

Dr hab. Rafał Augustyn

Zakład Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Wrocławskiego

Kompozytor
Członek zwyczajny ZKP

Recenzja pracy doktorskiej Pana Mgr. Adriana Robaka

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

Niżej podpisany nie miał dotąd sposobności zetknięcia się z twórczością Adriana Robaka; z tym większym zainteresowaniem przystąpił do lektury przedstawionych materiałów, na które złożyły się: partytura utworu orkiestrowego *Gardens*, obszerna analiza kompozycji ze wstępem historyczno-teoretycznym, oraz dokumentacja dotychczasowej działalności artystycznej wraz z nagraniem wybranych kompozycji.

Partytura

Przedstawiona do recenzji partytura została złożona w formie komputerowej, wydrukowana i oprawiona w formacie A 4. Właściwy tekst muzyczny poprzedzony jest dokładnym spisem użytych instrumentów wraz ze skrótami, oraz uwagami wykonawczymi (w tym wyjaśnieniem użytych symboli graficznych). Zespół wykonawczy to orkiestra symfoniczna z przeciętnie podwójnym składem instrumentów dętych (wyjątkiem, oprócz tradycyjnie solowej tuby, jest pojedyncza obsada fletu i oboju), bogato rozbudowaną perkusją (pięcioro wykonawców), trzema harmonicznymi instrumentami krótkobrzmiącymi (celesta, fortepian i harfa, których brzmienie wspomagają także marimba i dzwonki) oraz kwintetem smyczkowym w składzie co najmniej 12-10-8-6-4. Instrumenty drewniane mają swoje pojedyncze zamienniki (piccolo, rożek angielski, klarnet basowy i kontrafagot). Wszystkie sekcje smyczków dzielone są graficznie na dwa głosy, niezależnie od podziału muzycznego, co wynika z natury programów do składu komputerowego i z czego recenzent nie czyni zarzutu, choć trudno ukryć – co wiedzą wszyscy kompozytorzy posługujący się programami edycyjnymi – że owa sztywna siatka pięciolinii nie ułatwia dyrygentowi pracy i niejednokrotnie zaciemnia kształt dźwiękowy utworu. Na szczęście faktura *Gardens* jest na tyle przejrzysta, że łatwo zorientować się w zastosowanym *divisi*.

Utwór składa się z czterech części, tworzących w sumie – jeśli trzymać się tradycyjnych wyznaczników gatunkowych – nie tyle symfonię, ile cykl „obrazów” (nie mających jednakże, co autor podkreśla w komentarzu, charakteru ilustracyjnego czy narracyjnego). Każda z części (w najmniejszym stopniu ostatnia) jest silnie skontrastowana wewnętrznie, ma niekiedy charakter rapsodyczny, a pomiędzy częściami zachodzą pokrewieństwa. Można zauważyć jednak pewne dominanty, które

pozwalają określić pierwszą część jako – właśnie – *sui generis* rapsodię, drugą jako wieloodcinkową część główną – statyczne tło z „rozbłyskami” (według określenia autora) i z nałożonymi kontrastującymi planami, na przemian motorycznymi i figuracyjnymi, trzecią jako scherzo, wreszcie czwartą jako finał o dość homogenicznej fakturze złożonej z bloków (niekiedy ruchliwych wewnątrz, ale bez rozrywania postawowej konstrukcji) przedzielanych ciągami przejrzystych konstelacji motywów i prostych, homofonicznych akordów w lekko zróżnicowanej rytmice. Całość kończy się okazałym tutti. Można zatem przekonująco dowieść pokrewieństw – choć nie zawsze oczywistych – z tradycyjną czteroczęściową formą cykliczną typu sonatowego.

