

Kraków, 10 czerwca 2023 r.

Dr hab. Ewa Wójtowicz  
Akademia Muzyczna  
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

**Recenzja pracy doktorskiej**  
**mgr. Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego**  
*Kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera. Idea – forma – język*  
**przygotowanej pod kierunkiem**  
**dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej, prof. UAM**

Swoją dysertację poświęcił mgr Jerzy Fryderyk Wojciechowski kwartetom smyczkowym Krzysztofa Meyera, dwudziestowiecznego „mistrza gatunku”, świętującego w 2023 roku osiemdziesiątą rocznicę urodzin. Postać kompozytora i jego bogata twórczość nie doczekały się dotychczas w polskiej refleksji muzykologicznej monograficznego opracowania. Podjęcie badań nad całością twórczości kwartetowej Meyera, obejmującej szesnaście pozycji skomponowanych na przestrzeni ponad półwiecza (1963-2017) należy docenić jako zadanie potrzebne i oczekiwane (w książce Thomasa Weselmana *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera* z 2003 roku, w rozdziale poświęconym gatunkowi kwartetu omówione zostały kwartety do *XI* włącznie). Jest to zadanie ambitne już choćby z racji rozległości materiału, ale przede wszystkim z uwagi na złożoność niesionej przezeń problematyki.

Przyjęta przez Autora strategia badawcza stawia w centrum zagadnienia techniczno-warsztatowe. Wyniki szczegółowych analiz, obficie ilustrowane przykładami nutowymi (w liczbie 251) zamieszczone zostały w trzecim, najbardziej obszernym rozdziale pracy, liczącym 184 strony (tekst całej pracy obejmuje 246 stron, kolejnych jedenaście wypełniają spisy przykładów nutowych i tabel). Porządek rozważań w tym rozdziale prowadzi od poziomu mikrostruktury dzieła (3.1. *Motyw w funkcji jednostki formotwórczej*) do poziomu makro- (3.5. *Forma muzyczna*), poprzez zagadnienia dotyczące technik kompozytorskich (punkt 3.2, niezwykle rozbudowany, zawierający aż sześć podpunktów), faktury (punkt 3.3) oraz technik instrumentalnych i wykonawczych (punkt 3.4). Rozdział trzeci, będący trzonem pracy, poprzedzony został rozdziałami zarysowującymi istotne dla tematu rozprawy konteksty:

artystycznej biografii kompozytora (1. *Krzysztof Meyer – w drodze do komponowania kwartetów smyczkowych*) i problematyki gatunku (2. *Kwartet smyczkowy – historia gatunku i stan badań*). Struktura pracy jest logiczna i klarowna, ale warto zauważyć, że nie została zdeterminowana przez zamieszczoną w tytule triadę: *Idea – forma – język*. Wprawdzie w toku rozważań Autor do wspomnianych pojęć się odnosi – w sposób bezpośredni (*forma*) lub pośredni (*język*), ale do tytułowej *idei* nie nawiązuje ani we wstępie, ani w zakończeniu pracy (termin ten występuje tylko w tytule).

W rozdziale pierwszym Doktorant prowadzi czytelnika przez kolejne etapy drogi życiowej twórcy, podkreślając fakty związane ze zdobywaniem doświadczeń mających związek z kwartetem smyczkowym i wspominając wiele osób, które mogły mieć wpływ na rozwój artystyczny kompozytora. Wśród ważnych postaci w „muzycznej genealogii” Meyera Autor wymienia Stanisława Wiechowicza, Witolda Lutosławskiego, Nadię Boulanger i Dymitra Szostakowicza. W zakończeniu rozdziału pojawia się wątek „cytatów” i „aluzji” w twórczości kwartetowej Meyera, który nieco zaburza klarowność narracji i – jako przynależny do sfery analizy i interpretacji dzieła (czego zewnętrznym przejawem jest obecność dziewięciu przykładów nutowych) – zaskakuje czytelnika, wprawiając go w zakłopotanie. Nie przekonuje próba powiązania zagadnienia „zapożyczeń” z twórczości innych kompozytorów z muzyczną erudycją Meyera i jego fenomenalną znajomością literatury. Wspomniany wątek warto byłoby wyodrębnić, „ujawnić” w konstrukcji pracy i rozwinąć (jego „potencjał” nie został wykorzystany w pełni). Tym bardziej, że strategia „aluzji” – dla postawy kompozytora idiomatyczna – jest zdaniem samego Autora „istotnym łącznikiem kwartetów Meyera z gatunkiem” i „środkiem do uzyskiwania nowych wartości artystycznych w muzyce”/s. 50/.

