

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ Pana mgr. Wojciecha Lubertowicza

Zlecniodawca recenzji

Rada do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie na podstawie Uchwały Nr 2/2022 w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora mgr. Wojciechowi Lubertowiczowi w dniu 3 listopada 2022 r. działając w oparciu o art. 190 ust. 2 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym (Dz.U. Z 2022 r. poz. 574, z późn. zm.) oraz § 19 ust. 1 Regulaminu przeprowadzania postępowań w sprawie nadania stopnia doktora w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, zatwierdzonym Uchwałą Nr 12/2022 Senatu Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie z dnia 26 maja 2022 r.

Do nadesłanego mi przez Przewodniczącą Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne dr hab. Monikę Gardoń-Preinl prof. AMKP pisma sygnowanego datą 22 listopada 2022 r. informującego o powierzeniu mi funkcji recenzenta pracy doktorskiej Pana **mgr. Wojciecha Lubertowicza pt. „Bębny obręczowe – synkretyczna technika gry a nowe wartości sonorystyczne”** dołączona została następująca dokumentacja:

- praca doktorska mgr. Wojciecha Lubertowicza (dzieło artystyczne w wersji cyfrowej i opis pracy artystycznej w wersji papierowej)
- dokumentacja w wersji elektronicznej (raport antyplagiatowy, opinia promotora, wniosek o podjęcie postępowania doktorskiego, wykaz dorobku artystycznego, życiorys doktoranta)
- stosowne dokumenty w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora mgr. Wojciechowi Lubertowiczowi (uchwała)

Podstawowe dane o Kandydacie

Wojciech Lubertowicz urodził się . Edukację muzyczną rozpoczął w 1994 roku w Szkole Muzycznej I i II st. im. Wandy Kossakowej w Sanoku, w klasie perkusji mgr Roberta Kroka. W latach 2004-2009 studiował na Wydziale Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w roku 2011 w specjalności reżyseria muzyczna. Równolegle z formalną edukacją artystyczną już w czasach licealnych zainteresował się pozaeuropejskimi etnicznymi instrumentami perkusyjnymi. W roku 1999 rozpoczął współpracę w sanockim zespole Orkiestra Jednej Góry Matragona (laureat Imiejsca w Konkursie Folkowym Polskiego Radia „Nowa Tradycja”), który wykorzystywał w swoich utworach instrumentarium z różnych epok i kultur. Umiejętności gry na orientalnych instrumentach perkusyjnych doskonalił podczas licznych warsztatów i kursów mistrzowskich m.in. z Robertem Siwakiem, Davidem Kuckhermannem, Bijanem Chemiranim, Vladiswarem Nadishaną, Zoharem Fresco. W roku 2017 rozpoczął studia doktoranckie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, w ramach których prowadził badania nad współczesną techniką gry na bębnach obręczowych. W swojej karierze artystycznej działa na pograniczu stylów i gatunków muzycznych, współpracując zarówno z artystami i zespołami związanymi z muzyką dawną (m.in. Il Giardino D'Amore, Sabionetta, Alta, Cornu Copiae, Trombastic), współczesną (Wojciech Błazejczyk, Mikołaj Majkusiak, Szymon Sutor, Octavio Vazques) z tradycyjną polską muzyką ludową (m.in. Warszawsko-Lubelska Orkiestra Dęta, Orkiestra Taneczna Bonanza, Monodia Polska), z muzyką folkową (m.in. Maria Pomianowska, Mosaik, Weronika Grozdew-Kołacińska, Angela Gaber, Karolina Skrzyńska, Wernyhora, Adam Strug, Polky, Blisk), jak też z szeroko pojętą sceną alternatywną i jazzową (m.in. Grażyna Auguścik, Dorota Miśkiewicz, Marcin Olak, Hanimal, Zawartko/Piasecki, Phillip Bracken, Jacek Mielcarek).

