

Recenzja na temat dorobku artystycznego i dydaktycznego, oraz utworu *Inspiracje*, będącego pracą doktorską na stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki, specjalność kompozycja mgr Sebastiana Ładyżyńskiego.

Wstęp

Sebastian Ładyżyński jest młodym kompozytorem związanym pracą dydaktyczną z Akademią Muzyczną im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie jest obecnie zatrudniony. Do 2013 roku prowadził zajęcia we Wrocławskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej oraz współpracował z Akademią Muzyczną w Bydgoszczy. Jego szczególne zainteresowania muzyką elektroakustyczną oraz muzyką teatralną i filmową zostały pogłębione edukacją w ramach podyplomowych Studiów Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Audiowizualnej w Akademii Muzycznej w Łodzi oraz za granicą w Conservatorio di Musica w Weronie (program Erasmus 2007-08) oraz w ramach Studiów Mistrzowskich w King's College w Londynie w latach 2012-13. Otrzymał wiele nagród, wyróżnień (m.in. Grand Prix na Konkursie Młodych Kompozytorów w Mińsku w 2010 r.) i stypendiów (Fundusz Popierania Twórczości ZAIKS, stypendium twórcze z budżetu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2012 roku). Jest autorem i aranżerem muzyki ilustracyjnej do wielu filmów i spektakli teatralnych. Jego muzyka autonomiczna i ilustracyjna była wykonywana wielokrotnie w kraju i za granicą.

Jest autorem 16 kompozycji instrumentalnych i wokально-instrumentalnych na różne składy, od utworów solowych, kameralnych po orkiestrowe. Ważną częścią jego twórczości stanowi 8 kompozycji elektroakustycznych, zarówno czysto elektronicznych, jak i na instrumenty i elektronikę. Jego muzyka do filmu i teatru obejmuje 16 niezależnych, autorskich kompozycji dotyczących zarówno krótkiego jak i pełnego metrażu filmowego i teatralnego. Lista wykonań jego utworów jest imponująca, w latach 2006 - 2013 odbyło się 76 wykonań jego utworów w Polsce (Wrocław, Warszawa, Poznań, Bydgoszcz, Gdańsk, Kraków, Katowice, Toruń, Koszalin) i za granicą, zarówno w Europie (Austria, Niemcy, Rosja, Anglia, Francja, Serbia), w Azji (Gruzja, Japonia) i Ameryce Południowej (Brazylia). Był współautorem i realizatorem nagrań oraz opracowań utworów innych autorów, a także realizatorem koncertów muzyki elektroakustycznej.

Inspiracja

Sebastian Ładyżyński tworzy kompozycję inspirowaną niezwykle ważnymi odkryciami Ersta Chladniego z przełomu XVIII i XIX wieku. Próba przeniesienia zjawisk rezonansu i figur geometrycznych na język muzyczny to wielkie wyzwanie. We wstępie do swojej pracy tekstowej pisze o podstawowej inspiracji w powstaniu kompozycji *Inspiracje*. Czy zbieżność natury podstawowej pomiędzy inspiracją ze strony prac Ernsta Chladniego, a tytułem utworu w liczbie mnogiej jest zrozumiała i wystarczająca? Tytuł jest zarówno umowny jak i zbyt dosłowny i natury ogólnej, dotyczy bowiem pojęcia wpływu, procesu oddziaływania różnych zjawisk, idei, koncepcji i jest punktem wyjścia dla ogromnej ilości

działań artystycznych. W większości tworzy związki paralelne, lecz nie do końca określone, dając spore pole interpretacji. We wstępie do pracy nie zostaje ten tytuł wyjaśniony, pewnie dlatego właśnie, że jest zbyt dosłowny i ogólny zarazem. *Inspiracje* jak pisze autor są "połączeniem odległych i pozornie nie związanych ze sobą przestrzeni muzyki, fizyki i technologii". Bardzo szybko wyjaśnia się związek dwóch elementów: fizyki i technologii. Tym wspólnym ogniwem jest kymatyka (lub cymatyka, cymatics, z języka greckiego kyma - fala), zwłaszcza w jej historycznym ujęciu, w odniesieniu do odkrywcy wzorów i figur kymatycznych Ernsta Chladniego. W dalszych rozdziałach swojej pracy Sebastian Ładyżyński próbuje umiejscowić swoją kompozycję w rejonach polistylistyki, a nawet surkonwencjonalizmu. Wspominając o eklektyzmie, prowadzi nas wprost do elementów składowych stylu kompozycji *Inspiracje*. Powołując się na wypowiedzi różnych kompozytorów tłumaczy autor swoją rzekomą odwagę w łączeniu różnych stylów, usprawiedliwiając tym samym decyzje dotyczące stylistyki, rzekomo wielokrotnej i wyrafinowanej. Słuchając utworu mamy do czynienia wyłącznie z dwiema estetykami, muzyki opartej na prostej harmonii i homofonicznej fakturze oraz częściach bardziej wyrafinowanych brzmieniowo i fakturalnie. Wydają się więc, że dywagacje na temat złożonej polistylistyki w utworze *Inspiracje* są tylko w niewielkim stopniu uzasadnione.