Pewna niespójność daje się również zauważyć w treści rozdziału drugiego, którego dwuczłonową narrację, sygnalizowaną w tytule *Kwartet smyczkowy – historia gatunku i stan badań*, przedzielają rozważania na temat faktury kwartetowej. W części historycznej rozdziału Doktorant wytrwale rekonstruuje genezę gatunku, rozwijającego się w różnych europejskich ośrodkach, podkreślając – za Ludwigiem Finscherem – że „nie sposób przedstawić procesu prowadzącego do wykształcenia się kwartetu smyczkowego jako konsekwentnego, linearnego ciągu historycznego” /s. 33/. Zwraca następnie uwagę na rosnącą rolę ośrodka wiedeńskiego, dokonuje przeglądu twórczości kwartetowej kompozytorów w epoce romantyzmu i w wieku XX, poprzestając na jego pierwszej połowie i nie wkraczając w wiek XXI. Narracja „zatrzymuje” się na dziele Bartóka, Szostakowicza i Grażyny Bacewicz. Autor wyjaśnia, że

podjęta przez niego „próba przybliżenia historii gatunku kwartetu smyczkowego ma na celu osadzenie w niej twórczości Krzysztofa Meyera, który rozpoczyna swoje próby kompozytorskie związane z tym gatunkiem właśnie w połowie XX wieku” /s. 42/. O ile można zaakceptować decyzję o zaniechaniu śledzenia powikłanych „losów” gatunku na przestrzeni paru ostatnich dekadach, to pominięcie dzieła Lutosławskiego z 1964 roku czy utworów z nurtu sonoryzmu – tworzących dla muzyki Meyera kontekst równie istotny, co kwartety Bartóka, Bacewiczówny czy Szostakowicza – należy uznać za niebłahe niedopatrzenie. Autor wykazał się przy tym pewną niekonsekwencją, nie oszczędzając miejsca na omówienie wczesnych etapów rozwoju gatunku (wymieniając na przykład 21 kompozytorów kwartetów działających w Wiedniu w II połowie XVIII i pierwszych dekadach XIX wieku), a zupełnie pomijając etapy późne.

Po owym historycznym szkicu czytelnik spodziewa się omówienia stanu badań. Nieco zaskakuje rozpoczęcie tej części tekstu od twierdzenia, że „prowadzenie rozważań na temat gatunku kwartetu smyczkowego skupia się przede wszystkim na jego fakturze” /s. 42/, wsparte autorytetem Ryszarda Daniela Goliańka, będącego autorem tezy, iż „faktura jest tym elementem stylu kwartetowego, w którym najwyraźniej zaznaczają się przemiany gatunku i jego ewolucja” /s. 42/. Doktorant wyszczególnia następnie szereg czynników wywierających wpływ na fakturę; ten fragment rozważań mógłby stanowić wprowadzenie do analitycznej części pracy, natomiast w miejscu, w którym został umieszczony sprawia wrażenie „ciała obcego”.

Właściwy przegląd literatury przedmiotu zawiera omówienie dziewięciu pozycji książkowych (w tym czterech autorów polskich), opublikowanych w latach 1953-2021. Kryteria ich doboru oraz kolejność referowania pozostają niejasne. Na przykład: zastanawia uwzględnienie pracy Otokara Šouřeka *The chamber music of Antonín Dvořák* z 1953 roku, tylko w pewnym stopniu dotyczącej problematyki kwartetu, razi pominięcie książki Ewy Kowalskiej-Zajac, w całości poświęconej kwartetowi smyczkowemu w muzyce polskiej XX wieku, która ukazała się w roku 2005 (*XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich: przemiany, nurty, idee*).

Kontrowersji nie wzbudza stanowiący rdzeń pracy rozdział trzeci. Wydaje się, że jego tematyka doskonale współgra z teoretycznomuzycznym temperamentem Doktoranta, który z analitycznym zacięciem, wytrwale i wnikliwie studiuje partytury kwartetów Meyera, wykazując się ich dogłębną znajomością. Styl myślenia Autora charakteryzuje tendencja do

systematyzacji zaobserwowanych w partyturze zjawisk, co skutkuje propozycjami klasyfikacji i ujęć syntetycznych. Doktorant prezentuje się nie tylko jako muzykolog dysponujący solidnym warsztatem analitycznym, ale także kompetentny muzyk praktyk – skrzypek, a może także kompozytor? (wskazywałby na to poziom zainteresowania materiałem dźwiękowym we wszystkich związanych z nim aspektach).

