



UNIwersytet
Warszawski



WYDZIAŁ NAUK O KULTURZE I SZTUCE

Warszawa, 29.05.2023

Dr hab. Iwona Lindstedt, prof. ucz.
i.lindstedt@uw.edu.pl

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego
pt. *Kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera. Idea – forma – język*
napisanej pod kierunkiem dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej, prof. UAM
(Poznań 2023)**

Przedłożona rozprawa doktorska mgra Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego jest bez wątpienia opracowaniem w rodzimej muzykologii bardzo potrzebnym. Dotyczy bowiem twórczości polskiego kompozytora o międzynarodowej renomie, który w bieżącym roku obchodzi swe 80. urodziny i należy (obok np. Marty Ptaszyńskiej i Elżbiety Sikory) do generacji twórców, których kariery rozwijały się niejako w cieniu triumfów reprezentantów „pokolenia 1933”. W konsekwencji ich dorobek jest w piśmiennictwie muzycznym mocno niedoreprezentowany, by nie powiedzieć zaniedbany – wciąż poświęca się mu zbyt mało uwagi w stosunku do znaczenia, jakie miał i ma w polskiej twórczości kompozytorskiej XX i XXI stulecia.

Przedmiotem zainteresowania Doktoranta jest gatunek muzyczny uprawiany przez Krzysztofa Meyera niemal przez cały czas jego twórczej aktywności, który tworzy dość obszerny i niewątpliwie godny badawczego wglądu zasób materiału. Celem Doktoranta jest – jak można przeczytać we *Wstępie* – „dokonanie charakterystyki porównawczej dzieł kwartetowych Meyera, w wyniku której byłoby możliwe uchwycenie ewentualnej ewolucji stylistycznej, mogącej ujawniać się w okresie pisania omawianego gatunku – lata 1963–2017” (s. 4). Jednocześnie Doktorat formułuje hipotezę, „że Meyer w swojej twórczości kwartetowej z jednej strony podkreśla swoje zakorzenienie w tradycji gatunku, a z drugiej strony osłabia te związki” (jw.) Następnie sygnalizuje szereg szczegółowych pytań badawczych, do odpowiedzi na które ma zamiar dążyć na podstawie problemowo uporządkowanej analizy dzieł. Posługiwanie się metodą deskryptywną, komparatystyczną i hermeneutyczną w tym kontekście należy uznać za adekwatne. We *Wstępie* Autor deklaruje ponadto zainteresowanie wątkami biograficznymi,



genezą i rozwojem gatunku kwartetowego oraz zapowiada wykorzystanie szerokiego zasobu źródeł piśmienniczych (w tym prac samego Meyera) i literatury przedmiotu.

Realizacja tak postawionych celów przebiega w ramach trzech, wyróżnionych klarownie w spisie treści, głównych rozdziałów rozprawy. Nie są one jednak odpowiednikiem trójczłonowego podtytułu pracy. Kwestie związane z „idea”, „formą” i „językiem” Meyerowskich kwartetów są wprawdzie rozważane, lecz treść rozprawy podlega nieco innej systematyzacji. Jest ona zgodna z powszechnie stosowanymi zasadami konstrukcji dysertacji. Na osi odwzorowującej sposób myślenia „od ogółu do szczegółu” znajdują się bowiem rozdziały dotyczące biografii kompozytora z uwypukleniem – jak pisze Autor – tych faktów, „które mogłyby mieć wpływ na kształtowanie się warsztatu kompozytorskiego i właściwej mu emocjonalności twórczej” (rozdział 1: *Krzysztof Meyer – w drodze do komponowania Kwartetów smyczkowych*, s. 9–30) oraz historii kwartetu smyczkowego jako gatunku o długiej tradycji (rozdział 2: *Kwartet smyczkowy – historia gatunku i stan badań*, s. 31–50). Prowadzą one do najobszerniejszego, obejmującego ponad 180 stron rozdziału trzeciego, w którym mieści się analiza 16 dzieł Meyera na kwartet smyczkowy (*Kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera w świetle wyników analiz szczegółowych. Między tradycją, awangardą a indywidualnością*, s. 51–234). Tak wyraźna objętościowa przewaga problematyki analitycznej określa specyfikę recenzowanej pracy, a zwłaszcza właściwy dla niej typ narracji, skoncentrowany wokół opisu techniczno-warsztatowych detali i naszpikowany muzyczno-analityczną terminologią. Nim jednak zajmę się dokładniej oceną tego niewątpliwego rdzenia rozprawy, przedstawię kilka uwag na temat poprzedzających je elementów konstrukcyjnych.

