

dr hab. Magdalena Długosz
Akademia Muzyczna w Krakowie

Recenzja pracy doktorskiej

mgr Przemysław Schellera,

na którą składają się:

kompozycja *Consors paterni luminis* (2016-2018)
na głos chorałowy, harfę, akordeon, wiolonczelę i media elektroniczne
oraz część pisemna: *Opis pracy doktorskiej*

Praca doktorska zrealizowana została na Wydziale Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: kompozycja. Promotorem pracy jest dr hab. Jarosław Mamczarski.

Podstawowe dane o kandydacie

Pan mgr Przemysław Scheller, urodzony w 1990 r. w Gliwicach, posiada pełne wykształcenie muzyczne. Szkołę I stopnia ukończył w klasie akordeonu, a II stopnia w klasie instrumentów perkusyjnych, ale w swoim życiorysie artystycznym nie ujawnił ich lokalizacji ani nazwisk pedagogów. Studia kompozytorskie w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie prof. Aleksandra Lasonia zwieńczył dyplomem z wyróżnieniem w 2014 roku, a uzupełniał je pod kierunkiem Philippe'a Hurela, Michele Tadiniego i François Roux w *Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon* (jeden semestr w ramach programu *Erasmus*). Był uczestnikiem kilku warsztatów kompozytorskich: w Kolonii z udziałem *Ensemble musikFabrik*, w centrum edukacji muzyki elektronicznej *Tempo Reale* we Florencji, w *Letniej Akademii* w Konserwatorium w Nicei oraz w Narodowym Konserwatorium w Tbilisi.

W 2014 roku rozpoczął stacjonarne studia kompozytorskie III stopnia w AM w Katowicach pod opieką artystyczną dra hab. Jarosława Mamczarskiego.

Od 2015 roku Doktorant jest wykładowcą na Wydziale Artystycznym w Cieszynie, działającym w ramach Zakładu Nowych Mediów Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W roku 2014 zatrudniony był jako śpiewak-solista w Zespole Śpiewaków Miasta Katowice *Camerata Silesia*.

Przechodząc do omówienia **dorobku twórczego**, zarówno całościowego, jak i po ukończeniu studiów II stopnia, jestem zmuszona stwierdzić, że mam trudności z dokonaniem jego oceny, gdyż Doktorant w swojej dokumentacji nie zamieścił żadnego wykazu swoich kompozycji. Przedstawił jedynie *Spis publicznych prezentacji dzieł artystycznych* z pominięciem dat ich powstania, obejmujący lata 2009-2016. Według tego wykazu jest autorem 33 utworów, ale nie można ustalić, które z nich powstały w czasie studiów doktoranckich (2014-16). Nie ma także informacji czy lata 2016-18 poświęcił wyłącznie na przygotowanie kompozycji i pracy doktorskiej.

Analizując zatem załączony **spis wykonań** mogę jedynie stwierdzić, że obejmuje on głównie utwory solowe i kameralne, a także 4 kompozycje orkiestrowe (w tym jedna na orkiestrę symfoniczną) i oprawę muzyczną do 3 spektakli teatralnych. Znaczący udział w twórczości Pana Schellera mają media elektroniczne, które są wykorzystane w 12 utworach.

Na podkreślenie zasługuje liczba wykonań. W latach 2009 - 2016 P. Scheller zaprezentował swe utwory 92 razy zarówno na estradach zagranicznych (Lwów, Ostrava i Navsi - Czechy, Bratysława, Berlin, Bonn, Arsonic Mons - Belgia, Arricia i Rzym - Włochy, Yokkaichi i Toyota - Japonia, Tbilisi, Lyon, jak i w kraju (Katowice, Bytom, Gliwice, Bielsko-Biała, Żory, Kraków, Krasieczyn, Krosno, Baranów Sandomierski, Łódź, Cieszyn, Warszawa Kielce, Tarnowskie Góry, Gdańsk). Za szczególnie ważne uważam wykonanie kompozycji *Yiri* na *didgeridoo* i *live electronics* podczas 57. MFMW *Warszawska Jesień* (2014 r.) oraz utworu *Scintillation* na zespół kameralny i *live electronics* w ramach 30. Festiwalu *Musica Polonica Nova* we Wrocławiu (2016 r.).