Rozdział trzeci otwiera punkt zatytułowany *Motyw w funkcji jednostki formotwórczej*. Autor stwierdza, że we wszystkich dziełach kwartetowych Meyera podstawowym elementem formy jest właśnie motyw, a następnie – wychodząc od ustaleń Józefa Chomińskiego – proponuje własną klasyfikację, wyróżniając dwie formy motywu: motoryczną i statyczną oraz dwie funkcje: melodyczną i akompaniującą. Owa klasyfikacja pozwala – zdaniem Doktoranta – na „wyczerpujący opis” stosowanych przez Meyera w jego kwartetach środków konstrukcji /s. 62/. Jednak właściwe dla tego rodzaju ujęć pewne uproszczenie pozostawia otwartym pytanie o struktury wyższego rzędu – tematy, kształt motywu czy jego profil interwałowy.

Naturalną kontynuację podrozdziału dotyczącego motywu stanowi omówienie sposobów przekształcania owej podstawowej jednostki formalnej. Tu również wykazuje Autor predylekcję do myślenia systemowego, w ramach dwu technik – wariantowania i ewolucjonizmu – wyróżniając odmiany: wariantowanie proste i złożone oraz, za Chomińskim, ewolucjonizm motywiczny selektywny i figuracyjny. Rezultaty analiz prowadzą do wniosku o dominacji techniki wariantowania w warsztacie kompozytora („W szesnastu dziełach Krzysztofa Meyera [...] odnaleźć można [...] jej przykłady” /s. 105/) i stałej obecności techniki ewolucyjnej, której rola w kolejnych utworach wzrasta, co obrazowo przedstawia tabela 2. /s. 118/. Ograniczony zakres czasowy ma natomiast w kwartetach Meyera stosowanie technik sonorystycznej i aleatorycznej, które stanowią temat rozważań w dwu kolejnych punktach podrozdziału 3.2.; metodologiczny „patronat” sprawują tu – odpowiednio – Chomiński i Lutosławski. Interesujące jest podsumowanie części rozważań dotyczącej sonorystyki zatytułowane *Motyw a technika sonorystyczna*, w którym Autor dowodzi z jednej strony, że wyróżnione kategorie motywiczne można odnieść do kwartetów sonorystycznych (*I*, *II* i *IV*), z drugiej podkreśla, że pewne wypracowane w nich rodzaje brzmień kompozytor stosuje w utworach późniejszych, co świadczy o ciągłości jego drogi twórczej. Problem motywu w technice aleatorycznej nie został podjęty; nasuwa się pytanie, w jakiej funkcji występuje owa elementarna jednostka formotwórcza w aleatorycznych odcinkach utworu, gdzie – jak zauważa Autor – „Meyer uzyskuje efekt nieselektywnego brzmienia, odbieranego przez słuchacza holistycznie” /s. 139/.

Podrozdział poświęcony technikom kompozytorskim dopełnia omówienie różnych odmian techniki koncertującej i polifonicznej, stosowanie których można uznać za jeden z przejawów związku kwartetów Meyera z tradycją gatunku. W tle rozważań o środkach techniki polifonicznej przywołany zostaje Bartók, a następnie – co nie wydaje się uzasadnione – Ligeti. Podstawową cechą stosowanej przez węgierskiego twórcę mikropolifonii jest wszak gęstość tkanki dźwiękowej, której nie sposób osiągnąć w instrumentalnym czterogłosie, jaki oferuje obsada kwartetu. Wątpliwości budzi również wyszczególnienie w podrozdziale 3.3. faktury mikropolifonicznej, będącej jednym z typów – obok faktury monofonicznej, polifonicznej, homofonicznej, heterofonicznej, sonorystycznej i punktualistycznej – wyróżnionych w nawiązaniu do rozumienia tego terminu przez Marka Podhajskiego jako sposobu organizacji „przestrzeni muzycznej wypełnianej przez poszczególne partie aparatu wykonawczego danej kompozycji” /s. 163/. Inne ujęcie problemu faktury, bezpośrednio związane z gatunkiem kwartetu smyczkowego, przejmuje Autor od Danuty Gwizdalanki, według której faktura stanowi „rezultat zastosowania techniki kompozytorskiej, uwarunkowany możliwościami określonego instrumentu lub grupy instrumentów, a nawet wyrazową specyfiką gatunku” /s. 173/. Doktorant podaje następnie zidentyfikowane w twórczości kwartetowej Meyera przykłady wymienionych przez Gwizdalankę faktur: nieprzekładalnej kwartetowej oraz tych, które przeniknęły do kwartetu z innych gatunków: symfonicznej, koncertowej i wokalne.

