

dr hab. Ignacy Zalewski

Warszawa, 04.05.2022

dziedzina sztuki
dyscyplina - sztuki muzyczne

-

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki
ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa
e-mail: ignacy.zalewski@chopin.edu.pl

RECENZJA

w postępowaniu habilitacyjnym **dr. Karola Nepelskiego**

w dziedzinie *sztuki* w dyscyplinie *sztuki muzyczne*

1.1 INFORMACJE O PROCEDURZE, ZLECENIODAWCY RECENZJI, I PODSTAWACH PRAWNYCH DZIAŁANIA RECENZENTA

Podjąłem się działań w charakterze recenzenta w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego dr. Karolowi Nepelskiemu w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie *sztuki muzyczne* w związku z pismem Rady Doskonałości Naukowej (RDN) o numerze Z8.4000.48.21.4.KK, informującym o powołaniu części składu komisji habilitacyjnej w odpowiedzi na wniosek dr. Karola Nepelskiego o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego skierowanym do RDN, datowanym na 30.11.2021. Zleceniodawcą recenzji jest Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (na podstawie stosownej umowy zlecenia podpisanej pomiędzy mną a Akademią 31.03.2022). Podstawą prawną sporządzenia recenzji jest ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2020 r. poz. 85, 374, 695, 875, 1086, z 2021 r. poz. 159), w szczególności art. 219 ust. 1 pkt 1-3 i art. 221 ust. 8).

1.2 PODSTAWOWE DANE O HABILITANCIE

Dr Karol Nepelski jest kompozytorem od lat obecnym w polskim życiu muzycznym i teatralnym. Jest absolwentem i wykładowcą Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W 2007 roku uzyskał dyplom (z wyróżnieniem) magistra sztuki na kierunku kompozycja i teoria w specjalności kompozycja (utwór dyplomowy *The Elements II (Żywioły)*, napisany pod kierunkiem prof. Zbigniewa Bujarskiego). W 2011 roku otrzymał

stopień naukowy doktora *sztuki muzycznej* (oraz dyplom z wyróżnieniem "za wybitną pracę doktorską") w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, w specjalności *kompozycja*, nadany w Akademii Muzycznej w Krakowie, (rozprawa doktorska "Elementy kultur pierwotnych w muzyce współczesnego zachodu, na przykładzie mojej Neurosymfonii" napisana pod kierunkiem prof. dr hc. mult. Krzysztofa Pendereckiego). Dr Karol Nepelski w trakcie swojej dotychczasowej kariery artystycznej współpracował z szeregiem znakomitych zespołów i orkiestr, prezentując głównie utwory podejmujące wątek tzw. „neuroestetyki” (m.in. *Neurosymfonia* na wielką orkiestrę symfoniczną, zamówiona i wykonana przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach w ramach XIV Śląskich Dni Muzyki Współczesnej, 2010; *Aesthetic Symphony (Symfonia estetyczna)*, zamówiona przez Uniwersytet Jagielloński z okazji 19. Światowego Kongresu Estetycznego „Aesthetics in Action”, prawykonanego przez Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej pod batutą Jacka Kapszyka, 2013). Muzyka Habilitanta wykonywana była w ośrodkach zagranicznych (m.in. Londyn, Glasgow, Freiburg, Lizbona). Dr Karol Nepelski zajmuje się również tworzeniem muzyki teatralnej, odnosząc na tym polu sukcesy. Stale współpracuje z renomowanymi polskimi scenami teatralnymi. Jest także aktywnym uczestnikiem ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowo-artystycznych oraz inicjatorem i kierownikiem tego rodzaju przedsięwzięć (jak np. cyklu wykładów, warsztatów i koncertów *aXes. Triduum Muzyki Nowej*, odbywającego się w latach 2011-2014).

