

Poznań, dnia 18 kwietnia 2019

RECENZJA

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

Zlecniodawca recenzji:

Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w związku z uchwałą nr 46/2017 Rady Wydziału z dnia 29 czerwca 2017

Recenzja

Przedstawiona do recenzji praca doktorska Franciszka Araszkiwicza składa się z dwóch odrębnych części:

rozprawy doktorskiej o następującym tytule: „*Innerealization* na orkiestrę kameralną i elektronikę sterowaną za pomocą fal mózgowych i pól elektromagnetycznych. Autointerpretacja w kontekście wybranych zagadnień z zakresu muzyki elektroakustycznej“

oraz

dzieła artystycznego w postaci partytury utworu „*Innerealization* na orkiestrę kameralną i elektronikę sterowaną za pomocą fal mózgowych i pól elektromagnetycznych“.

Utwór

Utwór jako całość muzyczna zwraca uwagę z jednej strony brakiem panowania nad dramaturgią ogólną, a z drugiej – zaawansowanym warsztatem kompozytorskim w transgresjach pomiędzy członami formy. Uderza kontrast między banałem i błahością epizodów w skali półtonowej a oryginalnością niektórych epizodów szmerowo-ćwierćtonowych. Słychać wyraźnie brak balansu między bardzo tradycyjną narracją w epizodach „półtonowych“ a załączkiem i potencjałem nowoczesnej dramaturgii epizodów

„ćwierćtonowych“. Statyczność tych ostatnich wynika zapewne jedynie z niedużego doświadczenia w pisaniu na większe zespoły. Udział brzmień elektronicznych wydaje się warstwą dodatkową, niespójną z brzmieniami instrumentalnymi, w dodatku o nienajlepszej jakości technicznej. Po części jest to winą nagrania z koncertu, ale dopiero finałowy epizod przekonująco dla mnie uszadnia współlistotność tej warstwy brzmieniowej.

Od czasu pojawienia się komercyjnego urządzenia do sczytywania i translacji fal mózgowych zapanowała moda na wykorzystywanie fal mózgowych i w ogóle na neuro-feedback jako zastępstwo świadomych procedur kompozytorskich albo – najczęściej – zastępstwo (brakujących?) umiejętności kompozytora do prowadzenia narracji, doboru odpowiednich środków wyrazu, czasem też budowania formy kompozycji. Zbyt często zamiast prezentacji własnych umiejętności warsztatowych kompozytorzy zasłaniają się naturalizmem i spontanicznością fal mózgowych i dobudowują do tego ideologię. Jedynym w tej dziedzinie dziełem czystym, a ponadto dzięki swej prostocie gwarantującym wiarygodność i szczerść, wydaje mi się kanoniczna kompozycja Alvina Luciera „I am sitting in a room“ sprzed prawie półwiecza, zaś zdecydowana większość innych znanych mi utworów korzystających z EEG wydała mi się tylko zewnętrznym chwytem marketingowym i albo nader swobodną interpretacją danych z EEG, albo też sztucznym dodatkiem niewkomponowanym w muzykę zawartą w partyturze. Zaś zagadnienie scedowania kompetencji kompozytorskiej uważam za głębszy problem mappingu w ogóle.

Chciałoby się uwierzyć, że fale mózgowe stanowią równie wartościową emanację osobowości i potencjału twórczego, co świadomie stosowane procedury kompozytorskie. Jestem nawet skłonna przyjąć tezę, że impulsy z nich płynące tworzą w sposób bardziej bezpośredni struktury zarządzające kompozycją, czyli są nawet bardziej wiarygodne, niż świadome kompozytorskie działanie. Ważne jest jednak także, w jaki sposób zostaną „przetłumaczone“ na wartości brzmieniowe. W dysertacji nie znalazłam ani słowa na ten temat, dowiedziałam się natomiast, że patcher stworzony przez Kompozytora – kluczowy przecież „tłumacz“ – może być zastąpiony innym. Powrócę do tego i następnego wątku nieco później.