W kolejnym podrozdziale, dotyczącym technik instrumentalnych i wykonawczych, znajduje się szczegółowe omówienie sposobów artykulacji stosowanych przez kompozytora. Analityczny rozdział pracy wieńczy podjęcie problematyki formy. Narrację porządkują Meyerowskie „prawa konstrukcyjne” – powtarzalność, symetria i złota proporcja. Powtarzalność przyjmuje postać odwołań do formy ronda i formy ABA; rozpoznane w poszczególnych częściach kwartetów kompozytora realizacje modelu ABA i różne warianty układów rondowych zestawia Autor w tabelach. Zwraca następnie uwagę na inny przejaw powtarzalności, jakim jest zasada rekapitulacji motywicznej. Duże wrażenie robi tabela nr 12, przedstawiająca części kwartetów Meyera (wraz z jednoczęściowym *VII Kwartetem*), w których występuje zasada złotego podziału, jest ich aż siedemnaście. Tak powszechną obecność złotej proporcji uznać można za dowód respektowania przez kompozytora – w sposób świadomy lub podświadomy – praw percepcji. Psychologiczne aspekty odbioru muzyki akcentował Meyer, formułując fazowy model formy, na który składają się fazy: inicjalna,

zasadnicza, przejściowa, szczególnej ważności i końcowa. Zreferowanie owej koncepcji zamyka analityczny rozdział recenzowanej pracy.

W stosunkowo skromnym objętościowo zakończeniu (s. 234-240) Autor dokonuje rekapitulacji wyników przeprowadzonych analiz i proponuje periodyzację twórczości kwartetowej kompozytora (wyróżnione zostały trzy fazy), realizując jeden z postawionych sobie celów badawczych, określonych we wstępie jako „dokonanie charakterystyki porównawczej dzieł kwartetowych Meyera, w wyniku której byłoby możliwe uchwycenie ewentualnej ewolucji stylistycznej” /s. 4/. Podejmuje również próbę umieszczenia dorobku kompozytora w zakresie gatunku w kwartetowym pejzażu muzyki XX wieku. Próbę nie do końca udaną z powodu przyjętego kryterium – wyłącznie ilościowego. Doktorant wymienia sześciu twórców mający w dorobku kilkanaście utworów przeznaczonych na obsadę kwartetu smyczkowego (z wyszczególnieniem kompozycji opatrzonej gatunkowym tytułem), z których większość została pominięta w poświęconym historii gatunku rozdziale drugim (są to Alois Hába, Heitor Villa-Lobos, Georg Friedrich Haas i Wolfgang Rihm). W ostatnich akapitach dysertacji, czyniąc zadość wymogom stawianym tego rodzaju pracom, Autor wytycza perspektywy dalszych badań, uznając za interesujące takie obszary, jak recepcja kwartetów smyczkowych Meyera czy problematyka wykonawcza. Zachęca również do wykorzystania wypracowanych w rozprawie „narzędzi” w analizie innych gatunków muzycznych uprawianych przez kompozytora, jak również do sprawdzenia, czy można do nich odnieść periodyzację twórczości kwartetowej Meyera. Sporządzoną przez Autora pracy listę chciałabym – jako przedstawicielka środowiska krakowskich teoretyków muzyki – uzupełnić o problematykę ekspresji i dramaturgii dzieła.

Bibliografia pracy nie uwzględnia wszystkich publikacji, do których odwołuje się Autor w tekście. Pominięte zostały na przykład pozycje wymienione w przypisie nr 1 /s. 2/: Paul Griffiths, *The String Quartet. A History*, London 1983; Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge 2003, Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich: przemiany, nurty, idee*, Łódź 2005. Należałoby uwzględnić cenne pozycje poświęcone twórczości Meyera, w szczególności tom „*Krzysztof Meyer – his works and contexts in twentieth century Polish music*”, *Interdisciplinary Studies in Musicology. Special Issue* pod redakcją Justyny Humięckiej-Jakubowskiej oraz Danuty Jasińskiej (Poznań 2013), zawierający artykuł Martiny Hommy *Compositional technique and traditions of genre, fixed elements and paths of development. About string quartets by Krzysztof Meyer*. We wstępie autor wspomina o obecności twórczości kwartetowej

Meyera na festiwalu „Warszawska Jesień”, ale – oprócz komentarza kompozytora do *IV Kwartetu* – nie korzysta z autorskich not dotyczących innych kwartetów, nie sięga także do pofestiwalowych tekstów publikowanych na łamach „Ruchu Muzycznego”, na przykład artykułu Tadeusza Andrzeja Zielińskiego pt. *Kwartety Krzysztofa Meyera* („Ruch Muzyczny” 1976, nr 15).