Z listy **nagród** chciałabym wyróżnić: I nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim, organizowanym przez Akademię Muzyczną w Gdańsku (2011), szereg nagród na *The International Competition for Composers Up To 30 years* w Ostrawie (dwie II nagrody w 2012 i 2015 roku i dwa wyróżnienia w 2014 i 2016). W 2011 r. otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za utwór *Ślepowiedzenie* na orkiestrę symfoniczną, a w latach 2012 i 2013 stypendia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne osiągnięcia.

Pragnę nadmienić, że wszystkie nagrodzone utwory pochodzą z okresu studiów kompozytorskich I i II stopnia.

Omówione powyżej osiągnięcia artystyczne zostały poprawnie udokumentowane przez dołączenie kopii plakatów, programów i dyplomów.

Na zakończenie pragnę dodać, że w dokumentacji brak jest zbiorczej numeracji stron i spisu treści, co znacząco utrudniło i wydłużyło czas sporządzenia recenzji. Byłoby również wskazane, aby Doktorant dobrze znał nazwę wydziału, na którym studiował przez wiele lat.

Kompozycja doktorska

Przedmiotem pracy doktorskiej mgr Przemysława Schellera jest kompozycja, powstała w latach 2016-2018, zatytułowana *Consors paterni luminis* o czasie trwania około 45 minut. Przeznaczona została na głos chorałowy (baryton), trzy instrumenty akustyczne (harfa, akordeon, wiolonczela) i media elektroniczne. Autor wykorzystał w niej tekst pseudoambrozjańskiego hymnu, pochodzącego z IV w.n.e., a w warstwie muzycznej nawiązał do chorału gregoriańskiego. Założeniem stylistycznym utworu jest poszukiwanie dialogu pomiędzy muzyką dawną i najnowszą, a także połączenie świata *sacrum*, reprezentowanego przez chorał gregoriański, i świata *profanum*, który uobecnia płaszczyzna elektroakustyczna.

Na formę utworu składa się siedem następujących po sobie *attacca* części, zestawionych na zasadzie kontrastu. Szkielet architektoniczny tworzą cztery części z udziałem głosu solowego, wykorzystujące kolejne zwrotki hymnu, a płynnemu ich połączeniu służą trzy, rozdzielające je instrumentalne *interludia*.

Przystępując do oceny dzieła artystycznego pragnę zanaczyć, że powstała ona głównie na podstawie analizy materiału muzycznego ujętego w partyturze oraz jego opisu w części teoretycznej pracy. Otrzymałam również dwie płyty kompaktowe. Na jednej z nich znajdują się symulacje *audio* wybranych fragmentów utworu, powstałe w oparciu o nagrane do partii *live electronics* prekompozycyjne materiały dźwiękowe. Druga - w folderze *Media* - zawiera 80 plików

dźwiękowych o rozpiętości od 3 sekund do 6:48 minut, które - jak miemam - będą emitowane podczas wykonania. Niestety ich nazwy i numeracja nie mają żadnej korelacji z partyturą. Na podstawie tych nagrań nie powstał nawet przybliżony obraz dźwiękowy narracji utworu. Zastanawia mnie fakt, dlaczego Doktorant, prezentując kompozycję o tak małej i do tego solowej obsadzie, nie postarał się o dokonanie choćby roboczego nagrania w studio, co dałoby szansę bardziej wnikliwej oceny dzieła. Mógłby także audialnie sprawdzić jaki jest rezultat artystyczny jego działań twórczych.

Specyfiką warsztatu kompozytorskiego Pana Przemysława Schellera jest wszechstronne wykorzystanie komputera w procesie prekompozycyjnym, w procesie kształtowania brzmieniowości i formy dzieła, do jego notacji partyturowej, a także podczas wykonania koncertowego (*live electronics*).

