

RECENZJA

pracy doktorskiej mgr. Krzysztofa Cybulskiego w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dyscyplinie artystycznej *sztuki muzyczne*

Zlecniodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie

Postępowanie jest prowadzone na podstawie ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 ze zm.)

Recenzja

Przedmiotem recenzji jest praca doktorska, na którą składają się:

Dzieło artystyczne w postaci nagrania audiowizualnego z prawykonania „AAAA” podczas MFMW „Warszawska Jesień” 2023 (montaż z trzech setów)

oraz

Opis dzieła artystycznego zatytułowany „Improwizacja wspomagana technologią. Cyfrowo sterowane instrumenty akustyczne jako element improwizowanego utworu muzycznego”.

Dzieło artystyczne

Z wielkim zainteresowaniem obserwuję od co najmniej dekady kolejne eksperymenty pana mgra Krzysztofa Cybulskiego. Zawsze wyróżniają się spośród innych czystością zamysłu, estetyką realizacji, ergonomią i wdziękiem. Wydaje mi się, że każdy z eksperymentów zaczynał się od pomysłu konstruktorskiego, a dopiero potem wynalazca badał możliwe konsekwencje i w końcu formułę przekazu artystycznego. W nowszych projektach oraz w pracy doktorskiej – takie mam wrażenie – wszystkie elementy eksperymentu powstawały równolegle, w stałym sprzężeniu zwrotnym, z uwzględnieniem przeświadczenia o "optymalnej złożoności".

Kolejne etapy pracy nad kompozycją „AAAA” przebiegały zapewne następująco:

- ogólny zamysł twórczy,
- ustalenie obsady wykonawczej,
- budowanie „poszerzonych” instrumentów i równolegle ustalanie pierwszych dyspozycji w patchu,
- kontakt z instrumentalistami, pierwsze doświadczenie nowych instrumentów i możliwości współpracy między nimi,
- decyzja o improwizacyjnym charakterze muzyki,
- wybór ograniczeń dla różnych faz improwizacji,
- decyzje o sposobach synchronizacji muzyków, regulacji gęstości faktury, budowania napięć muzycznej energetyki, sygnałów komunikacyjnych i wiele innych decyzji dwoistej natury muzyczno-technicznej,
- zapotrzebowanie na szczególne decyzje niezbędne do stworzenia warunków umożliwiających osiągnięcie stanu/ów „flow”,
- tworzenie poszczególnych algorytmów jako członów kompozycji na poziomie makroformalnym,
- testowanie i udoskonalanie całości systemu,
- stworzenie zabezpieczeń w przypadku awarii instrumentu i na czas jego transportu,
- zadbanie o spójność estetyczną zbudowanych instrumentów, a także ich spójność ze „scenografią” i oświetleniem przestrzeni koncertu,
- decyzje o sposobie zaprezentowania publiczności aspektów technicznych kompozycji.

Jak widać, decyzje ściśle artystyczne są w nierozzerwalny sposób sprzęgnięte z decyzjami natury techniczno-konstruktorskiej. Istotna jest równowaga między obydwoma rodzajami decyzji, ich zbalansowanie, ustalenie lub ukrycie punktów ciężkości. Takie decyzje w inny sposób podejmuje twórca z doświadczeniem muzyka-improwizatora, w inny – kompozytor-konstruktor. W kilku przypadkach zabrakło mi argumentacji Autora dotyczących decyzji artystycznych konstruujących kompozycję, ale jest to zapewne spowodowane właśnie odmiennością doświadczeń twórczych.

Punktem wyjścia stał się dobór instrumentów o trzech różnych sposobach aktuacji akustycznej. Obsada przypomina tę stosowaną tradycyjnie: trzy instrumenty różniące się barwą, zasobem środków artykulacyjnych, ale o możliwej do kontrolowania spójności dynamiki. Równolegle postępował proces budowania reguł oprogramowania sterującego całym triem, a więc działanie czystko kompozytorskie (w sensie wąskim). Interesująco opisany został proces rozszerzania możliwości brzmieniowych każdego z instrumentów, szczegóły budowania prototypów, sposób oceny rezultatów, wyciągania wniosków i dalszego doskonalenia konstrukcji. Ergonomia instrumentów budowanych z myślą o pracy doktorskiej powiązana jest z tradycyjnymi sposobami gry, jedynie niektóre rozwiązania konstrukcyjne skłaniają instrumentalistę do zniuansowania techniki gry (np. smyczkowanie ze względu na wypukłość podstawka), co zresztą miało miejsce zawsze przy okazji historycznych udoskonaleń budowy instrumentów.

