

prof. dr hab. Marcin Stańczyk

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

Recenzja poprawionej rozprawy doktorskiej 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

poprawionej pracy doktorskiej mgr. Dominika Puka

Przedmiotem recenzji jest poprawiona praca doktorska, na którą składa się dzieło artystyczne w postaci poprawionej partytury *visibillum et invisibillum* (2022) – spektaklu dźwiękowego na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback oraz poprawiony „opis dzieła artystycznego” *gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem*, w skrócie: „Opis”. Poniższa recenzja jest uzupełnieniem poprzedniej recenzji z 7 grudnia 2023 r.

Dokumentacja i dorobek artystyczny

Kandydat posiada dwukierunkowe wykształcenie wyższe (muzyczne i prawnicze), a przedstawiona praca pisemna (Opis) dodatkowo wskazuje 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 popularyzatorską¹.

¹ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 1.

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 naukowej².

Opis dzieła artystycznego

gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem

Poprawiony „Opis” to rozbudowane, interdyscyplinarne ujęcie problematyki gestu muzycznego. Poprawiona wersja została znacząco skrócona z 271 s. do 209 s., co wpłynęło pozytywnie na formę pracy, komunikatywność treści a w sumie na jej jakość. Poprawiona praca pisemna jest dzięki temu czytelniejsza od strony językowej i bardziej zrozumiała. Język pracy pisemnej został skorygowany, zobiektywizowany i przypomina język pracy naukowej. Sam wstęp posiada teraz charakter wstępu, choć tezy tam zawarte nie zawsze są jasne. Pytania rodzą się już po przeczytaniu dwóch pierwszych zdań: „Kategoria gestu staje się coraz ważniejszym elementem w teoretycznej i praktycznej refleksji nad muzyką, choć już stale gości w języku jej opisu. Poza powyższą konstatacją, cała reszta nie jest jednak pewna”.

² Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 2.

Nie wiem, czym miałyby się różnić „teoretyczna refleksja na temat kategorii gestu” od „języka jej opisu”? Słowo „choć” wskazuje tu na pewnego rodzaju przeciwstawienie. Nie wiem też absolutnie, co Autor ma na myśli pisząc „o całej reszcie”?

Formatowanie pracy jest prawidłowe, choć nie widzę powodu, dla którego każdy akapit musi być oddzielony większym odstępem. W sytuacji, kiedy akapity są w tej pracy ewidentnie nadużywane (np. na s. 26, 33, 39, 140, 172, 173, 176), potęguje to jeszcze wrażenie nadmiaru wątków, które wynika już i tak z zakresu poruszanych treści. Mimo, iż praca została poddana gruntownej korekcie, zdarzają się jeszcze nieliczne błędy i literówki. Zawarta w spisie treści numeracja podrozdziałów w rozdziale trzecim jest nieprawidłowa (3.9 zamiast 3.8 i 3.11 zamiast 3.9), czy „toku” zamiast „tok” (s. 11).

Opis w poprawionej formie czyta się lepiej, choć w moim odczuciu ciągle za dużo w jest tu dygresji i informacji niepotrzebnych, odbiegających od tematu pracy, niekoniecznych dla osiągnięcia wskazywanych przez Autora celów pracy. Np. w rozdziale 1.3.1.3 Koncepcja syntetycznej (monadycznej) własności kategorii akustycznych, na s. 29, opisując myśl estetyczną Johanna Gottfrieda von Herdera, Kandydat pisze: „Zakładając indywidualność odbioru muzyki Herder twierdzi, że żaden instrument nie jest analogiczny do instrumentu umysłu ludzkiego, do ludzkiej wewnętrznej natury, a także reakcji na emocjonalne wibracje i pasje”. Następnie jednak już niepotrzebnie dodaje: „Dlatego też Herder odrzuca pomysł klawesynu okularowego” i dalej jeszcze snuje przypuszczenia, że pewnie (?) „odrzuciłby także witrażową synestezję Oliviera Messiena, fortepian świetlny Skriabina” itd. Jaki związek z kategorią gestu muzycznego, mają te dwie ostatnie, dodatkowe informacje, nie wiem.

Podobnie zbędne wydają się niektóre twierdzenia o charakterze podsumowania, choćby na s. 51, gdzie Autor wieszczy o przyszłości: „Jednocześnie wszystkie z opisanych tu skrótowo perspektyw badawczych domagają się dalszych, pogłębionych studiów, co powinny być tym łatwiejsze, że perspektywy te są na tyle ciekawe, by móc zainteresować szerokie grono słuchaczy”. Na tak optymistycznie i wielowątkowo zarysowaną tezę odpowiedziałbym krótko: wątpię.