W rozdziale pierwszym, przy przedstawieniu biografii Krzysztofa Meyera, Doktorant słusznie zwraca uwagę na kluczowe etapy jego drogi życiowej związane ze zdobywaniem muzycznego doświadczenia, zwłaszcza w zakresie kwartetu smyczkowego oraz relacje między kompozytorem a wszystkimi tymi osobami, które mogły mieć wpływ na jego artystyczny rozwój (m.in. Stanisław Wiechowicz, Witold Lutosławski, Nadia Boulanger, Dymitr Szostakowicz). Ostatni z wprowadzonych w tym rozdziale wątków wprowadza jednak nieco zamieszania, bowiem – mimo wysiłków Autora – wydaje się niespójny z głównym nurtem rozważań. Dotyczy on istnienia w grupie dzieł kwartetowych Meyera dwojakiego rodzaju zapożyczeń materiału obcego –



„cytatów” i „aluzji” (rozdzielenie wprowadzone przez samego kompozytora). Wprawdzie wątek ten mgr Wojciechowski próbuje wiązać z wszechstronnym wykształceniem muzycznym Meyera, jednak obecność tego zagadnienia (skądinąd – wartego szerszego rozwinięcia) we wskazanym miejscu rozprawy nieco zaskakuje, sprawiając wrażenie, że jest tu wyłącznie dlatego, że trudno było znaleźć dla niego inne miejsce. Tymczasem – jak się wydaje – kwestie związane z obecnością w dziełach Meyera obcego materiału znacznie efektywniej zafunkcjonowałyby w rozdziale analitycznym. Tym bardziej, że problematyka dotycząca „aluzji” napomknięta jest także w rozdziale drugim, gdzie Doktorant traktuje ten rodzaj zapożyczeń jako „łącznik kwartetów Meyera z gatunkiem” (obok stosowanego nazewnictwa, numeracji oraz odwołań do wieloczęściowych modeli formalnych) i jeden ze środków „do uzyskiwania nowych wartości artystycznych w muzyce” (s. 50).

Stwierdzenie, że kwartet smyczkowy jest gatunkiem odpowiednim do śledzenia przemian stylistycznych w muzyce Krzysztofa Meyera prowadzi do drugiego rozdziału rozprawy. Ten rys historyczny opiera Doktorant na dość obszernym i różnorodnym zbiorze literatury¹, zwracając uwagę na kwestie takie, jak nazwa gatunkowa, funkcja i charakter utworów, ich własności stylistyczne oraz nazwiska twórców dzieł kwartetowych i związane z nimi dane liczbowe.

W treść drugiego rozdziału wplecione są ponadto rozważania na temat faktury kwartetowej, wychodzące od tezy sformułowanej przez Ryszarda Daniela Golianka, iż „faktura jest tym elementem stylu kwartetowego, w którym najwyraźniej zaznaczają się przemiany gatunku i jego ewolucja”². W konsekwencji Doktorant wyszczególnia szereg powiązanych ze sobą czynników wywierających wpływ na fakturę, którymi są 1) jednostka formotwórcza rozumiana jako temat lub motyw (u Meyera motyw); 2) technika kompozytorska (koncertująca, wariantowanie, ewolucjonizm, sonorystyczna, aleatoryczna); 3) sposób prowadzenia partii instrumentalnych (homofonia, polifonia, heterofonia); 4) jakość brzmienia uzyskana w wyniku konfiguracji partii instrumentalnych (homogeniczność, poligeniczność). Jednak nawet jeśli

¹ Podstawą są m.in. prace i hasła encyklopedyczne autorstwa Jamesa Webstera, Julii Gołębiowskiej, Ludwiga Finschera, Friedhelma Krummachera, Hugo Riemanna.

