

dr hab. Szymon Bywalec, prof. AM  
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego  
w Katowicach

## **Recenzja pracy doktorskiej mgr. Jakuba Szafrńskiego:**

*Współczesne techniki kompozytorskie i problemy wykonawcze  
w wybranych utworach chóralnych kompozytorów warszawskich  
na początku XXI wieku*

Recenzja napisana na zlecenie  
Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie  
(pismo Dziekana Wydziału z dnia 23 listopada 2020 roku).

## **Dokumentacja**

W przedstawionej recenzentowi dokumentacji uwagę zwraca brak kopii dyplomu ukończenia studiów na kierunku dyrygentura, czyli w dyscyplinie artystycznej, w której pan Jakub Szafrński ubiega się o uzyskanie stopnia doktora. Przetawiony dokument jest dyplomem ukończenia studiów na kierunku kompozycja i teoria muzyki w specjalności kompozycja<sup>1</sup>. Po za tym dokumentacja jest kompletna, dająca pełny obraz działalności doktoranta jako kompozytora i dyrygenta.

## **Sylwetka doktoranta**

Mgr Jakub Szafrński edukację muzyczną rozpoczął w Zespole Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz jako instrumentalista – trębacz. Kontynuował studia na tym instrumencie na Wydziale Instrumentalnym UMFC w klasie Wiesława Woźnickiego. W latach 2010-2016 studiował w specjalnościach: prowadzenie zespołów muzycznych i dyrygentura chóralna. W lipcu 2017 obronił pracę magisterską w specjalności kompozycja.

Od samego początku drogi artystycznej Jakuba Szafrńskiego widoczna jest jego fascynacja muzyką wokalną, która przejawiała się na początku w uczestnictwie jako śpiewak, a często solista w takich zespołach jak Chór Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Chór Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego, Chór Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Chór Warszawskiej Opery Kameralnej, chór *The Voices*, chór *Pro Anima*, Warszawski Chór Kameralny, Chór Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, a także w zainteresowaniach kompozytorskich, które głównie skupiały się na twórczości chóralnej.

W roku 2012 współzałożył męski zespół wokalny *Foyer*, który działa do chwili obecnej. Tuż po uzyskaniu dyplomu w specjalności dyrygentura chóralna w styczniu 2015 roku, podjął pracę na stanowisku drugiego dyrygenta w chórze akademickim Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie.

---

<sup>1</sup> Z wynikiem celującym.

W tym samym roku założył Koło Artystyczno-Naukowe Dyrygentury Chóralnej na UMFC i rozpoczął studia magisterskie w specjalności kompozycja w klasie prof. Pawła Łukaszewskiego. W roku 2016 objął stanowisko dyrygenta Żeńskiego Chóru Szkoły Głównej Handlowej i rozpoczął współpracę z Archikatedralnym Męskim Chórem *Cantores Minores* jako II dyrygent i kompozytor zespołu.

Wśród przedstawionych przez doktoranta nagród warto wymienić przede wszystkim te zdobyte jako dyrygent:

- I miejsce Chóru Żeńskiego Szkoły Głównej Handlowej w kategorii chóry jednorodne w I Międzynarodowym Konkursie Cantus V Gaudeamus (Białystok 2016 r.)
- II miejsce (pierwszego nie przyznano) dla Chóru Żeńskiego Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie w kategorii chóry jednorodne podczas the International May Choir Competition Prof. Georgi Dimitrov (Warna, 2017 r.)
- Brązowy Dyplom dla Męskiego Zespołu Wokalnego *Foyer*, podczas VII Ogólnopolskiego Konkursu Pieśni Pasyjnej (Bydgoszcz, 2015 r.)
- Srebrny Dyplom dla Męskiego Zespołu Wokalnego *Foyer*, w XXVII Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Religijnej im. Ks. Stanisława Ormiańskiego (Rumia, 2015 r.)

Spośród wymienionych 16 nagród, aż 11 dotyczy sukcesów kompozytorskich Jakuba Szafrąńskiego<sup>2</sup>, a są to m.in.:

- I nagroda w 57. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda za utwór *Trobey Pastora* na sekstet wokalny (Warszawa, 2016 r.)
- II nagroda w International Federation of Choral Music Composition Competition 2017 za utwór *Falling stars* na chór mieszany a cappella (Chicago, 2018 r.)
- II nagroda w Międzynarodowym Konkursie *Vox Juventutis'17* za utwór *Laudate Pueri* na dwa chóry mieszane (Wilno, 2017 r.)
- II nagroda w 14. Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *MUSICA SACRA NOVA* 2018, za utwór *Gloria Angelis* (Gdańsk 2018 r.)

