

prof. dr hab. Agata Zubel-Moc
Akademia Muzyczna we Wrocławiu
Dziedzina : Sztuki muzyczne
Dyscyplina : Kompozycja i teoria muzyki

RECENZJA

w postępowaniu doktorskim **mgr Oleny Shevchenko-Mikhalovskiej**
przeprowadzonym w dziedzinie *sztuki muzyczne*,
w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*,
w specjalności *kompozycja*.

Sylwetka kandydata

Olena Shevchenko-Mikhalovska, urodzona w 1988 roku w Charkowie na Ukrainie, ukończyła w 2012 Charkowski Narodowy Uniwersytet Sztuki uzyskując tytuł magistra w specjalności *Sztuka muzyczna*. Otrzymała dyplom z wyróżnieniem na dwóch wydziałach - kompozycji i fortepianu. W 2013 roku uzyskała stypendium Gaude Polonia, przyznawane przez polskie Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Rozpoczęła także Studia Podyplomowe w Akademii Muzycznej w Łodzi w zakresie fortepianu. Przewód doktorski został wszczęty we wrześniu 2014 roku.

Dorobek artystyczny

Dorobek twórczy Oleny Shevchenko-Mikhalovskiej przedstawiony w dokumentacji obejmuje okres do września 2014. W tym czasie - jak podane jest na zamieszczonych wykazach - powstało pięć kompozycji:

dwa utwory symfoniczne: *Koncert podwójny* na wiolonczelę i fortepian z orkiestrą symfoniczną oraz *Koncert* na fortepian i orkiestrę;

Muzyka do 25-minutowego filmu niemego;

oraz dwa krótkie utwory kameralne: *Allusions* na altówkę i wiolonczelę oraz *Ukraińskie scherzo*.

Powstał również utwór będący przedmiotem rozprawy doktorskiej, czyli półgodzinna opera kameralna na mezzosopran, chór i zespół instrumentalny.

Nie udało mi się odnaleźć w dokumentacji informacji na ten temat, ale z dat można wywnioskować że *Koncert podwójny* był utworem pisany na zakończenie studiów. Tak więc po skończeniu studiów powstałyby pozostałe utwory oraz opera będąca przedmiotem pracy doktorskiej. Może się to wydawać niewiele, ale biorąc pod uwagę krótki przedział czasu, który podlega ocenie (dwa lata), jak i rozmiary utworów - półgodzinna opera, dwudziesto-minutowy koncert fortepianowy, dwudziestopięć-minutowa muzyka do filmu niemego - można docenić pracowitość Kandydatki. Z zamieszczonego wykazu dokonań artystycznych wynika, że muzyka do filmu była również utworem orkiestrowym. Informacja ta nie jest podana przy opisie utworu, orkiestra jest natomiast wymieniona wśród wykonawców przy prezentacji tej kompozycji.

W wykazie ważniejszych wydarzeń znajduje się 8 pozycji. Są to koncerty, podczas których w większości Olena Shevchenko-Mikhalovska angażowała się również jako wykonawczymi swoich utworów. Koncerty te miały miejsce na Ukrainie: Narodowy Teatr Opery i Baletu w Charkowie, Narodowy Uniwersytet Sztuk Pięknych, Sala koncertowa Państwowego Związku Kompozytorów Ukrainy w Kijowie; w Polsce: Festiwal Musica Moderna, Muzeum Miasta Łodzi; oraz w Belgii w Centrum Polskim im. Paderewskiego w Brukseli. Pomimo niezbyt wielkiej liczby wydarzeń są one znaczące i odbyły się w miejscach oraz kontekstach rozpoznawalnych i uznanych w środowisku muzycznym.

Warte podkreślenia jest również, że Kandydatka angażuje się w wykonawstwo nowej muzyki - nie tylko swoich kompozycji, ale także utworów innych kompozytorów. Z dokumentacji wynika, że dość sporą część aktywności Kandydatki stanowi działalność pianistyczna. Jest to w moim odczuciu bardzo cenne dla kompozytora, kiedy może łączyć obie te aktywności: twórczą i odtwórczą. Wykonawstwo - mimo iż nie jest przedmiotem niniejszego przewodu - rozwija ogromnie warsztat kompozytora i ukierunkowuje jego myślenie o partyturze także na stronę praktyczną.

Olena Shevchenko-Mikhalovska jest laureatką wielu nagród i wyróżnień. Pierwszy wymieniony konkurs kompozytorski, na którym zdobyła drugą nagrodę dotyczy roku 1997 (a więc miała wówczas 9 lat).

