

## **Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra Marcina Kawczyńskiego**

### **Podstawowe dane osobowe recenzenta**

prof. dr hab. Grzegorz Kurzyński

*Dziedzina: sztuki muzyczne*

*Dyscyplina: instrumentalistyka*

---

1

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Wydział Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu, pismo z dnia 19.09.2017 roku, zlecenie podjęte w związku z uchwałą Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu z dnia 24.09.2014 r. nr 38/II/2013/2014 na podstawie art. 11 oraz 14 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki tekst jednolity (Dz.U. nr 65, poz. 595, wraz ze zmianami Dz.U. nr 164, poz. 1365 z 2005 r., Dz.U. nr 84, poz. 455 z 2011 r.), paragraf 1 ust. 1 w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz.U. nr 204, poz. 1200 z 2011 r.). o wszczęciu przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka dla Pana mgra Marcina Kawczyńskiego. Do nadesłanego mi przez Dziekana Wydziału pisma informującego o powierzeniu mi funkcji recenzenta w w/w postępowaniu, została dołączona dokumentacja z posiedzenia Rady Wydziału w dniu 24 września 2014 r. oraz pełna dokumentacja doktoranta.

### **Podstawowe dane o Kandydacie**

Pan mgr Marcin Kawczyński, urodzony dnia 7 grudnia 1978 roku w Łodzi, ukończył studia pianistyczne w Akademii Muzycznej w Łodzi w 2002 roku w klasie prof. Anny Wesołowskiej-Firlej, uzyskując dyplom z wyróżnieniem i tytuł magistra sztuki. Muzykę kameralną studiował w klasach prof. Edwarda Przyłęckiego oraz ad. ad. Elżbiety Różyckiej-Przybylak i Aleksandry Nawe. Swoje umiejętności pianistyczne doskonalił również na kursach muzycznych, uczestnicząc w Kursach Mistrzowskich prowadzonych przez prof. prof. Andrzeja Jasińskiego, Aleksieja Orłowieckiego, Katarzynę Popową-Zydroń, Kurta Seiberta, Michaela Flaksmana, Udo Reinemanna, Jeorena Reulinga, Petera Efflera. Brał udział również w Studiach Podyplomowych w klasie kameralistyki prof. Marii Szwejger-Kułakowskiej w Akademii Muzycznej w Katowicach.

Pan mgr Marcin Kawczyński był zatrudniony:

- od 1.10.2002 do 30.09.2010 r. - jako asystent w Katedrze Kameralistyki Akademii Muzycznej w Łodzi
- od 01.09.2003 do 31.08.2012 r. jako nauczyciel (kolejno: stażysta, kontraktowy, mianowany) w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej w Łodzi
- od 1.09.2010 r. do chwili obecnej - jako nauczyciel mianowany w Zespole Szkół Muzycznych w Radomiu
- od 1.10.2012 do chwili obecnej – jako wykładowca na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Akademii Muzycznej w Łodzi.

### **Ocena osiągnięć artystycznych**

Działalność artystyczna Pana Marcina Kawczyńskiego jest dość skromna i związana głównie z muzyką kameralną. Opierając się na przesłanej dokumentacji - od czasu ukończenia studiów (w 2002 roku) wziął udział w około 40 koncertach w Polsce.

### **OCENA PRACY DOKTORSKIEJ**

Praca doktorska Pana mgra Marcina Kawczyńskiego „Radykalizm brzmieniowy V Sonaty fortepianowej Aleksandra Mosołowa w kontekście współczesnych mu Sonat: III i VII Sergiusz Prokofiewa” składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz opisu, stanowiących łącznie pracę pod wspomnianym tytułem.

Dzieło artystyczne stanowią zapisane na płycie CD prezentacje następujących utworów:

1. Sergiusz Prokofiew – III Sonata fortepianowa op. 28
2. Aleksander Mosołow – V Sonata fortepianowa op. 12
3. Sergiusz Prokofiew – VII Sonata fortepianowa op. 83

Opis dzieła artystycznego składa się ze wstępu, 5 rozdziałów, podsumowania, angielskiej wersji podsumowania i bibliografii.

