

Ponowna recenzja rozprawy doktorskiej mgra Igora Torbickiego

złożonej z dzieła artystycznego utrwalonego na płycie CD
oraz opisu zatytułowanego *W poszukiwaniu postmodernizmu. Twórczość Pawła Mykietyna
na fortepian solo*,
przygotowanej w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
w dyscyplinie artystycznej sztuk muzycznych
w ramach stacjonarnych studiów doktoranckich (kierunek: instrumentalistyka),
pod kierunkiem promotora dra hab. Piotra Słopeckiego

Ponowna recenzja powstała na zlecenie Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (pismo RDA.510.I.92 (1) 2022 na podstawie Uchwały 215/2021 z dnia 13.12.2021 Senatu tej uczelni). W dokumentacji otrzymałam dzieło, jego opis oraz pismo od RDA AM w Gdańsku. Postępowanie doktorskie zostało zainicjowane powołaniem promotora w dniu 15.09.2020.

DZIEŁO

W pierwszej recenzji zamieściłam uwagi dotyczące dzieła. Ponieważ nie ono było przedmiotem zmian, a moja ocena była pozytywna, tę część recenzji powtarzam.

Igor Torbicki wybrał jako przedmiot dzieła solowe utwory fortepianowe Pawła Mykietyna. Na płycie umieścił dwa wykonania *Epifory* na fortepian i taśmę (do dwóch wersji taśmy), *Cztery preludia*, *Klavierstück für Casio CTK731* oraz *Dwie arabeski*. Całość trwa ok. 69 minut.

Twórczość fortepianowa Mykietyna nie jest zbyt obfita, nie było zatem pola wyboru dla Torbickiego. Nie jest też bardzo typowa dla twórczości tego kompozytora, jednak w pewien sposób odzwierciedla zmiany stylistyczne i w warsztacie kompozytorskim Mykietyna, stanowiąc swoiste wyzwanie dla pianisty. Torbickiego do tej literatury przyciągnęła – jak zaznacza we wstępie opisu dzieła – aura intrygującej tajemnicy, związana z niechęcią kompozytora do ujawniania szczegółów warsztatu twórczego czy zwierzeń w zakresie estetyki, duża doza wolności wykonawczej dla pianisty dzięki ograniczeniu wskazówek wykonawczych w partyturach, wreszcie chęć zmierzenia się z wykonaniami innych pianistów, jak np. Macieja Grzybowskiego, Szymona Nehringa czy innych.

Interpretacje Igora Torbickiego są generalnie udane, co więcej, ciekawe, a miejscami nawet intrygujące. Pianista wykreował swój świat wypowiedzi przede wszystkim na bazie partytur Mykietyna. Prowadzi słuchacza swoją myślą interpretacyjną, nigdy nie nudzi ani nie nuży, mimo trudności i specyfiki kolejnych składowych dzieła.

Wykonanie *Epifory* (wersja pierwsza) przekonująco wyraża zderzenia zjawisk dźwiękowych, tak w samej partii fortepianu, jak i w relacji z brzmieniem zarejestrowanym na taśmie. Torbicki wspomagany pracą reżysera dźwięku dobrze wpisuje się w dialogowanie z taśmą, umiejętnie korzysta z niej jako swoistego tła, wykorzystuje miejsca solowe. Czas 20-minutowego utworu mija niepostrzeżenie, zatem narracja jest prowadzona bez zastrzeżeń, a stopienie dwóch warstw zrealizowane bardzo dobrze. Nieśpieszny tok zdarzeń, powolne procesy i szerokie płaszczyzny brzmieniowe, także sama przestrzenność muzyki skłaniają słuchacza do refleksji.

Cztery preludia natychmiast atakują słuchacza masą dźwięków, bowiem pierwsze z nich wyraźnie wkracza na teren pianistycznej wirtuozerii, której Torbicki udanie sprostał. Wykonanie drugiego wykorzystuje szansę na uzyskanie refleksyjnego kontrastu, natomiast trzecie toccatowym idiomem ponownie obezwładnia odbiorcę. W tym samym idiomie – fortepianowej wirtuozerii – utrzymuje słuchacza wykonanie czwartego preludium, dając chwilę wytchnienia w środkowej fazie utworu. W *Czterech preludiach* Torbicki, podobnie jak w *Epiforze*, przekonująco wykreował spójną całość.

