

Warszawa, dnia 10.06.2019

RECENZJA W PRZEWODZIE DOKTORSKIM
w dziedzinie sztuk muzycznych (ze wskazaniem na kompozycję)
pana RADOSŁAWA MATEI
na zlecenie Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

1. Opis dokumentacji

Pan mgr Radosław Mateja złożył dokumentację 4.12.2017, która stała się podstawą do wszczęcia przewodu doktorskiego przez Radę Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu.

Kompozytor (rocznik 1991) jest absolwentem Akademii Muzycznej w Poznaniu (2015). Klasyfikację kompozycji prof. Zbigniewa Kozuba ukończył z wyróżnieniem, równoległe także uzyskał licencjat z organów. Jest laureatem wyróżnienia (2011) oraz III nagrody (2013) za muzykę do filmu komponowaną spontanicznie w obecności publiczności. W 2014 uzyskał II nagrodę za miniaturę elektroakustyczną w konkursie kompozytorskim Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach. Był dwukrotnie stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013, 2014) oraz trzykrotnie macierzystej uczelni (2013, 2014, 2015), w 2016 otrzymał stypendium Miasta Poznania dla Młodych Twórców.

Spis wybranych kompozycji obejmuje ogromny dorobek, jak na tak młodą osobę, tj. 100 pozycji. Jej dużą część tworzy muzyka filmowa i teatralna (32), co prawda o nieznanym obszarze i czasie trwania, ale wyraźnie wskazująca na mocno ugruntowane zainteresowania Matei tą działalnością twórczą. Dalej znajdziemy tu 28 utworów instrumentalnych, w tym aż 7 orkiestrowych, oraz 27 wokálně-instrumentalnych, w tym jedną operę dla dzieci. Matei bliskie są także media elektroakustyczne oraz multimedia, to w sumie kolejnych 12 utworów.

Lista wykonań jego utworów obejmuje jedynie okres po studiach (a szkoda!). Znajdziemy wśród nich wykonania dużych form, co warte szczególnego podkreślenia, a więc symfonicznych (*De profundis* w Filharmonii Sudeckiej, *Defilada* i *Intro* na Stadionie Miejskim we Wrocławiu), opery (siedmiokrotnie w Teatrze Wielkim w Poznaniu), wokalnych (*Gorzkie żale* w kościele oo. Franciszkanów w Poznaniu), instrumentalno-elektroakustycznych (*Beat II* w Łowiczu). W sumie lista wykonań obejmuje 29 pozycji, a pojawiają się na niej tak prestiżowe imprezy jak Poznańska Wiosna Muzyczna, obchody 1050-lecia chrztu Polski, Biennale Sztuki dla Dziecka. Uczelniane wydawnictwo opublikowało jego 2 utwory, a utwór *Son Montano* na sekstet wokalny wydało Towarzystwo Muzyczen Schola Cantorum Posnaniensis.

Mateja jest także aktywnym dyrygentem, organistą, pianistą oraz improwizatorem i autorem opracowań. Współdziałał przy organizacji studenckich konferencji i koncertów. Raz wygłosił wykład.

W sumie Radosław Mateja prezentuje się jako twórca aktywny i wielostronny.

2. Opis i ocena dzieła

Dziełem przedstawionym do przewodu doktorskiego jest utwór *Ph(r)ase* for orchestra, skomponowany w 2018 roku, a więc zapewne pisany jednocześnie z jego opisem, co nie stanowi typowej sytuacji. I rzeczywiście, w obu elementach dysertacji doktorskiej widać wielką ich spójność.

W obsadzie *Ph(r)ase* znajdziemy po dwa instrumenty dęte drewniane i dęte blaszane, 2 wiązujące talerze obsługiwane przez 2 perkusistów oraz po dwie grupy skrzypiec, altówek i wiolonczel, a jedną kontrabasów, w liczbie odpowiednio 10(20)-8(16)-6(12)-4. Nie zaznaczono, że 2 kontrabasy są 5-strunowe. Czas trwania wynosi ca 15 minut.