² Ryszard Daniel Golianek, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Poznań 1995.



wyliczenie owych – by tak rzec – czynników fakturotwórczych miałyby pełnić niewyeksplikowaną funkcję wprowadzenia do analitycznej części pracy, po raz wtóry można odnieść wrażenie, że umieszczone w danym miejscu rozprawy akapity z powodzeniem mogłyby znaleźć się w innym. Tym bardziej, że do myśli, iż różnorodność faktur w Meyerowskich kwartetach jest swoistym probierzem „wysoce zindywidualizowanego profilu stylistycznego” tych utworów, niejako niezależnym od obserwowanych przemian w obrębie ich całego korpusu, powraca Doktorant dopiero w *Zakończeniu* (s. 236), a w dalszym ciągu rozdziału drugiego zajmuje się omówieniem stanu badań nad kwartetem smyczkowym.

Docenić trzeba, że zadanie to zostało zrealizowane przez Doktoranta dość wyczerpująco, ze zwróceniem uwagi na różne aspekty i podejścia badawcze. Jasne jest, że w obliczu bogactwa różnorodnej literatury muzykologicznej na temat kwartetu smyczkowego, jej selekcja jest nieunikniona, ale przydałoby się tu jednak wyjaśnienie kryteriów, na podstawie których Doktorant jej dokonał. Dlaczego zdecydował się na omówienie takich, a nie innych pozycji, pomijając inne, dlaczego zajął się bliżej książkami o kwartetach Beethovena, Dvořáka, Szostakowicza³, a nie np. Bartóka⁴, dlaczego nawiązał do pracy o polskim kwartecie XIX wieku⁵ a pominął inne rodzime opracowanie dotyczące wieku XX⁶, dlaczego wreszcie nie odnotował np. istnienia dwutomowej publikacji pod red. Evana Jonesa pt. *Intimate Voices: The Twentieth-Century String Quartet* (Rochester University Press, 2009), na którą składają się teksty związane z najróżniejszymi aspektami twórczości kwartetowej dwóch ostatnich stuleci i mające potencjał, by stać się dla Doktoranta metodologicznym wsparciem?

Trzeci rozdział recenzowanej rozprawy wypełnia – jak już wspomniano – szczegółowa analiza kwartetów Krzysztofa Meyera. Zapowiedź, że będzie ona przedstawiona nie tyle

³ Np. Danuta Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Poznań 1991; Otakar Šourek, *The chamber music of Antonín Dvořák*, Artia 1953; Sarah Reichardt, *Composing the Modern Subject: Four String Quartets by Dmitri Shostakovich*, Farnham 2008.

⁴ *The String Quartets of Béla Bartók: Tradition and Legacy in Analytical Perspective*, red. Dániel Péter Biró, Harald Krebs, Oxford University Press 2014.

⁵ Julia Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Poznań 2014.

⁶ Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich: przemiany, nurty, idee*, Łódź 2005.



w porządku chronologicznym, ile „w perspektywie problemów węzłowych” (s. 50) zrealizowana została na podstawie szeregu różnorodnych kryteriów teoretyczno-muzycznych, które pozwoliły na wyłonienie pięciu podrozdziałów skoncentrowanych kolejno wokół problematyki: 1) funkcjonowania motywu jako jednostki formotwórczej (s. 51–62), 2) technik kompozytorskich (s. 63–162), 3) faktury (s. 163–182), 4) technik instrumentalnych i wykonawczych (s. 183–213) oraz 5) formy (s. 214–234).

W pierwszym z tych podrozdziałów Doktorant przedstawia dwie formy (motoryczną i statyczną) oraz dwie funkcje (melodyczną i akompaniującą) motywu nazywanego „rytmiczno-melodyczno-harmonicznym”. W drugim podrozdziale zajmuje się natomiast funkcjonowaniem w kwartetach smyczkowych Meyera sześciu wyszczególnionych technik kompozytorskich. Rozpoczyna od wyjaśnienia sposobów przeobrażania motywów jako podstawowych jednostek konstrukcyjnych poprzez technikę wariantowania i technikę ewolucyjną. W konkluzji zaś obserwuje „mniejszy udział techniki ewolucyjnej w pierwszych dziełach, spowodowany dominacją stosowanej tam na szeroką skalę techniki sonorystycznej” (s. 118).

