

Ostrów Wielkopolski, 4 marca 2026.

Dr hab. Monika Kędziora prof. AMP
Instytutu Kompozycji i Teorii Muzyki
Katedra Kompozycji
Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego
w Poznaniu

RECENZJA

rozprawy doktorskiej pana magistra Adama Diesnera pt. *Symfonia Piaśnicka na mezzosopran, recytatora, chór i orkiestrę symfoniczną w kontekście pamięci ludobójstwa utrwalonej w muzyce XX i XXI wieku*

Recenzja została sporządzona na wniosek Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku – Uchwała nr 26/2025 z dnia 8 grudnia 2025 roku.

Przedmiotem recenzji jest przedstawione przez doktoranta pana Adama Diesnera dzieło: **partytura utworu *Symfonia Piaśnicka* na mezzosopran, recytatora, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną oraz opis pracy artystycznej *Symfonia Piaśnicka na mezzosopran, recytatora, chór i orkiestrę symfoniczną w kontekście pamięci ludobójstwa utrwalonej w muzyce XX i XXI wieku***. Załączona dokumentacja zawiera ponadto nagranie *live* będące rejestracją prawykonania utworu, które odbyło się 5 października 2025 roku w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku w wykonaniu Małgorzaty Walewskiej (mezzosopran), Mirosława Baki (recytator), Akademickiego Chóru Uniwersytetu Gdańskiego i Bałtyckiej Filharmonii Młodych pod dyрекcją Sylwii Janiak-Kobylińskiej oraz streszczenie opisu pracy artystycznej w języku polskim, a także opis pracy artystycznej i abstrakt w języku angielskim.

Opis pracy artystycznej – *Symfonia Piaśnicka na mezzosopran, recytatora, chór i orkiestrę symfoniczną w kontekście pamięci ludobójstwa utrwalonej w muzyce XX i XXI wieku* napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Dziadka zawarta została na 94 stronach i obejmuje dwa rozbudowane rozdziały poprzedzone wstępem i zamknięte zakończeniem, bibliografię złożoną z 22 pozycji oraz spisu zamieszczonych w pracy przykładów i fotografii.

We wstępie w sposób ogólny został przedstawiony układ oraz sformułowany cel pracy, którym jest ukazanie *Symfonii Piaśnickiej* jako muzycznego pomnika pamięci. Rozdział pierwszy podejmuje kwestię upamiętnienia zbrodni wojennych w muzyce współczesnej. Zawiera trzy podrozdziały, z których pierwszy kreśli tło historyczne dla *Symfonii Piaśnickiej* i przedstawia wydarzenia masowych egzekucji dokonywanych w czasie II wojny światowej przez nazistów na ludności kaszubskiej. Zbrodnia, ale też potrzeba zachowania pamięci o jej ofiarach, stały się impulsem twórczym do powstania dzieła. Autor – obok faktów historycznych – przytacza również inne formy upamiętnienia wydarzeń z Piaśnicy na Pomorzu w literaturze, filmie oraz muzyce. W drugim podrozdziale doktorant przywołuje

