dr hab. Marcin Stańczyk

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

Łódź, 10 czerwca 2019 r.

Recenzja w przewodzie doktorskim, wszczętym wnioskiem mgr. Wassima Ibrahima z 23 maja 2018 r. o nadanie mu stopnia doktora, prowadzonym prowadzonym na podstawie art. 11-15 ustawy z 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (j.t. Dz. U. z 2017 r. poz. 1789 ze zm., dalej w skrócie: „*Ustawa*") oraz rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 19 stycznia 2018 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. z 2018 r., poz. 261, dalej w skrócie: „*Rozporządzenie*"), sporządzona na zlecenie Dziekana Wydziału Twórczości, Interpretacjii Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w związku z pismem Dziekana tej jednostki z 15 kwietnia 2019 r.

RECENZJA

Pracy doktorskiej mgr. Wassima Ibrahima

Pracę doktorską mgr. Wassima Ibrahima stanowi utwór pt. „*Harvest*" na instrument solowy, oktet instrumentalny i orkiestrę. Autorska koncepcja zastosowania mikrotonów we współczesnym dziele muzycznym oraz jej opis o podobnym tytule.

Praca teoretyczna. „*Harvest*" na instrument solowy, oktet instrumentalny i orkiestrę. Autorska koncepcja zastosowania mikrotonów we współczesnym dziele muzycznym.

Praca poświęcona jest zastosowaniu mikrotonowości w utworze *Harvest* na instrument solowy, oktet instrumentalny i orkiestrę. Autor przedstawia genezę kompozycji, kreśląc motywacje związane z krajem i regionem swojego pochodzenia oraz bezpośrednie inspiracje związane z krajobrazem francuskiej prowincji, miejscowością Montrésor w centralnej Francji, a dokładnie z widokiem pól uprawnych słoneczników i pszenicy. Tej bezpośredniej dla utworu inspiracji Autor poświęca jednak ledwie dwa akapity. Zwraca szczególną uwagę na obraz wizualny łanów słoneczników i pszenicy wczesną wieczorową porą, załączając jednak zdjęcia wykonane w świetle dziennym, i przyrównuje je do mikrotonów w tradycji muzycznej Środkowego Wschodu, a te z kolei do bliżej mi nieznanych „cząsteczek" fizjologicznej budowy ludzkiego ucha. Dodatkowo Autor jednym zdaniem wskazuje na ich

filozoficzne konotacje. W zasadzie dowiadujemy się tylko, że owe łany słoneczników i pszenicy kojarzą się kompozytorowi z mikrotonami. Tak lakoniczne ujęcie bezpośrednich inspiracji do utworu *Harvest* pozostawia pewien niedosyt. Owszem, nikt nie wymaga od twórcy w ogóle ujawniania własnych inspiracji, jeśli jednak już się na to decyduje, powinien wyłożyć je w sposób umożliwiający ich prześledzenie i dający słuchaczowi szansę wyobrażenia sobie zaprezentowanych zależności. Tymczasem w przypadku utworu *Harvest* nie wiadomo, czy tytułowe żniwa to prosta ilustracja inspirowana wizualnością, czy może wyobrażenie pracy nad utworem, czy też może „żniwa" są dla kompozytora swego rodzaju progiem, po przekroczeniu którego ożywiona materia nabiera metafizycznego znaczenia, jak w końcu zdaje się wynikać z opisu. Byłaby to zresztą bardzo interesująca inspiracja i cenny drogowskaz dla słuchacza utworu, problem jednak w tym, że to po części moja hipoteza. W aktualnym kształcie opis bezpośrednich inspiracji właściwych utworowi *Harvest* niewiele wnosi do percepcji utworu, nie sprzyja pogłębionej refleksji estetycznej i sprawia, że odebrałem kompozycję raczej jako wyraz czysto muzycznej wrażliwości kompozytorskiej oraz interesujący warsztatowy pokaz praktycznego wykorzystania wiedzy w zakresie stosowania mikrotonów. Nie jestem jednak pewien, czy dla Autora ma to jakiekolwiek znaczenie, a jeśli tak, to ewentualnie do czego mógłbym metaforycznie czy estetycznie odnieść tę kompozycję. Moją intuicję zdaje się potwierdzać sam Autor, nie umieszczając wcale notki programowej w partyturze, co w połączeniu z (lakonicznym, ale jednak!) opisem inspiracji jest niekonsekwentne i wprowadza pewien dysonans poznawczy.