1.3 OCENA DOKUMENTACJI

Dokumentacja została mi przekazana listownie przez Radę ds. dyscypliny – sztuki muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Sporządzono ją na nośniku elektronicznym (płyta CD). Składa się ona z trzech folderów. Pierwszy z nich to „Karol Nepelski dokumenty do druku” (zawierający *wniosek przewodni, autoreferat i wykaz osiągnięć naukowych i artystycznych*). Każdy z dokumentów zamieszczony został podwójnie: w postaci edytowalnej (plik .doc) i .pdf. Drugi folder nosi nazwę „Karol Nepelski dorobek” i zawiera szereg podfolderów („dyplomy, nagrody i stypendia”, „konferencje i kongresy”, „organizacja życia naukowego i artystycznego”, „prawykonania, koncerty i seminaria”, „publikacje”, „spektakle teatralne muzyczne”). W nich znaleźć można zdjęcia i skany dokumentów (programy koncertów, plakaty konferencji itp.), poświadczające dorobek Habilitanta, **w tym uzyskanie stopnia doktora sztuki muzycznej**. Trzeci z folderów, „Karol Nepelski utwór habilitacyjny *Psychoacoustic Models*”, mieści w sobie partyturę wyróżnionego osiągnięcia, dzieła *Psychoacoustic models*” wraz z nagraniem (jak rozumiem,

z premiery utworu w Londynie, choć nie podano na ten temat informacji). Oprócz tego dr Nepelski zawarł w tym folderze zdjęcia umów pomiędzy nim a Instytutem Adama Mickiewicza oraz London Philharmonic Orchestra, jak również zdjęcia programu koncertu, na którym prawykonano *Psychoacoustic Models*. Odnośnie do dokumentacji pozwoliłbym sobie na dwie uwagi natury technicznej: pliki mogłyby nosić mniej „generyczne” nazwy (każde zdjęcie/skan poświadczający osiągnięcie funkcjonuje jako „IMG_numer zdjęcia”, co nie ułatwia odnalezienia się w dużej ich liczbie). Wykaz osiągnięć naukowych i artystycznych mógłby natomiast charakteryzować się bardziej wyrazistym podziałem wewnętrznym, nie tylko na osiągnięcia zagraniczne i ogólnopolskie, ale także ze względu na ich rodzaj: muzykę „koncertową”, teatralną i performance. Niezależnie od tego uważam dokumentację za kompletną i sporządzoną prawidłowo.

2.1 OCENA OSIĄGNIĘĆ ARTYSTYCZNYCH I NAUKOWYCH ORAZ AUTOREFERATU

2.1.1 Ocena osiągnięć artystycznych i naukowych

W swoim autoreferacie dr Karol Nepelski przedstawił swoje osiągnięcia artystyczne, wyróżniając jedno z nich w ramach swojego postępowania habilitacyjnego (*Psychoacoustic Models*) oraz działalność naukową i popularyzatorską. Przedstawił szczegóły swojego zatrudnienia w Katedrze Kompozycji Akademii Muzycznej w Krakowie. W latach 2010-2011 pracował na stanowisku asystenta w wymiarze 1/4 etatu, w latach 2011-2012 jako asystent już na cały etat. Ponadto, Habilitant podaje, że od 2012 roku ponownie został zatrudniony na stanowisku asystenta w pełnym wymiarze godzin. Do dokumentacji dołączone jest jednak zdjęcie umowy o pracę dr. Nepelskiego, które wskazuje, że od 2020 roku pracuje na stanowisku adiunkta - o czym z niezrozumiałych dla mnie powodów, być może przez pomyłkę, nie zdecydował się poinformować w autoreferacie. Ponadto, dr Karol Nepelski pełnił funkcję recenzenta w przypadku dziesięciu prac dyplomowych na swojej macierzystej uczelni. Niestety, ani z wykazu osiągnięć naukowych i artystycznych, ani z autoreferatu, nie dowiadujemy się niczego więcej o prowadzonej przez dr. Nepelskiego działalności dydaktycznej i organizacyjnej na Akademii Muzycznej w Krakowie. Habilitant nie napisał, jakie przedmioty wyklada na swojej macierzystej uczelni, ani też w jakie prace organizacyjne na jej rzecz jest zaangażowany. Poinformował natomiast, że współpracuje dydaktycznie z Akademią Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego (dr Nepelski pisze, że im. Ludwika Solskiego, ale rozumiem, że to ewidentny lapsus)

i Akademią Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Dr Karol Nepelski uczestniczył w licznych konferencjach i sympozjach organizowanych w macierzystej uczelni, a także w Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki we Lwowie, Akademii Muzycznej im. Franciszka Liszta w Budapeszcie czy na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest także autorem kilku artykułów opublikowanych w branżowej prasie (m.in. *Neue Musikzeitung*, *Glissando*).

