

Łódź, 7 grudnia 2023 r.

prof. dr hab. Marcin Stańczyk

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Recenzja w postępowaniu zainicjowanym wnioskiem mgr. Dominika Puka o wszczęcie postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne, prowadzonym na podstawie art. 190 ust. 2 i art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 ze zm.), dalej: „Ustawa”, oraz § 12, § 13 i § 20 Regulaminu przeprowadzania postępowań w sprawie nadania stopnia doktora w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, dalej: „Regulamin”, sporządzona na podstawie uchwały Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie z dnia 29 września 2023 r. Nr 3/2023 w sprawie wyznaczenia recenzenta w wyżej opisanym postępowaniu.

RECENZJA

Pracy doktorskiej mgr. Dominika Puka

Przedmiotem recenzji jest praca doktorska, na którą składa się „dzieło artystyczne” w postaci partytury *visibilium et invisibilium* (2022) – spektaklu dźwiękowego na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback oraz „opis dzieła artystycznego” *gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem*, w skrócie: „Opis”.

Dokumentacja i dorobek artystyczny

Kandydat posiada dwukierunkowe wykształcenie wyższe (muzyczne i prawnicze), a przedstawiona praca pisemna (Opis) zdaje się dodatkowo wskazywać na kompetencje filozoficzne i estetyczne, co skłania do uznania wyjątkowo szerokich horyzontów poznawczych Autora.

Dorobek artystyczny i naukowy Kandydata jest dosyć obszerny i zróżnicowany. Muzyka Dominika Puka była już nagradzana i dostrzegana na konkursach kompozytorskich, niektóre jego utwory zostały wydane drukiem i na płytach CD. W *Wykazie* prac artystycznych i naukowych za lata 2013-2023 Kandydat wykazał 45 zrealizowanych utworów, skomponowanych i wykonanych na zróżnicowane składy wykonawcze, kilkanaście referatów naukowych, a także rozbudowaną działalność organizacyjną i popularyzatorską.

Pomimo epizodu studiów w programie wymiany ERASMUS+ daje się zauważyć brak większych osiągnięć i szerszych doświadczeń międzynarodowych Kandydata, niezwiązanych z miejscami nauki. Taki wniosek wynika nie tylko w analizie profesjonalnej aktywności kompozytorskiej, czyli choćby wykonań zagranicznych, ale również działalności naukowej. Na doświadczenia wykonań zagranicznych Kandydata składa się jeden koncert w Wenecji, jedno wykonanie utworu organowego w Paryżu (wynik konkursu) oraz kilka studenckich wykonań w Austrii, w ramach programu ERASMUS+. Z zadeklarowanych 11 osiągnięć na konkursach kompozytorskich, 10 dotyczy konkursów organizowanych w Polsce. Z zadeklarowanych 14 wystąpień teoretycznych, jedynie 2 miały miejsce poza Poznaniem (ośrodkiem głównej działalności Doktoranta). Wszystkie kursy mistrzowskie, w których uczestniczył odbywały się tylko „przy okazji” studiów.

Przedstawione informacje prowadzą do spostrzeżenia, że Kandydat prowadzi aktywną, wyróżniającą się działalność artystyczną, naukową i organizatorską, aczkolwiek jest ona ograniczona terytorialnie do miejsc, gdzie aktualnie się uczy. W dokumentacji nie ma większego śladu po przedsięwzięciach indywidualnych niezależnych od ośrodków szkoleniowych Kandydata i miejsca pobytu. Mam nadzieję i wrażenie, że na taką właśnie, szerszą i zindywidualizowaną ekspansję osobowości Kandydata, przyjdzie jeszcze czas. Przedstawiony dorobek jest zupełnie wystarczający dla stwierdzenia potencjału Kandydata do prowadzenia indywidualnej pracy artystycznej i naukowej.

Opis dzieła artystycznego

gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem

„Opis dzieła artystycznego” to rodzaj interdyscyplinarnego odniesienia do tytułowej problematyki gestu muzycznego, o charakterze traktatu lub rozbudowanego eseju. Podstawowy kłopot tej pracy teoretycznej polega jednak na tym, że odniesienia „opisu dzieła artystycznego” do przedstawionego dzieła są anegdotyczne i pozostają rodzajem przygodnej egzemplifikacji ogólniejszych rozważań o charakterze nie muzycznym, a humanistycznym. Nie jest to zatem ani analiza pozwalająca czytelnikowi uchwycić proces powstawania spektaklu, od inspiracji wizualnych i audialnych począwszy, poprzez sposób utworzenia autorskiej koncepcji artystycznej, aż do jej manifestacji w strukturze partytury spektaklu, ani też praca o charakterze teoretyczno-muzycznym, posługująca się warsztatem teoretyczno-muzycznym czy muzykologicznym. Jest to w istocie rodzaj traktatu estetycznego, który (wyjąwszy wyodrębnione szarym kolorem poza wymogami formatowania fragmenty dotyczące przedstawionego dzieła artystycznego) nie wygląda jak praca z dziedziny sztuki,

dyscypliny: sztuki muzyczne, ale jak przygotowany materiał na książkę z dziedziny nauk humanistycznych, dyscypliny: filozofia (do której zaliczamy estetykę), podejmującą co prawda tematykę gestu muzycznego, ale od strony estetycznej i filozoficznej. Trzeba zatem postawić pytanie: czy przedstawiony opis dzieła artystycznego opisuje to konkretne dzieło? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Świadomość takiego stanu rzeczy towarzyszy zarówno promotorowi (w opinii), jak i samemu Kandydatowi, który przytomnie wskazuje, że Opis „towarzyszy” jedynie przedstawionemu dziełu (s. 15). Moim zdaniem praca pisemnej bliżej jest do dziedziny nauk humanistycznych, w tym estetyki, filozofii muzyki i filozofii języka, niż do innej dziedziny - sztuki i dyscypliny sztuk muzycznych. Rzut oka na spis treści przedstawionej pracy teoretycznej wystarczy, aby stwierdzić, że z rzeczywistym, typowo warsztatowym opisem przedstawionego dzieła artystycznego praca ta ma niewiele wspólnego. Kuriozalne jest tłumaczenie tego faktu na s. 18 Opisu, w którym Autor, niczym Sąd, dokonuje „wykładni” sformułowania „Opis dzieła artystycznego”, jako opis „zjawiska, centralnego pojęcia, wokół którego ogniskuje się praca artystyczna”. Jest to wykładnia nieuprawniona, (bo Autor nie jest sądem i występuje we własnej sprawie) a dodatkowo błędna. O tym co jest dziełem w procedurze nadania stopnia naukowego decydują przepisy kodeksu cywilnego, kodeksu pracy, a o tym co jest „dziełem artystycznym”, a więc dziełem chronionym prawem (utworem prawa autorskiego) decyduje ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Żadne z powołanych wyżej przepisów nie uznają za „dzieło artystyczne” ogólnych zjawisk ani tym bardziej pojęć. Dzieło jest zawsze konkretnym rezultatem. „Dziełem artystycznym” na użytek procedury nadania stopnia nie może być abstrakcyjne i nieokreślone zjawisko „gestu muzycznego”, ani jego pojęcie, bo Autor ich stworzył. Autor staje w procedurze jako Kompozytor, stworzył „dzieło artystyczne”, którym w wypadku jest spektakl oraz pracę pisemną, która powinna pełnić funkcję opisu tego właśnie „ dzieła artystycznego”.

