

Łódź, 2 lutego 2025 r.

prof. dr hab. Marcin Stańczyk

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Recenzja w postępowaniu zainicjowanym wnioskiem dr. Piotra Klimka z 3 września 2024 r. o przeprowadzenie postępowania w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki muzyczne¹, sporządzona na podstawie Uchwały nr 9/II/2024 Rady Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Sztuki w Szczecinie z 28 października 2024 r. w sprawie powołania Komisji Habilitacyjnej w tym postępowaniu, w trybie ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz. 742 ze zm., dalej: „P.s.w.n.”).

Ocenie podlegają przedstawione dzieła artystyczne, *Autoreferat* (dalej: „A”), „wykaz osiągnięć naukowych lub artystycznych stanowiących znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny” (dalej: „Wykaz”) oraz dokumentacja umieszczona na nośniku pendrive (w tym partytury i nagrania mp3), a także nagranie płytowe utworu wskazanego jako wiodący w postępowaniu (płyta CD).

Ocena spełniania warunków nadania stopnia doktora habilitowanego

Ustawa P.s.w.n. formułuje trzy warunki nadania stopnia doktora habilitowanego, wskazane w art. 219 ust. 1, a mianowicie: posiadanie stopnia doktora (pkt 1), posiadanie w dorobku osiągnięć naukowych albo artystycznych stanowiących znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny (pkt 2) oraz wykazywanie się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej (pkt 3). Katalog ten ma charakter zamknięty, co oznacza, że nie może być rozszerzany ani zawężany przez komisję habilitacyjną, podmiot habilitujący i recenzentów.

¹ Zgodnie z klasyfikacją dziedzin i dyscyplin wg. rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 11 października 2022 r. w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz dyscyplin w zakresie sztuki (Dz. U. poz. 2202 ze zm.),

Kandydat spełnia warunek określony w art. 219 ust. 1 pkt 1 P.s.w.n., tzn. posiada stopień doktora w dyscyplinie muzycznej kompozycja, nadany uchwałą Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej w Poznaniu z 26 czerwca 2013 r.

Ocena osiągnięć naukowych albo artystycznych stanowiących „znaczný wkład w rozwój dyscypliny” sztuki muzyczne – bo w tej dyscyplinie Kandydat złożył wniosek – wymaga rozważenia wkładu konkretnych, wskazanych osiągnięć w rozwój dyscypliny. Jak wskazuje Rada Doskonałości Naukowej w „Poradniku dotyczącym dobrych praktyk w zakresie nadawania stopnia doktora habilitowanego” (aktualizacja: 9 sierpnia 2023 r.)², „należy mieć na uwadze, że ciężar udowodnienia spełnienia przesłanek warunkujących nadanie stopnia doktora habilitowanego spoczywa przede wszystkim na osobie, która o nadanie tego stopnia się ubiega”. Rada podkreśla, że w ramach opisu kariery zawodowej „osoba składająca wniosek winna dokonać opisu swoich osiągnięć naukowych albo artystycznych i uzasadnić ich znaczný wpływ na rozwój określonej dyscypliny” (s. 24). Cytowany dokument wskazuje bowiem, że „ocena nadania stopnia doktora habilitowanego wymaga, aby wśród całego dorobku naukowego znalazły się osiągnięcia naukowe o znacznym wkładzie w rozwój danej dyscypliny” (s. 15). Chodzi tu zatem nie o ogólną ocenę całego dorobku, ale konkretnych osiągnięć. Liczba mnoga w treści przepisu art. 219 ust. 1 pkt 2 wskazuje jednoznacznie, że co najmniej dwa wskazane osiągnięcia powinny spełniać ten warunek. W tym świetle, zadanie recenzenta polega na ocenie, czy Kandydat wskazał takie osiągnięcia i przekonująco uzasadnił, na czym polega ich „znaczný wpływ” w rozwój danej dyscypliny.

Przechodząc do próby takiej oceny należy podkreślić, że Habilitant nie podjął wcale problemu „znacznego wkładu” swoich osiągnięć w rozwój dyscypliny sztuki muzyczne, sformułowanie „znaczný wkład” (i jego odmiany fleksyjne) nie występuje w Autoreferacie. Kandydat wskazał co prawda, że większość z jego utworów powstałych w latach 2003-2024 spełnia warunki opisane w art. 219 ust. 1 pkt 2 P.s.w.n. (A, s. 3), zacytował przy tym jednak tylko część tego przepisu, powołując się na „zrealizowane oryginalne osiągnięcie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne lub artystyczne”, nie wspominając o najistotniejszej, wstępnej części tego przepisu, która jasno wskazuje, że chodzi tylko o takie oryginalne osiągnięcia, które stanowią znaczný wkład w rozwój określonej dyscypliny. Nie jestem pewien, czy doszło tutaj do nieporozumienia, czy niezrozumienia treści przepisu, dla porządku

² Dostępny online: <https://www.rdn.gov.pl/dobre-praktyki.poradnik-postepowania-dotyczace-nadawania-stopnia-doktora-habilitowanego.html>.

należy jednak wskazać, że cytowany przez Habilitanta przepis art. 219 ust. 1 pkt 2 P.s.w.n. brzmi w całości następująco:

„Stopień doktora habilitowanego nadaje się osobie, która posiada w dorobku osiągnięcia naukowe albo artystyczne, stanowiące znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny, w tym co najmniej:

a) 1 monografię naukową wydaną przez wydawnictwo, które w roku opublikowania monografii w ostatecznej formie było ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. a, lub

b) 1 cykl powiązanych tematycznie artykułów naukowych opublikowanych w czasopiśmie naukowym lub w recenzowanych materiałach z konferencji międzynarodowych, które w roku opublikowania artykułu w ostatecznej formie były ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. b, lub

c) 1 zrealizowane oryginalne osiągnięcie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne lub artystyczne”.