Habilitant wymienił w ocenianym tekście ważniejsze dokonania artystyczne oraz uzyskane nagrody i stypendia (poza stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego *dla wybitnych młodych naukowców* otrzymanym w 2011 roku i stypendium twórczym *na rozwój szczególnych uzdolnień muzycznych* przyznawanym przez Fundację Grazella im. Anny Marii Siemieńskiej są to wyłącznie laury związane z muzyką teatralną).

Do głównych osiągnięć artystycznych dr. Nepelskiego zaliczają się: prawykonanie w 2010 roku przez zespół Kwartludium utworu *PRIMORDIUM: Encephalon*, zamówionego przez wrocławski festiwal „Musica Polonica Nova”. Dzieło doczekało się także kolejnych prezentacji - w Krakowie, Lizbonie i Gdańsku. Ponadto: prawykonanie utworu zamówionego przez Royal Scottish National Orchestra w Glasgow w ramach stypendium kompozytorskiego *Composer's Hub* (2020-2021). Szkoda, że ani z wykazu osiągnięć, ani z autoreferatu, nie można dowiedzieć się niczego więcej na temat tego osiągnięcia; autor nie podał nawet tytułu utworu, określając go jedynie lapidarnym i niejasnym określeniem „nowy utwór dla młodych kompozytorów”. Innym znaczącym się osiągnięciem dr. Karola Nepelskiego jest prawykonanie opery *Birdy*, dwukrotnie - w dwóch wersjach. Najpierw w obsadzie dwóch solistów i elektronika, następnie w wersji na kontratenora, aktora, flet kontrabasowy, puzon, skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i elektronikę; oba wystawienia miały miejsce podczas festiwalu oper współczesnych "Tête à Tête" w Londynie w 2018 i 2019 roku. Do wyróżniających się osiągnięć należą także te przytoczone przeze mnie w dziale „Podstawowe dane o habilitancie” (prawykonanie *Neurosymfonii* i *Aesthetic Symphony*). Habilitant współpracował ze znakomitymi zespołami - na czele z wybitnym niemieckim zespołem Ensemble Musikfabrik. Dr Nepelski przedstawił także swoją działalność popularyzatorską, która może wzbudzać podziw. Bierze on udział w warsztatach artystycznych (głównie teatralnych) dla dzieci i młodzieży, rodzin (koncert rodzinny w Filharmonii Łódzkiej), przypadkowych słuchaczy w przestrzeni publicznej ("Obudź Polskę" z holenderską orkiestrą młodzieżową Ricciotti Ensemble) i osób z niepełnosprawnościami

(trzyletni program "Przewodnicy zmysłów" w Teatrze Ludowym w Krakowie przeznaczony dla osób niewidomych).

Z przedstawionej przez Habilitanta dokumentacji wynika, że jego całkowity dorobek artystyczny z ostatnich przeszło dziesięciu lat obejmuje **21** zagranicznych premier jego muzyki i **59** krajowych (w obu liczbach mieści się także performance, aranżacja i muzyka teatralna) oraz **26** innych wykonań i wydarzeń okotomuzycznych z udziałem Habilitanta (w tym poza koncertami zawierają się także np. udzielane wywiady, audycje poświęcone jego muzyce). Lektura wykazu osiągnięć pozwala na dostrzeżenie, że główną formą aktywności kompozytorskiej dr. Karola Nepelskiego była muzyka pisana na potrzeby spektakli teatralnych. Przy ogólnie dobrym wrażeniu, jakie wywiera aktywność artystyczna dr. Nepelskiego, zaskakuje brak w jego dorobku jakiegokolwiek płyty CD. Jego muzyka na przestrzeni ostatnich lat, wg dokumentacji, nie została ani razu zarejestrowana i wydana.

Mimo drobnych zastrzeżeń (przede wszystkim dotyczących zbyt małej liczby informacji o działalności dydaktycznej prowadzonej na macierzystej uczelni i niejasności co do faktycznego stanowiska, na którym jest zatrudniony), osiągnięcia artystyczne i naukowe dr. Karola Nepelskiego przyjmuję.

