

dr hab. Violetta Przech
profesor uczelni
Akademia Muzyczna
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
Dziedzina sztuki muzyczne
Dyscyplina artystyczna kompozycja i teoria muzyki

Strzelce Górne, dnia 16 marca 2020 roku

RECENZJA

w przewodzie doktorskim mgr Moniki Lech przygotowana na zlecenie Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 roku, poz. 1789) oraz Dz. U. z 2018 roku poz. 261 oraz art. 179 ust.1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku (Dz. U. z dnia 30 sierpnia 2018 roku poz. 1669).

Mgr Monika Lech w rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Teoria analityczna Lasse Thoresena i jej zastosowanie do badania elektroakustycznych utworów kompozytorów polskich*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt i dr. Adama Rosińskiego w funkcji promotora pomocniczego, przedstawiła pierwszą w Polsce próbę całościowego ujęcia metody analizy muzyki elektroakustycznej z jej praktycznym zastosowaniem.

W poszukiwaniu adekwatnych, systemowych, rozwiązań analitycznych, konstatując lukę w badaniach tego obszaru twórczości dotyczących, Autorka dysertacji skłoniła się ku teorii Lasse Thoresena (ur. 1949) – kompozytora i teoretyka muzyki, również dydaktyka, związanego z Akademią Muzyczną w Oslo.

W teorii analizy Thoresena, która w sferze orientacji metodologicznej łączy „podejście fenomenologiczne ze strukturalistycznym” [s. 8] Pani Monika Lech dostrzega szerokie spektrum wartości, które można przyporządkować różnym perspektywom oglądu dzieła muzycznego. Autorka podkreśla uniwersalność i wielowymiarowość teorii Thoresena, co skutkuje jej przydatnością w analizowaniu utworów reprezentujących rozmaite style. Za szczególny walor metody Thoresena Doktorantka uznaje przyjętą przezeń „perspektywę słuchacza”, niekoniecznie zainteresowanego technicznymi metodami osiągnięcia kompozytorskich celów, a przedkładającego raczej – jak można przypuszczać – brzmieniowo-estetyczny rezultat dokonanych zabiegów, czyli „muzykę taką jaką jest słyszana” (*music-as-*

heard, s. 86). Autorka dysertacji docenia w tym kontekście wypracowany przez Thoresena aparat terminologiczny, który uwzględnia pojęcia określające dźwięki uznawane powszechnie za niemuzyczne lub uzyskiwane na instrumentach muzycznych metodami niekonwencjonalnymi (nienormatywnymi), co umożliwia odejście od wcześniej dość powszechnie stosowanego języka określeń metaforycznych czy *stricte* technicznych opisujących jakość dźwięku. Z perspektywy muzyki elektroakustycznej za niezwykle istotny element warsztatu analitycznego Pani M. Lech uznała proponowane przez Thoresena, odmienne od rozwiązań zgłoszonych przez innych autorów, graficzne odwzorowanie muzyki (stanowiące ekwiwalent partytury), które nie ogranicza się jednak „tylko do transkrypcji usłyszanych dźwięków” [jak komentuje Doktorantka], lecz „obejmuje również interpretację relacji między elementami tworzącymi strukturę utworu [...], każdy poziom analizy wyznaczony przez Thoresena posiada zestaw własnych znaków, które mają ułatwiać percepcję utworu oraz analizę porównawczą” [s. 8].

U progu działań analitycznych Autorka przedstawia cele przedsięwzięcia, formułuje pytania badawcze, wskazuje kryteria wyboru kompozycji przeznaczonych do analizy, służących w konsekwencji wykazaniu ew. przydatności teorii/metody analitycznej Thoresena.

Zwraca uwagę wielokontekstowość i komplementarność ujęcia tematu. Doktorantka uwzględnia kontekst dziejów muzyki elektroakustycznej w Polsce (rozdział I) i historii analizy tego gatunku twórczości, omawiając, rezonujące w teorii Thoresena, koncepcje metodologiczne Pierre’a Schaeffera i Denisa Smalleya (rozdział II), przedstawia narzędzia warsztatu analitycznego w postaci oprogramowania komputerowego współcześnie stosowanego do analizy muzyki elektroakustycznej (rozdział III).