Zaprezentowane w *Opisie* autorskie ujęcie zjawiska „gestu muzycznego” jest tak szerokie i elastyczne, że może obejmować większość zjawisk muzycznych. Jeśli przyjmiemy, że nawet pojedynczy interwał może być gestem, że gesty mogą zmieniać swoje znaczenie i wchodzić w rozmaite relacje, które „same” wytwarzają nowe, inne gesty, to definiowanie gestu przestaje być celowe. Potencjalnym gestem staje się bowiem wszystko. Próbując zdefiniować jakieś zjawisko, zmierza się do wyodrębniania spośród rzeczywistości zbioru desygnatów spełniających warunki tworzonej definicji po to, aby definicja była poprawna,

czyli wyczerpująca i adekwatna, trafnie ujmująca zakres jakiegoś znaczenia. W takim ujęciu definicja posiada charakter porządkujący, ograniczający chaos. Jest tworzona po to, aby niektóre desygnaty oddzieliły się od reszty, wchodząc w zakres definiowanego pojęcia. Zastanawiam się, czy w przypadku autorskiej próby zdefiniowania gestu muzycznego przez Kandydata nie jest odwrotnie, to znaczy jego definicja nie była tworzona po to, aby wskazać jakiś zakres i objąć wybrane desygnaty, ale w ten sposób, aby jej zakres nie był jasno określony, by była „inkluzywna” i mogła objąć maksymalnie wiele. Tylko po co nam taka definicja?

Pewnym problemem pracy teoretycznej, stanowiącej *Opis* dzieła artystycznego w postępowaniu o nadanie stopnia pozostaje to, że odniesienia do przedstawionego dzieła są przygodne i przedstawiane „przy okazji” ogólniejszych rozważań teoretycznych. *Opis* nie jest zatem ani analizą pozwalającą czytelnikowi uchwycić proces powstawania spektaklu, od inspiracji wizualnych i audialnych począwszy, przez sposób utworzenia autorskiej koncepcji artystycznej, aż do jej manifestacji w strukturze partytury spektaklu. Postawione przy okazji pierwotnej recenzji pytanie: „czy przedstawiony opis dzieła artystycznego opisuje to konkretne dzieło?”, pozostaje zatem aktualne i otwarte. Autor staje bowiem w procedurze nadania stopnia jako Kompozytor, który stworzył „dzieło artystyczne”. Dlatego nie rozumiem dlaczego w IV rozdziale Autor zdecydował się na „analizę zastosowania wybranej strategii implementacji gestu” nie w dziele przedstawionym w postępowaniu, lecz w innym utworze. Argumentacja Autora w tym zakresie jest dla mnie nieprzekonująca i rodzi pytania o hierarchię przedstawionych składników pracy doktorskiej³ (Autor podporządkowuje wybór dzieła do analizy celom pracy pisemnej a nie odwrotnie). Gwoli sprawiedliwości trzeba jednak przyznać, że powyższe wątpliwości natury ogólnej nie mogą rzutować na ogólną ocenę *Opisu*, gdyż nie zostały jednoznacznie rozstrzygnięte (albo też zostały pominięte) w treści aktualnych przepisów ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym.

W tym stanie rzeczy podtrzymuję opinię, że „*praca pisemna jest świadectwem wielkiej erudycji oraz rozbudowanych interdyscyplinarnych zainteresowań i ambicji Autora*”⁴, który „*szeroko odnosi się do swojej imponującej wiedzy z zakresu filozofii i estetyki, daleko wykraczającej poza kanon wiedzy muzycznej, co daje wrażenie*

³ „Nie uważam za celowe i zbieżne z postawionym zestawem celów badawczych niniejszej pracy dokonywać szczegółowej analizy estetyczno-formalnej *visibilium et invisibilium*. Z czysto praktycznej strony rzecz ujmując należy też nadmienić, że jest to utwór dość obszerny, wielowarstwowy, w którym korzystam nie tylko z wielu aspektów tu poruszanych, ale zestawiam je w kontekstowych złożeniach, co generuje potencjalną trudność eksplicitnego opisu jego możliwości”. *Opis*, s. 171.

