

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

mgr Moniki Lech

Teoria analityczna Lasse Thoresena i jej zastosowanie do badania

elektroakustycznych utworów kompozytorów polskich

napisanej pod kierunkiem naukowym dr hab. Iwony Lindstedt

oraz promotora pomocniczego dra Adama Rosińskiego

1. Ocena wyboru tematu pracy, określenia problemu badawczego podjętego w rozprawie, celów badań, poprawności tezy badawczej i sformułowania tytułu dysertacji

Początki muzyki elektroakustycznej sięgają już drugiej połowy XIX wieku, kiedy to czyniono pierwsze, dość jeszcze prymitywne, eksperymenty z elektronicznym generowaniem dźwięku, a Hermann von Helmholtz opublikował dziś już klasyczną pracę¹ z zakresu akustyki i generowania tonów, stanowiącą naukową bazę dla przyszłej elektronicznej syntezy dźwięku². Pierwsza kompozycja muzyki elektroakustycznej powstała w 1948 roku. Wówczas Pierre Schaeffer skomponował pierwszą część 5-częściowego cyklu muzyki konkretnej *Études de bruits – Étude aux chemin de fer*. Z kolei lata 50. XX wieku przyniosły kolejne dzieła tego rodzaju, autorstwa: Schaeffera, Pierre'a Henry, Herberta Eimerta, Karlheinz Stockhusena, György Ligetiego, Henri Pousseura, Iannis Xenakisa, Luciana Beria czy Toma Disselvelta. Już te ledwo wspomniane fakty świadczą o blisko stuletniej historii tej muzyki, której obecność nieustannie współtworzyła i współtworzy oblicze współczesnej i eksperymentalnej muzyki klasycznej, a wraz z rozwojem technologii przyczyniła się do zaistnienia całkowicie nowych nurtów, jak muzyka ambientowa, turntablizm czy muzyka komputerowa.

W tym kontekście Autorka recenzowanej dysertacji słusznie dostrzegła istotną lukę w polskiej literaturze przedmiotu w zakresie badania, charakteryzowania i opisywania muzyki elektroakustycznej. Każda więc próba stworzenia „systematycznego i ujednoczonego w zakresie metody, analitycznego badania utworów elektroakustycznych” (s. 7), przyczyniająca się do wypełnienia tej luki, jest ważna i godna aprobaty. Istotą podjęcia określonej problematyki badawczej

¹ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863, (ang. wersja pt. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* w tłumaczeniu Alexandra J. Ellisa, Londyn 1875).

² Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music. Technology, Music nad Culture*, ed. V, Routledge 2016, s. 3-41.

jest odpowiedź na pytanie, co będziemy badać, czyli wskazanie przedmiotu badań, ale także danej procedury badawczej – z jakiej perspektywy i pod jakim kątem będą prowadzone badania pozwalające uchwycić określone zjawiska, procesy i relacje. Autorka rozprawy identyfikuje problem badawczy w odniesieniu do „braku metody”, która – jak podkreślono we *Wstępie* – „umożliwiłaby analizę muzyki elektroakustycznej w sposób systematyczny, wielopoziomowy i homogeniczny” (s. 7). Za tym trafnie postawionym problemem badawczym, Autorka słusznie stawia też tezę wskazującą, że problem braku adekwatnej dla specyfiki muzyki elektroakustycznej metody analitycznej pogłębia „brak jednolitego aparatu pojęciowego, spójnego systemu zapisu graficznego dźwięku, a także odpowiedniego przygotowania słuchowego analityków” (s. 7). Wobec tej diagnozy Doktorantka stawia sobie za cel „prób[ę] weryfikacji, czy zaproponowane przez Thoresena podejście analityczne umożliwi odpowiedzi na następujące pytania: [c]zy można zapisać muzykę elektroakustyczną, [c]zy można porównywać utwory bez pośrednictwa zapisu nutowego, [c]zy możliwa jest spójna analiza muzyki elektroakustycznej, [wreszcie] – [w] jaki sposób analizy mogą wpłynąć na odbiór muzyki elektroakustycznej?” (s. 8-9).

Podjęty w rozprawie problem badawczy jest niewątpliwie ambitny i złożony, a przez to bardzo trudny dla badacza, bo wymagający interdyscyplinarnej refleksji naukowej zarówno w odniesieniu do kontekstów teoretycznych, jak i wykorzystywanych metod badawczych. Wynika to bezpośrednio ze sposobu sformułowania tytułu rozprawy, w którym Autorka dysertacji umieściła trzy kluczowe dla niniejszych rozważań zagadnienia – propozycja metody analitycznej Lasse Thoresena, jej aplikacja do konkretnych utworów muzycznych i jej weryfikacja w odniesieniu do badań wybranej muzyki elektroakustycznej polskich kompozytorów. Zagadnienia te z pewnością determinują konieczność uwzględnienia faktów i teorii w zakresie psychologii poznawczej oraz teorii muzyki i muzykologii systematycznej, jak również akustyki i psychoakustyki.

Jednakże samo sformułowanie tytułu pracy budzi pewną moją wątpliwość. W tytule Autorka anonsuje „badani[e] elektroakustycznych utworów kompozytorów polskich”, co w praktyce sprowadza się do zaaplikowania metody Thoresena do pięciu utworów (notabene na s. 146 wskazany został jeszcze utwór Edwarda Sielickiego pt. *Paralipomenon*, który ostatecznie nie był jednak poddany analizie wg kryteriów Thoresena). Wydaje się, że tak zreagowany tytuł rozprawy rodzi przypuszczenie, że badania utworów elektroakustycznych będą realizowane na dość obszernym korpusie dzieł, co pociąga za sobą logicznie przewidywaną konsekwencję takiej strategii badawczej, iż analizy przy tak obszernym materiale nie mogą być zbyt gruntowne.

