

Poznań, dnia 18 listopada 2019

RECENZJA

**pracy doktorskiej mgr Pauliny Załubskiej
w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora
w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie *kompozycja i teoria muzyki***

Zleceniodawca recenzji:

Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w związku z uchwałą Rady Wydziału z 2014 roku

Recenzja

Przedstawiona do recenzji praca doktorska Pauliny Załubskiej składa się z dwóch odrębnych części:

rozprawy doktorskiej o następującym tytule: „Spektakl *Przenikanie* na taniec, zespół kameralny i media elektroniczne. Rola muzyki w sztuce intermedialnej.”

oraz

dzieła artystycznego w postaci partytury utworu „Spektakl *Przenikanie* na taniec, zespół kameralny i media elektroniczne“.

Dokumentacja

Opis dorobku artystycznego – choć kończy się na połowie roku 2014, a w życiu młodego kompozytora każde pięciolecie to kolejny istotny etap rozwoju – wyraźnie ujawnia, że komponowane utwory zawsze zawierają jakiś istotny zamysł i cel artystyczny. Czytelny jest

rozwój postawy twórczej młodej artystki, a także inspiracje pochodzące od wymienianych z nazwiska osób. Imponuje szczerość we wskazywaniu kolejnych inspiratorów, a zarazem sposób opisywania własnych utworów pokazuje, że każda taka inspiracja przekłada się nie tyle na następującą pod nowym wpływem kompozycję, co na generalne kształtowanie się myślenia kompozytorskiego.

Interesująco zostaje zarysowane myślenie Doktorantki o sztuce intermedialnej.

W odniesieniu do jej własnego utworu „Sen“ (2008) pojawia się istotna wzmianka o zabiegach kompozytorskich „mających na celu przekierowaniu odbiorcy na muzykę“, która dziś, po 11 latach, wydaje mi się znamienna i kluczowa dla rozwoju młodej kompozytorki. W Założeniach pracy doktorskiej (pisanych 6 lat później, czyli w roku 2014) zadeklarowana jest równorzędność muzyki z innymi mediami jako główny punkt wyjścia, a podrozdział Główne cele dość szczegółowo rozwija ten wątek. Zadeklarowane założenia znajdują pełną realizację w przedstawionej w przewodzie doktorskim partyturze.

W Dokumentacji brak jest numeracji stron, co bardzo utrudnia odwoływanie się do konkretnych sformułowań, przede wszystkim zaś rażąco brakuje korekty (interpunkcja, literówki, formatowanie tekstu, zwłaszcza „sierotki“ itd.).

Najistotniejsze cechy wynikające z Dokumentacji – to imperatyw poznawania inspirujących Kompozytorkę nowych technologii, nowych mediów, ogólna otwartość, gotowość do współpracy z innymi artystami, a także spora aktywność albo raczej ruchliwość Doktorantki. Ważna jest też wzmianka o radości i satysfakcji płynącej z uczenia młodzieży.

Praca pisemna

Dysertacja sprawia wrażenie pisanej fragmentami w dłuższych odstępach czasu i pozbawionej redakcji finalnej. Różne wątki, a nawet zwroty frazeologiczne, powtarzają się w różnych podrozdziałach.

Stanowczo zabrakło korekty, zwłaszcza gramatycznej i interpunkcyjnej, a także korekty edytorskiej – prawidłowego sformatowania tekstu i przypisów oraz łamania i układu stron. W czytaniu przeszkadza ogromna ilość literówek, na tej prawdopodobnie zasadzie pojawia się też błąd w tytule podrozdziału 1.3.1. Performanse (mogłoby być albo „performance“, albo „performans“). Nie jest jasna zasada budowania bibliografii. W końcowym zestawieniu

brakuje pozycji, które pojawiły się w przypisach. W adresach internetowych nie podano daty dostępu. Również poprawność językowa nie została dopracowana, a styl nie jest utrzymany w konwencji pracy naukowej.

Natomiast wywód myślowy Autorki jest przekazany w sposób bardzo precyzyjny i treściwy.

Układ pracy dobrze odzwierciedla tok myślenia Autorki. Zawartość rozdziałów koncentruje się na wybranych zagadnieniach, a celowość tego wyboru jest podyktowana zainteresowaniami Autorki dotyczącymi wyłącznie zaplanowanej kompozycji. Dzięki temu praca jest treściwa i zwięzła.

Najistotniejsze wydają mi się rozważania nad multi- i intermedialnością. Jednak sprzeciw mój budzi rozdzielenie tego kluczowego zagadnienia, dotyczącego różnicy intermedialność-multimedialność, na dwa oddalone od siebie podrozdziały (1.2. oraz chaotyczny 1.4., który zawiera albo błąd gramatyczny, albo bardzo istotną pomyłkę w pierwszym zdaniu na s. 28).