⁴ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 4.

interdyscyplinarności i zaawansowanej systematyki pracy kompozytora, a także quasi-naukowego charakteru wywodu”⁵.

„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”⁶.

visibilium et invisibilium (2022)

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

Zgodnie z tytułem, w założeniu kompozytora przedłożone dzieło artystyczne jest ok. 40-minutową formą hybrydyczną, rodzajem multimedialnego spektaklu z udziałem 16-osobowej orkiestry kameralnej, 11-osobowej grupy amatorów, taśmy oraz rozbudowanej warstwy wizualnej, którą tworzą światło, ruch i warstwa wideo. Partytura poprzedzona jest prezentacją składu wykonawczego oraz 29-stronicową legendą, zawierającą opis obsady, niestandardowych instrumentów, wymagania techniczne, literackie motta poszczególnych części, a także propozycje kompozytora dotyczące rozmieszczenia wykonawców, partii światła, ruchu, amatorów, ogólnej dramaturgii spektaklu oraz dodatkowe informacje.

Partytura, podobnie jak praca pisemna, została zrewidowana i w poprawionej wersji wydaje się bardziej funkcjonalna. Kompozytor wprowadził i uzupełnił uproszczoną notację pozamuzycznych partii, światła, tańca, taśmy, video i zespołu amatorów, co pozytywnie wpłynęło na czytelność narracji i dramaturgii utworu. Dla przykładu partia playbacku audio zawiera ważniejsze motywy rytmiczne, które pozwalają dociekać rozwoju całościowej formy.

Wskazane w poprzedniej recenzji (s. 8-11) liczne techniczne błędy notacyjne zostały w dużej mierze skorygowane. Symbole dynamiczne są teraz zapisane prawidłowo i nie dublują informacji słownych. Wiele z dodatkowych wskazówek wykonawczych zostało słusznie usuniętych z partytury. Dźwięki o nieokreślonej wysokości są teraz zapisane prawidłowo. Z przedstawionej do powtórnej oceny partytury można próbować odczytywać formę, stopień i zakres połączenia ze sobą poszczególnych elementów dzieła intermedialnego, można zastanawiać się nad ogólną formą synkretycznej całości.

⁵ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 5-6.

⁶ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 6.

Niektóre błędy instrumentacyjne i notacyjne pozostały niezmienione. Przyjmuję zatem, że kompozytor motywowany chęcią osiągnięcia innych celów, niż poprawny i praktyczny zapis, świadomie zdecydował o pozostawieniu pierwotnego zapisu. Do takich miejsc zaliczam przykładowo:

1) t. 34-40, dźwięki klarnetu i saksofonu barytonowego, zapisane w dynamice *ppp* i realizowane przez muzyków posadowionych w głębi sceny pozostaną niesłyszalne;

2) znak kwadratowej główki w t. 66-67, 71-73 i in. wraz z ciągnącą się od nich grubą czarną linią, która nie została nigdzie objaśniona a może być rozumiana różnie;

3) zapis fletów w t. 133, przepisany dalej w t. 354, nawet w zapisanej dynamice *mf*, wobec orkiestrowego tutti i realizowanej dodatkowo partii taśmy, pozostanie niesłyszalny. W drugim przypadku towarzyszy mu dodatkowo kulminacja w smyczkach w dynamice *ff*. Flet może tu swoją partię swobodnie markować lub pominąć. I tak nie będzie go słychać.

4) zapis fortepianu i harfy w t. 141 jest teoretyczny. Potwierdza go wskazówka wykonawcza „naciśnij wystarczająco głośno, aby zatrzymać rezonans, ale jednocześnie na tyle cicho, aby dźwięk pozostał niezauważony”. Nie da się w tradycyjnej artykulacji na harfie zarwać a na fortepianie zagrać dźwięków tak, żeby one same pozostały niezauważone, ale żeby zauważalny był ich rezonans. Obwiednia dynamiczna tych dźwięków wskazuje, że atak jest zawsze najbardziej słyszalny a rezonans jest znacząco cichszy. Jeśli chcemy słyszeć rezonans, to tym bardziej musimy usłyszeć dźwięk, który go wywołuje, jeśli atak będzie zbyt cichy, rezonans się nie pojawi albo będzie prawie niesłyszalny.

