

Katowice, 4. grudnia 2023 r.

Dr hab. Marcin Trzęsiok, prof. AM  
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki  
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

## RECEZNJA PRACY DOKTORSKIEJ MGRA DOMINIKA PUKA

Gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem

SPORZĄDZONA NA WNIOSEK RADY DS. DYSCYPLINY – SZTUKI  
MUZYCZNE AKADEMII MUZYCZNEJ IM. KRZYSZTOFA  
PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

### Ocena dorobku doktoranta

Mgr Dominik Puk ukończył studia magisterskie w zakresie prawa (UAM, 2017) oraz kompozycji (AM Poznań, 2020, w klasie prof. dr hab. Lidii Zielińskiej; przy czym na okres studiów przypadł też pobyt w Grazu, gdzie – w ramach programu Erasmus – kształcił się pod opieką prof. Beata Furrera). Następnie, w latach 2020-2023, kształcił się w Szkole Doktorskiej AMKP w Krakowie pod opieką prof. Lidii Zielińskiej oraz dra hab. Krzysztofa Moraczewskiego, prof. UAM.

Tylko w samym okresie studiów doktoranckich miało miejsce 27 wykonań jego utworów różnego gatunku – 15 w Polsce, 12 za granicą. Niektóre wykonania były transmitowane drogą radiową lub internetową. Inne zostały opublikowane w formie nagrania lub partytury. Do tego należy dodać nagrody w konkursach kompozytorskich (ogółem 11, w latach 2013-2021), działalność naukową (7 opublikowanych tekstów, udział w 9 konferencjach) oraz organizacyjną.

Jest to dorobek niewątpliwie znaczący.

### Ocena dzieła artystycznego

Przedstawione do oceny dzieło nosi tytuł *visibilium et invisibilium*, a jego określenie gatunkowe brzmi: „spektakl muzyczny na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback”. Skład orkiestry niewiele odbiega od typowego składu sinfonietty, rozszerzonego tu o fisharmonię i akordeon a ponadto o całą baterię instrumentów nietypowych, rozdysponowanych pomiędzy grupę amatorów, którzy zajmują rozproszone miejsca na widowni.

Jako teoretyk muzyki, opis aspektów technicznych dzieła muzycznego ograniczę do minimum. Analizę trzeba by przeprowadzić w dwóch wymiarach. Chodzi, po pierwsze, o analizę partytury, w której zwraca uwagę, od strony materiałowej, całe spektrum rozszerzonych technik wykonawczych; od strony formalnej, dramaturgia wyznaczona przez podział utworu na sześć łączonych *attaca* odcinków coraz krótszych (przy czym pierwszy trwa bez mała 14 minut, a ostatni tylko 1,5 minuty); wreszcie od strony „treściowej” muzyka ta – zgodnie z założeniem generalnym – wypełniona jest różnego typu gestami, których natura zaczyna się odsłaniać już na poziomie lektury nut; do warstwy „treściowej” należą poza tym charakterystyczne określenia części (*hesitant*; *sostenuto*; *quasi da un altro mondo*; *vous avez dit „spectral”?*; ...*et cetera, et cetera, et cetera*; *hat er sich den Gesetzen der Zeit unterworfen*) oraz wykorzystane teksty literackie i religijne (chrześcijańskie i hinduistyczne). Wymiarem drugim są korespondencje multimedialne, czyli powiązanie muzyki z ruchem, światłem, taśmą, projekcją video i dźwiękami wydobywanymi przez amatorów. Zostały one wpisane w partyturę, choć nie zawsze dokładnie (partia ruchu, wykonywana przez performerów, jest pozostawiona ich własnej inwencji, kompozytor wyznacza jedynie okresy jej realizacji). Zamieszczone w komentarzu wstępnym fotografie pozwalają wyrobić sobie ogólne zdanie na temat gry świateł oraz projekcji video. Ale jest to wszystko zaledwie nikłym cieniem rzeczywistego doświadczenia, będącego udziałem widzów obecnych na prezentacji owego spektaklu dźwiękowego.

W określeniu gatunkowym nadrzędnym członem rodzajowym jest „spektakl”, zaś uszczegółowieniem gatunkowym – „dźwiękowy”. Zasadniczą trudność w ocenie walorów artystycznych tego dzieła stanowi więc brak rejestracji video, choć nawet ona dałaby zapewne jedynie przybliżony obraz całości, bo nie uwzględniałaby np. efektów topofonicznych, które ogrywają tu istotną rolę (zwłaszcza w „sekcji” amatorów). Jak zgodnie przekonują zarówno Autor pracy, jak jej Promotorka, „wiele autorskich procedur kompozytorskich zostało zaadoptowanych do operowania środkami właściwymi pozostałym mediom współtworzącym spektakl. Warto podkreślić równorzędność wszystkich tych mediów w partyturze” (z opinii prof. Lidii Zielińskiej). Gesty muzyczne, w rozumieniu przedstawionym w opisie kompozycji, polegają na zachodzącej pomiędzy tymi mediami wielorakiej translacji (czy też potencjalnie nieskończonej semiozie w sensie Peirce’owskim). Przy czym gestem centralnym jest zapalanie zapalniczki sfilmowane w technice *Schlieren Optics*, generujące wtórne wobec niego gesty muzyczne. Dostarczona dokumentacja nie pozwala na ocenę tych kluczowych aspektów *visibilium et invisibilium*.