Przesłuchanie nagrania potwierdziło w pełni moją dotychczasową nieufność w stosunku do mody na artystyczne wykorzystywanie fal mózgowych. Nie mam wątpliwości, że pożądane przez Kompozytora rodzaje brzmienia mogłyby – jako środek muzycznej ekspresji – równie dobrze zostać uzyskane inną drogą, wówczas byłyby znacznie bogatsze, zyskałyby wyrafinowanie i głębię, nie mówiąc już o elastyczności, która w przypadku „zestresowanego“ dyrygenta jest nierealna. Założona i kilkakrotnie deklarowana w dysertacji nowa wartość istnieje więc wyłącznie na poziomie konceptualnym. Zawsze też „ładnie“ się prezentuje w odautorskich komentarzach i wywiera wrażenie na potencjalnych sponsorach i innych „dobrodziejach“.

Korzystanie z fal mózgowych translowanych na procesy brzmieniowe w przypadku utworu *Innerealization* wydaje mi się ograniczone do sfery konceptualnej, natomiast nie pełni żadnej czytelnej roli w dramaturgii utworu, nie wnosi istotności muzycznej. Staje się warstwą zewnętrzną, niespójną z pozostałym – instrumentalnym – aparatem brzmieniowym. Sądzę, że dla niewtajemniczonego słuchacza technologia uzyskania brzmień elektronicznych nie ma żadnego znaczenia (oprócz marketingowego), a istotność warstwy elektronicznej wydaje mi się niemal niezauważalna, zwłaszcza że instrumenty prowadzą narrację za pomocą brzmień o podobnie „elektronicznym“ charakterze, ale bogatszą kolorystycznie, bardziej wyrafinowaną i znacznie finezyjniej modelowaną.

Utwór uważam za interesującą i wartościową pracę badawczą, natomiast znacznie mniej - jako pracę artystyczną. Jednakże w dysertacji można przeczytać obszernie rozważania o rozróżnieniu na konceptualny projekt artystyczny i na artefakt (s. 19n.), a nawet o „olbrzymiej dysproporcji wagi artefaktu i konceptualnego projektu artystycznego“. Nie czas tu, by rozwijać ten pogląd. Miejsce i rozmiar tych rozważań w dysertacji świadczyłyby jednak, że jest to także postulat samego Kompozytora, jego deklaracja czy wręcz rodzaj *credo*, zatem i ja próbuję przyjąć je jako punkt wyjścia do moich ocen.

Pogłębienie zagadnienia wymagałoby moich też polemicznych, dyskusji zbyt obszernej, by w recenzji starczyło na nią miejsca. Po prostu więc uznaję i respektuję prawo artysty do ustanowienia takiego punktu ciężkości dla jego działań twórczych. Godzę się tym samym, że działanie (twórcy jako podmiotu) na poziomie koncepcyjnym jest istotniejsze od rezultatu w postaci artefaktu (adresowanego do odbiorcy, który w tej sytuacji przestaje być podmiotem).

Podwójność roli osoby, która w wykonaniu utworu jest zarazem i dyrygentem, i nadawcą fal mózgowych, budzi moją nieufność. Dyrygent – osoba wykonująca niełatwą pracę umysłową i motoryczną, więc trwająca w stanie *beta* – nie może równocześnie zapaść w stan relaksacji (*alfa*), niezależnie od swoich możliwości wolicjonalnych! Zatem dane płynące z jego EEG są całkowicie fałszywe. Zresztą można to powiedzieć o każdym „wykonawcy“, czyli osobie wystawionej na widok publiczny. Nawet jeśli potrafi publicznie wejść choćby w stan *alfa* i dane EEG są prawidłowe, to sytuacja wydaje się wątpliwa etycznie i przypomina raczej zespół „Mazowsze“ udający autentyczną sztukę tradycyjną.

„Jest to bowiem oddziaływanie wykonawcy nie na zewnętrzną rzeczywistość, lecz na własny mózg.“ – to zdanie zacytowane z dysertacji (s. 20) niesie w moim przekonaniu głęboką sprzeczność i błąd w założeniu. W dysertacji nie znalazłam żadnych argumentów bądź faktów naukowych, które by to moje niedowierzanie usunęły.

Najmniej przekonujące muzycznie wydały mi się jednak te segmenty, w których nadmiernie słychać serializację wysokościową materiału półtonowego - znów bardziej słyszalne są procedury, aniżeli muzyczny walor czy istotność narracyjna takiej dyscypliny warsztatowej.