Tymczasem wedle samego Kandydata, Opis dzieła artystycznego składa się z czterech rozdziałów: „Rozdział pierwszy, historyczno-dogmatyczny, dotyczy ruchu dźwięków jako kategorii wprowadzającej gest muzyczny, wraz ze strategiami estetycznego go odczytywania, jak i refleksją o uniwersalnym postrzeganiu ruchu dźwięków jako znaturalizowanej kategorii kulturowej. Przedmiotem drugiego, dogmatycznego rozdziału pracy jest przegląd najważniejszych koncepcji i perspektyw rozumienia gestu muzycznego. Trzeci rozdział poświęcony jest próbie rekonstrukcji struktury gestu: jego podmiotu, przedmiotu, przestrzeni i poziomów funkcjonalnych oraz próbie własnego definiowania i zaprezentowania własnych hipotez, odniesienia się do innych, utrwalonych już pojęć nomenklatury badawczej, a także

wyliczenia przejawów gestu w historii muzyki. Czwarty zaś rozdział stanowi praktyczną syntezę teoretycznych rozważań poprzez dokonanie analizy *Cantus in Memory of Benjamin Britten* Arvo Parta pod kątem ujawnienia różnorodnych aspektów gesturalnych. Pracę wieńczy krótkie zakończenie zawierające omówienie wniosków płynących z treści niniejszego opisu” (Opis, s. 18). Praca teoretyczna zawiera też „wstęp”, przyjmujący charakter książkowego wstępu, niepotrzebnie rozbudowany o rodzaj autoreferatu o charakterze wspominkowym, na który mam nadzieję przyjdzie jeszcze czas. Na książkowy charakter Opisu wskazuje także zadeklarowana przez Autora metoda badawcza, określona jako dogmatyczna analiza i krytyka dostępnego stanu wiedzy wyrażonego w źródłach, analiza pewnych wybranych utworów oraz własne przemyślenia będące wynikiem „konsultacji z muzykami”. Być może zatem Autor występuje bardziej jako teoretyk-literat? Tylko w jakiej dziedzinie wtedy należałoby oceniać Opis i czym byłby przedstawiony także do oceny spektakl?

Praca pisemna jest niewątpliwie świadectwem wielkiej erudycji oraz rozbudowanych interdyscyplinarnych zainteresowań i ambicji Autora. Rzadko w postępowaniach o nadanie stopnia doktora zdarzają się tego rodzaju prace, bo i zakres zainteresowań Kandydata daleko wykracza poza dyscyplinę, w której ubiega się o nadanie stopnia. Jednak w procedurze nadania stopnia naukowego w zakresie prac pisemnych obowiązują pewne wymogi, chociażby dotyczące formatowania, jasności i klarowności wywodów oraz wniosków wyciąganych przez Autora na podstawie przeprowadzonych badań, które powinny przybierać charakter wyvodu naukowego. W tym kontekście praca pisemna Kandydata nie jest do końca satysfakcjonująca. Opis jest w sposób oczywisty „przegadany”, nadmierny. Począwszy od Wstępu, gdzie Autor pokusił się o opis własnych doświadczeń życiowych, jakby pisał pamiętnik, a nie rozprawę naukową; towarzyszyło mu dojmujące poczucie „nadmiaru” treści, niezwiązanej ani z tematem dzieła artystycznego, ani z tematem samej pracy pisemnej, a zatem metodologicznie wątpliwej, ujętej czasem w formie osobistego eseju.

Naukowości wyvodu nie sprzyja eklektyczny język, w którym Autor frywolnie łączy pewne cechy wyvodu naukowego z językiem publicystycznym i popularnonaukowym, a także dająca się zauważyć leksykalna dezynwoltura. Przykłady wyrażań, które nie przystają do rygorów języka naukowego można by mnożyć, poprzestaną na wskazaniu kilku przykładów: (s. 15 – „papugowania kolegów”, s. 18 - „a, by tak rzecz, nie daj Boże”, s. 56 - „Neologizm Szwajgiera, z którego chętnie korzysta Wielecki”). Dodatkowo, nadreprezentacja obcojęzycznych zwrotów wywołuje wrażenie, że Kandydat próbuje usilnie przekonać czytelnika o własnej erudycji. W ten sposób osiąga jednak inne wrażenie, o którym już wspominałem - nadmiaru myśli i wątków przelewanych na papier w dość ciężkiej i zawilej

formie. Tymczasem język naukowy, przynajmniej w założeniu, powinien odznaczać się prostotą, klarownością i jasnością przekazu. Szereg stosowanych przez Autora wyrażen jest po prostu niepotrzebny i nadaje wywodowi charakter nienaukowy.