Nie jest zadaniem recenzenta ocenianie wyborów stylistycznych dokonanych przez kompozytora, zatem ograniczmy się do stwierdzenia, że realizowana w *Gardens* estetyka mieści się w głównym nurcie współczesnego symfonizmu, zwłaszcza w jego środkowoeuropejskiej odmianie, z wyraźnymi wątkami narracyjnymi i łukami ekspresyjnymi, znamionami formy symetrycznej, wreszcie zasadniczo eufonicznym brzmieniem, z wykorzystaniem tradycyjnego podziału funkcji pomiędzy różne sekcje orkiestry.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że prezentowana kompozycja wiele zawdzięcza estetyce kompozytora formalnie – a może także ideowo? – najbliższego autorowi, mianowicie Eugeniusza Knapika: począwszy od tytułu (dla piszącego te słowa ewidentnie odsyłającego – choćby to było nieświadome – do *Islands*) poprzez konsekwentne łączenie elementów postromantycznych, „impresjonistycznych” (czy „symbolistycznych”) z nowszymi zdobyczami sonoryzmu, po charakterystyczny dla obu twórców rys powagi wyrazu i równowagi formy i ekspresji, osiąganey jednak przy pomocy form nieoczywistych, niekiedy paradoksalnych.¹ Utwór jest jednak – zdaniem recenzenta – wolny od ewidentnych zależności, pozostając świadectwem wyboru podobnego światopoglądu twórczego, realizowanego jednakże przy użyciu swoiście wykorzystanych narzędzi. Jednym z kluczowych elementów strategii twórczej Adriana Robaka, widocznym zarówno w *Gardens*, jak i w innych kompozycjach dołączonych do dokumentacji (przede wszystkim *Semi semi*), jest charakterystyczne przechodzenie pomiędzy mniej i bardziej wyrazistymi strukturami harmonicznymi², wywołujące wrażenie płynności, czy chwiejności dźwiękowego obrazu. Samo w sobie atrakcyjne i

¹ Recenzent nie może też powstrzymać się przed innym „towarzyskim” skojarzeniem, mianowicie z estetyką cyklu *Fresków* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil z podobnymi ujęciami fakturalnymi, kolorystyką i odniesieniami pozamuzycznymi. Można postawić hipotezę o pewnym – świadomym czy nie – nawiązaniu do estetyki „pokolenia lat 50” w ogólności. Być może jest to jednak autosugestia recenzenta. Demon wpływoлогии podsuwa także inne – również polskie – możliwe reminiscencje, zwłaszcza wśród kompozytorów nawiązujących do Witolda Lutosławskiego i rzecz jasna u niego samego. Dotyczy to jednak bardziej faktury i instrumentacji niż np. harmonii.

² Adrian Robak określa owe struktury jako „neotonalne”, co oczywiście należy przyjąć z dobrodziejstwem inwentarza i wiarą w autorską świadomość. Określenie to przywodzi jednak na myśl drobną polemikę między kompozytorem Pawłem Szymańskim i analizującą jego muzykę Jadwigą Pają, konsekwentnie stosującą przedrostek „neo-”, do wszystkich zjawisk harmoniczych (neotonika, neosubdominanta itp.). Kompozytor przyjął owe neologizmy bez entuzjazmu, wyznając, że w jego własnej muzyce subdominanta pozostaje subdominantą bez żadnych dodatków... (Określeniem, które niżej podpisanemu wydaje się bliskie dźwiękowemu rezultatowi, jest „płynna tonalność”. Nie zamierzamy jednak wszczynać dyskusji na temat ogólnych zaszeregowania.)

osiągnięte przy znacznej ekonomii środków, budzi jednak pytanie, czy istotnie – jak to deklaruje autor (zwłaszcza na s. 12-13) – zastosowana technika może zostać potraktowana jako narzędzie wielokrotnego użytku, zarazem stempel autorski kompozytora. Pojawia się tu – zdecydowanie wykraczający poza ramy niniejszej recenzji, lecz zdaniem niżej podpisanego istotny – problem relacji „języka“, „stylu“ czy „techniki“ do efektu odbiorczego z jednej strony, a artystycznej fizjonomii twórcy w ogólności z drugiej. A także relacji między szczegółem i ogółem, celem i środkiem. Krótko mówiąc, każdy twórca powinien umieć dostrzec moment, w którym strategia może stać się manierą. Jest to jednak bardziej przestroga na przyszłość, aniżeli zarzut stawiany omawianej kompozycji, ta bowiem korzysta z założonej techniki z umiarem i skutecznie.

Do dokumentacji nie dołączono nagrania utworu (choć, o ile informacje recenzenta są prawdziwe, nagranie takie istnieje). Nie jest to zarzut – w końcu sprawozdawca powinien umieć czytać nuty – jednakże pozostaje niepewność, a zarazem zaciekawienie do co finalnego efektu. Charakter partytury sprawia, że w wykonaniu wiele zależy od dyrygenta; zarówno w kwestii proporcji brzmienia poszczególnych sekcji, sposobów artykułowania, a przede wszystkim ogólnej dramaturgii tej wieloodcinkowej formy możliwe są bardzo różne sposoby organizowania muzycznej energii. Co naturalne, w tak pomyślanej partyturze z dużym udziałem gry sekcyjnej niezwykle istotna jest spójność owych sekcji, dobra intonacja i jakość dźwięku. Oczywiście to podstawowy wymóg każdej dobrej gry orkiestrowej; w tej jednak kompozycji jest to sprawa szczególnej wagi. Można mieć też wątpliwości, czy przy gęstym tutti wszystkie detale będą należycie słyszalne (typowy przykład mamy w partii harfy w ostatnich taktach utworu).