W dalszej części pracy kompozytor poświęca wiele uwagi życiu i badaniom Ernsta Chladniego, mieszkającego i działającego w osiemnasto i dziewiętnastowiecznym Wrocławiu. Na stronie 12 znajdujemy sporo błędów literowych (nazwisko naukowca aż w czterech wersjach), ale także błędów faktograficznych (pomyłka o 100 lat dotycząca ostatnich lat życia i śmierci - 1927). Prawidła i procesy kymatyczne odnosi kompozytor do wielu zjawisk przyrody ujawniające naturę rzeczy, ale też odkrywające nowe powiązania elementów do tej pory odległych od siebie.

Materiał dźwiękowy

kompozycji jest pochodną zastosowanej tabeli wysokości bezpośrednio powiązanej z tabelami Chladniego. Autor kompozycji odnosząc się do muzyki dawnej, bliższej czasom niemieckiego badacza, prowadzi dywagacje na temat stroju i przeniesienia (transkrypcji) częstotliwości generowanych przez cymatografy (płytki Chladniego) na logiczny system wysokości dźwięków. O ile pierwsze składowe układają się zgodnie z szeregiem harmonicznym to wyższe ulegają znacznemu zagęszczeniu. Zestawienie strojów dawnych, w tym stroju naturalnego, nie dało jasnej odpowiedzi, jaki system jest najbliższy skali Chladniego. Kompozytor decyduje się więc na zastosowanie skali ćwierćtonowej, jako najbliższej uzyskiwanym częstotliwościom wibrujących płytek cymatograficznych. Taka decyzja ma prawo być arbitralną, mimo, że nasuwa poważne wątpliwości. Podobnie jak rezygnacja z niższego stroju typowego dla czasów Chladniego. Rozważania natury historycznej pozbawione są jednak logiki. Nie ma bowiem związku pomiędzy eksperymentami Chladniego, rozkładem częstotliwości, a strojem stosowanym dwieście lat temu. Wiemy dobrze, że strój równomiernie temperowany, podobnie jak wysokość wzrorcowa $a = 440$ Hz jest szczególnym rodzajem umowy, wynikającej z konieczności pogodzenia wielu koncepcji historycznych i wymogami natury praktycznej. Eksperymenty Chladniego dotyczyły rzeczy niezwykłych, ale w czasach ich odkrywania nie były naukowo do końca wyjaśnione, nie miały więc związku z historią muzyki, a zwłaszcza ze stosowanymi wówczas rozwiązaniami dotyczącymi stroju (strój Verdiego 415 Hz). Odkrycia figur geometrycznych będących obrazem fal dźwiękowych nie stanowiły jednak w tamtych czasach przełomu w badaniach akustycznych, nie tworzyły nowego modelu naukowego, w odróżnieniu do nieco późniejszych prac Hermana Helmholtza dotyczących rezonansu.

Mimo tych niejasności Sebastian Ładyżański tworzy przejrzystą koncepcję zamiany dźwięków testowych z tabel Chladniego w logiczny system wysokości dźwięku. Tabele wyznaczają materiał wysokości dźwięku w kolejnych częściach utworu. Otrzymujemy w ten sposób skale stosowane konsekwentnie w poszczególnych odcinkach utworu. Rytmika, metrytmika i agogika są ściśle powiązane z narzuconą z góry systematyką tabel Chladniego, są także pochodną stosowanych przetworzeń wybranych instrumentów, głównie delay'ów, wprowadzających określoną iterację przebiegów. Osobnym zagadnieniem w odniesieniu do mikroformalnego porządku czasowego jest stosowanie zmiennych wartości tempa (80 - 150) poszczególnych części utworu.