Klavierstück für Casio CTK731 można potraktować jako ciekawostkę i muzyczny żart. Mimo algorytmicznego porządku utwór broni się dźwiękowo, a pianista miał szansę zmierzyć się z niespotykaną sytuacją wykonawczą.

Dwie arabeski to także przykład kompozycji algorytmicznej, w której pianiście niełatwo znaleźć pole wolności. Torbickiemu ta sztuka udała się. Konsekwentny, a nawet męcząco stały, proces zmian pianista poprowadził ciekawie. Wykorzystał środki wykonawcze wydaje się w maksymalny sposób, nie niszcząc przy tym spójności utworu. Swoista walka powtarzalności ze zmiennością stała się dla Torbickiego nie tylko wyzwaniem technicznym, bowiem kontrola przepływu muzyki w czasie sięga tu ekstremów, ale także wyzwaniem interpretacyjnym, z którego ponownie wyszedł obronną ręką. Udało mu się bowiem wytworzyć ten rodzaj napięcia, który każe słuchaczowi czekać na ciąg dalszy, mimo przewidywalności celu.

Powrót na końcu płyty do *Epifory* (druga wersja taśmy) wydaje się posunięciem ryzykownym. Słuchacz nie ma bowiem szans, by wniknąć w zakres zmian, różnic czy niuansów wykonawczych różniących obie prezentacje. Może wysoce profesjonalne warunki odsłuchowe dałyby na to szansę. Jednak i to rozwiązanie (powtórzenie *Epifory*) broni się, może dzięki obsesyjnej, a jednak tak ciekawej, muzyce Mykietyna, może dzięki umiejętnościom interpretacyjnym Torbickiego dobrze z tą muzyką zharmonizowanego, a może dzięki obu tym wartościom. Słuchacz nie doznaje przesyty, ciekawość odbiorcy jest nieustająco pobudzana.

KONKLUZJA: Dzieło przygotowane przez Torbickiego przekonuje tak artystycznie, jak w zakresie techniki pianistycznej. Jego wysoka wartość jest bezsprzeczna.

OPIS DZIEŁA

Podstawowym zarzutem dotyczącym pierwszej wersji opisu dzieła było: brak kluczowego tematu badawczego, wspólnego wątku wszystkich przeprowadzonych analiz, konkluzji syntetycznie odnoszącej się do podjętej tematyki. Towarzyszył temu wykaz błędów i usterek do postulowanego poprawienia.

Czy zatem temat badawczy został dookreślony, a treść opisu została podporządkowana temu wątkowi?

Igor Torbicki w poprawionym opisie dzieła powrócił do postmodernizmu w twórczości Mykietyna jako podstawowego wątku badawczego, co sygnalizuje zmiana tematu względem tego z wersji pierwotnej. Doktorant zaznacza także, że refleksja wykonawcza będzie ważnym elementem opisu dzieła.

Jednak we wstępie autor nie jest pewny wyboru jednego z elementów dzieła, raz bowiem pisze, że *Dwie arabeski* „nie noszą jakichkolwiek znamion eklektycznego postmodernizmu” (s. 5), w innym miejscu (s. 7), że jednak utwór ten ma cechy ściśle związane z niektórymi postmodernistycznymi tendencjami. Dalej (s. 8) Torbicki podaje trzy argumenty związane z ewentualną, jak to w tym miejscu sam określa, przynależnością dzieła do nurtu postmodernistycznego. Tymczasem na tym etapie określenie „ewentualna przynależność” może budzić zdziwienie w świetle zamkniętej już i, jak należy sądzić, przemyślanej decyzji co do tematu opisu. Powyższe trzy argumenty, jak się wydaje, generalnie powinny raczej wspierać główną tezę opisu, czyli poszukiwanie postmodernizmu w utworach fortepianowych Pawła Mykietyna, a przecież na taką tezę zdecydował się Torbicki, z jednej strony dystansując się od posiadania kompetencji teoretyka muzyki, ale też – z drugiej strony – szukając podstaw swojej interpretacji w szerokiej wiedzy o muzyce Mykietyna. Tymczasem wymienione trzy argumenty raczej pokazują wątpliwości Torbickiego wobec słuszności wybranego tematu i nie zapowiadają zmiany tego przekonania w efekcie przeprowadzonych analiz.