Podsumowując: niezbyt wielki ilościowo dorobek - zarówno jeśli chodzi o liczbę napisanych utworów, jak i ich publicznych prezentacji może budzić pewne wątpliwości, niemniej jednak uważam, że na etapie doktoratu jest to dorobek spełniający stawiane wymagania, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę rozmiary napisanych utworów (długie formy orkiestrowe), jak i miejsca ich wykonań (Narodowy Teatr Opery i Baletu w Charkowie, Festiwal Musica Moderna). Może zastanawiać fakt wszczęcia procedury przewodowej po tak krótkim okresie twórczości, ale okoliczność taka sama w sobie nie przesądza o ocenie. Natomiast wymienione wcześniej osiągnięcia - zarówno artystyczne, jak i liczne nagrody oraz stypendia, udokumentowana efektywność do współpracy, rozwój w pierwszych latach po studiach, a także działalność na polu wykonawczym – mimo dylematu „ilościowego” mogą stanowić przesłankę pozytywną na drodze do pomyślnego sfinalizowania przewodu doktorskiego.

Dodatkowo udało mi się uzyskać od Kandydatki informacje na temat Jej działalności artystycznej od 2014 roku. Nie są one przedmiotem niniejszej oceny, gdyż nie są oficjalnie zamieszczone w przedstawionej dokumentacji, ale warto nadmienić, że w 2019 roku Kandydatka została przyjęta do Narodowego Związku Kompozytorów Ukrainy, a w 2020 do Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich. Pozytywną weryfikację oraz docenienie przez specjalistyczne gremia zawodowe w różnych krajach także uważam za argument w całościowej ocenie dorobku zawodowego, nawet jeśli odczuwam niedosyt w dokumentacji przewodowej.

Warto także zauważyć, że na sezon 2021/2022 zostało zaplanowane prawykonanie opery w Charkowskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu. Byłoby wspaniale gdyby się to udało. Jako kompozytorka oraz autorka oceny uznaję ten plan za wyróżnienie i nadzieję na swoiste ukoronowanie procedury przewodowej w sposób publiczny.

a

Założenia twórcze kameralnej mono-opery *Kabaret Kici Koci*

i charakterystyka utworu

Olena Shevchenko-Mikhalovska jako swoją pracę doktorską przedstawiła kompozycję *Kabaret Kici Koci*, kameralną mono-operę na mezzosopran, chór i zespół instrumentalny wraz z opisem: „Kameralna mono-opera *Kabaret Kici Koci* na na mezzosopran, chór i zespół instrumentalny w świetle inspiracji muzycznych i pozamuzycznych”.

Forma operowa jest sporym wyzwaniem dla dzisiejszego twórcy, zmierzenie się zatem z tym gatunkiem jest samo w sobie pewnym aktem odwagi. Jak zaznacza ponadto sama autorka - Jej dotychczasowe kompozycje były to utwory głównie instrumentalne, a ten jest pierwszym wokalnoinstrumentalnym i jednocześnie pierwszym scenicznym.

„Stawiając sobie to wielkie wyzwanie jakim było przekroczenie granic kompozytorskiego przyzwyczajenia, poszukiwanie nowego stylu i źródeł inspiracji zainteresowałam się operą.”

Źródłem warstwy słownej użytej w operze są wiersze, teksty, sceny Mirona Białoszewskiego - jego zbiór pod tym samym tytułem. Kompozytorka przyznaje się do inspiracji i wielkiego zainteresowania literaturą polskojęzyczną. Jest to warte szczególnego podkreślenia ze względu na fakt, iż nie jest to dla Niej język rodzimy. Motywy wyboru dzieła Mirona Białoszewskiego są w dysertacji bardzo szczegółowo opisane. Nie da się jednak pominąć, że jest to wybór imponujący, biorąc pod uwagę, jakiego rodzaju to twórczość literacka. Gry słów, niepospolite ich odmiany, powstające nowe wyrazy, muzyczność języka, skoncentrowanie na brzmieniu słów - to wszystko wydaje się nierzadko stanowić trudność interpretacyjną dla polskiego czytelnika, a co dopiero jeśli takiego wyzwania podejmuje się osoba, dla której język polski nie jest językiem ojczystym. Należy w tym miejscu dodać, iż praca pisemna jest pod względem językowym napisana bardzo dobrze. Nieliczne drobne błędy językowe nie wpływają na bardzo wysoką ocenę tego kryterium. Autorka posługuje się piękną polszczyzną, prowadzi swój wywód w sposób logiczny, wyczerpujący i atrakcyjny dla czytelnika.