Szczególnie pozytywnie odebrałam przegląd wybranych gatunków sztuki intermedialnej. Wybór wprawdzie nie został uzasadniony, ale dobrze koresponduje z przekonaniem i założeniami twórczymi Autorki. Przegląd gatunków, z wyraźnym wskazaniem na płynność granic między nimi, jest bardzo rzeczowy, z trafnie dobranymi definicjami, cytatami, przykładami z twórczości różnych artystów. Wyróżniki poszczególnych gatunków zostały – w moim poczuciu – dobrze skompletowane, ujęte esencjonalnie, interesująco i przekonująco.

Nieprawdziwe jest zdanie otwierające podrozdział 1.3.: „Nowe media w muzyce pojawiają się od połowy XX wieku“. Nowe media w muzyce pojawiły się znacznie wcześniej – możemy dyskutować o drugiej dekadzie XX wieku albo nawet o XV stuleciu. Autorce może chodziło o media elektroniczne albo też o rosnącą powszechność ich zastosowań. Takich niedopatrzeń jest w pracy więcej. Najwyraźniej znów zaważył niedostatek czasu i dystansu do zapisanych wcześniej myśli.

Rozdział II – to raptem pięć stron tekstu o utworze i kilka ilustracji. Tu wyraźnie zabrakło logiki podziału na zagadnienia. Nie odkryłam też zasadności wydzielenia podrozdziału 2.4.1. (zwłaszcza wobec braku 2.4.2.).

W całej pracy wielokrotnie wspomniana jest tancerka zawieszona w powietrzu na szarfach. Szkoda, że nie zostały zwerbalizowane konsekwencje takiego zawieszenia, które otwiera możliwości specyficznego ruchu, korzystania ze zmienionej grawitacji pozwalającej na nietypową choreografię. Nie wspomniano również o technicznych aspektach kontrolowania ruchu – jego mechaniczności, spowolnienia, bezwładności czy zamrożenia.

Nigdzie – ani w partyturze, ani w dysertacji – nie znalazłam opisu poszczególnych figur tańca, co każe mi snuć przypuszczenia o statyczności tych figur albo niedopracowaniu zamysłu. Wskazuje na to również pewna statyczność brzmień elektronicznych w ramach pojedynczych części.

Zabrakło mi choćby napomknięcia o bezwładności, jakiej podlega tancerka zawieszona na szarfach, która to bezwładność na pewno dynamizuje kolejne figury i zwłaszcza przejścia między nimi. Nie mogę być jednak pewna, że Kompozytorka brała to pod uwagę.

Szkoda, że tylko raz (na s. 20, w odniesieniu do tańca) pada określenie „sztuka synkretyczna“. Zagadnienia związane z psychologią odbioru nie są w ogóle wspomniane (synkretyzm, synestezja, kontrakt audiowizualny itd.), choć takie intuicje wyraźnie przejawiają się w partyturze.

Wydaje się, że Autorka/Kompozytorka w pełni jest świadoma wszystkich punktów styku różnych mediów, ale zarówno w partyturze, jak i – zwłaszcza - w dysertacji chciałoby się przeczytać o kompozytorskich sposobach uzyskiwania wartości intermedialnych, ich zaprojektowania i o osiągnięciu zamierzonego celu. Zabrakło mi opisu choćby kluczowych momentów ukazujących powstawanie wartości dodanej na styku działania różnych mediów, choć te wartości są przecież obecne w partyturze. Chciałabym zostać przekonana, że to, co w spektaklu „Przenikanie“ jest największą jego wartością, zostało osiągnięte dzięki świadomemu i celowemu działaniu Kompozytorki.

Utwór

Koncepcja utworu jest bardzo wyrazista. Zasluguje na wysokie uznanie za przyjęcie wielu ograniczeń, rozplanowanie czasowe, trafność doboru środków i ich hierarchizację służących realizacji zamysłu twórczego.

Struktura formalna kompozycji ukazuje pewne aspekty tej hierarchizacji:

- Movement I – tylko instrumenty;
- Mov. II – instrumenty, Wave_A, Video 1 (without interaction);
- Mov. III – dance, Wave_B; dla tańca wyszczególnione Kinetic Gestures A-E (niestety pozbawione opisów);
- wejście kliku;
- Mov. IV – dance, ensAmble (literówka!), electronics, video; video live.