Równocześnie obok bębnów obręczowych, w 2010 r. rozpoczął, pod okiem Karena Hakobyana, naukę gry na pochodzącym z Armenii podwójnostroikowym instrumencie dętym – duduku. W ten sposób jego kariera artystyczna zaczęła przebiegać niejako trójtorowo, gdyż obecnie działa aktywnie zarówno jako reżyser dźwięku, jak i instrumentalista grający na bębnach obręczowych oraz duduku. Ma na swoim koncie udział w ponad 30 albumach płytowych. Koncertował w ponad 20 krajach na czterech kontynentach. Jest także współautorem muzyki do spektaklu „Sen nocy letniej” w reżyserii Bożeny Suchockiej (Teatr Ateneum w Warszawie), a także „Salome” (Teatr Polskiego Radia) w reżyserii Dariusza Błaszczaka. Zajmuje się również szeroko pojętą

działalnością edukacyjną i popularyzatorską prowadząc (we współpracy m.in. ze Stowarzyszeniem Pracownia Etnograficzna) różnego rodzaju warsztaty muzyczne. Zagrał setki audycji dla dzieci i młodzieży, prezentujących instrumenty i muzykę różnych kultur. Prowadził również wykład i warsztaty gry na bębnach obręczowych podczas konferencji naukowej „Korzenie sztuki perkusyjnej – Bliski Wschód” na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

Recenzja

Praca doktorska Pana mgr. Wojciecha Lubertowicza pt. „Bębny obręczowe – synkretyczna technika gry a nowe wartości sonorystyczne” składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz jego opisu.

Dzieło artystyczne

obejmuje następujące utwory:

1. *Drummelodies*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar, tar, dzwoneczki*

2. *Frame drumming*

Wojciech Lubertowicz – *tar*

3. *Wymiatany*

Wojciech Lubertowicz – *tar*

4. *Tarburyn*

Wojciech Lubertowicz – *tar z tamburyнем, bendir*

5. *Depressured*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*

6. *Wariacje mazurkowe*

Wojciech Lubertowicz – *bębenek obręczowy, kanjira, riq, bendir, daf*

7. *Oberracje*

Wojciech Lubertowicz – *bębenek obręczowy*

8. *Afgano*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*, Mateusz Szemraj – *rubab*

9. *Szesnastkowy*

Wojciech Lubertowicz – *bendir*, Arad Emamgholi – *daf*

10. *Duosolo*

Wojciech Lubertowicz – *bendir, mazhar*

11. *Shapol*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*, Arad Emamgholi – *tombak*, Patrycja Betley – *bodhran*

12. *Persepolis*

Wojciech Lubertowicz – *bendir*, Arad Emamgholi – *daf*, Adeb Chamoun – *darbuka*, Dariusz Rasouli – *ney*, Mahsa Mohammadi – *śpiew*

Muzyka – Wojciech Lubertowicz (poza utworami 8, 9, 11 i 12)

Utwory 8, 9, 11 i 12 są współautorstwa wszystkich grających w nich wykonawców

Realizacja nagrań – Wojciech Lubertowicz (poza 10 – Tadeusz Mieczkowski, 11 – Jeremiasz Hendzel)

Mix i mastering – Wojciech Lubertowicz

Wszystkie utwory mają charakter improwizacji lub są improwizowane. Jest to zgodne z naturą muzyki do jakiej bębny obręczowe ontologicznie przynależą. Motyw rytmiczny i jego przetworzenia, iteracje oraz bazująca na nim improwizacja, to podstawowe środki wykonawcze wykorzystywane w muzyce tradycyjnej większości kultur. Podążając za narracją kolejnych pozycji, wspólnie z wykonawcą/wykonawcami eksplorujemy możliwości brzmieniowe bębnów obręczowych oraz tradycyjne i hybrydowe techniki wykonawcze. Niestandardowe i nowoczesne podejście do gry na bębnach obręczowych charakteryzujące się z jednej strony perspektywą

konceptualną (np. *Frame drumming*, *Depressed*) a z drugiej eksperymentalną (np. *Wymiatany*, *Duosolo*), nadaje dziełu artystycznemu szeroki wydźwięk zarówno od strony merytorycznej jak i artystycznej. Ukazuje perkusistę – Wojciecha Lubertowicza jako demiurga, potrafiącego z pozornie prostej materii stworzyć świat dźwięków wielce frapujący, nietuzinkowy i zachwycający.