W szczególności, z racji wykształcenia prawniczego, Autor z lubością posługuje się łacińskimi pojęciami, logicznymi albo retorycznymi, które w zaprezentowanych użyciach tracą swoje pierwotne znaczenie i stają się niejasne, czyniąc z wywodu naukowego tekst o charakterze popularnonaukowym (*Ne bis in idem* - s. 15, *Differentia specifica, ex tunc* - s. 14). Często pojęcia te w dziedzinach, w których funkcjonują, mają ściśle określone znaczenie, które nijak nie przystaje do języka innych dziedzin. Dla przykładu, na s. 15 Autor frywolnie (w nawiasie!) wzdycha: „choć powiada się *ne bis in idem*”, tłumacząc dlaczego w opisie pracy doktorskiej podjął tematykę zbliżoną do tej, jaką opisywał już w swojej pracy magisterskiej. Jednak paremia ta została użyta nieprawidłowo, ponieważ chodzi w niej nie o to, aby w ogóle nie orzekać dwa razy w tej samej sprawie, a o to, aby nie orzekać po raz drugi w sprawie, która została już raz rozstrzygnięta. Tymczasem jak słusznie dowodzi sam Autor, sprawa gestu muzycznego rozstrzygnięta nie jest i moim zdaniem nigdy nie będzie. A wystarczyło posłużyć się prawidłowo rozumianą zasadą Heraklita o tym, że nigdy nie wchodzi się do tej samej rzeki, bo rzeka nie jest już „ta sama”. Wskazując prawidłowo za Heraklitem, że *niepodobna wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki* Autor mógłby z powodzeniem dowodzić, że nabył dodatkowych doświadczeń w zakresie posługiwania się i rozumienia muzycznego gestu, które przywiodły go do nowej autorefleksji a zatem w istocie „nie wchodzi już do tej samej rzeki”.

Między innymi z wymienionych wyżej powodów, Opis przeradza się miejscami w nienaukową formę oratorskiego popisu, a widoczna skłonność Autora do powierzchownego popisywania się obcojęzycznymi słowami i zwrotami, zupełnie jakby nie znał ich polskich odpowiedników albo synonimów znaczeniowych, jest szczególnie rażąca. Autor niewątpliwie erudyta jest, tym usilniej namawiałbym go do umiejętnego korzystania z własnej wiedzy i podjęcia niełatwej próby dostosowania zakresu używanego słownictwa do dziedziny, w której się wypowiada. W przeciwnym wypadku wcześniej czy później będzie musiał się zmierzyć z ryzykiem, że jego prace nie będą docierać do odbiorców, zniechęconych ciężkością i zawilnością przekazu. Odnosząc się żartobliwie do dziedziny filozofii, którą Autor z lubością się posługuje – lepiej czerpać wzorce z prac Davida Hume’a niż Immanuela Kanta.

Autor szeroko odnosi się do swojej imponującej wiedzy z zakresu filozofii i estetyki, daleko wykraczającej poza kanon wiedzy muzycznej, co daje wrażenie interdyscyplinarności i zaawansowanej systematyki pracy kompozytora, a także quasi-naukowego charakteru

wywodu. Pomimo mojego zamiłowania do filozofii i estetyki, moje dotychczasowe studia w tych dziedzinach (w tym magisterskie) nakazują mi zachować daleko idącą powściągliwość i prowadzą do wniosku, że nie jestem w stanie rzetelnie ocenić tego rodzaju treści w Opisie, ponieważ nie posiadam tak rozbudowanych kompetencji i przede wszystkim doświadczeń filozoficznych. W tym zakresie, ograniczyłem się zatem do podążania tokiem myślenia Autora, bez sprawdzania prawidłowości bardzo różnorodnych, czasem zastanawiających też o charakterze estetycznym i filozoficznym.

Strona techniczna Opisu nie budzi większych zastrzeżeń, choć zdarzają się zarówno typowe literówki (np. s. 16 - „jako” czy s. 18 - „nie mam przekonania”, oba wyrazy z małej zamiast dużej litery na początku zdania, s. 18 - „opis” zamiast „opisu”), jak i dużo większe uchybienia, choćby dotyczące rzetelności przypisów i cytatów (np. s. 21, przypisy 7 i 8 są fałszywe, tzn. wskazane tam cytaty nie występują na wskazanych stronach tej publikacji), których życzliwie dalej nie sprawdzałem, licząc, na to, że są to tylko „omyłki” a nie uchybienia, których konsekwencje dla Kandydata z wykształceniem prawniczym są jasne.

Sama lektura jest jednocześnie intrygująca i męcząca z powodów, o których wspomniałem. Autor w ciekawy sposób ujawnia wyniki swoich badań i analizuje wieloznaczne zagadnienie „gestu muzycznego”, choć język, którym się posługuje, jest ciężki i daje wrażenie, że potrzeba oryginalnej terminologii góruje nad oryginalnością treści.

Próbując jednak ogólnie i powierzchownie ocenić merytoryczną zawartość Opisu, trzeba podkreślić, że wywody Autora są niewątpliwie interesujące i stanowią samodzielną próbę syntetycznego, estetycznego opracowania ogólnego zagadnienia teoretyczno-muzycznego, które w polskiej literaturze nie doczekało się jeszcze kompleksowego ujęcia. Ujawnia ona pogłębioną świadomość teoretyczną Autora w zakresie zastosowanych w utworze środków muzycznych oraz ogólną wiedzę w dyscyplinie naukowej sztuki muzyczne, predestynującą Kandydata prowadzenia samodzielnej działalności naukowej.

visibilium et invisibilium (2022)

spektakl dźwiękowy na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback

Na wstępie należy podkreślić, że Kandydat staje w procedurze uzyskania stopnia naukowego nie jako teoretyk muzyki ani muzykolog (bo wtedy nie pokazywałby spektaklu), nie jako humanista czy literat (bo wtedy nie pokazywałby spektaklu i nie ubiegałby się o nadanie stopnia w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne, tylko w dziedzinie humanistyki, ze zgoła innymi rygorami dotyczącymi pracy naukowej). W przedmiotowej

procedurze Kandydat staje jako kompozytor. W takim zaś wypadku najważniejsze jest bezwzględnie przedłożone dzieło artystyczne w postaci zapisu partytury, w tym wypadku spektaklu o charakterze multimedialnym (czy intermedialnym) a towarzyszący jej Opis dzieła artystycznego, nawet jeśli wydaje się imponujący, ma znaczenie drugorzędne.

Zgodnie z tytułem, w założeniu kompozytora przedłożone dzieło artystyczne jest ok. 40-minutową formą hybrydyczną, rodzajem multimedialnego spektaklu z udziałem 16-osobowej orkiestry kameralnej, 12-osobowej grupy amatorów, taśmy oraz rozbudowanej warstwy wizualnej, którą tworzą światło, ruch i warstwa wideo. Partytura poprzedzona jest prezentacją składu wykonawczego oraz 40-stronicową legendą, zawierającą opis niestandardowych instrumentów, wymagania techniczne, instrukcje wykonawcze, objaśnienie skrótów i symboli, a także propozycje kompozytora dotyczące rozmieszczenia wykonawców, partii światła, ruchu, amatorów, ogólnej dramaturgii spektaklu oraz dodatkowe informacje.

