

Poznań, 4 lutego 2025

**Recenzja w postępowaniu o nadanie stopnia
doktora habilitowanego dr. Piotrowi Klimkowi
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne**

Zlecaniodawca i procedura zlecenia

Uchwała nr 9/II/2024 Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Sztuki w Szczecinie.

Postępowanie habilitacyjne dra Piotra Klimka jest prowadzone na podstawie Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.). Zgodnie z powyższą Ustawą, art. 219 ust. 1 pkt 2, ocenie recenzenta podlega osiągnięcie naukowe albo artystyczne stanowiące znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny.

Recenzja

Przedmiotem recenzji są:

- wskazany przez Habilitanta utwór wiodący „Preludia i Sonety” na kwintet dęty, pianino i kontratenor solo,
- trzy inne utwory,
- dokumentacja dorobku artystycznego (obejmująca okres od 2003 roku, czyli sprzed uzyskania stopnia doktora w 2005).

Wskazany utwór wiodący „Preludia i Sonety” skomponowany został w roku 2022 (i zrewidowany rok później) jako cykl 10 części. Części występują parami jako każdorazowo Sonet poprzedzony Preludium. Oprócz tego stosowane są różne kompozytorskie rozwiązania spajające poszczególne części i czyniące z nich formę cykliczną.

W czytaniu partytury przeszkadzają niezbyt staranna edycja komputerowa nut oraz brak należytej formy (strony tytułowej, strony z podaniem obsady i czasu trwania utworu, daty skomponowania utworu – jest tylko data rewizji, itp.). Czas trwania i data skomponowania pojawiają się dopiero pod ostatnim taktem partytury, jak w muzyce salonowej XIX wieku. Części utworu nie są spięte w jeden wspólny plik. Nigdzie nie pojawia się ani autorstwo tekstów, ani ich źródło (niektóre Sonety Szekspira istnieją przecież w różnych wersjach), a to już jest nadużyciem praw autorskich.

Nie ma też w partyturze dwóch istotnych wskazówek wykonawczych, o których Kompozytor pisze jedynie w Autoreferacie (s. 22):

„pianino, w niektórych miejscach wykorzystujące tłumienie strun za pomocą filcu. Jego centralne ustawienie na scenie, wymuszające na pianiście pozycję »tyłem do widowni« i skrzydłowe rozstawienie pozostałych instrumentalistów stanowi jedyny element teatralizacji wykonania tego utworu.”

Część I utworu składa się z niepowiązanych z sobą segmentów, zmontowanych bądź porozdzielonych pauzami bez żadnej słyszalnej motywacji. Trudno to Preludium określić jako muzykę. Sprawia raczej wrażenie „spisu treści” – prezentacji materii do wykorzystania w następnych częściach. Poetyka muzyczna tych segmentów przywodzi na myśl muzykę do kreskówek dla dzieci.

Segmenty budowane są jedynie przed addycją warstw i użycie najprostszych technik wariacyjnych. Harmonika generalnie bazuje na opozycjach tonika-dominanta, tworząc krótkie i symetryczne odcinki napięciowe.

Część II operuje materia i sposobem strukturywania niemal identycznym z częścią IX. To mogłoby pozytywnie wpływać na spójność cyklu. Pojawiają się problemy instrumentacyjne (np. fl. od t. 22 poniżej oboju, w swoim najmniej nośnym rejestrze),

a mechaniczne kopiowanie faktur sprawia, że problemy pojawiają się także później, wielokrotnie.

Część III, gdy słyszeliśmy już dwie poprzednie, staje się przewidywalna – ten sam sposób budowania napięć, strukturalizacji materiału. Teraz główną materię stanowią opadające ~~pochody diatoniczne, natrętnie powtarzane, w ostrej, „siekaney”, agresywnej artykulacji bez~~ jakiegokolwiek niuansowania. Na dokładkę pojawia się kulminacja w miejscu złotego podziału, a w dodatku potem transpozycja materiału o pół tonu w górę – najtańszy chwyt rodem z muzyki pop, by wzmocnić emocje słuchacza.

W cz. IV nie ma już niespodzianki – spodziewamy się materii, figur, napięć z poprzedniej części. Teraz dochodzi do nich warstwa wokalna.

Cz. V kolejny raz obnaża brak finezji harmoniczej; szczególnie razi brak modulacji w partiach melodycznych przed wejściem tutti.