W utworze stosowane są różne oznaczenia artykulacyjne. W wielu wypadkach wprowadzają bezpośrednie przeniesienie eksperymentów Chladniego do utworu *Inspiracje*. Glissando daje możliwości uzyskiwania nakładających się figur geometrycznych. Jednak glissanda w utworze są jednowymiarowe i nie wyznaczają większej złożoności fakturalnej i barwowej. Flautando w instrumentach smyczkowych odnoszą się bezpośrednio do wysokich częstotliwości uzyskiwanych z płytek Chladniego. Ten związek jest więc uzasadniony. Nieokreślone stany figur geometrycznych powiązane są z artykulacją dającą brzmienia szumowe (*sul tasto*, *sul ponticello*).

Dynamika, ekspresja i przestrzenność

Zestawienie orkiestry znajdującej się na scenie z oktafonicznym systemem głośnikowym rozmieszczonym wokół publiczności powoduje poważną dysproporcję dynamiczną pomiędzy tymi partiami. Stanowisko realizatora znajduje się klasycznie w środku sali i daje możliwość ustalania na żywo proporcji dynamicznych pomiędzy poszczególnymi partiami. Materiał skalowy, rytmiczny, dynamiczny i przestrzenny kompozycji są ściśle powiązane ze strukturą formalną kompozycji.

Forma

Utwór w swoim przebiegu czasowym jest w miarę jednorodny. Wyodrębniony w pracy tekstowej podział na dziewięć odcinków połączonych ze sobą wynika z zastosowanych skal, środków stylistycznych i użytej technologii. Instrumentalny materiał orkiestrowy zestawiany jest z materiałem uprzednio nagrany i przetworzonym w studio, a także partiami instrumentalnymi przetwarzanymi na żywo. Bardzo ważnym czynnikiem formotwórczym jest przestrzenna dystrybucja dźwięku tworząca specyficzny układ tofoniczny wyznaczający sferyczny wymiar kompozycji.

Elektronika - materiał nagrany

Sporą kontrowersję może budzić decyzja kompozytora o wcześniejszym przygotowaniu materiału instrumentalnego i głosowego. Użycie sporej liczby procesorów programowych wydaje się być niemożliwym w ich równoczesnym działaniu na żywo. To prawdopodobnie jest powodem zastosowania takiego właśnie rozwiązania. Partia perkusji, gitary elektrycznej, dźwięki z wnętrza pianina, wreszcie głos żeński są odtwarzane z "taśmy", a mogłyby się pojawić w utworze jako szalenie atrakcyjne partie solowe. Zwłaszcza, że druga warstwa elektroniczna dotycząca przetworzeń wybranych instrumentów dotyczy głównie dystrybucji dźwięków w przestrzeni. Nałożenie i integracja tych dwóch partii tworzyłoby nową jakość ekspresji wykonawczej. Wcześniej nagrane w studio partie instrumentalne i wokalna poddane są licznym manipulacjom, głównie barwowym, ale także harmonicznym. Dokładny opis obróbki dźwięku poprzez oryginalnie

tworzone i już gotowe wtyczki systemowe z podaniem ilości prądu (500 W) zużytego do realizacji wybranych procesów należy przyjąć jako formę żartu, nie do końca uzasadnionego w pracy naukowej. W przypadku zbyt dużego ryzyka związanego z ograniczoną mocą obliczeniową stosowanych do wykonania utworu systemów zawsze można odnieść się do historycznego modelu "music minus one" Maxa Mathewsa, w którym łączymy wcześniej przygotowany materiał z jedną partią wykonywaną na żywo. W takich przypadkach zaciera się bowiem granica pomiędzy warstwami odtwarzanymi i wykonywanymi na żywo. Słuchając utworu z nagrania można być pewnym, że zarówno gitara elektryczna, jak i głos wokalny występują na scenie, mimo jego kanonicznego nawarstwienia i przetworzenia na bazie systemu iluzji ciągłego glissanda, opadającego lub wznoszącego. Istnieje możliwość uzyskania tego efektu na żywo przez zastosowanie programu *Endless Series* Oli Larkina. Dylemat wcześniejszego utrwalenia części materiału do późniejszego odtwarzania musi jednak być uzasadniony, zwłaszcza jeśli dotyczy partii akustycznych.

