

prof. dr Wojciech Michniewski  
profesor Akademii Muzycznej  
im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Warszawa, dnia 8 grudnia 2019 roku

## RECENZJA

w przewodzie doktorskim mgr. **Pawła Szczepańskiego**, przygotowana na zlecenie Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie, na podstawie art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2014 r. poz. 1852, z późn. zm.), zgodnie z art. 179 ust. 1 ustawy z dnia 3 lipca 2018, z mocy Prawa o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2018 r. poz. 1669, z późn. zm.).

Temat pracy doktorskiej mgra Pawła Szczepańskiego, napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Rafała Delekty, brzmi: „**Muzyka symfoniczna inspirowana literaturą. Bolesław Śmiały, Anhell i Irydion Ludomira Różyckiego – interpretacja utworów z perspektywy dyrygenta**”. Całość pracy doktoranta przebiegała w kilku równoległych obszarach:

1. Kwerenda zachowanych oryginalnych materiałów dotyczących obu poematów oraz muzyki scenicznej do *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego;
2. Sporządzenie rekonstrukcji partytury muzyki do *Irydiona* oraz doprowadzenie do jej wykonania z orkiestrą Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie, wraz z obydwoma poematami – *Bolesławem Śmiałym* i *Anhellim*; wykonanie to zarejestrowane zostało na załączonym w pracy nośniku DVD;
3. Przedłożenie dysertacji przedstawiającej całość objętej tematem pracy problematyki.

Ad 1 i 2:

Skrupulatność Pana Szczepańskiego w tropieniu w rozmaitych źródłach i kompletowaniu dokumentacji związanej z interesującymi go w pracy utworami Różyckiego może być przykładowa. Jej rezultaty stanowią świetny materiał dla wszystkich zainteresowanych twórczością tego kompozytora. Szczególnie dwa z nich – zlokalizowanie oryginału rękopisu

partytury *Bolesława Śmiałego* oraz uporządkowanie zapisów muzyki do *Irydiona* – stanowią trwałą dorobek materialny. Sporządzenie spójnych głosów orkiestrowych muzyki z *Irydiona* daje dodatkowo szansę wszystkim, którzy byliby zainteresowani jej wykonaniem. Warto odnotować odkrycie w końcówce istniejącej partytury *Anhellego* znaczącej pomyłki wydawniczej, powodującej bardzo istotne zniekształcenie harmonicznego intencji Różyckiego.

Przedstawione na płycie DVD dzieło stanowi zapis wykonania wszystkich trzech ujętych w temacie pracy utworów. W wypadku realizacji kompozycji tak wielocłonowych, składanych przez kompozytora z krótkich, różnorodnych emocjonalnie elementów, często operujących przy tym powtarzalnością motywów, (przy pojawiających się również fragmentach monotonnie statycznych), dyrygent mógłby zapewne przyjąć dwie przeciwstawne strategie: albo dążyć (jak gdyby pozornie wbrew muzycznemu materiałowi) do unifikacji, spajania i „obiektywizowania” przebiegu, albo uwypuklać ten emocjonalizm i z owej „mozaikowości”, z rozczłonkowania – powiększając je jeszcze – uczynić walor. Każda z tych strategii ma określone zalety i wady. Pan Szczepański poszedł tą drugą drogą, z wszystkimi tego konsekwencjami, i był w swoim wyborze konsekwentny. Jego interpretacja jest przekonująca, co w tak zagmatwanych i przez to nieco nieoczywistych, niewdzięcznych kompozycjach ważne jest przede wszystkim dla orkiestry – widoczne było, jaką trudność sprawiało jej to wykonanie.

Jeżeli chodzi o technikę dyrygowania Pan Szczepański zdaje się prezentować zdrowy kompromis pomiędzy tym, co dyktuje mu jego temperament i emocjonalizm, a potrzebą „sterowania” orkiestrą przy wykonywaniu niełatwego dla niej materiału. Można by co najwyżej zastanawiać się czy konieczne było tak częste dodawanie dodatkowych, jak gdyby „wyprzedzających”, zapowiadających nowe tempo ruchów na styku odcinków o tempach różnych; skuteczność tych ruchów nie wydaje się duża, wprowadzały raczej zbędne zakłócenie.

Ad 3:

Układ formalny dysertacji mgra Szczepańskiego jest tak prosty i klarownie logiczny, jak domaga się tego zawarty w niej materiał. Trzy utwory Różyckiego – trzy przypisane do nich w dysertacji części, poprzedzone wstępem i zakończone uwagami końcowymi i aneksem. Również wewnętrzna struktura tych części jest krystalicznie logiczna i powtarza się w wypadku każdej z nich, zawierając podrozdziały dotyczące kolejno genezy powstania utworu, a następnie jego recepcji, potem źródeł inspiracji, relacji formy i treści muzycznej z literackim programem, wreszcie analizy oraz interpretacji, z uwzględnieniem problemów, jakie w związku z tą interpretacją mogą stanąć przed dyrygentem. Praca napisana jest bogatym, a równocześnie bardzo komunikatywnym i logicznym językiem. Nawet fragmenty analityczne, stanowiące często pod względem językowym problem w związku z powtarzalnością zwrotów i terminów, tutaj czyta się płynnie i ze zrozumieniem. Zwraca uwagę perfekcyjne, wręcz wzorowe posługiwanie się instrumentem, jakim są przypisy