Przedstawione nagrody oraz opis i wykaz dorobku artystycznego doktoranta są dowodem jego szerokich muzycznych zainteresowań. Ilość osiągnięć wskazuje nawet na prymat kompozycji nad dyrygowaniem i wykonawstwem jako śpiewak. Jednakże, muzyka chóralna jest tym, co generalnie spaja wszystkie aktywności Jakuba Szafrąńskiego. Dlatego nie dziwi fakt, że koncert przedłożony jako dzieło artystyczne zatytułowany został: „Dyrygent, Kompozytor, Śpiewak”. Trudno bowiem czasami określić, która z wymienionych muzycznych aktywności jest w przypadku doktoranta dominująca i najważniejsza. Wybrana dyscyplina artystyczna – dyrygentura, stanowi tylko jedno z pól jego działania. W jego przypadku o wiele bardziej adekwatna była by nazwa dyscypliny artystycznej, w jakiej wszczynałby postępowanie przewodowe w dniu dzisiejszym po zmianach w ustawie, czyli sztuki muzyczne.

---

<sup>2</sup> Jedna z nagród przyznana została za najlepszą aranżację pieśni.

## Opis dzieła artystycznego

Jako dzieło artystyczne „Współczesne techniki kompozytorskie i problemy wykonawcze w wybranych utworach chóralnych kompozytorów warszawskich na początku XXI wieku” Jakub Szafrński przedstawił nagranie z koncertu zatytułowanego „Dyrygent, Kompozytor, Śpiewak” poprowadzonego wspólnie z Tomaszem Hynkiem z Chórem Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie oraz Archikatedralnym Chórem Męskim *Cantores Minores*, który miał miejsce 22.01.2018 w Auli Głównej SGH w Warszawie<sup>3</sup>. W programie znalazły się kompozycje Pawła Łukaszewskiego, Jakuba Szafrńskiego, Krzysztofa Ratajskiego, Michała Malca, Bartosza Kowalskiego, Jakuba Neske, Dominika Lasoty, które zostały wybrane jako reprezentacyjne dla ukazania spektrum warsztatu kompozytorskiego kompozytorów warszawskich XX wieku.

Aby dokonać recenzji samego koncertu, niezbędnym wydaje się podkreślenie szczegółowo zaplanowanego i starannie przeprowadzonego przez doktoranta całego procesu przygotowawczego do koncertu, poczynając od doboru repertuaru, który z jednej strony dla potrzeb założeń pracy był zawężony do utworów chóralnych kompozytorów warszawskich powstałych już w XXI wieku, z drugiej zaś mocno zróżnicowany, tak by ukazać jak największe spektrum współczesnych technik, a także ukazać różne osobowości kompozytorskie, o odmiennej wrażliwości i wyobraźni.

Po wybraniu repertuaru, nie mniej ważną sprawą było przemyślenie strategii przeprowadzenia prób. Zaplanowanie kilku prawykonania utworów i to z zespołami nieprofesjonalnymi (choć na bardzo wysokim poziomie wykonawczym) jest przedsięwzięciem bardzo ryzykownym, żeby nie rzec karkołomnym i wymaga od dyrygenta nie tylko wiedzy i doświadczenia, ale determinacji i świadomego planowania poszczególnych kroków, a także kreatywnego wymyślenia metod ćwiczenia tak, aby uzyskać pożądany rezultat<sup>4</sup>. Ważna jest również decyzja wyboru zespołu wykonawczego, co przy tak wymagającym repertuarze, który z racji tego, iż prezentowany będzie po raz pierwszy, nie ma jeszcze ani swojej historii, ani tradycji wykonawczej, ani żadnych nagrań, na których można by się wzorować, może mieć znaczenie kluczowe dla powodzenia całego przedsięwzięcia. Trzeba tu jasno podkreślić, że zarówno Chór Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, jak i Archikatedralny Chór Męski *Cantores Minores* znakomicie stanęły na wysokości zadania prezentując bardzo wysoki poziom wykonawczy, który był według przypuszczeń autora recenzji również skutkiem dużej otwartości młodych śpiewaków na nowe doświadczenia artystyczne i estetyczne. Aby zaprezentować cały wachlarz możliwości barwowych chóru, doktorant wybrał trzy odmiany chóru *a cappella* – chór męski, chór żeński oraz chór mieszany. Opierając się na kryteriach wymienionych przez autora pracy ostatecznie na koncercie zabrzmiał następujący repertuar:

1. Jakub Szafrński – *Hail, oh Mother* na chór męski (prawykonanie na chór męski),
2. Paweł Łukaszewski – *Żeny mironosicy* na chór żeński,
3. Jakub Szafrński – *Libera nos Domine* na chór mieszany
4. Krzysztof Ratajski – *Órë son qualë* na chór mieszany (prawykonanie),
5. Michał Malec – *Jubilare Deo* na chór mieszany (prawykonanie),
6. Bartosz Kowalski-Banasewicz – *Water song* na chór mieszany,
7. Jakub Neske – *Deus ex machina* na chór mieszany,
8. Dominik Lasota – *Epitafium* na chór męski,

<sup>3</sup> Różnica dat na plakacie (15.01.2018) i programie (22.01.2018) wynika z przeniesienia terminu koncertu, które nastąpiło na skutek ogłoszonej żałoby po zabójstwie prezydenta Gdańska – Pawła Adamowicza.