W cz. VI pojawiają się znamiona pracy kontrapunktycznej. W tej części szczególnie doskwiera brak równowagi dynamicznej między instrumentami wynikający z mechanicznego operowania w nieodpowiednich rejestrach, odbierając kontrapunktom czytelność. Jednostajne pomysły na bloki fakturalne zdążyły już stać się nużące.

Cz. VII ma ambicje kontynuowania kontrapunktów w postaci fugato. Jednak styki segmentów są niczym nieuzasadnione, pozbawione podprowadzenia, brzmią jak przypadkowe sklezione odcinki. W końcowej fazie pojawia się jako temat fugato ponownie opadający pochod diatoniczny, teraz rozbudowany do 7 dźwięków.

W końcowych trzech częściach należy więc spodziewać się pochodów gamowych, powrotu „siekaney” artykulacji i innych wcześniej użytych rozwiązań.

Cz. VIII buduje nareszcie pewną narrację i wnosi do muzyki nieco dramatyzmu, choć w ciągu jej pięciu minut przeszkadza temu próba rekapitulacji wątków muzycznych z poprzednich części. Nagranie trwa o 1/6 dłużej, niż Kompozytor określił w partyturze – może warto skorygować tempo 150.

Cz. IX – Passacaglia – budzi we mnie te same wątpliwości, co poprzednie części. Jako Preludium stanowi raczej rekapitulację dotychczasowego materiału, niż preludowanie przed końcowym Sonetem, ale dobrze służy spójności cyklu.

Finałowy Sonet V odstręcza ponowną nachalnością pochodów gamowych i stosowaniem ostinato w rytmie punktowanym, niwecząc wszelkie ewentualne napięcia i emocjonalizm.

Tak więc na poziomie koncepcji utwór zapowiadał się obiecująco, natomiast realizacja mocno rozczarowuje. Nie odnalazłam też związków muzyki z tekstem i jego znaczeniami, a tym bardziej jego wieloznacznością.

W Autoreferacie i całej Dokumentacji ani razu nie podano nazwisk muzyków FeelHarmony Quintet. To nie jest grzech, ale zaczęłam ich szukać z ciekawości. Zastanowiła mnie bowiem przy odsłuchiwaniu plików audio duża doza beznamiętnej automatyczności zamiast muzykowania, zaś nadzwyczajna, niemal nienaturalna precyzja rytmiczna przywodzą mi na myśl precyzję techniczną nagrań z użyciem sampli zamiast żywych muzyków. Nazwiska instrumentalistów FeelHarmony Quintet znalazłam na okładce płyty, natomiast nie znam stopnia ingerencji reżysera dźwięku w nagrany materiał podczas montażu.

Ocenie podlega oczywiście tylko partytura jako dzieło kompozytora, a nie pliki audio czy dzieło fonograficzne. (Jednak trzeba zauważyć, że nazwisko autora dzieła fonograficznego pojawia się nie w Dokumentacji ani na okładce płyty, ale dopiero wewnątrz książeczki towarzyszącej płycie.)

Opis dzieła zawarty w Autoreferacie wydaje się być albo dokonany post factum, albo też wstępne założenia utworu okazały się nie do zrealizowania przy tak wątplych środkach kompozytorskich.

Zwyczajowo oczekuje się od kandydata na stopień doktora habilitowanego partytury na co najmniej orkiestrę symfoniczną, o dużej (czasowo) formie, prezentującej umiejętność zarządzania bogactwem opanowanych środków kompozytorskich i ich wyrafinowanie, tworzenia architektoniki dużej formy i odkrywczość w kwestii zagospodarowania słuchaczowi rozległego czasu trwania kompozycji, a w rezultacie oryginalność ekspresji. Partytura habilitacyjna powinna być owocem długoletnich doświadczeń i zaawansowanej refleksji kompozytorskiej, a w ich rezultacie stanowić dowód poszukiwania własnych – nowych, oryginalnych – środków wyrazu i indywidualnego rodzaju ekspresji wyrażonej w wartościowym artystycznie dziele lub interesującym eksperymencie.

Tymczasem ani w partyturze, ani nawet w opisie utworu dokonany w Autoreferacie nie znajduję żadnych śladów takich poszukiwań, a jedynie opisy elementów rzemiosła kompozytorskiego stosowanych od ponad dwustu lat.

Do Dokumentacji włączony został folder z muzyką teatralną. Natomiast cztery przedstawione partytury prezentowane są jako kompozycje autonomiczne. Trudno mi jednak uznać je za autonomiczne, bowiem pod względem rzemiosła kompozytorskiego noszą w sobie wszystkie te cechy, które wymagają współdziału innych elementów, niż tylko środki dźwiękowe. Cechy te zostały zresztą jednoznacznie opisane w artykułach Habilitanta, a mimo to są dominujące również w partyturach zamierzonych jako utwory autonomiczne.