Bardziej wyczerpujący jest opis doświadczeń kompozytora i droga rozwoju jego artystycznej wrażliwości, naznaczona muzyczną kulturą Lewantu, z której się wywodzi. Autor w jasny i interesujący sposób przedstawia podłoże teoretyczne oraz podstawowe pojęcia bliskowschodnich systemów dźwiękowych. Próba ich odniesienia do perspektywy kultury europejskiej i azjatyckiej nie jest już tak udana, choć trzeba przyznać, że jest to problematyka wyjątkowo złożona. Zastanawiające jest zdziwienie Autora nieuwzględnieniem interwałów mniejszych niż półton w europejskiej profesjonalnej kulturze muzycznej, pomimo ich obecności np. w muzyce ludowej. Warto zwrócić uwagę, że europejska kultura muzyczna długo rozwijała się jako sztuka elitarna (religijna), w oparciu o modalne skale złożone z półtonów i całych tonów oraz, co istotne, w pewnym oderwaniu od muzyki ludowej czy popularnej. Być może to właśnie ta izolacja, a nie umyślne pomijanie kultury ludowej, popularnej czy współcześnie pojmowanych „percepcji słyszenia" (?) była naturalną przyczyną takiego, a nie innego biegu historii i późniejszego zainteresowania kompozytorów europejskich problematyką mikrotonów.

Druga część pracy przysparza mniej wątpliwości. Autor przekonująco i klarownie wyjaśnia motywację i strategię użycia mikrotonów w swoim utworze. Na szczególną uwagę zasługuje pomysł powierzenia realizacji mikrotonów wyodrębnionemu oktetowi złożonemu z trzech fletów i kwintetu smyczkowego. Zarówno motywy tej decyzji, jak i późniejsza realizacja tego pomysłu zasługują na uznanie. Niejasny jest graficzny obraz scordatury zastosowanej w kwintecie smyczkowym. Nie wszystkie, a tylko niektóre dźwięki mają wysokość określoną w Hz, a te, które zostały podane, różnią się (nieznacznie) od standardowej tabeli wysokości dostępnej w innych źródłach[1]. Nie sprzyja to dokładnej analizie zależności wysokościowych utworu. Pomysł aby formę utworu powiązać z rozkładem napięć w strukturze improwizacji w kulturze Bliskiego Wschodu jest tyleż prosty, co efektywny. Jest on przedstawiony przez Autora w sposób dokładny i czytelny, a jego realizacja muzyczna jest satysfakcjonująca i sprawdza się w analizie słuchowej kompozycji. Co prawda dokładniejsza pisemna analiza budowy formalnej kompozycji w skali makro dotyczy tylko części A utworu, jednak Autor przedstawia szereg wskazówek jak czytać pełną graficzną analizę kompozycji, która jest wyczerpująca, a wnikliwemu czytelnikowi dostarcza wielu dodatkowych informacji.

Trzecią część pracy stanowi opis strategii kompozytora dotyczącej wyboru materiału dźwiękowego utworu. W zasadzie nie budzi on zastrzeżeń, choć nie zawsze zaprezentowane przykłady odpowiadają opisowi (chociażby opis przykładu nr 9, który nie zawiera dźwięku a podwyższonego o ćwierć tonu, jak wyraźnie wskazuje Autor w opisie).