dwie idee dwudziestowiecznych filozofów – Paula Ricoeura i Maurice’a Halbwachsa – odnoszące się do przetworzenia i rekonstrukcji doświadczeń traumy oraz zagadnień „pamięci społecznej” jako potencjalne narzędzia analityczne dzieł muzycznych. Ponadto Autor odwołuje się również do pierwiastka intertekstualności, jednak bez głębszych konotacji, postrzeganego jedynie jako jedna z cech sztuki postmodernizmu. Dalej Doktorant prezentuje przykłady sześciu utworów powstałych w wiekach XX i XXI i będących formą upamiętnienia tragicznych wydarzeń z okresu XX wieku, przede wszystkim aktów ludobójstwa II wojny światowej: jeden utwór pochodzi z końca lat 50., cztery z lat 60., a ostatni z drugiej dekady wieku XXI. Ten dość specyficzny wybór czasowy, skupiający się głównie na dziełach z jednego dziesięciolecia, związany jest z aurą lat powojennych, w których tematyka związana ze zniszczeniem, cierpieniem i odhumanizowaniem świata przedwojennego była bardzo często podejmowana przez artystów, a powstające dzieła sztuki miały przynieść odbiorcom swoiste *katharsis*, ale też i ocalić od zapomnienia ofiary wojennych zbrodni. Dla Doktoranta szczególnie ważne w aspekcie poruszanej problematyki były utwory odwołujące się do pamięci zbiorowej, przechowującej wspomnienie tragicznych wydarzeń i będące wyrażeniem hołdu bestialsko zamordowanym w obozach zagłady, pogromach, masowych egzekucjach. W kręgu jego zainteresowania pojawiły się: *Il canto sospeso* z roku 1956 na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę Luigi’ego Nono, *Tren Ofiarom Hiroszimy* na 52 instrumenty smyczkowe (1961) oraz *Dies irae* na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1967) Krzysztofa Pendereckiego, XIII Symfonia *Babi Jar* (1962) Dymitra Szostakowicza, *Epitafium katyńskie* na orkiestrę symfoniczną Andrzeja Panufnika (1967) i *Requiem* (jedyne utwór z wieku XXI – 2016) na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną Tigrana Mansurianiana. Wybrane dzieła zostały poddane analizie uwzględniającej kontekst historyczny, założone przez twórców idee i inspiracje, zastosowane środki kompozytorskie oraz ich późniejszą recepcję. Ideą wspólną łączącą badane utwory jest – według Autora – kreacja muzycznego pomnika pamięci, odzégnującego się jednocześnie od potencjalnego rysu postmodernistycznego, którego znaczenie Doktorant znacząco zawęża, postrzegając ten szeroki nurt filozoficzny i kulturowy jedynie poprzez pryzmat dekonstrukcji i swoistej gry z odbiorcą. A przecież źródeł ponowoczesności doszukiwano się właśnie m.in. w rozczarowaniu skutkami II wojny światowej i systemami totalitarnymi. Poza tym trudno sytuować utwory Pendereckiego czy Szostakowicza – kompozytorów tworzących po wschodniej stronie *Żelaznej kurtyny* – w kontekście postmodernistycznych założeń, tym bardziej, że w krajach Europy wschodniej sam nurt ponowoczesności pojawił się później, bo w latach 80. XX wieku. Ponadto, zastanawia umieszczenie wśród utworów w sposób bezpośredni odwołujących się do historycznych wydarzeń kompozycji, która w pierwotnym zamierzeniu twórcy nie miała żadnych konotacji pozamuzycznych, na co zresztą również sam Doktorant zwraca uwagę. To *Tren pamięci ofiar Hiroszimy*, który w pierwotnym tytule odwoływał się tylko do wartości temporalnej – 8`37``, bez żadnych odniesień do jakiegokolwiek inspiracji zewnętrznej. Poświęcenie utworu ofiarom bomby atomowej zrzuconej przez USA na Hiroszimę pod koniec II wojny światowej to akt

późniejszy, tak więc wybór tego utworu do analizy w odniesieniu do pozamuzycznych znaczeń nie znajduje tutaj uzasadnienia.

W analizie wybranych utworów w aspekcie układów formalnych oraz użytych środków kompozytorskich zasadniczą i pierwotną płaszczyzną eksploracji była pozamuzyczna warstwa semantyczna bądź bezpośrednio zawarty w kompozycji tekst. Doktorant badając kolejne struktury muzyczne wskazuje na nadrzędność czynnika ekspresji w kształtowaniu formy: uzewnętrznienie i podkreślenie pierwiastka emotywnego skłaniają twórców do użycia określonych środków warsztatowych oraz poszukiwań w zakresie brzmienia, wyrażonego w orkiestracji, artykulacji i dynamice. Istotną częścią analizy jest również późniejsza kwestia recepcji omawianych dzieł, ich odbiór nie tylko przez krytyków, ale i publiczny oddźwięk, odpowiedź na pytanie, jak dzieło rezonuje we współczesnym świecie, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i duchowym. Tak nakreślona perspektywa badawcza ujmuje przedstawione przykłady jako różnorodny w ujęciu artystycznym, ale jednolity w przekazie manifest pamięci.