Jednym z generalnych problemów stała się latencja wynikająca z różnych czasów reakcji różnych mechanizmów. Niemniej także latencja jest problemem znanym od stuleci i wpływającym na instrumentalne techniki wykonawcze (organy pneumatyczne, czas reakcji struny jelitowej/metalowej itp.). Latencja dotyczy zarówno kotłów w orkiestrze, jak i chórzystów, również w „triu doktorskim” każdy z muzyków przygotowuje wzbudzenie dźwięku na swój sposób, by atak u wszystkich nastąpił równocześnie.

W rezultacie otrzymujemy trzy nowe instrumenty ściśle współpracujące z oprogramowaniem. Każdy z nich jest hybrydą tradycyjnego instrumentu akustycznego i jego postcyfrowej augmentacji, co na wstępie wnosi wiele zalet, m.in.:

- wywodzi się i kojarzy z tradycyjnym instrumentem akustycznym, co ułatwia kontakt z nim zarówno instrumentalistom, jak i słuchaczowi,
- odwołuje się do wcześniejszych doświadczeń i nawyków słuchowych (a także np. motorycznych),
- minimalizuje próg aktywności,
- pozwala na nowe możliwości brzmieniowe, aczkolwiek kosztem brzmień tradycyjnych,
- wyzwala wyobraźnię instrumentalisty, prowokuje do rozwijania własnych technik wykonawczych i poszukiwania nowych.

Zakres możliwości instrumentów, a także struktura przebiegu czasu kompozycji sterowane są przez samodzielnie stworzone oprogramowanie w środowisku PureData. Choć patche odnoszą się do owych trzech instrumentów, można je zapewne w przyszłości zaadaptować do innej obsady wykonawczej, nie naruszając generalnej idei kompozytorskiej. Przypomina to podobne rozwiązania, jak „Maszyna koncertowa” Jana Skorupy & Co. czy „Tryptyk akuzmatyczny” Roberta Gogola, by skupić się tylko na najbliższym mi kręgu.

Takie idee pojawiają się w obszarze sztuki generatywnej coraz częściej i są bardzo atrakcyjne, jednak pod warunkiem niezawodności technicznej. W przypadku Doktoranta widać wielką staranność i precyzję, a przede wszystkim dbałość o zabezpieczenie rozwiązań awaryjnych. Jest to także atutem całej jego pracy doktorskiej.

Wspomnę jeszcze o sposobach prezentacji dzieła publiczności. W zasadzie możliwe są dwa rozwiązania, oba zarysowane przez Autora w Opisie. Sposób ich opisu wydaje się wskazywać na dominację postawy konstruktora nad postawą artysty. Autor zakłada, że publiczność jest w ogóle zainteresowana sprawami technicznymi, ale przecież są też odbiorcy, których uwaga skupia się wyłącznie na rezultacie muzycznym. Myślę, że optymalnym rozwiązaniem jest formuła stosowana przez Leonarda Bernsteina: najpierw prezentacja wybranych elementów (zależnie od materii dzieła np. instrumentów, barw, motywów, tematów), a potem zaprezentowanie całości. Nie narusza to autonomii dzieła, natomiast ułatwia odbiór całości dzięki rozpoznawaniu elementów chwilę wcześniej oddzielnie zademonstrowanych. Natomiast eksponowanie wybranych elementów podczas prezentacji dzieła narusza jego integralność, przesuwając punkty ciężkości na zagadnienia techniczne, przełącza tryb uwagi na słuchanie semantyczne i przerywa ciągłość przebiegu muzycznego, a w dodatku odmiennie strukturuje kompozycję przez włączane kolejno slajdy. Sam fakt zmiany slajdu (bez względu na jego zawartość) mimowolnie segmentuje słuchaczowi utwór na równorzędne ogniwa, tymczasem muzyka powinna działać „równolegle”, a nie „szeregowo”. Moim zdaniem zabieg opisany na s.154 narusza ideę dzieła.