1. *Drummelodies*

Utwór eksploruje możliwości melodyczne bębnów obręczowych *mazhar* i *tar*. Słyszymy w nim ościnatą melodię wykonywaną na bębnie *mazhar*, zrealizowana metodą *overdubbingu* oraz improwizację opartą na grze alikwotami na bębnie *tar*. Fakturę utworu dopełnia nagrana osobno partia powstała przez pocieranie membrany *taru* opuszkami i paznokciami – imitująca brzmienie miotelek perkusyjnych, oraz partia chińskich dzwonczków wykonana naprzemiennie dźwiękiem tłumionym i otwartym. W tym otwierającym dzieło artystyczne utworze, wykonawca prezentuje się jako wrażliwy, inteligentny muzyk dysponujący dużymi możliwościami technicznymi zarówno od strony wykonawczej jak i produkcyjnej.

2. *Frame drumming*

W tej improwizacji posiadającej założenia koncepcyjne, wykonawca bada możliwości brzmieniowe nie tyle membrany bębna *tar*, co jego obręczy. Wykorzystując pełną paletę możliwości artykulacyjnych jakie daje ludzka dłoń, buduje strukturę stopniowo zagęszczającą się, aby w punkcie kulminacyjnym skapitulować powracając do motywu otwierającego utwór. Na uwagę zasługują pomysłowość i umiejętności wykonawcy, który samoograniczając się odkrywa interesujący świat brzmieniowy rozpoczynając od dźwięków miękkich i ciemnych po jaskrawe i ostre. Utwór jest znakomitą przykładem ukazującym nietuzinkową kreatywność wykonawcy.

3. *Wymiatany*

Mający etiudowy charakter improwizowany utwór pokazuje możliwości brzmieniowe wynikające z niekonwencjonalnego wykorzystania miotełki w grze na *tarze*. Wykonawca użył autorskiej techniki gry, w której trzymana w lewej ręce miotełka służy jako induktor (uderzenia, pocieranie) oraz element modulujący brzmienie bębna (docisk – zmiana napięcia membrany, barwa). Ten rytmiczny, utrzymany w metrum 12/8 utwór znakomicie prezentuje duże możliwości techniczne wykonawcy zarówno pod względem realizacji szybkich fraz rytmicznych jak

i umiejętności utrzymania stałego frazowania w połączeniu z budowaniem ciekawej wypowiedzi muzycznej.

4. *Tarburyn*

W tym utworze, autor oprócz wykorzystania hybrydowej techniki gry dodaje modyfikację bębna *tar*, poprzez przymocowanie do niego od wewnętrznej strony tamburynu. Ten ciekawy zabieg daje w efekcie nową jakość brzmieniową. Kompozycja została nagrana dwuetapowo: na ścieżkę *bendir*a została nałożona improwizowana partia spreparowanego bębna *tar*. Ten energetyczny utwór utrzymany w metrum 5/4 stanowi studium techniki *split hand* i *snapping*. Wykonawca z lekkością i wyczuciem improwizuje w relacji do nieparzystego akompaniamentu.

5. *Depressed*

W moim odczuciu utwór szczególnie interesujący, ponieważ angażujący nie tylko szeroki zakres środków artykulacyjnych (pocieranie, *tremollo*, *split hand*, *snapping*, *riz*) ale również możliwości jakie daje współcześnie skonstruowany bęben *mazhar* posiadający pneumatyczny system strojenia. Wykonawca na przestrzeni ok. 4 minut stopniowo obniża napięcie membrany uzyskując rozciągnięte w czasie *glissando* w dół. Autor w tej swobodnej, bo granej *ad libitum*, improwizacji eksploruje własną wrażliwość muzyczną, daleką od perspektywy muzyki rytmizowanej na rzecz pracy z napięciami i barwą. Robi to w sposób interesujący i logiczny od strony wyrazowej.