Wprowadzenie dwóch rodzajów materiału mikrotonowego, opartego o wyraźną notację w oktecie instrumentalnym oraz „domniemaną mikrotonowość" wynikającą z enharmonicznej zmiany zapisu i co za tym idzie nieco odmienną intonacją akordów jest pomysłem efektownym teoretycznie, jednak w praktyce jest nieuchwytne dla słuchacza wychowanego w zachodniej kulturze muzycznej. Dodatkowo, jak słusznie zauważył Autor, wprowadzenie dźwięków i akordów enharmonicznie równoważnych sprawia trudności i dyskomfort wykonawczy, wzmożone dodatkowo wskazówką, aby muzycy wykonując utwór nie kierowali się własnym słuchem i nie próbowali się dostrajać. Nawet jeśli nie wszystkie przykłady graficzne da się odczytać, przekonujące i ciekawe są wyjaśnienia Autora dotyczące kształtowania melodyki i harmoniki utworu. Łatwo zauważyć duże doświadczenie Doktoranta w zakresie opisywanej problematyki, wynikające nie tylko z jego tożsamości kulturowej,

---

[1] Np. Joshua Fineberg, *Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music*, "Contemporary Music Review", nr 19, 2000, s. 81-113.

ale także muzycznej praktyki wykonawczej. Konkluzja II części wskazuje na szczególną rolę interwału 3/4 tonu i określa go jako główny interwał melodyczny i harmoniczny, a także ekspresyjny utworu.

Nadzwyczaj ciekawy jest ostatni rozdział, dotyczący brzmienia i nastroju kompozycji. Szczególnie, kiedy zdamy sobie sprawę, że pojmowanie roli mikrotonów w kształtowaniu brzmienia i wyrazu emocjonalnego muzyki jest przecież indywidualne. Autor wskazuje, że dla niego (jak również dla badaczy, na których się powołuje) mikrotony jako indywidualne postępy interwałowe, ale także mikrotony w układach wertykalnych (akordowych) nadają brzmieniu „blasku", „jaskrawości" („brightness"), gdy tymczasem równomiernie temperowane klastery dźwiękowe formują raczej ciemne brzmienia („darkness"). Przykładowo jednak dla mnie użycie mikrotonów wyzwala raczej uczucie pewnej miękkości, czy delikatności, a jasne, czy raczej ostre („bright") są właśnie równomiernie temperowane klastery. Bardziej zbieżne z moimi wydają się odczucia Autora związane z nastrojem konkretnych *maquam,* które pozwoliłem sobie odnieść do tetrachordów ze średniowiecznych skal modalnych. I tak *Bayat maquam* i jego europejski „odpowiednik" czyli tetrachord frygijski, rzeczywiście przywodzi na myśl nastrój nostalgiczny, który często powiązany jest z pozytywnymi uczuciami, a *Rast maquam*, również dla mnie związany jest z bardziej pesymistycznym nastrojem, to przecież tetrachord minorowy, rozpoczynający skalę dorycką i eolską. Uczucia negatywne są z kolei często związane z pewną determinacją. Można zapytać: jaki jest sens porównania nietemperowanych bliskowschodnich skal ze średniowiecznymi skalami kościelnymi, skoro wywodzą się one z odmiennych tradycji muzycznych? Otóż skłoniło mnie do tego wyznanie Autora o tym, iż używa *Bayat maquam* nieco inaczej niż przyjęło się to w bliskowschodniej tradycji wykonawczej, a mianowicie wymaga intonowania obniżonego o ćwierćtonu dźwięku *e* nieco niżej. Tego rodzaju praktyka zbliża tę skalę do wymienionych temperowanych skal kościelnych i stawia pod pewnym znakiem zapytania szczególny charakter, jaki Autor przypisuje interwałowi 3/4 tonu w strukturze interwałowej czy harmonicznej kompozycji. Interwał ten staje się bowiem nieznacznie zmieniony (pomniejszony), a postępy interwałowe bardziej zbliżone do stroju równomiernie temperowanego. Nie wspominam jednak o tym, by zniechęcać Doktoranta do dalszych poszukiwań – wręcz przeciwnie, staram się uwypuklić potencjał badawczy tematu, który oprócz wskazanych przez Autora naturalnych różnic pomiędzy zachodnioeuropejską a bliskowschodnią muzyką, być może posiada też pewne cechy wspólne. Możliwe, że to właśnie poszukiwanie cech wspólnych tak odległych muzycznych kultur i tradycji miałoby może nawet mniej wyeksploatowany i nie mniej fascynujący potencjał badawczy. Moje