Konkludując ten etap oceny dysertacji stwierdzam, że o ile ocena samego wyboru tematyki badań, identyfikacji problemu badawczego, określenie pytań problemowych (roboczych) wynikających z problemu badawczego, głównej tezy rozprawy i celu badań jest pozytywna, to sformułowanie tytułu rozprawy nie jest jednoznaczne wobec przedstawionej treści.

2. Ocena poprawności struktury rozprawy oraz jej zawartości merytorycznej

Struktura pracy ma układ typowy dla opracowań naukowych włączających postępowanie analityczne i zawiera część teoretyczną, metodologiczną i analityczną. Muszę jednak zauważyć, że układ ten nie został wyróżniony poprzez jawne wyodrębnienie części i nadanie im stosownych tytułów. Rozprawa składa się więc ze wstępu (s.6-11), sześciu rozdziałów merytorycznych (s. 12-226) i zakończenia (s. 227-230). Zawiera również trzy aneksy o różnej objętości i charakterze (jednostronicowy spis materiałów audiowizualnych dołączonych do rozprawy na CD, najobszerniejszy aneks z graficzną rejestracją analiz spektromorfologicznych i charakterów przedmiotów dźwiękowych – s. 232-277 oraz słowniczek pojęć – s. 278-281), bibliografię oraz stosowne spisy przykładów i tabel. Poza spisem treści, pracę otwiera jej streszczenie w języku angielskim. Ważną częścią dysertacji – ze względu na podjęty problem badawczy i postawione cele – jest załączona na CD rejestracja wyników analiz spektromorfologicznych i analiz wyodrębnionych warstw w badanych pięciu kompozycjach, które to wyniki analiz można śledzić synchronicznie z dźwiękową rejestracją badanej muzyki.

W ocenie merytorycznej *Wstępu* dysertacji chcę podkreślić jego wartość funkcjonalną i poznawczą, co wiąże się z przyjętą dla tego elementu składowego rozprawy obecnością: uzasadnienia podjęcia tematu rozprawy, celu głównego i ewentualnych celów szczegółowych, tezy i pytań problemowych, określenia zakresu merytorycznego (podmiotu i przedmiotu badawczego), charakterystyki materiałów i źródeł badawczych, metodyki badań i schematu procedury badawczej, struktury rozprawy i zawartości poszczególnych rozdziałów. Chciałabym jednak zauważyć, że już w tym fragmencie rozprawy ujawnia się dość częsta niekonsekwencja terminologiczna Doktorantki (w dalszej części recenzji ponownie odniosę się do tej kwestii). Na s.10 *Wstępu*, uzasadniając wybór kompozycji poddanych analizie, jest mowa o utworach „w których liczba przedmiotów dźwiękowych [...] została ograniczona”, a nieco dalej – „[u]twory te zdają się być różnorodne w zakresie przekształceń dźwięku”. Wspomniana niekonsekwencja polega tu na tym, że również w *Aneksie I.*, zawierającym definicje niektórych pojęć, Autorka podkreśla, iż „[p]rzedmiot dźwiękowy [...] w teorii muzyki elektroakustycznej” jest „podstawow[ą] jednostk[ą] muzyki” (s. 280). Lektura rozprawy potwierdza to stwierdzenie, jednakże Doktorantka często termin „dźwięk” i „przedmiot dźwiękowy” wykorzystuje na zasadzie synonimu, co w refleksji o muzyce elektroakustycznej powinno być precyzyjnie różnicowane.

W pierwszym rozdziale dysertacji (*Zarys dziejów muzyki elektroakustycznej w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem momentu wejścia narzędzi cyfrowych*, s.12-21) Doktorantka, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule tego rozdziału, syntetycznie przedstawiła historię polskiej muzyki elektroakustycznej, przy czym w dużej części – jak na stosunkowo niewielką objętość tego rozdziału, liczącą 8 stron – opierała się na informacjach zawartych w powszechnie dostępnych opracowaniach,

jak monografia Włodzimierz Kotońskiego (*Muzyka elektroniczna*, 2002) czy praca Andrzeja Mądro (*Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, 2017). Poza tym wydaje się, że dla meritum niniejszej rozprawy rozdział ten nie pełni istotnej funkcji, tym bardziej, że przypuszczalnie założona przez Autorkę jego funkcja kontekstowa właściwie nie została zrealizowana, bowiem w dalszej części wywodu nie znajdujemy żadnych eksplicytnych nawiązań do przedstawionych w nim treści. W rezultacie Doktorantka zaburzyła w odniesieniu do układu treści rozprawy zasadę ciągu wynikania – rozdział kolejny musi być kontynuacją poprzedniego, a rozdział poprzedni powinien stanowić podbudowę rozdziału następnego.