Partyturowy spis obsady wyszczególnia instrumenty, performerów i media. Zaskakuje podział na pierwsze i drugie skrzypce, bo z nut wynika pełna równorzędność czterech partii skrzypcowych. Jako media podane są tylko 2 elementy:

- electronic tape (ten element powinien zawierać określenie „audio“),
- video (które przecież też ma postać „electronic tape“, a oprócz tego live electronics).

Może prościej by było oznaczyć media jako 3 warstwy: audio playback, video playback i video live?

Na czym polega live video? Na czym polega „interaction“? Co jest obiektem poddawanych transformacjom (można się domyślać, że performer, ale nie jest to wyrażone *explicite*)? Czy wymaga kamery lub czujników? Jakie jest ustawienie kamery, a jakie projekcje, skoro wg zamieszczonego planu na scenie siedzą muzycy, stoi dyrygent, więc przy tradycyjnej projekcji obrazu doskonale zasłaniają i kadr obrazu, i samą tancerkę. W partyturze brak jest też jakiegokolwiek opisu procedur lub zasad transformacji, jedynie wspomniane zostało użycie programu iArcaos bądź Resolume.

O konieczności użycia click-tracku w objaśnieniach w ogóle nie wspomniano. Informacja pojawia się dopiero w trakcie zapisu nutowego. Nie dowiadujemy się, komu potrzebny jest click-track – dyrygentowi? tancerce? koncertmistrzowi i perkusistom?

Brak rzetelnego opisu wymagań technicznych staje się odstraszać dla potencjalnego organizatora następnych spektakli, który na ogół z natury uważa elektronikę za rzecz kłopotliwą i zniechęcającą. W tym konkretnym przypadku nawet nie jest jasne, ile osób trzeba zaangażować do obsługi elektroniki. Od czytelności, ścisłości i prostoty takiego opisu zależą przecież dalsze losy każdej kompozycji.

Utwór był komponowany zapewne z myślą o konkretnej tancerce. Stąd wynikają istotne braki w partyturze, zwłaszcza w objaśnieniach, uniemożliwiające też zrozumienie niektórych istotnych dla kompozycji rozwiązań. Wiele ważnych szczegółów pojawia się dopiero w trakcie dokładnej analizy partytury nutowej, co z kolei działa z pewnością odstręczająco na potencjalnego dyrygenta.

Przede wszystkim nie wiadomo, jak tancerz powinien się synchronizować w cz. II z audio, a w IV z wideo. Brak jest w partyturze opisu, w jaki sposób i w jakim aspektach te synchronizacje mają przebiegać.

W cz. III brak jest jakiegokolwiek opisu dla Kinetic Gestures. Do dyspozycji jest jedynie 5 mikroskopijnych zdjęć i niezbyt sugestywne tytuły poszczególnych rodzajów ruchu, zaś w zupełnie innym miejscu partytury wspomniano o powolności ruchu.

W cz. IV zupełnie nie wiadomo, jak tancerka ma się synchronizować z dwiema warstwami video. Brak też jakiegokolwiek informacji, skąd się biorą przekształcenia obrazu, na czym polegają, jak dokładnie przebiega ich następstwo (zakładki czy ciemność?) i kto nimi zawiaduje oraz jakie są sygnały synchronizacyjne dla tancerki.

Nawet w Dysertacji wszystko to nie zostało zbyt dokładnie wyjaśnione, a dysertacja przecież nie będzie towarzyszyła partyturze w przyszłości.

W partyturze brakuje opisów po polsku, a użycie jedynie angielszczyzny w polskiej pracy doktorskiej jest dla mnie lekceważące i nie do przyjęcia. W dodatku język angielski nie zawsze jest poprawny. Pojawiają się nawet zaskakujące błędy natury merytoryczno-ortograficznej (np. „a small brake“ zamiast „a short break“).

Partytura w części nutowej zawiera drobne usterki różnego rodzaju, np.:

- vc t. 1-n. przydałaby się zmiana klucza;
- perc I t. 25-n. niejednoznaczność tremolo (nuta pod łukiem - por. t. 46-47);
- nieuniknione brudy techniczne, gdy glissanda zaczynają się od postej struny (np. t. 182-n.).

Generalnie zapis partytury jest prawidłowy, precyzyjny i czytelny.

Pliki audio w aktualnej postaci zawierają nieznośne zniekształcenia w najniższych rejestrach, niekiedy także w wyższych. Dość natrętne i zbyt dosłowne wydaje mi się brzmienie nieprzetworzonych brzmień instrumentalnych (zwł. gong/tam-tam, w dodatku z obciętych wybrzmiewaniem w wav_B; także talerze na początku wav_C, brzydka cisza techniczna 0:17). Głośniki umieszczone są wg planu w zupełnie innej przestrzeni, niż instrumenty perkusyjne, w dodatku znacznie bliżej widowni, więc na spójność brzmień elektronicznych z perkusją nie można liczyć.

