

dr hab. Jarosław Mamczarski
Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

Katowice, 1.09.2019 r.

Recenzja pracy doktorskiej Stefana Johannes Waltera pt. *Monument of a certain thumb*

sporządzona w związku z postępowaniem doktorskim prowadzonym na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

Sylwetka Kandydata

Stefan Johannes Walter urodził się 1 maja 1968 roku w Schweinfurcie. W 1991 roku uzyskał tytuł zawodowy „Staatlich geprüfter Musiker und Musiklehrer” na Wydziale Instrumentalnym (specjalność perkusja), a w 1996 roku dyplom na Wydziale Kompozycji Uniwersytetu Muzycznego w Würzburgu. Kandydat uzupełniał wykształcenie w klasie mistrzowskiej na Wydziale Kompozycji Uniwersytetu Muzycznego w Würzburgu (ukończenie w 2000 roku). Jeszcze w trakcie studiów rozpoczął działalność artystyczną oraz pedagogiczną. Od tego czasu prowadzi intensywną działalność zarówno na polu wykonawczym, jak i kompozytorskim. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień z zakresu kompozycji w Niemczech, USA, Finlandii czy Izraelu.

Dokumentacja

Dołączona dokumentacja jest skonstruowana poprawnie po względem formalnym. Zawiera bogatą informację o przebiegu wykształcenia kandydata oraz uporządkowane zestawienia i wykazy dokumentujące działalność artystyczną. Formalne wykształcenie kompozytorskie Kandydat zakończył w 2000 roku uzyskaniem dyplomu klasy mistrzowskiej na Wydziale Kompozycji Uniwersytetu Muzycznego w Würzburgu. Od tego czasu Stefan Johannes Walter skomponował 63 utwory z czego znakomita większość przeznaczona jest na składy solowe (w dużej ilości instrumentarium perkusyjne, często z towarzyszeniem partii elektronicznej/ elektroakustycznej) i kameralne, kilka kompozycji przeznaczonych na chór oraz osiem dzieł przeznaczonych na aparat orkiestrowy – kameralną bądź symfoniczną, z udziałem solistów. Warto odnotować znaczący udział instrumentarium perkusyjnego, który jest naturalny w przypadku Stefana Johannes Waltera legitymującego się także dyplomem ukończenia klasy perkusji w Uniwersytecie Muzycznym w Würzburgu (1991 rok).

W dokumentacji odnajdujemy także bogaty spis udziału twórczości Kandydata w życiu kulturalnym w kraju swojego pochodzenia (Niemcy) oraz poza jego granicami. Przedstawione informacje są uporządkowane chronologicznie pozwalając recenzentowi na sprawne

zapoznanie się z nimi. Bogata działalność artystyczna Doktoranta została poprawnie udokumentowana przez dołączenie przedruków materiałów koncertowych, w których miały udział dzieła, bądź w których sam uczestniczył Stefan Johannes Walter. Zaprezentowany dorobek świadczy o stałym udziale kandydata w życiu kulturalnym Niemiec i Europy.

Praca doktorska

Przedstawiona praca doktorska składa się z partytury oraz opisu w języku angielskim (zawierającym polskie streszczenie). Partytura zawiera szczegółowy opis użytego w kompozycji instrumentarium, które jest podzielone na instrument solowy – perkusję oraz zespół instrumentalny. Autor zawarł także w opisie instrumentarium i wstępnej stronie partytury szczegółowe informacje na temat wymaganej preparacji fortepianu oraz ogólne wskazówki o układzie partytury. Opis warstwy elektronicznej utworu zawiera precyzyjne wytyczne rozmieszczenia instrumentarium (wraz z mikrofonowaniem), dyspozycję nagłośnienia oraz przewidywany sposób udziału publiczności w prezentacji utworu. Autor opisuje sposób realizacji dźwiękowej utworu w sposób precyzyjny, a zarazem uniwersalny, pozwalający reżyserowi dźwięku na swobodne stosowanie samodzielnie wybranego zestawu urządzeń (np. nie ma dokładnych wymagań co do modelu miksera dźwięku czy urządzeń pogłosowych). Zastanawiający jest jedynie fakt, iż także w opisie realizacji warstwy elektroakustycznej prezentowanego dzieła Autor używa jedynie ogólnych pojęć określających działanie konkretnych procesorów dźwięku, np.