Ta właśnie technika jest przedmiotem uwagi Doktoranta w trzeciej sekcji podrozdziału, gdzie zakres i sposób jej wykorzystania omówiony jest według problemów usystematyzowanych w teorii sonologicznej Józefa M. Chomińskiego (technologia brzmienia, wymiary czasu i szybkości, struktury horyzontalne i wertykalne). Interesują zatem Doktoranta np. stosowane w kwartetach Meyera nowe sposoby artykulacji i sposób ich zapisu w partyturach. Rozważania mgra Wojciechowskiego dotyczą ponadto wpływu techniki sonorystycznej na formy i funkcje motywu, natomiast konkluzja jest twierdzeniem o największym udziale techniki sonorystycznej w I, II i IV kwartecie. Doktorant zauważa ponadto, że w pozostałych kwartetach funkcjonują „wybrane środki techniki sonorystycznej”, co ma stanowić dowód na umiejętność „adaptacji [tych środków – IL] do indywidualnych potrzeb i strategii kompozytorskich, a także do innych nurtów stylistycznych” (s. 136).

Następujące po tym omówienie zastosowania techniki aleatorycznej w kwartetach Meyera odniesione jest przede wszystkim do koncepcji i sposobu zapisu zbiorowej gry *ad libitum* charakterystycznej dla warsztatu twórczego Witolda Lutosławskiego. Doktorant obserwuje te



zjawiska w II i IV kwartecie Meyera (podobnie jak zasadę naprzemienności odcinków aleatorycznych i dyrygowanych), natomiast obecny w *I Kwartecie smyczkowym* zapis repetycji struktur dźwiękowych wywodzi – przekonująco – „z sonoryzmu” (s. 139).

Analiza sposobu i zakresu wykorzystania techniki koncertującej polega w pracy mgr Wojciechowskiego na badaniu relacji między instrumentami „koncertującymi” kwartetu (tymi, które prezentują motywy o funkcji melodycznej) a pełniącymi funkcję akompaniującą. W związku z tym w sekcji piątej omawianego podrozdziału zamieszcza tabele zbierające dane na temat lokalizacji wystąpień różnych postaci tej techniki w poszczególnych partiach instrumentalnych (tabela 6, s. 146; tabela 7, s. 147; tabela 8, s. 151; tabela 9, s. 153). Podpisy i nagłówki pierwszej i trzeciej z nich są jednak mylące, bowiem podpisy *Udział techniki koncertującej w instrumentach zespołu wykonawczego* (tabela 6) oraz *Technika koncertująca w instrumentach zespołu wykonawczego* (tabela 8) mają taki sam nagłówek: *Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze*. Dopiero w tekście wyczytamy, że o ile w pierwszej zebrane są dane o numerach partytury, w których technika ta się pojawia, o tyle w trzeciej chodzi o wskazanie wystąpień jej określonej formy. Szkoda ponadto, że Doktorant nie wykorzystał rezultatów swej żmudnej pracy nad identyfikacją miejsc występowania techniki koncertującej w kwartetach Meyera do sformułowania głębszych wniosków na temat relacji pomiędzy zebranymi danymi.

Ostatnia sekcja omawianego podrozdziału dotyczy techniki polifonicznej. Identyfikując potencjalne źródła Meyerowskich inspiracji Doktorant wskazuje przede wszystkim na Bartóka, a w konsekwencji analizuje funkcjonowanie takich środków, jak: rozszerzenie i skrócenie motywiczne oraz podkreślenie i rozmycie motywu. Kontrowersyjne wydaje mi się jednak przywołanie innej potencjalnej inspiracji, jaką miałyby być dla Meyera mikropolifonia Ligetiego. Zwłaszcza w kontekście stwierdzenia, że w pierwszych kwartetach Meyera może się to wiązać „ze stosowaniem przez kompozytora pewnych środków techniki sonorystycznej, a to z kolei nie jest obojętne w przypadku omawianej oryginalnej techniki Ligetiego” (s. 160). Dowody na obecność w *II Kwartecie* Meyera środków, które Doktorant interpretuje jako zgodne z założeniami mikropolifonii – tj. „kanonicznego wprowadzania partii instrumentalnych” „ruchu



sekundowego”, „krótkich wartości”, „dynamiki piano w szybkim tempie” (s. 161–162) – nie są według mnie przekonujące, gdyż źródła mikropolifonii Ligetiego oraz „estetyki charakterystycznej dla polskiej szkoły kompozytorskiej” (s. 160), których brzmieniowe konsekwencje rzeczywiście zdają się podobne, były od siebie zupełnie niezależne.