Idąc więc za wyborem literackim, kompozytorka wywodzi formę swojej opery bezpośrednio ze struktury tekstu Białoszewskiego. Tytułowa bohaterka, główna postać opery - Kicia Kocia - nadaje

właśnie ów monodyczny charakter dzieła i to głównie jej mezzosopranowym głosem przedstawiane są kolejne epizody. Partia wokalna głównej bohaterki jest prowadzona w sposób umożliwiający w każdym momencie zrozumienie tekstu słownego. Nie jest to partia popisowa, wirtuozowska. Brak tu też tradycyjnych elementów operowych - recytatywów czy arii. To wszystko sprawia, że czytelny przekaz tekstu słownego stanowi wysoki priorytet w tej muzycznej opowieści.

„Chcę stworzyć dzieło, w którym główną rolę zajmie człowiek - problemy, z którymi się zmagają, wartości, którymi się kieruje, sens życia, którego poszukuje.”

Ten rodzaj monodramatu, opery dla jednej solistki, daje w efekcie bardzo ciekawe ujęcie formy operowej. Brak dialogów, a tym samym i konfliktów między postaciami, sprawia, że taka forma jest już z założenia inna, niż ta tradycyjnie pojmowana. Oczywiście oprócz głosu solowego występuje w operze także chór, który pełni różnorakie role w całym przebiegu utworu. Należy tu podkreślić, że wszystkie partie śpiewaków kompozytorka prowadzi w sposób bardzo wokalny i wygodny do wykonania. Nawet duże skoki interwałowe, które są ważnym elementem konstrukcyjnym w niektórych częściach (i szczegółowo przeanalizowane zostały w pracy), są często pisane z pauzami pomiędzy dźwiękami, co ułatwia ich wykonanie. Może należałoby się jedynie zastanowić nad interpretacją tego zagadnienia - czym jest ów duży skok interwałowy, skoro tak szczegółowym analizom został on poddany w pracy. W moim przekonaniu jest to odległość pomiędzy dwoma sąsiednimi, następującymi bezpośrednio po sobie dźwiękami. Nie nazwałabym jednak skokiem o decymę pochodzącego kilkadziesiąt dźwiękowego zaczynającego się od c1 i dochodzącego do e2, gdyż nie są to dźwięki sąsiadujące, a raczej motyw (w ostateczności pochod) o ambitusie decymy (s.78).

Bardzo ciekawym rozwiązaniem jakie także proponuje kompozytorka w swojej operze jest pozostawienie kolejności epizodów do decyzji wykonawców. Całość składa się z 13 epizodów i 3 intermedii. Poszczególne części opery mogą być wykonywane w dowolnym porządku - oprócz pierwszego i ostatniego, które są stałe. Wydaje mi się to bardzo atrakcyjnym zabiegiem dającym duże możliwości realizatorom dzieła w takiej wersji muzycznej. Umożliwia bowiem różnorodne podejście do prowadzenia postaci i pozostawia wybór ostatecznej dramaturgii całości. Ta ogromna ilość możliwych rozwiązań otwiera przed wykonawcami nieskończone niemal możliwości interpretacyjne. Ową wielość rozwiązań tak komentuje sama kompozytorka:

„[...] kompozytor nie jest w stanie ani wyobrazić sobie, ani wysłuchać wszystkich wersji własnego dzieła. Jest więc w tej otwartości coś niepokojącego - rezultat brzmieniowy może wielokrotnie zaskoczyć samego twórcę - ale i odkrywczego - dzieło bowiem przy każdym wykonaniu powstaje na nowo.”

Zabiegiem spajającym w sposób czytelny konstrukcję całości dzieła, a także dającym niejako panowanie nad tą otwartą strukturą, dopuszczającą zmienność wewnętrznych składowych, jest wykorzystanie głosu (z nagrań archiwalnych) samego Mirona Białoszewskiego w pierwszym i ostatnim ogniwie utworu.¹ Daje to solidne filary całej formy, a także wyznacza pewną drogę interpretacji wszystkich drobnych historii znajdujących się pomiędzy skrajnymi epizodami.