W przygotowanym przez Habilitanta „Wykazie osiągnięć naukowych albo artystycznych, stanowiących znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny” znajduje się ponad 200 pozycji, jednak lwia ich część to realizacje muzyki do spektakli teatralnych. W tym świetle ciężko się zgodzić zarówno z sugestią nagłówka Wykazu, jakoby wszystkie pozycje Wykazu stanowiły znaczny wkład w rozwój dyscypliny, jak i ze stwierdzeniem Habilitanta ze s. 3 Autoreferatu, jakoby większość z nich stanowiło znaczny wkład w rozwój dyscypliny. To też twierdzenia gołosłowne, gdyż do większości pozycji Wykazu Kandydat nie przedłożył materiału pozwalającego na jego weryfikację.

W zakresie artystycznej muzyki poważnej, mylnie nazwanej „muzyką tradycyjną”, Habilitant wykazał 21 utworów napisanych od czasu uzyskania stopnia doktora (2003), które w większości były wynikiem „zleceń kompozytorskich” (zamówień?), gwarantujących wykonania na profesjonalnych scenach muzycznych w Szczecinie, Tychach, Radomiu czy Jeleniej Górze. Były to w większości utwory kameralne. Opisując swoją artystyczną postawę twórczą, Kandydat podkreślił, że to „specyfika zamówień była przyczyną jego specjalizacji w kierunku kameralistyki, w której starał się poszukiwać nowych połączeń rozwiązań brzmieniowych poprzez rozszerzanie tradycyjnych składów”. Ujawniając swoje założenia twórcze, Kandydat wskazał, że „dobór składów wykonawczych – poza samymi wymogami zleceńodawców – podyktowany był praktyką łatwej, przystępnej eksploatacji utworu po prawykonaniu, (...), jak i logistyką wykorzystanego instrumentarium oraz wymogami

kondycyjnymi w przypadku utworów o dłuższym czasie trwania”. Jego zdaniem, „całkowita dowolność w doborze instrumentarium, bez oglądania się na praktykę późniejszej eksploatacji dzieła, (...) to przejaw braku dostosowania się do wymogów współczesnych realiów rynku muzycznego i nadużycie wolności twórczej, która (...) powinna pozostawać służebna względem głównych imperatywów kompozytora: świadomości tematu wypowiedzi artystycznej, komunikatywności w odniesieniu do odbiorcy i empatii w odniesieniu do wykonawcy” (wszystkie cytaty w tym akapicie, A, s. 4).

Wśród swoich priorytetów artystycznych Kandydat podkreśla zatem w istocie funkcję usługową, realizowanie zleceń i wymogów zleceniodawców, chęć sprostania wymogom rynku muzycznego, empatię do wykonawcy, łatwą i przystępną eksploatację utworu, a także komunikatywność w odniesieniu do odbiorcy. Jako główne idee swojej twórczości Kandydat wskazuje także na potrzebę zdefiniowania ważnego tematu, silnie określonej tezy, a opisując charakterystyczny rys swojego języka muzycznego, Kandydat wskazał, że „stoi dość daleko od dominujących w muzyce współczesnej trendów estetycznych i z całą pewnością nie można zaliczyć go do języków awangardowych”, ponieważ jest raczej „narzędziem do budowy efektywnej płaszczyzny porozumienia z odbiorcą, a poprzez swój eklektyzm i powiązanie z historycznymi technikami kompozytorskimi, stanowi doskonały pretekst do zabaw formalnych, dialogu z przeszłością, i budowania zdystansowanej, pełnej afirmacji i bezpretensjonalnej pozycji twórcy wobec swojego dzieła” (A, s. 5). Kandydat wskazał na inspiracje losem ludzkim, problemami związanymi z ułomnościami i chorobami. Powołując się na „potrzebę opisania najważniejszych ogólnych aspektów swojego języka muzycznego”, Habilitant wskazał na metaforę oraz używanie cytatu jako „meta znaku” (A, s. 7). W zakresie związków słowno-muzycznych, Kandydat hołduje XVII-wiecznej operowej zasadzie *Prima le parole, poi la musica*. Z powyższych założeń wyłania się postawa twórcy używającego muzyki, który stawia sobie cele nie tyle abstrakcyjne i teoretyczne, co pragmatyczne, wśród których dominuje imperatyw dostosowywania się do oczekiwań zleceniodawców, wykonawców, odbiorców i realiów muzycznego rynku. Podkreślając użyteczność swojej działalności, Habilitant nie wskazuje szerzej na tradycyjne elementy aktywności artystycznej kompozytora muzyki poważnej, jak np. problemy formy czy brzmienia, które często w historii owocowały dziełami stanowiącymi „znaczny wkład” w rozwój sztuki muzycznej.