Drugi rozdział rozprawy (*Zarys dziejów analizy muzyki elektroakustycznej*, s. 22-67) przedstawia niezwykle istotną dla podjętej tu problematyki badawczej kwestię tradycji badań muzyki elektroakustycznej. Zasadniczą treść tego rozdziału stanowią wydzielone dwa podrozdziały, zatytułowane odpowiednio: *Pierre Schaeffer i teoria przedmiotów dźwiękowych* (s. 31-45) oraz *Denis Smalley i spektromorfologia* (s. 46-67). Dość niefortunne wydają się tytuły tych podrozdziałów, których brzmienia sugerują skoncentrowanie się na osobach, tj. Schaefferze i Smalley'u, a nie na ich osiągnięciach badawczych. Myślę, że bardziej uzasadniona byłaby konstrukcja tytułów analogiczna do pierwszej części tytułu dysertacji – w tytule rozprawy mamy: „[t]eoria analityczna Lasse Thoresena [...]”, a więc przez analogię tytuły podrozdziałów mogłyby brzmieć np. „Teoria przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaeffera” i „Spektromorfologia Denisa Smalley'a”. Omawiany tu fragment dysertacji jest poprzedzony 8-stronicowym wprowadzeniem, w którym Doktorantka podała przykłady recepcji i twórczego rozwinięcia lub wręcz nawiązania do teorii przedmiotów dźwiękowych Schaeffera, co natebene mogłoby stanowić integralny fragment ww. podrozdziału w całości poświęconego tej teorii. W tym fragmencie dysertacji Doktorantka skupia też uwagę czytelnika na spektromorfologii Smalley'a i jej inspirującej roli w badaniach Kevina Pattona. Wśród wyszczególnionych prac dotyczących analizy muzyki elektroakustycznej, Autorka wspomniała prace Jean-Jacquesa Nattieza, François Delalande, Stéphane'a Roy'a czy projekt Michaela Clarke'a, a także projekty prowadzone w paryskim IRCAMie i pomieszczone w repozytorium OREMA. Ten wprowadzający fragment rozdziału drugiego Doktorantka kończy konstatacją, iż zaprezentowane „omówienie dziejów analizy muzyki elektroakustycznej odnosi się jedynie do uznanej za najistotniejszą, części istniejących publikacji jakie ukazały się w języku angielskim i francuskim, a które stanowią de facto olbrzymi zbiór literatury, niemożliwy do szczegółowego przedstawienia w ograniczonych ramach niniejszej rozprawy” (s. 30), co skądinąd implicytnie sugeruje, że problem braku naukowej refleksji nad muzyką elektroakustyczną i brak prób jej analizy jest symptomatyczny dla polskiej literatury przedmiotu i ponownie potwierdza zasadność podjętych przez Doktorantkę badań. W odniesieniu do wyróżnionych dwóch podrozdziałów chciałabym jednak zwrócić uwagę na kilka kwestii:

1. w podrozdziale dotyczącym teorii przedmiotów dźwiękowych Doktorantka na ogół konsekwentnie używa pojęcia „przedmioty dźwiękowe”, choć na s. 32 pojawiają się także pojęcia „obiekt” czy „zdarzenie dźwiękowe”. Innym przykładem takiej niekonsekwencji jest zdanie: „Za pomocą typologii i morfologii przedmioty dźwiękowe zostają odizolowane od kontekstu [...]. W kolejnym etapie dźwięki, zgodnie ze swym charakterem, mogą być grupowane w gatunki” (s. 36). Być może jest to efekt tłumaczenia ang. „sound” jako „dźwięk”, ale trzeba w odniesieniu do źródeł anglojęzycznych kierować się wielką uważnością, bowiem ang. „note” oznacza szeroko rozumiany przez akustyków dźwięk a „sound” na ogół powinno być tłumaczone jako „brzmienie”, będące efektem konfiguracji wszelkiego rodzaju dźwięków;
2. w pierwszym podrozdziale pojawiają się zdania lub frazy pojęciowe, których sens wskazuje na błędy translacyjne tekstów źródłowych, co powoduje niską wartość poznawczą takich informacji dla przedstawianych w rozprawie rozważań, np. w zdaniu: „Drugi podział to słuchanie abstrakcyjne, w którym przedmiot jest okrojony do cech opisujących percepcję lub tworzenie języka, wyraża znaczenie i konkretne, polegające na odkrywaniu przyczyny powstania nieprzetworzonego dźwięku” (s. 33), trudno doszukać się sensu wobec „okrojenia przedmiotu do cech opisujących percepcję”, jak również „powstawania nieprzetworzonego dźwięku”. Innym przykładem tego typu błędów są tłumaczenia, które nie uwzględniają precyzji terminologicznej. Otóż w opisie „profilu melodycznego” na s. 42 pojawia się informacja, że tenże „odnosi się do przedmiotów dźwiękowych, których trajektorię zmian można prześledzić w przestrzeni częstotliwości”, co jest błędem, bowiem częstotliwości nie „można prześledzić”, bo owo „śledzenie” zakłada czynność percepcyjną, a ta odnosi się do cech wrazeniowych, którymi absolutnie nie są częstotliwości – są one bowiem parametrami fizycznymi i obiektywnie mierzalnymi bodźców akustycznych – a poza tym częstotliwości jako obiektywne parametry przedstawiane są linearnie na skali a nie w „przestrzeni”. Na tej samej stronie pojawia się także informacja, że „ruch”, jako kryterium klasyfikacji przedmiotów dźwiękowych zaproponowane przez Schaeffera, jest to „zmiana poziomu częstotliwości, głośności, barwy. Dzięki ruchowi możliwe jest odróżnienie, czy dźwięk jest naturalny czy sztuczny”. Otóż drugie zdanie właściwie nic nie wnosi, bowiem Doktorantka nie uzasadniła, dlaczego wspomniane wyznaczniki ruchu miałyby pozwolić różnicować dźwięki na naturalne i sztuczne. Ponadto, czy na pewno chodzi tu o dźwięki, a nie o przedmioty dźwiękowe? Co oznacza fraza pojęciowa „zmiana poziomu częstotliwości” – przypuszczam, że w tym miejscu chodzi o częstotliwość ukazywania się przedmiotów dźwiękowych, a nie o częstotliwość determinującą wysokość dźwięku jako cechę wrazeniową przedmiotu dźwiękowego, zwłaszcza, że potem wymienione są ewidentnie cechy wrazeniowe, jak „głośność” i „barwa” – i czy słowo „poziom” jest tu uzasadnione? Niezrozumiałe jest także dla mnie rozróżnienie „przestrzeni dźwiękowej” i „przestrzeni

muzycznej” (por. s. 43) czy też stwierdzenie w przypisie nr 142, że „dla intensywności oraz czasu trwania, określenie *site* i *calibre* staje się problematyczne, ponieważ percepcja tych wymiarów jest bardziej intuicyjna, plastyczna” – dlaczego niby percepcja intensywności lub czasu trwania miałyby być bardziej intuicyjne (co do słowa „plastyczna”, to uważam je za ewidentny błąd – percepcja nie może być „plastyczna”);