Tytuł dzieła artystycznego – *visibilium et invisibilium*, wprost wskazuje na relację pomiędzy widzianym i niewidzianym. Niestety ta relacja w całej swojej złożoności nie jest uchwytana po analizie partytury a płyta DVD (video i audio) nie została załączona do dokumentacji, mimo, że na portlu Youtube prowadzona była transmisja internetowa audio-video z prawykonania (więc kompozytor najpewniej ją posiada). Zastanawiające jest, iż Kandydat nie przedstawił nagrania audio-wideo z premiery, a zamiast tego załączył do dokumentacji robocze sesje przygotowanych materiałów w programie Reaper (przyklejona na ostatniej stronie partytury koperta na płytę DVD jest pusta), mimo, że nie zawierają one partii światła i partii ruchu. Dokonując próby recenzji przedstawionego dzieła, bazowałem zatem na partyturze i symulacjach w programie Reaper.

Niestety, partytura spektaklu jako dzieła o charakterze intermedialnym znacząco niedomaga. Bałagan ujawniający się zarówno w samej notacji, stosowanych przez kompozytora pojęciach muzycznych, jak i wskazówkach wykonawczych i komentarzach odautorskich uniemożliwia zrozumienie zapisu muzycznego. Rozbudowana legenda nie zawiera wyjaśnienia wielu oznaczeń i sformułowań używanych przez kompozytora w partyturze (o czym będzie jeszcze mowa). Najważniejszym mankamentem partytury jest jednak to, że próbując odwzorować dzieło multimedialne (czy nawet intermedialne, jak zapewnia Autor), Kompozytor w samym tekście partytury nie zapisał pozamuzycznych partii.

Warstwy amatorów i audio-playbacku są zanotowane szczątkowo. Tekst partytury nie zawiera wcale dokładnej notacji partii światła, ruchu i video. Zdumiewające jest to, że pozamuzyczne "partie" w partyturze stanowią głównie puste linie. Partii światła i ruchu nie ma też w dołączonej do dokumentacji symulacji w programie Reaper. Są one ogólnie, słownie

opisane w legendzie przed partyturą, ale taki opis nie pozwala na wyobrażenie sobie ani momentowych szczegółów, ani ogólnej formy multimedialnego dzieła. Te utrudnienia uniemożliwiają prześledzenie relacji pomiędzy poszczególnymi warstwami tego multimedialnego, synkretycznego w założeniu dzieła i w konsekwencji uniemożliwiają podjęcie próby rzetelnej oceny przedstawionego dzieła artystycznego.

Kolejnym istotnym aspektem, jaki chciałbym poddać pod rozwagę Kandydata w kontekście niedomagań partytury jest kwestia rzeczywistej świadomości różnic pomiędzy teorią a praktyką, pomiędzy przeprowadzonymi badaniami a sposobem adaptacji przyjętych rozwiązań teoretycznych w praktyce muzycznej, szczególnie w kontekście zapisu partytury i bazującej na nim praktyce wykonawczej. Te wątpliwości można by wyrazić jednym zdaniem, że przedłożona partytura jest nieczytelna. Nie nadaje się ona do wykonania przez dyrygenta ani do oceny przez recenzenta. Zapis tak złożonego dzieła, bardzo zaawansowanego wykonawczo, przeznaczonego na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback wystarczył co prawda do wykonania nadzorowanego osobiście przez kompozytora, ale sporządzenie partytury na potrzeby postępowania o nadanie stopnia naukowego kompozytorowi, z której osoby niezwiązane z produkcją spektaklu mogłyby uchwycić jego sens i ocenić jego walory artystyczne, wymagało dużo więcej pracy, niż ta niezbędna do „nadzorowanego prawykonania”. Nie jestem pewien, czy Autor jest tego świadom?

Kompozytor przedstawia swoje dzieło w formie partytury w formacie A4. W takiej wielkości numery poszczególnych taktów, komentarze odautorskie, wskazówki techniczne i interpretacyjne, w szczególności te dotyczące „ruchu” umieszczone bezpośrednio w partyturze nad pięcioliniami, są absolutnie nieczytelne (w tym ostatnim wypadku druk jest tak mały, że zlewa się w wydruku).

Strona techniczna notacji języka kompozytorskiego Kandydata pozostawia wiele do życzenia. Począwszy od pierwszego akordu zapisanego nutami, zapis jest nieprzemysłany. Od t. 4, a także długimi ustępami w dalszej części partytury, dźwięki rogu, puzonu i akordeonu zapisane są przy użyciu jednej linii z trójkątnymi główkami wskazującymi prawdopodobnie na najniższy lub najwyższy możliwy dźwięk (brak wyjaśnienia w legendzie). Główki te położone są jednak nieprawidłowo, daleko poniżej albo powyżej jedynej linii zamiast na linii. Dodatkowo zwyczajowe dla tych instrumentów klucze z początku partytury nie zostały przed t. 4 odwołane i zastąpione kluczami, które używa się do dźwięków szumowych. Zapis tych dźwięków do t. 19 (ale także dalej) jest zatem nieprawidłowy dlatego, że w przypadku zapisu na jednej linii, główka nuty powinna stać na linii, a nie poza nią a w przedstawionej formie

główki nut dublują informacje wynikającą z położenia nut poza jedyną linią. W aktualnym zapisie ta jedna linia nie jest w ogóle potrzebna, bo żadne nuty nie są na niej zapisane. Jeśli chcieć utrzymać zapis na jednej linii, główki nut powinny się znaleźć na linii (trójkąty już sugerują „wysokość”). Można byłoby też zastosować dwie linie (najniższy/najwyższy), i wtedy zwykłe główki, żeby nie duplikować informacji. Zapis smyczków w t. 4 oraz cała partia click-tracka są dyskusyjne; jeśli używamy zapisu na jednej linii, to stojąca na niej nuta powinna mieć łaskę skierowaną do góry, a nie do dołu. Powyższe błędy pojawiają się w całej partyturze, zabierają cenne szczególnie w przedstawionym formacie A4 miejsce i sprawiają, że zapis jest nieczytelny. Notacja partii instrumentalnych prowadzi do wniosku, że partytura nie jest sporządzona starannie. Ilość błędów i uchybień notacyjnych jest tak duża, że poniżej skupię się na tylko jednej partii, istotnej i słyszalnej partii akordeonu, która jest wystarczająca do sformułowania konkluzji.