Rozdział II ogniskuje się na trzech płaszczyznach: okoliczności powstania utworu, warstwie tekstowej i autoanalizie materii muzycznej.

Bezpośrednią inspiracją dla powstania dzieła była wizyta Kompozytora w piasńnickim lesie i pogłębiona refleksja nad tragicznymi wydarzeniami, które miały tam miejsce, a także wewnętrzna potrzeba ich upamiętnienia.

Fundamentem architektury dzieła dla Doktoranta jest biblijny tekst z *Księgi Ezechiela*, szczegółowo opisany i zanalizowany pod względem strukturalnym, semantycznym i metafizycznym. Autor wskazuje na konstrukcję muzycznych odcinków jako odzwierciedlenie układu wersyfikacyjnego tekstu, którego dominanty kompozycyjne oraz słowa – klucze kształtują punkty kulminacyjne wyznaczające dramaturgię dzieła zarówno w budowie mikro, jak i makroformalnej. Warstwę ekspresji uzupełnia tutaj muzyczna ilustracyjność jako jedna z nadrzędnych cech utworu. Kompozytor definiuje następujące po sobie fazy akcentując ich procesualny charakter, co wyrażone zostało m.in. w określeniach: „faza dialogu”, „faza zamierania”, „faza scalania”, „faza reminiscencji”, „faza intensyfikacji”, itp. Owo podkreślenie energetyki przebiegu poszczególnych odcinków utworu jest jednocześnie kolejnym elementem wskazującym na obecność integralnego związku między treścią semantyczną a materiałem dźwiękowym, co wpływa również na sformułowanie wniosków końcowych, podsumowujących analizę dzieła. Autor stawia tezę o idei pamięci zrealizowanej w utworze, ale też o subiektywnym credo artystycznym, zawierającym się w estetycznym zwrocie ku tradycji.

Wydaje się, że pomocnym w przeprowadzonej autoanalizie utworu oraz wnioskach z niej wyprowadzonych mogłoby być odwołanie się do systematyzacji kategorii odczytywania dzieła muzycznego wyróżnionych przez Mieczysława Tomaszewskiego¹. Wskazanie i dookreślenie funkcji jakie spełnia *Symfonia Piasnicka* pozwoliłoby na bardziej plastyczne i wyraziste dopełnienie przedstawionej analizy. I tak, na przykład można by rozważyć

¹ Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych w: Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje nr 1*, Kraków 2012.

obecność w utworze funkcji ekspresywnej i referencjalnej, ale też sięgnąć do kategorii transcendentnych. Sądzę też, że warto rozważyć kategorię stylistyczną – zwłaszcza w kontekście estetycznych deklaracji Doktoranta – byłoby sytuowanie dzieła w relacji między *datum a novum*.

Niemniej jednak pracę oceniam pozytywnie, a przeprowadzona analiza dowodzi wiedzy i umiejętności w zakresie samodzielnego prowadzenia badań naukowych i pracy artystycznej.

Symfonia Piaśnicka na mezzosopran, recytatora, chór i orkiestrę symfoniczną

Partytura

Utwór został przeznaczony na:

Mezzosopran

Recytatora

Chór mieszany (SATB)

Orkiestrę symfoniczną – instrumenty dęte drewniane z pominięciem obojów (2 flety, 2 klarnety B, klarnet basowy, 2 fagoty, kontrafagot), podwójna obsada dętych blaszanych (2 waltornie w stroju F, 2 trąbki w stroju B, dwa puzony) oraz tuba; instrumenty perkusyjne rozdysponowane pomiędzy czworo wykonawców (temple blocks, raganella, talerz wiszący, cymbale, werbel, tam-tam, wielki bęben, dzwony rurowe, kotły) i kwintet smyczkowy (skrzypce pierwsze i drugie, altówki, wiolonczele, kontrabasy).