Recenzent nie zauważył poważniejszych błędów w redakcji partytury (poza niekompletnym metrum w takcie 105 pierwszej części). Zdziwienie budzi tylko zredukowanie partii fortepianu (a także w niektórych miejscach harfy) do pojedynczej pięciolinii; można się domyślać, że w głosach jest to prawidłowo rozdzielone, a faktura jest na tyle prosta, by rozdział dźwięków pomiędzy rękami był oczywisty, jednakże – mówiąc wprost – nie wygląda to dobrze. Trudno też zrozumieć postępowanie odwrotne: rozdzielenie tekstu w partii marimbafonu (III część, t. 69-70), na przekór zarazem logice przebiegu i sposobowi wykonania. Nie wydaje się także przekonujące nagłe i akcydentalne sięgnięcie po technikę aleatoryczną (III część, takt 99), co zdaniem recenzenta komplikuje wykonanie, a nie wywołuje zamierzonego efektu.

W instrukcjach wykonawczych autor stosuje w różnych miejscach określenia włoskie, polskie, angielskie i okazjonalnie francuskie. Recenzent nie czyni wyrzutów z powodu owego „pomieszania języków“; zapewne większość kompozytorów przeżywa rozterki, próbując uporządkować zasady określania słownego (a także graficznego) sposobów wykonania. (Czym np. zastąpić francuskie *en dehors*?). Można tylko zastanowić się, czy istotnie określenia mniej zadomowione w międzynarodowej praktyce powinny być tłumaczone na włoski, czy jednak nie pozostać – wtedy konsekwentnie – przy objaśnieniach polskich z możliwym tłumaczeniem na angielski.

Autoanaliza

Określony przez Autora jako „opis pracy doktorskiej“, tekst ten składa się z dwóch zasadniczych części. Pierwsza, zatytułowana *Geneza powstania*³ [...] jest w zasadzie wywodem trójplaszczynowym, w którym łączą się ogólne refleksje nad naturą twórczości, informacje o symbolice i kulturowym znaczeniu ogrodów, a także – bardzo pobieżnie – odbiciu tej tematyki w muzyce i sztukach wizualnych. Mamy tam także credo artystyczne kompozytora wraz ze wskazaniem pośrednich inspiracji przedstawionej kompozycji. Część druga, *Budowa formalna*, to właściwa analiza poszczególnych części utworu. Pracę uzupełniają diagramy ukazujące przebieg owych części i proporcje między odcinkami, a także przykłady nutowe. W aneksie – obok bibliografii – znajdziemy streszczenia pracy po polsku i angielsku oraz spis kompozycji doktoranta.

Egzemplifikacja tematu ogrodu w muzyce i sztuce jest obszerna – można się nawet zastanawiać, czy nie zbyt obszerna (choć temat jest tak rozległy, że wyczerpać go niepodobna); na przykład można wątpić, czy fakt wykonania na wolnym powietrzu miał jakieś znaczenie dla muzycznej treści *Kantaty o kawie* czy innych utworów Bacha. Także fakt plenerowego przeznaczenia serenad może mieć niewiele wspólnego z istotą ogrodu jako takiego. Z innej beczki: „jedność w różnorodności“, w pracy przypisana wyłącznie Riemannowi, jest w ogóle koncepcją znacznie starszą, sięgającą przynajmniej Arystotelesa. To są jednak rzeczy drugorzędne. Większy niedosyt budzi fakt wiążący się bliżej z przedstawioną kompozycją: brak podkreślenia przez autora podstawowej w kulturze (nie tylko europejskiej) dychotomii pomiędzy elementem uporządkowanym i (rzeczywiście czy pozornie) nieuporządkowanym w samej idei ogrodu. Autor kładzie nacisk na porządek, wyodrębnienie i ustrukturuwanie – i ma do tego prawo: jednakże w historii owo nieustanne napięcie między Naturą i Kulturą, Regularnością i Nieregularnością, spontanicznym rozwojem i myślą porządkującą – w barbarzyńskim skrócie, między ogrodem „francuskim“ i „angielskim“ jest faktem podstawowej wagi.⁴ Także lektura partytury nasuwałaby sporo refleksji nad funkcją przewidywalnych i nieprzewidywalnych elementów w samym utworze.