Taka postawa nabiera szczególnego znaczenia w kontekście wymogu znacznego wkładu twórczości Kandydata w rozwój abstrakcyjnej dziedziny sztuki, którą reprezentuje. Wymóg znacznego wkładu w rozwój odnosi się bowiem wprost do postawy progresywnej, ujawniającej dążenie artysty do tworzenia takiej sztuki, której jeszcze nie było, a nie do postawy

kultywującej znane estetyki i obiegowe środki techniczne. Jeśli bowiem kompozytor wpierw dostosowuje swoją koncepcję artystyczną do tak wielu pozaartystycznych wymagań (organizacyjnych, technicznych, tematycznych), a potem próbuje zadowolić osoby zaangażowane w powstanie, wykonanie i odbiór utworu, ogranicza własną inwencję. Nasuwają się pytania dotyczące niezależności podejmowanych przezeń wyborów. Wynikająca z tego wstrzemięźliwość estetyczna może mieć wpływ na „doniosłość” tej twórczości w kontekście wymogu znacznego wkładu w rozwój dyscypliny.

W oświadczeniu z dnia 25 listopada 2024 r. Kandydat doprecyzował zakres materiału przedstawionego do oceny, wskazując utwór *Preludia i Sonety* (2022) na kwintet dęty, pianino i kontratenor (2022) jako wiodący, oraz trzy inne kompozycje: *Non Suicidal Self Injuries* na 4 instrumenty i taśmę (2012), *5 Pieśni o Tęsknocie* na głosy solowe i orkiestrę (2014) i *Omdlenia* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2016), określone jako „uzupełniające”.

***Preludia i Sonety* na kwintet dęty, pianino i kontratenor (2022)**

Utwór został zamówiony przez muzyków Filharmonii Szczecińskiej tworzących FeelHarmony Quintet z okazji 10-lecia powstania zespołu i prawykonany 13 listopada 2022 r. w Filharmonii Szczecińskiej. Kompozycja została zarejestrowana i wydana przez wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie Small Great Music w 2024 r. na monograficznej płycie Autora.

Warstwę semantyczną utworu stanowi 5 wybranych Sonetów William’a Shakespear’a (nr 100, 110, 36, 66 i 123), zgodnie z przewodnią ideą „zestawienia porażającego kontrastu ludzkiej jednostki stojącej wobec bezwzględności Świata, z pogodą i spokojem w sercu” (A, s. 34).

Forma utworu została określona jako „cykl pieśni”. Założenia formalne obejmowały stworzenie cyklu składającego się z 10 części: 5 pieśni zestawionych w pary z poprzedzającymi je preludiami instrumentalnymi. Kompozytor pragnął jednak ułożyć tę formę tak, aby była ona maksymalnie „mobilna”. Jak wyznał, „poszczególne preludia nawiązują nastrojem lub strukturą brzmieniową do następujących po nich części śpiewanych, zachowując jednak przy tym swoją autonomiczność jako miniatury instrumentalne. W założeniu istnieje również możliwość wykonywania cyklu samych preludiów, a nawet traktowania ich indywidualnie, bez kontekstu cyklu. W przypadku części wokalnych zachodzi możliwość wyboru pojedynczych numerów, jednak z zachowaniem poprzedzających je preludiów” (A, s. 24). Habilitant oświadczył, że „jakkolwiek optymalnym scenariuszem jest wykonanie całego cyklu, w założeniu istnieje również możliwość wykonywania cyklu samych preludiów, a nawet

traktowania ich indywidualnie, bez kontekstu cyklu” (A, s. 24). Kompozytor dopuścił możliwość osobnego wykonywania wybranego sonetu z odpowiadającym mu preludium, wykonania samych tylko kolejnych preludiów, a nawet pojedynczych preludiów bez kontekstu cyklu. Zatem Autor nie skomponował w istocie cyklu, który według zasad dzieła muzycznego odznacza się ściśle uporządkowanym układem i całościowym ujęciem myśli muzycznej, a raczej zbiór utworów do wybranych sonetów Shakespear’a. To uchybienie terminologiczne wskazuje na niedostatki wiedzy teoretycznej i świadomości kompozytorskiej Kandydata.

Opisując Autor zauważa, że czas trwania utworu „stawia słuchacza przed koniecznością obcowania z jednorodną materią muzyczną – charakterystycznym brzmieniem składu instrumentalnego i silnie oddziaływującą na emocje barwą kontratenora sopranowego” (A, s. 34). Odczucia, jakie towarzyszyły mi przy słuchaniu nagrania i analizie przedstawionej partytury, potwierdzają obawy kompozytora. Niebezpieczeństwo znużenia odbiorcy wynika jednak moim zdaniem nie z tyle z jednorodnego brzmienia, co nadużywania techniki repetycyjnej, a przede wszystkim z przyjętego modelu rozwoju formy, czyli takiego opracowania materii muzycznej, które daje wrażenie uporczywego powtarzania fraz i całych struktur muzycznych.

Już rozpoczynające cykl *Preludium I* ma wieloelementową repetycyjną strukturę. W kompozytorskiej intencji miało być ono uwerturą całej kompozycji, „streszczeniem” nastrojów i emocji, które czekać będą słuchacza później (A, s. 24). Niestety, to co czasem sprawdza się w uwerturach operowych, wykorzystujących różnicowe środki kompozytorskie, nie sprawdziło się tu w przypadku jednorodnej techniki repetytywnej. Ujawnienie motywów i struktur, które później będą wielokrotnie powracać, wywołuje wrażenie chaotyczności i źle wpływa na utrzymanie uwagi odbiorcy w 45-minutowym dziele.

