

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie

Recenzja z pracy doktorskiej mgr. Andrzeja Rewaka
„Fonograficzna postać musicalu „Pora jeziora” Tomasza Szymusia jako
egzemplifikacja procesu kreacji nagrania opartego na specyficznym i celowym
doborze użytych mikrofonów”

Praca doktorska Andrzeja Rewaka dotyczy wyboru określonych systemów rejestracji będących podstawą kreacji dzieła fonograficznego na bazie musicalu „Pora jeziora” z muzyką Tomasza Szymusia do tekstu Ałbeny Grabowskiej. Wstępny wybór utworu muzycznego posiada ograniczenia stylistyczno-estetyczne wpływające na rangę postawionych w pracy tez i końcowych wniosków. Zespół muzyczny ograniczony do tradycyjnych grup instrumentalno-wokalnych wprowadza nas w określony obszar stylistyczny bliski estetyki muzyki popularnej, czy też filmowej. Paradoksalnie to ograniczenie daje możliwość łatwiejszego dokonania klasyfikacji porównawczych w dalszej części pracy.

Autor we wstępie opisuje swoją szczególną relację do mikrofonów. Są dla niego jak żywe istoty. Ta specyficzna forma fetyszyzacji przedmiotu jest w obiegu fonografii znana i w różny sposób prezentowana. Jest formą skupienia na przedmiocie, odkryciu jego niezwykłych, wręcz magicznych właściwości. Andrzej Rewak wyróżnia w swojej pracy dynamiczne mikrofony wstęgowe jako grupę o szczególnych cechach. Są mu szczególnie bliskie. Postanawia odkryć i udowodnić ich szczególną rolę w fonografii. W tym celu dokonuje nagrania musicalu za pomocą dwóch niezależnych i odmiennych w konstrukcji mikrofonów. Doktorant dokonuje w swojej pracy szczególnego zbliżenia poprzez rys historyczny, który pozornie w spisie treści tworzy wrażenie, że praca dotyczy głównie

technologii i w zasadzie powiązana jest bardziej ze specjalnościami technologicznymi niż artystycznymi. Opis poszczególnych grup i określonych typów mikrofonów mających swoje pierwowzory już w pierwszej połowie XX wieku tworzy aurę szczególną¹. Przybliżamy się do czasów kiedy fonografia była domeną głównie sztuki radiowej, rejestracji i realizacji słuchowisk, w tym także działań eksperymentalnych. To właśnie te drugie otwierały częstokroć obszary zaskakujące, wcześniej nieznane.²

Pierwsze dwa rozdziały pracy przybliżają nam historię różnych typów mikrofonów podzielonych na 3 podstawowe grupy. Pierwszy mikrofon pojemnościowy został opatentowany w 1916 roku przez E.C.Wende dla firmy Western Electric. Kolejną kapsułą mikrofonową prestiżową do czasów dzisiejszych był patent mikrofonu Neuman dwanaście lat później w roku 1928. W tym samym rozdziale dowiadujemy się o znakomitych rozwiązaniach mikrofonów pojemnościowych firm AKG, Schoeps, Sony Professional i Microtech Gefell. Niezrozumiały dla mnie jest fakt pominięcia na tej liście mikrofonów duńskiej firmy Brüel&Kjær, o super liniowej charakterystyce. Obecnie mikrofony DPA są najczęściej stosowaną grupą studyjnych i koncertowych mikrofonów pojemnościowych o bardzo szerokiej gamie charakterystyk i zastosowań. Ich cena również wyznacza standart i jakość dobrze oprzyrządowanych studiów nagrań i stanowi bardzo ważne odniesienie we współczesnej fonografii. Niewykluczone, że autor pracy pomija tę grupę jako niedostępną, lub nieużywaną w rejestracji musicalu „Pora jeziora”.

Podrozdział 2.2.1. omawia historię dynamicznych mikrofonów z ruchomą cewką. Wśród najważniejszych firm doktorant wymienia mikrofony Shure, Beyerdynamic, Sennheiser, AKG i Audio-technica. Przypomnieć należy, że wszystkie wymienione firmy produkują także mikrofony pojemnościowe.

