

Prof. dr hab. Marek Chołoniowski

Kraków, dnia 3.09.2021 r.

Akademia Muzyczna

im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

**Ocena rozprawy doktorskiej
mgr Krzysztofa Sztekmilera pt.**

„Wielośladowy montaż dźwięku jako środek kreacji wyrazu artystycznego dzieła na przykładzie nagrania Tria fortepianowego d-moll op. 49 nr 1 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy”

Krzysztof Sztekmiler jest uznanym reżyserem dźwięku, realizatorem wielu znaczących rejestracji muzyki klasycznej, współczesnej i popularnej.

Jest absolwentem dwóch uczelni. Dyplom magisterski i tytuł mgr inżyniera z elektroniki uzyskał w 1981 roku na Politechnice Łódzkiej, a w 1983 roku dyplom magisterski z wyróżnieniem w zakresie gry na gitarze na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Łodzi. Dokonał kilku nagrań jako gitarzysta. Swoją działalność pedagogiczną realizował jako nauczyciel gry na gitarze w PSM I i II st. w Łodzi, jako asystent na Wydziale Edukacji Uniwersytetu Łódzkiego, a także prowadząc zajęcia na Podyplomowych Studiach Muzyki Filmowej w Łodzi.

Jego główna działalność dotyczyła jednak realizacji nagrań i konserwacji sprzętu elektronicznego. Jego dorobek jako realizatora i reżysera dźwięku to przygotowanie 97 płyt CD, nagrania archiwalne koncertów (672), w tym w większości muzyki współczesnej festiwalu „Musica moderna” (372), muzyki kameralnej (254) i muzyki symfonicznej (40), ale także nagłośnienia koncertów muzyki współczesnej. Był także autorem elektronicznych modyfikacji akustyki sal koncertowych.

Za swoje dokonania w rozwój infrastruktury elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Łodzi w 2001 roku został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi.

Tematem pracy doktorskiej jest nagranie Tria fortepianowego d-moll op. 49 nr 1 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy. Do pracy tekstowej doktorant dołącza nagranie będące głównym tematem rozprawy oraz materiał zawierający dorobek artystyczny i dydaktyczny wraz z nagraniami poszczególnych części Tria.

Rozdział 1 pracy dotyczy historii fonografii i rozwoju technik montażu. Pojawiają się w nim ważne etapy rozwoju fonografii od II połowy XIX wieku. Przejście od analogowych metod montażu do cyfrowych technik rejestracji i

wyrafinowanych technologii w podziale na rozwiązania hardware'owe i software'we są ciekawym skrótem wiedzy na ten temat. Doktorant przechodzi od omówienia wybranych technik montażu po przegląd stosowanych metod pod kątem ich muzycznej przydatności. Ten aspekt jest omawiany bardziej szczegółowo z różnych perspektyw w następnych rozdziałach.

Rozdział 2 otwiera rozważania na temat różnych czynników wpływających na kształt artystyczny nagrywanego i montowanego dzieła muzycznego. Na str. 14 pojawiają się odniesienia do wypowiedzi Krystyny Diakon, w części kontrowersyjne, w którym autorka zestawia poezję i muzykę jako formy sztuki asemantycznej¹ oraz do słynnego dzieła Romana Ingardena „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”. Drugie odniesienie otwiera bardzo ważny obszar rozważań dotyczących procesu powstawania i wykonywania dzieła muzycznego, w którym reżyser dźwięku zajmuje ważną rolę interpretatora i współwykonawcy, a z określonej perspektywy na określonym etapie także współtwórcy dzieła, jakim staje się forma fonograficzna. Reżyser dźwięku pojawia się jako ważne ogniwo poszerzające porządek wprowadzony przez Ingardena w swoim dziele.

Na początku rozdziału 3 pracy pojawia się diagram, który poszerza koncepcję estetyczną Ingardena o nowe elementy dotyczące zarówno muzyki współczesnej, ludowej i improwizowanej, ale także nowe koncepcje przestrzeni dźwiękowej, nowe formy komunikacji, zwłaszcza muzyki w sieci.