obawy związane z dość dużym naciskiem położonym na teoretyczne rozważania i sądy rozwiało podsumowanie pracy, w którym Autor trafnie wskazał trudności wykonawcze, co dowodzi zarówno jego dojrzałości, jak i świadomości wykonawczej. Również wnioski, jakie Doktorant wyciągnął z przeprowadzonych badań są interesujące, choć czasem dotyczą indywidualnych cech percepcji muzyki.

Strona techniczna pracy nie budzi większych zastrzeżeń. Należy jednak wskazać, że często przykłady nutowe są zbyt małe, żeby mogły stanowić dającą się zweryfikować ilustrację twierdzeń Autora. Język, którym posługuje się Autor jest na ogół precyzyjny, w szczególności wtedy, kiedy ujawnia wyniki swoich badań lub analizuje utwór. Większe trudności sprawia mu formułowanie sądów bardziej ogólnych. W tym zakresie szczególnie przeszkadza wielokrotne powtarzanie w różnych częściach pracy tych samych myśli, nie zawsze o pogłębionym humanistycznym charakterze.

Podsumowując, jest to interesujący opis utworu doktorskiego, ujawniający nie tylko ogólną świadomość teoretyczną i kompozytorską Autora w zakresie zastosowanych środków muzycznych, ale też ogólną wiedzę kandydata w dyscyplinie naukowej kompozycja i teoria muzyki, predestynującą go prowadzenia samodzielnej działalności naukowej.

Utwór muzyczny. „*Harvest*" na instrument solowy, oktet instrumentalny i orkiestrę. Autorska koncepcja zastosowania mikrotonów we współczesnym dziele muzycznym.

Pewne niejasności budzi tytuł utworu, a także rozbieżność w brzmieniu tytułu pomiędzy okładką partytury oraz opisem pracy doktorskiej, a jego wersją wewnątrz partytury oraz w skróconym tłumaczeniu opisu pracy doktorskiej na język polski na s. 92. W tych ostatnich wypadkach Autor zastępuje określenie „instrument solowy" nazwą instrumentu (Quanun). Może to być oczywiście jedynie błąd tłumaczenia, rodzi on jednak pytanie, czy utwór jest przeznaczony na konkretny instrument? Jeśli tak, to dlaczego Kompozytor nie zawsze oznacza go w tytule? A jeśli nie, to czy autor dopuszcza wykonanie utworu na innym instrumencie solowym; a jeśli tak, to na jakim? Partytura nie zawiera notki programowej. Nie jest to co prawda element niezbęny, jednak nasuwa pewne wątpliwości, o których była już wcześniej mowa.

Redakcyjno-notacyjny aspekt przygotowania partytury nie nastręcza wielu wątpliwości. Ilość drobnych pomyłek, niedoskonałości i niekonsekwencji notacyjnych jest spora, ale akceptowalna i nie wpływa znacząco na komunikatywność zapisu.