W *Consors paterni luminis* wyróżniającą cechą języka dźwiękowego jest archaizacja, wyrażona przez nawiązanie do skal modalnych, technik i faktur epok minionych. Odniesienie do przeszłości najpełniej przejawia się w **melodyce** i sposobie jej ornamentowania, gdyż fundamentem kształtowania jest chorał gregoriański i jego stylizacje. W głosie solowym obecny jest najczęściej jako ciągła linia melodyczna, prezentująca tekst słowny. W partiach instrumentalnych natomiast pojawia się w postaci rozdrobnionych, różnej długości struktur melorytmicznych, korespondujących ze sobą barwowo i fakturalnie. Wzbogacenie melodyki chorałowej o mikrointerwały, chromatyzmy i modulacje staje się pomostem do współczesności. Obecność chorału w warstwie elektroakustycznej jest ewidentna tylko w zwrotce I, w której pełni rolę tematu przeimitowanego kanonicznie przez wszystkie głosy. W pozostałych sześciu częściach zapis partii *live electronics* nie daje informacji o jego udziale w materii brzmieniowej.

W organizacji jakości muzycznych w wymiarze wertykalnym widoczne są dwie tendencje. W niektórych częściach **harmonika** jest wypadkową kanonicznie lub barwowo korespondujących planów, w innych staje się ważnym komponentem materii dźwiękowej. Do jej kształtowania Autor wykorzystał w szerokim zakresie oprogramowanie komputerowe.

- W oparciu o „autorski program *Spectrum Analyzer* stworzony w MAXMSP.bach”¹ zaanalizował w różnych punktach czasowych składowe harmoniczne dźwięku dzwonu rurowego z dokładnością do ćwierćtonu. W wyniku tego otrzymał 13 specyficznych *quasi* konsonansowych (złożonych z 9-11 wysokości) współbrzmień, które pojawiają się w całej kompozycji, tworząc tło harmoniczne i spinają łukiem tok narracji.
- Dzięki patchom *Simple Frequency Modulation* i *FM Harmonizer* stworzone zostały warunki do syntezy dźwięku metodą modulacji częstotliwości. Wprowadzając do nich różne konfiguracje dwóch lub więcej elementów (na przykład: brzmienie głosu wokalnego i wiolonczeli lub spektrum dzwonu, alikwoty określonej wysokości i jeden z 80 plików *audio*) uzyskał wielorakie, nasycone dysonansowością zjawiska brzmieniowe o rozległym ambitusie, które po dokonaniu filtracji stały się materiałem harmonicznym warstwy elektroakustycznej.
- Do kształtowania harmonii na dłuższych przestrzeniach zastosował *patch Simple FM/Harmonic/Interpolation*, który umożliwił proces interpolacji, czyli stopniowego przechodzenia między wybranymi jakościami. Przykładowo w *Interludium I* zauważyć można interpolację od nasyconego, zsampłowanego współbrzmienia dzwonu do statycznej plamy brzmieniowej, zogniskowanej wokół alikwotów pojedynczego dźwięku.

¹ Sformułowanie „autorski program” nie wyjaśnia kto jest autorem. Jeśli jest nim inna niż Doktorant osoba, wypadałoby podać nazwisko lub źródło skąd został zaczerpnięty.

Z części teoretycznej pracy doktorskiej wynika, że **organizacja czasu** w utworze *Consors paterni luminis* była jednym z podstawowych założeń jego koncepcji. Doktorant, dzięki rozeznaniu w technikach cyfrowego przetwarzania parametrów muzycznych, wyznaczył pewne kategorie, które w rozdziale zatytułowanym „Techniki temporalne” określił jako, cytując: „zmienne tempo przepływu strumienia czasu, równoczesność występowania strumieni czasowych o zróżnicowanym tempie przepływu, zatrzymanie czasu, odwrócenie strumienia czasu oraz iluzje nieskończonego przyspieszania i zwalniania (Rytmy Risseta)”. Zastanawia mnie fakt, dlaczego Autor nie powiązał tego rozdziału z problematyką rytmu i agogiki, poruszaną w odległym miejscu pracy.