<sup>4</sup> Doktorant opisuje potrzebę wymyślenia nowych ćwiczeń m.in. podczas rozśpiewania, by przygotować zespół do wykonania nowych, nie stosowanych przez niego wcześniej technik wykonawczych i pozwolić dyrygentowi na niekonwencjonalny sposób interpretacji.

## 9. Jakub Szafrński – *Falling stars* na chór mieszany (prawykonanie).

Dobór repertuaru spełniał wszystkie kryteria wyznaczone sobie przez doktoranta i zasługuje na duże uznanie, nie tylko dzięki bardzo szerokiemu ukazaniu problematyki różnorodnych technik kompozytorskich, ale także zróżnicowaniu składów, technik wykonawczych, form, charakteru, użytego tekstu (także języka) oraz – co również niezwykle istotne – przebiegowi napięć pozwalającemu na budowanie atrakcyjnej dla słuchacza dramaturgii całego koncertu. Efekt precyzyjnego kształtowania formy całego koncertu był wzmocniony przez powstrzymanie się (na prośbę wykonawców) od braw między utworami i zastosowanie zmiennych barw oświetlenia dla rozgraniczenia poszczególnych części koncertu. Dla odbioru dźwięku duże znaczenie miało zróżnicowanie ustawienia zespołów, a także ustawienia przestrzenne.

### Dyrygowanie

W poprowadzeniu *Hail, oh Mother* na chór męski Jakuba Szafrńskiego uwagę zwraca dość swobodny sposób dyrygowania. Dyrygent „wybija” każdą wartość rytmiczną, tak, że właściwie zespół śpiewa „na ruch”, daje to z jednej strony plastyczność frazy, a przede wszystkim podkreśla prozodię tekstu. Powoduje jednak znaczne nieścisłości rytmiczne. Dyrygent zwłaszcza w literze B skraca pauzy i długie wartości na końcach fraz. Gdyby nie fakt, że sam jest kompozytorem utworu, można by dyskutować nad granicami swobody interpretacyjnej czasu trwania poszczególnych wartości na rzecz przebiegu napięć w utworze. Wyjaśnione w opisie pracy doktorskiej klastery<sup>5</sup> brzmią niestety w sposób bardzo „temperowany”, a nawet „diatoniczny”, trudno doszukać się tu jakiegokolwiek mikrotonowości<sup>6</sup>. Niestety trudno recenzentowi odnieść się do dynamiki wykonania zarówno tego utworu, jak i pozostałych pozycji koncertowych. Może to zrobić jedynie na podstawie barwy głosów, ponieważ użyty do nagrania mikrofon wbudowany w kamerę miał ustawioną automatyczną regulację czułości<sup>7</sup>. Szkoda, że nie udało się podmontować oryginalnie nagranej ścieżki audio w dobrej jakości (rozstawione mikrofony, są wyraźnie widoczne w kadrze). Dobre wrażenie robi kulminacja, a właściwie cała część utworu B. Intensywne, głębokie ruchy dyrygenta, mają swoje odzwierciedlenie w soczystym, spójnym brzmieniu chóru męskiego, podkreślającym warstwę harmoniczną z charakterystycznymi sekundami barwiącymi<sup>8</sup>.

Utwór *Żeny mironosicy* na chór żeński Pawła Łukaszewskiego zabrzmiał w wykonaniu żeńskiej części chóru SGH piękną barwą i bardzo przyzwoicie intonacyjnie<sup>9</sup>. W dyrygowaniu zwraca uwagę niezależność rąk i czytelny gest, choć jest on dość sztywny. Ruch jest intensywny – przede wszystkim z łokcia (mało nadgarstka), duża praca całego ciała. Zdaniem recenzenta niepotrzebne jest zostawianie ręki nieruchomo na niektórych miarach (tak jakby były tam zapisane fermaty), z jednej strony pozwala to ustabilizować i wyrównać dźwięk w całym zespole, z drugiej jednak zakłóca naturalne napięcie, „ciąg frazowy”. Najpewniej ma swoje źródło w praktyce prowadzenia zespołów chóralnych dyrygenta, gdzie czasem (szczególnie przy nie do końca pewnych wejściach) trzeba

---

<sup>5</sup> Zob. J. Szafrński, *Współczesne techniki kompozytorskie i problemy wykonawcze w wybranych utworach chóralnych kompozytorów warszawskich, na początku XXI wieku*, Warszawa 2019, s. 98.