W podrozdziale 2.2.2. autordokonyje szczegółowego opisu historii powstania dynamicznego mikrofonu wstęgowego, delikatnej konstrukcji, której rozwój dotyczył

¹ warto przypomnieć w tym miejscu, że pierwsze konstrukcje mikrofonów pojawiły się już w XIX wieku rozwijane wraz z wynalezieniem telefonu i później fonografu

² Jedną z pierwszych kamer dźwiękowych zamontowaną na platformie niewielkiej ciężarówce w czerwcu 1930 roku przez reżysera filmowego Waltera Ruttmanna była jedną z pierwszych form nagrań terenowych. Rejestracja dźwięków miasta stała się podstawą *Wochende*, filmu dla uszu. Kompozycja dostępna jest w sieci i warto jej posłuchać także z perspektywy zagadnień poruszanych w pracy doktorskiej Andrzeja Rewaka, mimo, że ta ostatnia dotyczy w 100% nagrań muzycznych. W *Wochende* Ruttmanna poza głosem pojawiają się także nagrania instrumentów perkusyjnych.

szczególnie zabezpieczeń przed uszkodzeniami dynamicznymi. W podrozdziale wymienione są historyczne konstrukcje Waltera Schottky i Erwina Gerlacha z lat 1920-1924 i kolejno mikrofony RCA, STC/Coles 4038, Beyedynamic, Royer i AEA. Konstrukcje tych mikrofonów różnią się, podobnie jak ich charakterystyki, stosowane do rejestracji różnych źródeł dźwięków. Dodatkowo autor wspomina o „drukowanych wstęgach” japońskiej firmy Fostex, czy też wymienia niezwykle odporną na uszkodzenia akustyczną nanofolię Roswellite stosowaną obecnie w dwóch typach mikrofonów Shure.

Następne rozdziały pracy doktorskiej dotyczą zastosowania oryginalnego eksperymentu polegającego na równoległej rejestracji musicalu przez odmienne systemy rejestracji. Jeden złożony jest z rzadko stosowanych i częściowo zapomnianych dynamicznych mikrofonów wstęgowych, drugi to standardowo stosowane pojemnościowe mikrofony cewkowe.

Rozdział 3 dotyczy selekcji określonych typów mikrofonów do rejestracji musicalu. Tak jak wspomniano wcześniej nowatorskim rozwiązaniem istotnym dla pracy doktorskiej Andrzeja Rewaka jest równoległa i równoczesna rejestracja poszczególnych grup wokalnie-instrumentalnych w celu uzyskania miarodajnej opinii na temat naukowo-badawczej i praktycznej klasyfikacji poszczególnych grup mikrofonów, ze szczególnym uwzględnieniem dynamicznych mikrofonów wstęgowych. Na stronie 28 pojawia się pierwszy diagram zawierający klasyczny zestaw mikrofonów oraz mikrofony w zestawie eksperymentalnym służące do rejestracji zestawu perkusyjnego. Rejestracja sekcji instrumentów smyczkowych przeprowadzona została trzykrotnie dla zwielokrotnienia 15-osobowego zespołu kameralnego do orkiestry smyczkowej w potrójnej obsadzie. Zastosowanie tego samego podwójnego zestawu mikrofonów w klasycznym i eksperymentalnym składzie dawało nowe klasy brzmieniowe trudne do uzyskania w standardowej rejestracji. Do nagrania instrumentów dętych drewnianych doktorant zastosował metodę przybliżania i oddalania planów dźwiękowych z użyciem naturalnego pogłosu sali. Nie nagrywano każdego instrumentu osobno tylko całą grupę instrumentów. Inną zasadę zastosował doktorant w rejestracji sekcji instrumentów blaszanych. W zespole występowały pojedyncze instrumenty: trąbka, puzon i waltornia. Dla uzyskania brzmienia big-bandu każdy z trzech instrumentów nagrywał swoją partę trzykrotnie dla u, analogicznie jak przy rejestracji instrumentów smyczkowych. Doktorant pracując w swoim

własnym studio nagraniowym dla zatrzymania podmuchów blisko nagrywanych instrumentów dętych blaszanych stosował dodatkowo filtry przeciwwietrzne firmy K&M. Osobnej techniki użył przy nagraniu solowych partii wokalnych, jeszcze inaczej w przypadku rejestracji chórów. Ta ostatnia grupa została potraktowana podobnie jak smyczki i blacha. Potrójna rejestracja zwielokrotniła brzmienie małego zespołu wokalnego do pełnego brzmienia chóru.