Mam przeświadczenie, że inspiracja osiągnięciami technologicznymi jest słuszna, pobudza wyobraźnię, otwiera nowe horyzonty. Przychodzi jednak trudny czas przełożenia idei na byt realny, jakim w tym przypadku jest utwór muzyczny. Pragnę więc raz jeszcze podkreślić, że brak audialnej wersji kompozycji uniemożliwia mi stwierdzenie czy opisane zjawiska czasowe rzeczywiście są czytelne w percepcji. Analiza zapisu nutowego wskazuje bowiem, że narracja muzyczna ujęta została w jednostaki taktowe, przeważnie w metrum 4/4 wraz z metronomicznie wyznaczonym tempem. Jedynie dla nielicznych, krótkich odcinków czas określony jest w sekundach, przy czym wykonawca otrzymuje albo pełną swobodę realizacji, albo jest ona ograniczona przez umieszczenie wewnątrz takiego odcinka kresek taktowych.

Niektóre przykłady zamieszczone w pracy wzbudzają wątpliwości.

- Dlaczego w *Zwrotce I* (przykład nr 8) kanoniczne przeimitowanie tematu z wykorzystaniem jego diminucji ma być dowodem na „różny współczynnik tempa przepływu czasu”?
- Dlaczego zwykle rozdrobnienie wartości, zagęszczanie czy rozrzedzanie ruchu ma generować „elastyczny strumień czasu”, skoro figuratywne plany instrumentalne synchronicznie współdziałają z głosem solowym, urytmizowanym w pulsie ćwierćnutowym (przykład nr 9)?

Rytmika utworu w przeważającej części jest standartowym wypełnieniem metrum, z częstym zastosowaniem skomplikowanych grup rytmicznych w obrębie nieregularnego podziału jednostki metrycznej, rytmów ościnowych, itp. Czynnikiem wzbogacającym są przyspieszające lub zwalniane rytmy swobodne, złożone z niemetrycznych grup dźwiękowych oraz specyficzne rytmizacje pionów, których celem jest wrażenie „rozmycia”.

W warstwie wokalno-instrumentalnej omawianego utworu zaobserwować można różnorodne konfiguracje jakości materiałowych, co przekłada się na zmienność w obszarze **faktury**. Wyróżnić można trzy główne jej rodzaje.

- Polifoniczna - występuje albo w formie ścisłej, dzięki wykorzystaniu techniki kanonicznej, albo swobodnej, kiedy kompozytor wprowadza imitację między wybranymi planami. Odnajdujemy też nawiązanie do techniki *cantus firmus*, gdy głosowi wiodącemu (baryton) towarzyszą kontrapunktujące figuracje instrumentalne.
- Akordowa - jej fundamentem jest 13 współbrzmień, wynikających z spektralnej analizy dźwięku dzwonu rurowego. Pojawia się w postaci statycznych bloków barwowych albo w postaci wewnętrznie rozwibrowanej, dzięki repetycjom, figuracjom po składnikach, czy motorycznej pulsacji.
- Sonorystyczna - cechuje ją swobodna korespondencja jakości kolorystycznych, ich gra przestrzenna, rozszerzenie palety brzmieniowej o efekty szumowe, szmerowe itp.

Z racji moich preferencji twórczych najbardziej interesuje mnie warstwa elektroakustyczna, dlatego przejdę teraz do jej omówienia.

Warstwa elektroakustyczna

Na wstępie pragnę odwołać się do pracy pisemnej Doktoranta. Przedstawił w niej szczegółowy opis specjalistycznego - przygotowanego w środowisku MAX MSP - oprogramowania, które służy do technicznej realizacji tej warstwy w trakcie wykonania.² Zarządza nim *patch* o nazwie *Kokpit*, który jest odpowiedzialny za pełną, ostateczną postać brzmieniową utworu podczas koncertowej prezentacji. W skład *patcha* wchodzi:

- nadrzędny moduł kontrolny *Coll Scheduler*, który umożliwia monitorowanie uprzednio zaprogramowanych akcji/operacji

oraz moduły do modyfikacji brzmienia:

- *Infinite Delay*, będący złożonym narzędziem do opóźniania sygnału audio,
- *Droner*, odpowiedzialny za różnorodne transformacje próbek dźwiękowych,
- *Stutter*, który pozwala na swobodne sterowanie obwiednią i dynamiką próbek dźwiękowych,
- *P-Chorus*, służący do modulowania i zwielokrotniania sygnału dźwiękowego.

