

prof. dr hab. szt. Wojciech Widłak
Akademia Muzyczna w Krakowie

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR EWY FABIAŃSKIEJ-JEŁIŃSKIEJ
SPORZĄDZONA NA ZLECENIE RADY WYDZIAŁU KOMPOZYCJI, DYRYGENTURY, TEORII
MUZYKI I RYTMIKI AKADEMII MUZYCZNEJ IM. I. J. PADEREWSKIEGO W POZNANIU

(UCHWAŁA NR 20/I/2014/2015 Z DN. 25 MAJA 2015 R.)

Mgr Ewa Fabiańska-Jełińska (ur. 1989) to kompozytorka polska najmłodszej generacji, absolwentka studiów w zakresie kompozycji w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, a także studiów I stopnia w zakresie muzykologii oraz studiów podyplomowych z kompozycji w Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu. Jest autorką ponad 60 utworów, muzyki do: animacji i filmów, dla teatru, performance'ów, laureatką konkursów kompozytorskich krajowych i międzynarodowych, beneficjentką zamówień. Ma na koncie 4 publikacje kompozycji w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Obecnie pracuje jako wykładowca w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

Jako rozprawę doktorską w przedmiotowym przewodzie mgr Ewa Fabiańska-Jełińska przedstawiła rozprawę doktorską pt. *Idea brzmieniowości w „Koncercie na altówkę i orkiestrę smyczkową”*, na którą składają się: dzieło artystyczne – partytura *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* wraz z nagraniem *live* oraz towarzyszący mu opis pod wspomnianym wyżej tytułem.

a) dzieło artystyczne

Jak Doktorantka wspomina w opisie, inspiracją do stworzenia *Koncertu* stał się śpiew chorałowy – introit mszy roratniej *Rorate cæli desuper* (w polskich śpiewach Kościoła Katolickiego funkcjonujący jako *Niebiosa rośę ślijcie nam z góry*¹). Materiał dźwiękowy utworu w przeważającej mierze ukształtowany został diatonicznie, rzadko jednak słychać w nim bezpośrednie odniesienie do skali gregoriańskiej – odnajduję je w dwóch fragmentach części II *Koncertu*, opatrzonych literami partyturowymi A i G. Wynika to z zastosowania dźwięków analogicznych do pierwszego wersetu *Rorate cæli desuper*. W pozostałych fragmentach utworu trudno odnaleźć związki materiału dźwiękowego z przywoływaną

¹ Por. Ks. Jan Siedlecki *Śpiewnik kościelny*, wydanie XLI, Kraków 2015, str. 52 (nr 23).

melodią chorałową; przyczyną tego jest odmienna struktura interwałowa przebiegów melodycznych *Koncertu* w stosunku do chorałowego pierwowzoru.²

Z punktu widzenia **formy** *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową* nawiązuje bezpośrednio do klasycznych wzorców. Składa się z trzech części następujących po sobie *attacca*, z których skrajne mają charakter żywiołowy, wirtuozowski, natomiast środkowa kontrastuje z nimi liryzmem i spokojem. W części I zawarta jest jedna *cadenza* solowa, w ostatniej – dwie; ich obecność pozytywnie wpływa na dramaturgię utworu. Trwająca około 20 minut całość z punktu widzenia muzycznej narracji jest **dobrze wyważona**; jedynie w części III – która, jako ostatnia, z natury swej powinna być najbardziej energetyczna, o wartkim toku – faza E, powolniejsza, wydaje się nieco wybijać słuchacza z właściwego tempa percepcji.³ Kompozytorka zastosowała neoklasyczne wzorce rytmiczne (podział regularny, opozycja motoryki drobnych wartości rytmicznych i przebiegów melodycznych w wartościach dłuższych). *Koncert* został ujęty w takty o na ogół prostej, regularnej budowie, z wyjątkiem fragmentów wykonywanych *ad libitum*. I tu zasadnicza uwaga: **zapis partii *ad libitum*** w fazie A części I jest zbyt enigmatyczny, niedopracowany, co może dziwić zważywszy, jak wielu kompozytorów tego rodzaju problem już dawno rozwiązało w swoich partyturach (np. Witold Lutosławski, Zygmunt Krauze). Komentarz zawarty w objaśnieniach na początku partytury nie wyjaśnia jednoznacznie tej kwestii lecz nasuwa **pytanie**: na czym polega owa „swobodna interpretacja” 7-taktowego motywu zawartego w ramce, wykonywanego najpierw precyzyjnie, później granego „swobodnie w oparciu o wskazany uprzednio materiał melodyczno-rytmiczny” jednak z zachowaniem tempa wyjściowego (podkr. moje). Widzę tu sprzeczność. Nie jest też jasna rola dyrygenta w wykonywaniu tej fazy: czy np. powinien dyrygować aż do momentu, w którym ostatnia partia grana precyzyjnie przechodzi w swobodną? Wydaje się, że fazę A można było zorganizować i zapisać bardziej konsekwentnie, z gwarancją osiągnięcia właściwego rezultatu bez konieczności dokonywania szczegółowych uzgodnień z kompozytorką.

Koncert powstał w wyniku współpracy Doktorantki z altowiolistką Ewą Guzowską. Autorka konsultowała się również z wybitnym polskim wirtuozem altówki Stefanem Kamasą. Należy **docenić fakt współpracy kompozytor-wykonawca**, będący czynnikiem stymulującym twórczość muzyczną nie tylko w czasach obecnych, ale i na przestrzeni wieków. Taka

² W opisie Doktorantka jakby nie brała pod uwagę fundamentalnej różnicy w stosowaniu sekund: małej lub wielkiej i wielokrotnie wskazuje na analogię melodyki *Koncertu* w przebiegach o strukturze interwałowej „sekunda wielka-sekunda mała” w stosunku do melodii *Rorate caeli desuper*, w której początku mamy do czynienia z przebiegiem „sekunda wielka-sekunda wielka”. Ciekawym doświadczeniem byłoby dla Kompozytorki zbadanie relacji interwałowych w konstrukcjach horyzontalnych i wertykalnych w kontekście inspiracji chorałem gregoriańskim w utworach organowych Petra Ebena (np. *Laudes*).

³ W sumie, biorąc pod uwagę nie sam czas trwania, ale ciężar gatunkowy muzyki, skłaniałbym się raczej ku tytułowi *Concertino*. Ale to tylko subiektywne odczucie.

współpraca pozwala rozwinąć warsztat kompozytora i uniknąć możliwych błędów (wynikających np. z niepełnej znajomości instrumentu). Daje też możliwość przekroczenia swych ograniczeń i twórczej weryfikacji tego, co niesie sama wyobraźnia. W przypadku *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej nie odnosi się wrażenia, by próbowała ona w większym zakresie eksperymentować w którymkolwiek z wielu możliwych obszarów twórczości muzycznej. W centrum uwagi kompozytorki znalazła się sfera **ekspresji** powiązana z różnymi rejestrami instrumentu solowego, kontrastami dynamiki, rytmiki i temp, opozycją solo-tutti itp. Szkoda, że Doktorantka nie sięgnęła, w niewielkim nawet stopniu, po mikrotonowość (np. jako „przedłużenie” idei glissand stosowanych w utworze, zwłaszcza w partiach solisty w fazach A i G części II), że nie zastosowała szerzej i bardziej fachowo opozycji *a battuta* i *ad libitum*, nie użyła więcej wysublimowanych środków artykulacyjnych jako sposobu cieniowania barw. Trzeba za to zauważyć, że mimo jednorodnego instrumentarium smyczkowego partia altówki jest zarysowana wyraziście, dobrze słyszalna, nie przykrywają jej instrumenty orkiestrowe, co dowodzi profesjonalizmu w tej mierze.

Partytura *Koncertu*, wydrukowana bardzo czytelnie i na papierze wysokiej jakości, posiada **jeden istotny mankament**, którym jest niewłaściwe rozmieszczenie grup nut w części I oraz – gdzieś tam – w części III: pomiędzy grupami wartości rytmicznych odpowiadającymi danej części taktu (np. czterech szesnastek) w wielu fragmentach znajdują się nieuzasadnione szerokie odstępy, które swym kształtem wizualnym narzucają odruch niewłaściwej interpretacji rytmicznej. Wydaje się, jakby intencją Kompozytorki było oddzielanie grup nut przerwami (analogia do notacji *senza misura*), co stoi w całkowitej sprzeczności z rzeczywistą intencją i samym, motorycznym wykonaniem. **Uważam, że błąd ten, o charakterze fundamentalnym, należy niezwłocznie poprawić, przedstawiając właściwie sporządzoną partyturę**, będącą wszak rozprawą doktorską w dziedzinie sztuk muzycznych. Przy tej okazji nadmienię, że niektóre, skrajnie wysokie fragmenty partii altówki solo (a także np. wiolonczeli solowej), zgodnie z powszechnie przyjętą praktyką, powinny być zapisane w kluczu wyższym, dla uniknięcia notacji na wielu dodanych liniach. Z kolei w wykazie instrumentów zauważalna jest niekonsekwencja w stosowaniu liczebników oraz nazewnictwie instrumentów wchodzących w skład orkiestry smyczkowej.⁴ Polemizowałbym także z niezgrabnymi językowo określeniami: „senza ad libitum” (chodzi prawdopo-

⁴ należałoby rozróżnić grupy instrumentów (skrzypiec I i II) numerowane cyframi rzymskimi od pojedynczych instrumentów (altówki 1., 2., 3., wiolonczele 1., 2.), które winny być numerowane cyframi arabskimi. Nazwa kontrabas jako jedyna jest w partyturze w języku angielskim, pozostałe instrumenty mają nazwy włoskie.

dobnie o grę „a battuta”, w odróżnieniu od „ad libitum”) oraz „Vivo pesante espressivo” (początek części I).⁵

b) uwagi o opisie dzieła

Dołączony do partytury *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* opis liczy 141 numerowanych stron. Ogólna **struktura opisu** przedstawiona w Spisie treści ma kształt należycie zhierarchizowany, przy czym tytuły Rozdziału 1 oraz Podrozdziału 2.3 są zdecydowanie zbyt rozwlekłe.

Doceniam determinację Doktorantki, która założyła sobie jako cel stworzenie nie tylko opisu dzieła artystycznego, ale także przedstawienie zarysu historii solowego koncertu altówkowego w perspektywie światowej i polskiej oraz odniesienie się do wybranych aspektów filozoficzno-estetycznych współczesnej twórczości muzycznej. Uważam to jednak za **błąd strategiczny**, w wyniku którego praca ma stanowczo **zbyt szeroki zakres tematyczny**, możliwy do ujęcia nie w jednej, a w kilku pracach doktorskich, i to raczej teoretyczno-muzycznych, a nie kompozytorskich.⁶ Z punktu widzenia przedmiotu doktoratu Rozdział I jest w zasadzie zbędny i mógłby zostać streszczony w jednym-dwóch akapitach we Wstępie. Zawiera *multum* informacji spoza zakresu doktoratu, takich jak garść informacji biograficznych oraz pobieżne analizy koncertów altówkowych Aleksandra Tansmana, Witolda Friemanna, Grażyny Bacewicz, Tadeusza Natanson, Tadeusza Bairda, Tadeusza Paciorkiewicza, Romana Palestra, Krzysztofa Pendereckiego, Petera Paula Koprowskiego, Bogusława Shaeffera, Marka Stachowskiego, Tomasza Praszczalka, Sławomira Zamuszki... Każdy z tych utworów mógłby być przedmiotem odrębnej dysertacji, tu natomiast mamy do czynienia nie z pogłębioną refleksją, lecz raczej z nic niewnoszącymi ogólnikami. W gruncie rzeczy cały ten rozdział jest jedną wielką dygresją... Dopiero na stronie 48 Autorka rozpoczyna komentarz do własnej kompozycji doktorskiej (który mógłby być właściwym Wstępem do opisu) i czyni to również w sposób dygresyjny, rozwlekły, odwołując się do filozofii (m.in. W. Stróżewski), historii mszy roratniej, dziejów chrześcijańskiej symboliki światła, następnie opisując inspirację płynącą ze współpracy z E. Guzowską i konsultacji ze St. Kamasą w kontekście historycznej współpracy kompozytorów z altowiolistami, podając przy tym skrócone życiorysy muzyków... O głównym zagadnieniu poruszonym w Rozdziale 2

⁵ Nie mam pewności, czy w części I w taktach 43 Altówka I prawdopodobnie ma grać „senza ad libitum”, czy też, jak inne instrumenty, „ad libitum”. Dalej w taktach 50 rozpoczyna się fragment „senza ad libitum agitato”, który należałoby raczej określić „A battuta. Agitato”. Niezręczność określeń widać także np. w taktach: 196 („senza ad libitum”) i niewiele dalej – 206 („senza ad libitum con amore”); powinno być w 196 „A battuta” i w 206 (po fermacie) „A tempo. Con amore”.

⁶ Zgodnie z zapisami Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. Nr 65, Poz. 595 z późn. zmianami) w przypadku prac doktorskich w dyscyplinach artystycznych przedmiotem doktoratu jest dzieło artystyczne, któremu towarzyszy opis tego dzieła. Opis ów może obejmować różnego rodzaju konteksty, jednak nie ma potrzeby tworzenia pracy pisemnej o profilu naukowym.

– brzmieniowości – pisze w sumie niewiele, ograniczając się do opisu sposobów kształtowania rejestrów i faktur. Obficie natomiast używa **cytatów**, nieustannie sięgając po wypowiedzi innych twórców, artystów, myślicieli.⁷ W ten sposób, niestety, czyni słabo czytelnym przekaz własny, który przecież powinien stanowić główną treść opisu.⁸

Opis ujawnia skłonność Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej do **intensywnej autorefleksji i poszukiwań filozoficzno-estetycznych oraz myślenia przekrojowego**. To dobrze o niej świadczy jako kompozytorce będącej nauczycielem akademickim. Ma on też jednak wiele wad, które trudno wymieniść w ograniczonych ramach recenzji doktorskiej. Jednym z mankamentów opisu jest **brak czytelnej, zwartej wstępnej charakterystyki formalnej *Koncertu*** – utworu będącego przedmiotem doktoratu – a takowa powinna znaleźć się na samym początku opisu utworu (jako swego rodzaju klucz do poruszania się po utworze w różnych nań spojrzeniach). Autorka przechodzi do takiej charakterystyki dopiero na str. 73 – to unaocznia wadliwość układu i proporcji treści opisu oraz brak strategii budowania opisu od skali makroformalnej do poszczególnych zagadnień i wybranych przykładów. Innym merytorycznym błędem jest **posługiwanie się tonacją i tonalnością w odniesieniu do chorału gregoriańskiego** (np. str. 73, Przykład 14). Wielokrotne przywoływanie inspiracji melodią *Rorate cæli desuper* nie znajduje też uzasadnienia w kontekście skali 8-dźwiękowej wspomnianej na str. 77 i fragmentów utworu, w których przebiegi melodyczne mają inną budowę m.in. interwałową.⁹ **Opis fragmentów *ad libitum* nie wyjaśnia wątpliwości wykonawczych**, o których wspomniano w ocenie utworu (m.in. nie wiadomo, czy kolejność dźwięków jest w nich obligatoryjna). Przykłady muzyczne nie zostały dostosowane do opisu lecz stanowią mechaniczne kopie fragmentów partytury. Nie zawsze w toku opisu wiadomo, o których fragmentach w utworze jest mowa (np. str. 107). Wiele jest niezgrabności językowych, skrótów myślowych.¹⁰ Można przypuszczać, że wszystko to jest wynikiem błędnych założeń wstępnych co do zakresu i kształtu opisu.

Szanuję prawo Doktorantki do indywidualnej interpretacji zagadnień twórczości muzycznej – to prawo, a nawet imperatyw każdego kompozytora.

⁷ Patrz np. strony 59-65 Opisu.

⁸ I tak np. w Podrozdziale 2.2 *Sposób rozumienia i kształtowania formy muzycznej a brzmieniowość w procesie twórczym* znajduje się zestawienie opinii i tez głoszonych przez filozofów i kompozytorów; brak tu natomiast własnych wniosków i spostrzeżeń Doktorantki. Ponownie za to Autorka przedstawia historię gatunku koncertu (str. 67-72)...

⁹ Podążając tokiem rozumowania Doktorantki należałoby uznać słuszność tezy, że np. kanon w części I *III Symfonii – Symfonii pieśni żalonych* H. M. Góreckiego jest również inspirowany melodią *Rorate cæli desuper*, co byłoby oczywistą nieprawdą...

¹⁰ Dla przykładu można wymienić nieprecyzyjne nazewnictwo dźwięków (bez wskazania oktawy, np. „burdon na wysokości e”, str. 124), nieprawidłowe stosowanie określeń obcojęzycznych (np. „viola solo”), nadużywanie wypowiedzi w I osobie liczby pojedynczej, sformułowania potoczne i nie przystające w tego rodzaju pracy (np. „twórczość mojego autorytetu, Grażyny Bacewicz”, str. 91; „dochodzi do pojawienia się kolejnych głosów”, str. 122), uwagi niefachowe („solowa partia orkiestry”, str. 121; „zagęszczenie faktury poprzez zastosowanie długich wartości w partii kontrabasów...”, str. 122) i in.

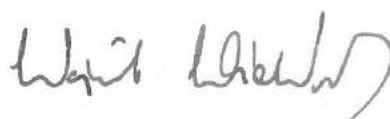
Z uznaniem odnoszę się do jej potrzeby komponowania, jak i wypowiedzania się na tematy związane z inspiracją w jej twórczości. Wydaje się jednak, że w swej pracy doktorskiej niepotrzebnie tak często odnosi się do zewnętrznych czynników i opinii, zamiast przedstawić to, co stanowi istotę jej warsztatu kompozytorskiego oraz własnego sposobu czerpania źródeł inspiracji, jej wizję twórczości muzycznej.

c) konkluzja

Przedstawione dzieło artystyczne mgr Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej *Koncert na altówkę i orkiestrę* należy sytuować w nurcie współczesnej twórczości muzycznej dla szerokiego grona odbiorców, powstającej we współpracy z wykonawcami o określonych preferencjach stylistycznych i estetycznych, przy zastosowaniu ograniczonego zasobu środków tradycyjnych, sprawdzonych. Nie było celem Kompozytorki nowatorstwo *per se*. Utwór jest napisany poprawnie z punktu widzenia warsztatowego, osadzony w realiach wykonawczych, daje też możliwości ekspresyjnej gry soliście, dobrej współpracy wszystkich wykonawców; stanowi przy tym jeden z niewielu utworów w gatunku koncertu instrumentalnego na altówkę i orkiestrę smyczkową – to atut *Koncertu* pozwalający przypuszczać, że ma on szanse wejścia w obieg jako świadectwo jednej z wielu tendencji w muzyce współczesnej, znajdującej się na antypodach wobec nurtu eksperymentalnego.

Mgr Ewa Fabiańska-Jelińska jako kandydatka do stopnia doktora przedstawia się w sumie **dosyć pozytywnie**, szczególnie zważywszy jej dotychczasowe osiągnięcia kompozytorskie (wykonania utworów, laury konkursowe, wydania partytur). Wierzę, że obierając drogę awansu akademickiego ma świadomość, że **przed nią wiele jeszcze pracy i wysiłku w doskonaleniu warsztatu kompozytorskiego**, w otwieraniu kolejnych obszarów artystycznej eksploracji, we wpisaniu w powołanie kompozytora dążeniu do perfekcji.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej – partytura muzyczna *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* wraz z opisem, mimo przedstawionych wyżej uwag krytycznych, po dokonaniu korekty partytury, o której mowa w punkcie „a)” niniejszej recenzji, spełni minimum wymogów stawianych w przewodzie doktorskim na mocy art. 13 ust. 1 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. Nr 65, Poz. 595).



Kraków, 2 czerwca 2016 r.