6. *Wariacje mazurkowe*

Ten nagrany metodą *overdubbingu*, utwór zestawia ze sobą dwie perspektywy frazowania rytmicznego. Z jednej strony słyszymy realizowane początkowo na bębnie obręczowym frazowanie mazurkowe z charakterystycznym wyprzedzeniem drugiej miary w takcie 3/4, a z drugiej frazę pozbawioną rubato prowadzoną przez *bendir* i *riq*. Pomimo tego, że metrum jest stałe to przełamanie pomiędzy opisanymi frazami jest wyraźnie dostrzegalne. W konsekwencji trwania kompozycji wykonawca stara się obydwie podejścia do realizacji rytmu ujednolicić, poszukując wspólnej pulsacji. Ciekawym zabiegiem jest próba realizacji melodii na bębnie *kanjira*. Autor opisuje utwór jako „próbę reinterpretacji i spojrzenia na nowo na zagadnienie polskiej muzyki tradycyjnej, a dokładniej na będące jej integralną częścią zagadnienie pulsacji tańców takich jak

mazurek i oberek”. Według mnie, jest to próba ciekawa, aczkolwiek wymagająca głębszych studiów nad frazowaniem rytmicznym zarówno w odniesieniu do realizacji rytmu rubato oberka/mazurka na *bębenku obręczowym* jaki i do realizacji melodii w polskiej muzyce ludowej/tradycyjnej.

7. *Oberracje*

Improwizowana kompozycja, przenosząca techniki wykorzystywane na blisko wschodnich bębnach obręczowych m.in. *tar*, *bendir*, na grunt *bębenka obręczowego*. Eksperyment interesujący, ponieważ ukazujący w nowej perspektywie możliwości bębna przystosowanego do gry na pomocą pałki (grubsza skóra, masywniejsza budowa). Choć improwizacja oparta została o rytm oberka to typowe frazy rytmiczne spotykane w polskiej muzyce tradycyjnej pojawiają się rzadko. Świadczy to o ciężeniu języka muzycznego autora w kierunku estetyki bliskowschodniej. Dobór parametrów wykorzystanego instrumentu (membrana, cykotki, rozmiar) w kontekście zaprezentowanego materiału muzycznego, w mojej opinii ukazują raczej wady *bębenka obręczowego* niż jego zalety.

8. *Afgano*

Improwizacja duetu: Mateusz Szemraj (*rubab*) i doktorant Wojciech Lubertowicz (*mazhar*). Bęben nastrojony został na dźwięk podstawowy skali *rubabu* – realizując oprócz partii rytmicznej burdon. Pomimo że tytuł – *Afgano* oraz wykorzystany instrument – *rubab*, nakreślają inspiracje kulturowo-estetyczne do jakich odnoszą się wykonawcy, to traktują oni utwór jako abstrakcyjną formę artystyczną pozbawioną kontekstu kulturowego. Konstatacja ta oparta jest na lakoniczność opisu – improwizacja.

9. *Szesnastkowy*

Kolejna improwizacja, tym razem w duecie z irańskim dafistą – Aradem Emamgholim.

Dialog pomiędzy muzykami oparty jest na ruchu szesnastkowym, przy czym kolejne wypowiedzi muzyków dążą do wspólnej kulminacji. Na uwagę zasługuje zrównoważenie dynamiczne dwóch bębnów oraz wybitne umiejętności wykonawcze zaproszonego do współudziału perkusisty.

10. *Duosolo*

Interesująca improwizacja zagrana na dwóch bębnach jednocześnie – *bendirze* i *mazharze*. Ten niekonwencjonalny sposób wykorzystania bębnów obręczowych, zaowocował dziełem, w którym można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z grą dwóch muzyków a nie jednego. Jest to możliwe dzięki wykorzystaniu synkretycznej techniki gry, którą wykonawca opanował w stopniu ponadprzeciętnym. Autor buduje narrację w ciekawy sposób, wykorzystując zarówno fragmenty zrytmizowane jak i *ad libitum* podkreślające walory sonorystyczne instrumentów.