Nota bene Artykuły (dwie pary artykułów/referatów? włączonych do Dokumentacji) nie mają formy przyjętej dla artykułów dokumentujących dorobek. Nie są nadbitkami wydawcy ani nawet reprodukcjami, a jedynie kopiami samego tekstu sygnowanego nazwiskiem autora. Pozbawione są jakichkolwiek informacji o formie upublicznienia, ewentualnych danych bibliograficznych. Dopiero ich poszukiwanie ujawnia je w Autoreferacie na s. 49 i 50..

Przesłuchałam i przejrzałam zaproponowane przez Kompozytora pozostałe utwory. Oto niektóre z moich wrażeń dotyczących cech warsztatu kompozytorskiego wszystkich czterech partytur prezerntowanych jako utwory autonomiczne:

- forma: raczej zbiór scen niż ciągłość; kolejność scen przypadkowa, bez uzasadnienia, bez modulacji czy innego przygotowania, zestawiana chyba jedynie na zasadzie kontrastu faktury;
- brak cech dużej formy mimo znacznego czasu trwania, niemal wyłącznie segmenty i formy montażowe;
- wrażenie ilustracyjności, a nie samowystarczalnej narracji muzycznej (chyba jedynym wyjątkiem jest fragment IV części „Omdleń” – narracja gitary ornamentująca współbrzmienia zespołu smyczkowego, prawdopodobnie raczej improwizowana niż komponowana);
- sprawność rzemieślnicza, ale wtórność artystyczna, epigonizm czy wręcz historyzm, wyraźnie napotrzeby użytkowości i przesadnej przystępności muzyki;
- brak dbałości o komfort i możliwości kondycyjne muzyków (aplikatura, oddychanie, długość smyczka itp.);

- brak zniuansowania artykulacji;
 - brak kunsztu harmonicznego, nieumiejętność wiązania segmentów za pomocą harmonii;
 - nierzadko chwytły zaczerpnięte z neoklasycyzmu, a także "przybrudzona" harmonia stosowana u jego epigonów;
-
- faktury (i klisze emocjonalne) sprzed 200 lat, niemal jak z "Pieśni bez słów" Mendelssohna (np. końcówka "Omdleń");
 - wzmaganie napięcia tylko przez dodanie kolejnej warstwy lub przez dłuższe rescendo na wielokrotnych powtórzeniach motywu;
 - repetytywność i addycja warstw jak z początków muzyki minimal w latach 60-tych;
 - okresowość, krótkie zdania, co chwila kadencjonowanie;
 - wznoszące melodyki z crescendo i opadające z diminuendo, wielokrotnie i uporczywie powtarzane, niekiedy z odrobiną wariacyjności – sztafetowe „wzdychanie” (zwłaszcza w „Omdleniach”);
 - brak związku emocjonalnego i znaczeniowego z śpiewanym tekstem;
 - niekiedy problem z słyszalnością, a zwłaszcza zrozumiałością partii wokalne;
 - w „Non Suicidal Self Injuries” tekst w taśmie niezrozumiały, choć pauzy w instrumentach sugerują potrzebę jego rozumienia;
 - ilustracyjność, często konwencje z muzyki do różnych gatunków filmowych i stereotypowe poetyki;
 - muzyka jak z katalogów sprzed 110 lat o wytwarzaniu emocji u słuchacza za pomocą klasycznych utworów, odwoływanie się do klisz, proste recepty na wywołanie nastrojów i emocji;
 - szeregowanie, brak technik przetworzeniowych, ulubione symetryczne powtórzenia, ich ciągły nadmiar nużący w słuchaniu;
 - brak przemyślanych proporcji czasowych, zwłaszcza wielość i nadmiar powtórzeń – jak w spektaklu baletowym, gdzie nużąca muzyka przestaje być zauważalna wobec przegrupowań na scenie (ale właśnie dlatego z muzyki baletowej kompozytorzy przykrawają suitę do prezentacji jako muzyka autonomiczna);

- segmentowość, a na niższym szczeblu krótkość fraz i repetytywność – bardzo praktyczne metody na ułatwienie przycinania lub wydłużania muzyki według doraźnych potrzeb zewnętrznych;
- nieautonomiczność, ilustracyjność, konwencjonalność, repetytywność i inne wymienione cechy – wskazujące na cele użytkowe; muzyka użytkowa;
- zapisy partytur wskazujące na doraźność (brak prawidłowej edycji, objaśnień, drobne braki – wszystko to, co kompozytor uznał, że „to się dopowie” na próbie z muzykami), a nie na przeznaczenie do wykonań koncertowych bez udziału kompozytora, a więc nawet w tej kwestii trudno mówić o autonomiczności utworów.