Nieporozumieniem może być zbyt dosłowne odczytanie ostatniej konkluzji tego rozdziału, w którym doktorant stwierdza, że reżyser muzyczny zaczyna poruszać się w przestrzeni zarezerwowanej wcześniej wyłącznie dla wykonawcy. Byłoby wskazane określenie jakiego czasu dotyczy to stwierdzenie. Czy chodzi o czas historyczny przed Edisonem, kiedy jedyną formą istnienia muzyki była partytura i jej wykonanie? Chodzi zapewne o czasy współczesnej fonografii, okres przejścia od montażu klasycznego do wyrafinowanych technik montażu cyfrowego, w których rozwinięta technologia pozwala przekroczyć w trakcie montażu niedostępne wcześniej manipulacje dotyczące wysokości dźwięku i struktury rytmicznej utworu. Przy przesuwaniu tej granicy pozostają nadal do rozwiązania formuły korekty nagrywanego materiału, metody wkraczające w obszar muzyki eksperymentalnej i elektroakustycznej. Do wyrafinowanych technik montażowych warto byłoby wprowadzić jeszcze kilka utopijnych do tej pory koncepcji pozbawiania nagrania

¹ trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że poezja jest formą asemantyczną, więc ten cytat w tym miejscu należałoby poszerzyć kontekstualnie w celu przybliżenia sensowności tego zestawienia

nadmiernego pogłosu, czy też już bardziej realnych technik wielowarstwowego eliminowania, czy też ekstrakcji poszczególnych głosów i instrumentów z nagrania.² Warte przytoczenia byłyby niezwykle ciekawe przykłady twórczego wykorzystania poszerzonych technik montażu i masteringu w muzyce współczesnej, działaniach sound artu, lecz także rozwinięte modeli rejestracji i odtwarzania (binaural, ambisonics).

W tym miejscu ważnym byłoby uporządkowanie i jasne zdefiniowanie kilku pokrewnych terminów, zwłaszcza dotyczących określonych funkcji w realizowanym nagraniu. Doktorant używa powszechnie stosowanego określenia reżyser dźwięku, ale w tekście pojawiają się też terminy reżyser nagrania, reżyser muzyczny, czy po prostu reżyser. Można się domyślić, że ten drugi jest powiązany głównie z procesem rejestracji. Reżyser dźwięku wydaje się być używany wymiennie z terminem reżyser muzyczny (str. 22). W sposobie ich użycia nie widać jasnego ich oddzielenia i powiązania z określonym etapem pracy, rejestracją, koordynacją sesji nagraniowej, czy też montażem. Tę kwestię warto byłoby wyjaśnić i uporządkować.

Nagrywanie utworu w studio pozostaje częstokroć w opozycji do wykonywania utworu podczas koncertu. Głównym dylematem są wartość dzieła oraz ocena poziomu artystycznego muzyka, który powinien łączyć sprawność techniczną, potrzebną wirtuozerię z wyrafinowaniem muzycznym oddającym głębię duchową muzyki poprzez jak najwierniejsze przeniesienie intencji kompozytora zawartej w partyturze. Podczas rejestracji studyjnej wymagania techniczne schodzą na plan dalszy w stosunku do wyrazu i ekspresji muzycznej. W największym uproszczeniu podczas sesji nagraniowej powtarzane są fragmenty utworu wykonane z błędami, aż do uzyskania poprawnej wersji w stosunku do podstawowych elementów muzycznych: wysokości, rytmu, intonacji, artykulacji i brzmienia. Dynamikę i zmiany tempa można najłatwiej skorygować. Podobnie spektrum brzmieniowe może zostać przetworzone. W porównaniu wielokrotnego studyjnego wykonywania wybranych fragmentów utworu z jednorazowym wykonaniem całej kompozycji podczas koncertu pojawia się pytanie natury etycznej. Na ile skompletowany utwór w