Ograniczę się zatem do ich wymienienia. Na okładce, ale także miejscami w legendzie i partyturze widnieją niepotrzebne spacje przed dwukropkiem. Na okładce zdanie opisowe ("artystyczna praca doktorska - partytura...") jest błędnie rozpoczęte od małej litery. W legendzie widnieją niepotrzebne dwukropki po nagłówkach w grupach instrumentów. Pewne wątpliwości nasuwa niekonsekwencja językowa oznaczania instrumentów i ich skrótów, mieszająca języki, najczęściej niemiecki i angielski (przykładowo Tempelblock zamiast Temple block i pochodzące od nich skróty: Tpbl. zamiast T. Bl.). Wątpliwe jest określenie znaków przygodnych jako „notations", w literaturze funkcjonuje określenie przecież „microtonal accidentals". Niektóre wyjaśnienia technik wykonawczych są wątpliwe, np. nieregularne *tremolo* nie jest jednoznaczne z *tremolem* tak szybkim, jak to możliwe. Określenie „hitting the strings with the back of the hand" wskazuje na uderzenia zewnętrzną częścią dłoni. Zastanawiam się, czy nie chodziło jednak o wewnętrzną jej stronę, wtedy lepiej brzmiałoby „palm of the hand". Słowa *microtones* i *multiphonics* zapisane z błędem jako „microtons" i „multiphones". Określenie *scordatury* w instrumentach kwintetu smyczkowego nie jest precyzyjne, tylko dźwięki I skrzypiec są szczegółowo podane w Hz. Pozostałe instrumenty smyczkowe mają częściowo inne dźwięki niż skrzypce I i inne niż standardowe puste struny, dodatkowo oddalone czasem o mikroton od dźwięku innego instrumentu. Dla porządku wszystkie dźwięki kwintetu powinny posiadać określenie wysokości w Hz. Określenie *sul ponticello* i *on the bridge* stanowią niekonsekwencję językową i znaczą to samo, podczas gdy kompozytorowi chodziło zapewne o zróżnicowanie dźwięków wydobywanych na samym mostku od dźwięków wydobywanych blisko mostka. Numery taktów nad każdą grupą instrumentów nie wydają się potrzebne. Dwukropki przy określeniu tempa *ca.* są niepotrzebne (s. 6 i następne). Język angielski wskazówek wykonawczych wymaga korekty. Przykładowo w zwrocie „Keep improvising...Repeating" występuje błąd gramatyczny, jest nieuzgodniony czas, powinno być raczej „Repeat"), wystepuje także literówka (*repeart* zamiast *repeat*). Terminy wywodzące się z tradycji muzycznej Bliskiego Wschodu (Rast maqam, Husseini maqam, s. 7) nie są wyjaśnione w legendzie. Prawdopodobnie kompozytor zakłada, że muzyk grający na quanun będzie je znał i wiedział, jak je realizować. Nie mam jednak przekonania, że w t. 69 solista zrozumie, czy ostatnia ósemka jest również realizowana tremolo (ligatura), czy też ma być odbita. W niektórych miejscach, np. t. 117-126 w partiach I i II skrzypiec nie wiadomo, czy dwudźwięki mają być relizowane *divisi* czy *non divisi*. Wątpliwość jest tym większa, że wcześniej kompozytor używa w tym zakresie różnych wskazówek (*vide* t. 7 i 11). Na końcu t. 129 w partii oktetu kreska taktowa jest częściowo przerywana, a częściowo zwykła. W t. 132 niepotrzebne jest kolejne określenie „a tempo" przed *subito*. Tego rodzaju

uchybienia można by mnożyć, pomińmy jednak ten redakcyjno-notacyjny aspekt, gdyż jak wspomniałem, generalnie partytura jest napisana starannie, a tego rodzaju błędy, bez profesjonalnej korekty, są niestety prawie nieuniknione.