2.1.2 Ocena autoreferatu

Znając dorobek artystyczny i nastawienie badawcze Habilitanta, wyrażone choćby całkiem licznymi wykładami na temat własnej twórczości, można, a wręcz należało spodziewać się wnikliwej, pogłębionej analitycznej refleksji, w której Autor nie tylko podałby wymagane ustawowo elementy, ale także poddał je dalej idącej refleksji. Tymczasem autoreferat dr. Karola Nepelskiego to dość krótka, powierzchowna wypowiedź, jedynie wymieniająca co ważniejsze punkty jego artystycznej i naukowej drogi. Samemu osiągnięciu wskazanemu we wniosku (*Psychoacoustic Models*) poświęcił Habilitant niewiele ponad dwa dość krótkie akapity. Poprzedził je zdawkowym przedstawieniem *neuroestetyki*, bliskiej mu interdyscyplinarnej dziedziny badawczej, którą zdefiniował w jednym zdaniu. Z pewnością warto było pokusić się o szerszy opis. Nie dowiadujemy się, przykładowo, które elementy – i której z teorii neuroestetycznych – stanowiły centrum jego zainteresowań artystycznych na przestrzeni lat wykorzystywania tego źródła inspiracji? Jacy badacze wpłynęli na te zainteresowania (Semir Zeki? Nancy Etcoff)? Wreszcie: jak *konkretnie* kompozytor kształtuje materię muzyczną w oparciu o neuroestetyczne inspiracje?

Jak wspomniałem wyżej, Habilitant potraktował dość powierzchownie również opis szczególnego osiągnięcia – *Psychoacoustic models* (ocenie samego dzieła poświęcona została osobna sekcja niniejszej recenzji). Dr Karol Nepelski dość nieprecyzyjnie formułuje swoje myśli na temat dzieła. Pisze np., że: „w przeciwieństwie do teorii neuroestetycznych, szukających przyczyn zachwytu człowieka nad muzyką, w przedmiotowym utworze chciałem skoncentrować się na zjawiskach akustycznych samych w sobie, które wystawiają na próbę naszą percepcję.” Natomiast akapit wyżej przekonywał, że dzieło powstało jako kontynuacja jego poszukiwań „w zakresie neurobiologicznych podstaw przeżycia estetycznego. Dziedzina nauki badająca tego typu zagadnienia, (...) znana jest pod pojęciem neuroestetyki.” Czytelnik autoreferatu nie jest więc w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy *Psychoacoustic Models* jest związane z wcześniejszymi poszukiwaniami neuroestetycznymi Autora, czy stoi wobec nich w kontrze.

Pochylając się w kilku zdaniach nad samą tkanką utworu, dr Karol Nepelski wymienia dwa motywy: „melodyczny” (czy raczej: melodyczny który „ewoluuje” w „harmoniczny”) oraz, jak sam pisze, „percepcję metrum, pulsu i okresowości, która po melodii jest drugim motywem” jego utworu. To rodzi we mnie pytanie, czy percepcja czegokolwiek *per se* może być w ogóle „motywem” dzieła muzycznego? Ważniejsze, szczególnie z perspektywy recenzji w ramach dziedziny *sztuki muzycznej*, wydaje mi się to, jak Habilitant rozumie właściwie termin „motyw”? Analiza samego dzieła wskazywałaby, że chodzi o pewne formotwórcze przebiegi wysokościowe i rytmiczne, a sam utwór zdaje się być osadzony wokół dwóch prostych idei dźwiękowych: inicjalnego materiału wysokościowego i pojawiającej się później prostej, permutowanej struktury rytmicznej. Z tych kilku zdań poświęconych „motywom” w *Psychoacoustic models* nie można być jednak przekonanym, czy aby Habilitantowi nie chodziło o „motyw” w sensie bardziej potocznym. Nie rozumiem też do końca, co dr Karol Nepelski miał na myśli twierdząc, że „na drodze rozwoju materiału dźwiękowego oba motywy zaczynają się przenikać - rytm nabiera rysów melodycznych a melodia jest rytmizowana”. Wniosuję, że meritum stanowi w tym opisie fakt stopniowego nadawania strukturze *stricte* rytmicznej wysokości dźwięków wywiedzionych z „motywu melodycznego”. O ile jestem w stanie przyjąć, że motyw rytmiczny (w toku instrumentacji, kontrapunktu itd.) może nabrać „rysów melodycznych”, o tyle zupełnie nie rozumiem, co to znaczy, że „melodia jest rytmizowana”. Przecież „rytmizowana” w ten czy ów sposób jest od samego początku przebiegu muzycznego *Psychoacoustic models*. Znowu, mając za wskazówkę sam opis, mógłbym się jedynie domyślać, że może chodzić o nadanie jakiegoś