5) znaki dynamiczne w smyczkach w t. 184-185 i w wiolonczeli w t. 201-202 nachodzą na siebie;

6) zapisy symboli glissanda (falki) w wiolonczeli w t. 209-210 oraz we flecie w t. 291-305 i 404-409, są nieadekwatne i teoretyczne (nie do wykonania). W Vcl nie da się w tempie $\text{cw.}=50$ wykonać najwyższego możliwego fałzoletu z 6 takimi samymi wahnięciami wysokości w każdej ćwierci. Podobnie na flecie, grając *whistle tony*, technikę z natury niestabilną, nie da się zrobić sześciu takich samych wahnień wysokości w tempie $\text{cw.} = 57$. Dodatkowo kompozytor użył takiej samej falki dla dwóch różnych technik na dwóch różnych instrumentach, „falka” ta nie znaczy zatem wiele więcej poza granem *ad libitum*.

7) zapis głosek w rogach i puzonie czasem nachodzi na artykulację innych instrumentów, np. t. 399-401.

Pomijając jednak już techniczne aspekty zapisu partytury, warto poddać pod rozwagę twórcy również część ogólnych wyobrażeń na temat swojego dzieła. Założenia te wydają się czasem dyskusyjne. Kompozytor pragnie jednocześnie otwierać nowe wymiary kompozycji,

być „oryginalny” w aspektach technicznych i wyrazowych dzieła poprzez implementację różnych odcieni „muzycznego gestu”, a zarazem, poprzez angażowanie ochotników-amatorów pragnie osiągać „pewne cele edukacyjne”, umożliwić odbiorcy „inicjację w dźwięk”, „pokazywać możliwości tkwiące w komputerowym generowaniu i przetwarzaniu dźwięków”. Jednak z uwagi na charakter pracy z amatorami, wskazane cele ciężko będzie połączyć. Wychodzenie naprzeciw sprzecznym założeniom może potencjalnie skutkować percepcyjnym galimatiasem i niezamierzoną strategią odbiorczą „ratuj się, kto może”, „niech każdy spróbuje znaleźć tu coś dla siebie”. Poza tym, czym więcej, poza odbiorem opartym na momentowych wrażeniach zmysłowych, dostrzeganiu „dziwnych” dźwięków i tego co się wokół dzieje będzie percepcja takiego dzieła? Ile z tego, co zaplanował i zrealizował kompozytor ma w ogóle szansę dotrzeć do odbiorcy? Przykładowo, ogólna idea partii ruchu, ujęta synestetycznie jako „oświetlenie”, nadawanie nowych kontekstów, nie będzie w całości czytelna z uwagi na nadmiar innych bodźców, wizualnych, dźwiękowych, przestrzennych. Jeśli będziemy zajęci podglądaniem muzyków czy siedzących obok amatorów nie zauważymy elementów choreografii czy pewnych fragmentów video, a już z pewnością nie zdążymy się zastanowić nad ich kontekstem. Takie podejście byłoby dopuszczalne, gdyby celem kompozytora było „oszołomienie” odbiorcy. W omawianym wypadku dzieła tak podbudowanego teoretycznie, nie wydaje się to jednak celem Autora. W *Opisie* i w partyturze twórca stawia sobie szereg zróżnicowanych i konkretnych celów, które, nawet jeśli zostaną zrealizowane, pozostaną w znacznej mierze nieczytelne. Przykładem takich zamierzeń są objaśnienia „partii choreograficznej”⁷, gdzie wskazano, że w założeniu gesty „muzyczne” wyzwalały gesty „choreograficzne”, i odwrotnie – gesty „choreograficzne” wyzwalały te „muzyczne”. Dlatego wszystkie gesty powinny być wykonywane precyzyjnie i „teatralnie”. Kompozytor zwraca się przy tym w partyturze wprost do wykonawcy: „Drogi Muzyku, traktuj swoje gesty bardzo relacyjnie, oczekując „odpowiedzi” na swój gest w innych warstwach albo starając się odpowiedzieć na gest pojawiający się w innych. Niestety, zakładane „oczekiwanie” przez wykonawcę na „odpowiedź” innego muzyka w tego rodzaju synkretycznym spektaklu będzie nieczytelne, bo percepcja i uwaga odbiorcy zorientowana jest na „akcje”, kolejne „wydarzenia” a nie na „wyczekiwanie” tych, którzy akurat nie grają. Wyczekiwania po prostu nikt nie dostrzeże. Rodzi się pytanie, na ile tego rodzaju „relacyjne” ujęcie partii instrumentalnych w orkiestrze, np. wymagane przez kompozytora „oczekiwanie” muzyka na choreograficzne gesty innych wykonawców w odpowiedzi na wykonany przez siebie gest lub zagrany dźwięk kiedy wokół tyle innych rzeczy się dzieje jest w ogóle realne?