The space effects processor (1) assigned to the percussion soloist and soundtracks needs two memories: program (1), a medium-length room of dark character, whose pitch slowly drops (...)

W opinii recenzenta elementy decydujące o akustycznym kształcie dzieła mogłyby być zdefiniowane precyzyjnie za pomocą numerycznych wartości odpowiednich parametrów procesora dźwięku. Jest także zastanawiające użycie w opisie mikrofonowania instrumentarium oprócz dyspozycji głośnika także wartości procentowych opisujących miksowanie sygnałów akustycznych. Z pewnością wartości te zostaną dostosowane przez reżysera dźwięku do konkretnej przestrzeni, w której zaistnieje dzieło, a której parametrów nie sposób przewidzieć w trakcie komponowania. Jest zrozumiałe, iż wskazane wartości będą służyć reżyserowi jedynie jako ogólne wskazówki realizatorskie. Podsumowując wstępny opis partytury i sposobu jej realizacji odnoszę także wrażenie, iż szczególnie w warstwie elektroakustycznej stopień komplikacji oraz konieczność kontrolowania dużej ilości parametrów dzieła spowoduje podzielenie tej pracy pomiędzy dwóch reżyserów zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę wymaganie pewnej kreatywności od reżysera spowodowanej zgrubnym jedynie zapisem miejsc wystąpienia zjawisk amplifikacji lub innych przetworzeń dźwięku.

Zapis partyturowy dzieła jest czytelny, poprawny i nie nastręcza większych trudności w czytaniu.

Pomimo zawartej we wstępnym opisie konstrukcji partytury uwagi na temat synchroniczności notacji materiału nutowego modułów solisty oraz występującej na tej samej stronie partii zespołu graficzne rozwiązanie nie jest oczywistym w pierwszym kontakcie z partyturą. Pewna niekoherencja polega na umieszczeniu w tym samym czasie trwania dwóch systemów zapisu dla solisty i jednego systemu zapisu dla zespołu. Nie jest oczywistym, czy w trakcie trwania pięciu taktów (np. strona 2 partytury) zespołu instrumentalnego (dolna część partytury) ma wybrzmieć górny, a może dolny, a może oba jednocześnie systemy solisty. Zrozumienie pojawia się po porównaniu inicjalnego oznaczenia agogicznego (60MM) i zawartego w każdej „ramce” materiału solisty adnotacji „frame duration: 20” (...). Ten sposób graficznego

opracowania zapisu występuje aż do 34 strony partytury, od której partia solowa zawiera zazwyczaj jeden system. Trzeba podkreślić fakt, iż wskazówki wykonawcze zawarte w modułach i materiale zespołu są pozbawione jakichkolwiek znaków synchronizujących. Dyrygent z pewnością wyznaczy początek strony jako umowny punkt, aby w razie konieczności zorientować się wspólnie z solistą w przebiegu utworu. O ile ustanowienie dokładnego tempa inicjującego utwór jest oczywiście uzasadnione, to pojawienie się na wspomnianej stronie 34 w partii solisty zapisu metronomicznego (50MM) wydaje się porządkować synchronizację partii solisty i zespołu. Pewne wątpliwości co do realizacji partytury pojawiają się na stronie 46 kiedy solista realizuje materiał 5 taktów w metrum 4/4 w tempie 60MM - trwających zgodnie ze wskazówką 20 sekund, a zespół w tym samym czasie wykonuje 13 taktów w metrum 3/4 w tempie 120MM (co teoretycznie powinno zostać wykonane w 18.5 sekundy). Ciekawe jak autor przewiduje „wyrównywanie” nie tylko takich oczywistych przesunięć, ale także tych wynikających np. ze specyfiki wykonania, dyspozycji solisty czy dyrygenta.