Autor w niezwykle obszernym opisie (266 stron) omawia:

- w rozdziale pierwszym historyczne tło, w której działali reprezentanci rosyjskiej sztuki awangardowej i ich powiązania z twórczością włoskich futurystów;
- w rozdziale drugim życie i twórczość Aleksandra Mosołowa jako jednego z najważniejszych reprezentantów rosyjskiej awangardy;
- w rozdziale trzecim życie i twórczość Sergiusza Prokofiewa, które są kontekstem porównawczym dla analizy twórczości kompozytorskiej A. Mosołowa;
- w rozdziale czwartym specyfikę radykalizmu brzmieniowego w twórczości A. Mosołowa;
- w rozdziale piątym analizę interpretacyjną V Sonaty z podsumowaniem najważniejszych elementów radykalizmu brzmieniowego kompozytora, porównując je z podobnymi elementami występującymi w III i VII Sonacie Sergiusza Prokofiewa.

Mnogość wątków jest oszłamiająca: słynny *Manifest futuryzmu* Marinettiego (1909), z jego niekonsekwencjami związanymi z życiem osobistym jego twórcy, niezliczona ilość innych manifestów (w tym ekstremalny i agresywny *Manifest kompozytorów futurystycznych* F. B. Pratelli'ego (1910), *Manifest techniczny muzyki futurystycznej* Luigi Rusollo (którego pośrednią konsekwencją było wynalezienie nowego typu instrumentów *Intonarumori*, związanych ze *Sztuką hałasów* jego autorstwa). Omówiona szeroko jest również działalność rosyjskiej awangardy i jej związków (lub brakiem związków) z włoskimi futurystami. Pojawiają się nazwiska sztandarowych futurystów rosyjskich W. Rebikowa, A. Stanczyńskiego i A. Kruczonycha oraz charakterystyka (pozytywna) działań Ludowego Komisarza Oświaty Anatolija Łunaczarskiego, który „przez dekadę przewodniczył najbardziej niezwykłemu okresowi w rosyjskiej muzyce, próbując rządzić raczej polubownie niż za pomocą dekretów”. Omówione są również działania innych przedstawicieli futuryzmu rosyjskiego i radzieckiego: Nikołaja Rosławca, Artura Łurje, jak również problem odrębności awangardy rosyjskiej i ukraińskiej.

Rozdziały następne poświęcone są omówieniu twórczości A. Mosołowa i S. Prokofiewa. W przypadku Mosołowa dotyczy to przede wszystkim jego Sonat nr 1, 2 i 4, (3 Sonata zaginęła), które de facto były utworami młodzieńczymi, a także innych utworów, charakterystycznych dla jego poszukiwań nowego języka kompozytorskiego: cyklu *Cztery ogłoszenia prasowe*, *Dwóch Nokturnów* op.15, *Legendy na wiolonczelę i fortepian* op. 5, wreszcie dwóch *Koncertów fortepianowych*; w przypadku Prokofiewa analiza autora obejmuje szereg aspektów związanych nie tylko z czysto rozumianą twórczością (9 Sonat fortepianowych), ale również z sytuacją polityczną panującą w latach 20 - 50tych w ZSRR, losami życiowymi kompozytora i innymi faktami biograficznymi. Zwiększa to w sposób zdecydowany objętość tekstu, niekoniecznie służąc rozwiązaniu problemu postawionego w temacie pracy doktorskiej. Na usprawiedliwienie należałoby jednak dodać, że autor dostarcza wielu ciekawych informacji faktograficznych, nieczęsto dostępnych przeciętnemu czytelnikowi. Autor, na szczęście, oszczędza nam omawiania działań polskich futurystów – Tytusa Czyżewskiego, Aleksandra Wata czy Bruno Jasieńskiego z ich słynnymi „Nuż w bzuhu” i „Jednodniówka futurystów”.