Pozostaje więc ocenić ten utwór jedynie na podstawie nagrania audio i partytury, co ma też swoje dobre strony, bo każe skupić się na warsztacie kompozytorskim *sensu stricto*. Lektura partytury nie pozostawia żadnych wątpliwości, że kompozytor z wielką swobodą operuje nowoczesnym, zaawansowanym językiem muzycznym.

Nagranie potwierdza tę cechę, odsłaniając zarazem pewien niedostatek: muzyka ta w oderwaniu od otoczki gestów multimedialnych nie zawsze się broni. Nieprzekonujące są zwłaszcza okresowe dłużyzny, w których nic istotnego się nie wydarza, bo uwaga widza przenosi się zapewne na aktywność innych mediów. Trzeba jednak przyznać, że całościowe rozplanowanie (proporcja) kolejnych muzycznych faz napięcia i odprężenia jest w ogólności przekonujące.

## Ocena opisu dzieła

Doktorant dołączył do swej partytury komentarz niecodziennej objętości (łącznie z wykazami – 300 stron), której nie powstydziliby się przedstawiający swą pracę doktorską teoretyk muzyki lub muzykolog. Tematem rozprawy jest gest muzyczny. Składają się na nią cztery części. Pierwsza poświęcona została problematyce ruchu (a w szczególności ruchu dźwięków) jako kategorii akustycznej oraz znaturalizowanej kategorii kulturowej. Część druga rozważa „podstawowe paradygmaty postrzegania” gestu muzycznego. Część trzecia także podejmuje tematykę gestu muzycznego, tym razem przynosząc „rekonstrukcję jego struktury i funkcji”. O ile jednak dwie części pierwsze miały charakter szeroko zakrojonego kompendium i przeglądu stanowisk, to część trzecia jest próbą skonstruowania autorskiej koncepcji gestu muzycznego, posiłkującej się obficie literaturą omówioną w dwóch częściach pierwszych. Część czwarta, ostatnia, jest próbą zastosowania owej koncepcji gestu w analizie *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta.

Rozprawa ta stanowi *de facto* osobne dzieło, które w zasadzie mogłoby funkcjonować niezależnie od partytury – choć od razu należy zaznaczyć, że w wywody Autora wplecione zostały odniesienia do utworu w postaci zaznaczonych szarym tłem bloków tekstowych, funkcjonujących jako dygresje wskazujące na związek między kolejnymi zagadnieniami teoretycznymi a poetyką *visibilibium et invisibilibium* (w mojej ocenie rozwiązanie takie sprawdza się znakomicie). Praca ta jest imponującym dowodem erudycji Doktoranta: bibliografia liczy ok. 280 publikacji – dodajmy, że faktycznie wykorzystanych w tekście. Autor odnosi się do dziesiątków nazwisk, od Herdera (a nawet Hugona de Saint-Victor) po współczesność. Praca jest też wyrazem entuzjazmu i przekonania, że koncepcja gestu uzupełnia istotną lukę w refleksji o muzyce, bo wprowadza dialektyczne zapośredniczenie między tradycyjnymi dychotomiami muzyki absolutnej i programowej, formy i ekspresji, umysłu i ciała.

Na s. 212 znajdujemy autorską definicję gestu: „Gestem muzycznym jest w moim przekonaniu kształtowany układ ruchu (energii) w określonych wymiarach (przestrzeniach), któremu można przypisać znaczenie i funkcję względem struktury dzieła muzycznego i odbierany jest jako nośnik znaczących (komunikujących) dla

odbiorcy informacji usystematyzowanych przez gramatycznie i kontekstowo określone reguły sensu”. Takich twierdzeń jest jednak w tej pracy niewiele. Jej celem nie jest bowiem sformułowanie koherentnej naukowej teorii gestu. Przeciwnie, „praca ta jest (...) formą teorii praktycznej, próbą przedstawienia własnego, syntetycznego ujęcia problemu i stanowczo nie stanowi wyrażenia stanowiska mocnego, metodologicznego” (s. 15). W tym sensie rozprawa wiąże się wyraźnie z problematyką warsztatu kompozytorskiego.