11. *Shapol*

Ta kolektywna improwizacja rozwija się dwuetapowo. Za każdym razem od pojedynczych uderzeń do gęstej faktury realizowanej przez trzech wykonawców. Zestawienie instrumentarium z różnych kultur (irlandzki *bodhran*, kurdyjski *tombak*, bliskowschodni *mazhar*), daje w efekcie interesujący miks brzmieniowy. Na uwagę zasługuje wyjątkowe porozumienie pomiędzy muzykami słyszalne zarówno w warstwie rytmicznej – precyzja wykonania, jaki i muzycznej – dialogowanie, współpraca i balans w realizacji narracji.

12. *Persepolis*

Utwór zaimprowizowany przez pięciu wykonawców: Arada Emamgholi – *daf*, Adebə Chamouna – *darbuka*, Wojciecha Lubertowicza – *bendir*, Dariusha Rasouli – *ney*, Mahsa Mohammadi – *śpiew*. Ten rytmiczny i energetyczny popis znakomitych muzyków jest przykładem przenikania się kultur i praktyk wykonawczych. Podobnie jak synkretyczna technika gry jest efektem połączenia umiejętności wykonawczych z różnych szkół instrumentalnych, tak zaprezentowana improwizacja stanowi wielokulturowe dzieło mieniające się licznymi odcieniami, łącząc pozornie odmienne tradycje muzyczne-strumienie we wspólnym nurcie world music.

Dzieło artystyczne stanowi wartościowy i interesujący przykład wykorzystania bębnów obręczowych w różnych kontekstach. Doktorant prezentuje wysoki poziom opanowania synkretycznej techniki gry oraz dużą wrażliwość i intuicję muzyczną. Nagrania zostały dokonane w sposób poprawny, uwypuklając walory brzmieniowe i artykulacyjne instrumentów.

Dzieło artystyczne przyjmuję.

Część opisowa rozprawy

składa się ze wstępu, sześciu rozdziałów (*I Bębny obręczowe, II Budowa bębnów obręczowych i jej wpływ na właściwości brzmieniowe, III Tradycyjne techniki gry na bębnach obręczowych, IV Synkretyczne technika gry, V Opis instrumentów wykorzystanych do nagrania dzieła artystycznego, VI Opis utworów składających się na dzieło artystyczne*), podsumowania, bibliografii, indeksu ilustracji oraz wersji w języku angielskim dołączonej w osobnym pliku na nośniku elektronicznym.

Praca napisana jest językiem poprawnym choć nienaukowym. Autor w sposób rzeczowy i logiczny analizuje problem postawiony w tytule – synkretycznej techniki gry na bębnach obręczowych. Rozważania rozpoczyna od rysu historycznego odnoszącego się do powstania i rozpowszechnienia bębnów obręczowych. Następnie opisuje elementy budowy w.w. bębnów i ich wpływ na generowane brzmienie lub efekty ich wykorzystania. Kolejno przedstawia tradycyjne techniki gry z podziałem na instrumenty: *tar/bendir, riq, kanjira, polski bębenek obręczowy*. W rozdziale czwartym przybliża pojęcie synkretycznej techniki gry, nawiązując do jej genezy, sposobów trzymania instrumentu (*lap style, free hand*), metod artykulacji wybranych uderzeń (*dum, tek, ka, pa*) oraz technik wykonawczych (*split hand, snapping*, gra z wykorzystaniem miotłki perkusyjnej). Kolejny rozdział poświęcony jest opisom instrumentów wykorzystanych do nagrań. Informacje podane przez autora są zwięzłe, aby nie powiedzieć lakoniczne. Autor skupia się na budowie instrumentów pomijając aspekt kultur/tradycji muzycznych do jakich przynależą. Takie uproszczenia rodzą liczne nieporozumienia, jak w przypadku *bębenka obręczowego*, który zdaniem autora jest typowy dla regionu radomskiego (użycie zwrotu „m.in.” wręcz komplikuje sens), a sięgając do materiałów źródłowych wiemy, że występował na terenie niemal całej Polski wschodniej z wyłączeniem Podkarpacia, lub w przypadku *dafu*, za którym stoi bogata tradycja religijna Kurdów. Według mnie, instrument ludowy (o takich autor pisze) oderwany od tradycji staje się po prostu przedmiotem. Aspekty indywidualnych fraz, typowych rytmów, wypracowanych przez pokolenia kanonów wykonawczych, których każdy z opisywanych instrumentów jest reprezentantem nie pojawiają się w pracy w ogóle. Jakkolwiek, dzieło artystyczne rządzi się swoimi prawami, w których przekraczanie granic, kreatywność, nowatorstwo są wskazane, to praca naukowa powinna w rzetelny i pogłębiony sposób analizować problem postawiony w dziele artystycznym, w tym przypadku nie tylko sposoby trzymania instrumentu czy artykulacji pojedynczych dźwięków ale również charakterystyczne ich grupowania (rytmy, motywy, frazy).