3. drugi podrozdział niestety dostarcza jeszcze bardziej rażące błędy translacyjne. Doprowadziły one do wielu „przekłamań” i sugerują – poniekąd – niezbyt gruntowną wiedzę Doktorantki z zakresu podstaw akustyki i psychoakustyki. Notorycznie ang. słowo „note” jest tłumaczone jako „nuta”, co prowadzi do takich konsekwencji, że Doktorantka pisze o „nucie właściwej” zamiast o „dźwięku właściwym” (np. s. 47, 54) w odniesieniu do wyróżnionych przez Smalley’a trzech typów szeroko przez psychoakustyków rozumianego dźwięku. Pojawiają się więc i takie zdania, jak to na s. 52: „Według Smalleya archetypy i ich poszczególne warianty wskazują na to, że dzięki nucie mamy możliwość ćwiczenia słuchania przy wykorzystaniu analizy spektromorfologicznej.” – dzięki nucie żadnego słuchania nie wyćwiczymy, bo w polskich tekstach z teorii muzyki i muzykologii oznacza ona znak graficzny. Właściwa triada pojęciowa w teorii Smalley’a to dźwięk/węzeł/szum, a nie nuta właściwa/węzeł/szum, przy czym „węzeł” jest już tu poprawnie określony jako konstrukt „przejściowy między dźwiękiem a szumem” (s. 47). Z kolei „wyziew” (por. s. 48) powinien być definiowany w kontekście procesów temporalnych i tworzenia się struktur wielopoziomowych – o czym bardzo precyzyjnie wypowiada się w cytowanej przez Doktorantkę pracy Marta Tabakiernik (por. Tabakiernik, s. 295) – a nie w kontekście ww. triady, jak to uczyniła Doktorantka. W wyniku – jak przypuszczam – zbyt dosłownej translacji rażą także frazy: „elastyczność tempa” (s. 54), „podkład fakturalny” (s. 55) czy „wariacje spektromorfologiczne” (s. 60). Z kolei wiele fraz pojęciowych jest niedopowiedzianych, co przy tak bogatej terminologii rodzi niepewność poznawczą, np.: „wzrost napięcia” – czego? (s. 50), „różnicowanie długości, prędkości [czego?] i energii spektralnej” (s. 60), „funkcję zakończenia (zanikanie w kierunku do góry) – dlaczego tylko w tym kierunku? (s. 60), „basowe oparcie” – o co chodzi? (s. 61). Podobne odczucie pojawia się, gdy czytam np. takie zdania: „Jeśli pojawia się nowe albo alternatywne wydarzenie, nasze uszy [to kolokwializm – JHJ] natychmiast je wychwytyją, po czym zaczynamy przyzwyczajając się do nowego ustawienia [notabene na s. 65 już jest używane słowo „położenie”, a moim zdaniem między „ustawieniem” a „położeniem” nie ma synonimiczności – JHJ] i spychamy je w tło. Relacja ta pozwala na znaczne odstępstwa w stosunku do centralnego punktu utworu.” – o jakiej relacji i jakich odstępstwach jest tu mowa?

W kolejnym trzecim rozdziale (*Oprogramowanie*, s. 68-83) Autorka dokonała przeglądu softwarów, służących do analiz muzyki w formatach dźwiękowych. Ponownie odnoszę wrażenie, że

wystarczyło, wobec podjętego problemu badawczego, wyczerpująco omówić Acousmographie. Doktorantka wyraźnie wskazuje, że „to właśnie Acousmgraphie został wykorzystany w niniejszej pracy” (s. 76). W tej części rozprawy Autorka zaprezentowała wybrane wizualizacje analiz fragmentów utworu Sielickiego pt. *Paralipomenon*, co sugeruje, że istotnie planowana była analiza tego utworu, przypominam – ostatecznie wyłączonego z analiz pomieszczonych w ostatnim rozdziale dysertacji. Dwa z zamieszczonych przykładów (nr 12 i 13) niestety są bardzo złej jakości, a w odniesieniu do przykładu 13 zdanie: „Dodanie do spektrogramu równoległej warstwy z widokiem widma dźwięku daje możliwość precyzyjnej analizy dźwięku w określonym momencie” budzi wątpliwość wobec faktu, że na spektrogramie zarejestrowano ponad 5 i pół minuty utworu, co sugeruje, że raczej chodzi o analizę fragmentu muzycznego, a nie pojedynczego dźwięku. Cały rozdział trzeci, choć wartościowy poznawczo, to dla niniejszej rozprawy wydaje się w tym zakresie nadmiarowy. Przecież przedmiotem badań jest sprawdzenie przydatności określonej teorii analitycznej, a nie stworzenie kompletnej charakterystyki metod i narzędzi badawczych muzyki elektroakustycznej.