Te właśnie „środkowe” epizody utrzymane są w różnych estetykach. Pozwala to na dowolne układanie z nich dramaturgii bez obawy naruszenia linii narracyjnej. Poszczególne epizody zbudowane są z wykorzystaniem różnorodnych faktur i brzmieniowości. Każdy z nich jest jednak zamkniętą całością z wewnętrzną logiką i rozwojem - choć za każdym razem elementy te kształtują się w inny sposób. Tym samym to, co w kompozycji innego rodzaju budzić mogłoby wątpliwości co do spójności dzieła, tu staje się narzędziem spajającym – na zasadzie konglomeratu różnorodności. Różnaita jest obsada, niektóre fragmenty gęstnieją, inne są bardziej rozrzedzone, punktualistyczne. Ten ostatni rodzaj podejścia do materii słownej przypadł mi osobiście najbardziej do gustu (epizod *Skakanka UFOistki*). W użyciu tekstu objawia się to rozczłonkowaniem wyrazów na sylaby czy pojedyncze głoski, nieregularnym ich powtarzaniem, czy przedzielaniem pauzami.

„Faktura ciężąca w stronę punktualizmu, pozwala na potraktowanie tekstu i jego elementów (głosek, sylab, wyrazów) jako niezależnych przedmiotów dźwiękowych.”

W poszczególnych epizodach dochodzi naturalnie do lokalnych kulminacji - zbudowanych zarówno dynamiką jak i rozszerzeniem obsady czy zagęszczaniem faktury, jednak brak jest jednej kulminacji całego utworu, co wydaje się mieć oczywisty związek z ruchomością epizodów.

¹ W pracy i w partyturze nie ma informacji o pozyskaniu praw do nagrań i tekstów Mirona Białoszewskiego, ale zagadnienie to nie jest przedmiotem opinii. Oceniając wskazane dzieło w postaci tekstu nutowego i dysertacji biorę pod uwagę koncepcję twórczą i przedstawiony w partyturze materiał muzyczny autorstwa Kandydatki.

Należy podkreślić, że kompozytorka bardzo świadomie podchodzi do wielu zagadnień pojawiających się podczas pracy nad utworem i w dysertacji dzieli się z czytelnikiem ciekawymi przemyśleniami, które towarzyszyły Jej w procesie twórczym. W związku ze wspomnianą formą otwartą przedstawia interesujące przykłady i porównania. Ukazuje też swoją operę w kontekście innych oper współczesnych, ze szczególnym uwzględnieniem oper o charakterze komicznym. Próbuje także umiejscowić kompozycję w szerokim spektrum możliwości stylistycznych utworów współczesnych. Sporą część wywodu poświęca więc rozważaniom na temat postmodernizmu, z którym się twórczo identyfikuje.

„[Postmodernizm] jest to termin ciągle wieloznaczny, inaczej rozumiany przez twórców, którzy się za postmodernistów uważają, a inaczej przez tych, którzy się od niego odzegnują.

(...) Pośród wielu koncepcji, rysuje się zatem pewien zestaw cech ogólnych postmodernizmu, takich jak: zniechęcenie modernizmem, nawiązanie do estetyki minionych epok, łączenie stylów, a także brak skrępowania w odrzuceniu kultu nowoczesności.

(...) Analiza mojego dotychczasowego dorobku kompozytorskiego doprowadziła mnie do wniosku, że należę do muzycznych postmodernistów. Jedną z najważniejszych cech, które są zauważalne w mojej muzyce i które określane są jako charakterystyczne dla postmodernizmu, jest polistyliizm.

W moim odczuciu możliwość odnoszenia się do różnych gatunków i stylów muzycznych daje kompozytorowi dużą wolność i swobodę, otwiera szerokie pole dla wyobraźni, a ponadto nadaje muzyce nową jakość poprzez połączenie jej z różnymi kontekstami kulturowymi.”

Autorka bardzo szczegółowo przypisuje odpowiednie fragmenty swojej kompozycji poszczególnym cechom postmodernizmu. Na przestrzeni całej opery świadomym założeniem jest, jak już zostało wspomniane, brak spójności estetycznej poszczególnych epizodów. Są one niezależne i utrzymane w osobnych, niejako odrębnych, estetykach - często w swoisty sposób charakterystycznych: Tango, Oberek, ale także część *alla Piazzolla (Coś Ogólnego)*, czy występujące niekiedy fragmenty nawiązujące do stylistyki jazzowej. Nawiązania te czynione są zarówno przez użycie charakterystycznych dla danego gatunku elementów melodyczno-rytmicznych czy harmoniczych, jak i poprzez dobór instrumentów, nadających specyficzny klimat

brzmieniowy. Należy jednak podkreślić, że wybór poszczególnych estetyk jest zawsze podyktowany tekstem i z nim koresponduje. Także estetyka kiczu pojawia się jako odpowiedź na materiał słowny. Jak pisze autorka - stara się wejść w konwencję zaproponowaną przez samego Białoszewskiego.