Walorem warstw elektronicznych jest w każdej z osobna wielka spójność i konsekwencja, a w warstwie audio – także mocna ekspresyjność (zwł. wav_C).

Partie instrumentalne nie są szczególnie wymagające wykonawczo, nie stosują też żadnych rozszerzonych technik. Trudność może raczej sprawiać wyrównanie dynamiki 9 smyczków. Jak już zostało wspomniane, mamy do czynienia nie z kwintetem smyczkowym o podwójnej obsadzie (co wielokrotnie powtórzono w Pracy pisemnej), a z zespołem 9 równorzędnych partii smyczków.

Mimo wszystkich niedopracowań kompozycja zawiera dla mnie swoistą aurę, trudną do zwerbalizowania, ale sprawiającą, że chciałabym uczestniczyć w spektaklu.

W poszczególnych częściach prezentowane są pokrewne faktury i odmienne sposoby ich animowania. Nie ma tu żadnych popisów kompozytorskiej wirtuozerii; wręcz przeciwnie – mamy do czynienia z konsekwentną realizacją zamysłu kompozytorskiego. Ilość środków kompozytorskich jest bardzo ograniczona, co znakomicie wpływa na spójność i na wyrazistość emocjonalną. Poszczególne warstwy kompozycji korzystają z języka muzycznego i wizualnego sprzed kilku dekad, nie epatują nowoczesnością. Potraktowane są jednak w sposób świeży, indywidualny, proponują prosty ekspresyjny przekaz. Różnorodność natomiast budowana jest na zupełnie innej zasadzie i ma charakter prawdziwie intermedialny. Asceza, konsekwencja i oswojony, wręcz swojski, język dźwiękowy i wizualny gwarantują kompozycji czytelność. Rozczłonkowanie formy na cztery części i sposób nawarstwiania i powtarzalności środków budują z pozornie prostej materii intensywny emocjonalnie przebieg czasowy dużej 20-minutowej formy. To są największe zalety spektaklu „Przenikanie“. Innego rodzaju zaletą jest pełna zgodność rezultatu z założeniami utworu sprzed 6 lat, co znakomicie świadczy o samoświadomości i wyobraźni kompozytorskiej, o panowaniu nad całością dzieła, zanim przystępuje się do zapisania go w postaci partytury.

Na plan pierwszy w utworze wysuwa się zatem umiejętne dawkowanie ekspresji w różnych momentach w pojedynczych warstwach i chwile wspólnej eksplozji. Kompozytorskie wycucie czasu umożliwia odbiorcy spokojne przekierowywanie uwagi pomiędzy zdarzeniami wizualnymi i audialnymi, a następnie percepcję mnożonych i zagęszczanych zjawisk. Zawsze są to zjawiska przez odbiorcę już wcześniej „nauczone“ i mogą być namnażane stopniowo w coraz to nowych konfiguracjach i kolejnych potęgowanych zagęszczeniach. Nawet jeśli te działania kompozytorskie nie były całkiem świadome, to świadczą o dużym talencie Doktorantki jako artystki intermedialnej.

Podsumowanie

Kompozycja i praca pisemna Doktorantki wskazują na jej intuicję intermedialną, a zarazem na zdolność precyzyjnego wyrażania swoich zamiarów twórczych, zarówno poprzez partyturę, jak i werbalizację. Kompozytorka wydaje się być twórcą o mocnej i wyrazistej osobowości, może niezbyt doskonałej dyscyplinie wewnętrznej, ale żelaznej konsekwencji, a także o opanowanych środkach warsztatowych, dużym wycuciu czasu

muzycznego, umiejętności dodatkowego modelowania jego dramaturgii za pomocą różnych mediów i metod ich spajania w dzieło intermedialne. Dodatkowo obdarzona jest intuicyjnym respektem twórcy wobec reguł psychologii percepcji. Wszystkie te cechy bardzo dobrze rokują na przyszłość Kompozytorki stającej teraz u progu dojrzałości twórczej.

Konkluzja

Stwierdzam, że przedstawiona praca doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 13. ustawy z dn. 14. marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2003 r. nr 65 poz. 595, z późn. zm.).

Zatem wnioskuję do Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej w Krakowie o nadanie pani mgr Paulinie Załubskiej stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, w specjalności *kompozycja*.

Lidia Zielińska

prof. Lidia Zielińska

Poznań, dnia 18 listopada 2019