Rozdział czwarty (*Muzyka usłyszana – teoria analizy słuchowej Lasse Thoresena*, s. 84-145) ma charakter metodologiczny i przedstawia całościowo propozycję analityczną Thoresena. Dla polskiego czytelnika jest to bez wątpienia pierwsze tak obszerne przedstawienie tej teorii. Tym ważniejsze wydaje się wyczerpujące uwzględnienie problematyki podjętej przez autora. Treść tego rozdziału jest teoretyczną podstawą analiz wykonanych i przedstawionych przez Doktorantkę w szóstym rozdziale niniejszej pracy. Chcę podkreślić, że przedstawiona tu teoria Thoresena, uwzględniając aspekt analizy muzyki w kontekście „słuchania zredukowanego” opartego na „wyabstrahowani[u] przedmiotów dźwiękowych” i „powiązn[ego] z redukcją fenomenologiczną” (s. 87) zawiera liczne klasyfikacje i wiele zarówno nowych, często metaforycznych pojęć, jak i pojęć już funkcjonujących w literaturze przedmiotu. Dlatego niezwykle ważne i trudne jest precyzyjne przedstawienie tej teorii i zdefiniowanie stosowanych pojęć, zwłaszcza, że dodatkową trudność czyni potrzeba dokonania wartościowej poznawczo translacji z języka angielskiego. Oczywiście wydaje się fakt, że treść tego rozdziału stanowi bazę pojęciową i metodologiczną wykładnię zrealizowanych przez Doktorantkę analiz wybranej muzyki elektroakustycznej. Wobec tego, trudno przecenić wartość tej części rozprawy. Jednakże muszę zauważyć, że także i tu pojawiło się kilka zastrzeżeń. Recenzując wartość merytoryczną tego rozdziału rozprawy, odniosę się do jego treści problemowo.

Po pierwsze, już niemal na początku tego rozdziału Doktorantka stwierdza, że: „Thoresen ukazuje zintegrowaną teorię analizy muzyki, która łączy w sobie wiele aspektów – przede wszystkim teorię Pierre’a Schaeffera, semiotykę, psychologię *Gestalt*, fenomenologiczne podejście do analizy muzyki, spektralne wątki teorii Smalleya oraz fizjologiczne możliwości pamięci/percepcji człowieka podczas słuchania muzyki” (s. 85). Wyniki analiz zawarte w rozdziale szóstym potwierdzają funkcjonowanie w tej teorii zasad percepcyjnych wywiedzionych z psychologii postaci, jednakże nie

są one wyjaśnione w rozprawie, a niektóre sformułowania odnoszące się do gestaltyzmu, wobec wiedzy o fundamentach psychologii postaci, są wręcz niezrozumiałe, jakby Doktorantka sama nie miała pełnego zrozumienia przedstawianych faktów. Brakuje tu choćby niezbyt obszerne wyjaśnienie, czego dotyczą prawa: „bliskości, podobieństwa, zamkniętej formy, wspólnej intensywności, wspólnego momentu czy dobrego doświadczenia”? (s. 89). Czytelnikowi nie przybliży także podstaw psychologii postaci zdanie: „Według Thoresena całość jest wyłaniającym się fenomenem utworzonym w elemencie składowym całości”, bowiem jest ono kuriozalnie sformułowanie. Pytam także o to, co Autorka chciała przekazać w zdaniu cytowanym za Thoresenem: „definicja muzycznego *Gestalt* jako struktury jest zawsze aktem interpretacji, jako kompletnej i wyidealizowanej, nigdy nie pasującej w całości” (s. 89) – czy tłumacząc to zdanie było dla Doktorantki jasne, co Thoresen miał na myśli, bo brzmienie tego tłumaczenia o tym nie świadczy? Błędne jest utożsamianie zasady bliskości z zasadą pokrewieństwa (dodatkowo podkreślone, jako zgodne z zasadami psychologii postaci (por. s. 117)). Wreszcie, w zdaniu: „[a]naliza kategorii formotwórczych jest możliwa dzięki selektywnemu, kategoryzującemu słuchaniu odpowiednich cech” (s. 89) Doktorantka nie precyzuje, o jakich cechach jest tu mowa?

Po drugie, bardzo ważne dla całościowego przedstawienia teorii analitycznej Thoresena są wszelkie jego stwierdzenia włączające pojęcia już funkcjonujące w literaturze, lecz w jego ujęciu uzyskujące bardziej specyficzny sens. Przykładem może być rozumienie przez Thoresena pojęcia „struktury”, które Doktorantka referuje poprzez cytata zdania autora w tłumaczeniu na język polski (s. 91). W rozprawie czytamy więc: „Struktura kształtuje się jako <ograniczony zbiór wyraźnych relacji pomiędzy ograniczonym zbiorem konceptualistycznych elementów pochodnych z percepcji muzycznych wzorów>”, podczas gdy cytowane zdanie Thoresena powinno chyba brzmieć: „ograniczony zbiór wyraźnych relacji pomiędzy ograniczonym zbiorem skonceptualizowanych elementów pochodzących z percepcji muzycznych wzorów”. Szeroki krąg inspiracji wykorzystanych przez Thoresena sprawił, że kwestie grupowania przedmiotów dźwiękowych i ich powiązań pozamuzycznych – co wskazuje Doktorantka w rozprawie – zostały zinterpretowane w kontekście semiotyki, a konkretnie poprzez pojęcie „analizy muzycznej endosemantyki i egzosemantyki”. Wprawdzie Autorka wyraźnie wskazuje, że ta problematyka „wykracza[-] poza zakres niniejszej pracy” (s. 92), jednakże wcześniej odnosi się do pojęcia „znaku” i zaledwie w jednym zdaniu przywołuje rozumienie „natury znaku” przez Thoresena i funkcję „znaku” w jego teorii. Na s. 91-92 czytamy więc: „Autor przypomina, że naturą znaku jest przenoszenie znaczenia i ogólnie mówiąc znak jest elementem, który ma oznaczać coś jeszcze, a także, że znak pełni zadane funkcje w komunikacji. Znaki w teorii Thoresena umożliwiają grupowanie przedmiotów dźwiękowych, dzięki którym można stworzyć pewne wzory dźwiękowe”. W tym kontekście, bez lektury pracy teoretycznej Thoresena, trudno jest ocenić do czyjego rozumienia znaku skłania się autor – Ferdinanda de

Saussure'a czy Charlesa S. Peirce'a – i w związku z tym trudno jest wyobrazić sobie, w jaki sposób „[z]naki w teorii Thoresena umożliwiają grupowanie przedmiotów dźwiękowych...”.