⁷ Poprawiona partytura, s. XIX.

Utwór jest zapisany tradycyjnie w formie partytury. To nie improwizacja, gdzie nie mając przed sobą dokładnych nut muzycy ze sobą dialogują. Tutaj każdy wykonawca posiada swój głos, który skrzętnie realizuje. Będzie skupiony na nim i na dyrygencie. Trudno oczekiwać od niego w tym samym czasie dodatkowego „skupiania się” na tym, co grają inni „w odpowiedzi” i dodatkowego oczekiwania traktowania swojej partii jako „odpowiedzi” na inne gesty, skoro tych innych nie ma ich wpisanych w głosach i nie wiadomo nawet, kto i gdzie je wykonuje. Muzyk nie wie zatem, na które gesty miałby „odpowiadać”. Kuriozalne jest przy tym już wymaganie od muzyka zagrania samego „oczekiwania” na to, że inny muzyk na coś zareaguje. Jeśli muzyk już coś zagra, to nie będzie na nic „czekał”, nie będzie próbował stworzyć czy ustanowić „relacji”, będzie raczej patrzył w nuty i na dyrygenta, przygotowując się do kolejnych dźwięków i akcji, które ma jeszcze do zagrania. Takie oczekiwania względem muzyków są wygórowane, teoretyczne i mijają się z praktyką wykonawczą oraz z rzeczywistością.

Przykładem szczególnie niepotrzebnych oczekiwań są też wskazówki wykonawcze dla muzyków amatorów-ochotników. Te wydają się nawet nieco opresyjne. Amatorzy nie posiadają doświadczenia „scenicznego”, tymczasem w spektaklu mają współdziałać „z zawodowcami”. Już tylko z tego powodu towarzyszy im stres. Jeśli dodatkowo zawczasu z partytury dowiadują się od kompozytora, że „niemile widziane jest sztywne siedzenie i okazywanie, że już się „gra”, za to mile widziane: zwykłe, ludzkie interakcje z gromadzącą się publicznością [rozmowy] itp.”, osoby o mniej ekspansywnej osobowości mogą poczuć się niekomfortowo, zastanawiając się, czy zachowują się dosyć „zwyczajnie” albo wystarczająco „po ludzku”. Innymi słowy, czy są wystarczająco „cool”. A wtedy najistotniejsza cecha grania muzyków-amatorów, pierwotność intencji i autentyczność grania zostanie utracona.

Relacje pomiędzy warstwami multimedialnego dzieła w poprawionej wersji partytury są nieco bardziej uchwytne, choć trzeba przyznać, że percepcja intermedialnej w założeniu całości bez chociażby rejestracji video jest utrudniona. Nie sposób uchwycić wszystkich projektowanych zależności, choćby dlatego, że niektóre partie pozostawione są innym realizatorom (partie choreograficzne, realizacja światła). Jest to istotne, bo ruch sceniczny, projekcje świetlne i w ogóle oświetlenie mogą znacząco wpłynąć na dramaturgię dzieła i całościowy odbiór. W tym wypadku, z konieczności muszą pozostać poza zakresem recenzji.

Muzyka spektaklu (i widzę tutaj pewną analogię do zakresu zróżnicowanych idei i koncepcji teoretycznych przedstawionych w *Opisie*) jest rodzajem zestawienia znanych idiomów dźwiękowych wybranych nurtów powojennego modernizmu: amerykańskiego (Varèse), niemieckiego (Lachenmann), francuskiego (Grisey) czy polskiego (Penderecki).

Dźwięki są ułożone w różnego rodzaju i różnej długości linearne procesy, które mają niewielki potencjał dramatyczny. Muzyka jest zatem dość statyczna. Pomysł na globalną formę spektaklu, opierający się na odwróconym ciągu Fibonacciego, jest tyleż oryginalny, co niezbyt efektywny w praktyce percepcyjnej. Pierwsze części są muzycznie za długie, przez co spektakl, zanim „nabierze” dramaturgicznego „rozpędu”, ryzykuje utratą zainteresowania.