²Charles Dodge w swojej kompozycji „Any Resemblance Is Purely Coincidental” realizowanej w Computer Music Studio of Brooklyn College of Music N.Y. koordynował pracę zespołu zajmującego się pod koniec lat 70-tych korektą archiwalnych nagrań Enrico Caruso z początku XX wieku. Podążając za udanym zastosowaniem algorytmu odszumiania starych nagrań postanowił kontynuować proces oddzielania i wybiórczego filtrowania materii dźwiękowej. Arię z opery Pajace Leoncavalla wyczyścił z partii orkiestry otrzymując samą partię wokalną, czysty głos Enrico Caruso. Ten materiał posłużył mu do stworzenia nowego utworu, któremu słynnemu tenorowi włoskiemu śpiewającemu z taśmy towarzyszy żywy pianista na scenie.

warunkach studyjnych, na którego formę muzycy mają ograniczony wpływ jest prawdziwym i wiarygodnym obrazem wykonania utworu? Na ile ich rola jest poszerzona, czy wręcz przeniesiona na osobę reżysera dźwięku?

Odpowiedzi na te pytania jest kilka.

Jeśli muzykę traktujemy jako przestrzenną transmisję fali akustycznej, będącej formą przekazu w procesie percepcji słuchowej to pomiędzy wykonaniem koncertowym, a odbiorem nagrania z dowolnego nośnika, płyty, kasyty, radia, czy też z Internetu zasadniczej różnicy nie ma.

Osobnym zagadnieniem będzie istnienie tego dzieła w naszej świadomości i sposobie jego percepcji, osobnym jest forma komunikacji między wykonawcą a publicznością. Doktorant bierze w swojej pracy te aspekty pod uwagę w różnych rozdziałach, pozostawiając jednak pewien niedosyt. Bo omawia głównie pracę studyjną, a nagrania podczas koncertu w mniejszym stopniu i prawie zupełnie pomija transmisję z rejestracją, a więc bardzo ważną w obecnych czasach formę przekazu dzieła artystycznego. Wyjaśnieniem jest czas powstania rozprawy - rok 2017, a więc przed pandemią. Jeśli praca miałaby zostać opublikowana to ten aspekt warto byłoby uzupełnić.

W rozdziale 4 dotyczącym wielośladowego montażu pojawia się pierwszy fragment partytury *Tria* Mendelssohna z pominięciem autora kompozycji (str. 27). Podobnie na późniejszych stronach tego rozdziału. Dla właściwego chronologicznego porządku ta pełna informacja powinna się pojawić właśnie na str. 27. Wtedy w dalszych cytatach kompozytor może zostać pominięty. Zwracam uwagę, że ostatni rozdział 5 dotyczy wyłącznie kompozycji będącej tematem rozprawy, a więc pojawienie się autora kompozycji w pracy na zasadzie antycypacji na str. 27 powinno być czytelnie opisane.

W tym samym rozdziale na str. 28 pojawia się po raz kolejny odniesienie do pracy Romana Ingardena dotyczące przeżycia estetycznego. Doktorant stawia hipotezę, że nie możemy zrealizować tych filozoficznych założeń w przypadku gdy mamy do czynienia z licznymi niedoskonałościami na nagraniu. Z jednej strony Krzysztof Sztekmiler ma rację, z drugiej zaś podaje niewłaściwy argument, bo dotyczący wadliwego materiału. Można tutaj uruchomić analogię do gorszego wykonania utworu posiadającego wady niezależnie od okoliczności towarzyszących nagraniu, obarczonego błędami czysto muzycznymi. Powstaje w ten sposób rodzaj antytezy potrzebnej do udowodnienia założeń przeżycia estetycznego wg teorii Romana Ingardena. Reasumując „niedoskonałości intonacyjne, piski, stuki i inne

dźwięki postronne” nie są argumentem do uzasadnienia zastosowania wyrafinowanych technik montażowych dla uzyskania założeń przeżycia estetycznego. Mogą być co najwyżej uzasadnieniem dla wsparcia słabszego wykonania utworu i usunięcia błędów podczas studyjnej rejestracji.