Obok nich zaś istnieją segmenty o wyrazistym i oryginalnym charakterze, urodzie brzmieniowej, zawierające obietnicę zaistnienia w przyszłych kompozycjach bogatego nowoczesnego brzmienia orkiestrowego i indywidualnej narracji.

Partytura

Najpierw wynotowuję na bieżąco w trakcie analizy partytury różne walory i mankamenty:

- bardzo dobre, proste symbole oraz zwięzłe i jednoznaczne ich objaśnienia
- brak objaśnienia nietypowego znaku dla tremolo (stosowanego np. vc t. 36-37; dopiero bardzo duże powiększenie tego elementu partytury w .pdf każe przypuszczać, że to tremolo szesnastkowe)
- niejasne i bardzo niewygodne, a także niekiedy niewykonalne chwytty dla smyczków (choćby początkowe vc t. 4-6 i 7-8, przy okazji niejasna też sprawa bemoli czy kasowników w t. 5; notacja flażoletów i opis strun vn t. 132n. – być może też błąd w główkach d2+fis2)

- niejasna różnica w wielkości główek flażoletowych (np. vc t. 196 a 198; tu także brak? znaków chromatycznych przy kolejnych powtórzeniach, a znak obowiązuje przecież tylko w ramach jednego taktu)
- nieobjaśniony drugi sposób gry superballem na harfie (np. t. 285)
- jedyne w nutach określenie nie w języku angielskim „rasgueado” – altowiolistom i innym nie-gitarzystom raczej nieznanie, więc warto wyjaśnienia, podobnie jak towarzyszące mu symbole graficzne (vla t. 299)
- t. 63 vla pizz. – szesnastki w tym tempie niewykonalne
- t. 234 fg – wieloton świetna barwa „elektroniczna”
- brzmienie obu partii E-C zupełnie obce w tej tkance dźwiękowej, niespójne z instrumentami, choć to może w głównej mierze wina nagrania („po linii”? zamiast brzmienia w rezonansie sali koncertowej)
- atrakcyjność brzmieniowa MW (zwł. litera V t. 319n.)

Istnieje w partyturze sporo fragmentów o niewykorzystanym potencjale. Głównie chodzi o zagadnienia instrumentacyjne: o niewspółmierność zapisanych dynamik (np. drzewo wobec wkiego bębna, zwł. w t. 246; altówka wobec perkusji t. 299) lub dobór instrumentów o nierównych szansach dynamicznych. Dotyczy to w szczególności fragmentów o wyszukanych środkach wykonawczych, bazujących na rozszerzonych technikach, ale nieodpowiednio dobranym zestawie instrumentów lub nieprzemyślanym kontekście fakturalnym. Te fragmenty brzmią banalnie i naiwnie, a trudność techniki wykonawczej i towarzyszące jej przydźwięki obnażają wady instrumentacji. Za winowajcę uznałabym jednak przede wszystkim nadmierny „konceptualizm” dominujący nad wyobraźnią słuchową, powodujący niewspółmierność rezultatu brzmieniowego i całkowitą niemuzyczność. Może to brak doświadczenia u młodego kompozytora, że zastosowane procedury nie są nośne muzycznie (niezależnie od moich upodobań estetycznych), nie budują narracji, a napięcia o walorach muzycznych wynikają MIMO to, a nie DZIĘKI. Świadczyłoby to na korzyść muzykalności Kompozytora, który dopiero jest na tropie możliwych połączeń między muzyką a intelektualnymi procedurami. Podobnie serializacja wysokości i archaiczna kontrapunktyka sprawiają, że fragmenty korzystające z chromatyki półtonowej brzmią banalnie i bardzo staroświecko (w okolicach niemal Hindemitha).