Warto byłoby rozważyć poszerzenie bibliografii o publikacje dotyczące problematyki kwartetu w muzyce XX wieku, takie jak dwutomowe opracowanie pod redakcją Evana Jonesa *Intimate voices. The twentieth-century string quartet* (Rochester 2009) czy skoncentrowane na bliskich tematyce dysertacji zagadnieniach techniki kwartetowej prace autorów polskich: *Warsztat polskich kompozytorów: kwartet smyczkowy w polskiej muzyce współczesnej* pod red. Józefa Rychlika (Kraków 1975) i artykuł Alicji Jarzębskiej *Sonorystyczne środki wyrazu muzycznego w kwartetach smyczkowych XX wieku* („Muzyka” 1981, nr 3-4). Orientację w bibliografii ułatwiłoby „ustrukturuwanie” prostego alfabetycznego wykazu publikacji według wybranego kryterium, najlepiej merytorycznego.

Język pracy, na ogół poprawny, nie jest wolny od stylistycznych niezręczności. Oto kilka przykładów: „Każdy z członków *Grupy Sześciu* wyspecjalizował się w różnych gatunkach muzycznych” /s. 38/ „W związku ze specyficzną budową tematu w ramach budowy okresowej dzieła, zarówno prezentacja, jak i wszelkie dokonywane na nim zmiany zawierają się na znacznej części dzieła” /s. 42/, „[...] wpływ kompozytorów wskazanych epok oddziaływał na [...]” /s. 49/, „[...] kompozytor każdorazowo może czynić dobór tych cech w inny sposób” /s. 51/, „Meyer pragnie, by śledzący narrację muzyczną dzieła odbiorca podążał przez kolejne fazy dążące do poznania kolejnych części *Kwartetów smyczkowych*” /s. 234/. Razi nadużywanie czasownika „jest” (na s. 51 w krótkim fragmencie tekstu występuje on pięciokrotnie).

Tekst dysertacji wymaga także uważnej korekty pod kątem literówek, niekiedy zabawnych, na przykład „działa” zamiast „dzieła” /s. 118, 214/, twórczość „kwartowa” zamiast „kwartetowa” /s. 49/, technologia „brzemia” zamiast „brzmienia” /s. 134/. Niegroźna z pozoru literówka potrafi jednak wypaczyć sens terminu, jak ma to miejsce z „monochromią” i „polichromią” /s. 128/ (poprawnie: monochronią i polichronią) w koncepcji regulacji czasu w teorii sonologii Chomińskiego. Jeszcze większy ciężar gatunkowy mają błędy w imionach (Béla, nie Bella Bartók /s. 41/; Georg Friedrich Haas, nie Fridrich /s. 235/), nazwiskach (Ludwig van Beethoven, nie von Beethoven /s. 9/) czy tytułach. Tytuł utworu Ligetiego to *Lux aeterna*, a nie *Lux aeternam* /s. 160/, a wielotomowego dzieła Chomińskiego – *Formy*

*muzyczne*, a nie *Formy muzyki* /s. 63/; podtytuł pierwszego tomu owego dzieła to *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, a nie *Małe formy muzyczne* /s. 51, 170, 214, 241/.

Zdarzają się w pracy nieliczne usterki edycyjne. Mylące jest opatrzenie tym samym nagłówkiem „Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze” (*notabene* raczej „w poszczególnych instrumentach”) czterech tabel dotyczących techniki koncertującej (tabela 6 na s. 146, tabela 7 na s. 147, tabela 8 na s. 151, tabela 9 na s. 153). Nieprecyzyjne są podpisy tabeli 6 – „Udział techniki koncertującej w instrumentach zespołu wykonawczego” i tabeli 8 „Technika koncertująca w instrumentach zespołu wykonawczego”; o tym, co faktycznie mają one przedstawiać czytelnik dowiaduje się dopiero z lektury tekstu. Warto byłoby także przejrzeć tekst rozdziału analitycznego, zawierającego przykłady nutowe, szczególnie te dużych rozmiarów, i spróbować przeformatować strony pozostające w znacznej części puste /na przykład s. 149, 161, 168/.

Pomimo zgłoszonych zastrzeżeń i uchybień ocena rozprawy doktorskiej mgr. Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego jest jednoznacznie pozytywna. Będąc pierwszym całościowym opracowaniem twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera, praca poszerza stan wiedzy na temat muzyki tego kompozytora i stanowi oryginalny wkład w rozwój dyscypliny nauk o sztuce. Przedłożona dysertacja spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim, wnioskuje zatem o jej przyjęcie i dopuszczenie mgr. Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

Ewa Młojtowa