specyficznego rytmu przewodniemu materiałowi wysokościowemu dzieła, który – tu znów musiałbym jedynie dywagować – pierwotnie powinien być w jakiś sposób zupełnie rytmu pozbawiony, by móc zostać „zrytmizowanym”. Wydaje się, że wystarczyło pokusić się o szerszą charakterystykę obu motywów, ubogacić swoją refleksję odpowiednią terminologią i jej wyjaśnieniem, by tego typu wątpliwości uniknąć.

Mimo znacznych zastrzeżeń odnośnie do logiki i spójności wypowiedzi dotyczącej dzieła wskazanego jako szczególne osiągnięcie, oraz niedostatecznego moim zdaniem pogłębienia analitycznego refleksji odautorskiej, autoreferat przyjmuję.

2.2 OCENA DZIEŁA WSKAZANEGO JAKO SZCZEGÓLNE OSIĄGNIĘCIE

Osiągnięciem wyróżnionym przez dr. Karola Nepelskiego w postępowaniu habilitacyjnym jest utwór *Psychoacoustic Models* (Modele psychoakustyczne) na orkiestrę o następującym składzie: dwa flety (pierwszy z zamianą na flet piccolo), dwa oboje, dwa klarnety in *Sib* (drugi z zamianą na klarnet basowy), dwa fagoty (drugi z zamianą na kontrafagot), dwa rogi in *Fa*, dwie trąbki in *Sib*, puzon, puzon basowy, tuba, harfa, czelesta, dwóch perkusistów (grających na: bębnie wielkim, talerzu zawieszonym, tam-tamie, wibrafonie, trzech tom-tomach, fruście, werblu, czterech templeblockach – pierwszy, drugi – na marimbafonie, fruście, trójkącie i talerzu zawieszonym) i smyczki o niewielkim składzie (trzy pierwsze skrzypce, dwoje drugich skrzypiec, dwie altówki, dwie wiolonczele i dwa kontrabasy). Dzieło zostało napisane i prawykonane w ramach udziału kompozytora w programie London Philharmonic Orchestra Young Composers Programme pod batutą Jamesa MacMillana w Queen Elizabeth Hall w Londynie. Nawiasem mówiąc, dr Nepelski konsekwentnie podaje w autoreferacie oraz w partyturze, że prawykonania dzieła dokonała London Philharmonic Orchestra, gdy faktycznie wykonawcami byli po połowie członkowie tej orkiestry i młodzi uczestnicy warsztatów dla instrumentalistów, nie będący muzykami LPO (rozumiem to jednak jako rodzaj skrótu myślowego, związanego z faktem organizowania całego przedsięwzięcia przez londyńską orkiestrę). Dzieło zawiera się w 158. taktach, a czas jego trwania to około siedem minut. Habilitant podaje, że partytura napisana jest „in C”, nie precyzuje jednak, jak ma się to do notacji fletu piccolo, czelesty i kontrabasów. Lektura i odsłuch załączonego nagrania *Psychoacoustic models* sugerują, że zapisano je w odpowiednich, oktawowych transpozycjach – stosowną informację na ten temat z pewnością można było zawrzeć w partyturze. Podobnie jak legendę wykonawczą. Kompozytor zastosował notację ćwierćtonową (mikrotonową?), pozostawiając ją bez