Dla publiczności, która słucha utworu jednorazowo, wszelkie opisy i slajdy odciągają uwagę od słuchania, a tym bardziej uniemożliwiają przeżycie estetyczne i artystyczne. Może pomogłaby – przed wykonaniem całości – krótka demonstracja rezultatów brzmieniowych poszczególnych algorytmów (wraz ze slajdami). Nie naruszałoby to idei i konstrukcji dzieła, a nawet pogłębiliby odbiór, intensyfikując go rozpoznawalnością niektórych elementów i wzmagając wyrazistość rozczłonkowania struktury całości.

Autor słusznie zwraca uwagę na różnorodność rodzajów publiczności. Niemniej trudno mi się zgodzić ze stwierdzeniem (s. 155) o różnych stopniach pobłażliwości względem ewentualnych problemów technicznych. Problemy techniczne w ogóle nie mają prawa się ujawnić, mówimy wszak o dziele artystycznym prezentowanym na koncercie, a nie o pokazie eksperymentu technicznego! W dodatku w naszych czasach perfekcja techniczna stała się warunkiem wyjściowym, podstawowym poziomem selekcji, zaś innowacyjność szybko przechodzi w rozwiązania komercyjne (mówiąc krótko: starzeje się).

Dzieło artystyczne przedstawione zostało do zaopiniowania w postaci rejestracji audiowizualnej i jest jedną z możliwych, przykładową wersją utworu „AAAA”, bo taka jest jego natura i istota.

Do dokumentacji Dzieła dołączono także patche PD oraz nagrania audio z różnych realizacji algorytmów.

Nie znalazłam albo przeoczyłam daty nagrania w UMFC i koncertu w Hashtag Lab, ale zdaję sobie sprawę, że wszystkie wykonania odbyły się na przestrzeni krótszej niż 8 miesięcy, w tej samej obsadzie (Autor i 2 zaproszonych muzyków), więc świadomość działania algorytmów dojrzewała w optymalnym czasie kilku miesięcy, a dzięki stałemu składowi wykonawczemu można było też rozwijać strategie performatywne. Każdy z muzyków pamiętał własne strategie i sposób współpracy z partnerami, wyciągał kolejne wnioski i coraz skuteczniej osiągał zamierzone bądź przewidywane rezultaty artystyczne. Świadome współuczestnictwo, współpraca, kameralistyka (w tym także komunikatywność performatywna) z pewnością były fascynującym procesem. Prostym, ewidentnym i spektakularnym przykładem jest algorytm 5., który po wyczerpaniu wszystkich dostępnych wysokości dźwiękowych pozwala muzykom rozpracowywać ostatnią wysokość w ostatnim z dotychczasowych wykonania przez aż cztery minuty, wykorzystując przy okazji coraz głębsze opanowanie instrumentu przez każdego z trzech muzyków i pomysłowość w czerpaniu z możliwości instrumentu, aż po stopień swoistej wirtuozerii.

Rozumiem dokonany wybór zaprezentowany w Pracy doktorskiej, choć dla zaspokojenia własnej ciekawości co do rozwoju eksperymentu chętnie posłuchałabym kilkukrotnej realizacji tego samego algorytmu dojrzewającej w trakcie kilku miesięcy.

Wykonawcami we wszystkich (pięciu) prezentacjach byli:

- Krzysztof Cybulski – Post-Digital Sax,
- Hubert Zemler – Aeromembranophone,
- Piotr Zalewski – Autoviola,

a wykonania odbyły się jako:

- koncert na MFMW „Warszawska Jesień” we wrześniu 2023 – potrójny set,
- sesja nagraniowa w UMFC,
- koncert w Hashtag Lab.

Opis pracy artystycznej

Praca doktorska jest kolejnym ogniwem wieloletnich działań artystycznych Krzysztofa Cybulskiego, etapem jego doświadczeń z technologiami i przede wszystkim przemysłów, które zaprowadziły go do postcyfrowości.