Problematyka faktury muzycznej, która podjęta jest w trzecim podrozdziale analitycznego rozdziału rozprawy mgr Wojciechowskiego, zasługuje na szczególną uwagę, gdyż – jak już wspomniano – sam Doktorant uwypukla jej ważność. Pierwszy sposób rozumienia faktury jako – za Markiem Podhajskim⁷ – sposobu organizacji „przestrzeni muzycznej wypełnianej przez poszczególne partie aparatu wykonawczego danej kompozycji” (s. 163), prowadzi Doktoranta do wyszczególnienia następujących jej typów: faktury monofonicznej, polifonicznej, mikropolifonicznej, homofonicznej, heterofonicznej, sonorystycznej i punktualistycznej. Prezentując drugie ujęcie problemów fakturalnych w kwartetach Meyera Doktorant podąża z kolei za koncepcją Danuty Gwizdalanki⁸, która pozwala mówić o fakturach niejako „zapożyczonych” z innych gatunków: kwartetowej, symfonicznej, koncertowej, wokalne i neutralnej.

Sposób omówienia niektórych typów faktur budzi kilka wątpliwości. Zauważyć np. można, że pisząc w tym miejscu o fakturze mikropolifonicznej mgr Wojciechowski – wbrew temu czego można by się było spodziewać – nie tyle wykazuje jej zależność od techniki kompozytorskiej o tej samej nazwie, ile po prostu utożsamia technikę z fakturą (s. 167). Za polemiczne uznać też muszę wyjaśnienie dotyczące funkcjonowania faktury sonorystycznej w kwartetach Meyera, choć – tym razem – jest ono związane z kwestiami techniczno-kompozytorskimi poprzez stwierdzenie, że środki techniki sonorystycznej mogą, lecz nie muszą jej determinować. Przekłada się to na możliwość identyfikacji „faktury sonorystycznej” w każdym z Meyerowskich kwartetów (s. 171). Jeśli dobrze rozumiem, taką interpretację ośmiela sformułowanie użyte przez Zbigniewa Granata w haśle *Sonoristics, sonorism* z *Grove Music Online*. Zauważyć jednak trzeba, że cytowany przez Doktoranta fragment zdania mówiący o „interakcji zjawisk dźwiękowych i kinetycznych” odnosi

⁷ Marek Podhajski, *Formy muzyczne*, Warszawa 2018.

⁸ D. Gwizdalanka, dz. cyt.



się tam nie tyle do faktury, ile do „analizy sonorystycznej”, która traktuje dzieło muzyczne jako dynamiczną całość budowaną w wyniku takiej interakcji⁹. Doktorant wyjął więc cytat z kontekstu. Nie jestem też przekonana, że uprawnione jest mówienie o „fakturze sonorystycznej” w kwartetach Meyera innych niż pierwsze cztery, ze względu na istotę techniki sonorystycznej (sonorystyki). W teorii Chomińskiego nie jest ona bowiem po prostu synonimem każdego rodzaju „brzmieniowości” (np. Beethovenowskiej), lecz mechanizmem, który transformuje tradycyjne elementy muzyczne w jakości należące do sfery „czystego brzmienia”, innymi słowy – nadaje brzmieniu (a nie np. motywom) rolę formotwórczą.

W kolejnym podrozdziale, dotyczącym technik instrumentalnych i wykonawczych w kwartetach Meyera, znajdujemy detaliczne omówienie technik artykulacyjnych stosowanych przez polskiego kompozytora, podążające za ich klasyfikacją i definicjami zawartymi w podręczniku Samuela Adlera¹⁰, a także podsumowujące wnioski na temat ich różnorodności oraz stopniowego odchodzenia od tych „awangardowych” po skomponowaniu IV kwartetu. Przy stwierdzeniu niewystarczalności „klasycznych” środków dla potrzeb kompozytorów II połowy XX stulecia (s. 208) następuje wyszczególnienie tych technik wydobywania dźwięku, które mają swoje odpowiedniki w tabeli zestawiającej „nowe sposoby artykulacyjne” (s. 121–122) w ramach techniki sonorystycznej. W tym miejscu pracy następuje więc rozwinięcie kwestii, które były w podrozdziale o technice sonorystycznej ledwie wzmiankowane.