Rozdział I generalnie nie zmienił zawartości, i krótko przedstawia biografię twórczą Pawła Mykietyna w kontekście jego twórczości fortepianowej.

Niewątpliwie rozdział II (*Problem postmodernizmu*), obecny w pierwszej wersji, zyskał rację bytu dzięki obecnemu sformułowaniu tematu opisu. Względem ujęcia pierwotnego nie został istotnie rozszerzony. Przy czym jego treść, jak i końcowa konkluzja, wzmocniają raczej wątpliwości Torbickiego wobec sensu poszukiwań postmodernizmu w twórczości fortepianowej Mykietyna w dwóch cyklach wybranych do dzieła: *Arabeskach* i *Preludiach*, nie zapowiadają także autorskiego spojrzenia na postmodernizm tej muzyki, uzasadniającego decyzję podjęcia wybranego tematu opisu dzieła i finalnie – dowodzącego sensu włączenia tych utworów w skład dzieła.

Kluczowe dla podjętego tematu analizy, zamieszczone w następnych rozdziałach, powinny się do niego odnosić wyraźnie i zdecydowanie. Czy jednak tak jest?

Rozdział III. *Cztery preludia*. W analizie pierwszego z nich Torbicki jeden akapit poświęca zagadnieniu korzystania z „faktury znanej od setek lat (pochody oktawowe)” w no-

wym kontekście, jakim jest „znaczenie harmoniczne zamiast melodycznego” (s. 24). Natomiast „odniesienie do dawnych, wirtuozowskich form muzycznych” uważa za przypadkowe. Można przypuszczać, że wspomniane aspekty autor wiąże z tematem opisu. Nie pada jednak jednoznaczna deklaracja. W analizie drugiego *Preludium* konkluzja bardziej zdecydowanie koresponduje z tematem. Analiza trzeciego, dużo bardziej skonkretyzowana, niż w pierwszej wersji, wyraźnie podporządkowana została tematowi opisu. Już sam początek analizy ostatniego *Preludium* wiąże ją z tematem; szkoda, że autor nie dodał i tu krótkiej konkluzji odnoszącej się do głównego wątku badawczego (niestety, Torbicki nie uniknął błędów w dopisanym względem wersji pierwotnej tekście: prawidłowym terminem jest heksachord, a nie heksakord; jeśli opisujemy zależności harmoniczne, to nie o prymę chodzi, tylko o tonikę; nie ma oktawy dużej, tylko wielka). Rozdział III wieńczy konkluzja i wnioski. Waga tego podrozdziału jest kluczowa dla tematu opisu dzieła.