Ze szczegółów dotyczących oznaczeń wykonawczych zaskoczył mnie np. fakt umieszczenia w partyturze, na stronie 60 w partii wiolonczeli napisu „pizz. Bartok”. Elementy artykulacji, których użycie może być niejasne zwykło umieszczać się w legendzie. Ciekawe, czy w przypadku prezentowanego utworu opis partytury, sposobu jej odczytania oraz realizacji zajął autorowi tak dużo uwagi, iż legenda artykulacyjna umknęła jego uwadze, czy też pozostaje to kwestią świadomego wyboru. Pozostaje ponadto niejasne znaczenie niektórych znaków często używanych w partyturze, a nigdzie nie objaśnionych. Przykładem jest występujący bardzo często malutki, opadający bądź wznoszący się łuczek (zależnie czy przed – czy po nucie), który widzimy w partii skrzypiec 1 już w pierwszym takcie (druga wartość rytmiczna, nie licząc pauzy). Łuczek ten występuje także w formie przedłużonej (partia wiolonczeli, takt czwarty, zakończenie półnuty). Można się domyślać, iż proste kreseczki wskazujące kierunek wznoszący lub opadający przed, po, pomiędzy nutami mają znaczenie glissand, dlatego zastosowanie wspomnianych w poprzednim zdaniu krótkich łuczków (często naprzemiennie wznoszących i opadających - patrz takt 22, partia wiolonczeli, takt 23 partia skrzypiec 1, etc.) jest dla recenzenta zagadkowa.

Pomijając te drobne niejasności, które z pewnością Autor jest w stanie rozwiązać, partytura jest przygotowana bardzo starannie z dbałością o szczegóły notacji muzycznej. Na uwagę zasługuje nie tylko dokładność zapisu dynamiki i artykulacji ale także graficzna estetyka kształtu partytury przyczyniająca się do pozytywnego kontaktu z dziełem.

Dołączony opis dzieła artystycznego jest napisany, jak wspomniałem wcześniej, w języku angielskim. Doktorant precyzyjnie opisuje zarówno moment inspiracji, jak też drogę jej realizacji w materii muzycznej. Dzięki wnikliwemu wyłuszczeniu procesów prekompozycji oraz zastosowanych zabiegów kompozycyjnych Autor zaświadcza o świadomości przebiegu procesu twórczego, opanowaniu oraz świadomym stosowaniu jego elementów. Pewnym niedosytem jest zawarty w opisie stosunek Autora do harmonii. Rozumiem, iż lakoniczne, wręcz enumeratywne wymienienie skonstruowanych 10-dźwiękowych współbrzmień (strona 48 opisu) nie wyczerpuje zagadnień harmoniczných zawartych w utworze. Wskazówką na miejsce, jakie zajmuje harmonia w warsztacie kompozytorskim Stefana Johanna Waltera pozostaje brak jakichkolwiek informacji o sposobach łączenia czy zestawiania wielodźwięków, a nawet o ich wewnętrznej budowie. Pozostaje to w kontraście do niezwykle figuratywnych opisów procedur generujących materiał horyzontalny (tradycyjnie zwany melodycznym). Mam nadzieję, iż nie jest to świadome odrzucenie, ale droga rozwoju, jaką kroczy autor prezentowanego dzieła.

Moją uwagę zwróciła także zawarta w podsumowaniu uwaga o zamierzeniu uniknięcia tradycyjnego (konwencjonalnego) kształtowania materiału muzycznego (melodycznego, rytmicznego czy harmonicznego). Jest to interesująca mnie opozycja – będąca inspiracją rzeźba jest przecież, do pewnego stopnia przecież przedstawiająca – tytułowy kciuk jest immanentną częścią ciała ludzkiego, z pewnością używaną przez artystów-rzeźbiarzy, a więc obarczona ładunkiem tradycji artystycznej (i zarazem konwencji). Czy Autor chciał się do niej odnieść, a może jej zaprzeczyć? Ciekawe jaki stosunek do twórczości poprzednich pokoleń wyrażał Autor rzeźby?