Tak szczegółowe dane przytoczyłam, aby podkreślić, że Doktorant wykazuje rozległą wiedzę z zakresu oprogramowania obiektowego, która pozwala na eksplorację nowych obszarów, znacznie rozszerza warsztat kompozytorski i horyzonty twórcze.

Nie potrafię jednak ocenić rezultatów artystycznych tak skomplikowanych procedur, gdyż dostarczone mi niepełne materiały *audio* oraz niejasna notacja warstwy elektroakustycznej w partyturze, nie dają wystarczających informacji o jej muzycznej zawartości i funkcji. Na podstawie nagranych na płycie kompaktowej 80 plików dźwiękowych mogę jedynie stwierdzić, że Autora cechuje duża wyobraźnia i wrażliwość na brzmienie. Pliki te są barwowo i fakturalnie zróżnicowane, ciekawie uprzestrzennione, a nadto posiadają perfekcyjną jakość techniczną.

Największe wątpliwości budzi **notacja** warstwy elektroakustycznej. W objaśnieniach wstępnych do partytury pojawiają się na jej temat jedynie szczątkowe, niewiele mówiące informacje. Nieco więcej wyjaśnień znaleźć można w pracy pisemnej, ale wykonawcy nie są zobowiązani do zapoznania się z nimi. Partytura i dołączone do niej DATA CD powinny zawierać wyczerpujące wskazówki realizacyjne. Postawić należy więc pytania:

- ilu jest realizatorów/reżyserów dźwięku i czy Autor przewiduje udział dyrygenta?
- jaka jest metoda synchronizacji partii wokalnie-instrumentalnych z elektroakustyczną (w szczególności z plikami nazwanymi *Playback*)?
- dlaczego ani partytura, ani DATA CD nie zawierają informacji, że zaplanowana została (opisana w części teoretycznej) odwrócona projekcja plików stereofonicznych (*Reversed Stereo Field Technique*)?
- a przede wszystkim jak należy rozumieć zapis partii elektroakustycznej w partyturze?

Wskazuje on dwa porządki jej realizacji. Pierwszy, określony nazwą *Cues*, zawiera informacje słowne i znaki strzałki, umieszczone na pojedynczej linii. Drugi o nazwie *L.-el.* (zakładam, że jest to skrót od *live electronics*), wykorzystuje tradycyjną notację muzyczną na jednej, dwóch lub trzech pięcioliniach, opatrzonych kluczami wiolinowym i basowym.

Oto lista pytań dotyczących partii *Cues*, które wynikają przede wszystkim z niejednoznacznej i nieuporządkowanej terminologii.

- Co kryje się pod trzykrotnie powtórzonym terminem *Playback*? W części teoretycznej słowo to w ogóle nie występuje. Kilukrotnie natomiast pojawia się w niej pojęcie *taśma*, które oznacza, cytując: „uprzednio zrealizowaną w studio, odrębną od *live-electronics*, warstwę, odtwarzaną

² Chciałabym dodać, że Doktorant dostarczył mi specjalnie napisane oprogramowanie, niezbędne do technicznej realizacji warstwy elektroakustycznej podczas wykonania. W swojej pracy twórczej nie korzystam ze środowiska MAX MSP, dlatego nie mogę ocenić czy oprogramowanie to sporządzone zostało prawidłowo pod względem informatycznym.

podczas wykonania”. Jaki zatem znak wskazuje uruchomienie *taśmy*? Czy jest nim słowo *Playback* czy inne oznaczenie? Sprawę komplikuje fakt, że dostarczone mi pliki dźwiękowe zostały nazwane *tape 001-080* z dodatkiem słownym *consors*, wynikającym z tytułu. W partyturze brak objaśnień w tym zakresie.