Przeważające w partyturze niestandardowe artykulacje i techniki wykonawcze wskazują na to, że kompozytor chciał zanotować muzykę zaawansowaną brzmieniowo, jednak w jednej z ważniejszych i lepiej słyszalnych partii akordeonu nie zanotował żadnych regestrów, które w sposób drastyczny zmieniają jego brzmienie. Oznacza to, że albo tego nie opanował, albo niesłusznie pominął. I tak, od początku, w t. 3 akordeonu widnieje nieprawidłowy zapis dźwięków szumowych. Że ma to być dźwięk szumowy (kółko nad znakami) nie dowiemy się jednak z instrukcji technicznej przeznaczonej dla akordeonu. Trzeba to wywnioskować z innej instrukcji przeznaczonej dla instrumentów dętych. Nie muszę dodawać, że wykonujący swoją partię akordeonista nie będzie o tym wiedział. W t. 8 na dwudźwięku akordeonu wpisane są niepotrzebnie dwie takie same falki, podpisane dodatkowo „vibrato”. W akordeonie jest kilka bardzo różnych sposobów uzyskiwania vibracji, m.in. lewą, prawą ręką, nogą, brodą, przez ruch całym instrumentem. Zwykle „vibrato” wskazywało na to, że kompozytorowi jest wszystko jedno (i tak też może być). Ale w podobnym miejscu, w t. 49-54 na dwudźwięku akordeonu, przy analogicznych dublujących się falkach jest już jednak komentarz „oscylacja”. W jeszcze innym miejscu, w t. 215-217 w 4-głosowym akordzie, falka dotyczy tylko górnego głosu i jest podpisana jako „very slow oscill by finger pressure”, co by mogło oznaczać oscylację palcem przez zmianę nacisku i położenia guzika (choć w spisie instrumentów nie zaznaczono, że chodzi o akordeon guzikowy a tylko na nim jest ona możliwa). Czym zatem różni się w tych wypadkach vibrato od oscylacji? Wnioski są tutaj niejednoznaczne, bo w innym fragmencie t. 124-125 kompozytor dla długiego trójdźwięku stosuje aż trzy różne falki, podpisując to zagadkowym komentarzem: „microtonal oscill.”. W t. 20-21, 22-23, 32-33, 42-43 widnieje niezrozumiała

wskazówka „finger tremolo vide vibrato”. Tu też zupełnie nie wiadomo, o co chodzi. Czy słówko „vide” jest tylko literówką i powinno być angielskie „wide” (ale drobna falka na to nie wskazuje), czy też nie jest literówką, i jest odesłania do innego miejsca w tekście (ale po co?). Nie wiadomo też, czy chodzi o vibrato uzyskiwane przez zmianę nacisku i położenia guzika, czy to jednak ma być tremolo palcowe (a zatem powtarzany dźwięk ze zmianą palca). A może to jest alternatywa? Jeśli tak, do dlaczego „vide” a nie zwykłe muzyczne określenie „ossia”? W t. 59, 77, 79, 80, 83 występuje ósemkowa figura triolowa legowanych akordów z dodatkową drobną falką nad nutami. Nie wiadomo co ma oznaczać ta falka, jeśli już ligatura między ósemkami wskazuje na vibrato akordu w pulsie triol ósemkowych i nawet trochę tak brzmi na nagraniu, choć odzywają się jakby dwie wibracje, zamiast trzech (zapewne przez osobliwą dynamikę). W t. 66, 67 i 71-73, widnieje gruba kreska w górę, co przywodzi na myśl glissando, pod którą ciągle widnieją znaki tremola, tymczasem w nagraniu słuchać, że akordeonista gra powoli pnące się w górę kolejne tryle. Partytura ani w tych miejscach ani bezpośrednio wcześniej nie wspomina o trylach, we fragmentach poprzedzających, np. w t. 65 widnieje za to zwalniane stopniowo tremolo. Zapis jest zatem nieczytelny, nie da się zagrać glissanda na tremolu w akordeonie, i nie odpowiada brzmieniu, rodzi się też pytanie, czy kompozytor rozróżnia tremolo o trylu. Dźwięki określone „bellow-guirro” w t. 74, 78, 79, 80, 392, 396, 399, 403 są zanotowane źle, bo nawet jeśli ruch palcami po miechu jest wydobywany dwoma rękoma to dźwięk jest jeden (w brzmieniu), a już na pewno nie jest zmienny częstotliwościowo czy dynamicznie, co mylnie sugeruje zapis (krzywe znaki crescendo i diminuenda pozostają nieopisane w legendzie). Ponadto dźwięki te są na nagraniu przerywane, tymczasem zapis sugeruje dźwięk ciągły. T. 99 jest zapisany za pomocą tajemniczych kwadratów. Nie wiadomo wcale, co kompozytor miał na myśli (nie ma takich znaków w legendzie), szczególnie, że ten takt poprzedzają i następują po nim legowane nuty zapisane tradycyjnymi główkami. Nie wiadomo co miałyby oznaczać zapis akordeonu w t. 119, 125, 129-130, czy ma to być dźwięk ciągły, jak sugeruje gruba kreska, czy też przerywany, jak sugerują krótkie wartości rytmiczne? Czy wartości rytmiczne mają być jakoś realizowane? Akordeonista gra w tych miejscach *ad libitum*, najczęściej „frywolne glissanda”, więc ich nie realizuje. Nieczytelny pozostaje także zapis akordeonu zastosowany w t. 152, 158, 192, 355 i podobnych miejscach, konkretne nuty zostały dosłownie zamazane przez bliżej nieokreślone rozszerzające się kreski, niektóre sugerujące inne wysokości, niż zapisane. Sprawia to, że w niektórych miejscach widać na raz konkretne dźwięki i kreski sugerujące klastery. Dodatkowo, jeśli miały to być dźwięki klasterowe, to nie wiadomo, dlaczego mają zwykłe główki, jeśli tradycyjne klastery stojące obok w t. 158, 164, 166 mają