Wiele z dotychczasowych moich uwag nie byłoby możliwych bez przeczytania Opisu pracy artystycznej. Eksperyment przedstawiony jako Praca doktorska jest jednak nie tyle Dziełem i Opiszem, co eksperymentem badawczo-artystycznym, więc opiniowanie samych tylko walorów artystycznych byłoby błędem, bowiem nie sposób w nim rozgraniczyć, co jest „techniką“, co „kompozycją“, co stanowi „zamyśl twórczy“, a co „utwór“. Te potocznie używane i zrozumiałe pojęcia – choć były tu dotąd stosowane przez mnie odruchowo, niejako w odruchu kompozytora-konstruktor, a nie improwizatora – przestają być adekwatne. I tylko jedno nie budzi wątpliwości – jest to pod każdym względem twórczość, bez względu na to, czy się mieści czy nie w tradycyjnych kategoriach pojęciowych.

W przypadku Pracy doktorskiej pana Krzysztofa Cybulskiego mamy do czynienia z procesem twórczym, który rozpoczyna się od pomysłu na mechatroniczne poszerzenie brzmienia tradycyjnych instrumentów, biegnie przez wszystkie etapy wyszczególnione w opisie i domyka się realizacją dzieła oraz wyciągnięciem wniosków przed następną prezentacją. Opis dzieła artystycznego staje się więc jego integralną częścią, w tym samym stopniu co patche PD, bo jest jedynym sposobem na udostępnienie i zgłębienie zawartości Dzieła.

Z dużym zainteresowaniem czytałam pierwsze rozdziały Opisu, w których znalazły się, oprócz relacjonowania kontekstów artystycznych i stanu badań, także przemyślenia Autora składające się na jego wizerunek twórcy postcyfrowego. Ponadto, odnosząc się do przykładów historycznych, Doktorant proponuje od razu własne modyfikacje definicji, a przede wszystkim własną perspektywę oglądu zagadnień, dobrze uargumentowaną.

Równie interesujący jest sposób i porządek relacjonowania kolejnych etapów powstawania Dzieła.

Osobną wartość stanowi rozdział 4. Ten rozdział daje rzadką okazję do wglądu w decyzje kompozytorskie.

Znakomicie dobrane przykłady, także z obszaru sztuk plastycznych, odnoszą się do dzieł powszechnie znanych. Prostota opisu ich założeń i konsekwencji dobrze ilustruje dwa kluczowe zagadnienia: podział na sztukę algorytmiczną, generatywną i procesualną (cały podrozdział 1.4) oraz złożoność i nieuchwytność relacji między muzyką a technologią (k. s. 52 i n.).

Układ pracy jest czytelny i logiczny. Ważne jest zastrzeżenie umieszczone od razu w pierwszym akapicie Wstępu. Chodzi o zawężenie zagadnień wyłącznie do tych, które mają bezpośredni związek z dziełem „AAAA“. To słuszna decyzja i istotne założenie. Przyczyniają się do postępowania w głąb zagadnień, pomijając mnóstwo innych zjawisk, aspektów czy poglądów. Sądząc po sposobie prowadzenia wywodu, Autor jest tych pozostałych aspektów świadom, dysponuje wiedzą na temat innych artefaktów czy rozwiązań technologicznych. Dokonał jednak starannej selekcji wątków i faktografii, dzięki czemu łatwo jest czytelnikowi postępować za jego tokiem myślowym. Kolejność

aspektów przeznaczonych do pogłębienia znalazła swoje odpowiednie miejsce w dobrze zaplanowanej konstrukcji Opisu. Ich hierarchia odzwierciedla nie tyle podziały logiczne, co drażnienie wybranych zagadnień w głąb, z coraz większym pomijaniem wątków niemających bezpośredniego związku z kompozycją „AAAA”. Doktorant uporządkował zagadnienia, ustanawiając bądź przytaczając kolejno różne typologie, które w dalszym ciągu wywodu stworzą czytelny, logiczny i łatwo przyswajalny porządek. Widać w nim talent dydaktyczny Autora.

Przykładami takich typologii są:

Kompozycja:

- algorytmiczna,
- generatywna,
- procesualna.