<sup>6</sup> Szczególnie pierwszy z nich na słowie „world”. Przyczyną tego faktu, poza opisanymi przez kompozytora trudnościami, które pojawiły się podczas ćwiczenia tego fragmentu, jest też pewnie mała ilość chórzystów, ze względu na podział głosów chóru męskiego i rozmieszczenie przestrzenne.

<sup>7</sup> Powoduje to automatycznie zgłoszenie fragmentów cichych i wyciszanie (zmniejszanie czułości mikrofonu) fragmentów głośniejszych dla wyrównania poziomów.

<sup>8</sup> Fragment ten budzi skojarzenia z harmoniką japońskiego twórcy chóralnego Kentarō Satō.

<sup>9</sup> Utwór jest wymagający nie tylko pod względem intonacyjnym (4-głos żeński) ale również ze względu na szeroki ambitus: f-a<sup>1</sup>. Sopran z dobrym skutkiem uzyskuje a<sup>2</sup> w 30 taktach (stopniowe podejście duża dynamika), jednak rezygnują z końcowego g<sup>2</sup>, które mimo ruchu dyrygenta się nie pojawia, lub jest zaśpiewane tak cicho, że na nagraniu nie słyszalne.

chwilę poczekać na zespół, żeby dźwięk się odezwał<sup>10</sup>.

W utworze *Libera nos Domine* Jakuba Szafrąńskiego na chór mieszany, uwagę zwraca znowu dość swobodne traktowanie zapisu rytmicznego i stosowanie dużego *rubato* – większość końcówek fraz traktowana jest jak fermaty. Od słów „Libera nos Domine” (t. 35) dyrygent nadaje nowe tempo, uzasadnione z punktu widzenia napięcia, choć nie zapisane w partyturze (warto może byłoby wprowadzić w partyturze korekty). Bardzo dobry jest uzyskany w interpretacji akcent słowny w fragmentach chorałowych prozodii. W zespole uwagę zwracają ciężkie, mało ruchliwe basy drugie, słyszalna jest też dominacja żeńskich głosów, najpewniej przez ich większą liczebność i wysoki rejestr. Pojawia się też mała nieścisłość interpretacyjna na końcu utworu – trwa jeszcze sekcja *ad libitum* w tenorach, podczas gdy według zapisu zarówno basy, jak i tenor solowy powinny trzymać swój dźwięk i skończyć razem<sup>11</sup>.

Utwór *Órë son qualë* na chór mieszany Krzysztofa Ratajskiego, był na pewno olbrzymim wyzwaniem dla wykonawców, w warstwie harmoniczej, rytmicznej i napięciowej. Zespół prowadzony przez doktoranta poradził sobie z nim znakomicie. Na podkreślenie zwraca uwagę fakt „twórczej adaptacji” tekstu muzycznego przez dyrygenta. Wiele miejsc błędnie napisanych (choćby początek utworu) zostało skorygowanych, a całość dzieła przefiltrowana i przystosowana w taki sposób, by wydobyć całą intencję i emocje zawarte przez kompozytora. Takie podejście prowadzącego jest bardzo potrzebne przy wykonaniach nowej muzyki. Gdyby dyrygent podszedł do tekstu muzycznego „obiektywnie” i wykonał to, co faktycznie zostało zapisane, utwór nawet w połowie nie zabrzmiałby tak dobrze, jak na koncercie. Na uznanie zasługuje nie tylko intonacja w klasterowych fragmentach *ad libitum*, ale ogólna precyzja i zwartość rytmiczna wykonania. Słysząc, że utwór, chociaż trudny, wykonawcom się podobał i został na próbach dobrze utrwalony, tak, że nawet pomyłka sopranów w taktach 12 (wejście zbyt wczesne) nie zdekoncentrowała i nie speszzyła zespołu, który po krótkim zawahaniu już w t. 15 odzyskał pewność i wigor. Bravo!

Utwór Michała Malca – *Jubilare Deo* na chór mieszany, również niesie wiele trudności wykonawczych. Polimetria sukcesywna, a przede wszystkim symultatywna (t. 72-75) to wielkie wyzwanie dla wykonawców, z którym zespół poprowadzony pewną ręką dyrygenta poradził sobie bardzo dobrze. Więcej problemu sprawiła tutaj intonacja w wielogłosowych (6-głos) fragmentach i chromatycznych zejściach (t.46-51). Tempo *Maestoso* (♩ = 90) na początku utworu zostało zadyrygowane o wiele wolniej (♩ = 60). Być może dyrygent zasugerował się bardziej określeniem słownym niż podaną wartością metronomiczną. W taktach 72-75 doktorant dyryguje równocześnie dwoma schematami rytmicznymi – niezależnie obydwoma rękami, co opisuje w swojej pracy. W części *Maestoso, poco largo*, od t. 76, doktorant niepotrzebnie zatrzymuje ręce na końcu każdej z fraz, tak jak by były fermaty. Przy takim rozumieniu tego fragmentu lepiej chyba zmienić zapis i wprowadzić fermaty. Przy zapisie istniejącym, przynajmniej jedna ręka powinna taktować.