Sonet I oparty jest na zapadającej w pamięć i powtarzanej strukturze krótkich akordów w pianinie. Otwiera ona i zamyka nie tylko tę część, ale jest użyta ponownie w *Preludium V* (t. 1-23). Partia głosu opiera się na pomyśle sylabicznego rozbicia tekstu i śpiewania pomiędzy powtarzanymi akordami. Nagranie nie odpowiada jednak partyturze, ponieważ głos zamiast zapisanych ósemek staccato śpiewa ćwierćnuty. Oznaczenia dynamiczne zapisane są niestarannie (t. Cl. 22-24), a nuty pianina nachodzą na tekst kontratenora (t. 29-30, 43-46).

Preludium II również ma charakter repetytywny. Tym razem powtarzają się opadające melodie, ubarwione powtarzanymi „dzwonkowymi” dźwiękami pianina. Partie instrumentów dętych w rozległych fragmentach nie uwzględniają potrzeby oddychania. Kompozytor próbuje zaradzić temu w partyturze słownym komentarzem: „w przypadku potrzeby pauzowania ostinata w szesnastkach, należy opuszczać każdą trzecią grupę 5-ciu szesnastek”. Jednak tak

naprawdę partie instrumentów dętych są niewykonalne i powinny zostać urealnione. Poszczególne głosy w nutach nachodzą na siebie w partyturze (np. t. 42-43, 45-46, 56-57, 62-63).

Sonet II stanowi kontynuację motywów i struktur z *Preludium II*, które są uporczywie powtarzane z dodaną partią głosu. Choć takie było właśnie zamierzenie kompozytora, w moim odczuciu muzyka traci tu swoją wymowę, nie niesie tekstu i staje się uciążliwie monotonna.

Preludium III oparte jest znów na powtarzanej strukturze rytmicznej, tym razem w kwintecie dętym, oraz nałożonej na nią melodii. Ta część także szybko staje się nużąca. Akordy w instrumentach dętych wydają się czasem zestawione kontrowersyjnie, brzmieniu brakuje spójności, a flet w długich ustępach został napisany w rozkreślonej oktawie, przez co jest niesłyszalny. Dźwięk grany na trójkącie w partii pianina jest błędnie zapisany jako „bell” zamiast „triangle” (ten błąd w partyturze występuje wielokrotnie).

Sonet III to najciekawsza muzycznie część, ujawniająca talent kompozytora i elementy technicznego wyrafinowania (politonalność), zdradzające dobry warsztat. Struktura muzyczna nie daje wrażenia uporczywej powtarzalności. Nie jest ona jednak wolna od kontrowersji harmonicznym (np. w t. 56-66), które dostrzegli już muzycy na próbach. Według Habilitanta, wykonawcy z czasem się do nich przekonali, ale nie jestem pewien, czy jednorazowi słuchacze nie uznają ich po prostu za niezgrabne modulacje harmoniczne.

Preludium IV oparte jest o technikę imitacyjną i ma budowę segmentową – żywiołowe odcinki fugowane przeplatane są fragmentami spokojniejszymi opartymi na długich nutach i motywach melodycznych. W partyturze poszczególne systemy instrumentów znów nachodzą na siebie, dynamika jest podpisywana raz pod, innym razem nad nutami (t. 49), określenia charakteru niepotrzebnie wpisywane są we wszystkich instrumentach (misterioso, t. 82) zamiast tylko raz – nad całą partyturą (ten błąd powtarza się w nutach wielokrotnie).

Sonet IV ma także budowę segmentową. W tym fragmencie moim zdaniem dominowało uczucie przesytu kolejno powracającymi strukturami. Pierwsza część oparta jest o wybijane akordy zestawiane ze skandowanymi sylabami w głosie, czemu towarzyszy repetowana pulsacja w niskich rejestrach. Potem następuje spokojniejszy fragment, nawiązujący do preludium, następnie identyczny jak w preludium fragment żywiołowy, a następnie jeszcze raz powtórzony fragment spokojny. Powtarzane fragmenty, mimo nieznaczących zmian, pozostawiają wrażenie powracających uporczywie kopii, co wywołuje uczucie monotonii i znużenia.

Nie niknie ono w *Preludium V*, które w istocie słyszeliśmy już w *Sonecie I* (t. 1-23 są praktycznie dokładnie skopiowane). Jego struktura jest dodatkowo „wzbogacana” o skrawki

figur melodycznych wykorzystywanych wcześniej. Drugi segment preludium jest także reminiscencją pomysłów z *Preludium I*. Repryzową formę tego fragmentu domyka krótki, kilkunastosekundowy powrót pierwotnego motywu.