Główne części pracy stanowią kolejne rozdziały: IV – poświęcony teorii analizy słuchowej Lasse Thoresena i VI, w którym przydatność tej teorii jako metody poddana została weryfikacji w przyjętych przez Autorkę procedurach analitycznych i osiągniętych wynikach analizy pięciu wybranych kompozycji: Andrzeja Dobrowolskiego *Passacaglii für TX* (1989?) Krzysztofa Knittla *Robaku Zdobywcy* (1976), Stanisława Krupowicza *Tako rzeczce Bosch* (1985) Prasquala *Mother Nature* (2004?), Ryszarda Szeremety *SY99 Message* (1993?). Rozdział V natomiast stanowi swego rodzaju pomost łączący prezentację trójpoziomowej teorii/metody analizy Thoresena z jej praktycznym zastosowaniem do analizy wymienionych utworów. Doktorantka, dając wyraz świadomości, iż istotnym elementem każdej analizy audytywnej są predyspozycje i umiejętności percepcyjne słuchaczy, podjęła ich przetestowanie

wykorzystując metodę eksperymentu. Jego celem – jak informuje – było uporządkowanie, wyabstrahowanych z kompozycji przeznaczonych do analizy, próbek „przedmiotów dźwiękowych na skali jasności, ziarnistości oraz skategoryzowania początku dźwięku zgodnie z przyjętymi przez Thoresena kategoriami” [s. 146]. Przeprowadzony eksperyment nie przyniósł jednak satysfakcjonujących (oczekiwanych) rezultatów. Nie zobiektywizował bowiem sfery wraźniowej percepcji dźwiękowych obiektów. Sytuację tę Autorka wyjaśnia faktem, iż tego typu analizie słuchowej uczestnicy eksperymentu¹ poddani zostali po raz pierwszy, testowania nie poprzedzono specjalnym szkoleniem, co ostatecznie skutkowało brakiem odpowiedniego (specjalistycznego) przygotowania uczestników w zakresie kategoryzowania przedmiotów dźwiękowych metodą Thoresena. Wprowadzone przez teoretyka kategorie: jasności, ziarnistości, początku dźwięku i metoda ich oceny polegająca na przypisaniu określonej liczby danemu wrażeniu dźwiękowemu okazały się dla uczestników badania wysoce niejednoznaczne, a w konsekwencji w wynikach rozbieżne i jedynie w ograniczonym zakresie możliwe do wykorzystania w analizach konkretnych utworów, bo jak słusznie Doktorantka zauważa: „[...] w muzyce ważny jest kontekst, w jakim pojawia się dany przedmiot i to stanowi źródło odniesienia” [s. 166].

Na wyróżnienie zasługuje warsztat analityczny Doktorantki. W przeprowadzonych analizach wybranych utworów Autorka umiejętnie, w sposób adekwatny do badanego materiału, dobiera postulaty przyjętej metody, koncentrując uwagę na:

1. spektromorfologicznej analizie „przedmiotów dźwiękowych” stanowiącej ekwiwalent pierwszego (elementarnego) poziomu metody Thoresena, równoznacznego z przedstawieniem „przedmiotów dźwiękowych”;
2. „charakterach dźwięku”, ustanawianych przez grupy „przedmiotów dźwiękowych” będących odpowiednikami motywów w muzyce klasycznej, współuczestniczących w tworzeniu hierarchicznie funkcjonujących „warstw” (kategoria fakturalna i czasowo-przestrzenna), rozpatrywanych w ramach drugiego poziomu analizy – zgodnie z teorią Thoresena;

¹ Uczestnikami eksperymentu było siedmiu studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku i jedenastu studentów Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

3. procesach formotwórczych zmierzających ku określeniu formy kompozycji reprezentującej uogólniony, najwyższy stopień konstytucji dzieła, właściwy dla trzeciego poziomu analizy.

Aplikując teorię Thoresena, jako metodę analizy, na tworzywo muzyki elektroakustycznej Doktorantka wykazała istotne i specyficzne (z punktu widzenia kategorii wprowadzonych przez Norwega) własności pięciu przeanalizowanych kompozycji, a włączając procedurę porównania uzyskanych wyników wskazała na podobieństwa i różnice zastosowanych środków kompozytorskich sporadycznie odnosząc się do walorów estetycznych kompozycji.

Cennym elementem wnioskowania Doktorantki jest wyartykułowanie, oprócz w większości pozytywnych aspektów metody Thoresena, również jej wątpliwych punktów.

Z jednej strony – zauważa Doktorantka – badacz/analytyk, w wielokrotnym audytywnym doświadczaniu dzieła, ma szansę, przyjmując za Thoresenem trójpoziomą procedurę postępowania analitycznego, zbudować „kompleksową reprezentację całego analizowanego utworu muzycznego, od przedmiotów dźwiękowych poprzez określone wzory aż po identyfikację formy” [s. 227]. Z drugiej strony jednak Autorka dysertacji niepokoi umieszczoną w zakończeniu konstatacją, iż „każda dokonana analiza może różnić się od siebie właściwie na każdym poziomie” [s. 227]. Podobne stwierdzenie pojawiło się już wcześniej w Jej rozważaniach [s. 145]: „Pomimo zamysłu uniwersalności, jaki przyświeca teorii Thoresena, analiza muzyki i jej graficzna reprezentacja w wykonaniu różnych słuchaczy-badaczy będzie za każdym razem odmienna”. Doktorantka nie wyjaśnia jednak możliwych zakresów owej odmienności. Zaś wśród jej przyczyn wymienia: „zaistnienie różnych warunków odsłuchu utworu, różny poziom wytrenowania analytyka w zredukowanym słuchaniu, różne umiejętności w zakresie przypisania dźwięku do poszczególnych kategorii, różny stopień szczegółowości zapisu i wreszcie różnorodność perspektywy, jaką może przyjąć słuchacz”. Wobec zarysowanego kontekstu nasuwa się pytanie o optymalizację (i specyfikację zarazem) warunków analizy w sposób, który umożliwiłby jednak powtarzalność (a więc weryfikowalność) jej wyników w odniesieniu do, pozostającej w centrum zainteresowania Autorki, muzyki elektroakustycznej.