Rozdział IV. *Epifora na fortepian i taśmę – dialog tradycji z nowoczesnością*. Tytuł niepotrzebnie został zaopatrzony w dopowiedzenie, skoro głównie tę cechę Torbicki odnajduje we wszystkich analizowanych utworach, czyniąc z niej podstawowe stwierdzenie obecności postmodernizmu w omawianej twórczości. Poprawiona i skonkretyzowana względem wersji pierwotnej analiza dużo bardziej wiąże ją z tytułowym zagadnieniem. Niestety, niektóre rozszerzone jej fragmenty są wyjątkowo niestaranne, jak np. ostatni akapit na s. 53, co rzutuje na słabą zrozumiałość tego tekstu (niewłaściwa kontynuacja myślowa wątku zniekształcania zapisu nutowego) oraz jego prawidłowość gramatyczną (oczekiwanie na coś lub oczekiwanie czegoś). Brak jakichkolwiek zmian w podrozdziale 4.6, postulowanych w pierwszej recenzji, każe powtórzyć związane z tym tekstem pytania: s. 55-56 – brak pogłębienia w uwagach dotyczących sensu i celu muzyki elektronicznej i elektroakustycznej, w tym odniesień do literatury muzycznej z tego zakresu; generalne stwierdzenie, że Mykietyn jest w połowie dwóch opisanych tendencji twórczych wymaga pogłębienia i rozszerzenia, natomiast stwierdzenie, że to on dokonał przewrotu w sensie jakościowym, bo (tu podana przyczyna), jest mocno dyskusyjne: Kotoński też użył dźwięku naturalnego instrumentu w partii taśmy w *Etiudzie na jedno uderzenie w talerz*, czy zatem Mykietyn po prostu powtórzył ten pomysł (był uczniem Kotońskiego)? Natomiast cieszy rozszerzenie podrozdziału 4.7, choć wątek trudności wykonawczych jest drugim i niewymienionym w tytule opisu. Nieco rozwinięte względem wersji pierwotnej w podrozdziale 4.8 *Konkluzja i wnioski* bezpośrednio podkreślają zarówno wątek dialogu tradycji z nowoczesnością w omawianej twórczości, jak i zespół działań charakterystycznych dla postmodernizmu. Cieszy rezygnacja z tekstu zawierającego nieudaną próbę określenia znaczenia *Epifory* dla polskiej muzyki elektroakustycznej.

Rozdział V. *Klavierstück für Casio CTK731. Uszlachetnienie kiczu*. Szkoda, że wzorem poprzednich rozdziałów Torbicki nie dołączył konkluzji precyzyjnie korespondującej z tytułowym wątkiem badawczym.

Rozdział VI. *Dwie arabeski. Nowa technika kompozytorska*. Zauważalne jest rozszerzenie tekstu zarówno o refleksje wykonawcze, niezmiernie istotne wobec algorytmicznej tkanki utworu, a także uzupełnienie o odniesienie do problemu postmodernizmu. Szczególnie wobec wątpliwości związanych z sensem umieszczenia tego cyklu w dziele, gdy jest ono

wyznaczone tematyką postmodernizmu, oraz wątpliwości samego Torbickiego wyrażonych we wstępie, wartościowa jest deklaracja, że cechą postmodernizmu jest „doprowadzenie do ekstremum kwestii kontroli nad agogiką” (s. 74). Szkoda tylko, że nie wiemy, dlaczego autor tę cechę przyporządkował postmodernizmowi?

Konkluzja. Końcowy rozdział opisu dzieła także został poszerzony względem wersji pierwotnej. Cieszy odniesienie się do innych wykonań utworów Mykietyna. Może w tym aspekcie zabrakło autorefleksji i próby odpowiedzi na pytanie, co nowego w interpretacji utworów fortepianowych Mykietyna wniósł Torbicki? Wszak to niezbędna cecha doktoratu. Drugim brakiem jest uogólnione spojrzenie na tytułowy wątek, zbierające wcześniejsze konkluzje częściowe – i odpowiedź na pytanie, czy poszukiwanie postmodernizmu w omawianych utworach ma głębszy sens, jakie wnosi wartości dla interpretacji, czy odkrywa nowe jej horyzonty, jak wreszcie pogłębiło rozumienie tej muzyki.

Na koniec należy odpowiedzieć na pytanie, czy Doktorant wniósł wymagane pierwszą recenzją poprawki. Odpowiedź brzmi: generalnie tak. Niestety, nie poszerzył zakresu bibliografii.

Wobec powyższego, w konkluzji stwierdzam, że Igor Torbicki spełnił wymagania stawiane doktoratom w sposób wystarczający, zgodnie z warunkami sformułowanymi ustawowo. Przedstawioną dysertację doktorską przyjmuję i wnioskuję do dalszego postępowania.

Alicja Gronau-Ożuńko