Zastanowienie budzi jedna przede wszystkim kwestia merytoryczna: proponowany tu maksymalistyczny, wszechogarniający wręcz zakres pojęcia gestu muzycznego. Jak wiadomo, im szersze jest pole operacyjne danego pojęcia, tym mniejsza jego ostrość, a zatem przydatność. Skoro gest wyprowadzany zostaje z ruchu, a ruch także obejmuje ogromny obszar zjawisk, włączając nawet te fenomeny, z którymi zazwyczaj ruchu nie kojarzimy (jak koncepcja nieskończonej semiozy oraz gramatyki generatywnej muzyki tonalnej), to wychodzi na to, że prawie wszystko w muzyce jest gestem. Tym samym pojęcie gestu traci swą specyficzność, niczym garść soli rozpuszczona w wielkim jeziorze. Co prawda w rozdziale 3.10. („Gest muzyczny a inne opisowe kategorie muzyczne”) Autor podejmuje się odróżnienia gestu od elementów formy okresowej, figury (w dwóch sensach: struktury i retoryki) i tematu – dochodząc do wniosku, że „motywy, frazy, zdania (...) mogą być gestami, ale gesty niekoniecznie odwrotnie” (s. 214); że „figury retoryczne są gestami, ale gest niekoniecznie odwrotnie” (s. 215); że w kwestii relacji gestu i tematu „zasadniczą różnicą jest to, że rozwój gestu nie wynika wyłącznie z możliwości rzemiosła kompozytorskiego i właściwych mu przetworzeń, ale rozwijania jego gestycznego (tzn. afektywnego i czasowego) oraz dorozumianego ekspresyjnego znaczenia” (s. 216). Także w podsumowaniu Autor zastrzega, że gest nie jest Świętym Graalem hermeneutyki muzycznej; nie jest „teorią wszystkiego” (s. 267). Jednak w trakcie lektury przeważa poczucie, że jest „teorią prawie wszystkiego”, co potwierdza się w analizie *Cantus* Arvo Pärta. W tym ascetycznym, konstruktywistycznym (właściwie: algorytmicznym), w znacznej mierze jednorodnym utworze Autor odnajduje m.in. gest-ruch dzwonu, gest-ruch smyczków, gest arpeggia, gest sostenuto, gest końcowy; wiele odmian gestów przestrzennych, wiele odmian ruchu wirowego (zwanego gestem vortexu), wiele odmian gestów złożonych (gest akumulacji, gest stabilizowania i entropii, gest napięcia-odprężenia – a każda z tych odmian obejmuje dodatkowo kilka typów na niższym poziomie klasyfikacji), gest akordu a-moll, gest morfingu („wyłonienia się”), gest „obecności i nieobecności”, gest „powidoku”.

Wyliczenie to daje wyobrażenie o innej trudności, z którą zmagają się czytelnicy rozprawy: co najmniej 80% jej objętości zajmują różnego typu klasyfikacje typologiczne. Nie jest to z konieczności wadą pracy, bo taki „taksonomiczny” styl porządkuje jej złożoną i mozaikową treść; cecha ta stanowi jednak sporą

uciążliwość w lekturze – odbiega od zwyczajowego, narracyjnego dyskursu humanistycznego.

Trudno jednak znaleźć podobne usprawiedliwienie dla stylu recenzowanej rozprawy: jej język aż roi się od błędów – zwłaszcza frazeologicznych i gramatycznych (szczególnie w konstrukcji zdań złożonych), a także leksykalnych. Znaleźć ich można od kilku do kilkunastu na stronie, co pomnożone przez ilość 269 stron samego tekstu daje zapewne liczbę przekraczającą (i to chyba nawet znacznie) 1000. Dla zilustrowania błędów frazeologicznych i gramatycznych przytaczam *pars pro toto* jedno zdanie: „Wedle założenia przez Peirce’a tożsamości przejawu z jego skutkami logicznie następuje możliwość przekładnia sądu kategoriycznego na sąd hipotetyczny i przez to umożliwiając dokonanie nieskończonej semiozy” (s. 47). W tekście pojawiają się terminy niesłownikowe, np. „krempacja” (s. 147; czyt. „skrępowanie”) lub „komparycja” (s. 216; czyt. „porównanie”); z kolei terminy słownikowe bywają wadliwie odmieniane („przetworzenie sięgło tak daleko, że percepcyjne odczytanie może się nie ziścić”, s. 196); pojawiają się pleonazmy (np. „deskrypcyjny opis odbioru percepcyjnego”, s. 247). Słowa obce bywają odmieniane ~~na~~ w sposób niewłaściwy, np. w analizie Pärta łaciński przymiotnik „finalis” (z wyrażenia „nota finalis”) wielokrotnie pojawia się jako rzeczownik – w liczbie pojedynczej „finalis”, „finalisa” itp., w mnogiej „finalisy”, „finalisów” itp. Z kolei np. nazwisko Strawińskiego kilkakrotnie przyjmuje w dopełniaczu formę „Strawińskija” (np. na s. 108 i w komentarzu ~~do~~ partytury) – być może z ekstrawagancką intencją zachowania formy deklinacji rosyjskiej, ale niestety bez znajomości prawideł gramatycznych tego języka. Wszystkie te usterki razem wzięte skutkują tym, że czytelnikowi nieraz z wielkim trudem przychodzi zrekonstruować właściwą formę zdania i odtworzyć jego sens, który umyka w mnożących się, niezdyscyplinowanych dygresjach i błędach gramatycznych. Np. w tym fragmencie: „Ufundowanie myśli [Smalleya] na teoriach Schaeffera, w tym *musique concrète*, od razu przekierowuje do stosowania w ramach lachemannowskiej *musique concrète instrumentale*, a dalej ufundowanie na muzyce spektralistów (Griseya, Muraila, Harveya) i Xenakisa głównie ze względu na złożoność spektralną i fakturalną, oraz obecne tam zjawisko ‘syntezy instrumentalnej’ – wytwarzania rodzaju hiperinstrumentu – dlatego mniejszy walor poznawczy Smalley dostrzega dla muzyki tradycyjnej, jazzowej, popularnej, jednak dbając o zasadę, że percepcja przekracza idiomy narodowe, idiomy stylu, a potencjalnie i epokę, czy w ogóle kategorię przynależności do kręgu kulturowego” (s. 97). Nie będę mnożyć przykładów. Trzeba jednak podkreślić, że ilość i kaliber błędów językowych przekracza miarę tolerancji chyba najbardziej nawet wyrozumiałego czytelnika.