Za istotnie słaby punkt metody Thoresena, który może również skutkować rozbieżnością wyników analiz kompozycji elektroakustycznych, Doktorantka uznała brak „rozwiązania, które umożliwiłoby spójną analizę przestrzenności dźwięku” [s. 229]. Autorka wskazuje perspektywę udoskonalenia metody Thoresena w tym zakresie poprzez próbę sformalizowania koncepcji

D. Smalleya. Niedosyt pozostawia również – zdaniem M. Lech – drugi poziom analizy proponowanej przez norweskiego teoretyka odnoszący się do „wzorów dźwiękowych”, który – zgodnie z sugestią Autorki – wymaga „uspójnienia przedstawionych przez Thoresena koncepcji innych analityków” [s. 229]. Natomiast w przypadku trzeciego poziomu analizy, dotyczącego elementów i procesów formotwórczych, Doktorantka słusznie dostrzega nadmierną wieloznaczność metody i oznaczeń graficznych [s. 229].

Konkludując ostatecznie, iż „Repertuar muzyki elektroakustycznej jest [...] jednym z najbardziej zaniedbanych w polskiej teorii muzyki i muzykologii obszarem badawczym z zakresu XX i XXI stulecia” [s. 230], Autorka dysertacji krytycznie odnosi do programowej oferty szkolnictwa muzycznego w Polsce, nieuwzględniającej w zakresie kształcenia słuchu nauki słuchania taksonomicznego. Zarzuca również, że trening słyszenia muzycznego oparty jest jedynie na dźwiękach instrumentalnych. O ile generalnie Doktorantce trzeba przyznać rację i na podstawie jej uwag (co sugeruję) wypracować postulat poszerzenia oferty edukacyjnej w zakresie kształcenia słuchu, to za nieprecyzyjny należy uznać pogląd, iż program kształcenia słuchu bazuje jedynie na materiale muzyki instrumentalnej – z pewnością ów materiał należy rozszerzyć co najmniej o repertuar utworów wokalnych i wokalno-instrumentalnych.

Pracę dopełnia starannie opracowana obszerna *Bibliografia*, odwołująca w większości do prac anglojęzycznych, ale także do kilku pozycji w języku francuskim i jednej w niemieckim, co przekonuje o wyczerpującym, obejmującym światowy zasięg i poziom, rozeznaniu przez Autorkę literatury przedmiotu.

Niezwykle cennym elementem dysertacji są również trzy aneksy: pierwszy – zawierający analityczny materiał audiowizualny, drugi – prezentujący analizy spektromorfologiczne, trzeci natomiast – w formie słownikowej wyjaśniający wykorzystane w pracy terminy specjalistyczne.

Dodatkowe uwagi:

1. Postawione w rozdziale wstępnym pytania badawcze sformułowane zostały nieprecyzyjnie, zbyt ogólnie, np. pytanie drugie [s. 9]: „Czy można porównywać utwory bez pośrednictwa zapisu nutowego?” Przypuszczam, że Autorka sugeruje doświadczenie audytywne jako wyłącznie źródło poznania i porównywania kompozycji bez możliwości kontaktu słuchacza-analityka z zanotowaną (w tradycyjnym rozumieniu) wersją dzieła... Odpowiedź twierdząca na to pytanie w pierwszym odruchu wydaje się oczywista aż do momentu kiedy nie sprecyzujemy jakie parametry podlegać mają słuchowemu rozpoznaniu, a potem ew. porównaniu.

Odwołując się do przykładu: nie jest wszakże możliwe by na podstawie wyłącznie analizy słuchowej rozpoznać konceptualną (seryjną) składnię kompozycji dodekafonicznej (serialnej), która – jak wiadomo – jest dla ucha indyferentna.