Pewnego rodzaju kłopoty pojawiają się w rozdziale poświęconym *Założeniom metodologicznej analizy subiektywnego postrzegania radykalizmu brzmieniowego*, dotyczące skrajnie muzykologicznie ukierunkowanej argumentacji związanej z analizą tzw. radykalizmu brzmieniowego A. Mosołowa. Autor posługuje się dość wyszukaną terminologią zaczerpniętą z książki *Rosyjska awangarda i twórczość Aleksandra Mosołowa* autorstwa Igora Worobiewa. Określenia takie jak *charakterystyczność tembrowa*, *materiał alternatywny*, *dramaturgia montażowa*, *dwubiegunowość* i *trójczasowość*, *wyrazowość romantyzująca* kontra *wyrazowość urbanistyczna*, *fajerwerk industrialny* nie przysposabiają czytelnika pozytywnie do percepcji kolejnych fragmentów tego rozdziału. Przykładami mogą być następujące cytaty: „Tak więc, na końcu przetworzenia I części – po pojawieniu się materiału alternatywnego – polifonizacja faktury, podporządkowanie wszystkich linii ostinatowemu typowi ruchu stają się powodem wybuchu kulminacyjnego i <<rozpylenia>> tematyczności, zostają tylko faktura i elementy rytmu materiału alternatywnego” (I. Worobiew, str. 213).

Styl wypowiedzi samego autora jest czasami nadęty i „puszysty”, bo co na przykład można powiedzieć na temat wyrażenia „wściekle dynamizowanie przestrzeni wyrazowej”? (str. 223) Również w podobnym stylu autor nie zawsze zgadza się z wykładniami I. Worobiewa: czy rzeczywiście pierwszych 10 taktów ostatniej części V Sonaty *Adagio languente e patetico* stanowi wzorzec koncepcji trójczasowości? Czy połączenie „skriabinowskiej intonacji” (co poddaję w wątpliwość, wobec zbyt częstego przypisywania genezy skriabinowskiej wszystkim wznoszącym się motywom), ostinatowej statyczności, epizodu *Dies irae* i niejednoznacznych aspektów quasi-urbanistycznych może stanowić podstawę do

stwierdzenia ich przynależności do koncepcji trójczasowości?”. Ale tutaj autor już się mityguje: może „trójczasowość” jest uzupełniana materiałem alternatywnym i sposobem jego opracowania? (str. 226).

Autor z rozmysłem nie zajmuje stanowiska w kwestiach moralnych – jego zdaniem „nie jest interesującym rozważanie powodów wyjazdu z ZSRR takich artystów jak Rachmaninow, Horowitz, Rostropowicz, a jednocześnie pozostanie w swojej Ojczyźnie Richtera, Gilelsa, Szostakowicza”. Jednak chociaż autor często podkreśla swą rezerwę do tego typu podejścia, tzw. nadbudowa ideologiczna często pojawia się w redagowanym przez niego tekście. Takie odniesienia pozamuzyczne do czasów, w którym przypadło żyć omawianym kompozytorom, często pojawiają się w pracy i chociaż autor dystansuje się częściowo od nich – mogą stanowić kanwę różnych interpretacji wykonawczych. Dotyczy to nie tylko tzw. *sonat wojennych* Prokofiewa (Sonaty VI, VII i VIII), które nie zawsze w sposób jednoznaczny muszą odzwierciedlać istniejącą wówczas sytuację w ZSRR i przypisywanie im tego typu znaczeń pozamuzycznych wydaje się być dość ryzykowne. Fakt, że Richter przedstawiał te powiązania w sposób nie budzący dla niego wątpliwości, kojarząc *sonaty wojenne* z pożogą wojenną przewalającą się przez jego kraj (zwłaszcza VII Sonatę, która w jego interpretacji pogrąża nas „w niepokojąco groźną atmosferę świata, który stracił swoją równowagę. Chaos i niepewne rządy. Widzimy mordercze siły przed sobą”, jest w sprzeczności ze zdaniem muzykologów rosyjskich, według których nie powinno się stosować określenia *sonaty wojenne* do tych utworów. Podobnie stanowisko Borisa Bermana, który w motywie dzwonów w *Andante caloroso* z tejże Sonaty widział „samotną dzwonnice w spalonej wsi”, nie przeszkadzało innym wybitnym pianistom do całkowicie innej interpretacji kontekstów, z których te sonaty korzystały. Wystarczy wspomnieć opis atmosfery wspomnianego *Andante caloroso*, która według W. Sofronickiego dotyczyła pięknego letniego wieczoru spędzanego w kawiarni w Wenecji. Podobnie było z przypisywaniem utworom F. Chopina specyficznych podtytułów – na przykład Preludium „deszczowe” dla *Preludium Des-dur op. 28 nr 15* (choć kompozytor podobno sam dopisał to określenie) czy Etiuda „rewolucyjna” dla *Etiudy c-moll op. 10 nr 12*.