Pełne nazwy i skróty całej obsady utworu w języku polskim i angielskim zapisane są na drugiej stronie partytury. Na kolejnych pojawia się tekst w języku łacińskim, który został wykorzystany w partiach solistki, recytatora i chóru oraz jego tłumaczenie w języku polskim i angielskim. Brak natomiast tłumaczenia fragmentu tekstu w języku kaszubskim, który pojawia się w numerze 9. w taktach 165-179, zamykających część III Symfonii. Zapis nutowy poprzedza informacja dotycząca prawykonania utworu oraz legenda zawierająca, obok wskazówek wykonawczych dla partii instrumentalnych, także określenia dla partii chóru – bardziej ekspresyjne niż artykulacyjne (*quasi pregare, sollemnemente*) oraz informację o notacji w transpozycji i czasie utworu, który został ściśle określony jako 36 minut. Wydaje się, że bardziej adekwatnym, zwłaszcza w kwestii utworów przeznaczonych na medium akustyczne, bez użycia środków elektroakustycznych pozwalających na bardzo dokładną kontrolę czasu, co jest niemożliwe w przypadku wykonania przez żywych wykonawców, jest określenie „circa”/„około”.

Partytura została sporządzona czytelnie i przejrzysto, ze szczegółowym wskazaniem artykulacji, frazowania i dynamiki, a także określeń metrycznych i agogicznych.

Utwór złożony jest z czterech części, których muzyczna **materia i forma** nie odwzorowuje historycznie przyjętego układu części symfonii, co wynika z założonych odwołań do sfery pozamuzycznej i zostało określone w tytule „Symfonia Piaśnicka”. Natomiast tytuł każdej kolejnej części to *incipit* warstwy tekstowej, zaczerpniętej ze starotestamentowej księgi