Na koniec jeszcze jedna wątpliwość, ale już znacznie mniejszej wagi, bo dotyczy ona koncepcji, a nie realizacji. Otóż w *visibilium et invisibilium* wykorzystane zostały

znaczące teksty – z Mszału Rzymskiego, z Księgi Psalmów, z Bhagawadgity, z polskiej literatury współczesnej. Tymczasem Autor w całej tej pracy zaledwie trzy razy (i tylko pośrednio) napomyka o sensie owych tekstów (s. 133, 153, 157), klasyfikując je zresztą jako kolejny rodzaj gestów: są to „gesty-referencje (cytaty)”. Ze wzmianek tych dowiadujemy się o kwestiach nader interesujących: „Gdybym miał wskazać gest abstrakcyjny, to byłoby nim zaproszenie odbiorcy do poetycko rozumianej ‘lewitacji’ – kontemplacji rozbijanej na ich oczach (i uszach) metafizycznej ściany między widzialnym i niewidzialnym, co samo jest przedmiotem tego utworu, najwyższym gestem w hierarchii, któremu wszystkie procesy zachodzące w utworze są podporządkowane” (s. 133). Dalej czytamy, że punkty kulminacyjne w różnych mediach – kulminacja dźwiękowa, wizualna i znaczeniowa – nie pokrywają się (s. 153). I że „najistotniejsza treść (kulminacja znaczeniowa), rzeczywiście wypowiedziana jest szeptem (ustami muzyków szepczących słowa o metafizycznych oczach zaczerpnięte z *Bhagawadgity*)” (s. 157). Można się zastanawiać, dlaczego refleksja ogólna do tego stopnia przeważała nad refleksją konkretną. Wytlumaczeniem może być swoista powściągliwość, czyli domniemane pragnienie, by dzieło przemówiło samo, a słuchacz-widz-czytelnik domyślił się, że centralnemu i wyjściowemu gestowi zapalania zapalniczki należy przypisać funkcję metafory przejścia od niewidzialnego do widzialnego. Tak czy owak, w kontekście rozmnożenia ekstrawaganckich czasem typów gestu muzycznego, czytelnik (a przynajmniej czytelnik mojego pokroju) z zainteresowaniem dowiedziałby się czegoś więcej na temat nieujawnionej w tej pracy treści ideowej *visibilium et invisibilium*.

## Podsumowanie

Biorąc pod uwagę to, że ocenie podlega praca z kompozycji, a nie teorii muzyki; że Doktorant wykazał istotny dorobek artystyczny; że przedstawił do oceny partyturę, która nie budzi zastrzeżeń co do poziomu opanowania nowoczesnych technik kompozytorskich; że także praca teoretyczna, mimo trudnej do zaakceptowania szaty językowej, posiada niewątpliwe zalety (erudycja, pionierskość, szereg interesujących przyczynków do dalszych badań nad gestem muzycznym); oraz że praca ta jest komentarzem niebywale ambitnym, niejako nadprogramowym, co mimo wszystko budzi szczerzy szacunek – pozytywnie oceniam wszystkie przedstawione do oceny elementy pracy doktorskiej i uznaję, że rozprawa ta spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zmianami).

Monika Jazowska