Krótkie, statyczne miniatury skomponowane są za pomocą technik repetytywnych albo addycji z udziałem najprostszych technik wariacyjnych. Również harmonia jest albo nader uproszczona i pozbawiona finezji, albo "przybrudzona" jak u epigonów neoklasycyzmu, albo nawet jest przypadkowym rezultatem działań kontrapunktycznych, nieprzemyślanym podczas formułowania tematu.

Muzyka staje się statyczna, pozbawiona napięć, techniki montażowe nie są wspomagane żadnymi środkami, choćby modulacją czy innym niż poprzednio kontrastem. Frazy i zdania układają się w natrętne symetrie, lubiane jedynie przez odbiorców muzyki pop, rozbijając dramaturgię narracji zamiast ją wzmacniać. Często te sposoby kompozytorskie ocierają się o poetykę muzyki do kreskówek dla dzieci. Muzyka nie jest "transowa" (jak chciałby Kompozytor – vide Autoreferat s. 28), lecz automatyczna i nużąco przewidywalna. Instrumentacja nie respektuje różnic barwowych i dynamicznych instrumentów dętych w różnych rejestrach, więc nie osiąga homogeniczności faktur tylko w zapisie wyglądających na homogeniczne.

Muzyka, choć w zamiarze autonomiczna, a więc przeznaczona także do wykonań koncertowych, zinstrumentowana jest tak, jakby była przeznaczona wyłącznie do nagrania. Bowiem dopiero w nagraniu można skorygować wszelkie dysproporcje między instrumentami, zwiększyć słyszalność głosu wokalnego etc.

Wszystkie partytury noszą cechy doraźności – mają braki, które zostaną ewentualnie objaśnione dopiero na próbach. Nie zawierają wskazówek dotyczących np. sposobu preparowania pianina (w Preludiach i Sonetach), synchronizacji instrumentów i taśmy

(a prawidłowa terminologia to nie „tape”, lecz „nastro”) w „Non Suicidal Self Injuries” (zwł. t. 191/192). Brakuje objaśnienia linii ciągłych i przerywanych nad partią instrumentu (w „5 Pieśniach o tęsknocie”), znaków zastępujących główki nutowe i in.. Długości widełek *crescendo* i *diminuendo* nie są precyzyjne i jednoznaczne. Niestaranność edycji komputerowej uderza zwłaszcza w jednym utworze („5 Pieśni o tęsknocie”). Można też znaleźć drobne błędy (np. brak kasownika: „Omdlenia”, gitara t. 105 – *eis*).

Ustrukturuwanie muzyki i jej repetytywność każą myśleć, że ważniejsza od dramaturgii i ciągłości narracji jest łatwość przycinania lub wydłużania muzyki w zależności od potrzeb pozamuzycznych. Ta natrętna repetycyjność sprawia, że muzyka szybko wytraca napięcie, staje się przewidywalna i nużąca.

Nie sposób oceniać wartość dorobku artystycznego Kandydata jedynie na podstawie dostarczonych statystyk skomponowanej muzyki i jej wykonań. Wynika z nich jedynie, że Habilitant jako kompozytor muzyki do teatru ma w swym dorobku mnóstwo realizacji. Niesty nie widziałam chyba ani jednego spektaklu z muzyką dra Klimka, więc nie mam poglądu, jak jego muzyka współpracuje z innymi elementami widowiska. Szkoda, że dołączone do Dokumentacji ścieżki zawierają tylko muzykę, a nie audiowizualny zapis spektakli.

Sądząc po przedłożonych do zaopiniowania partyturach i nagraniach, a także np. po jakości elektroniki w „Non Suicidal...”, chciałabym mieć nadzieję, że Habilitant w swojej muzyce po prostu dokonuje świadomie bardzo radykalnej redukcji środków, natomiast może dysponuje ich znacznie szerszym wachlarzem w swej pracy dydaktycznej – w nauczaniu przedmiotów zwłaszcza takich jak harmonia, kontrapunkt czy podstawy produkcji muzycznej.

Przedstawione do oceny utwory wszystkie mają charakter muzyki użytkowej.