Ostatni rozdział będący opisem dzieła artystycznego, powinien stanowić główny element pracy pisemnej, gdyż w nim autor odsłania szczegóły warsztatu, własny punkt widzenia – wchodzi

w bezpośrednią interakcję z nagraniem przez siebie muzyką. Pan Wojciech Lubertowicz, potraktował opis dzieła w sposób minimalistyczny. Rozumiem, że zasób kompozycji wykorzystujących bębny obręczowe jest niesamowicie ubogi, stąd wyłącznie utwory improwizowane. Taka też jest specyfika wykorzystania bębnów obręczowych w nurcie do jakiego muzyka nagrana przez Doktoranta nawiązuje. Niemniej jednak, nie jest to muzyka wyłącznie abstrakcyjna. Pojawiają się w niej konkretne rytmy, melodie mają swój pierwowzór, budowane struktury rytmiczne mają logiczny porządek. Dodatkowo, technika wykonawcza (w tym przypadku synkretyczna) to nie tylko zbiór kilku sposobów artykulacji, ale również konkretny sposób ich łączenia w motywy a później we frazy. Wyżej wymienionych elementów w opisie dzieła brakuje. Uważam, że nie wynika to z ambiwalentnej postawy Doktoranta w stosunku do własnego przewodu doktorskiego, lecz z braku wzorców oraz odpowiedniej perspektywy naukowej jaką powinien przyjąć.

Zastanawia mnie obecność *bębenka obręczowego* w kontekście synkretycznej techniki gry. Przecież żaden z elementów techniki wykonawczej właściwej temu instrumentowi nie jest włączony w zbiór analizowanej techniki. Jak słyszymy na nagraniach, bęben ten swoją budową nie predestynuje do roli odpowiednika *dafu* czy *mazharu*. Podejrzewam, że jest to ukłon w stronę rodzimej tradycji, według mnie, wprowadzający zamieszanie ze względu na odmienność pod względem sposobu gry oraz niepogłębioną wiedzę Doktoranta, w efekcie której powstał jego powierzchowny opis.

Konkluzja

Rozprawa doktorska Pana mgr. Wojciecha Lubertowicza, prezentująca synkretyczną technikę gry na bębnach obręczowych, stanowi wartościowy wkład w rozwój dziedziny *sztuki muzyczne*. Doktorant prezentuje bardzo wysoki poziom wykonawczy zarówno pod względem opanowania warsztatu oraz dojrzałości muzycznej. Jakkolwiek dysproporcja jakościowa pomiędzy dziełem artystycznym i jego opisem jest zauważalna, to w ujęciu całościowym, recenzowane elementy przewodu doktorskiego budzą moje uznanie i aprobatę.

Zapoznawszy się z dziełem artystycznym oraz jego opisem stwierdzam, że Doktorant zaprezentował oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego oraz spełnił warunki określone w art. 186 ustawy z dn. 20 lipca 2018 r. - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2022 r. poz. 574, z późn. zm.).

Pracę Pana mgr. Wojciecha Lubertowicza przyjmuję i wnoszę o dopuszczenie jej do publicznej obrony.



dr hab. Miłosz Pękala