*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.*⁸

*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. 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.*⁹

Przedstawiona w postępowaniu praca doktorska zdaje się być pewnym świadectwem głębokich zmian związanych z cyfryzacją, które wpływają na sposób tworzenia (narzędzia) i odbierania sztuki, w tym sztuki muzycznej. Dominująca w epoce analogowej skłonność artystów (i teoretyków) do syntetyzowania i ogniskowania refleksji w dobie cyfrowej przerodziła się w tendencję odwrotną – upodobanie do proliferacji myśli, idei i treści. Sztuka (i humanistyka) staje się odbiciem realnego świata, w którym szum informacyjny stał się naturalną ideą artystyczną a podawane informacje mają być równoległe swobodnie przetwarzane na sposób hipertekstowy i hipermedialny. Przedstawiony spektakl wypełnia większość spośród „technicznych” kryteriów tzw. „muzyki relacyjnej” H. Lehmana. Nie operuje tylko dźwiękiem, ale także obrazem, tekstem, słowem, ruchem. Jest formą multimedialną i konceptualną, w której koncept i treść komunikowane są za pomocą wizualizacji, teatralizacji, technik performatywnych, przy udziale dźwięków. Ryzykuje jednak przy tym, że, jak wiele utworów muzyki relacyjnej, może doprowadzić do wrażenia nadmiaru bodźców i związanego z nim braku konkretnego wyrazu artystycznego.

⁸ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 15.

⁹ Recenzja z 7 grudnia 2023 r., s. 14.

W moim odczuciu problemem zarówno pracy teoretycznej, jak i spektaklu są odpowiednio – zbyt szeroko zakrojony obszar teoretycznego badania i zbyt rozległe pole działania artystycznego. Na obu tych płaszczyznach próba sprostania zbyt wielu wyzwaniom, chęć zawarcia w jednym dziele zbyt wielu idei i zrealizowania zbyt wielu celów, kończy się wrażeniem nie tak oczekiwanej pełni, ale przeciwnie – pewnej pustki, spowodowanej brakiem czytelności intencji twórcy. Kompozytor zawiera w partyturze tyle zróżnicowanych odniesień i wątków, że części z nich bez lektury obszernego *Opisu* nie da się ich zdekodować a część, mimo, że jest uchwytna „na pierwsze rzut ucha” niewiele więcej nam mówi o tym utworze. Oczywiście, można wskazać, że odniesienia te mają znaczenie w zakresie formowania idei i struktury dzieła i niekoniecznie muszą być czytelne czy nawet wiadome odbiorcy, pozostaje jednak pytanie, co w takim razie z tego konglomeratu zdarzeń ma być dla odbiorcy czytelne i jakie są wiodące idee spektaklu, jakie są komunikaty dotyczące tego konkretnego dzieła. W tym świetle muszę przyznać, że decyzja o wyborze tak otwartej, intermedialnej formy dzieła w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuk muzycznych wydaje się ryzykowna.

Analogiczne zjawisko nadmiaru zauważam w pracy teoretycznej. Autor próbuje budować własną definicję „gestu muzycznego”, jednak sposób, w jaki to robi wydaje się z góry skazany na niepowodzenie. Planowane maksymalnie szerokie ujęcie problematyki gestu muzycznego, otwarte kryteria tworzonej definicji („kształtowalny układ ruchu (energii) w określonych wymiarach (przestrzeniach)”, „któremu można przypisać..” i(?) „który odbierany jest jako..”), a także podkreślanie „transformacyjnej natury” gestu muzycznego sprawiają, że granice takiej definicji się rozplývają. W takim ujęciu wyodrębnienie (a taki jest cel definiowania) „gestu muzycznego” spośród innych zjawisk muzycznej rzeczywistości nastrocza trudności a utworzona w ten sposób definicja staje się zbędna.

Stwierdzam, że poprawiona partytura *visibilia et invisibilia* (2022) wskazuje na pogłębioną znajomość technik kompozytorskich i ich profesjonalne opanowanie praktyczne, a także na świadomość warsztatową i estetyczną Autora. Te zaś wymagają rzetelnej wiedzy z zakresu kompozycji i teorii muzyki. Tematyka podjęta w towarzyszącym dziele, imponującym *Opisie*, stanowi bez wątpienia ciekawe i oryginalne ujęcie problematyki gestu muzycznego zasługujące na szczególne uznanie, choć domagające się kontynuacji badań i zogniskowania refleksji.

Wnoszę o dopuszczenie mgr. Dominika Puka do dalszej części przewodu doktorskiego.