i odniesienia umieszczone w tekście na dole strony – uderza celne komentowanie oraz uzupełnianie w ten sposób narracji z głównego nurtu wywodów autora (popatrzmy choćby na ciąg szczegółowych informacji zawartych w przypisach 21, 22, 23, 24 i dalej, aż do strony 35). Wkomponowane w tekst przykłady są czytelne, dobrze dobrane i opracowane. Sprawdza się w nich forma „poszerzonego wyciągu fortepianowego”, pozwalająca w pełni na śledzenie muzycznego przebiegu.

Prezentowane analizy są dobrze przemyślane, wyraźnie oparte na pragmatyzmie wyniesionym z dyrygenckiej pracy nad partyturami. Komentarze dotyczące tego, co powinien brać pod uwagę dyrygent podczas realizacji partytur z orkiestrą, świadczą o umiejętności doktoranta dostrzegania w partyturze rzeczy istotnych. Również proponowane rozstrzygnięcia w wypadkach niejasności bądź niejednoznaczności w oryginałach partytur są dobrze udokumentowane i nie budzą wątpliwości. Dysertacja jest ciekawa również dlatego, że dotyka sprawy budzącej zwykle wiele dyskusji. Czy i na ile w muzyce programowej, albo generalnie wykorzystującej inspiracje pozamuzyczne, inspiracje te naprawdę domagają się uwzględnienia w interpretacji – przecież zostały już „przełożone” na język dźwięków z jego własnym prawami budowania napięć, narracji, formy. Autor pracy nie wypowiada się w tej kwestii jasno. Z jednej strony skrupulatnie docieka czy w takcie takim a takim Bolesław Śmiały zrobił to czy tamto, proponuje tabele wiążące szczegółowo muzykę z literackimi pierwowzorami, analizuje jak widzieli to inni badacze, czy literacki bohater zaczyna cierpieć już w tym, czy może dopiero w następnym takcie. I słusznie, analityczne podejście naukowe tego wymaga, kiedy zajmujemy się utworami tak ściśle i jednoznacznie inspirowanymi przez literaturę. A z drugiej strony, w komentarzach sugerujących czego w partyturze ma szukać dyrygent, autor często ucieka od programu w stronę czystej muzyki. Oto próbka (str.109/110): „Zadaniem dyrygenta w całej części D jest przede wszystkim utrzymanie w muzyce skupienia a jednocześnie napięcia (swojego i słuchacza), gdyż razem z poprzednią częścią występuje tu łącznie około 7,5 minuty bezustanego *Andante*. Mimo wyraźnej kulminacji dynamicznej (s. 54-56) znaczna część narracji muzycznej przebiega w dynamice *piano-pianissimo*. Trzeba więc być szczególnie czułym w zakresie niuansów dynamicznych. Nieco newralgiczne miejsce rozpoczyna się od s. 52, t. 4: kontrapunkt w nstrumentach dętych drewnianych (...) posiada zaznaczoną przez kompozytora dynamikę *mezzoforte*, a melodia prowadząca oznaczona została dynamiką *piano* (...) Dyrygent musi w tym odcinku panować nad odpowiednimi proporcjami dynamicznymi.” Czyli nie literatura, a dźwięki. Jeszcze dobitniej akcentuje taką skłonność autora inny akapit na tej samej stronie (110): „Chociaż Różycki nie odniósł się w swoim programie do owego burzliwego rozpoczęcia, można się jednak pokusić o próbę wytłumaczenia jego zaistnienia. Wzburzony charakter muzyki nasuwa skojarzenia z fragmentem poematu dotyczącym bluźnierstwa Anhellego wobec dwóch aniołów Rozdział XV). **Abstrahując jednak od programu poetyckiego, być może istniał również prozaiczny powód skomponowania takiego fragmentu** (wytłuszczenie moje – W.M.). Bezpośrednio przed nim występuje około siedmioipółminutowe *Andante*,

a za nim – jeszcze dodatkowe ponad trzy minuty wolnego tempa (...) Bez takiego energetycznego i pobudzającego fragmentu mielibyśmy do czynienia z około jedenastoma minutami muzyki w wolnym tempie i dynamice w przewadze *piano*.” Wydaje się zatem, że jednak – przy uwzględnieniu inspirującej roli programu podczas całościowej analizy intencji kompozytora – podczas pracy nad wykonaniem autor widzi celowość skupiania się, jeżeli już na skojarzeniach i emocjach, to czysto muzycznych („...wywołanie uczucia surowości brzmienia, archaiczności..”; „...monumentalności...”; „...uzyskanie odpowiednio ciemnej (...) i surowej barwy...”; cytaty ze str. 51).