Za najbardziej udany uważam podrozdział na temat formy kwartetów Meyera, w którym Autor zwraca uwagę zarówno na mające w jej kształtowaniu zastosowanie uniwersalne „prawa konstrukcyjne” (powtarzalność, symetria, złota proporcja), jak i na psychologiczne (determinujące percepcję słuchacza) aspekty Meyerowskiej formy będące podstawą dla – sformułowanego przez samego kompozytora – pięciofazowego modelu jej przebiegu (fazy: inicjalna, zasadnicza, przejściowa, szczególnej ważności i końcowa). Mamy tu do czynienia, z licznymi, trafnie dobranymi przykładami nutowymi oraz zestawieniami tabelarycznymi

⁹ “In effect, sonoristic analysis approached the musical work as a dynamic entity resulting from the interaction of sonic phenomena and kinetic processes”. Zob. Zbigniew Granat, *Sonoristics, sonorism*, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2061689>, dostęp 25.05.2023.

¹⁰ Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, wyd. 3, New York 2002.



stanowiącymi – z jednej strony – dowód na podejmowanie przez Meyera twórczego dialogu z tradycją, a z drugiej – oryginalności własnych koncepcji. Należy podkreślić, że owe elementy graficzne (obecne zresztą w każdym z analitycznych podrozdziałów i starannie wyedytowane) są przy lekturze rozprawy mgra Jerzego Wojciechowskiego niezbędne. „Gęstość” i „technicystyczny” język narracji analitycznej, a także złożoność zjawisk muzycznych, do których Doktorant się odnosi, wymaga bowiem każdorazowych odniesień do zapisu nutowego, znacznie wspomagając zrozumienie tekstu. Tym bardziej, że rozprawa nie jest pozbawiona pewnych niezręczności stylistycznych i usterek edycyjnych. Przykładami niech będą zdania: „Meyer pragnie, by śledzący narrację muzyczną dzieła odbiorca podążał przez kolejne fazy dążące do poznania kolejnych części *Kwartetów smyczkowych*” (czytamy je w zakończeniu rozważań nad koncepcją formy, s. 234) oraz „Porównanie obu tych gatunków wynika nie tyle z porównywalnej ich liczby, a z regularnego ich powstawania na przestrzeni dotychczasowego dorobku artysty”, które ma ośmielać badania porównawcze nad gatunkiem kwartetu i koncertu (s. 238). Ponadto zasygnalizuję następujące potknięcia: Ligeti nie napisał np. utworu pt. *Lux aeternam* lecz *Lux aeterna* (s. 160), a Chomiński *Form muzyki* (s. 63), tylko *Formy muzyczne* – wieloczęściowe dzieło, którego pierwszy tom nosi podtytuł *Teoria formy. Małe formy instrumentalne* (a nie *Małe formy muzyczne* – błąd ten powtarza się kilkakrotnie w przypisach i bibliografii, zob. ss. 51, 170, 214, 241). Zauważę też, że koncepcja regulacji czasu w ramach teorii sonologii Chomińskiego nie była związana „monochromią i polichromią” (s. 128), lecz z monochronią i polichronią, a ta pozornie niegroźna literówka zupełnie wypacza znaczenie tych terminów, a także, że Bartók nie miał na imię Bella (s. 41).