Narracja utworu *Harvest* prowadzona jest przez kompozytora pewnie, forma jest wyraźnie ukształtowana i podkreślona zmienną instrumentacją. Instrumentacja utworu zasługuje zresztą na słowa uznania. Jest przejrzysta, zróżnicowana i wskazuje na dużą wiedzę kompozytora w tym zakresie. Zdarzają się błędy, jak na przykład w t. 109-110, gdzie II skrzypce i altówki realizują *col legno tratto* ćwierćnuty, które we wpisanej w partyturze dynamice nie mają w zasadzie szansy zaistnieć, czy t. 83-85 i 89 w altówkach, gdzie również dynamika jest za cicha w stosunku do wybranej artykulacji i innych instrumentów grających w tym samym czasie głośniej, lecz są to sytuacje wyjątkowe. Nie jestem także przekonany co do efektywności muzycznej fragmentów *quasi*-aleatorycznych, polegających na niesynchronicznym powtarzaniu krótkich motywów melodycznych. Ich rola w budowaniu napięcia emocjonalnego w muzyce często jest przeceniana i wywołuje skutek odwrotny od zamierzonego, a nieumiejętnie stosowana wywołuje raczej wrażenie pewnego zniechęcania, czy zniecierpliwienia.

Harvest to jednak utwór niezwykły. Przesądza o tym w głównej mierze użycie wyjątkowego instrumentu solowego. Jego brzmienie bez wątpienia przydaje oryginalności całej kompozycji. Utwór wymaga od wszystkich wykonawców pewnej otwartości estetycznej i niestandardowych umiejętności potrzebnych do wydobywania niestandardowych brzmień: multifonów, efektów szmerowych i perkusyjnych. Pomijając fragmenty aleatoryczne, jest on jednak zapisany za pomocą standardowej zachodnioeuropejskiej notacji. Skojarzenia z europejską kulturą muzyczną przywodzi na myśl także tkanka orkiestrowa, wykorzystująca dosyć obficie rozszerzone techniki wykonawcze. Techniki te nie wybiegają jednak poza kanon funkcjonujący w muzyce zachodniej już kilkadziesiąt lat. Wielce interesujący muzycznie jest materiał melodyczny kompozycji. Kompozytor z wprawą porusza się pomiędzy kolejnymi idiomami melodycznymi, kolejnymi *maquam.* Melodyka wydaje się zresztą elementem, który dla kompozytora jest w tym utworze najważniejszy, od niego najprawdopodobniej rozpoczął myślenie o utworze. Jest on najlepiej opisany w pracy teoretycznej i najbardziej wpływa na brzmienie i ostateczny artystyczny wyraz. Pełni zatem w tym utworze bez wątpienia najważniejszą rolę.

Dużo mniej niż melodyka czy artykulacja urozmaicona jest strona rytmiczna kompozycji, szczególnie w odniesieniu do warstwy orkiestrowej i oktetu, towarzyszącym soliście. Na przestrzeni dość długich fragmentów, wytrzymywanym długim brzmieniom,

czy układom harmonicznym, towarzyszą dosyć jednostajne pulsacje szesnastkowe, stanowiące być może metaforę żniw, czy wspominanych przez autora w opisie pracy sierpów. Ponadto długimi fragmentami występują *quasi*-aleatorczne ukształtowania dźwiękowe, polegające na nieregularnym powtarzaniu krótkich struktur, czasem nawet bez różnicowania dynamiki (np. od t. 60 w oktecie, czy od t. 109 w smyczkach). Jak już wspominałem, nie są to szczególnie wyrafinowane i efektywne środki budowania muzycznej narracji. Trzeba dodać, że homogeniczne rytmicznie ukształtowanie warstwy orkiestrowej jest przełamywane poprzez nieregularną rytmikę solisty, ta jednak staje się przez to nieco odrębna i oddzielona brzmieniowo od reszty zespołu oraz w ograniczonym stopniu wpływa na muzyczny odbiór całości dzieła. Dosyć jednolite ukształtowania rytmiczne orkiestry i oktetu, nawet przy zastosowaniu różnych temp, miejscami powodują pewną monotonię przebiegu dramaturgicznego. Nie są jednak na tyle istotne, aby zakłócić klarowny obraz formy utworu, zarówno w makro-, jak i mikroskali.