proroka Ezechiela. I to właśnie tekst wyznacza kształt utworu, zarówno pod względem makroformy, jak i w cząstkach mikroformalnych. Nadrzędny ładunek emocjonalny kreuje warstwa semantyczna ukazana na płaszczyźnie: solistka, recytator, chór w relacji z orkiestrą. Część pierwszą otwiera orkiestra, która w instrumentalnym wstępie, opartym na płynnej kantylenie w ciemnej barwie altówek i skrzypiec w niskim rejestrze, w oprawie ciemnych brzmień fagotu, kontrafagotu, klarnetu i klarnetu basowego na tle pozostałych smyczków i dętych buduje mroczny, nieco tajemniczy nastój i przygotowuje oprawę dla wejścia chóru. Funkcję formotwórczą przejmuje tekst – orkiestra w zbalansowanym brzmieniu kontrapunktuje, dopowiada bądź podkreśla warstwę semantyczną. Warstwa słowna buduje kilka niedługich kulminacji (takty 70-80, 87-90, 115-117), wspartych dynamiką, rozbudowaną fakturą orkiestry, rozdrobnieniem rytmicznym i nabrzmiewającą harmoniką. Część druga, bardziej dynamiczna, opiera się na swoistym współbrzmieniu i współzawodniczeniu pomiędzy partią recytatora a partią chóru: obie warstwy słowne nakładają się, uzupełniają, kontrapunktuja, dialogują lub zderzają w narastającym napięciu podbarwionym, podbudowanym partią orkiestry z ostrym brzmieniem instrumentów dętych blaszanych, wyrazistą linią perkusji – szybkimi, nieco chaotycznymi w swym zamierzeniu przebiegami melodyczno-rytmicznymi, wzbogaconymi o *tremolando* i *frulato*. Część III wyrasta z majestatycznego brzmienia kwintetu narastającego kanoniczną polifonią będącą wstępem dla partii mezzosopranu. Kontrapunktem dla głosu jest wiolonczela solo przy akompaniamencie zgrzytliwych współbrzmień w instrumentach dętych i warstwy rytmicznej smyczków w artykulacji *pizzicato* i *legno battuto*. Orkiestra powoli osiąga pełnię *tutti*, by którego zwieńczeniem jest jednotaktowe wejście chóru otwierające kolejny człon tej części. W miejsce oczekiwanej kulminacji słuchacz zostaje zaskoczony nagłą zmianą nastroju. Kompozytor całkowicie zmienia barwę – z pełnego brzmienia emocjonalnego krzyku orkiestry i chóru w szept i szmerową artykulację aleatorycznych przebiegów w instrumentach dętych (gra na klapach, wdmuchiwanie powietrza). Odcinek ten nie jest jednak fazą rozładowania napięcia – przeciwnie: dołączają instrumenty smyczkowe oraz recytator, w którego partii pojawiają się słowa będą dominantą kompozycyjną całego tekstu biblijnego, mówiące o zmartwychwstaniu, ale też powstaniu zmarłych jako wojska gotowego do walki. Tym samym część III jawi się jako kulminacja w układzie makroformalnym Symfonii. A jej zwieńczeniem, niejako zamknięciem jest chorałowa *coda* chóru *a cappella* w języku kaszubskim, którego użycie – w miejsce tekstu łacińskiego – nadaje jej intymny charakter osobistej żałobnej refleksji. Finałowa IV część Symfonii jako ponowne wybrzmienie i dopełnienie aktu zmartwychwstania przynosi początkowo ostrą, wyrazistą harmonikę zbudowaną na współbrzmieniach nonowych i septymowych, w dynamicznym tempie, w metrum 4/4 niczym – w swym metaforycznym wyrazie – pochod o charakterze triumfalnego marsza zmartwychwstałych ofiar, spotęgowany warstwą tekstową w partii chóru i solistki. Narastająca kulminacja w partii orkiestry oparta na zróżnicowanych, krótkich figurach o zmiennej motywice i strukturze rytmicznej prowadzi do zakończenia, w którym dysonująca harmonika i pozorny chaos materii muzycznej przeradzają się w finałowy akord As-dur – osadzony w jasnym, majestatycznym brzmieniu w dynamice *forte*.

Doktorant umiejętnie operuje dużym aparatem wykonawczym, zarówno pod względem faktury orkiestrowej, jak i instrumentacji. Właściwy dobór rejestru, artykulacji i orkiestracji pozwala Kompozytorowi na osiągnięcie pożądanej dla budowanych emocji barwy brzmienia, która podkreśla warstwę semantyczną. Dramaturgia formy jest oparta na tekście – jego strukturze, wartościach fonicznych oraz znaczeniowych, co w połączeniu z dyspozycją treści literackiej pomiędzy głos solowy, recytatora i chór zaowocowało dynamicznym przebiegiem muzycznym o wyrazistej ekspresji. W efekcie końcowym powstało spójne dzieło o szczególnym znaczeniu, niosące głęboki humanistyczny przekaz, upamiętniające ludobójstwo w Piaśnicy na Pomorzu w wymiarze lokalnym, ale i ogólnym, uniwersalnym – ponadnarodowym i ponadczasowym.

Konkluzja

Stwierdzam, że rozprawa doktorska spełnia wymogi Ustawy, a przedstawiony do oceny utwór stanowi oryginalne rozwiązanie artystyczne. Zaproponowany przez Doktoranta ogląd dzieła muzycznego przez pryzmat funkcji symbolicznych i wartości metafizycznych sytuujących *Symfonię Piaśnicką* na mezzosopran, recytatora, chór i orkiestrę symfoniczną wśród utworów będących muzycznymi formami upamiętnienia wydarzeń historycznych jest interesującą ideą, łączącą współczesny warsztat kompozytorski ze sferą pozamuzyczną. Wnioskuje zatem o przyjęcie pracy i dopuszczenie do obrony.