Przy wysokim poziomie językowym dysertacji nie można nie odnotować stosunkowo nielicznych, jak na obszerność pracy (253 strony), usterek gramatycznych, interpunkcyjnych, stylistycznych, pomyłek typograficznych. Nie zamęczając się wymienianiem wszystkich odnotujemy tutaj tylko wybranych kilka z nich:

Popularny i typowy jest w Polsce błąd w bierniku zaimka wskazującego „ta”, czyli błędne „tą”, zamiast prawidłowego „tę”. W pracy pojawia się on przynajmniej 5 razy (str. 86, 112, 185, dwa razy na str. 75). Podobnego typu błędem jest zmiana rodzaju rzeczownika „tonacja” z żeńskiego na męski w zwrocie „dwoma tonacjami” (w pracy mamy, tak częste u nas, „dwoma tonacjami”). Równie popularne jest błędne wyrażenie „w każdym bądź razie” (w pracy na stronach 75 i 161). Innym błędnym wyrażeniem jest zwrot „źródło do czegoś” (słowo „źródło” rządzi dopełniaczem bezpośrednio, bez przyimka „do”, str. 75). Błędna jest łączna pisownia „zagranicą” w znaczeniu takim, jak w zdaniu „...Anhelli stał się jednym z najczęściej wykonywanych utworów za granicą” (str.79).

Z zaniedbań stylistycznych zwrócę uwagę na dwa, o podobnym charakterze. Na str. 168 mamy: „Nieco żywsze i płynniejsze *Andante* używa orkiestrę symfoniczną w sposób niezwykle selektywny...”. To nie *Andante* używa orkiestrę, to kompozytor w *Andante* jej używa. Na str. 62 czytamy: „Na chwilę (...) na tym samym temacie pojawia się nieoczekiwana (...) tonacja durowa”. Znowu – to nie na temacie pojawia się tonacja durowa, tylko temat pojawia się w tonacji durowej. Takie miejsca, gdzie podobne drobiazgi redakcyjne, np. przestawienie szyku zdania, użycie nieco innego określenia czy innej interpunkcji, poprawiałyby płynność przekazu, to – w kontekście ogólnej bardzo dobrej jakości stylu pracy – drażniące niedoskonałości,

W przekładzie z angielskiego na str. 103: „in seven parts” w tym muzycznym kontekście to „w siedmiu głosach” (zamiast „w siedmiu częściach”). W ogóle cały ten przekład jest mało elastyczny, tłumaczony zanadto „słowo po słowie” (syndrom „tłumacza internetowego”).

Autor sformułował ciekawą wątpliwość dotyczącą zasadności przypisywania w pewnym miejscu partytury *Anhellego* dwóch dźwięków w partii kotłów ksylofonowi, z powodu

dopisku „Xylophone”, jaki w tym miejscu widzimy. Uzasadniając to przekonująco zdecydował, że należy realizację tych dźwięków pozostawić kotłom. Zgadzając się z argumentacją wyłączającą tutaj ksylofon, ale biorąc pod uwagę, że dopisek „Xylophone” jednak się tam – z jakiegoś powodu – znalazł, zastanawiałbym się, czy nie mogła to być sugestia, aby te dwa pojedyncze, wyizolowane w tym miejscu dźwięki, o szczególnym być może znaczeniu w sensie barwy, grać **na kotłach**, ale pałeczkami **ksylofonu**? Rozważałbym taką możliwość.

Z dołączonego do pracy spisu osiągnięć artystycznych wynika, że Pan Paweł Szczepański od czasu uzyskaniu w 2006 roku dyplomu z wyróżnieniem z dyrygentury na Akademii Muzycznej w Krakowie zdołał już zdobyć dużo doświadczenia, przede wszystkim w zakresie pracy w operze. Pełnił funkcję asystenta w teatrach operowych w Krakowie, Gliwicach, w warszawskim Teatrze Wielkim, w Łodzi. Dyrygował już również koncertami symfonicznymi w kilku miejskich filharmoniach w Polsce. Ilość jego zobowiązań dyrygenckich w każdym sezonie, aż do roku 2015 (taki okres obejmuje załączona dokumentacja), utrzymuje się na mniej więcej podobnym poziomie. Uzyskanie tytułu doktora, co w naszych realiach otwiera dopiero drogę do istotnej akademickiej działalności dydaktycznej i naukowej, będzie z pewnością dopingiem dla jego kariery również w tym zakresie. Sądząc po jakości jego dysertacji jest on do takiej działalności z całą pewnością predystynowany.

Reasumując:

Merytoryczna zawartość i strona formalna całej dysertacji (którą oceniam bardzo wysoko), jak również przedstawiona na płycie DVD dokumentacja z koncertu utwierdzają w przekonaniu, że praca mgra Pawła Szczepańskiego spełnia wymagania jakie nakłada na prace doktorskie Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2018 r. poz.1669 z późn. zm.) wraz z art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2014 r. poz. 1852, z późn. zm.), zgodnie z art. 179 ust.1 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r.

Rozprawę doktorską **Pana mgra Pawła Szczepańskiego** przyjmuję w całości i wnoszę o **dopuszczenie doktoranta do dalszej procedury przewodowej**.



**Wojciech Michniewski**