Niepokoi mnie natomiast funkcja solisty w przedstawionym utworze. Zastanawiam się, jaką rolę pełni nie tylko jego obecność, ale też jego dźwięki w budowaniu narracji muzycznej i wyrazu artystycznego kompozycji. Pomijając już nawet fakt, na który wskazywałem już wcześniej, że kompozytor nie zawsze wskazuje nazwę instrumentu solowego (okładka partytury, tytuł opisu pracy), nie odnalazłem w opisie pracy wielu konkretnych funkcji solisty – ani muzycznych, ani narracyjnych, ani tym bardziej wyrazowych, czy ideowych. Tymczasem w moim pojęciu, kiedy decydujemy się na tak wyjątkowy jednak w naszej kulturze muzycznej instrument solowy, który dodatkowo w obszernych fragmentach kompozycji pełni również typową muzyczną rolę solisty, obszernymi fragmentami gra *solo*, charakter dramaturgiczny i narracyjny jego partii oraz w ogóle jego rola powinny być w partyturze wyraźnie nakreślone, nie tylko jeśli chodzi o stronę muzyczną, czy wyrazową, ale także koncepcyjną czy ideową. Fakt, że kompozytor pomija niekiedy nazwę instrumentu solowego, wskazując jednakże wprost na solistę, nie zmienia przecież, a wręcz prowokuje do uznania go za głównego bohatera dzieła.

W moim indywidualnym odbiorze kompozycji *Harvest*, autorowi nie do końca udało się stworzyć wrażenie spójności czy jednolitości wyrazu artystycznego. Przejawia się on między innymi we wrażeniu pewnej dychotomii brzmienia i sposobu strukturowania partii solisty oraz towarzyszącym mu orkiestrą i zespołem instrumentalnym. To, co bardzo konsekwentnie i przekonująco tłumaczy kompozytor w opisie pracy doktorskiej, w audialnej percepcji nie do końca mnie przekonuje. Atrakcyjna skądinąd partia solisty w dużej mierze powiela jednak idiom kultury muzycznej Bliskiego Wschodu. Z kolei towarzyszące mu orkiestra oraz zespół solistów, pomimo uzasadnionych teoretycznie koncepcji użycia