Wieńczący dzieło *Sonet V* ma istotnie charakter zakończenia i opiera się na ciągu opadających akordów pianina przeciwstawianych stojącym akordom kwintetu. Jego tkanka dźwiękowa również jest „urozmaicana” motywami występującymi wcześniej. Partie instrumentalne przywołują różne frazy, lecz łatwo rozpraszają zmęczonego ciągłymi zmianami słuchacza i zakłócają odbiór pięknej partii wokalne. W partyturze występuje kilka określeń, które nie zostały wytłumaczone: nie wiadomo co kompozytor miał na myśli stawiając uwagę „*con sordino*” w partii fagotu (t. 2) i klarnetu (t. 16). W t. 40 kontratenor ma napisaną frazę w rytmie punktowanym z adnotacją, że może ona być wykonywana w triolach, jednak już obój który gra taki sam rytm w tym samym miejscu, nie ma adnotacji o triolach. Jeszcze wcześniej, w t. 30, w kilku instrumentach występuje też zagadkowe włoskie „*come sta*” (z wł. *Jak się Pan/Pani miewa*) – nie wiadomo jednak, czy to jest mówione, czy może to określenie charakteru muzyki, czy należy grać tak, jakby się kogoś o to pytało, czy to jest zapytanie do podmiotu lirycznego, czy do słuchacza...? Sam w tym miejscu odpowiedziałbym po prostu: *mi sono stanco* (jestem zmęczony).

Podsumowując cały zbiór trzeba podkreślić, że kompozytor niewątpliwie dysponuje warsztatem kompozytorkim, choć nie ujawnił się on w pełni w przedstawionym utworze. Świadczy o nim rozbudowana autoanaliza w Autoreferacie i umiejętne operowanie głosem wokalnym, którego partie są miejscami piękne i wzruszające. Dobrym i oryginalnym pomysłem kolorystycznym było dopełnienie klasycznego kwintetu dętego brzmieniem pianina, którym nadało ostrości brzmienia, adekwatnej do wykorzystanego materiału muzycznego.

W moim odczuciu największym mankamentem utworu jest jego przeładowana i przez to przytłaczająca forma. Wynika to moim zdaniem z zamysłu, aby wszystkie części mogły stanowić odrębną całość i być wykonywane osobno. Próba sprostania takiemu założeniu sprawiła, że konstrukcja całego utworu okazała się nieudana. Większość ogniwi ma budowę segmentową, a ich forma jest repryzowa, czyli rozwija się tak samo. O ile sprawdza się to dobrze w miniaturach (i realizuje założenie kompozytora, aby wykonywać je osobno), to nie funkcjonuje w sytuacji, kiedy z wielu takich małych kompozycji powstaje 45-minutowy zbiór. Jeśli dodatkowo materiał muzyczny niektórych części powtarza się w innych, a kompozytor posługuje się technikami repetycyjnymi, wariacyjnymi i imitacyjnymi, wywołuje to wyrażenie przesytu i fragmentaryczności. Muzyka nie jest narracyjna, często stanowi zaledwie

dźwięczące tło dla partii wokalne. Ekspresja ustępuje wrażeniu nadmiaru i powoduje zniechęcenie.

W konsekwencji powstał zbiór mylnie nazwany cyklem, który w swojej pierwotnej formie zapisanej w partyturze nie bardzo nadaje się do pełnego wykonania. Przyznaje to zresztą sam Autor pisząc: „za takim uwarunkowaniem (formy) stoi również argument praktyczny: wykonanie wszystkich części jedna po drugiej stanowi duże wyzwanie kondycyjne dla instrumentalistów i w praktyce nie tylko uniemożliwia realizację kolejnego utworu w trakcie tego samego koncertu, ale również powoduje spore trudności intonacyjne wraz z postępującym wyczerpaniem muzyków” (A, s. 24). Moje wątpliwości potwierdza historia wykonawcza przedłożonego dzieła, które nie znalazło jak dotąd innych wykonawców i nie jest często prezentowane.

Wobec nieudanej i pozornej koncepcji formalnej oraz istotnych niedomagań partytury, w tym skutkujących teoretycznością zapisu, nie mogę uznać, że zaprezentowany zbiór **Preludia i Sonety** stanowi znaczny wkład w rozwój sztuki muzycznej.

Dwa główne zastrzeżenia sformułowane wobec *Sonetów i Preludiów*, czyli problem rozwoju formy oraz jakości zapisu partytury, potwierdza analiza utworów Habilitanta wskazanych w postępowaniu jako „uzupełniające”.

Non Suicidal Self Injuries (2012). Kandydat wskazał, że celem tej kompozycji było „uwiecznienie półmetka prac nad nową siedzibą gmachu Filharmonii Szczecińskiej” (A, s. 8). „Partia taśmy skonstruowana została z dźwięków nagranych na placu budowy nowej filharmonii. Płaszczyznowe dźwięki silników, sprzęzarek, pił tarczowych i generatorów prądu stanowią podstawowy materiał części pierwszej i trzeciej, które z uwagi na swój sonorystyczny charakter nie wymagają precyzyjnej synchronizacji z partiami instrumentalnym” (A, s. 9). Mimo, że utwór napisany jest w istocie na taśmę i 4 instrumenty, zapis taśmy w partyturze jest szczątkowy i nie daje obrazu jej związków z instrumentami. Okolicznościowy charakter powstania dzieła wymógł na kompozytorze ideę, która w zasadzie pierwsza przychodzi do głowy. To w istocie utwór na dźwięki budowy i towarzyszące im partie instrumentalne o charakterze ostinatowym. Forma utworu jest tradycyjna, składa się z trzech zróżnicowanych części realizowanych *attacca*. Jak pisze Kompozytor, zleżało mu na tym „aby finał tej kompozycji – odbierany przez dużą grupę odbiorców emocjonalnie związanych z tematyką utworu – miał charakter budujący energetyczne Katharsis, reprezentujące nadzieje pokładane w rozpoczętych procesach przemiany miasta i zmiany, odbieranej lokalnie jako rewolucję w myśleniu o kulturze i poetyce miejsca” (A, s. 11). Jak deklaruje kompozytor, „prostota