Jakkolwiek autor dystansuje się do pewnego stopnia od tego typu powierzchownych skojarzeń, to jednak pozwala sobie w opisie grupy I tematu I części V Sonaty na taką interpretację: „można odnieść wrażenie, że muzyka tego typu uzewnętrznia coraz bardziej rozczarowanie dniem codziennym i poczucie niemożliwości wydostania się z zaciskającej się pułapki” (str. 239).

Także koncepcja „trójczasowości” wydaje się być nadużywanym chwytem wykorzystywanym zarówno przez I. Worobiewa jak i podążającego za nim autora: sięganie w przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wydaje się być dość „naciągany” argumentem, który może decydować o takiej czy innej interpretacji poszczególnych fragmentów. Przykładowo: dość niewinnie prezentująca się część druga V Sonaty *Elegia* nabiera w interpretacji autora zdecydowanie dramatycznego wymiaru bycia utworem ze wszech miar rewolucyjnym: „...jeśli przyjęlibyśmy niejednoznaczny język melodyczno – harmoniczny jako groteskowy pastisz, mieściłaby się taka interpretacja jako jeden z aspektów *trójczasowości* oznaczający przeszłość. *Elegia* byłaby wtedy teatralnym pogrzebaniem dawnych stosunków społecznych, burżuazyjności, kultury wysokiej. Należy przyznać, że ten obraz jest przekonujący, spójny pod względem teoretycznym, ale także jest absolutnie akceptowalnym kluczem interpretacyjnym”. I dalej: „Autor jednak skłaniałby się do koncepcji dwóch obrazowości – pierwsza, zupełnie realna, mogłaby kojarzyć się z dominacją systemu nad jednostką, w skrajnym przypadku doprowadzonym do ograniczenia wolności, posługuje się nie tylko groteskowym, co zniekształconym modelem tonalnym, jest on zobrazowaniem fałszywej rzeczywistości i braku jakiegokolwiek możliwości sprzeciwu jednostki, która jest totalnie poddana „systemowi” będącemu panem jej życia i śmierci”.

W podsumowaniu autor wylicza elementy stanowiące o radykalizmie brzmieniowym Aleksandra Mosołowa w kontekście Sonat III i VII Sergiusza Prokofiewa. Wymienia między innymi:

- użycie skrajnych rejestrów, jako wyraz tzw. tembrowej charakterystyczności (wg. Worobiewa);
- ostinatowość;
- połączenie melodyki (która według autora jest połączeniem quasi-seryjności i nowotonalności) z „empirycznie dobraną harmoniką, wykorzystującą akordy o różnych klasach nasycenia harmonicznego”;
- montażowość formy, która u Mosołowa jest stosowana znacznie częściej niż u Prokofiewa, co prowadzi do tzw. „nielinearności narracyjnej” będącej synonimem „kwantyzacji” narracji muzycznej;
- użycie „materiału alternatywnego” (będącego synonimem nowego materiału muzycznego). W wypadku Mosołowa jednym z przykładów użycia takiego materiału jest wykorzystanie materiału muzycznego Bał – Sajat – turkmeńskiej pieśni ludowej;
- specyfika użycia „tembrowej charakterystyczności” – u Prokofiewa związana z inspiracjami orkiestrowymi, u Wołosowa z elementami „urbanistycznymi”;
- różnice dotyczące dynamiki i artykulacji (znacznie bardziej skonstrastowane u Mosołowa niż u Prokofiewa, który z powodu znacznie większej linearności narracji używał tych środków w sposób znacznie subtelniejszy;
- różnice agogiczne, które u Mosołowa mają charakter „formalnie destrukcyjno – konstruktywny”.

W chwili obecnej trudno mówić o radykalizmie brzmieniowym *Sonat fortepianowych* S. Prokofiewa (z czym zresztą zgadza się autor pisząc, że „historia odkrywa od niedawna wielu innych kompozytorów, którzy być może bardziej nadawaliby się do kwalifikowania jako *futuryści* bądź ogólnie – *awangardyści*”. W sferze brzmieniowości przeszły one już do klasyki – można się jedynie zastanawiać, czy część druga *II Sonaty fortepianowej* odzwierciedla klus konia, czy fragment *marcatissimo* w przetworzeniu tej Sonaty obrazuje i kojarzy się z przejazdem czołgów i czy Finał *VII Sonaty* jest egzemplifikacją pracującej maszyny i jej „bezwzględności”. Podobnie myśląc - użycie skrajnych rejestrów było wielokrotnie wykorzystywane w historii pianistyki – Beethoven był oskarżany o rzekomą niepianistyczność swych sonat poprzez użycie skrajnych rejestrów na przykład w *Sonacie fortepianowej op. 111* (druga część *Arietta*) albo w *Sonacie op. 109* (część III – finał, *tempo primo il tema*). Podobnie z użyciem *ostinato* (od czasów Baroku ta forma wypowiedzi istniała i była bardzo często używana), nie mówiąc o harmonizowaniu przebiegów melodycznych w strukturach poligenicznych K. Szymanowskiego, które miało raczej znaczenie bardziej kolorystyczne niż harmoniczne.

Oczywiście radykalizm brzmieniowy faktur fortepianowych był zawsze obecny i charakterystyczny dla każdej epoki, dlatego absolutnie nie czynię autorowi żadnych zarzutów związanych z umiejscowieniem tej problematyki w latach 1920 - 1950 XX wieku. Na pewno wielką zasługą jest jego zainteresowanie się twórczością Aleksandra Mosołowa, który w Polsce jest znany jedynie w wąskim kręgu muzykologów. Zainteresowanie twórczością tego kompozytora nie tylko w ZSRR ale również obecnie w Federacji Rosyjskiej i innych krajach (o czym świadczą artykuły i książki Igora Worobiewa, Larry’ego Sitsky’ego, Jurija Chołopowa) ukazują jak ważnym był kompozytorem i jak ważnym jest coraz szersze rozpowszechnianie jego dokonań kompozytorskich.

## Ocena dzieła artystycznego

Jak już uprzednio wspomniałem, dzieło artystyczne stanowią zapisane na płycie CD prezentacje następujących utworów:

1. Sergiusz Prokofiew – III Sonata fortepianowa op. 28
2. Aleksander Mosołow – V Sonata fortepianowa op. 12
3. Sergiusz Prokofiew – VII Sonata fortepianowa op. 83

Pan mgr Marcin Kawczyński podjął się bardzo trudnego i ryzykownego zadania: wykonania utworów, które w zasadzie są sztandarowymi pozycjami w repertuarze wielu wybitnych pianistów, a które stanowią jedne z najbardziej skomplikowanych wykonawczo pozycji w literaturze fortepianowej - co nie dotyczy oczywiście V Sonaty fortepianowej op. 12 Aleksandra Mosołowa, która wykonywana jest niesłychanie rzadko – autor niniejszej pracy doliczył się trzech takich wykonań. W ten sposób „odkrywa stosunkowo nieznaną nić rozwojową w historii sztuki XX wieku. Mimo spiętrzonych trudności technicznych Pan Marcin Kawczyński wykazał się dobrą pianistyką, która pod względem warsztatowym i muzycznym reprezentuje wysoki poziom artystyczny.