Rodział 4 dotyczy zgrania zarejestrowanego wielokrotnie materiału. Wśród załączonych do pracy diagramów znajdują się niezwykle istotne informacje dotyczące korekcji barwy przez różne filtry parametryczne i kompresory. Decyzje doktoranta opierały się na wyborach czysto estetycznych, dotyczących klarowności, subtelności i pełni brzmienia, zachowania właściwych proporcji pomiędzy poszczególnymi grupami wokально-instrumentalnymi. Szczegółowy opis decyzji dotyczących zgrania poszczególnych fragmentów utworu z wyborem konkretnych nagrań jest cennym źródłem informacji dla realizatorów i reżyserów dźwięku i stanowić może istotny wkład w sztukę fonografii. Ostatnimi etapami było zgranie musicalu do formatu stereo, a także wykonanie masteringu przed wydaniem płyty. Po paru dniach okazało się niezbędne dokonanie korekt, które nie zawsze brane są pod uwagę. Tym bardziej warta jest do odnotowania refleksja doktoranta nad ostatecznym rezultatem.

W tym miejscu następuje przejście do rozdziału 5, w którym Andrzej Rewak poddał swoje dzieło fonograficzne ocenie przez wybraną grupę specjalistów. 10 osób posiadających wykształcenie i doświadczenie muzyczne dokonało oceny wybranych 35 odcinków muzycznych z zastosowaniem mikrofonów klasycznych (zestaw A) bez pogłosu i z pogłosem oraz z zastosowaniem zestawu eksperymentalnego (zestaw B) składającego się głównie z dynamicznych mikrofonów wstęgowych, również bez pogłosu i z pogłosem. Arbitralną decyzją jest włączenie do testu pięciu odcinków zgrań całości utworu wyłącznie z pogłosem. Na stronie 42 w pierwszej tabelce błędnie podano cztery zestawy oznaczone literami A dwukrotnie bez pogłosu i B dwukrotnie z pogłosem. Powinno być naprzemiennie. Test został przygotowany w odniesieniu do siedmiu kategorii estetyczno-przestrzennych, które ograniczono na późniejszym etapie do czterech. W pracy brakuje jednoznacznego uzasadnienia dla tak zastosowanych metod, zwłaszcza dopuszczenia przypadku w tworzeniu testów naprzemiennych.

Wynik przeprowadzonego testu pokazuje wysoką skuteczność dynamicznych mikrofonów wstęgowych w odniesieniu do poszczególnych grup instrumentalnych i ich niższą jakość w odniesieniu do głosów i całościowych zgrań. Chociaż nieco kontrowersyjna jest ocena mikrofonów w odniesieniu do zgrań, które są przecież rezultatem zastosowania określonych typów mikrofonów, a bardziej szczegółowo są proporcjonalną wypadkową zastosowanych zestawów mikrofonów w zestawie klasycznym i eksperymentalnym.

Konkluzja

Praca w swoim założeniu, a także końcowym podsumowaniu może prowadzić do renesansu dynamicznych mikrofonów wstęgowych, ich szczególnej promocji na bazie przeprowadzonych eksperymentów i metodycznego uporządkowania rezultatów badań. Zachwył autora pracy nad dynamicznymi mikrofonami wstęgowymi jest ważnym elementem jego pasji życiowej. Z tego bardzo głębokiego osobistego zaangażowania wynikają ważne decyzje podjęte w przygotowaniach do rejestracji musicalu i późniejszej pracy montażowej. Praca zasługuje na szczególną uwagę. Po dokonaniu niewielkich korekt nadaje się do publikacji.

Po analizie rozprawy doktorskiej *Fonograficzna postać musicalu „Pora jeziora” Tomasza Szymusia jako egzemplifikacja procesu kreacji nagrania opartego na specyficznym i celowym doborze użytych mikrofonów* stwierdzam, że praca spełnia wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U.z 2022 r. Poz. 574 z późn.zm.) i mgr Andrzej Rewak kwalifikuje się do dopuszczenia go do dalszej procedury prowadzącej do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki muzyczne, w dyscyplinie artystycznej reżyseria dźwięku.