struktury, przystępność harmoniczna i czytelność sonorystycznego przekazu były powodem życzliwego przyjęcia tego utworu przez publiczność – zarówno podczas prawykonania, jak i w czasie inauguracji działania nowej Filharmonii w roku 2014” (A, s. 11). Wierzę, że efekt społeczny został osiągnięty, jednak dwa okolicznościowe wykonania utworu, dość oczywisty pomysł i idea artystyczna, a także forma i edycja partytury nie wskazują na znaczny wkład utworu w rozwój sztuki muzycznej.

5 pieśni o Tęsknocie na mezzosopran, kontratenor i orkiestrę (2014) do tekstów Johanna Wolfganga Goethego, Eljasza Rajzmana i Wisławy Szymborskiej to także utwór zamówiony przez Filharmonię Szczecińską i prawykonany tamże 10 września 2014 na koncercie "Jimek. Klimek/Performatywnie". Kompozytor nadesłał tylko partyturę, mimo iż nagranie audio funkcjonuje w serwisie Youtube. W kontekście wymogów artystycznej muzyki poważnej dyskusyjne są zarówno forma, jak i brzmienie tego utworu. Budowa kompozycji jest uproszczona, polega na dokładaniu i odejmowaniu pulsacji rytmicznych kolejnych instrumentów, nakładanych na ciągłą, statyczną warstwę harmoniczną smyczków. Kompozytor wyróżnia w partyturze kilka dłuższych segmentów (pieśni), które jednak rozwijane są zawsze tak samo, poprzez nakładanie kolejnych „warstw”. Muzyka ma charakter repetytywny i utrzymana jest w harmonice tonalnej. Jak wskazuje Habilitant, „powtarzalność formy idzie tu w parze z poczuciem powrotu tonalności i swoistej prostoty linii melodycznej, stanowiąc kontrast z częścią pierwszą i budując wytchnienie przed nerwowością i mrokiem części trzeciej” (A, s. 10). Całość utrzymana jest w estetyce ilustracyjnej muzyki filmowej, której w nagraniu towarzyszą rozrywkowe głosy solowe. Podobnie jak w przypadku *Sonetów*, partyturę sporządzono niestarannie, większość stron zawiera błędy edycyjne (np. t. 180-181, 215, 230, 232, 255, 259-260, 263-281, 312, 317). Dynamika jest zapisana szcątkowo (być może dlatego, że utwór był odrębnie nagłośniany?). Kompozytor deklaruje, że w utworze występuje autorska „technika drobnych transformacji”, która została ogólnie opisana jako „polegająca na stopniowych, niewielkich modyfikacjach struktury początkowej, która stanowi ośrodek ciężenia tonalnego i kontynuacji tego procesu aż do uzyskania struktury o najwyższym stopniu napięcia (lub odprężenia)”. To standardowa procedura kompozytorska, realizowana w oparciu o ciężenia dominantowo-toniczne i progresje, która rozwinęła się wraz z rozwojem tonalności w muzyce, nie nosi zatem cech oryginalności. Utwór nie stanowi znacznego wkładu w rozwój sztuki muzycznej.

Omdlenia na gitarę i smyczki (2011-2015) zostały zamówione przez solistę Jakuba Kościuszkę i prawykonane w Tychach podczas Śląskiej Jesieni Gitarowej 2016 z towarzyszeniem orkiestry AUKSO po dyr. Marka Mosia. To w istocie rodzaj „filmowej” suity

o charakterze programowym i dość dosłownej emocjonalności. Jak sugeruje partytura, kolejne części były pisane w różnym czasie (między 2011 a 2015) i w różnych miejscach. Części nie są ze sobą bliżej powiązane, a forma opiera się na zestawianiu zróżnicowanych emocjonalnie fragmentów. Niektóre z części wyraźnie nawiązują do twórczości polskich „minimalistów”, inne – jak trafnie zauważył Kandydat – do muzyki rosyjskiej. Estetyka repetowanych motywów z niewielkimi zmianami i ich kształt melodyczny czasem przypomina niektóre utwory Tomasza Sikorskiego (*Struny w ziemi*, 1980), w innych miejscach muzyka nawiązuje także do H. M. Góreckiego i W. Kilara. Partytura jest uproszczona, edycyjnie znów pozostawia wiele do życzenia (bałagan m.in. w t. 107, 187-188, 230-231, 235-237). To zgrabnie napisany miks fragmentów muzyki quasi-filmowej gotowych do podłożenia pod bardzo różne obrazy. Wierzę w deklarację Kandydata, że wykonawcy i słuchacze dobrze bawią się podczas wykonań, kompozycja ma niewątpliwą wartość wynikającą z wielu dotychczasowych wykonań, jedna wobec tak wielu nawiązań do znanych już estetyk i twórczości innych kompozytorów ciężko uznać jego znaczny wkład w rozwój sztuki muzycznej.