Partytura została przygotowana profesjonalnie. Zapis jest czytelny (pomyłek jest niewiele), oznaczenia zazwyczaj precyzyjne, objaśnienia wystarczające. Jednak czytelniejszy zarówno dla recenzenta, jak i potencjalnego dyrygenta, byłby układ partytury związany z sygnalizowaną przez dyspozycję orkiestry topofonią. Wtedy także wszystkie zabiegi technologiczne związane z kształtowaniem przestrzennym dźwięku uwidoczniłyby się w zapisie partyturowym. Rozwiązanie takie byłoby nie tylko praktyczne, ale także pokreślające główną ideę utworu.

A jest ona bardzo czytelna i konsekwentnie przeprowadzona w całym utworze. To najsilniej narzucająca się cecha *Ph(r)ase*. Kompozytor nie tylko nie ukrywa swoich wyborów, ale prezentuje w postaci plakatywnej, czystej, bez zakłóceń, odkształceń czy głębszych komplikacji. Przepływ utworu w czasie reguluje głównie rytmika, dzięki niej powstają zagęszczenia i rozrzedzenia. Z perspektywy makroorganizacji dominują układy statyczne, choć bywają ruchliwe w wymiarze mikroorganizacji. Rozwarstwienie układów dokonywane jest zwykle wewnątrz danej grupy instrumentów orkiestrowych, przy czym kompozytor nie korzysta z podziału poszczególnych grup instrumentów smyczkowych na mniejsze czy solowe. Dużą rolę w *Ph(r)ase* odgrywa dynamika, aktywizująca skonstruowane układy dźwiękowe. Nierzadko wspiera ten proces artykulacja.

W sumie powstała całość dzieła się niespiesznie, pozwalająca na kontemplowanie zabiegów uprzestrzenniania muzyki. Kompozytorowi zdecydowanie bardziej zależy na ułatwieniu słuchaczowi czy czytelnikowi dostrzeżenia jego sposobu myślenia, podążania za poszczególnymi rozwiązaniami, niż na uderzaniu go zmiennymi akcjami i rozbudowaną dramaturgią dźwiękową. Wszystko to sprawia, że wymiar czasowy muzyki staje się nie tak istotny jak przestrzenny – utożsamiany przez kompozytora, czego dowiadujemy się z pracy pisemnej, z technikami typowymi dla muzyki elektroakustycznej.

Przyznam, że żał mi niewykorzystanej potencjalności podziałów grupy instrumentów smyczkowych, to w sumie 52 instrumenty, co w moim mniemaniu nasyciłoby gęstością budowane pasma i chmury dźwiękowe, a dyspozycja tak rozumianą gęstością (zmniejszaną i zwiększa-

ną) mogłaby stanowić dobre dodatkowe narzędzie konstruowanych przez kompozytora układów. Partytura utworu sugeruje rozumienie muzyki w aspekcie kontrapunkcyjnym (liczne kanony), tym bardziej więc brakuje możliwości pełniejszego wykorzystania mikropolifonii. Wydaje się także, że skorzystanie z większej liczby podziałów na grupy wzmocniłoby element topofoniczny, któremu utwór jest podporządkowany.

Drugą mało wykorzystaną szansą wydaje się słabe eksplorowanie układów międzygrupowych, bariery pomiędzy grupami instrumentów są raczej budowane niż przekraczane, choć mniej pośród instrumentów dętych.

Oba powyższe działania, a raczej ich brak, kładę na karb jednego z nieujawnionych w pracy pisemnej założeń kompozytorskich.

Pracę analityczną zatytułowaną *Warsztat współczesnego kompozytora w perspektywie zdobyczy muzyki elektroakustycznej na przykładzie utworu Ph(r)ase na orkiestrę symfoniczną* Radosław Mateja ujął w 4 rozdziały poprzedzone wstępem, a zakończone bibliografią.

Rozdział I poświęcony został rozważaniom o istocie warsztatu kompozytorskiego w perspektywie historycznej oraz wobec uwarunkowań współczesnych. Mateja chcąc zdefiniować tytułowe pojęcie sięga do źródeł nawet z XI w. W odpowiedzi przedstawia swoisty i autorski (ale też dość pobieżny) przekrój rozumienia czym jest warsztat kompozytorski i jakie elementy go tworzą. W rezultacie dochodzi do wniosku, że dziś zawód kompozytora jest bardziej wymagający niż w przeszłości, a pozycja twórcy dość wysoka. Dbałość o indywidualizm języka wypowiedzi jednak stawia mu wyższe niż kiedyś wymagania.

Rozdział II prezentuje podstawowe pojęcia, narzędzia, systemy i techniki z zakresu muzyki elektroakustycznej. Autor rozpoczyna od wyjaśnień terminu „muzyka elektroakustyczna”, wśród narzędzi wymienia zróżnicowanie źródeł dźwięku, szereg modyfikatorów (korektory, filtry, pogłosy, modulatory, synteza itp.), różnego typu urządzenia odsłuchowe i rejestrujące. Dalej używając pojęcia system w rozumieniu nośnika dźwięku (określenie nośnik byłoby chyba lepsze), krótko omawia zarówno analogowe, jak i cyfrowe sposoby rejestracji. Wśród technik elektronicznego kreowania dźwięku wymienia: panoramę czy panoramowanie, pogłos czy rewerberyzację, *delay* czy odbicie/echo/opóźnienie, chorus czy efekt chórowy oraz dwa rodzaje syntezy – addytywną i granularną. Podstawę klasyfikowania twórczości elektroakustycznej Mateja proponuje opierać na zestawie czynników takich, jak: obsada (czysto elektroniczne, *live electronics*, *live coding*), forma (zamknięta lub otwarta czy improwizowana), liczba (nie jak ujmuje to Mateja – ilość) głośników oraz wykorzystany materiał (sztucznie generowany, akuzmatyczny, z nagrań dźwięków naturalnych). Kwestię kierunków estetycznych krótko wspomina, lecz nie podejmuje się głębiej rozważać. Na zakończenie pisze o wartości eksplorowania zdobyczy muzyki elektroakustycznej dla kompozytora współczesnego.

Rozdział III stanowi serce pracy, bowiem tutaj Mateja dokonuje autoanalizy technik kompozytorskich, jakie zastosował w utworze *Ph(r)ase*. Omawia obsadę, dyspozycję instrumentów na scenie, dodając ciekawą uwagę dotyczącą ustawienia kontrabasów w centrum grup smyczkowych, uzasadniając to względami akustycznymi jakie cechuje pasma niskich częstotliwości

(podrozdział 3.1). Dalej (3.2.) przedstawia formę utworu – segmentową, która realizuje główną ideę utworu, jaką jest kreowanie przestrzeni wypełnionej przedmiotami brzmieniowymi, zatem raczej nie interesują go brzmieniowe zdarzenia ani narracja, czyli czasowy wymiar utworu, stąd, jak pisze, większa rola dynamiki i barwy instrumentacyjnej niż rytmiki, melodyki, harmoniki i artykulacji w jego utworze. Całość traktuje jako swoiste pole obserwacji trwania dźwięku, a nie przebiegania narracji. Salej charakteryzuje rolę dynamiki, brzmienowości oraz rytmiki – tu na zakończenie znajdziemy uwagę natury ogólnej i niekoniecznie związanej z omawianą rytmiką, miejsce uzasadnienia tradycyjnego rysu *Ph(r)ase* jako utworu na orkiestrę widziałabym raczej na początku tego rozdziału albo w rozdziale IV. Główną treść rozdziału III stanowi podrozdział 3.3. zawierający szczegółową enumerację zjawisk z muzyki elektroakustycznej obecnych w utworze Matei, każde z nich opisuje oraz przedstawia sposób uzyskania, również każde ilustruje przykładem nutowym z partytury. Zatem uporządkowanie nastąpiło na podstawie danego efektu, a w kolejności są to omawiane wcześniej: panorama (14 przykładów), pogłos (5 przykładów), chorus (4 przykłady), delay (31 przykładów), synteza granularna (1 przykład), synteza addytywna (2 przykłady), fade out (2 przykłady). W podsumowaniu 3.3. podkreśla, że nie tyle chodziło mu o zaskakiwanie słuchacza niezwykłym brzmieniem, ale pokazanie specyficznego sposobu myślenia kompozytorskiego zastosowanego do tworzonej muzyki. Jestem przekonana, że cel ten osiągnął. Podrozdział 3.4. opisujący efekty elektroakustyczne właściwie powtarza treść podrozdziału poprzedniego, jednak na bazie przeciwnej niż tam osi myślenia, a więc nie od efektu do sposobu realizacji, ale od tradycyjnych środków muzycznych do osiągnięcia danego efektu. Każdy efekt Mateja ujął tabelarycznie z opisem pod nią, a w nim zawarł swoje doświadczenia, wskazał na cel dokonanego wyboru, czasem odniósł się do podobieństwa użytego rozwiązania do istniejącego w przeszłości.

W rozdziale IV, stanowiącym podsumowanie i wnioski końcowe, wreszcie znajdziemy odniesienia do muzyki XX wieku, choć nieobszerne (Szymański, Ligeti, Lutosławski) oprócz nawiązań do dalszej przeszłości. Ponownie porządek rozważań regulują efekty, tutaj rozumiane nieco szerzej, a więc panorama to generalnie przestrzenność, pogłos wiąże się z wybrzmieniem, chorus z miksturą, *delay* z opóźnieniem, *fade out* z *diminuendo al niente*. We wnioskach końcowych czytamy, że oparcie utworu na wybranych efektach charakterystycznych dla muzyki elektroakustycznej wzbogaca warsztat kompozytorski o nowe narzędzia i techniki. Autor zdaje sobie sprawę, że znajdziemy takie lub podobne rozwiązania w partyturach kompozytorów wcześniejszych epok czy współczesnych, to jednak zauważa, że takie działanie jest wyraźniej zogniskowane na ściśle określonym sposobie myślenia twórczego. Zaletą tradycyjnego zapisu, co Mateja podkreśla, jest łatwość wykonawcza. A choć przedstawione przez niego rozwiązania nie roszczą sobie prawa do wyczerpania możliwości zastosowanego działania, to kreślą nowe perspektywy, a to wydaje się wartością nadrzędną.

Bibliografia nie jest obfita i błędnie zawiera w spisie całe dwie encyklopedie, zamiast zestawu haseł związanych z treścią pracy.

Konkluzja

W sumie dzieło Radosława Matei to utwór niewątpliwie ciekawy; choć dość monotematyczny (z założenia), to dzięki temu wysoce spójny i o czytelnej idei. Obrane przez kompozytora narzędzia warsztatowe są użyte w przekonujący sposób, z dużą świadomością. Praca pisemna potwierdza obserwacje wynikające z partytury, dowodzi umiejętności analitycznego myślenia i dokonania pewnej syntezy ważnej dla młodego twórcy na tym etapie jego twórczości. Być może zapoczątkowane w *Ph(r)ase* działania znajdą pogłębienie w dalszych kompozycjach i wytyczą nowe drogi twórcze Matei. Jest bowiem w nich potencjalna siła i bogactwo możliwości do spenetrowania.

Radosław Mateja zaprezentował oryginalne dzieło kompozytorskie i jego opis, i tym samym spełnił warunki określone w artykule 13 Ustawy z dnia 14 marca o stopniach i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Wnioskuje o przyjęcie rozprawy doktorskiej i dopuszczenie do publicznej obrony.

Anna Górcz - Dąbka