W utworze *Water song* na chór mieszany Bartosza Kowalskiego-Banasewicza dyrygent świetnie poradził sobie z problemem niełatwego dla wykonawców synkopowanego schematu rytmicznego w części *Vivo, ritmico*, słusznie dyrygując ją na 3/4, a nie 6/8 jak chciał kompozytor. W kulminacji, podobnie jak w przypadku poprzednich utworów niepotrzebnie zatrzymuje ręce sugerując fermaty, których w tekście nie ma. Słysząc pod koniec sprawnie przeprowadzonego *accelerando*, że przejście z dźwięku śpiewanego na mówiony (krzyczany), przysparza chórzystom problemów, powodując

<sup>10</sup> Inaczej jest w przypadku orkiestry, gdzie dźwięk jest niejako „gotowy” i dobry czy zły odzywa się na ruch dyrygenta lub z niewielkim opóźnieniem.

<sup>11</sup> Wersja zaprezentowana na koncercie jest muzycznie uzasadniona. Trzeba by wprowadzić korekty w partyturze.

lekkie zachwianie tempa. Świetnie natomiast rozegrana jest końcówka z *crescendo* i zwartym sprężystym rytmicznie ostatnim taktem *tutti*.

W utworze Jakuba Neske *Deus ex machina* na chór mieszany<sup>12</sup>, doktorant zdecydował się na taktowanie od t. 17 akcentami słownymi. Przyniosło to bardzo dobry efekt i dużą precyzję rytmiczną, czasami powodowało jednak znaczne skracanie pauz (t.42, 46, 50). Na podkreślenie zasługuje wyrazista artykulacja, bardzo dobra dykcja w zespole.

Utwór Dominika Lasoty – *Epitafium* na chór męski - sprawił chórzystom wiele trudności przez wykorzystanie odcinków aleatorycznych, wykonywanych solowo, gdzie z jednej strony trzeba pilnować precyzyjnej intonacji, z drugiej zaś, cały urok tkwi w lekkim rozsynchronizowaniu rytmicznym poszczególnych partii. Solistom trudno było uniezależnić się wzajemnie od siebie rytmicznie. Również dyrygent bardzo skrupulatnie pokazując wejścia poszczególnych głosów, nie zawsze potrafił zapanować nad ich kolejnym wyłączaniem. I tak dla przykładu tenory które powinny skończyć swój aleatoryczny sześciodźwiękowy mobil takt przed literą C (wtedy powinien przestać śpiewać ostatni tenor 3), śpiewają aż do wejścia słowa „zagaście” czyli o 7-8 sekund za długo. Trochę zbyt duża wydaje się być pauza po fermacie, 4 takty przed literą D (dla wzięcia nawet głębokiego oddechu wystarczyłoby dużo krótsza pauza). Nie wiadomo też, dlaczego dyrygent zmienia od tego miejsca metrum z 4/4 na 3/4. Ogólnie mimo ładnie zbudowanego medytacyjnego klimatu, utwór ten ma najwięcej mankamentów wykonawczych i interpretacyjnych.

*Falling stars* na chór mieszany Jakuba Szafrńskiego to świetny finał koncertu. Utwór jest niejako podsumowaniem wszystkich technik kompozytorskich i pozwala dyrygentowi i zespołowi na pokazanie licznych swoich walorów. Mamy tu i fragmenty aleatoryczne, i pulsujące krótkimi wymiennymi rytmami, czy wreszcie nastrojową końcówkę.

Mimo wspomnianych drobnych mankamentów doskonały efekt uzyskany na koncercie był możliwy tylko dzięki starannemu przemyśleniu i bardzo rzetelnemu przygotowaniu obydwu zespołów podczas prób, o czym obszernie pisze doktorant w opisie pracy doktorskiej. Przesłuchania w kwartetach, warsztaty, ćwiczenia emisyjne czy nowatorski sposób nagrywania newralgicznych fragmentów partii przez chórzystów na telefony komórkowe podczas śpiewania tutti, czy wreszcie analiza warunków akustycznych sali, pozwoliły uzyskać znakomity efekt końcowy podczas koncertu.

## Opis pracy pisemnej

Praca pisemna zatytułowana „Współczesne techniki kompozytorskie i problemy wykonawcze w wybranych utworach chóralnych kompozytorów warszawskich na początku XXI wieku” składa się ze V rozdziałów, zakończenia, wykazu literatury przedmiotu, wykazów: przykładów nutowych tabel i wykresów oraz 6 aneksów.

**Rozdział I. Wprowadzenie. Metodologia pracy** – dostarcza informacji na temat treści pracy, zakresu pojęć, przyczynie podjęcia tematu, przebiegu badań, zastosowanych metod badawczych i aktualnego stanu badań nad tematem.

**Rozdział II. Twórczość chóralna kompozytorów warszawskich na przełomie XX-XXI wieku** – opisuje twórczość chóralną kompozytorów warszawskich pod koniec XX i na początku XXI wieku, dzieląc twórców na III generacje i ukazując relacje mistrz-uczeń między przedstawicielami poszczególnych pokoleń.

**Rozdział III. Przygotowanie do artystycznego wykonania dzieła** – przedstawia koncepcję

---

<sup>12</sup> Zob. J. Szafrński, *Współczesne techniki...*, s. 144.

artystyczną koncertu w ramach przewodu doktorskiego, wybór repertuaru, ustawienie chóru, oświetlenie podczas koncertu, zmiany zapisu w partyturze po konsultacjach z kompozytorami, opis organizacji pracy z wybranymi zespołami oraz przygotowania organizacyjne do koncertu.

**Rozdział IV. *Wybrane elementy technik kompozytorskich*** – opisuje formę (budowa, motyw formotwórczy), tekst (wpływ słowa na makro- i mikroelementy<sup>13</sup> utworu), fakturę – ze względu na aparat wykonawczy i organizację materiału dźwiękowego (polifonia, homofonia, monofonia, kontrastowe zestawienie metody kontrapunktycznej, technika hoketowa, itd.), organizację czasu muzycznego (agogika, metrum, rytm, ostinato, aleatoryzm), systemy dźwiękowe (tonalność dur-moll, modalizm, tonalność rozszerzona, mikrotonowość), struktury wertykalne (budowa współbrzmień, łączenie współbrzmień), struktury horyzontalne (ambitus, melodyka, charakterystyczne zwroty melodyczne, dźwięki stojące, techniki wykonawcze wpływające na wysokość dźwięku, aleatoryzm wysokościowy), ekspresję (dynamika, znaki i określenia artykulacyjno-ekspresyjne, techniki regulujące barwę śpiewu, techniki wykonawcze zakładające inne niż śpiew sposoby wydobycia dźwięku z wykorzystaniem głosu). W rozdziale tym na szczególną uwagę zasługuje ukazanie w bardzo czytelny sposób związków między tekstem – jego budową i znaczeniem – a budową i przebiegiem formalnym utworów. Bardzo dobre jest również przedstawienie za pomocą wykresów i tabelki przebiegu temp i ich zmienności zarówno w poszczególnych utworach, jak i na przestrzeni całego koncertu.

**Rozdział V. *Problemy w realizowaniu wybranych elementów technik kompozytorskich*** – po wstępnych uwagach na temat interpretacji rozumianej jako próba uchwycenia dzieła muzycznego, w trakcie procesu tworzenia interpretacji oraz współczesnej notacji, autor odnosi się do kategorii wyodrębnionych w poprzednim rozdziale czyli: formy, tekstu, faktury – ze względu na aparat wykonawczy oraz organizację materiału dźwiękowego, organizacji czasu muzycznego, struktur wertykalnych i horyzontalnych oraz ekspresji. W rozdziale tym najpierw diagnozowane są przez niego problemy wykonawcze, następnie przedstawiane ich przyczyny i opisane podjęte kroki i zastosowane do ich rozwiązania metody. Daje to bardzo pełny obraz ilości problemów, z jakimi zetknął się podczas prób z zespołami wokalnymi doktorant i pozwala wyrobić sobie zdanie o jego niezwykle rzetelnym, analitycznym podejściu do pracy nad przygotowaniem koncertu i kreatywności w wynajdywaniu rozwiązań z szczególnym uwzględnieniem psychologicznych relacji między prowadzącym a zespołem i relacji wewnątrz samych zespołów. Wiele z przedstawionych rozwiązań, ćwiczeń wokalnych, przykładów obrazujących rodzaj dźwięku czy ekspresji, ćwiczeń oddechowych, koncentracyjnych, a nawet społecznych, może stanowić cenne wsparcie dla chórmistrzów i osób zajmujących się praktycznie zespołową muzyką wokalną, tym bardziej, że zostały sprawdzone i zweryfikowane w praktyce. Interesujący jest podrozdział 5.8.1. *Realizacja współbrzmień*, w którym autor przedstawia między innymi różnice między strojem naturalnym a równomiernie temperowanym. Różnice kilkunastu centów, szczególnie w przypadku strojenia tercji czy seksty, zarówno w akordzie durowym jak i molowym, są często trudne do zrealizowania nawet w orkiestrze, gdzie mamy zawodowych muzyków i instrumenty przez wieki udoskonalane, by jak najprecyzyjniej intonować<sup>14</sup>. W przypadku chórów – nawet jak w omawianym przypadku na bardzo wysokim poziomie, lecz jednak amatorskich – strojenie tak niewielkich różnic w wysokościach (przy założeniu, że wiele nieścisłości wynika z nieprawidłowej emisji, różnej barwy wypowiedzianych samogłosek i niekształconego w tym zakresie słuchu wysokościowego) jest według recenzenta raczej