Odnosząc się ogólnie do przedstawionych przez Kandytata utworów, nie odnalazłem w nich elementów muzycznych, które znamionują wkład w rozwój sztuki muzycznej. Język muzyczny Habilitanta jest tradycyjny i uproszczony, najczęściej oparty na repetytywności. W tym dość zachowawczym anturazie brzmieniowym nie do końca sprawdzają się przyjmowane przez kompozytora układy i procesy formalne, najczęściej segmentowe i reprzyzowe. Mam wrażenie, że mogą one wynikać z doświadczenia związanego z muzyką teatralną, która przez swą niesamodzielną stosunkowo rzadko ma charakter narracyjny. Ugruntowane na tym polu podejście koncyliacyjne i zachowawcze nie sprzyja postawie progresywnej (nie wspominając o awangardowej). Objawiająca się kilkakrotnie w wypowiedziach i opisach strategii twórczych Habilitanta wstrzemięźliwość związana z oczekiwaniami i ograniczeniami zewnętrznymi jest moim zdaniem zbyt daleko idąca i skutkuje wątpliwościami w kontekście wymogu znacznego wkładu tej muzyki w rozwój sztuki.

Dodatkowo, edycja przedstawionych partytur daleka jest od standardów jakości, jakiej należy wymagać w postępowaniu w sprawie nadania najwyższego stopnia naukowego kompozytorowi, co jest zastanawiające. Przedstawione do oceny partytury notowane są bardzo niestarannie, co na tym poziomie nie może pozostać bez komentarza., ponieważ stopień doktora habilitowanego, do którego aspiruje Habilitant, wiąże się pozycją samodzielnego pracownika naukowego, który powinien dbać o zachowanie zasad prawidłowej i schludnej

notacji partyturowej wśród swoich studentów. Tymczasem przedłożone partytury (w wersji elektronicznej) nie zawierają strony tytułowej, legendy, noty technicznej, a w przypadku utworu wiodącego (*Sonetów i Preludiów*) nie wiadomo nawet kto tak naprawdę ją przygotował, bo poszczególne części są konsekwentnie opatrzone notą copyrightową firmy „HS concept”. Odpowiedzialność za przedłożone partytury w postępowaniu o nadanie stopnia kompozytorowi ponosi jednak kompozytor.

Artykuły pisemne Habilitanta przedstawione na nośniku pendrive są dokumentacją bardzo cennej działalności upowszechniającej i popularyzatorskiej Kandydata, ale nie spełniają technicznych i metodologicznych rygorów pisemnej pracy naukowej, umożliwiających ocenę ich wkładu w rozwój sztuki muzycznej w zakresie teorii muzyki czy muzykologii.

Trzecim warunkiem nadania stopnia doktora habilitowanego jest wykazywanie się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej. Aktywność ta, co wynika z literalnego brzmienia przepisu art. 219 ust.1 pkt 3 P.s.w.m., musi być realizowana w co najmniej dwóch uczelniach, instytucjach naukowych lub instytucjach kultury. Dr Piotr Klimek od ponad 20 lat jako adiunkt zawodowo związany był najpierw z Katedrą Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Szczecińskiego, a następnie z Wydziałem Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie do dziś prowadzi zajęcia z różnych przedmiotów praktycznych. Kandydat był zaangażowany intelektualnie w działalność organizacyjną, merytoryczną, narrację publiczną, wizerunek i strategię Akademii Sztuki w Szczecinie. W latach 2012-2013 był Prorektorem ds. Artystycznych i Współpracy z Zagranicą tej uczelni, a od 2017 r. jest Dyrektorem naczelnym Teatru Animacji w Poznaniu. Wszystkie te okoliczności dowodzą umiejętności interpersonalnych i znamionują działalność artystyczną prowadzoną w więcej niż jednym ośrodku kulturalnym. Wyszczególnione w Wykazie realizacje dają także obraz aktywnego popularyzatora muzyki o niepodważalnym wkładzie w rozwój kultury muzycznej, szczególnie okręgu szczecińskiego. Okoliczności te pozwalają uznać spełnienie warunku określonego w art. 219 ust.1 pkt 3 P.s.w.m., czyli istotną aktywność artystyczną Habilitanta realizowaną w więcej niż jednym ośrodku artystycznym.

Oceniając złożoną w postępowaniu dokumentację należy wskazać, że wydaje się ona nie do końca przemyślana, przygotowana i precyzyjna. Wykaz realizacji Kandydata wskazuje na to, że Habilitant specjalizuje się w muzyce scenicznej, większość jego utworów powstaje do dzieł multimedialnych, głównie do sztuk teatralnych. Wagę użytkowego charakteru swojej działalności podkreśla także wielokrotnie sam zainteresowany. Mamy więc do czynienia