główki kwadratowe. Zapis partii „ruchu” w t. 158-159, 169-170, 195-197, z uwagi na zbyt mały, zlewający się tekst, jest po prostu nieczytelny. Nie wiadomo, co oznaczają w tym zapisie linie pomiędzy nutami przypominające glissanda (czasem nawet dwie, t. 197). Kolejny przykład, t. 178-187, opisany już ogólnie wcześniej w odniesieniu do wielu instrumentów, w akordeonie jest wyjątkowo niejednoznaczny. Nie wiadomo, co mają oznaczać puste trójkąty z główkami do dołu i do góry, bo nie ma tego w legendzie. W zwyczajowym zapisie są to najniższe i najwyższe możliwe dźwięki. Akordeon miałby wtedy realizować tremolo najniższego dźwięku szumowego, aby następnie przejść z niego (jako krótkiej przednutki) do najwyższego dźwięku szumowego. W t. 180 pojawia się nawet rytm różnych dźwięków szumowych w akordeonie. Być może chodziło kompozytorowi o dwa różne wysokościowo rodzaje szumów, które można ewentualnie uzyskać przy użyciu guzika miechowego, jednak w partyturze nie ma po tym śladu a samych szumów nie ma aż tyle, aby oznaczać najwyższe i najniższe „z możliwych”, akordeon bowiem ma bowiem jeden miech. Takie dźwięki możliwe są ponadto w zależności od rejestru, ale rejestry kompozytor nie oznacza wcale w partyturze. W t. 221 przy podobnej notacji w akordeonie stoi kółko, które w dętych jest oznaczone jako *sussurando*, może zatem kompozytorowi chodziło o dźwięki wydobywane ustami? Jak to zagrać? Tego nie wiadomo, ponieważ w t. 11 gdzie po raz pierwszy pojawia się tego rodzaju zapis w akordeonie kółka nie ma, a obszerna legenda tego nie wyjaśnia. Zapis zastosowany w t. 247-249 jest nieergonomiczny i niekonsekwentny, kompozytorowi zależało na stopniowo zwalnianym tremolo, które wcześniej zapisywał inaczej, a z porównania zapisu innych instrumentów w tym miejscu wynika, że dokładne tempo zwalniania nie jest tu istotne, bo każdy z instrumentów grających podobne figury zwalnia inaczej. Stawianie znaków *decrescendo* na kolejnych, powtarzających się bardzo krótkich nutach jest nieprawidłowe, bo nie może zostać zrealizowane, jaskrawe przykłady można znaleźć w t. 344, 350, 351. Wskazówka wykonawcza w t. 361, dotycząca dźwięków do t. 366 – „random cluster gliss” jest językowo nieprawidłowa, gruba linia a dodatkowo niepotrzebnie dublująca tę samą informację nuty, wskazują dokładnie kierunek opadający klasterów. Nie będą więc one wcale zupełnie „randowomowe”, tzn. losowe w znaczeniu, jakie „random” posiada chociażby w teoriach chaotycznych. Wystarczające i prawidłowe byłoby tutaj określenie „cluster gliss”. Na koniec partii akordeonu występują jeszcze w t. 393-394, 396-397, 401, nieopisane w legendzie ani w partyturze falki razem ze zwalnianym tremolem na jakiejś nucie (1-linia), z kuriozalnymi krzywymi liniami *crescenda* i *diminuenda*. Owa nieznaną nutę raz ma główkę krzyżyk (399), innym razem zwykłą (396), nie wiadomo, czy tremolo ma być na „dźwięku” czy „na szumie”.

W oznaczeniach generalnych do partytury w odniesieniu do akordeonu pojawia się też określenie *bisbigliando*, błędnie mechanicznie transkrybowane z instrumentów dętych i dyskusyjnie tłumaczone jako po prostu „tryl” w dętych (zamiast „timbral trill”, wyjątkowy tryl – brzmieniowy) a w odniesieniu do akordeonu i fortepianu, jako „alteracja różnych aplikatur gry na tym samym klawiszu”. Ciekaw jestem, jak kompozytor wyobraża sobie takie *bisbigliando* na akordeonie albo fortepianie (np. fortepian t. 126) i czym różni się ono od zwykłego tremolo palcowego lub tremola miechowego w akordeonie (oznaczanych inaczej)?

Wbrew zatem pozorom, które sprawia 40-stronicowa legenda, partytura zapisana jest niestarannie i nieprecyzyjnie. Poszczególne oznaczenia dynamiczne wchodzą na siebie, nakładają się, (t.113, 117-118, t. 123-124 w akordeonie), znaki crescendo i diminuenda nie są poziome a krzywe (wydaje się, że świadomie), lecz nie wiadomo, czy to ma jakieś znaczenie, czy to błąd (nie ma takich oznaczeń w legendzie), komentarze wykonawcze są niejednolite, niekonsekwentne i nielogiczne a format partytury jest nieczytelny. Notacja zastosowana w wielu instrumentach jest redundantna, dublująca te same komunikaty w zapisie, miejscu główek na liniach a symbole i komentarze wykonawcze stosowane w partyturze są często nieczytelne. W swojej komplikacji zapis partytury jest nieprecyzyjny i nie pozwala na zrozumienie wielu dźwięków z samego zapisu partyturowego. To może być główny problem kompozytora, nad którym w mojej ocenie należałoby popracować poprzez dogłębne studiowanie innych partytur, zamiast wymyślania własnych, nieadekwatnych, dublujących się nawzajem i przez to złych oznaczeń, szczególnie tam, gdzie one są zbędne, bo funkcjonuje inny przyjęty już zapis albo wręcz zapis tradycyjny lepiej oddaje to, co kompozytor ma na myśli i co powinno być zagrane.

Korekty wymagają też oznaczenia słowne, często w kilku językach, o znaczeniach, które sobie nie odpowiadają. Np. w smyczkach w t. 169 i potem w t. 221, 226 i 239, występuje zagadkowy komentarz „tuned white noise, sul tastissimo, presque la force”. Co to dokładnie znaczy *sul tastissimo*, nie wiadomo. Dlaczego kompozytor nie napisał używanych powszechnie oznaczeń „alto sul tasto” albo „molto sul tasto”? W języku włoskim rzeczowników się tak nie stopniuje (robi się to tylko w odniesieniu do ich wielkości albo piękności, jednak tu mamy do czynienia po prostu z gryfem, nie ma ich wiele w jednym instrumencie, więc nie ma czego stopniować). Nie wiadomo także, co oznacza „presque la force” przy dźwięku, który ma być grany „ppp”. *La force* po francusku oznacza siłę, wytrzymałość, moc, przemoc. Takie określenie rodzi więcej pytań niż udziela odpowiedzi.