- Podobnie niejednoznaczny jest termin *Sample*. W partyturze użyty jest bardzo wiele razy (m.in. od *Interludium III* do końca utworu ponad 20 razy). Występuje też z uzupełnieniem słownym typu *rise, shot, hit*, a w *Zwrotce III* widnieją przy nim numery od 60-73. Identyfikacja plików dźwiękowych musi być klarowna. Ich nazwa lub numer (oraz czas trwania) powinny znajdować się zarówno w folderze *Media* jak i w odpowiednim momencie w partyturze (z zachowaniem tożsamości), tak, aby realizator partii elektroakustycznej mógł precyzyjnie i świadomie korelować warstwy utworu. Również i ja nie potrafiłam przyporządkować przysłanych mi plików dźwiękowych do odpowiednich miejsc w toku narracji utworu, a zatem poznać ich muzycznej współzależności z partią wokalnoinstrumentalną.
- Dlaczego w *Objaśnieniach wstępnych* brak komentarza do niektórych skrótów i nazw? Przykładowo: *Arp*→*ID*, *Acc.&Arp*.→*ID*, *R&H (str.14)*, *State change (str.14)*, *Rise (str.18) itp.*

Lista uwag i pytań związanych z partią *live electronics*.

- W *zwrotce I* tradycyjną notacją zapisany jest kanon 4-głosowy, którego głosy niemal pokrywają się z partiami instrumentalnymi. Zatem, czy należy go wykonać na instrumencie elektronicznym, czy jest to tylko reprezentacja graficzna pliku dźwiękowego o nazwie *Tape - Glass / Eery*, którego zawartość jest tożsama z plikiem *consors-tape-001*? Jeśli plik ten, trwający 6'48", odtwarzany jest z komputera (lub innego urządzenia elektronicznego), to w jaki sposób odbywa się jego synchronizacja z pozostałymi warstwami muzycznymi?
- Jakie jakości elektroakustyczne w *Interludium I* wyrażają zanotowane na pięcioliniach wielodźwiękowe struktury? Ponadto nie ma czytelnej korelacji między nimi a inicjacją *Sampli* (wyznaczoną strzałkami na linii *Cues*).
- Według informacji zamieszczonej w pracy teoretycznej, w *Interludium II* trwającym 4'20" „warstwa elektroniczna przejmuje pierwszoplanową rolę” (str. 46). Dlaczego więc w partii *L.-el.* nie ma żadnego jej odwzorowania?

Na tym kończę zadawanie pytań, choć wątpliwości jest znacznie więcej. Jestem przekonana, że Pan Przemysław Scheller zna treść partii elektroakustycznej swojej kompozycji i potrafi ją zrealizować. Dzieło artystyczne jednak oddawane jest częstokroć w ręce innych wykonawców, więc partytura oraz ewentualnie dołączony do niej cyfrowy nośnik danych (np. DATA CD, *pendrive*) powinny zawierać wszystkie konieczne informacje i wskazówki. Co prawda, nie ma wypracowanych wzorców do notacji warstwy elektroakustycznej, ale od kandydata ubiegającego się o tytuł doktora należy oczekiwać, że potrafi zaproponować i obronić własne, czytelne rozwiązanie problemu notacji.

Partytura utworu została sporządzona prawidłowo pod względem edytorskim. Nie jest jednak wolna od niedociągnięć. W części wstępnej Autor nie podał żadnych objaśnień czy zaleceń wykonawczych dla tak przecież szczególnej partii głosu solowego, która wymaga wiedzy na temat interpretacji chorału gregoriańskiego. W spisie wykonawców popełnił błąd. W języku włoskim termin *elettronica* pisze się przez jedno „l” i dwa „t”, a nie odwrotnie. Podając tłumaczenie tekstu *Hymnu* nie wymienił autora i źródła, z którego pochodzi, tylko odesłał czytelnika do strony

internetowej. Ponadto niektóre objaśnienia niekonwencjonalnych technik wykonawczych i opis realizacji warstwy elektroakustycznej wymagają korekty pod względem stylistycznym.