Złożoność koncepcji nie przekłada się na złożoność muzyki, bo też mało które koncepty intelektualne dobrze się sprawdzają w procesualności sztuk czasowych. Instrumentacja w tutti jest pozbawiona klarowności, z kolei w mniejszych obsadach brakuje kameralistycznego wyrafinowania i zrównoważenia dynamiki składowych efektów. Wiele fragmentów pozbawionych jest narracji o charakterze muzycznym. Nie sprzyja też narracji przyjęcie wspomnianego w dysertacji 11-elementowego ciągu P jako podstawy architektoniki utworu i bazy dla niższej rangi procedur. Często od członów głównych ciekawsze okazują się połączenia między nimi, ukazujące umiejętność transformacji atrakcyjnego ćwierćtonowo-szmerowego materiału brzmieniowego. Intrygująco wyglądające na papierze efekty brzmieniowe w wielu wypadkach wydają się (na skutek utkanych z nich faktur o niezbyt przemyślanej instrumentacji) nieproporcjonalnym nakładem pracy muzyka w porównaniu z sumarycznym rezultatem brzmieniowym zespołu. Chwilami jednak brzmią znakomicie i to one, a nie elektronika, nadają całemu utworowi specyficzną aurę. Pomaga też bardzo dobry dobór wielotonów dla dętych (albo znaczący wkład znakomitych wykonawców).

Niemniej partytura zanotowana jest starannie, kompetentnie i ergonomicznie. Na uznanie zasługują różne rozwiązania notacyjne, również te odnoszące się do „nadawcy” fal mózgowych. Najważniejszą zaletą jest oryginalność kolorystyczna niektórych segmentów, stanowiąca oczywisty przykład dużych możliwości warsztatowych Kompozytora.

Praca pisemna

Układ formalny oraz edytorski nie są typowe dla wymogów pracy naukowej.

Najistotniejsze moje zastrzeżenia merytoryczne dotyczą Rozdziałów 1. i 2.

Rozdział 1. – to chaotyczny zbiór przypadkowych przykładów, pozbawiony choćby próby systematyzacji kontrolerów. Przy omawianiu elementarnych (sic!) przykładów kontrolerów należałoby jednak podać, przez kogo i kiedy zostały wynalezione, a nie tylko wykorzystane przez przypadkowo i jednostkowo wybranego artystę, i to parę dziesięcioleci później. Wydaje się, że Autor nie zapoznał się z żadną literaturą naukową i przytacza jedynie przykłady znane mu z autopsji, głównie dzięki istnieniu od wielu lat w Krakowie festiwalu Audio Art programowanego przez Marka Chołoniewskiego. Informacje o charakterze historycznym są przypadkowe, nie poparte systematycznym bądź chociaż gruntowniejszym zgłębieniem zagadnień.

Przy omawianiu typów aktywności mózgu (s. 12) stanowczo brakuje informacji o zakresach częstotliwości, które zresztą w źródłach miewają różne parametry. Skoro te zakresy (i punkty graniczne!) będą decydować o brzmieniowości utworu, chciałoby się podania tu precyzyjnych danych. Brak też kluczowych informacji o urządzeniu Mindwave Mobile - o twórcach, o komercyjnej dostępności urządzenia, o jego cechach w porównaniu z innymi (niewymienionymi w ogóle) urządzeniami tego typu itp.

Brakuje choćby jednego zdania wprowadzającego do zagadnienia fluktuacji pól elektromagnetycznych.

Cała zawartość rozdziału sprawia wrażenie wiedzy przypadkowej i „z drugiej ręki“, a nie świadomych poszukiwań narzędzi do własnych celów artystycznych. Czytelny jest ogromny wpływ Marka Chołoniewskiego i jego twórczości.

Styl językowy tego rozdziału wskazuje, że Autor dokonywał wielokrotnych korekt i że tekst przysporzył mu sporo trudności i rozterek.

W Rozdziale 1.3. w odniesieniu do Josepha Fouriera znów brak podstawowych informacji. Dalej, bez żadnego komentarza, następują opisy, które przecież odnoszą się tylko do wąskiego wycinka możliwości płynących z analizy spektralnej. Pisząc o programach dystrybuowanych przez IRCAM, Autor po raz kolejny pomija nazwiska twórców i daty powstania. To przecież identyczne z sytuacją tytułu utworu, ale bez nazwiska kompozytora!

Oczekiwałam rzetelnej informacji historycznej, wychodzącej od ogółu do szczegółu i ostatecznie koncentrującej się na zjawiskach interesujących Autora osobiście, oraz o technologiach, które wybrał jako najodpowiedniejsze do zrealizowania idei kompozytorskiej w utworze doktorskim. Znalazłam natomiast chaotyczny zbiór przypadkowych informacji bez odwołania się do materiałów źródłowych i jakiegokolwiek systematyzacji omawianych zjawisk i artefaktów.