jakiegokolwiek komentarza wyjaśniającego, o jakie dokładnie wysokości „pomiędzy półtonami” chodzi. Gdyby chodziło o wysokości „niedokładne”, też warto byłoby to opatrzyć odautorskim komentarzem w sekcji poświęconej objaśnieniom oznaczeń, biorąc pod uwagę, że istnieje w literaturze co najmniej kilka konwencji notacji mikrotonowej. Na pewno Habilitant mógł się też zdecydować na wyjaśnienie, czym są nuty w nawiasach (takt 8.) w instrumentach dętych, harfie i perkusji. Podobnie jak w przypadku wątpliwości co do jasności wypowiedzi w autoreferacie, tak i w zapisie partyturowym, czytelnik (i wykonawca!) utworu zdany jest tu na własną domyślność lub obecność kompozytora objaśniającego wątpliwości na próbie: czy chodzi o to, że wykonanie tych dźwięków w nawiasie jest opcjonalne? A może mają być tak krótkie, że jakby niemal wcale nie zostały zagrane? Podobne wyjaśnienia mogłyby zostać umieszczone – nawet już w samym zapisie nutowym – w odniesieniu do pojawiającej się jednokrotnie, w takcie 10., fletowej rozszerzonej techniki wykonawczej. Jest raczej jasne, że chodzi o flażolety, ale nadmiar informacji partyturowej jest mniejszym problemem niż jej niedostatek.

Oszczędność w objaśnianiu własnego zapisu to jednak niejedyny, i nie największy, problem partytury dr. Nepelskiego. Zdarza mu się przekraczać skalę instrumentów, np.:

- w takcie 84. w fagocie umieścić dźwięk *d* kontra,
- w takcie 85. w 1. waltorni znajduje się natomiast dźwięk *fis* trzykresłne (!), i to jeszcze w dynamice *piano*.
- W taktach 114-115 i 117. drugiemu klarnetowi powierzył Kompozytor *fis* czterokresłne - na siódmej dodanej górnej. Takty 120, 122, 126 i 129-131 w drugim klarnecie i drugim fagocie zdają się sugerować, szczególnie w odniesieniu do pierwszych klarnetu i fagotu, które są zapisane w tych taktach niżej niż drugie, że kompozytor, może nieopatrzenie, przeniósł te dwa instrumenty w zapisie odpowiednio oktawę wyżej i oktawę niżej.

Niestety, przypadków przekraczania skali instrumentów (klarnetu, fagotu i waltorni) jest w partyturze Habilitanta więcej, łącznie naliczyłem ich kilkanaście. Niezależnie od ich przyczyny, są to po prostu ewidentne błędy kompozytorskie, które przecież musiały spowodować dyskusję twórcy z wykonawcami już na pierwszej próbie.

Od premiery *Psychoacoustic Models* minęły prawie cztery lata, było zatem trochę czasu, by przejrzeć zapis utworu pod kątem wykonawczym – ale także redakcyjnym. Skróty partyturowe są niekonsekwentne:

- pierwszy klarnet oznaczony jest, począwszy od drugiej strony zapisu nutowego, jako *Bb Cl.*, podczas gdy drugi klarnet już tylko jako *Cl.*
- Pierwszy fagot to *Bsn.*, ale drugi fagot otrzymał skrót *Bn.*
- Mimo napisania dwóch waltorni na jednej pięciolinii, skrót to po prostu *Hn.*, co nie musiałyby zwracać uwagi gdyby nie dwa oboje, również zanotowane na jednej pięciolinii, opatrzone skrótami *Ob. 1, 2.* Podobna niekonsekwencja edycyjna dotyczy także trąbek i puzonów.
- Pierwsze skrzypce oznaczone są na pierwszej stronie zapisu nutowego jako *2 Violin I R* (tu warto byłoby, dla wyróżnienia, że obsada nie jest pojedyncza, użyć liczby mnogiej: *Violins*) i *Violin I L*, by na kolejnych funkcjonować pod skrótami *2 Vln.* i *Vln.* Ponownie, tak jak w przypadku numeracji obojów i braku takiej w instrumentach dętych blaszanych, problemem jest tu przede wszystkim niekonsekwencja i brak spójności: drugie skrzypce Autor notuje używając skrótów *Vln. R II* i *Vln. L II.*