W dalszych częściach rozdziału 4 doktorant opisuje kolejne formy twórczej ingerencji reżysera dźwięku w wykonywany i zarejestrowany w warunkach studyjnych materiał. Wątpliwości na ten temat pojawiają się w recenzji wcześniej. A więc poszerzanie i zastępowanie decyzji wykonawców w odniesieniu do wizji utworu przez reżysera dźwięku następować powinno na podstawie wspólnej decyzji, włączając w to element pedagogiczny, czy też wsparcia dotyczącego interpretacji dzieła, zarówno w zakresie mikroformalnym, jak i całości utworu.

W rozdziale 5 doktorant wprowadza informacje na temat Tria Mendelssohna, jego powstania w 1839 roku, kontekstu historycznego i kulturowego jemu towarzyszącemu. Następuje analiza utworu poszerzona o kontekst historyczny, który jest ważnym elementem przygotowania do sesji nagraniowej, bo przybliżyła nas do intencji kompozytora, jego wizji w określonych warunkach miejsca i czasu historycznego. Wybór miejsca rejestracji utworu jest kolejnym bardzo ważnym elementem przygotowywanej sesji nagraniowej. W pracy pojawiają się zarówno informacje na temat akustycznych walorów realnego miejsca, pogłosu sali koncertowej, jak i doboru mikrofonów, oprogramowania, jak i pozostałych ważnych elementów zastosowanej technologii (przedwzmacniacze i przetworniki analogowo-cyfrowe). Ustawienia instrumentów, trzech systemów mikrofonów oraz ustrojów akustycznych umieszczonych z tyłu są zobrazowane czytelnym rysunkiem. Taki obraz pomaga w przygotowaniu nagrania i stanowi cenne odniesienie dla innych sesji nagraniowych.

Kolejny podrozdział wprowadza nas w metodykę pracy podczas sesji nagraniowej. Pojawia się omawiana wcześniej kwestia współautorstwa dzieła fonograficznego. Kompozycja Mendelssohna-Bartholdy stanowi niejako wzór dla powstania na jego bazie innego dzieła, **dzieła fonograficznego** współtworzonego wspólnie z wykonawcami. Ważna przy tym jest zarysowana wcześniej w recenzji funkcja reżysera dźwięku wobec wykonawców - pedagoga, dyrygenta, interpretatora, aranżera, artysty dźwiękowego?

Reżyser dźwięku ustala swój cel jakim jest stworzenie utworu „doskonałego”, pozbawionego jakichkolwiek błędów, zarówno czysto technologicznych (piski, trzaski), jak i muzycznych: błędów podstawowych dotyczących kiksów wysokości,

rytmicznych, dynamicznych po bardziej związane z interpretacją materiału muzycznego, a więc doboru barwy, intonacji i artykulacji.

Można to jeszcze ująć inaczej. Podstawowym celem reżysera dźwięku w studyjnej pracy od nagrania poprzez montażu do masteringu jest usunięcie wszelkich błędów. Doktorant wprowadza systematykę błędów obrazując ją na kolistych diagramach. Błędy dzielą się na: intonacyjne, rytmiczne, tekstowe (wysokość), barwowe, interpretacyjne i pozamuzyczne. Każda z tych kategorii posiada swoją klasyfikację. Struktura błędów w poszczególnych rozdziałach wygląda odmiennie, także w zestawieniu ze strukturą błędów w całym utworze. W podrozdziale 5.6 pracy otrzymujemy opis różnych metod montażu dotyczących wybranych fragmentów utworu. Na końcu pracy zamieszczona jest kompletna lista błędów, które zostały usunięte lub skorygowane. Ważnym jest też umieszczenie biogramów wykonawców będących współtwórcami dzieła fonograficznego.