2. Nie można zgodzić się z powieloną przez Doktorantkę błędną informacją [s. 18-19], iż Bogusław Schaeffer w kompozycji *Non stop* (1960) wprowadził dźwięki elektroniczne [informacja ta przejęta została za publikacją A. Mądro *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2017, o czym wiadomo na podstawie przypisu 53, s. 19]. Tymczasem *Non stop* Schaeffera jest kompozycją awangardową, reprezentującą gatunek teatru instrumentalnego, przeznaczoną na fortepian, w której twórca poleca wykonawcy – pianiście także niepianistyczne funkcje w postaci zachowań *quasi* wokalnych: gwizdania, wykrzykiwania, śpiewania lub wypowiedzania wybranych samogłosek lub spółgłosek nad otwartym pudłem fortepianu – czynności te aktywizują rezonans strun i amplifikują akustycznie, instrumentalizując niejako, głos ludzki. Czy to są dźwięki generowane elektronicznie?

3. Zdarza się, że Autorka formułuje dyskusyjne poglądy, np. na s. 31 komunikuje: „Odbiór tego rodzaju muzyki jest inny, gdyż człowiek nie wykorzystuje zmysłu wzroku i nie widząc wykonawcy, nie może odbierać jego emocji”. Nie obserwując wykonawcy odbieramy jednak emocjonalność jego gry – znane są przypadki konkursów, podczas których jurorzy z założenia pozbawieni są możliwości obserwowania aktu wykonania, czyli elementu performatyki, który może mieć wpływ na ocenę jakości interpretacji. W tych sytuacjach chodzi o (by – *per analogiam* – posłużyć się wyjaśnieniem Pierre’a Schaeffera, które Doktorantka przytacza w pracy w kontekście akuzmatyki) „[...] odrzucenie warunkowania instrumentalnego i kulturowego, **by postawić przed nami to, co dźwiękowe** [podkr. VP], i jego muzyczną <możliwość>” [s. 32]. Podobnie w przypadku odbioru nagrań audio – nie jesteśmy pozbawieni wszakże możliwości percepcji emocjonalnej sfery interpretacji. Wydaje się, iż ew. utrudnienia w odbiorze muzyki elektroakustycznej, o których pisze Pani M. Lech, wynikają nie tyle z wyeliminowania bodźców wzrokowych co z własności samego materiału i zakresu kompetencji odbiorcy.

4. Dysertacja nie jest pozbawiona drobnych błędów w sferze języka wypowiedzi, pewnych niezręczności stylistycznych, choć na ogół styl pisarski Autorki nie budzi zastrzeżeń. Praca zawiera usterki redakcyjne, w tym sporo tzw. literówek (np. „Scheffera” zamiast Schaeffera, s. 23), przestawienia liter (np. „w kliku” zamiast w kilku, s. 10), inne – np. „na akademii”

zamiast w akademii [s. 16], „w drugim poziomie swego modelu analizy” zamiast na drugim poziomie... [s. 67], itp.

Inne osiągnięcia Doktorantki

Przedstawione przez Panią Monikę Lech *dossier* pozwala skonstatować jej aktywność w zakresie czynnego uczestnictwa w konferencjach naukowych (międzynarodowych i ogólnopolskich – łącznie siedmiu), zorganizowanych przez czołowe ośrodki naukowe i artystyczne w kraju (Warszawa, Kraków, Poznań, Gdańsk). Tematyka wystąpień Doktorantki oscylowała wokół zagadnień związanych z głównym nurtem Jej przedsięwzięć badawczych, których zwieńczeniem jest przedstawiona dysertacja doktorska.

Materialnym efektem prowadzonej działalności naukowej są dwa artykuły:

- *Matematyczna koncepcja techniki kompozytorskiej na przykładzie „Mists” Iannisa Xenakisa* – tekst opublikowany przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku w 2012 roku, w serii: Muzyka fortepianowa: *Refleksja teoretyczna, sztuka pianistyki*;
- *„Passacaglia 40 z 5” oraz „Passacaglia für TX” Andrzeja Dobrowolskiego – analiza porównawcza* – tekst przyjęty do druku przez Wydawnictwo UMFC w Warszawie.

Na wyróżnienie zasługuje również sprofilowana dydaktycznie aktywność Doktorantki, w szczególności siedem wygłoszonych przez nią wykładów dla społeczności Uniwersytetu Warszawskiego (Instytut Muzykologii) i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, świadczących o wysokich kompetencjach Doktorantki w szeroko rozumianym obszarze muzyki elektroakustycznej.

Ponadto, Pani Monika Lech jest członkiem Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej.

Konkludując:

Zarówno zawartość merytoryczna jak i strona formalna rozprawy utwierdzają w przekonaniu, iż praca mgr Moniki Lech spełnia wymagania nakładane na prace doktorskie, określone w art. 13 ustęp 1 Ustawy z dnia 14.03.2003.

Rozprawę doktorską Pani mgr Moniki Lech przyjmuję w całości i wnoszę do Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów procedury przewodowej.