Na tym poprzestaną, jeśli bowiem wskazanie błędów i niekonsekwencji notacyjnych w samej partii akordeonu zajmuje prawie trzy strony, wyszczególnianie podobnych błędów w innych partiach instrumentalnych uważam za zbyteczne, szczególnie, że partytura jest nieczytelna jeszcze z innych, nie mniej istotnych powodów, o których już – choć ogólnie – wspominałem.

Otóż inne elementy przedłożonego przez Kandydata dzieła artystycznego, warstwy amatorów, światła, ruchu, audio i video, składające się bez wątpienia na integralną całość recenzowanego spektaklu, pozostają w zasadzie niezannotowane w partyturze. Kompozytor zaznacza jedynie niektóre ich wejścia, najczęściej na początku kolejnych części. W tym zakresie posłużę się przykładowo zapisem partii video, która została zanotowana w sposób zdecydowanie zbyt uproszczony, niedający pojęcia o roli formotwórczej tego ważnego elementu wizualnego. W t. 2 zanotowany jest jedynie START video i strzałki w lewo (sugerujące, że projekcja ciągle trwa, tymczasem to nieprawda – pierwsze pojawienie się projekcji trwa ledwie kilka sekund a następnie projekcja „gaśnie”, po czym nie ma śladu w partyturze). Kolejne wejścia partii video nie są w ogóle zaznaczane w partyturze (2'09", 3'48", 7'04"). Jednak wpisane jest takie wejście w t. 142. Warstwa video oznaczana jest zatem przygodnie. Co istotne, kompozytor nigdy nie zaznacza istotnych dla ujęcia formy spektaklu momentów, w których projekcja się urywa. Z partytury nie wynika zatem dokładnie, gdzie zaczyna się i gdzie kończy warstwa video, co uniemożliwia ocenę jej charakteru formotwórczego, bez obejrzenia całości (brak płyty DVD).

Notacja partyturowa pozostałych niemuzycznych składników tego spektaklu również nastęrcza trudności. Kompozytor umieścił wskazówki realizacyjne dotyczące partii światła, ruchu i partii amatorów; jednak dodatkowy problem polega tu na tym, że tym rozbudowanym, pisemnym wskazówkom towarzyszy stwierdzenie Autora, że projekcja światła jest jedynie „ewentualna” (s. XIV) (czy to oznacza, że może jej „nie być”?) a uwagi kompozytora dotyczące światła są „swobodne” i mogą być „reinterpretowane” według artysty światła zgodnie z jego (a nie kompozytora) wyobraźnią (s. XV). Podobnie brzmią „wyjaśnienia” kompozytora, że partia ruchu zawiera swobodne uwagi dotyczące ruchu, „zasadniczo powierzonego wyobraźni i wrażliwości wykonawców” (S. XV), jak również inna uwaga, że „grupa amatorów usadzona jest przypadkowo wśród publiczności” (s. XV), co wskazuje na to, że mogą również na przykład siedzieć w jednym rogu, skupieni obok siebie. Kompozytor wskazuje nawet, że „konfiguracje światła można wspomóc” przez dodanie dymu scenicznego (s. XXVI), a „mile też widziane” są „efekty świetlne na suficie” (s. XXIX), choć one też – jak

całe światło – są tylko „możliwe” a nie konieczne. Stopień dowolności podstawowych elementów tego spektaklu, w tym tych wyszczególnionych w tytułowym „instrumentarium” jest doprawdy zastanawiający. Nawet rozmieszczenie muzyków na estradzie jest jedynie „schematycznym przedstawieniem propozycji aranżacji przestrzeni dla wykonawców” (s. XIV). Kto zatem decyduje, jak siedzą muzycy? Kompozytor wiele pisze o przestrzeni, więc zdaje sobie na pewno sprawę z tego, że to, jak siedzą muzycy, decyduje o tym, jak brzmi jego muzyka. Powyższe wątpliwości rodzą podstawowe dla recenzenta pytanie, co w tym przedstawionym do recenzji dziele artystycznym w postaci synkretycznego spektaklu rzeczywiście powinno podlegać ocenie i co rzeczywiście jest dziełem konkretnego twórcy występującego o nadanie stopnia naukowego w dawnej dziedzinie: kompozycja.

Mimo niejasności zapisu, można spróbować domyśleć się głównych praw rządzących rozwojem muzycznym. Udramatyzowanie samej muzyki jest schematyczne i przewidywalne. Budowanie napięcia muzycznego odbywa się poprzez przyspieszenie repetowanych dźwięków lub komórek dźwiękowych oraz nakładanie na siebie warstw brzmieniowych (np. w t. 132-135 poprzez nakładanie szybkich przebiegów, z których niektórych wcale nie słuchać - flety od c1 w t. 133! w *tutti*). Schematyczna i mechaniczna jest czasem dynamika, np. w t. 133 w wiolonczeli, gdzie podczas długiego dźwięku *mf* występuje akurat na drugą miarę (bez wcześniejszego *crescenda*), bo taka ma być w tym miejscu „dynamika ogólna” w całym zespole. Niektóre istotne dla odbioru całości muzycznej elementy znaczące, jak np. słowa (*Jestem* w partii taśmy na zakończenie II cz. spektaklu) nie zostały wcale zanotowane.

Najbardziej udana muzycznie wydaje się cz. IV, której tytuł zaczerpnięty został ze znanego manifestu spektralizmu G. Griseya. Szczególnie na początku tego fragmentu muzyka nie przeszkadza obrazowi, a nawet udanie go ilustruje, mieszając dźwięki tonów prostych i złożonych. Jednak już jej rozwinięcie, sprowadzające się do prostego przyspieszenia, jest schematyczne. Niewyrafinowane powolne przyspieszanie figur harmoniczych i nakładanie planów brzmieniowych zamieniają tę muzykę w przewidywalną układankę. Dodatkowo, kompozytor nie ustrzegł się podstawowych błędów instrumentacyjnych. Od t. 332 do 345 napisanych partii instrumentów dętych drewnianych i blaszanych w zasadzie nie słychać, a w samej kulminacji *tutti* flet zaczyna swój wznoszący pochód od dźwięku c¹, pozostając w sferze marzeń i wyobraźni kompozytora przez kolejne kilkanaście dźwięków zanim dobrnie do wyższych (słyszalnych) rejestrów. Podobny błąd występuje także w zakończeniu cz. V, gdzie od t. 380 flet w fakturze *tutti* jest zapisany w razkreślonej oktawie (h¹), niżej od klarnetu i od I i II skrzypiec, a kończy swoją partię w t. 385-389 dźwiękiem fis¹, który jest dublowany i maskowany bezpośrednio przez ten sam dźwięk w oboju.