Jedną z zastanawiających (także w czasie lektury opisu realizacji zawartego w partyturze), z praktycznego punktu widzenia, kwestii jest sprawa planowanego rozmieszczenia wykonawców, dyrygenta, publiczności i realizatorów akustyki. Jest dla mnie sprawą niezwykle interesującą jak Autor wyobraża sobie praktyczną realizację utworu biorąc pod uwagę specyficzne wymagania co do techniki, ale także organizacji sceny i widowni. Pierwszym pytaniem jest wymagany rozmiar sceny. Autor nie precyzuje (choćby ograniczenie „od dołu”) wymiarów sceny, a planuje umieszczenie na niej: solisty z bardzo rozbudowanym instrumentarium perkusyjnym, 10 wykonawców zespołu (w tym fortepian koncertowy oraz gitary elektryczne ze wzmacniaczami), dyrygenta oraz publiczności. Problemem jest z pewnością ustawienie dyrygenta: czy przodem do zespołu (to co zobaczy solista), czy może bokiem (solista po lewej, zespół po prawej stronie dyrygenta)? Kwestia ta z pewnością wymaga pewnego wyobrażenia sytuacji koncertowej. Podobnie zresztą jak sprawa udziału publiczności na scenie. Ile osób może zasiąść w przestrzeni pomiędzy solistą i jego zestawem instrumentów, nagłośnieniem, a zespołem instrumentalnym z dyrygentem na średnich rozmiarów scenie? Przypuszczam, iż około 30 osób na krzesłach w tej przestrzeni można umieścić. Ze szkicowego rysunku (strona 14 opisu) wynika, iż publiczność siedzi tyłem do solisty patrząc w kierunku zespołu. Czy takie jest zamierzenie Autora? Rozważmy kwestię wykonania w czasie. Utwór, według deklaracji Kandydata trwa około 35 minut (co także nie jest zaznaczone w legendzie partytury, jak zwyczaj nakazuje). 35 minut - to za mało by wypełnić cały koncert, więc wraz z prezentowanym dziełem będą najprawdopodobniej wykonane inne utwory. Należy założyć, iż pozostałe punkty programu niekoniecznie będą posiadały założenie o przebywaniu publiczności na scenie. Czy zatem publiczność w czasie przerwy zostanie poinformowana o zmianie miejsca? Przeciętna sala koncertowa mieści około 450 osób, założmy 50% frekwencję. Wobec ograniczonego miejsca na scenie - czy jest dopuszczalne aby część widowni brała udział w wykonaniu utworu na scenie, a część poza nią?

Te i szereg innych kwestii implikowanych koncepcją odwzorowania rzeźby za pomocą „rysunku akustycznego” pozostaje niedookreślonych co może wpłynąć na realną możliwość zaistnienia dzieła w przestrzeni kulturalnej.

Konkluzja

Przedstawiona praca doktorska w postaci partytury oraz opisu dzieła artystycznego wraz z dołączoną dokumentacją stanowi rzetelny obraz artystycznej umiejętności prezentowanej przez Stefana Johanna Waltera. Niewielka ilość niejasności nie przesłania bardzo dobrej prezentacji świadomego warsztatu kompozytorskiego. Logicznie i poprawnie skonstruowana dokumentacja zaświadcza o obecności twórczości Stefana Johanna Waltera w przestrzeni kulturalnej i o jej pozytywnej recepcji.

Stwierdzam, że Kandydat spełnia wymagania określone w artykule 13 Ustawy z dnia 14.03.2003 roku *O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. z 2017 r. poz 1789). Tym samym wnioskuję o przyznanie mgr. Stefanowi Johannesowi Walterowi stopnia doktora w dziedzinie sztuki muzyczne, dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki.