

Prof. dr hab. Stanisław Krupowicz
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Czechowice-Dziedzice, 28 lipca 2021 r.

Rada Dyscypliny Sztuki Muzyczne
Akademii Muzycznej w Krakowie

RECENZJA
pracy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych,
w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki,
specjalność: kompozycja
mgr KAMILA KRUKA
w ramach
przewodu doktorskiego na
Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej
Akademii Muzycznej w Krakowie

Kamil Kruk jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył w dwóch specjalnościach: teorii muzyki (2013 – promotor prof. Leszek Polony) oraz kompozycji (2015 – promotor prof. Anna Zawadzka-Gołosz). W obu przypadkach uzyskał dyplom magistra sztuki z wyróżnieniem. Swoje umiejętności kompozytorskie uzupełniał na międzynarodowych kursach kompozytorskich „Ostrava Days” (2015) oraz dwukrotnie w „Letniej Akademii Muzycznej” we Wrocławiu, gdzie studiował pod kierunkiem prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil (2011 i 2012). Kontynuacją edukacji kompozytorskiej były studia doktoranckie w Akademii Muzycznej w Krakowie, które pod kierunkiem prof. Anny Zawadzkiej-Gołosz rozpoczął w roku 2015.

Ocena aktywności artystycznej

W okresie od obrony pracy magisterskiej do egzaminu doktorskiego Kamil Kruk skomponował 13 utworów, wśród których znajdują się utwory solowe, kameralne, orkiestrowe oraz elektroakustyczne. Wszechstronność zainteresowań twórczych kompozytora oraz skłonność do eksperymentowania jest widoczne w obsadzie wykonawczej jego utworów. Np.: skrzypce, perkusja z waterphonem i orkiestra, orkiestra z biegającym barytonem i recytatorem, altówka, fortepian i światło, czy – jak to jest w pracy doktorskiej – piła z orkiestrą.

Utwory Kamila Kruka wykonywane były na ważnych festiwalach muzyki współczesnej w kraju (m.in. Warszawska Jesień, Międzynarodowy Festiwal Kompozytorów Krakowskich, *Musica Polonica Nova*, *Musica Electronica Nova*) oraz zagranicą (*Ostrava Days*, *Tauron Musica Electronica Nova* – San Sebastian, Hiszpania).

Jego utwory uzyskały kilka nagród na konkursach kompozytorskich, m.in. na 53 Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda, dwukrotnie był laureatem programu „Muzyka Naszych Czasów” oraz w drodze konkursu uzyskał Stypendium im. Witolda Lutosławskiego z przeznaczeniem na mistrzowskie kształcenie za granicą.

Ocena pracy doktorskiej

Zaproponowana praca doktorska składa się z utworu *Sequenze di ologrammi na orkiestrę* oraz pracy teoretycznej zatytułowanej *Narracja tła w scenie dźwiękowej i strategię jej kształtowania w utworze Sequenze di ologrammi na orkiestrę*.

Recenzję zacznę od omówienia pracy teoretycznej, gdyż autor wprowadza w niej terminologię, którą będę się posługiwać w recenzji partytury.

Praca teoretyczna *Narracja tła w scenie dźwiękowej i strategię jej kształtowania w utworze Sequenze di ologrammi na orkiestrę* składa się z Wprowadzenia, 2 części, Zakończenia, Streszczenia w języku angielskim oraz Bibliografii. Wprowadzenie omawia założenia wstępne utworu, źródła inspiracji, przywołuje koncepcje psychologiczne, które autor starał się wykorzystać podczas komponowania utworu oraz główną ideę przyświecającą kompozytorowi, którą nazywa „narracją tła”. Używając zapożyczonej z prac Alberta Bregmana terminologii, autor buduje całą kompozycję z dwóch strumieni: strumienia „figury” oraz strumienia „tła”.

Ponadto kompozytor zaproponował nową metodę analizy muzycznej, którą nazwał „analizą percepcyjną” i to ona wykorzystana jest w refleksji autorskiej na temat przedstawionej do oceny partytury. Niestety, owa „analiza percepcyjna” wydaje się mało przydatna w analizie utworu, gdyż opisane w dalszej części pracy zmieniające się wzajemne relacje dwóch strumieni nie są wcale oczywiste, a – przynajmniej w moim przypadku – rzadko są zgodne z moją percepcją kompozycji. Można więc zaryzykować twierdzenie, że „analiza percepcyjna” ma charakter subiektywny i bardziej jest życzeniem kompozytora niż obiektywnie weryfikowalną metodą analizy muzycznej.

Zasadniczą częścią pracy wydaje się Część I, która składa się z trzech rozdziałów (38 stron) i przedstawia zarys kognitywistycznych teorii związanych z percepcją bodźców akustycznych i wizualnych. W Rozdziale I autor opisuje koncepcję psychologii postaci, teorię strumieniowania Alberta Bregmana, oraz poświęca dużo uwagi wypowiedziom i publikacjom Witolda Lutosławskiego dotyczącym komponowania muzyki uwzględniającej możliwości percepcyjne słuchacza.

Rozdział II omawia różne aspekty działła muzycznego istotne z perspektywy procesów percepcyjnych (taki jest jego tytuł). Autor wskazuje na czas i przestrzeń, fakturę, materiał dźwiękowy i przywołuje wiele publikacji różnych autorów dotyczących tych aspektów muzyki oraz ich postrzegania. Często przywołuje analogie między światem dźwięków a światem obrazów, choć wydaje się, że zbyt łatwo znajduje tu daleko idące podobieństwa.

Rozdział III zajmuje się pojęciem narracji muzycznej oraz wprowadza pojęcia „sceny dźwiękowej” i „sceny słuchowej” oraz omawia wpływ jednej z nich (tej pierwszej) na drugą. Scena dźwiękowa odnosi się do zakomponowanego przez kompozytora układu dźwięków, ma zatem związek z materiałem dźwiękowym użytym do jej stworzenia. Zdaniem autora kompozytor może świadomie tworzyć takie

sceny dźwiękowe, które wywołają przewidywalną reakcję słuchacza, tj. wygenerują założoną scenę słuchową. Tu pojawia się znowu problem subiektywności procesu percepcji. Jedno czego kompozytor może być pewny, to to, że jego percepcja będzie zgodna z założoną. Ten swojego rodzaju solipsyzm potwierdza doświadczenie i statystyka. O nim też wspominał Witold Lutosławski twierdząc, że jest on jedynym słuchaczem i arbitrem muzyki, którą aktualnie pisze i to jego percepcja decyduje o ostatecznym kształcie utworu. A co do innych potencjalnych odbiorców... to może być różnie.

W Rozdziale I Części II kompozytor wyjaśnia ideę swojego utworu i wskazuje na bezpośrednie inspiracje. Twierdzi on za Johnem Cagem, że jego muzyka jest inspirowana „sposobem działania natury”, obrazując to kilkoma zamieszczonymi w pracy fotografiami typowych dla Islandii zjawisk natury. Główną ideą utworu jest „narracja tła” – autorski pomysł kompozytora.

W Rozdziale II autor próbuje przekonać czytelnika, że *Sequenze di ologrammi* jest utrzymane w mobilnej formie dwuczęściowej. Możliwość wykonanie każdej części oddzielnie chyba nie świadczy o mobilności formy; jest to prostu utwór składający się z dwóch części, podobnie jak z czterech składa się sonata i symfonia klasyczna, a nie są to przecież formy mobilne. W dalszej części tego rozdziału kompozytor poświęca niewiele ponad jedną stronę (*sic!*) analizie i opisowi pierwszej części swojego utworu. Dowiadujemy się z niego o „rozbiciu faktury na pasma o określonej fizjonomii brzmieniowej” – cokolwiek to znaczy oraz o podziale tej części na dwa segmenty różniące się relacją między figurą/figurami a tłem. Pierwszy segment operuje zmieniającymi się figurami na tym samym tle, zaś drugi odwrotnie: to tło się dynamicznie zmienia, zaś figury są powtórzeniami obiektów wprowadzonych już w poprzedzającym segmencie. Twierdzi też, że ta koncepcja inspirowana jest formą psychoterapii znaną jako *Gestalt* i wykorzystuje zjawisko habituacji, tj. zmęczenia zmysłu słuchu powtarzającymi się bodźcami, prowadzącego w konsekwencji do ich ignorowania. Tylko tyle ma autor do powiedzenia na temat pierwszej części swojego utworu.

Kolejny rozdział pracy teoretycznej jest całkowicie poświęcony drugiej części utworu opatrzonej wiele znaczącym tytułem *Apeiron*, przywołującym kosmologiczną teorię Anaksymandra. W podrozdziale 3.1 autor zajmuje się fakturą i brzmieniem, a także sposobem organizacji materiału dźwiękowego. Bez podania szczegółów twierdzi on, że organizacja materiału dźwiękowego ma charakter statystyczny oraz, że może być ona „interpretowana w kategoriach symbolicznych”, co może przypominać „metafory stanu skupienia substancji dźwiękowej”. Trudno powiedzieć co ta metafora znaczy wobec braku informacji odnośnie procedur statystycznych zastosowanych przez kompozytora. W dalszym ciągu tego rozdziału autor omawia strategie kształtowania narracji w poszczególnych fragmentach tej części utworu, które nazywa scenami. Trzyście scen jest opisanych jako kolejne przekształcenia relacji figury i tła, które mają demonstrować różne strategie tworzenia sceny dźwiękowej mającej na celu wytworzenie w umyśle słuchacza założonych reakcji percepcyjnych. Opis każdej ze scen rozpoczyna się od wskazania założonego celu percepcyjnego, który autor nazywa „ideą percepcyjną”, po czym następuje krótki opis sposobu jego realizacji. Tę część pracy kończy diagram przedstawiający schemat formalny utworu ze wskazaniem poszczególnych jego części składowych wraz z opisem rodzaju środków zastosowanych do realizacji każdej z nich. Opis ten jest w dużym stopniu redundantny wobec wcześniejszego opisu zawartego w podrozdziale 3.3. Część II pracy pisemnej kończy podrozdział zatytułowany „Wnioski”. Pierwszym z nich jest wskazanie na ideę „obrazu dźwiękowego przestrzennego”. Owa przestrzenność ma tworzyć

iluzoryczny trzeci wymiar, który jest umiejscowiony na osi „prostopadłej do słuchacza”. Nie bardzo rozumiem jak może prostopadła oś być umiejscowiona względem punktu, ale próbuję to rozumieć jako oś odwzorowująca dynamikę poszczególnych strumieni, czyli wrażenie zmiennej odległości źródła dźwięku (?). Dalej, kompozytor zadaje pytanie: „czy opisane strategie ujęte w fazowym przebiegu mogą być jakąś wykładnią dramaturgii archetypów formalnych?” Hmm... dobre pytanie, ale autor nie ryzykuje na nie odpowiedzi, co rozumiem, gdyż jakakolwiek odpowiedź na to pytanie byłaby niezbyt oczywista. Część II kończy się przywołaniem heglowskiej triady dialektycznej, szczególnym przypadkiem której ma być *Apeiron*. Okazało się więc, że zdaniem autora przedstawiona do oceny partytura jest kompozycją dialektyczną. Przyznam, że po jej lekturze taka myśl nie przyszła mi do głowy.

Zakończenie – *nomen omen* – kończy pracę teoretyczną, a w nim kilka bardziej osobistych uwag na temat komponowania, ryzyka i odpowiedzialności twórcy za stworzone dzieło. Do pracy jest dołączone streszczenie i bibliografia, w której dominują pozycje związane z psychologią, psychoanalizą i kognitywistyką.

Praca teoretyczna jest napisana poprawną polszczyzną, choć mało precyzyjną. Wiele w niej ogólników oraz - w najlepszym razie – hipotez, które są bezkrytycznie podane jako niekwestionowane fakty. Praca naukowa, jaką bez wątplenia jest dysertacja doktorska, winna rozróżniać fakty od hipotez, rzeczy obiektywnie sprawdzalne od tych, które są tylko prawdopodobne. A taką właśnie jest autorska koncepcja „analizy percepcyjnej”, która w przedstawionej pracy zastąpiła zwykłą analizę muzyczną.

Na zakończenie parę uwag technicznych:

1. Str. 68: w nawiasach jest „scena XIII”, a powinna chyba być „scena VIII”.
2. Ortografia łacińskiego terminu *differentia specifica* jest właśnie taka, a nie *differentia specyfica*, jak napisał autor na str. 28, 71 i 86.
3. W bibliografii pozycja A. S. Mastalski, *Habitucja, dyshabitacja i sensytyzacja jako narzędzia kognitywnej wersologii (rekonesans metodologiczny)* pojawia się dwukrotnie, na str. 87 i 88.

Sequenze di ologrammi jest utworem dwuczęściowym o zmiennym składzie wykonawczym każdej z jego części. Część pierwsza (bez tytułu) napisana jest na orkiestrę o następującym składzie: podwójne drzewo, 4 rogi, 2 trąbki, 2 puzony, 3 grupy instrumentów perkusyjnych, kwintet smyczkowy i – co niezwykle – piły. W części drugiej, zatytułowanej *Apeiron*, orkiestra została zredukowana do kwintetu smyczkowego. Każda z części trwa około 8 minut. Kompozytor zdecydował określić swój utwór jako utwór na orkiestrę, jednak zważywszy na wyeksponowaną partię piły - zwłaszcza w części II - jest to raczej koncert solowy na pilę i orkiestrę.

Sequenze di ologrammi jest w zamierzeniu kompozytora utworem, w którym jednym, a może nawet dominującym wymiarem kompozycji jest takie rozplanowanie poszczególnych fragmentów utworu, aby zasugerować słuchaczowi sposób jego percepcji, czyli skomponowanie takiej – jak to nazywa – „przestrzeni dźwiękowej”, która w umyśle słuchacza stworzy pożądaną „scenę słuchową”. Dwa strumienie, figury i tła, ich wzajemna gra, przenikanie się i zmienne relacje stanowią naczelną ideę utworu obok koncepcji narracji tła.

Mam poważne wątpliwości czy zaproponowany przez autora pomysł komponowania dwóch strumieni, których wzajemne relacje słuchacz byłby w stanie śledzić i w zależności od swojej woli skoncentrować uwagę na jednym z nich, udało się zrealizować w omawianym utworze. Zasadniczą tego przyczyną jest jednorodność

materiału dźwiękowego. Strumień tła jest zwykle mało wyrazistą, amorficzną, pozbawioną wyraźnej struktury konstrukcją. Brak w niej elementów charakterystycznych, pozwalających na jego identyfikację, zarówno w wymiarze linearnym, jak i wertykalnym. Dlatego więc zakładana przez kompozytora „narracja tła” wydaje się być mocno wątpliwa. Przy okazji, intensywne użycie ćwierćtonów budzi poważne wątpliwości. W gęszczu klasterów, glissand, *sul ponticello* smyczków, tryłów i tremoland o różnej rozpiętości, ich użycie jest niesłyszalne. Podobnie jest kształtowana partia piły. Jednak w tym przypadku niezwykle charakterystyczna barwa tego instrumentu powoduje, że postrzeganie strumienia figury jest stosunkowo łatwiejsze.

W części I po krótkim wstępie da się wyróżnić 9 segmentów oznaczonych literami od A-I. Segment A jest prawie całkowicie grany *tutti*, gdzie ruch i statyczne fragmenty pojawiają się naprzemiennie w grupie instrumentów dętych i smyczków. Owe motoryczne fragmenty wspomagane są przez instrumenty perkusyjne.

W segmencie B ruch staje się udziałem coraz bardziej aktywnej perkusji oraz instrumentów dętych drewnianych, którym kolorytu dodają pocierane plektronem struny fortepianu i harfy. Segment ten kończy wyraźne wprowadzenie piły (wcześniej już zasygnalizowała swoją obecność we wstępie krótkim glissandem).

Po czterotaktowej dynamicznej i agresywnej partii kotłów i marimbafonu segment C wprowadza uspokojenie. Wszystkie instrumenty grają długie dźwięki przeplatane glissandami i tryłami, a artykulacja instrumentów smyczkowych stale się zmienia: od *sul tasto*, poprzez *ordinario* do *sul ponticello* i z powrotem.

W segmencie D faktura smyczków się nie zmienia, ale jest przeniesiona do najniższego rejestru instrumentów. Natomiast w partii instrumentów dętych drewnianych pojawiają się współbrzmienia multifoniczne. Niestety, wszystkie są oznaczone literą [M] bez względu na ich zawartość. We wstępie do partytury, w części oznaczonej „Objaśnienia znaków i symboli” autor informuje, że aplikatura konkretnych multifonów jest wskazana w głosach poszczególnych instrumentów. Szkoda, że w formie tablicy nie zamieścił on ich brzmienia we wstępie do partytury. Niejasny jest również zapis dźwięków zatłuczonych w partiach rogów. Czy są one zapisane w realnej wysokości brzmienia?

Segment E rozpoczynają 3 talerze i smyczki. O ile partie smyczków są dokładnie zapisane, to talerze mają partie całkowicie aleatoryczne. Instrukcja *improvvisando* umieszczona nad partią każdego z nich nie zawiera żadnych wskazówek co do materiału rytmicznego; jedynie wskazuje na granie ręką oraz stopniowe przenoszenie uderzeń z *alla centro* na *al margine*. Faktura smyczków zmienia się radykalnie: po statycznych długich dźwiękach segmentu poprzedniego następują teraz glissanda tremoland grane *sul ponticello* oraz szybko powtarzane kilkunitowe motywy. W takcie 50 do tremoland smyczków dołączają instrumenty dęte drewniane, zaś skrzypce inicjują tremola chromatycznych pochodów w górę, na które odpowiadają analogicznymi figurami altówki i wiolonczele, tyle że opadającymi w dół. Segment kończy jednotaktowa, glissandowa fraza piły.

Segment F rozpoczyna pasaż fortepianu uzupełniony przez krótki biegnik harfy, po czym inicjatywę przejmuje sekcja instrumentów smyczkowych. Ich partie wykorzystują znane już z wcześniejszych segmentów tremola, tremolanda, glissanda ze stale zmieniającą się pozycją smyczka od *sul ponticello* do *ordinario*.

Przejście do segmentu G jest płynne. Jego fakturalną i artykulacyjną odrębność zaznaczają krótkie glissanda w partii smyczków. Wraz z pojawieniem się kolejnej krótkiej frazy piły, w partiach skrzypiec i altówek stopniowe wprowadzane są współbrzmienia sztucznych flażoletów i półflażoletów, które kończą ten segment.

Segment H rozpoczyna tutti orkiestry, na tle którego stopniowo pojawiają się flażolety I skrzypiec i kontrabasów, a po nich do opadających glissand skrzypiec dołączają altówki, wiolonczele i kontrabasy grające fragmenty gamy chromatycznej. Czy można na skrzypcach zagrać flażolet z *vibrato*, a nawet *molto vibrato*? Wydaje się, że nie. A taki zapis pojawia się w partii I skrzypiec w taktach 83-85.

Po pauzie generalnej rozpoczyna ostatni segment tej części utworu, segment I. Po serii krótkich i wyrazistych akordów smyczków pojawia ostatnia, najdłuższa fraza piły, która konkluduje tę część kompozycji. I znowu problem techniczny: w partii pierwszego puzonu, w takcie 98 kompozytor zażyczył sobie, aby jedną z nut wykonać *con sordino* z płynnym przejściem do dźwięku zatkanego. Po pierwsze, technika wykonywania dźwięków zatkanym nie jest praktykowana w grze na puzonie. Po drugie, jak dokonać płynnego wyjęcia tłumika i zastąpienia go ręką? Po trzecie *des'* - to ten właśnie dźwięk ma być tak zagrany - nie należy do szeregu harmonicznego dźwięku *B*, a zatem do jego wykonania należy użyć dwóch rąk.

Część II, zatytułowana *Apeiron*, rozpoczyna się *attaca* od dwóch akordów kwintowych granych przez smyczki *pizzicato*. Zamierzeniem autora było takie skomponowanie „sceny dźwiękowej” - używam tu terminologii wprowadzonej przez kompozytora w pracy teoretycznej towarzyszącej partyturze - która w procesie percepcji utworu stworzy w umyśle słuchacza pożądaną „scenę słuchową”. Owa scena dźwiękowa jest oparta na opozycji pierwszego planu („figura”) wobec planu drugiego („tło”), przy czym w różnych fragmentach następować będzie zmiana ich konfiguracji, różnego rodzaju wzajemne interakcje, aż do zamiany ich ról. W początkowej fazie utworu funkcję figury pełni partia piły, zaś orkiestra smyczkowa tła. Te dwa makroelementy kompozycji autor nazywa „strumieniami”, nawiązując do teorii strumieniowania Alberta Bregmana. Kompozytor proponuje dodatkowo ideę „narracji tła”, która ma być ostatecznym celem jego pracy kompozytorskiej.

Wszystkie te pomysły, a szczególnie idea narracji tła, aby mogły zaistnieć w percepcji słuchacza wymagają zanurzenie ich w czasie. Stąd *Apeiron* cechuje płynna wieloodcinkowość, w której można wyróżnić kilka segmentów. Proponowana przez kompozytora segmentacja wygląda następująco: utwór składa się z czterech faz; każda z nich wykorzystuje różne konfiguracje i relacje pomiędzy strumieniami. Fazy z kolei dzielą się na różną ilość scen. W fazie pierwszej mamy ich dwie, w fazie drugiej jest ich siedem, w fazie trzeciej trzy, a w fazie czwartej jedna. Ponadto w partyturze zaznaczony jest podział na akty. Jest ich pięć, a ich nazwy w języku islandzkim oznaczają typowe dla Islandii zjawiska natury. Podział na akty jest niezależny od wcześniej opisanej segmentacji i ma celu wskazanie źródeł inspiracji kompozytora.

Scena I jest rodzajem ekspozycji dwóch strumieni bez wskazania, który z nich będzie pełnił rolę figury, a który tła. Tu decydującym elementem charakteryzującym poszczególne strumienie jest barwa. Barwa piły jest radykalnie różna od barwy orkiestry smyczkowej. Na tle akordów smyczków zbudowanych z nałożonych na siebie kilku trytonów pojawia się piła z charakterystycznymi trylami i glissandami, po czym glissandowe tremola smyczków wprowadzają Scenę II.

Po krótkiej cezurze piła kontynuuje swoje glissanda, jednak tym razem smyczki upodobią się fakturalnie i artykulacyjnie do piły. Stopniowo jednak pojawiają się w ich partiach szybkie tremola oraz repetycje kilkunutowych motywów. Scena kończy się tremolem akordu złożonego z najwyższych możliwych do zagrania dźwięków orkiestry smyczkowej.

Scena III rozpoczyna się w miejscu oznaczonym w partyturze literą A. Istotnym elementem jest tu zmienna dynamika. Crescenda i decrescenda zarówno w partii piły jak i smyczków powodują naprzemienną dominację instrumentu solowego nad orkiestrą i odwrotnie. Coraz bardziej ruchliwe partie smyczków zmierzają do finału tej sceny, tj. akordu zagranego *tutti*, który z trzykrotnie powtarzanymi półtonowymi glissandami jest transponowany w dół o sekundę małą. Wyjątkiem są tu skrzypce koncertmistrza, które równoległe z piłą wnoszą się glissandem w górę. Krótkie wznoszące się tremola I skrzypiec spotykają się z glissandem do najwyższego możliwego dźwięku piły, co kończy tę scenę.

Początek Sceny IV charakteryzuje zatrzymanie motoryki obecnej w scenie poprzedniej, a kończy krótkimi glissandami w górę.

W scenie V wszystkie smyczki wykorzystują jedną figurę melodyczno-rytmiczną, która zbudowana jest z wstępujących tercji i która jest przeprowadzana imitacyjnie przez całą orkiestrę. W połowie tej sceny wznoszące się tercje przekształcają się w tremolowane glissanda, co upodabnia smyczki do partii piły.

Scenę VI rozpoczynają krótkie, szybkie i powtarzane motywy o ambitusie nieprzekraczającym tercji małej. Gdy te motywy przechodzą w szybko powtarzane dwudźwięki, dołącza do nich piła z charakterystycznymi glissandami, po czym faktura zarówno smyczków, jak i piły zmienia się w tercjowe tremolanda. *Pizzicato* skrzypiec kończy tę scenę.

Po krótkiej cezurze rozpoczyna się najdłuższa Scena VII. Charakteryzuje ją stopniowe stapianie się partii piły z partią smyczków, co doprowadza do zdwojenia piły przez pierwsze skrzypce z grupy I skrzypiec, a dalej dołączają do nich pierwsze skrzypce z grupy II skrzypiec. Stopniowo również i inne smyczki podejmują niektóre motywy piły zachowując podobną strukturę rytmiczną. Tryle na długich nutach oraz glissanda orkiestry smyczkowej kończą tę scenę.

Pojawiający się ponownie w orkiestrze akord zbudowany z różnych transpozycji trytonu zwiastuje rozpoczęcie sceny VIII. Tym razem akord jest powtarzany wielokrotnie w stale zmniejszających odstępach czasu. Po krótkim glissandzie orkiestra smyczkowa spotyka się na dźwięku G, który utrzymuje się przez cztery takty, a następnie glissandami „rozstraja się” na klaster wzbogacony trylami. Cały ten proces odbywa się jakby w zwolnionym tempie, gdyż dominują długie wartości nut. Na tym tle piła gra wyraźną melodię. Po wyciszeniu smyczków zostaje pod fermatą na wzbogaconym trylem dźwięku *cis*.

W partii orkiestry Scena IX jest identyczna ze sceną ją poprzedzającą. Charakter partii piły też się nie zmienia.

Scena X zaczyna się od improwizacji piły, po czym powraca kantylena ze sceny poprzedniej. Natomiast partia orkiestry staje bardziej zróżnicowana. Pojawia się cały zestaw fakturalnych i artykulacyjnych efektów znanych już z poprzednich scen. Duże skoki dynamiczne powodują, że faktura staje się bardziej wyrazista a całość bardziej motoryczna. Opadające glissanda w partii piły i orkiestry kończą tę scenę.

Pierwsze kilka taktów Sceny XI charakteryzuje zwiększona aktywność orkiestry i brak piły. Pojawia się ona w taktach 116, ale jest to inny egzemplarz tego instrumentu. Wykonany z cieńszej stali, generuje szersze spektrum brzmienia. Jej partia rozpoczyna się improwizacją *a piacere*, bez jakichkolwiek wskazówek co do materiału i charakteru improwizacji. Faktura piły i smyczków jest podobna; są to wznoszące się glissanda zakończone *accelerando* ćwierćtonowych akordów w smyczkach. Powtórnej improwizacji piły towarzyszą szybko powtarzane klastera ćwierćtonowe smyczków. Scena kończy się wznoszącymi się glissandami piły i smyczków.

Scenę XII piła rozpoczyna kolejną improwizacją, jednak zamiast smyczka użyta jest miękka pałka perkusyjna. Tym razem kompozytor sugeruje elementy, które powinny w niej znaleźć. Są to glissanda oraz wznoszące się i opadające następstwa dźwięków o wzrastających lub malejących czasach trwania. Podobnie jak w scenie poprzedniej, kończy się ona wznoszącymi glissandami smyczków.

W początkowej fazie ostatniej XIII Sceny orkiestra jest zredukowana do partii I i II skrzypiec, które tercjowymi tremolandami towarzyszą improwizacji piły na podanej pięciodźwiękowej skali. W improwizacji tej piła powraca do grania *arco*. W tremolandach smyczków stopniowo pojawiają inne interwały z wyraźną dominacją trytonów, zaś w improwizacji piły glissanda. Po krótkim czterotaktowym fragmencie zbudowanym z szybko powtarzających półtonowych motywów w partii smyczków, orkiestra powraca do tremoland, na tle których glissandowa improwizacja piły kończy utwór.

Ten z konieczności pobieżny opis utworu pozwala jednakże dostrzec kilka jego cech charakterystycznych:

1. Utwór jest skomponowany z dość jednorodnego materiału brzmieniowego, który został zamknięty w krótkie odcinki różniące się fakturą. Można zaryzykować twierdzenie, że brzmienie i faktura są głównym budulcem całej kompozycji, zaś relacje wysokościowe są tu jedynie artefaktem, wynikiem zakomponowanej gry fakturą. Mimo, że utwór wykorzystuje bogatą paletę brzmień, to ma się wrażenie pewnej jego amorficzności, a nawet zaskakującej homogeniczności. Spowodowane to jest brakiem zauważalnych odniesień do relacji wysokościowych, zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym.

2. Kompozytor szczegółowo zaplanował przebieg dramaturgii utworu. Czy słuchacz będzie w stanie ów kompozytorski plan zauważyć? Osobiście uważam, że nie. Utwory sonorystyczne operują raczej chmurami dźwięków; stąd brak w nich mikro-napięć i ich rozwiązania, tj. zauważalnych relacji między poszczególnymi dźwiękami, co powoduje szczególny rodzaj percepcji, właśnie „percepcji strumieniowej”. Aby strumienie te mogły być identyfikowane jako różne, konieczne jest bardzo wyraziste ich zróżnicowanie. Obawiam się, że amorficzność materiału dźwiękowego użytego dla smyczkowego tła takiej różnorodności nie gwarantuje. Dlatego też „narracja tła” – główna idea kompozytora przedstawionej partytury – może nie być czytelna. Niemniej jednak, utworu słucha się z zainteresowaniem. Czasem fiasko eksperymentu teoretycznego może zrodzić intrygujące owoce.

3. Warto z uznaniem zauważyć użycie piły w partii koncertującej; to rzadki przypadek, aby tak niekonwencjonalny instrument, pojawił się w środku orkiestry symfonicznej. Przy okazji, imponujące jest mistrzostwo wykonawcy, które można podziwiać w nagraniu II Części utworu.

4. Partytura jest napisana jasno i przejrzysto. Nie jest jednak wolna od drobnych usterek i przeoczeń. Poza tymi, o których już wspomniano w części recenzji dotyczącej partytury, należy zwrócić uwagę, że włoskie słowo *muta* jest trybem rozkazującym czasownika *mutare* i oznacza „zmień”. Jego użycie w partii instrumentalisty grającego na dwóch różnych instrumentach wtedy, gdy należy zmienić instrument, jest w pełni uzasadnione. W opisie składu wykonawców nie ma to sensu. Zazwyczaj używa się partykuły *anche*, która oznacza „również”. Na pierwszych stronach partytury znajdują się „Uwagi wykonawcze” oraz „Objaśnienia znaków i symboli” w języku polskim. Niezrozumiały jest więc wyjątek zrobiony dla półflażoletów. Symbol półflażoletu opisany jest w języku angielskim jako *half harmonic*.

5. Na pochwałę zasługuje szata graficzna partytury. Mimo drobiazgowego zapisu intencji kompozytora jest ona czytelna, a jej elegancka czcionka i układ stron zachęca wręcz do lektury.

Ocena dorobku dydaktycznego

Działalność dydaktyczna mgr Kamila Kruka skoncentrowana jest na nauczaniu przedmiotów teoretycznych. Swoją działalność edukacyjną zaczął on w 2015 roku w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina w Krakowie, a od 2016 jest pedagogiem w Archidiecezjalnej Szkole Muzycznej II stopnia im. ks. Kardynała Franciszka Macharskiego.

W ramach studiów doktoranckich kompozytor prowadził również zajęcia z Propedeutyki kompozycji, Współczesnych technik kompozytorskich oraz Wybranych zagadnień muzyki nowej w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Swoją działalność edukacyjną kandydat na doktora nie ogranicza tylko do roli nauczyciela. Jest autorem kilku referatów o tematyce związanej z muzyką współczesną, które wygłaszał na konferencjach naukowych organizowanych przez polskie uczelnie muzyczne. Referaty te, wygłaszane na konferencjach naukowych w uczelniach muzycznych, których słuchaczami są przede wszystkim studenci oraz ich późniejsze publikacje, mają niewątpliwie walor edukacyjny.

KONKLUZJA

Zasadniczą częścią pracy doktorskiej z kompozycji jest utwór muzyczny. Przedstawiona do oceny partytura jest przemyślana i świadczy o wyrazistym zamysle twórczym kompozytora, który od początku pracy nad nim wiedział, że ma zamiar skomponować utwór sonorystyczny ze szczegółowo zaplanowaną sposobem jego odbioru przez potencjalnego słuchacza. O ile towarzysząca partyturze praca teoretyczna nie wzbudziła mego szczególnego zachwytu, to nie mam wątpliwości, że *Sequenze di ologrammi na orkiestrę* spełnia wymogi Artykułu 13 Ustawy z dn. 14 marca 2003 r. (Dz. U. nr 65, poz. 595 z późniejszymi zmianami) oraz Rozporządzenia MNiSW z dn. 22 września 2011 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. nr 204 poz. 1200). Dlatego też rekomenduję przyznanie mgr Kamilowi Krukowi stopnia doktora sztuk muzycznych.

Prof. dr hab. Stanisław Krupowicz