Wymienione powyżej niedostatki partytury sprawiają, że mimo podejmowania starań nie udało mi się (z partytury, ani z przedstawionej częściowej symulacji w programie Reaper) odczytać i połączyć w całość wszystkich elementów i mediów składających się na intermedialny spektakl przedstawiony do oceny. Podkreślam, że moje wątpliwości dotyczą nie tylko zapisu muzycznego, który jest nieprecyzyjny, czasem „nadmierny”, zagmatwany, a czasem niewystarczający, zbyt uproszczony, nieergonomiczny lub po prostu błędny. Poważne uchybienia dotyczą też notacji w partyturze elementów „pozamuzycznych” spektaklu. Zapis światła, ruchów, taśmy, wideo w partyturze jest bowiem szczątkowy i nie daje żadnego pojęcia o tym, co, gdzie i kiedy co się pojawia i znika, co czyni niemożliwym próbę ujęcia całościowej formy. Jest to zastanawiające, bo np. click-track (w cz. III na parzystych stronach widniejący jako LICK-TRACK), został w partyturze umieszczony co do jednego bitu. Tymczasem partia click-tracku nie jest w partyturze konieczna, bo dyrygent sam opracowuje metrycznie partyturę, a click-track ma przecież w uchu.

W tej sytuacji, wobec braku tak wielu informacji, które mogłyby rzutować na ocenę artystycznej jakości całości spektaklu, nie sposób podjąć rzetelnej dyskusji na ten temat. Niedostatki partytury mogły bowiem rzutować na wrażenie dotyczące całości. O elementach niemuzycznych nie sposób mówić, bazując na szczątkowych informacjach zawartych w partyturze lub na objaśnieniach wykonawczych, które są jedynie hipotetyczne, nie wiadomo zatem, czy należy brać je pod uwagę. Powierzchny ogląd partii video z symulacji komputerowej wskazuje na to, że przedstawiany główny gest krzesania zapalki jest po prostu na różne sposoby ilustrowany muzyką. To działanie oparte o zasadę *mimesis* znaną od starożytności, opisywaną w odniesieniu do sztuki przez Artystotelesa, a wcześniej ogólnie nawet przez Platona. Mam wrażenie, że proste zetknięcie ze spektaklem podczas jednokrotnego wykonania na żywo wskazuje, że bez lektury obszernego Opisu, trudno byłoby doszukiwać się tu czegoś głębszego (kto z widzów będzie dysponował i zdąży przeczytać 300-stornicowy opis, napisany – nie ukrywajmy – ciężkim językiem). Tym bardziej, że sama muzyka nie brzmi oryginalnie, miała opierać się na brzmieniu i pewnej opozycji brzmienia harmonicznego (transponowane brzmienia z *Partiels* Griseya w cz. II) i noise’u, ale pozostaje kolejnym wcieleniem znanych idiomów. Nie jest też ona wyjątkowo udramatyzowana i narracyjna.

Wydaje mi się, że w ten sposób docieramy do sedna, którego zrozumienie pozwoliłoby Autorowi nie tylko na osiągnięcie sukcesu w postępowaniu o nadanie stopnia, ale przede wszystkim sukcesu artystycznego. Można pokusić się o hipotezę stanowiącą odpowiedź na zastrzeżenie, która ujawniło się przy okazji oglądu doświadczenia artystycznego

i naukowego Kandydata, wskazujące na ich dość ograniczony zakres geograficzny. Dlaczego utwory kompozytora nie są zbyt często grane bez jego udziału i poza ośrodkami, w których przebywa. Muzyka kompozytora jest zaawansowana brzmieniowo, oparta o niestandardowe instrumenty i techniki wykonawcze, a taka muzyka wymaga szczególnie precyzyjnego, klarownego i przemyślanego zapisu. Kiedy kompozytor jest obok i dokonuje niezbędnych korekt, wykonawca czuje się rozgrzeszony i gra tak, jak „podoba się” twórcy. Nie będzie jednak podejmował ryzyka wykonywania muzyki, jeśli nie będzie dokładnie z partytury wiedział jak ma ją wykonać. Kluczem do odpowiedzi na postawione wyżej pytanie wydaje się zatem nie do końca opanowany przez Kandydata sposób zapisu zaawansowanej brzmieniowo, wykonawczo i notacyjnie muzyki, którą sam tworzy, co rodzi pewną wątpliwość, dotyczącą spełniania wymogów art. 187 Ustawy, w zakresie praktycznych umiejętności dotyczących zapisu partytury, które to, jako typowo rzemieślnicze, warsztatowe umiejętności są niezbędne do samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej przez kompozytora.

Z przedstawionej do oceny partytury nie sposób zorientować się o formie, stopniu i zakresie połączenia ze sobą poszczególnych elementów dzieła intermedialnego, nie sposób uchwycić ogólnej formy synkretycznej całości, co w ogólnym rozrachunku przesądza o tym, iż przedłożona do oceny partytura nie pozwala na ocenę recenzowanego dzieła artystycznego.

Konkludując, ponieważ opisane niedostatki partytury sprawiają, że nie poddaje się ona ocenie i nie odzwierciedla całości dzieła artystycznego przedstawionego do oceny jako część pracy doktorskiej, na podstawie § 20 Regulaminu, z pełną życzliwością dla Kandydata i troską o pozytywny wynik dalszego postępowania, wnioskuję o dokonanie poprawy rozprawy doktorskiej, uwzględniającej co najmniej niedostatki wyszczególnione w treści niniejszej recenzji, oraz przygotowanie i powtórne przedstawienie fizycznej formy partytury *visibilibium et invisibilibium* (2022) – spektaklu dźwiękowego na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback w odpowiedniej formie oraz treści, umożliwiającej przeprowadzenie oceny przedstawionego dzieła artystycznego.

Moraw Słowik