Po trzecie, bardzo wartościową częścią pracy badawczej Doktorantki byłoby bardziej jednoznaczne eksplikowanie wspólnych pojęć i typologii w teorii Thoresena oraz wcześniej charakteryzowanych teoriach, Schaeffera czy Smalley'a, bądź ich krytyczna interpretacja jeśli pomiędzy propozycjami autorów były istotne różnice. Tego typu działanie zapewniłoby także integralność pomiędzy podrozdziałami z rozdziału drugiego dysertacji a treścią rozdziału czwartego. Również mimo wyraźnego wskazania, że teoria analityczna Thoresena nawiązuje do teorii przedmiotów dźwiękowych Schaeffera (por. np. s. 85, 87 lub 94, 95 czy 114) termin „przedmiot dźwiękowy” nie jest już tak konsekwentnie stosowany zarówno w tym rozdziale, jak również w analitycznym rozdziale szóstym recenzowanej pracy.

Po czwarte, odniosłam wrażenie, że niektóre terminy wprowadzone przez Thoresena lub przejęte z innych źródeł jego inspiracji nie są wyczerpująco lub jasno przedstawione czytelnikowi. W tym miejscu przykładowo odniosę się tylko do kilku. Na s. 99 nie jest poprawnie wyjaśniona istota formantu, co skądinąd jest jednoznacznie określone w akustyce. Niezrozumiałe jest przetłumaczenie ang. „oblique” na „proporcjonalny” (s. 102), zwłaszcza, że typologia pulsu wg Thoresena wyraźnie wskazuje na puls regularny i nieregularny oraz taki, jaki tworzy kategorię pośrednią między dwoma poprzednimi (por. Thoresen, Hedman 2007, s. 135). Na s. 101 z kolei Doktorantka napisała: „Czas falujący często stosuje się do wypełnienia lub dokonania dalszego podziału trwającego akordu”. Wydaje się, że poprawniejsze merytorycznie byłoby zdanie, np.: „Jako czas falujący określony jest czas potrzebny do wypełnienia lub dokonania dalszego podziału trwającego akordu” – bowiem czasu jakiegokolwiek nie „stosuje się do wypełnienia lub dokonania” czegoś. Z punktu widzenia podstaw fizyki nielogicznie brzmi także stwierdzenie na s. 102: „czas falujący to prędkość ruchu” – czas nie może być utożsamiany z prędkością, w nauce musimy wypowiadać się precyzyjnie. W tabeli na s. 99 symbol niewypełnionego/pustego koła jest w kolumnie „znaczenie” określony jako „sinusoida” zamiast ton prosty lub sinusoidalny. Sinusoida jest krzywą obrazującą na wykresie amplitudowo-czasowym przebieg takiego tonu prostego. W oryginale Thoresen określa taki przedmiot dźwiękowy jako *sinusoidal sound object* (fr. *sons purs* – por. Thoresen, Hedman 2007, s.133).

Wreszcie, na s. 97-98 Doktorantka tabelarycznie ujęła „rozszerzoną klasyfikację przedmiotów dźwiękowych” wraz z ich krótką charakterystyką oraz „informacjami dodatkowymi”. Wobec zacytowanej z pracy Thoresena tabeli (por. s. 96) odnoszę nieodparte wrażenie, że ujęcie zaproponowane przez Doktorantkę w tabeli ze s. 97-98 nie jest – jak wskazuje Doktorantka – „klasyfikacją przedmiotów dźwiękowych [...]” (s. 97), tylko rodzajem wykazu określeń/nazw przedmiotów dźwiękowych. Zacytowana za Thoresenem klasyfikacja wyraźnie pokazuje, że np. wśród stabilnych przedmiotów dźwiękowych o określonej wysokości dźwięku mogą być np. zarówno

przedmioty chwiejne, jak i iterowane. Notabene te dwa wymienione jako ostatnie typy przedmiotów dźwiękowych mogą z kolei pojawić się zarówno np. w grupie zmiennych przedmiotów dźwiękowych dystonicznych, jak i w grupie zmiennych przedmiotów dźwiękowych złożonych o nieokreślonej wysokości. Wobec tego, omawiana tu tabela nie ujmuje wzajemnych relacji pomiędzy wyszczególnionymi typami przedmiotów dźwiękowych, a więc nie jest klasyfikacją.

Z kolei w omówieniu drugiego poziomu analizy pojawia się pojęcie *sound-character*, które Doktorantka tłumaczy jako „charakter dźwięku” (s. 116) i opisuje jako „element podstawowy” na tym poziomie analizy, „będący odpowiednikiem motywu muzycznego”. Uważam, że oryginalna wersja językowa pojęcia, jak i dalszy opis zaproponowany przez Doktorantkę świadczą o tym, że ten „element podstawowy” powinien być w polskiej wersji językowej tłumaczony jako „charakter brzmienia”, przy czym to brzmienie konstytuuje cały przedmiot dźwiękowy, który – jak pokazują to wyniki wykonanych analiz – może być budowany z co najmniej dwóch szeroko rozumianych dźwięków. Niestety w tym przypadku Autorka konsekwentnie zarówno w tym rozdziale, jak i w rozdziale szóstym czy też tytule drugiego aneksu używa pojęcia „charakter dźwięku”.