W Rozdziale 2. zwraca moją uwagę przede wszystkim nieporozumienie, które w rozważaniach Autora dysertacji miesza pojęcie „sztuki konceptualnej“ z interpretacją (w dodatku błędną) tez Ryszarda Kluszczyńskiego zrelacjonowanych własnymi słowami (s. 19): „Konceptualny projekt (...) jest bytem dostępnym jedynie na drodze operacji umysłowych, kształtowanym w pewnym sensie niezależnie przez każdego odbiorcę, do jego ukonstytuowania niezbędna jest twórcza aktywność odbiorcy”.

Autor pisze na s. 19. dość obszernie o „olbrzymiej dysproporcji wagi artefaktu i konceptualnego projektu artystycznego“ i stwierdza, że w piśmiennictwie zaczęto na to zjawisko zwracać uwagę na początku naszego stulecia. Powołuje się na artykuł Harry'ego Lehmana w czasopiśmie, zamiast zajrzeć do jego (modnej w pewnych kręgach) książki,

która gruntowniej (i inaczej, choć nadal powierzchownie) opisuje tę kwestię. Doradzałabym raczej literaturę źródłową powstającą co najmniej od lat 60-tych XX w. i tam odszukać rozważania na temat owej „dysproporcji“.

W przypadku cytatów z literatury obcojęzycznej nie podano nazwiska tłumacza bądź też przypisu, że cytat pochodzi (znów) z „drugiej ręki“, bo przytoczony został w piśmiennictwie polskim. To są uchybienia niegodne pracy naukowej. Zaś przypisy 62 i 63 - tu nie jestem pewna, bo nie mam książek przy sobie - oznakowane jako „Ibidem“ odnoszą się chyba do pozycji Lehmana, a nie Gompertza.

Brakuje jakiegokolwiek wyjaśnienia, czym jest urządzenie „Electrosluch“ (autorstwo, rok powstania, dostępność itd.).

Chciałoby się mieć pewność, jak Autor rozumie wyrażenie „kreatywnych afordancji“ (s. 21), bowiem w obiegu są co najmniej trzy, nieco sprzeczne z sobą, definicje [1) wszystkie możliwości działania; 2) możliwości, których dana osoba jest świadoma; 3) sposobności oddziaływania na obiekty środowiska, związane z ich charakterystykami oraz zdolnościami percepcyjnymi, doświadczeniem i ogólnymi umiejętnościami działania danej jednostki].

Rozdział 3. i następne omawiają zagadnienia bardziej szczegółowe dotyczące utworu doktorskiego.

Ortografia odmiany przez przypadki imion i nazwisk, zwłaszcza „Rebeci Saunders“ (s. 24), budzi dziecięcą radość, choć brak znaków diakrytycznych w nazwisku Varèse'a – już mniej.

Zabrakło wyjaśnienia, dlaczego, w jakim celu Kompozytor wybrał (?) 11-elementowy ciąg P jako podstawę architektoniki utworu. Zastosowanie go na poziomach mikro- i makro- oraz w ogóle potrzeba samopodobieństwa różnych poziomów organizacji czasowej też nie zostały uzasadnione celami artystycznymi. W dalszym ciągu dysertacji za każdym razem brakuje takich uzasadnień. Świadczyłoby to po raz kolejny o przeniesieniu punktu ciężkości z artefaktu jako celu na konceptualizm jako proces umysłowy: upraszczając – istotą pracy kompozytorskiej staje się tu pomysłowość, a nie celowość podjętych decyzji artystycznych.

W całym wywodzie roi się od niedomówień, rodzi się więc pytanie, czy Autor chciał pominąć pewne treści, czy też w ogóle nie zdawał sobie z nich sprawy.

Informacja o Electrosluchu znalazła się dopiero na s. 36, choć potrzebna jest już na s. 21. W odniesieniu do zestawu Brainwave Mobile firmy Neurosky danych brakuje w ogóle, choć informacja o komercyjnej dostępności zestawu i przypis wydają się niezbędne od razu na s. 12. Interesujące byłoby także naświetlenie, dlaczego Kompozytor spośród innych urządzeń tego rodzaju wybrał właśnie ten model i jakie kryteria o tym zdecydowały – bądź też deklaracja, że był to przypadkowo napotkany gadżet.