Komponowanie muzyki służebnej wobec innych mediów. Ma swoje specyficzne wymogi, które z oczywistych powodów odbierają jej autonomię. Sama nie buduje narracji, wspomaga natomiast akcję sceniczną lub filmową. Jest skuteczna z jednej strony w maskowaniu przerw technicznych w warstwie wizualnej, z drugiej wspomaga bądź dopowiada sferę emocji i precyzuje znaczenia zawarte w obrazie. Do tego celu często, choć przecież niekoniecznie, używa prostych środków muzycznych, nierzadko o charakterze ilustracyjnym. Nadaje

przebiegom wizualnym ciągłość i spójność. Odwołuje się do klisz emocjonalnych – tradycyjnych sposobów na wywołanie zaplanowanych emocji u odbiorcy, niekiedy na granicy kiczu. Wtórność tych rozwiązań ma swój sens, jeśli muzyka służy innym mediom i ma pomóc odbiorcy w nieświadomym percypowaniu zgodnie z zasadami kontraktu audio-wizualnego. Istnieje powiedzenie, że „dobra muzyka w filmie jest niesłyszalna”.

W przypadku utworów dra Klimka mamy do czynienia z taką właśnie muzyką – pełną uproszczeń, powtarzalności i łatwo odczuwalnych symetrii, a przede wszystkim całkowitej przewidywalności. Z całą pewnością dobrze spełnia swoje zadanie jako muzyka z łatwością docierająca do słuchacza i ilustrująca pozamuzyczne zjawiska. Osiągnięte to jednak zostaje ciągłym odwoływaniem się do powszechnie lubianych historycznych poetyk, niesłuchanie konwencjonalnych środków wyrazu, eklektyzmu stylistycznego. Trudno więc to nazwać twórczością, choć – jeszcze raz to podkreślę – jako muzyka w roli służebnej zapewne dobrze spełnia swoje zadanie wobec mało wymagających odbiorców.

Podsumowanie recenzji

Przykro mi stwierdzić, że nie znalazłam żadnej podstawy do pozytywnego zaopiniowania wniosku dra Piotra Klimka. Jest z pewnością kompozytorem s p e ł n i o n y m w dziedzinie muzyki użytkowej, ale to jeszcze nie powód, by ubiegać się o stopień naukowy. Nie takie jest wymaganie ustawy.

Od kandydata ubiegającego się o stopień doktora habilitowanego oczekiwałoby się dojrzałego i wszechstronnego warsztatu kompozytorskiego, wielości i różnorodności środków wyrazu, z których można dobierać do każdego utworu inne, najbardziej odpowiednie do konkretnego zamysłu twórczego. Nie zauważyłam też umiejętności budowania dramaturgii – czy to w ramach cyklu, czy w dużej formie muzycznej. Oczekiwałoby się także elementów, które pozwolą utwór odróżnić od innych, przykuć uwagę, zapamiętać. Tymczasem Kompozytor przedstawił kilka utworów, wszystkie napisane są w języku muzycznym sprzed 70 lat, w eklektycznych poetykach zamiast np. z wyraźnym zamiarem stylizacji. Żaden z nich nie reprezentuje też jednolitej dużej czasowo formy albo choćby obsady symfonicznej. Są to raczej zbiory drobnych utworów, a tylko jeden z nich nosi znamiona cyklu.

Muzyka dra Piotra Klimka wydaje się z założenia – świadomie i celowo – wychodzić naprzeciw potrzebom percepcyjnym niedoświadczonych odbiorców, odwołuje się więc do znanych im formuł i stylistyk i nie ma zamiaru korzystać z niesprawdzonych rozwiązań. Nie ma tu więc miejsca na jakiegokolwiek eksperymentowanie, na poszukiwanie nowych możliwości dotarcia do słuchacza. Wypunktowane w powyższej recenzji zagadnienia mówią w gruncie rzeczy o braku, a nawet chyba zamiaru oryginalności i jakiegokolwiek pozytywnego wkładu w rozwój dyscypliny, a więc nie spełniają wymogów Ustawy.

Konkluzja

Z przykrością stwierdzam, że nie znajduję podstawy do dopuszczenia dra Piotra Klimka do dalszych etapów postępowania w tej sprawie.

Przedstawione do oceny osiągnięcie w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne w moim przekonaniu nie wnosi znacznego wkładu w rozwój dyscypliny sztuki muzyczne, a więc nie spełnia warunku wskazanego przez Ustawodawcę w art. 219, ust. 1 pkt. 2. Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz. 742 ze zm.).



Lidia Zielińska
Poznań, 4 lutego 2025