---

<sup>13</sup> Pisownia poprawiona, w oryginalnym tekście autora błędnie zapisane rozdzielnie: mikro elementy.

<sup>14</sup> Nie dotyczy to oczywiście instrumentów smyczkowych, których budowa w tym względzie nie uległa zmianie od wieków.

czystą teorią, jakkolwiek ważną, to jednak trudną do przeprowadzenia w praktyce<sup>15</sup>.

**Zakończenie** uświadamia złożoność zadania, którym jest prawykonanie przez dyrygenta nowego utworu przeznaczonego na chór, ilość problemów, jakie należy rozwiązać i stopień ich trudności. Autor wskazuje na związek międzypokoleniowy pomiędzy kompozytorami warszawskimi różnych generacji piszących na chór, podkreśla po raz kolejny znaczenie planowania prób i kreatywnego podejścia do poszczególnych ich elementów, jak rozśpiewanie, ćwiczenia dykcji i intonacji, ćwiczenia oddechowe i emisyjne, wreszcie kształcenie poczucia rytmu i barwy. Wspomina również o tematach, które nie są ujęte w pracy, a które powinny się znaleźć w planowanym przez niego podręczniku wykonawstwa współczesnej muzyki chóralnej.

**Literatura przedmiotu** obejmuje źródła encyklopedyczne, publikacje książkowe, artykuły, materiały konferencyjne i inne, źródła internetowe nieencyklopedyczne, prace doktorskie i magisterskie, i stanowi bogate i wyczerpujące źródło, z którego czerpie w swojej pracy autor.

**Wykaz przykładów nutowych, wykaz tabel i wykaz wykresów** zamieszczone po bibliografii porządkują i ułatwiają nawigację po wielkiej ilości zawartych w pracy pomocniczych tabelach, wykresach i przykładach. Następujące **Aneksy** zawierają wiele materiałów, do których w pracy odnosi się autor, pozwalających na zrozumienie i skonfrontowanie wniosków autora i umieszczenie ich w odpowiednim kontekście. Są to:

**Aneks 1. Biogramy kompozytorów**

**Aneks 2. Partytury utworów koncertowych**

**Aneks 3. Tłumaczenia tekstów utworów koncertowych**

**Aneks 4. Plakat i program koncertu doktorskiego**

**Aneks 5. Opis zespołów wykonawczych**

**Aneks 6. Płyta z nagraniem wykonania dzieła artystycznego**

Zarówno koncepcja pracy opisowej, jej układ jak i logika oraz metodologiczne uporządkowanie pozwalają recenzentowi stwierdzić, że pod względem wielu aspektów, praca może być uważana jako wzorcowa. Bardzo dobre jest sformułowanie tematu, a konkretnie jego zakresu „...w wybranych utworach chóralnych kompozytorów warszawskich na początku XXI wieku” pozwalające z jednej strony na wyczerpujące, a z drugiej wystarczająco szerokie i szczegółowe potraktowanie postawionego zagadnienia. Praca opisowa jest bardzo rozbudowana i na tyle gruntownie omawiająca postawiony problem, że sama mogłaby stanowić podstawę do ubiegania się o stopień doktorski, czyli stanowić dzieło podległe ocenie i recenzji przy ubieganiu się o stopień doktora zgodnie z wymogami ustawy. Tak też traktuje ją doktorant umieszczając na stronie tytułowej pod tematem napis „praca doktorska”, którą *de facto* przedstawiona publikacja nie jest. W rzeczywistości jest ona jedynie opisem pracy doktorskiej, którą w przypadku dyrygenta jest poprowadzony koncert udokumentowany za pomocą nagrania audio-video. Sam temat pracy sytuuje ją niejako na pograniczu pracy pisanej z zakresu kompozycji i dyrygentury. Szczegółowy opis technik kompozytorskich jako metod organizacji materiału muzycznego, przynależy do warsztatu analitycznego kompozytora. Niewątpliwie zaś daje dyrygentowi – w przypadku repertuaru współczesnego – narzędzia do analizy i przygotowania interpretacji.