W rozdziale piątym (*Badanie percepcji słuchaczy w kontekście teorii Thoresena*, s. 146-166) opisano przeprowadzony „eksperyment”, czyli po prostu badanie empiryczne wykonane przez Doktorantkę. Miało ono na celu – co zadeklarowała Autorka – „próbę uporządkowania przedmiotów dźwiękowych na skali jasności, ziarnistości oraz skategoryzowania początku dźwięku zgodnie z przyjętymi przez Thoresena kategoriami; skonfrontowanie sposobu słyszenia autora badania ze sposobem słyszenia muzyków, którzy po raz pierwszy przeprowadzali takie analizy słuchowe” (s. 146). Myślę, że chodziło tu m.in. o skategoryzowanie „początków przedmiotów dźwiękowych” a nie „początków dźwięku”. Myślę także, że przeprowadzone badanie empiryczne wymagało ogromnego nakładu pracy Doktorantki związanego z przygotowaniem materiału dźwiękowego (tu warto zaznaczyć, że tabele przedstawiające odpowiedzi uczestników badania zawierają zastanawiająco różną liczbę próbek – np. 35 w tabeli 9 na s. 155 i 25 w tabeli 11 na s. 158), realizacją badania empirycznego, a przede wszystkim dokonaniem analizy i ewaluacji wyników. Treść omówienia wyników i podsumowanie tego badania (s. 165-166) wskazują, że badanie nie spełniło spodziewanych funkcji, a otrzymane wyniki nie były w pełni wiarygodne, tym samym nie uzyskały spodziewanej wartości poznawczej dla całościowych analiz wybranych pięciu kompozycji. Starannie zebrane wyniki i ich ewaluacja pozwoliły jedynie, co podkreśliła Doktorantka, „zaobserwować pewne tendencje”, a „badanie należy traktować jako badanie pilotażowe, mające na celu wskazanie podobieństw i różnic w zakresie przetwarzania dźwięku, nie zaś ich kategoryzację” (s. 166). Można oczywiście polemizować, czy rzeczywiście to badanie zrealizowane na tak niewielkiej próbie badanych mogło wskazać jakiegokolwiek „podobieństw[a] i różnic[e] w zakresie przetwarzania dźwięku”, ale abstrahując od tego, należy zgodzić się z konkluzją Doktorantki, że „analiza

odseparowanych próbek” nie uwzględnia „kontekstu”, w którym one występują w danym utworze i dlatego warto zadać sobie pytanie, czy ten – jeszcze raz podkreślę – bardzo czaso- i pracochłonny etap badań był dla głównego celu niniejszej rozprawy rzeczywiście konieczny?

Ostatni rozdział dysertacji (*Analiza utworów*, s. 167-226) w zasadniczej części zawiera wyniki analiz pięciu wybranych utworów elektroakustycznych, natomiast otwiera go dwustronicowy tekst wyjaśniający etapy przygotowania analizy słuchowej zgodnie z intencją Thoresena, ale też przystosowaniem tego badania do analizy muzyki elektroakustycznej, a zamyka – podsumowanie analiz. W zakresie analiz badanych utworów Doktorantka dokonała selekcji szczegółowych przedmiotów analiz, co dość niefortunnie określiła jako wybór „technik” (s. 168), a kolejność przedstawienia wyników analiz tychże przedmiotów szczegółowych wyznaczyła wewnętrzną strukturę pięciu podrozdziałów tej części rozprawy. Wyniki analiz przedmiotów dźwiękowych zostały przedstawione w dwojaki sposób, tj. deskryptywnie oraz graficznie z zastosowaniem symboli graficznych uwzględnionych w pracy Thoresena. Po nich zawsze pojawiły się zestawione tabelarycznie wyniki analiz charakterów przedmiotów dźwiękowych (tu określanych jako „charakter dźwięku”), ich konfiguracje w wydzielonych warstwach, a na zakończenie przedstawiania wyników analiz badanego utworu Doktorantka opisywała wyniki analiz dynamiki formy i pól czasu, często – choć nie zawsze – konfrontując je z intencją twórczą kompozytora. Przedstawione w tym rozdziale wyniki analiz pięciu utworów elektroakustycznych są oczywiście wzbogacone o już wspomnianą rejestrację audiowizualną na dołączonym do rozprawy nośniku, a także o odrębnie utrwalone analizy spektromorfologiczne i charakterów przedmiotów dźwiękowych, zawierające graficzną ich rejestrację zgodnie z czasowym przebiegiem narracji dźwiękowej w danym utworze (aneks 2). Imponująca praca analityczna Doktorantki potwierdziła adekwatność, a zarazem uniwersalność propozycji analitycznej Thoresena. Zauważone przeze mnie mankamenty szóstego rozdziału rozprawy ewidentnie wynikają ze wspomnianych już problemów translacyjnych, braku konsekwencji terminologicznej w odniesieniu do terminów wielokrotnie przywoływanych i niedociągnięć wskazanych tu w omówieniach treści poprzednich rozdziałów. Przykładowo: „utwór rozpoczyna się dźwiękiem dystonicznym” (s. 172), „akumulacja dźwięków o określonej wysokości i opadającym kierunku częstotliwości” (s. 173) [podkreślenie – JHJ] czy „natomiast jeśli dźwięki zbliżone są do pojedynczej sinusoidy, wówczas tworzą akord zbudowany z elementów niezamalowanych” (s.183). Zwłaszcza ten ostatni przykład pokazuje do jakich nonsensów może doprowadzić brak precyzji wypowiedzi i błędna translacja pojęć. Ponadto większą wartość poznawczą, mimo pewnych mankamentów, zyskałyby zestawienia wyników analiz, gdyby w obrębie opisu charakteru przedmiotu dźwiękowego czy typu przedmiotu dźwiękowego Doktorantka założyła obecność stałej liczby kryteriów, czynników i wartości umieszczanych w opisach. Brak tej stabilności stopnia uszczegółowienia opisów spowodował, że niektóre wyniki analiz są przedstawione bardziej

wyczerpująco (np. „przedmioty akumulacyjne”, s. 184), a inne – dość lapidarnie (np. „przedmiot specjalny”, s. 185), co nie sprzyja dokonaniu porównań. W podsumowaniu analiz Doktorantka zrealizowała wartościowej poznawczo ewaluacji wyników przeprowadzonych analiz, co dało pewne quantum wiedzy o analizowanej tu muzyce elektroakustycznej.