Autor nie ujawnia ani jednego własnego poglądu na bio-feedback i zwłaszcza neuro-feedback w zastosowaniach dla celów muzycznych. Wydaje się, że dla idei i intencji artystycznej utworu zestaw takich poglądów byłby kluczowy.

Patcher w ogóle nie został dołączony do partytury, czytelnik ma więc prawo wysnuć wniosek, że Kompozytor skorzystał z gotowych rozwiązań. Jedynie w dysertacji, i to dopiero na s. 39, pojawia się słowo o autorstwie Kompozytora, ale po chwili – zdanie o zastępowalności jego patchera innym. Wydaje się więc znów, że Kompozytor przywiązuje wagę do procedur, a nie do rezultatów brzmieniowych i ich spójności z brzmieniem instrumentalnym. Tymczasem kluczowy dla walorów artystycznych utworu wydaje się sposób przełożenia komend cyfrowych na wartości dźwiękowe. W przypadku stworzenia nowego patchera ten przekład będzie przecież owocował innymi brzmieniami.

Z dysertacji na skutek różnych jej braków wynika wrażenie nieobecności refleksji twórczej i wrażenie braku samodzielności intelektualnej.

Ponieważ w partyturze i w pracy pisemnej jest sporo literówek i innych drobnych uchybień, wyszczególnię tu jedynie ortografię nazwiska Rogera Shepada pojawiającą się w czterech wariantach („Shepart“ w przypisie 93 s. 26, „Shaepard“ s. 16, w partyturze „Shapard“ w t. 1 i wreszcie poprawny „Shepard“).

Aby docenić jednak klarowność pracy opisowej, podsumowuję ją jednym uproszczonym zdaniem, przy okazji niejako usprawiedliwiając Autora: z dysertacji wyłania się postać praktyka, korzystającego z bieżących inspiracji, a stroniącego od wymaganej w pracy naukowej dyscypliny, metodologii i właściwego korzystania ze źródeł bibliograficznych.

Dokumentacja

Z dokumentacji wynika obszerność dorobku Doktoranta: komponowanie po kilka (5-6) utworów rocznie, udział w konferencjach naukowych, nagrody, stypendia, duża częstotliwość koncertów.

Dokumentacja jest dobrze i starannie sporządzona.

Podsumowanie

Bardzo mi w dysertacji brakuje uzasadnień artystycznych dla podejmowanych wyborów kompozytorskich dotyczących technik i technologii. Podczas słuchania utworu i analizy partytury też nie opuszcza mnie wrażenie, że Kompozytor sam sobie tego rodzaju pytań nie stawiał. Mam poczucie głębokiego rozdźwięku między złożonością koncepcji a rezultatem artystycznym. Oznacza to dla mnie, że Kompozytor nie znalazł jeszcze wyrazistych sposobów na dobry przekład. Stosunkowo młody twórca ma prawo być na takim etapie rozwoju warsztatu kompozytorskiego. Szkoda by było, gdyby miał ugrzęznąć na zawsze w eksperymentowaniu dla samego wrażenia innowacyjności jako jedynym celu twórczości.

Doceniam i cenię:

- samodzielność w poszukiwaniu własnej ekspresji,
- poszukiwanie nowych środków brzmieniowych, które stworzyłyby brzmienie orkiestrowe naprawdę współczesne i pełnowartościowe,
- dyscyplinę materiałową (niezależnie od wcześniejszych zastrzeżeń co do wyboru metod jej uzyskania),
- oryginalność niektórych rozwiązań (muzycznych, technicznych, notacyjnych),
- podejmowanie prób w zakresie innowacyjnych technologii,
- fachowość sporządzenia partytury i objaśnień oraz duże zaawansowanie w precyzji notacyjnej,
- dotychczasowy dorobek i aktywność Kompozytora.

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 2017 r. poz. 1789, z późn. zm.).

Zatem wnioskuję do Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie o nadanie panu mgr. Franciszkowi Araszkiewiczowi stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, w specjalności *kompozycja*.



prof. Lidia Zielińska

Poznań, dnia 18 kwietnia 2019