3 typy kompozytorów (wg Szlifirskiego):

- konstruktywista,
- improwizator,
- wizjoner

i wprowadzenie dodatkowych aspektów – typologii Briana Eno (kompozytor-architekt, kompozytor-ogrodnik) oraz pojęcia "flow".

Praca doktorska zasługuje na uznanie również od strony językowej. Zdania i akapity są zwarte, treściwe, operują terminologią uprzednio zdefiniowaną. Całość czyta się płynnie i bardzo wygodnie. Również przypisy odsyłające do rozwinięcia tematu w innym podrozdziale uprzedzają ewentualne pytania czytelnika. Takich uzupełnień zabrakło mi jedynie w nielicznych miejscach tekstu, które wyszczególnię później.

Warto podkreślić dbałość o język i rozsądne kryteria stosowania terminologii angielskiej. Tam, gdzie tylko jest to możliwe, Autor stosuje odpowiednik angielskiego terminu. Bardzo dobrze dobrane polskie określenia zwiększają płynność językową. Polska literatura przedmiotu jest bardzo skromna, prawdopodobnie więc Autor stosuje też określenia własnego pomysłu. Wszystkie są czytelne, inspirujące, sugestywne, z łatwością oddają istotę rzeczy.

Język pracy, jego wysoka jakość, zasługuje więc na odrębną, wysoce pozytywną ocenę.

Najwięcej moich wątpliwości wzbudził sposób prezentacji algorytmów. Aż do s. 152 czytelnik gromadzi rozproszone informacje i ma coraz więcej pytań, np.:

- czy jest z góry ustalona kolejność stosowania algorytmów?
- kto/co decyduje o dostępności algorytmu w trakcie przebiegu utworu (czynnik decydencki staje się kompozytorem struktury formalnej)?
- kto/co decyduje o czasie trwania utworu? a priori czy w trakcie? jak to się ma do decyzji wynikających z algorytmu 5.?

Te i inne pytania powstają do s. 152, natomiast odpowiedzi – nie do końca jasne – pojawiają się później. Brakuje wcześniejszych zapowiedzi, odnośników czy np. informacji, że można to wszystko wyczytać z patcha.

Nadal nie są dla mnie zrozumiałe procedury wspomniane dopiero na końcowych stronach:

- s. 152 "czas trwania każdego z algorytmów zapisany jest w patchu", kolejność też – ale gdzie jest miejsce algorytmu 1A?
- s. 169 "selekcja algorytmów" – ale sposób selekcji jest dla mnie niewiadomą
- s. 173 "dobór algorytmów i ich kolejności" – oczywiście, że takie zjawisko musi zachodzić, ale nie wiem, na jakich zasadach.

Dużą wygodą dla czytelnika są przypisy dolne, zwłaszcza te, które odsyłają do innego podrozdziału, w którym kwestia teraz tylko wspomniana zostanie szerzej objaśniona. Takie rozwiązanie uprzedza pytania, które na bieżąco nasuwają się czytającemu. Jednakże w kilku miejscach takich odnośników zabrakło.

Przykładem może być termin "siła wysokości" (s. 109) – stanowczo brakuje odwołania się do s. 113 albo od razu objaśnienia w formie przypisu, bo tam także brak choćby krótkiego opisu.

Na przełomie stron 150 i 151 już przydałby się odnośnik do tekstu w książce programowej, który jest zacytowany (chyba w całości?) na s. 152-153.

Na s. 159 pojawia się ponownie „pływająca płyta rezonansowa z drewna balsa”. Warto by przypomnieć, że była o niej mowa już na s. 79/80. Niemniej również tam nie zostały opisane jej zakładane zalety.

Kwestia czytelności procesów kreowanych przez algorytmy (s. 168, ostatni akapit podrozdziału 4.2.5.) pojawia się stanowczo zbyt późno i jest zaadresowana w formie pytania do publiczności, choć powinna zostać rozstrzygnięta i uargumentowana przewidywaniami rezultatów muzycznych na etapie założeń wstępnych dzieła.

W tabelce na s. 17. pojawia się określenie „psychologia flow”. Pojęcie jest dość popularne, ale jego znaczenie bardzo nieostre, warto by więc już tu odesłać czytelnika do podrozdziału 1.2.6.