Tego rodzaju niepozorne drobiazgi mają (nie tylko) dla ocenianego dzieła swoje znaczenie, bo kompozytor rozstawia wszystkie instrumenty smyczkowe „stereofonicznie”, połowę muzyków po prawej, połowę po lewej. A przynajmniej tak wnioskuję z oznaczeń „R” i „L”... Te litery (które odczytuję jako *right* i *left*) to jedyny trop sugerujący to rozwiązanie (a być może chodzi po prostu o to, po której stronie muzyk siedzi przy pulpicie?). Raz jeszcze brakuje tu jednoznacznego wyjaśnienia podjętych decyzji kompozytorskich. Stoję na niekontrowersyjnym, jak sądzę, stanowisku, że partytura utworu muzycznego musi być jednoznacznym i bardzo precyzyjnym zapisem wszelkich intencji kompozytora. W przypadku utworu *Psychoacoustic Models* dr. Karola Nepelskiego niejasności jest jednak bardzo dużo.

Sama estetyka zapisu nutowego także nie robi najlepszego wrażenia. Poszczególne partie często nachodzą na siebie, np.:

- waltornie i trąbki w taktach 35-39,
- instrumenty dęte drewniane w taktach 126 i 129,

czasem brak dynamiki, np.:

- tuba w taktach 33-39,
- drugi klarnet i pierwszy fagot w taktach 36-38,
- smyczki na początek *crescenda* w takcie 129.,
- czelesta w takcie 114.



Jest to wyliczenie niepełne, obejmujące tylko część takich przypadków; osobiście oznaczyłbym (lub wręcz powtórzył) dynamikę, szczególnie w dziele, dla którego zróżnicowanie dynamiczne odgrywa taką rolę, jak *Psychoacoustic Models*, w znacznie większej liczbie miejsc, by uniknąć wątpliwości podczas prób i koncertu. Ponadto, partytura zawiera także inne, drobniejsze usterki i niejasności, np. na którym instrumencie muzyk grający na fagocie i kontrafagocie wykonać ma pierwszą nutę utworu? Nie jest to klarownie podane, a tuż po pierwszym dźwięku następuje zmiana na fagot [→Bassoon], można więc zakładać, że zaczyna na kontrafagocie, by za chwilę zmienić instrument. Kompozytor poskąpił jednak takiej jednoznacznej informacji, mimo że w klarncie/klarncie basowym jednoznacznie wskazał, że zacząć ma klarnet basowy. Do błędów o mniejszej wadze, ale jednak obecnych w partyturze należą także:

- obecność oznaczenia „l.v.” w 1. klarncie (takt 46.), ewidentny efekt kopiowania nut z jednej partii (np. harfy) do drugiej;
- niewykonalna przez jedną altówkę w oktawie małej kwarta *c-f* – zapewne miały być to dalej flażolety, analogicznie do całej faktury smyczkowej w taktach 35-39. Niemniej, zapis jest, jaki jest;
- utrzymanie (poprzez brak oznaczenia *arco pizzicata*) w partii smyczków w takcie 114. i dalej, mimo że charakter zapisu (długie flażolety) wskazują ewidentnie na grę smyczkiem.

W kontekście wypunktowanych wyżej uchybień i niejasności, chciałbym podkreślić, że przedmiotem niniejszej części oceny jest naprawdę krótki utwór, zawierający się raptem w 158. taktach i trwający kilka minut.

Jakość techniczna i redakcyjna przedstawionej partytury rodzi wreszcie pytanie o to, na ile wnikliwie dr Karol Nepelski podchodzi do analizy i oceny strony technicznej dzieł studentów, których ma pod swoją opieką. Czy, mówiąc kolokwialnie, „przepuszcza” na egzaminach z instrumentacji lub kompozycji waltornie zapisane – i mające brzmieć w dynamice *piano* – w oktawie trzykreślnej?