Pracę zamyka dość krótkie *Zakończenie* (s. 227-230), w którym zamieszczono reasumpcję przedstawionej w rozprawie problematyki. W zdecydowanej większości konkluzje Doktorantki są przekonywujące, choć – ze względów językowych – pojawia się też kilka zastrzeżeń. Na s.227 trafniejsze byłoby podkreślenie faktu, że „każdy człowiek inaczej percypuje przedmioty dźwiękowe”, a nie – jak zostało zapisane – „dźwięki”. Zbyt lapidarnie sformułowano uwagę o wpływie warunków słuchania muzyki elektroakustycznej na jej obraz percepcyjny w ogóle, a wyniki przeprowadzonych analiz w szczególności. W rezultacie pojawiło się dość niefortunne stwierdzenie, że „duży wpływ na charakterystykę dźwięku [znowu dźwięku, a nie przedmiotów dźwiękowych, a oto tu chodziło – JHJ] oraz jego kategoryzację ma również powietrze i przestrzeń, w jakiej rozchodzi się dźwięk” (s. 227). Nie poprawia jakości tego stwierdzenia odwołanie się do mojej pracy, bowiem przedstawione w niej mechanizmy percepcyjne odnoszą się do podstaw psychologii *Gestalten*, do których eksplikytnie odwołuje się Thoresen, a więc nie stało nic na przeszkodzie, aby i w przedstawionych w rozprawie wynikach analiz uwzględnić te mechanizmy. Zadziwiające jest że, zasadność podjętej przez Doktorantkę pracy badawczej podważa sama Doktorantka pisząc: „[w]szystkie te czynniki powodują, że każda analiza może różnić się od siebie właściwie na każdym poziomie” (s. 227). W końcu, jakkolwiek udało się Doktorantce uzyskać odpowiedzi na postawione we *Wstępie* pytania, to mam zasadniczą wątpliwość, czy istotnie „zastosowana nomenklatura”, wg Autorki, „zwiększ[a] świadomość słuchaczy, ponieważ będą w stanie nazwać to, co słyszą” (s. 228). Natomiast z pewnością Doktorantka potwierdziła swoje kompetencje w zakresie posiadania „odpowiedniego przygotowania słuchowego” jako analityk, o czym świadczą zarejestrowane graficznie wyniki analiz wybranych utworów elektroakustycznych spójne z wyłaniającym się „obrazem słuchowym” analizowanej muzyki.

Na zakończenie oceny zawartości merytorycznej poszczególnych rozdziałów stwierdzam, że ich wartość – poza aspektem poznawczym – byłaby dla całej dysertacji dużo większa, gdyby Autorka krytycznie adaptowała metaforyczne pojęcia i precyzyjniej stosowała przyjętą terminologię wraz z ich interpretacją i wskazaniem ich użyteczności dla dalszych części rozprawy. W tym kontekście ewentualna publikacja dysertacji wymaga koniecznej rewizji tłumaczeń i definicji stosowanych w teorii Thoresena pojęć, a także usunięcia wszelkich nieściśłości.

3. Ocena formalnej strony pracy, materiały źródłowe

Rozprawa jest na ogół napisana poprawnym i klarownym językiem, a pojawiające się mankamenty językowe wynikają z nazbyt dosłownych translacji. W odniesieniu do metaforycznego charakteru niektórych propozycji terminologicznych Thoresena, warto byłoby zastosować w przypisach cytowanie oryginalnej wersji językowej, co umożliwiłoby wyjaśnienie ewentualnych wątpliwości pojawiających się wobec sformułowań zawartych w tekście głównym. W rozprawie pojawiają się tzw. literówki – s.: 14, 20, 27, 101, 124, 207 lub błędy stylistyczne – np. początek trzeciego akapitu na s. 36 czy w drugim akapicie na s. 46. Przypisy zostały wykonane zgodnie z obowiązującymi standardami. Na szczególne wyróżnienie zasługują starannie wykonane rejestracje wyników analiz w aneksie 2. oraz na załączonym nośniku. Bibliografia została podzielona na spis materiałów źródłowych wykorzystanych w analizach oraz literaturę przedmiotu z dodatkowym podziałem wg typów publikacji.

Konkluzja

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska mgr Moniki Lech stanowi ważne studium teoretyczno-analityczne, podejmujące aktualny, bo wciąż niewyczerpująco zbadany, problem z pogranicza psychologii poznawczej, psychoakustyki i muzykologii systematycznej. Mimo licznych mankamentów i uwag polemicznych stwierdzam, że pracę czyta się z dużym zainteresowaniem, a Autorka wykazała kompetencje analityczne wobec rzadko podejmowanych w Polsce badań muzyki elektroakustycznej. Rozprawa skłania do refleksji i może być cennym źródłem informacji i dalszych inspiracji dla badaczy interesujących się tą trudną i złożoną problematyką.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska mgr Moniki Lech pt. *Teoria analityczna Lasse Thoresena i jej zastosowanie do badania elektroakustycznych utworów kompozytorów polskich*, spełnia wymagania stawiane w *Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* z 14 marca 2003 r. z późniejszymi zmianami (Dz. U. z 27 września 2017 r., poz. 1789) oraz w *Przepisach wprowadzających ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz.U. z 30 sierpnia 2018 r., poz. 1669) i stawiam wniosek o dopuszczenie Pani mgr Moniki Lech do publicznej obrony rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej – kompozycja i teoria muzyki.


/-/ dr hab. Justyna Humięcka-Jakubowska, prof. UAM