Bardzo ciekawym są rozważania doktoranta na temat szczególnej roli reżysera dźwięku podczas rejestracji repertuaru klasycznego, w której pełni rolę eksperta muzycznego. W podsumowaniu pracy porównuje swoją rolę do funkcji dyrygenta i wykonawcy. Jest jednak także inna perspektywa. Z punktu widzenia muzyka budzi skojarzenie z opieką nad uczniem/studentem ze strony swojego nauczyciela. To w trakcie edukacji muzycznej doświadczony pedagog, w większości przypadków praktykujący artysta muzyk jest autorytetem, który swoją twórczością i dorobkiem w dziedzinie wykonawstwa muzycznego tworzy tę szczególną relację Mistrz - Uczeń. Powstaje bardzo ważne pytanie, czy reżyser dźwięku posiada wystarczające doświadczenie tego typu. Czy jego uwagi wynikające z potrzeby uzyskania jak najlepszego, najbardziej przekonującego obrazu rejestrowanego utworu są adekwatne i porównywalne z doświadczeniem dojrzałego i uznanego artysty. I tak i nie. Tak, bo celem reżysera jest uzyskanie jak najlepszego rezultatu. Ale co to znaczy? Czy istnieje ten jedyny wzór do którego dążymy. Czy też mamy do czynienia z bardzo osobistą wizją reżysera nie wynikającą z doświadczeń instrumentalnych, lecz wyłącznie słuchowych, zdobywanych z poznawania i porównywania wielu nagrań, oczywiście pogłębionych znajomością partytur wykonywanych i nagrywanych utworów. Krzysztof Sztekmiler swoją rozprawę doktorską opiera na wybitnym dziele kompozytora romantycznego. Trio Mendelssohna ma wiele nagrań i nie jest łatwe uzyskanie nowego, czy nawet nowatorsko brzmiącego nagranie, tworząc wizję dzieła spełniającą wymogi przewodu doktorskiego.

Słuchając nagrania utworu w realizacji studyjnej Krzysztofa Sztekmilera uzyskujemy duże emocjonalne zaangażowanie. Wyważenie proporcji dynamicznych i brzmieniowych instrumentów tria w przebiegu całego utworu jest świetnie skomponowane. Słuchałem utworu w bardzo różnych warunkach i za każdym razem miałem wrażenie dominacji fortepianu nad instrumentami smyczkowymi. Są wtopione w brzmienie fortepianu, zwłaszcza jak ich materiał pokrywa się z materiałem partii fortepianu w tym samym rejestrze. I w tym miejscu pojawia się pytanie w jakim stopniu jest to koncepcja kompozytora, a na ile reżysera dźwięku. Odpowiedzi na to pytanie możemy uzyskać słuchając innych realizacji. Zaryzykuję stwierdzenie, że dylemat ten pojawia się w podobnym zakresie przy różnych interpretacjach tego samego utworu przez różnych wykonawców, lub też różnym odczytaniu utworu przez tych samych muzyków w kolejnych wykonaniach. Reżyser dźwięku staje się więc zarówno pedagogiem, dyrygentem jak i współwykonawcą utworu.

Następna bardzo ważna analogia do pracy nad utworem elektroakustycznym w studio, a więc w praktyce w przestrzeni nieomal tożsamej. Końcowy rezultat w postaci zmontowanego utworu poprzedzony jest wielokrotnymi wykonaniami fragmentów, poszczególnych elementów w studio. Końcowy rezultat jest wynikiem montażu tak zarejestrowanych składowych. I tutaj ważne wyjaśnienie. Klasyczna kompozycja elektroakustyczna nie potrzebuje wykonawców. Istnieje w ostatecznej formie akustycznej nagranej na dowolnym nośniku, taśmie, pamięci urządzenia cyfrowego, czyli „nagranego” utworu. Jej wykonanie jest formą rekonstrukcji działań w studio, a bardziej precyzyjnie, wielokrotnego wykonywania jej fragmentów w studio. Jak widać analogia do studyjnej rejestracji muzyki akustycznej (ale też z użyciem środków elektronicznych) jest spora. Jediną różnicą, że wykonawcą muzyki elektroakustycznej w studio jest sam kompozytor, lub współpracujący z nim realizator (reżyser dźwięku).