Mimo wykazanych mankamentów warsztatowych, technicznych i edycyjnych, recenzowane dzieło odznacza się klarowną koncepcją w zakresie formy. Założenia makroformalne utworu okazują się bardzo proste i, by tak rzec, skuteczne wyrazowo – dwa tematy, stricte wysokościowy i stricte rytmiczny, kompozytor spaja w finale kompozycji. W efekcie otrzymujemy utwór zwarty, klarowny percepcyjnie, bogaty kolorystycznie i przejrzysty

formalnie. W *Psychoacoustic models* Habilitant daje się poznać także jako wrażliwy na barwę; na uznanie zasługuje wiele jego koncepcji instrumentacyjnych i fakturalnych. Samą tkankę muzyczną utworu wskazanego przez dr. Nepelskiego jako szczególne osiągnięcie, oceniam pozytywnie. Dlatego z tym większym żalem muszę stwierdzić, że nagromadzenie niejasności, elementów niedopracowanych, niejednoznacznych, czy wreszcie błędów (na czele ze znacznym wykraczaniem poza skalę instrumentów) nie pozwala mi na pozytywną ocenę utworu wskazanego przez Habilitanta w jego postępowaniu habilitacyjnym. Zwracam także uwagę na to, że *Neurosymfonia*, będąca przedmiotem doktoratu Kompozytora sprzed jedenastu lat, była dziełem większych rozmiarów i, przynajmniej moim zdaniem, kompozycją o donioślejszym ciężarze gatunkowym.

Podsumowując, w wyniku stosunkowo dużej liczby błędów technicznych, edycyjnych i redakcyjnych na przestrzeni dzieła o tak krótkim czasie trwania (7 minut) oceniam, że utwór *Psychoacoustic Models*, wskazany przez Habilitanta jako szczególne osiągnięcie, nie stanowi znacznego wkładu w rozwój dyscypliny sztuki muzyczne.

3.1 KONKLUZJA

W mojej ocenie dr Karol Nepelski jest kompozytorem o ukształtowanej, rozpoznawalnej osobowości artystycznej, której dowodem są liczne, wykazane osiągnięcia artystyczne oraz współpraca z ważnymi instytucjami kultury i zagranicznymi orkiestrami. Dlatego tym bardziej razi powierzchowność refleksji w mieszczącym się skądinąd w ustalonych ustawą normach autoreferacie. Tym bardziej niepokoi partytura przedłożona do oceny wraz z nagraniem z prawykonania (któremu samemu w sobie nie sposób cokolwiek zarzucić). Niestety, dzieło *Psychoacoustic models*, wskazane przez Habilitanta w jego postępowaniu habilitacyjnym nie wyczerpuje w mojej ocenie ustawowego wymogu mówiącego, że osiągnięcie wyróżnione w postępowaniu habilitacyjnym przez osobę ubiegającą się o stopień doktora habilitacyjnego ma stanowić znaczny wkład w rozwój dyscypliny, w tym wypadku: w rozwój sztuk muzycznych. Nie jest w moim przekonaniu „okolicznością łagodzącą” fakt, że dzieło wskazane przez Habilitanta powstało w wyniku prestiżowego programu rozwoju młodych kompozytorów i zostało wykonane przez znakomitą londyńską orkiestrę. Ceniąc i postać, i dorobek dr. Nepelskiego, i gratulując mu udziału w London Philharmonic Orchestra Young Composers' Programme, nie mogę nie zauważyć licznych błędów znajdujących się w przedstawionej w postępowaniu partyturze. Stwierdzam, że Habilitant spełnia dwa z trzech warunków nadania stopnia doktora habilitowanego wyszczególnionego

przez ustawodawcę w art. 219 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2020 r. poz. 85, 374, 695, 875, 1086, z 2021 r. poz. 159; tj.: legitymuje się stopniem doktora i wykazuje się istotną aktywnością artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni i instytucji kultury, w szczególności zagranicznej. Nie spełnia natomiast w pełnym brzmieniu warunku mówiącego o dorobku stanowiącym znaczący wkład w dyscyplinę – w tym wypadku – sztuki muzyczne. Osiągnięcie habilitacyjne wskazane przez dr. Nepelskiego w postępowaniu habilitacyjnym nie przedstawia przekonującego rozwoju artystycznego, jest moim zdaniem mniej znaczące od kompozycji będącej przedmiotem jego doktoratu oraz, niestety i przede wszystkim, zawiera liczne błędy z zakresu warsztatu kompozytorskiego. Biorąc to wszystko powyższe pod uwagę, z żalem wnioskuję do komisji habilitacyjnej o podjęcie uchwały **zawierającej negatywną opinię w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki muzyczne dr. Karolowi Nepelskiemu.**



dr/hab. Ignacy Zalewski