Pojawiają się też inne nieścisłości. Najbardziej zabrakło mi przypisu do s. 40. Chodzi o sposób wyrażenia poglądu o "optymalnej złożoności". Przedstawiony został bowiem niezręcznie jak myśl własna autora (s. 40, o n i e z n a c z n y m przekroczeniu granic percepcji), a dopiero później opisany jako pogląd Philipa Galanterę (s. 43).

Znalazłam też kilka kwestii, które wydają mi się dyskusyjne:

Rozdział 1.4.

Podjęta próba zarysowania granic między sztuką algorymiczną, generatywną i procesualną jest mocno dyskusyjna, ale i równie mocno interesująca. Taka dyskusja wydaje się potrzebna tylko w kwestiach

prawa autorskiego. Stosunkowo najprostszą sprawą wydaje się udział AI jako zbiór „wirtualnych podwykonawców” (s. 51). Zaś zacieranie tych granic wydaje się być właśnie istotną cechą wszelkiej sztuki. Uznaję cały rozdział 1.4 za obraz rozterek autora, nie tyle wyrokujących o kryteriach, co opisanych dla potrzeb pracy nad konkretnym dziełem artystycznym przedstawionym do oceny jako praca doktorska.

Uwagi o dodekafonii w rozdziale 1.5.1. (s. 53)

Nie zostało dostrzeżone przez Autora, że kompozytor, konstruując serię, zawiera w niej od razu potencjał konsekwencji melodycznych, harmoniczných etc. (np. seria w Koncercie skrzypcowym Berga – obmyślona jako flirt z tonalnością dur-moll, łatwość techniczna na instrumencie o stroju kwintowym, łatwość w budowaniu gry akordowej, wspomaganie alikwotowe; seria bardzo łatwa do zinternalizowania dla skrzypka).

Rozdział 1.5.4.

Rozważania o naturze improwizacji wydają mi się bardzo niekompletne.

Ponadto na s. 59 Autor wymienia kompozycję algorytmiczną, generatywną i procesualną oraz improwizację jako "praktyki niepartyturowe", czyli jako przeciwieństwo praktyk partyturowych. Nie potrafię się z tym zgodzić – albo też musimy zacząć od definicji „praktyk partyturowych”.

Wspominany na s. 61-62 *soundpainting* jest dla mnie jednak procesem znacznie bliższym sekcjom *ad libitum* u Lutosławskiego, a także roli dyrygenta w partyturowym utworze symfonicznym.

Błędne używane są terminy „teza“, „hipoteza“ i „problem badawczy“. Hipoteza wymaga określenia przypuszczalnego rezultatu, teza zaś - udowodnienia. Rezultaty zrealizowanych badań odnoszących się do problemów badawczych wyszczególnionych na s. 63/64 nie zostały nigdzie opisane, są jedynie wspomniane lub wręcz fragmentarycznie zasugerowane w sposób bardzo rozproszony, a wydawałoby się, że ich miejsce powinno znaleźć się w Konkluzji. Wielka szkoda, że nie zostały wyartykułowane i zebrane w jednym miejscu.

Podaję tylko dwa przykłady takich sytuacji, choć w całym tekście Opisu jest ich więcej:

- czytelnik, dotarłszy do s. 68, musi sam sobie zebrać dotychczasowe informacje i dojść do wniosku, że instrumenty aktuowane to instrumenty, które są najbardziej (spośród 4 kategorii) zinternalizowane przez "ludzkiego instrumentalistę", ułatwiają osiągnięcie stanu *flow*, uruchamiają naturalne pokłady muzykalności;

- a około s. 73 jest w stanie na podstawie dotychczasowych informacji wywnioskować, że interakcja muzyka z instrumentem aktuowanym odbywa się na tradycyjnych zasadach znanych z instrumentów akustycznych oraz że zachowana zostaje możliwość wizualnej komunikacji między muzykami jako reakcji na gesty związane ze sposobem wydobywania dźwięku, kształtowania frazy, napięć etc., ma zatem istotny wpływ również na strukturowanie improwizacji w czasie realnym.