i zastosowania mikrointerwałów, brzmią mimo wszystko jak akademicka muzyka modernistyczna wykorzystująca w głównej mierze tradycję rodzimą, w tym zdobycze polskiej szkoły sonorystycznej czy heterofoniczne ukształtowania techniczne znane z partytur Witolda Lutosławskiego. Powodem mojego wrażenia braku spójności brzmieniowej i ideowej całości może być także brak szerszego wyjaśnienia bezpośrednich inspiracji i idei przedstawionej kompozycji. Być może dlatego moja wyobraźnia nie zdołała do końca podążyć za utworem. Z drugiej strony notki programowe, opisy i wypowiedzi teoretyczne posiadają przecież jedynie charakter uzupełniający, a muzyka powinna jednak bronić się, porywać i przemawiać sama. Możliwe więc, że sposób strukturowania materiału muzycznego, idiomy brzmieniowe, a co z tym idzie estetyczny i emocjonalny wyraz muzyki realizowanej przez solistę i orkiestrę oraz oktet były na tyle odległe, że nie do końca udało mi się połączyć je w spójną całość. Jeśli miałbym pokusić się o domysły czego zabrakło, wskazałbym od razu na element pewnego zaskoczenia, który mógłby objawić się przecież na wielu poziomach budowania utworu, nie tylko na poziomie samego materiału muzycznego czy wynikającego z niego brzmienia, ale także pewnego zaskoczenia w narracji, czy koncepcji użycia instrumentów, zwrotu ideowego. Chodzi mi tutaj o postawę innowacyjną, która nie boi się ryzyka artystycznego, potrafi postawić na jedna kartę wiele, jeśli nie wszystko – i której skutki nie są możliwe do łatwego przewidzenia. Bardzo jest dziś mało takich spojrzeń na muzykę współczesną, bowiem wymagają one przede wszystkim odwagi i konsekwencji. Tego rodzaju dążenia jednak w dominującej dziś tendencji do osiągania łatwego sukcesu poprzez ustandaryzowanie lub wręcz prymitywizację środków muzycznych i odwoływanie się np. do estetyk związanych z kulturą popularną – nie są postawą ani popularną, ani wygodną. Życzyłbym Kompozytorowi, żeby estetyka muzyczna, którą prezentuje w przedstawionej kompozycji dalej ewoluowała i jego odwaga badawcza, w tym także odwaga w formułowaniu teoretycznych sądów, objawiła się także w partyturze, w pracy czysto kompozytorskiej i zaowocowała większą brawurą w zakresie używanych środków muzycznych, jak również podejmowanych wyborów artystycznych i estetycznych. W prezentowanym utworze uwidacznia się już dążność kompozytora do wysuwania na plan pierwszy brzmienia, elementu sonorystycznego, charakterystycznego przecież dla postawy progresywnej, awangardowej. Na ogół jest to jednak brzmienie, które dobrze już znamy, urozmaicone pięknym, ale również idiomatycznym użyciem instrumentu solowego. Pojmowane na sposób sonorystyczny brzmienie, to jednak tylko jeden z elementów dzieła muzycznego, dziś rozumianego przecież coraz szerzej. W ostatnich latach jesteśmy świadkami przewrotu związanego z nowymi technologiami i związanymi z nimi nowymi ideami rozumienia sztuki muzycznej, choćby relatywnie nowym „fenomenem"

muzyki relacyjnej. Nie zamierzam w tym miejscu namawiać kompozytora do ślepego podążania za nowymi nurtami, sam jestem daleki od takiej postawy i z pewną rezerwą obserwuję niektóre najnowsze „zdobycze" muzyki komponowanej. Serdecznie zachęcam jednak do ich uważnego śledzenia i estetycznej refleksji, nawet oderwanej od technicznych problemów formowania dzieła muzycznego. Kompozytor prezentujący postawę progresywną, a taką mimo wszystko, zdaje się prezentować przedstawiona praca doktorska, powinien ciągle zadawać sobie pytanie: Czy moja muzyka niesie ze sobą nowe idee lub chociażby nowe muzyczne rozwiązania techniczne? Czy w jakiś sposób rozszerza pojmowanie sztuki muzycznej, pojmowanie komponowania. Słowem, czy moja muzyka jest aktualna?

Podsumowanie

Zarówno praca doktorska, kompozycja *„Harvest" na instrument solowy, oktet instrumentalny i orkiestrę. Autorska koncepcja zastosowania mikrotonów we współczesnym dziele muzycznym,* jak i jej opis, obydwie autorstwa mgr Wassima Ibrahima, wykazują znajomość technik kompozytorskich i profesjonalne ich opanowanie, a także świadomość warsztatową i estetyczną autora. Tematyka podjęta w pracy stanowi oryginalne i godne uwagi rozwiązanie problemu zastosowania mikrotonów w dziele muzycznym. Dysponując wiedzą i doświadczeniem praktycznym wywiedzionym ze swojej tożsamości kulturowej Autor zaprezentował nowatorskie rozwiązania, wskazujące na głęboką znajomość warsztatu kompozytorskiego, ta zaś wymaga rzetelnej wiedzy z zakresu kompozycji i teorii muzyki.

Wnoszę o dopuszczenie mgr. Wassima Ibrahima do dalszej części przewodu doktorskiego.

dr hab. Marcin Stańczyk

Marcin Stańczyk