„Kolejnym elementem postmodernizmu, jaki można dostrzec w mojej muzyce jest autoironia, dystans wobec własnej muzyki. W dużej mierze ma to swoje odzwierciedlenie w zwróceniu się przede mną w stronę estetyki kiczu, w świadomym wykorzystaniu zabiegów traktowanych przeważnie jako naiwne czy nieudolne.”

Kompozytorka konfrontuje swój utwór także z definicją kabaretu - jako że tytuł opery zaczerpnięty został z oryginalnego tytułu Mirona Białoszewskiego. I znów - różne elementy utworu porównywane są zarówno z definicją, jak i z wypełnieniem założeń tejże definicji przez Białoszewskiego. Wszystkie te rozważania są bardzo ciekawe i ukazują świadome operowanie przez kompozytorkę różnymi elementami dzieła. Nie boi się ona sięgać po różnego rodzaju nawiązania do przeszłości, które mają na celu podkreślenie kabaretowego charakteru w niektórych częściach opery. Dialog z przeszłością objawia się stosowaniem harmoniki zahaczającej o dur-moll, czasem wręcz odwoływaniem się do konkretnych stylistyk, naśladowaniem różnych estetyk. Może nie do końca zgodziłabym się z tym, jakoby kabaret miał z założenia wymagać opracowania z zamierzonymi odwołaniami do kiczu, ale rozumiem założenia autorki i doceniam jej otwartość na używanie wielorakich środków wyrazu oraz jak najbardziej podzielam pogląd, że takie podejście może zwiększać paletę artystycznych rozwiązań.

« Problem muzyki operowej pisanej do libretta utrzymanego w konwencji kabaretowej wydaje się bardzo interesujący. Połączenie muzyki poważnej z gatunkiem literackim domagającym się prostego, kiczowatego wręcz opracowania muzycznego to zderzenie dwóch różnych światów mogące zaowocować ciekawym efektem artystycznym.”

Żonglowanie stylami, niejako „ułatwianie” odbiorcy zrozumienia dzieła, czy podpowiadanie jego interpretacji - wydaje się być w przypadku *Kabaretu Kici Koci* zabiegiem działającym na korzyść utworu oraz jego recepcji. Nawet jeśli jest to redukcja materiału i wprowadzenie pewnych

ograniczeń - w myśl założeń minimalizmu (do których także autorka się przyznaje) - są to działania w pełni świadome i celowo ukierunkowane na zaplanowany odbiór dzieła. Zresztą sama kompozytorka przyznaje się do tego, iż nie jest Jej obojętna reakcja słuchaczy.

„Zawsze zależało mi na tym, żeby moja muzyka oddziaływała na emocje słuchacza; by była zrozumiała i przystępna w odbiorze dla szerokiego grona odbiorców.”

Uważam za bardzo cenne, że kompozytorka potrafi kreować surrealistyczne obrazy, operuje ironicznym gestem i zabawą słowną. Na uwagę zasługuje rozszerzenie warstwy muzyczno-słownej o wprowadzenie aktora-mima. Ukazuje to dodatkowe związki z *Commedia dell' arte*.

Jako inspiracje do powstania swojej opery Kandydatka przytacza postaci wielu wybitnych artystów i ich dzieła. Odnoszą się one do różnych aspektów podejmowanego tematu. W moim odczuciu ze wszystkich wymienionych twórców największy wpływ na młodą artystkę wydaje się mieć twórczość Zygmunta Krauzego. Dostrzegam wiele nawiązań do języka muzycznego, idei prowadzenia narracji opery, przedstawiania postaci. Niemniej jednak kompozytorka potrafi przefiltrować wszystkie te fascynacje przez swoją artystyczną wrażliwość i wyobraźnię twórczą. Z wielu wpływów wyłania się jej własny język muzyczny, który wydaje się być spełnieniem osobistych estetycznych poglądów.

Na drodze do konkluzji wieńczącej ocenę pracy pozostaje jeszcze konieczność przywołania kilku spostrzeżeń, które zdecydowanie wymagają zastanowienia. W pracy pisemnej kilka kwestii pozostaje niejasnych:

- na s. 88 autorka pisze: „Harmonika w pierwszym z wymienionych epizodów zdaje się pełnić drugoplanową funkcję jeśli chodzi o kreowanie wyobrażonych zjawisk przyrodniczych względem takich elementów, jak melorytmika czy harmonia”.