Ważnym, poruszonym przez doktoranta w pracy pisemnej problemem jest sprawa notacji muzyki współczesnej, często bardzo indywidualna i niejednoznaczna. Obok tego problemu jednak wykonawca nie zdoła przejść obojętnie. Konsekwentne, zgodne z intencją kompozytora, ale

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 149-156.



równocześnie wygodne i efektywne wykonawczo odczytanie współczesnej partytury, jest absolutną podstawą (choć nie gwarancją) satysfakcjonującej interpretacji utworu.

W niektórych fragmentach pracy rażą pewne niezgrabności stylistyczne:

„Część wymienionych warszawskich kompozytorów działających pod koniec XX wieku kontynuowali lub kontynuują swoją pracę w kolejnym wieku [...]”<sup>16</sup>, powinno być [...] kontynuowało lub kontynuuje [...].

„Metoda ta posiada szereg niedostępnych wcześniej możliwości”<sup>17</sup>. Słowo „metoda” w swoim podstawowym znaczeniu jest rozumiane jako droga postępowania, a więc nie tyle posiada, co daje możliwości.

„[...] swobodnie operować wysokimi tempami utworów”<sup>18</sup>. Tempa są raczej szybkie lub wolne, a nie wysokie lub niskie.

Niejasne są też niektóre sformułowania.

„Ukazany przykład 17. zrezygnowania przez kompozytora z metrum pochodzi z *Epitafium*”<sup>19</sup>. Występują też pewne nieścisłości w tłumaczeniach tekstu. Łaciński tekst: *per mortem ed sepulturam tuam* jest przez autora tłumaczony jako „przez śmierć i cierpienie Twoje”<sup>20</sup>, choć w rzeczywistości powinien brzmieć: *przez śmierć i pogrzebanie Twoje*<sup>21</sup>.

Niepotrzebne też wydaje się użycie wyrazów zapożyczonych z języka angielskiego tam, gdzie można by myśl ująć dużo prościej i w sposób bardziej zrozumiały za pomocą wyrażenia z języka polskiego. „[...] dlatego w pracy nie została zezgemplifikowana fragmentami utworów”<sup>22</sup>. Można to było powiedzieć po prostu – „dlatego w pracy nie została zilustrowana przykładami” lub „[...] nie została poparta przykładami”.

Wymienione usterki i nieścisłości mają jednak charakter sporadyczny i w żaden sposób nie umniejszają wartości dysertacji.

Warto wspomnieć jeszcze świetnie opracowaną literaturę przedmiotu, wykazy: przykładów nutowych, tabel i wykresów oraz aneksy zawierające biogramy kompozytorów, partytury dyrygowanych na koncercie utworów, tłumaczenia użytych w nich tekstów, plakat i program koncertu, opis zespołów wykonawczych i płytę z nagraniem koncertu. Recenzent dostaje tu kompletny materiał świetnie opisujący i osadzający w kontekście samo „dzieło”.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>21</sup> W polskim tłumaczeniu Litanii do Wszystkich Świętych, z której pochodzi ów fragment, przyjmuje on kształt: *Przez Twoją śmierć i złożenie do grobu, [wybaw nas, Panie]*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 72.

## Konkluzja

Rzadko się zdarza recenzentowi, aby w przypadku pracy doktorskiej, całość była tak spójna, świetnie przemyślana i znakomicie wykonana, jak w przypadku zaproponowanego dzieła pana Jakuba Szafrąńskiego. Sam koncert złożony z utworów współczesnych (w tym 4 prawykonań) świadczy o odwadze mierzenia się z wyzwaniami, wielkich możliwościach i doświadczeniu doktoranta. Można by zaryzykować twierdzenie, że gdyby muzyka współczesna miała tak świadomych, zaangażowanych i doświadczonych interpretatorów, już dawno nieaktualne stałyby się uprzedzenia i określanie jej jako sztuki hermetycznej dla wybranych, nieatrakcyjnej i niezrozumiałej. Również zaangażowanie zespołów (pomimo dużej trudności wykonawczej prezentowanego materiału) zrobiło na recenzencie bardzo duże wrażenie. Opis dzieła, jak już zostało wspomniane w niniejszej recenzji, może być uważany za wzorcowy.

Kierując się powyższymi wnioskami stwierdzam, że rozprawa doktorska Jakuba Szafrąńskiego spełnia wymogi jakie nakłada na prace doktorskie *art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tj. Dz. U. z 2017 roku poz. 1789.)*, *Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie Szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669).*

Przedstawioną pracę doktorską przyjmuję w całości i wnoszę do Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie o dopuszczenie doktoranta do dalszej procedury przewodowej, jeżeli zaś są takie możliwości, zgłaszam ją do wyróżnienia.