Część analityczna

Część ta rozpoczyna się wyszczególnieniem aparatu wykonawczego oraz zastosowanych środków artykulacyjnych. Wydaje się, że pieczołowite wyliczenie owych artykulacji jest przesadą; w większości są to środki powszechnie stosowane i ich użycie

³ Recenzent nie ukrywa, że od lat reaguje alergicznie na ten zwrot, z całą pewnością redundantny, choć niestety w dzisiejszej polszczyźnie rozpowszechniony. „Geneza” w zupełności wystarczy. Jednakże z powodu wspomnianego rozpowszechnienia zwrot ów Autorowi darujemy.

⁴ Znajdujemy w tekście fragmenty świadczące, że problematyka ta nie jest autorowi obca: zwróćmy uwagę choćby na passusy dotyczące ogrodu japońskiego (s. 6), a także uwagi na temat fragmentów „chaotycznych” w samym utworze. Jednakże czytelnik (jeśli wolno wypowiedzieć się w imieniu Czytelnika Uogólnionego) chętnie poznałby stosunek kompozytora do wspomnianych wyżej dychotomii.

nie stanowi żadnego charakterystycznego rysu ani *Gardens*, ani twórczości Adriana Robaka w ogólności.

Zasadniczy odcinek rozdziału analitycznego omawia szczegółowo budowę kolejnych części kompozycji w rozbiciu na poszczególne warstwy (czy parametry) struktury⁵:

- Budowa makroformalna – faktura i forma
- Tonalność i melodyka
- Harmonika
- Metrum i rytmika
- Dynamika
- Kolorystyka

W każdym przypadku najobszerniej zrelacjonowana zostaje makroforma, co wydaje się słuszne z uwagi na zróżnicowanie fakturalne całości kompozycji i istotny udział faktur w rozumieniu całości. Można się zastanowić, czy „tonalności i melodyki” nie należałoby opisać wspólnie z harmoniką, gdyż (nie tylko w tej kompozycji, ale tu szczególnie) są bardzo silnie splecione. Kolorystykę, poza pierwszą częścią, autor potraktował pobieżnie – a szkoda, gdyż mimo tradycyjnego operowania orkiestrą jest tu wiele interesujących zjawisk godnych opisanie. (Być może ów niedosyt spowodował pośpiech w redagowaniu końcowych rozdziałów pracy...) Trudno zrozumieć, dlaczego o kulminacjach mówi się raz (słusznie) przy okazji faktury i formy, innym zaś razem w części poświęconej tonalności i melodyce.

Niektóre fragmenty analizy są prostym odzwierciedleniem łatwo dostrzegalnych zjawisk; niekiedy słuchacz ma wrażenie, że uczestniczy w osławionym „publicznym odczytywaniu nut”. Jednakże całość analizy jest interesująca, zaś czytelnik – koniecznie wyposażony w partyturę – może dowiedzieć się wiele o kompozytorskim myśleniu, a przynajmniej o jego efekcie.⁶

Autor wprowadza liczne diagramy ukazujące architektonikę utworu i stosunki pomiędzy poszczególnymi odcinkami z uwzględnieniem pojedynczych parametrów lub ich kompleksów. Niektóre z nich są prostym powtórzeniem zjawisk łatwo dostrzegalnych w partyturze, ale są użyteczne mnemotechnicznie⁷. Instruktywny i

⁵ Z niewiadomego powodu podrozdziały poświęcone poszczególnym parametrom nie zostały wyszczególnione w spisie treści, co utrudnia szybkie znalezienie konkretnego fragmentu.

⁶ Uwaga na marginesie – i oczywiście nie mająca znaczenia dla oceny pracy: czytając kompozytorską autorefleksję, zwłaszcza pochodzącą od twórcy działającego świadomie i racjonalnie, chciałoby się lepiej poznać fazy pracy nad kompozycją i bardziej szczegółową refleksję nad źródłami i efektami inspiracji, kolejnością podejmowanych decyzji, a także ewentualnymi odrzuconymi rozwiązaniami. Jest to szczególnie interesujące w przypadku dzieła mającego wyraźne konteksty pozamuzyczne, nawet jeśli nie są one bezpośrednio odwzorowane w muzyce. Nie można czynić z tego zarzutu, gdyż przedmiotem recenzji jest efekt końcowy, a niekoniecznie droga do niego, która może pozostać tajemnicą autora. Niemniej ciekawość pozostaje...