z kompozytorem-praktykiem, który nie funkcjonuje w festiwalowym obiegu tzw. muzyki współczesnej. Kompozytor nie wykazał, aby jego utwory były regularnie obecne na prestiżowych festiwalach muzyki poważnej, czy aby wykonywały je znane zespoły w renomowanych ośrodkach w Polsce i za granicą. W załączonym do Autoreferatu Wykazie, oprócz Orkiestry Filharmonii Szczecińskiej i AUKSO, nie pojawiają się inne znane orkiestry lub zespoły, ani polskie, ani zagraniczne. Działalność Habilitanta w zakresie artystycznej muzyki komponowanej, którą przedstawił do oceny w postępowaniu, ogranicza się po doktoracie do okazjonalnych utworów pisanych dla znajomych osób i instytucji związanych z ośrodkiem szczecińskim. Oprócz *Omdleń*, utwory autonomiczne Habilitanta nie mają dłuższych historii wykonawczych. Twórczość Kandydata nie funkcjonuje w literaturze naukowej, ani w refleksji muzykologicznej, ani teoretyczno-muzycznej. Jeśli zatem kompozytor muzyki użytkowej staje w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego i składa do oceny swoje utwory autonomicznej muzyki artystycznej, powinien sobie zdawać sprawę z tego, że udowodnienie ich znacznego wkładu w rozwój sztuki może być kluczowe. W Autoreferacie niestety nie ma na ten temat słowa, a złożony Wykaz próbuje mylnie odnosić znaczący wkład do całej działalności artystycznej Kandydata. Tymczasem obszerny i zróżnicowany dorobek Habilitanta w zakresie muzyki teatralnej mógłby z powodzeniem być przedmiotem oceny w postępowaniu o nadanie stopnia doktora habilitowanego, gdyby tylko należycie udokumentowano cechy muzyczne, które znamionują rozwój sztuki muzycznej w tym właśnie zakresie muzyki teatralnej. Habilitant opisał 3 sztuki, ale nie przedstawił ani zapisu video tych audiowizualnych form artystycznych, ani partytur stworzonej muzyki, a poza *Der Wag* załączone do dokumentacji nagrania to szczątkowe fragmenty. Wobec braku materiału video odpowiadającego istocie utworu audiowizualnego oraz odpowiadających mu partytur muzycznych, nie sposób zweryfikować zawartych w Autoreferacie twierdzeń Kandydata dotyczących idei i funkcji muzyki w poszczególnych realizacjach, a także ocenić wkładu muzyki w audiowizualną całość.

Autoreferat Kandydata jest obrazem nadmiaru, który szkodzi. Autor posługuje się kwiecistym, nie stroniącym od nowoczesnych sformułowań językiem, który jednak nie zawsze niesie ze sobą uchwytnie znaczenie. Wiele wątków jest także niepotrzebnych. Szczegółowe analizy motywów, fraz i tonacji można było z powodzeniem pominąć, podobnie jak opisy uczuć, jakie mają wywoływać poszczególne fragmenty. Przykładowo, omawiając 21 utworów z lat 2003-2024, utrzymanych w „konwencji muzyki tradycyjnej”, Kandydat podkreślił, że „były to zlecenia kompozytorskie, które gwarantowały wykonania na profesjonalnych scenach muzycznych” (A, s. 4), nie przesądza to jednak o znacznym wkładzie tych utworów w

rozwój dyscypliny. Kandydat podkreślił, także, iż „poza prawykonaniami, wykonaniami, eksploatacją repertuarową, jego utwory znalazły się na 18 oficjalnych wydawnictwach fonograficznych – jako płyty monograficzne lub kompilacje”, jednak ten fakt również nie uzasadnia znacznego wkładu utworów w rozwój sztuki muzycznej; tym bardziej, że przy bliższym oglądzie tych rejestracji okazuje się, że duża ich część to rejestracje *live* oprawy muzycznej spektakli teatralnych, w których wkład twórczy kompozytora poza doбором dźwięków, np. koncepcyjny czy ideowy, nie został określony. Przeładowany wątkami pobocznymi tekst Autoreferatu liczy sobie ponad 51 stron, lecz nie wskazuje i nie uzasadnia najważniejszego: na czym polega znaczny wkład opisanych osiągnięć w rozwój dyscypliny. Ta najistotniejsza z punktu widzenia wszczętego postępowania kwestia nie została w nim podjęta, co oznacza, że wymaga jeszcze zogniskowania refleksji i odrębnego namysłu.

Podsumowując, należy wskazać, że jakkolwiek dorobek Kandydata jest szeroki, to składa się na niego głównie twórczość nieautonomiczna do form audiowizualnych, w których wkład kompozytora nie został w dokumentacji precyzyjnie określony i udokumentowany. Nie było więc podstaw do uznania znaczącego wkładu tej twórczości w rozwój sztuki muzycznej. Z kolei wskazane w postępowaniu osiągnięcia (utwory) znamionują dobry warsztat wykształconego kompozytora, ale w mojej ocenie nie stanowią znacznego wkładu w rozwój sztuki muzycznej.

KONKLUZJA

Zawarte w powyższej recenzji spostrzeżenia prowadzą do wniosku, że na podstawie złożonej dokumentacji nie mogę uznać, że wskazane do oceny przez Habilitanta osiągnięcia, jak również pozostały wykazany dorobek artystyczny, stanowią znaczny wkład w rozwój dyscypliny sztuki muzyczne, a zatem nie spełniają wymogów art. 219 ust. 1 pkt 2 P.s.w.n. Uwzględniając powyższe z przykrością stwierdzam, że nie popieram wniosku dr. Piotra Klimka o nadanie mu stopnia naukowego doktora habilitowanego w dyscyplinie sztuki muzyczne.

Marcin Stańczyk

Marcin Stańczyk

Marcin Stańczyk