Elektronika transformacji - przestrzeń

Kompozytor sięga po autorski system przestrzennej dystrybucji dźwięków adekwatny, jego zdaniem, do cymatycznej istoty materiału kompozycji. System *Ambisonic* daje możliwość tworzenia sferycznej dystrybucji pojedynczych zjawisk tworzących mobilną chmurę dźwiękową. To rozwiązanie zbliżone jest do stosowanego przez Pawła Hendricha systemu *ePatio*. Różnica dotyczy głównie zastosowanego przez Sebastiana Ładyżyńskiego *Totaldelayu*, który w zestawieniu z obiektem *gizmo* daje szczególnie wyrafinowane rezultaty glissandowego pogłosu. Trochę zaskakująca jest końcowa konkluzja na stronie 53, że "partia komputera powinna być oparta na improwizacji ... ale partytura zawiera wskazówki dotyczące wykonawstwa (obligato)". Próżno by szukać bardziej szczegółowego wyjaśnienia w partyturze. Ten element pozostaje więc wyborem wykonawcy realizującego partię komputera. Ponad wszelką wątpliwość jest nim sam kompozytor. Należałoby jednak przygotować partyturę w formie dostępnej dla innych wykonawców.

Autorski system Jealousy

Bardzo przejrzysty interfejs graficzny autorskiego programu *Jealousy* stworzonego na bazie Max/MSP daje możliwości jego elastycznego użycia. Cennym jest stwierdzenie, że przy niewielkich przeróbkach może obsługiwać różne kontrolery i sterować różnymi systemami przestrzennej dystrybucji dźwięków. Jego zwarta modularność to niezwykle cenna cecha. Należy w tym miejscu przypomnieć o wielu podobnych systemach (Integra Live, quintet.net, MaWe), które powstawały w bardzo różnych warunkach, zdecydowana większość jako próby stworzenia nowego porządku muzycznego. Wydaje się, że system *Jealousy* pełnić będzie podobną funkcję.

Nieistniejąca warstwa wizualna

Końcowe uwagi dotyczące możliwej, lecz nieistniejącej warstwy wizualnej utworu można potraktować jako dywagacje nieistotne dla właściwej oceny utworu. Jednak kompozytor decyduje się na taki rozdział pisząc o określonych kompromisach, które tłumaczą brak warstwy wizualnej. Z jednej strony szalenie trudno ocenić coś czego nie ma, tym bardziej jeśli zamienna jakość miałaby się zawierać w uprzednio nagranej i zakomponowanej warstwie taśmy. Kompozytor rozważa możliwość wyświetlania figur Chładniego dla lepszego zobrazowania procesów przeniesionych z fizyki do muzyki, dawałyby także możliwość wejścia w świat bardziej nieokreślony, metafizyczny, wręcz

symboliczny. Zastanawiające i problematyczne jest końcowe stwierdzenie, że wymiar czysto dźwiękowy kompozycji pozostaje w ścisłym związku z teoriami Chladniego i jego przesłaniem. Analizując symetrie figur, ich chwilową stabilność nie sposób odnieść się wrażeniu, że utwór Sebastiana Ładyżyńskiego tkwi w bardzo określonym kręgu pluralizmu stylistycznego, i jego związki z materią fizyczną płytek Chladniego są częściowe, a pozostałe powiązania są albo ukryte, albo niewypowiedziane.

Kymatyka to szalenie intrygująca i dziedzinna. Kymatyczne projekty sztuki dźwiękowej prezentowane są od lat w ramach krakowskiego Festiwalu Audio Art (m.in. *Cymatic Clock* Kacpra Ziemianina), utrzymując jednak elitarny charakter tych prezentacji. *Inspiracje* Sebastiana Ładyżyńskiego pełnią ważną funkcję w promocji szczególnych związków akustyki i fizyki (mniej technologii) z muzyką i są godne rozwijania i dalszej eksploatacji.

Konkluzja

Na podstawie materiałów na temat dorobku artystycznego oraz analizy partytury utworu *Inspiracje* na orkiestrę i live electronics wraz z opisem tekstowym będących pracą doktorską Sebastiana Ładyżyńskiego stwierdzam, że wszystkie składowe zasługują na wysoką ocenę. Kompozycja zawiera oryginalne i wartościowe rozwiązania dotyczące opracowania materiału dźwiękowego i realizacji dzieła, a jego walor estetyczny uznaję za wysoki. W związku z tym stwierdzam jednoznacznie, że dorobek artystyczny i kompozycja spełniają stawiane im wymogi na mocy Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. art. 16 i w związku z tym mogą być dopuszczone do obrony doktorskiej.



prof. Marek Chołoniewski