inspiracji autor zaznacza, że kompozycja jego nie jest bezpośrednio związana ze sztuką ogrodów i wymienionymi dziełami malarskimi czy literackimi. Jedynym uchwytym związkiem sztuki ogrodów i kompozycji Adriana Robaka pozostaje czteroczęściowa budowa utworu wzorowana na mużulmańskim modelu ogrodu „charbagh”.

Trzon pracy to oczywiście analiza *Gardens*. Każda z czterech części poddana jest opisowi jej formy, środków melodycznych, harmonicznych, metro-rytmicznych, dynamicznych, kolorystycznych. Najwięcej uwagi autor poświęca częściom pierwszej i drugiej ( str.19 – 50 ), znacznie oszczędniejszy jest opis dwóch pozostałych (str. 51 -64). Być może wiąże się to ze sformułowaną na str. 51 uwagą , że część trzecia przynosi „gwałtowną zmianę narracji muzycznej” i silniejsze nawiązanie do wzorów klasycznych.

We wstępnej fazie rozdziału pierwszego autor wymienia zastosowane w kompozycji rodzaje artykulacji. Ich zestaw potwierdza obserwację o żądkim i wyjątkowym wykraczaniu kompozytora poza zakres konwencjonalnych środków instrumentalnych. Wyczerpująco przedstawione są środki sztuki kompozytorskiej zastosowane w pierwszej części: plany tematyczne, opis środków melodycznych, tabela zmienności metrum, wybrane struktury rytmiczne a nawet tabala przebiegu wysokościowego z zaznaczeniem rejestrów. Na zbliżonym poziomie szczegółowości dokonana jest analiza części drugiej, gdzie zwraca uwagę precyzyjne przedstawienie relacji między planami nazwanymi jako „rozbłykowy”, „mglisty”, „magmowy” ( tabela na str. 39). Każdy z tych planów opisany jest też z punktu widzenia harmoniki, organizacji metro-rytmicznej, kolorystyki. Mamy więc możliwość głębszego wniknięcia w zamysł kompozytora i szczegóły realizacji tego zamysłu. W opisie części trzeciej najbardziej interesujące wydają się być fragmenty dotyczące kształtowania struktur melodyczno- harmonicznych. W opisie części czwartej zwraca uwagę informacja o bi- i politonalnym charakterze harmoniki.

W *Opisie pracy doktorskiej* otrzymujemy rzetelną i wyczerpującą analizę kompozycji uzupełnioną rozważaniami o ideowych założeniach języka muzycznego autora, którego istotą ma być poszukiwanie równowagi między wolnością wypowiedzi artystycznej a możliwościami percepcyjnymi słuchacza. W praktyce oznacza to dla kompozytora „ zwrot do neotonalności”, a ściślej techniki „ wyłaniającej się tonalności”. Odnajdujemy tu też powiew fetyszycacji konsonasu jako siły sprawczej porozumienia na linii kompozytor – wykonawca – słuchacz. Autor rozumie wolność twórczą jako wyzwanie i trud dokonywania wyborów – odrzuca „ niepohamowany, wybujały indywidualizm” . *Gardens* jest dowodem walki o realizację idei nakreślonych w *Opisie*.

W związku z dokonaną oceną pracy doktorskiej mgra Adriana Robaka składającej się z kompozycji *Gardens na orkiestrę symfoniczną* i *Opisu pracy doktorskiej; temat: Gardens na orkiestrę symfoniczną* stwierdzam, że spełnia ona warunki stawiane pracom doktorskim z zakresu kompozycji i na podstawie &14, ust. 2, p. 3 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki, tekst jednolity z dnia 18 marca 2011 wnioskuje o jej przyjęcie i dopuszczenie do publicznej obrony.

Zbysław Boguski  
Warszawa, 4.XI.2018