Na koniec reasumpcja dotycząca celu pracy reżysera dźwięku kreującego nowe dzieło fonograficzne, zestawienia go z oryginalną kompozycją romantycznego twórcy. Słuchając wyczyszczonych montażowo nagrań studyjnych mam mocne wrażenie, że otwieramy przestrzeń nieistniejącą, swoistego rodzaju raj utracony, marzenia Francisa Bacona i Edgara Varese o ogrodach dźwiękowych, w których muzyka jest nieograniczona jeśli chodzi o źródła dźwięku, jest najwyższą formą zbliżoną do absolutu, zawierającą magiczny wymiar nieodgadnionej ezoterycznej duchowości. Ta wizja pryska przy wielu formach realności towarzyszącej

koncertowym wykonaniom utworu. Osobiście jestem po stronie tej właśnie rzeczywistości z wszystkimi towarzyszącymi jej niedoskonałościami, bo są bardziej wiarygodne i oddają ducha konkretnie istniejącego miejsca i jedyne go czasu, rejestracji zdarzenia w czasie i przestrzeni, przemijającego, pozostającego przede wszystkim w naszej pamięci. Wynalezienie metody rejestracji dźwięku i muzyki i ich powtarzalności przez Edisona wprowadziło zmianę zasadniczą dotyczącą istnienia dzieła muzycznego. W takim ujęciu wysublimowane nagrania studyjne stają się częścią estetycznej koncepcji świata wirtualnego, w którym nie posiadamy ograniczeń, świata otwartego, który możemy kształtować w dużo większym stopniu niż świat realny ograniczony fizycznymi i realnymi możliwościami.

Dzieło fonograficzne w sposób szczególny odnosi się do formy dzieła wirtualnego. Potwierdza sens słynnego sloganu reklamowego firmy Sony „Better than reality”.³ Rejestracja utworu muzycznego poddana montażowi podlega procesowi sublimacji dla uzyskania jak najlepszego obrazu dźwiękowego, równocześnie oddalając się od realnego koncertowego wykonania dzieła. Przekraczamy niewidzialną linię przeniesienia utworu z historycznej rzeczywistości dzieła z początku XIX wieku, utworu istniejącego wyłącznie na partyturze i koncertowych wykonywań w realnej przestrzeni. To współczesna technologia zainicjowana pionierskim zastosowaniem fonografu Edisona przesuwa dzieło muzyczne w przestrzeń zdecydowanie postromantyczną, z późniejszymi i obecnymi konsekwencjami typowymi dla epoki postmoderny. Traktujemy romantyczną koncepcję autora utworu jako podstawowe odniesienie, nadając mu formę, która w tamtych czasach była niedostępna. Analogia do wykonywania muzyki na instrumentach z epoki wydaje się bardzo adekwatna. Wykonanie Triad Mendelssohna na fortepianie Playela byłoby zapewne kolejnym wyzwaniem dla reżysera dźwięku, a może nawet tematem do habilitacji? Wybór pomiędzy koncertowym wykonaniem utworu i jego studyjną rejestracją, która nie jest ekwiwalentem tego pierwszego zależy od nas samych. Nie ma sprzeczności pomiędzy tymi formami, tak samo jak jej nie ma pomiędzy światem realnym i wirtualnym. W sztuce mediów wirtualne też realne.⁴

³ ang. Lepiej niż w rzeczywistości

⁴ M.Chołoniewski - Wirtualne też realne, Obraz, obraz przestrzeni, przestrzeń. ASP w Krakowie, 2018

Konkluzja

Po analizie rozprawy doktorskiej składającej się z kompozycji „Wielośladowy montaż dźwięku jako środek kreacji wyrazu artystycznego dzieła na przykładzie nagrania Tria fortepianowego d-moll op. 49 nr 1 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy” stwierdzam, że na podstawie art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789) Krzysztof Sztekmiler kwalifikuje się do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki muzyczne, w dyscyplinie artystycznej reżyseria dźwięku.

M. Chotomski