- na s. 89 niejasne jest dla mnie pojęcie instrumentów orkiestrowych, zwłaszcza w użytym kontekście - przeciwieństwie do instrumentów smyczkowych: „Posłużyły mi w tym celu tremolanda instrumentów orkiestrowych, delikatnie odstrajane w warstwie instrumentów smyczkowych (...)”

- na s. 92 rozdział dotyczący faktury rozpoczyna się zdaniem: „Ostatnim elementem dzieła muzycznego, który poddam analizie, jest faktura”. Na fakturę składają się owszem elementy dzieła muzycznego, ale i inne składniki. Natomiast sama w sobie nie jest elementem dzieła muzycznego, których jest jak wiadomo siedem.

Ponadto problematyczną kwestą pojawiającą się w dysertacji jest nazwa *mono-opera*. Pojawia się ona w różnych miejscach w różnej pisowni. Raz z myślnikiem pomiędzy wyrazami (mono-opera), a raz bez (mono opera). Ponieważ wydaje się to być szczególnie ważne dla autorki określenie, pojawiające się nawet w podtytule kompozycji, dobrze by było ujednoczyć pisownię w całej pracy.

Jeśli chodzi o partyturę utworu - w warstwie edytorskiej jest ona czytelna i przygotowana w sposób bardzo staranny. Warto by było natomiast dopracować takty o gęstszej rytmice tak, aby były łatwiejsze do grania dla wykonawców, tzn. łącząc szesnastki w grupy ćwierćnotowe (problem ten pojawia się w różnych partiach na przestrzeni całego utworu, dla przykładu: III, t.48-49 Vn, V, t.47-53 Cl, 54-59 Vla, czy VIII, t.40-53 większość instrumentów). Zdaję sobie sprawę, że taki zapis, jaki proponuje kompozytorka w ostatnim z przytoczonych fragmentów, czasem może „lepiej wyglądać”, ale zgrupowanie większej jednostki, jaką jest w tym przypadku ćwierćnuta, nie tylko ułatwia i przyspiesza pracę muzyków, ale także daje większą gwarancję poprawnej wspólnej realizacji trudnych rytmów. Ze swojej strony wyznaję zasadę, że sukces utworu zależy także w dużej mierze od komfortu wykonawcy. Myślę, że kompozytorka, będąc sama aktywną wykonawczynią, zgodzi się ze mną w tej kwestii.

Do rozważenia jest także, czy nie objąć poprawkami również głosów wokalnych w podobnych fragmentach (np. III od nr.3). W tym miejscu dotyczy to zarówno partii instrumentalnych, jak i wokalnych, ale zwracam tu szczególną uwagę na wokalne właśnie, gdyż kompozytorka generalnie nie stosuje „klasycznego” zapisu oddzielającego każdą nutę z osobną sylabą (co popieram, jako niezbyt czytelny zapis przy bardziej skomplikowanych fakturach). Tak więc moim zdaniem należałoby się zastanowić czy i tutaj konsekwentnie nie połączyć szesnastek w grupy ćwierćnotowe.

Konkluzja

Przedstawiona kompozycja jest dziełem oryginalnym i wartościowym. Wyczuwalny jest w niej indywidualny styl kompozytorki. Język muzyczny utworu jest zróżnicowany. W przebiegu kompozycji pojawia się wiele bardzo ciekawych pomysłów konstrukcyjnych, zróżnicowana paleta barw i wielość rozwiązań oraz zmienność faktur. Cała opera, pomimo wewnętrznego zróżnicowania, ma niewątpliwie swój charakterystyczny koloryt i dowodzi ciekawej wyobraźni twórczej kompozytorki. Warto podkreślenia jest, iż wszystkie elementy wyróżnione przez Kandydatkę w dysertacji jako istotne, rzeczywiście w sposób wyrazisty przekładają się na zrealizowane założenia twórcze. Wszystko to świadczy o indywidualnym podejściu Kandydatki do materii muzycznej, ale także ukazuje Ją jako twórczynię świadomą swojej postawy artystycznej i estetycznej.

Wraz z pozytywną opinią wnioskuję o poparcie wniosku w sprawie nadania mgr Olenie Shevchenko-Mikhalovskiej stopnia doktora w dziedzinie *sztuk muzycznych*, w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, specjalności *kompozycja*.

Agneta Lubel-Moc