Zakończenie dysertacji mgra Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego (s. 234–240) jest zakrojone stosunkowo skromnie. Wnioski dotyczą bowiem nade wszystko danych ilościowych związanych z powstawaniem dzieł Meyera w porównaniu z dorobkiem kwartetowym twórców XX wieku, którzy zwracali na ten gatunek szczególną uwagę oraz stanowią rekapitulację wyników obserwacji analitycznych poczynionych w rozdziale trzecim dysertacji. Nowością jest jedynie wprowadzona tu propozycja periodyzacji twórczości kwartetowej Meyera, zbudowana na podstawie stwierdzenia jej zmienności w czasie. Według Doktoranta obejmuje ona trzy fazy: 1) lata 1963–1974 w którym powstały pierwsze cztery kwartety zdominowane przez „sonorystyczne



techniki instrumentalne i wykonawcze” (s. 237); 2) lata 1977–1985 – z kwartetami od V do VIII, w których „kompozytor stopniowo odchodzi od determinant sonorystycznych na rzecz stosowanej na szeroką skalę faktury heterofonicznej” (jw.) oraz 3) lata 1989–2017, w których mieszczą się kwartety od IX do XV oraz *Au-delà d'une absence*, charakteryzowane poprzez połączenie „stylistyki neoklasycyzmu ze zindywidualizowanymi środkami dramaturgicznymi i ekspresyjnymi” (s. 238). Nie jest to propozycja chybiona, lecz mając w pamięci wielość kryteriów, jakie były podstawą analizy kwartetów, skłaniam się ku zapytaniu, dlaczego w kontekście periodyzacji opartej o analityczne wnioski kryteria te są tak niejednorodne (technika kompozytorska, rodzaj faktury, styl)?

W zakończeniu swej rozprawy Doktorant wytycza także szereg perspektyw dalszych badań nad twórczością Krzysztofa Meyera. Są one rzeczywiście potrzebne, a jednak szkoda, że choć części z nich nie podjął on sam, a byłoby to możliwe choćby w zakresie definitywnego ustalenia, czy rzeczywiście stosowane przez Meyera akronimy dla artykulacji wykorzystywanych na instrumentach smyczkowych zostały „zapropozowane” przez niego i mogą być punktem wyjścia do śledzenia dalszej recepcji tego sposobu zapisu. A jeśli już mowa o tym, co mogłoby się jeszcze znaleźć w rozprawie, nie powodując rozsądzenia jej ram, a treść wzbogacając, to z pewnością cenne by były odwołania do zasobu piśmiennictwa krytyczno-muzycznego na temat kwartetów Meyera. Wszak jego istnienie sam Doktorant zasygnalizował (s. 4), a owe – powstałe z reguły po koncertach warszawskojesiennych – „obszerne recenzje i analizy” warto by było wykorzystać, choćby w celach podsumowujących, jako świadectwo poruszania się kompozytora „między tradycją, awangardą a indywidualnością”, jak w podtytule rozdziału trzeciego dysertacji.

Na koniec pragnę podkreślić, że mimo wskazanych niedoskonałości i elementów skłaniających do polemiki, recenzowaną rozprawę mgra Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego oceniam pozytywnie. Jest ona wnikliwym, skrupulatnym i wartościowym rozpoznaniem twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera, które wnosi nowe elementy do dotychczasowego stanu wiedzy w tym zakresie. Dotycząc gatunku muzycznego o szczególnej randze, który w XX stuleciu nie tylko przetrwał, ale i rozkwitł, praca ta dyskontuje kompetencje Autora nie tylko jako dysponującego solidnym warsztatem analitycznym muzykologa, lecz także jako kompozytora



UNIwersytet
Warszawski

IM INSTYTUT MUZYKOLOGII
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
UW

WYDZIAŁ NAUK O KULTURZE I SZTUCE

i muzyka. Mgr Wojciechowski z pietyzmem wydobywa z materiału kompozycji kwartetowych Krzysztofa Meyera takie aspekty, które nie zawsze zauważane są przez analityków, przekonująco też dowodzi, że rozwiązania stosowane przez tego kompozytora mają charakter wysoce oryginalny. Ponadto pracę mgra Wojciechowskiego trzeba uznać za cenny krok w stronę uzupełnienia, zasygnalizowanych w pierwszym akapicie tej recenzji, luk badawczych w zakresie polskiej twórczości kompozytorskiej XX i XXI wieku.

W konkluzji stwierdzam, że przedstawiona do oceny rozprawa stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, potwierdzając wiedzę oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia badań naukowych przez Doktoranta. Tym samym wyrażam opinię, że rozprawa doktorska mgra Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego spełnia ustawowe wymagania stawiane kandydatom do stopnia doktora. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w tej sprawie.

Jwona Lindstedt