Cechą charakterystyczną jego wykonawstwa jest bardzo oszczędne użycie pedału, wynikające zapewne z przesłanek estetycznych związanych z prezentacją tzw. muzyki awangardowej, w pewnym wymiarze futurystycznej, która zaprzecza swą ideologią wartościom zapożyczanym z przeszłości (gdzie pedalizacja odgrywała bardzo istotną rolę, zwłaszcza w muzyce romantycznej). Z mojego punktu widzenia te ograniczenia pedalizacyjne nie zawsze służą właściwej interpretacji wykonywanych utworów, w których jednak pewne aspekty mają charakter romantyczny (dotyczy to zwłaszcza sonat S. Prokofiewa), którym tzw. „okrasa” pedałowca z całą pewnością przydałaby się. Najbardziej kontrowersyjnym jest fragment finału *VII Sonaty*, gdzie brak pedału uniemożliwia pokazanie idiomu motywicznego prezentowanego przez partię lewej ręki, który powinien być wszechobecny, a w wykonaniu Pana Marcina Kawczyńskiego prawie zanika (co jest wyrazem dużej niekonsekwencji w kształtowaniu formy tej części). Drugą zauważalną przeze mnie „manierą” wykonawczą artysty jest szczególny sposób rozwoju narracji poprzez dość konsekwentne przyspieszanie przebiegu (jakby się stopniowo „rozgrzewał” - dotyczy to pewnych fragmentów sonat Prokofiewa, które zaczynają się w tempie znacznie wolniejszym niż ich dalszy przebieg – na przykład trzecia część *VII Sonaty*). W *V Sonacie* Mosołowa nie jest to tak zauważalne, co najprawdopodobniej wynika z tzw. „kwantyzacji” przebiegu muzycznego, będącego wynikiem złożenia pewnych autonomicznych mniejszych całości. Niemniej umiejętności techniczne Pana Marcina Kawczyńskiego nie podlegają wątpliwości, a całość kształt wykonywanego dzieła artystycznego wykazuje, że doktorant posiada wysoki poziom umiejętności pianistycznych.

## KONKLUZJA

Bogactwo wątków poruszonych przez Pana Marcina Kawczyńskiego w opisie dzieła artystycznego stanowi swoistą jego wartość. Nie do końca zgadzam się z zataczaniem aż tak szerokiego kręgu odniesień, które predestynują ten opis raczej do poruszania zagadnień znacznie odleglejszych od tematu pracy doktorskiej i zawartego w nim problemu artystycznego, jednak czerpanie z bogatej oferty materiałów źródłowych (w tym

obcojęzycznych), stanowiących bardzo cenne źródło informacji o twórczości nie tylko Aleksandra Mosołowa ale również o całym okresie pierwszej połowy XX wieku i zachodzących tam zmianach w obszarze sztuki nie tylko muzycznej, podwyższają w zdecydowany sposób użytkowe walory pracy, która stanowi niezmiernie istotny i twórczy wkład w rozwój dziedziny sztuk muzycznych. Również dzieło artystyczne prezentuje wysoki poziom.

Niniejszym stwierdzam, że praca doktorska Pana Marcina Kawczyńskiego spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 ustawy o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, gdyż zaprezentowała oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, a doktorant wykazał bardzo głęboką wiedzę teoretyczną w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka. **Stawiam wniosek o jej przyjęcie.**



prof. dr hab. Grzegorz Kurzyński

Wrocław, 24.11.2017