⁷ Czasem redakcja diagramów rodzi wątpliwości. Np. czemu – poza ozdobą – służą kolory w przykładach 1. i 9.? Czy opadające prostokąty w przykładzie 1 mają jeszcze jakiś cel poza umożliwieniem wstawienia opisu zewnętrznego (prawdopodobnie o to chodzi)? Niemniej

interesujący jest diagram na stronie 33 (Przykł. nr 8), plastycznie ukazujący relacje między rejestrami (sprowadzonymi do oktaw) w pierwszej części utworu.

Szkoda natomiast, że nie wprowadzono diagramu ukazującego stosunki tonalne, na temat których autor ma do powiedzenia wiele interesujących rzeczy: z pewnością taki schemat ułatwiłby uchwycenie całości kompozycji „z lotu ptaka” i uwypuklił założenia konstrukcyjne.

Redakcja tekstu

Warstwa stylistyczna pracy budzi niestety zastrzeżenia. Recenzent rozumie, że nie mamy do czynienia z profesjonalnym pisarstwem i że najważniejsza w całym przewodzie jest partytura, którą należy ocenić wysoko. Musimy jednak zwrócić uwagę na ciężki styl, nie zawsze jasne i obciążone sztywnymi frazeologizmami zdania, a także na niezbyt przejrzysty tok rozumowania, mieszający uwagi ogólne i informacje szczegółowe, myśli dotyczące wprost utworu i refleksje nad kontekstami. Także końcowy akapit wydaje się mechaniczną „formułą kadencyjną” zredagowaną zaopiecznioną i rzutem na taśmę przyklejoną do szczegółowego wywodu.

Daje się także zauważyć niefortunne konstrukcje składniowe i frazeologiczne – tu tytułem przykładu⁸:

- S. 5: „W starożytnej Persji ogrody były oazą [...]” [niezgodność liczby]
S. 11: Koncepcja [sic!] oraz proces twórczy „*Gardens* [...]” oparłem na elementach, które są sumą mojego języka muzycznego. [niezależnie od – być może przeoczonej – niezgodności fleksyjnej bardzo niefortunne jest zrównanie elementów z sumą.]
S. 12: „w dobie ery informacji” [albo ‚doba’, albo ‚era’]; „dostępności do informacji” [albo ‚dostępu do informacji’ albo ‚dostępności informacji’]

Nie wydaje się potrzebne konsekwentne przytaczanie tytułu utworu w pełnym brzmieniu. Zastrzeżenia budzi także redakcja przypisów – niepotrzebne powtarzanie informacji bibliograficznych przy kolejnych przywołaniach, bezcelowe i niekonsekwentne używanie zwrotu „przyp. aut.”⁹, zaś z drugiej strony – np. brak odnośnika do użytego jako motto cytatu z Andrzeja Chłopeckiego (s. 11).

Jakkolwiek jednak oceniać sprawność pisarską Autora, omawiana autoanaliza dowodzi, że piszący – co nie musi być oczywiste – po prostu *zna swój własny utwór bardzo dobrze*.

czytelnik może się domyślić, że najistotniejsze informacje zostały przekazane klarownie. Tylko lektura Tabeli nr 1 (ze schematami metrycznymi) wymaga dodatkowego skupienia i uwagi.

⁸ Szczegółowe uwagi na temat dostrzeżonych niezręczności recenzent umieścił w glossach do tekstu pracy w otrzymanym egzemplarzu. Tamże zaznaczono wychwycone literówki i prawdopodobne błędy wprowadzone przez komputerową korektę.

⁹ Zwrot ten stosuje się tylko wówczas, gdy cytujemy obcy tekst z przypisem autora cytowanego i zachodzi obawa błędnej atrybucji autorstwa tego przypisu.

Dokumentacja

Udostępniona recenzentowi dokumentacja ukazuje bogatą i wielostronną działalność doktoranta na polu kompozycji, pedagogiki, wykonawstwa i organizacji życia muzycznego, świadcząc o tym, że wybór muzycznej profesji nie był przypadkowy i że Adrian Robak jest świadom swych możliwości w różnych obszarach życia artystycznego. Dokumentacja świadczy zarazem o tym, że zawód muzyka w rozumieniu naszego bohatera nie oznacza jedynie czysto artystycznej profesji, lecz jest aktem zaangażowania w dyskurs humanistyczny, zwłaszcza religijny, społeczny i historyczny.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawionymi materiałami, działając na podstawie § 14, ust. 2, p. 3 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jednolity z dnia 18 marca 2011) stwierdzam, że praca Pana Mgr. Adriana Robaka spełnia warunki stawiane pracom doktorskim z zakresu kompozycji.

W konsekwencji wnioskuję o przyjęcie pracy i dopuszczenie jej do publicznej obrony.

Wrocław, 8 listopada 2015 r.


Rafał Augustyn