Chętnie przeczytałabym w jednym miejscu pełną relację na temat konsekwencji czysto muzycznych, opisanych z punktu widzenia kompozycji, zakomponowania przebiegu czasowego całości, fragmentów uwypuklających spojrzenie kompozytora, a nie tylko improwizatora. Taki pobieżny opis znalazłam dopiero w Konkluzji (s. 173), ale wieńczące ją Postscriptum (s. 174) każe ponownie myśleć, że dla Autora głównym punktem ciężkości jest sprawa konstrukcji instrumentów.

Większość problemów badawczych została zarysowana precyzyjnie, kreatywnie i wyczerpująco.

Przykładem niech będą zagadnienia, z którymi musi się zmierzyć konstruktor instrumentu:

- dotyk zero-jedynkowy a haptyka i pamięć proceduralna (mięśniowa),

- afordancja obiektu,

- zalety komponentów mechatronicznych,

a także problem dysonansu poznawczego, zwłaszcza aspekt performatywny, skutki ewentualnego braku komunikatywności performatywnej:

- z punktu widzenia odbiorcy,

- w komunikacji między wykonawcami.

- Ciekawa bym była poglądu Autora w odniesieniu do muzyki "na taśmę", choćby w dwóch zdaniach, nawet jeśli mam na względzie, iż Autor omawia tylko te zagadnienia, które mają związek z jego pracą doktorską. Prawdopodobnie rozszczełiłoby to zaproponowaną typologię.

Nagranie audiowizualne z prawykonania „AAAA” na „Warszawskiej Jesieni” w roku 2023 jest realizacją jednego z możliwych wariantów Dzieła. Wprawdzie o utworze zanotowanym w partyturze w sposób ścisły też możemy mówić jako o jednej z możliwych realizacji (choćby ze względu na interpretatora i warunki akustyczne wykonania), ale w tym szczególnym przypadku mamy do czynienia z podwojeniem procesu kompozytorskiego.

Prawykonanie odbyło się w postaci trzech wersji kompozycji. Twórca oznajmia w Opisie dzieła (na s. 161): „Nagranie niniejsze jest jedynym, w którym dopuściłem się ingerencji w strukturę [trzech] utworów poprzez montaż. Większość materiału pochodzi z setu 3, choć równoległe prowadzenie montażu materiału muzycznego i wizualnego, mające na celu przejrzyste zaprezentowanie właściwości wszystkich instrumentów, skłoniło mnie do wykorzystania kilku fragmentów pochodzących z setu 2.”

Takie postępowanie uznałabym nie za „ingerencją”, lecz za zabieg kompozytorski wyższej rangi, rodzaj wtórnego czy raczej nadrzędnego zakomponowania całości, nawet jeśli - ze względu na wymogi udokumentowania pracy badawczej – w tym przypadku wyjątkowo kryterium postępowania kompozytorskiego stanowiły nie walory muzyczne, lecz chęć uwypuklenia aspektów technicznych postcyfrowej augmentacji instrumentów.

Podsumowanie

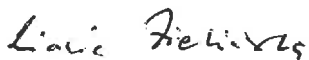
Wszystkie zasygnalizowane zastrzeżenia nie zmieniają jednak faktu, że pracę doktorską mgra Krzysztofa Cybulskiego oceniam bardzo wysoko. Podkreślę jeszcze raz najważniejsze elementy tej oceny:

- wielość nowatorskich aspektów, zarówno na poziomie idei generalnej, jak i najdrobniejszych szczegółów,
- oryginalność zamysłu twórczego,
- precyzję i pracowitość pracy nad materializacją idei postcyfrowej augmentacji instrumentów,
- umiejętność dydaktyczną i językową przeprowadzenia czytelnika przez wielopiętrową złożoność projektu,
- precyzję i staranność oraz hierarchię etapów dokonanych badań, z silnym zatarciem granic między twórczością technologiczną i artystyczną,
- otwartość zarówno całego stworzonego systemu, jak i realizacji w postaci utworu „AAAA”, potencjał przyszłościowy.

Konkluzja

Stwierdzam, że przedstawiona praca doktorska spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).

Zatem wnioskuję do Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie o nadanie panu mgr. Krzysztofowi Cybulskiemu stopnia doktora w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.



prof. Lidia Zielińska

Poznań, dnia 5 września 2024