Praca pisemna

W recenzji kompozycji doktorskiej wielokrotnie odnosiłam się do treści pracy pisemnej, dlatego teraz podam jedynie ogólną jej charakterystykę. Praca teoretyczna Pana Przemysława Schellera przedstawia wybrane zagadnienia, związane z procesem twórczym. Przewodnią ideą, impulsem motywacyjnym do powstania *Consors paterni luminis* był chorał gregoriański. Pełni on w utworze nadrzędną rolę, a skrótowe informacje na jego temat zawarte zostały w części wstępnej.

Część zasadnicza podzielona jest na dwa rozdziały. Pierwszy z nich odnosi się do fazy prekompozycyjnej. Najszerzej omówione jest w nim oprogramowanie z kategorii *Computer Aided Composition*, na które składa się pięć *patches* napisanych w środowisku MAX MSP.

W rozdziale zatytułowanym *Kompozycja* znalazły się podstawowe informacje dotyczące „technik temporalnych”, elementów dzieła muzycznego (harmonia, melodyka, rytmika i agogika) i formy, poparte przykładami nutowymi. W oddzielnym podrozdziale opisana jest „warstwa elektroniczna”, ale jego treść zdominowały informacje techniczne. Doktorant zaprezentował w nim kolejnych sześć *patches*, służących do realizacji partii *live electronics* podczas wykonania koncertowego.

Poważnym niedociągnięciem jest brak spisu plików dźwiękowych wraz z podaniem ilości, tytułów, czasów trwania, a także brak ważnych danych technicznych, dotyczących ich formatu, częstotliwości i rozdzielczości próbkowania, podziału na 2-i 4-kanalowe itp.

Uporządkowania wymaga też terminologia, bowiem Autor używa wielu określeń wymiennie i niejednoznacznie. Rozróżnienia i objaśnienia wymagają grupy pojęć, takich jak:

- *sample, tape, playback*,
- środowisko programistyczne, program, *patch*, moduł,
- partia elektroniczna, *elettronica, live electronics, cues*.

Wówczas bardziej zrozumiałe i klarowny byłby przekaz płynący z partytury, jak i treść pracy teoretycznej.

W jej *Podsumowaniu* Doktorant dokonuje „próby uchwycenia bogatej symboliki zawartej w tekście, a w szczególności motywu światła”, ale bez zestrzajania jej z warstwą muzyczną. Docenić warto ambitne zamierzenie Pana Schellera, który poszukuje pomostu między tak odległymi światami jak chorał, będący symbolem *sacrum* i mediami elektronicznymi, odnoszącymi się do współczesnej świeckiej rzeczywistości. Elektronikę traktuje jednak nie w kategoriach opozycyjności. Wykorzystując jej nieograniczone możliwości kształtowania barw i przestrzennego konfigurowania, pragnie pogłębić emocje, a także wzbogacić przekaz transcendentalnej treści symbolicznej.

Na zakończenie kilka uwag dotyczących *Bibliografii*, która budzi największe zastrzeżenia. Na jej zawartość składają się jedynie trzy artykuły z czasopism i dziewięć odwołań do źródeł internetowych, z czego większość dotyczy tematyki religijnej. Nie znalazła się w niej żadna znacząca pozycja książkowa z dziedziny teorii czy estetyki muzyki, a w szczególności z zakresu muzyki elektroakustycznej i komputerowej.

Reasumując pragnę podkreślić, że pomimo przedstawionych wyżej zastrzeżeń i uwag utwór doktorski Pana Przemysława Schellera uznaję za wartościowy. Do jego walorów należy zaliczyć: oryginalną koncepcję, odważną próbę łączenia skrajnie odmiennych światów muzycznych oraz warsztatową umiejętność kształtowania trzech różnych warstw brzmieniowych (głosu wokalnego, instrumentów akustycznych i elektroniki), które dzięki wykorzystaniu *live computer music* wchodzą we wzajemne relacje i oddziałują na siebie. Uznaję więc, że Doktorant w swej kompozycji *Consors paterni luminis* wniósł samodzielny wkład we współczesną twórczość muzyczną.

Praca teoretyczna podejmuje wybraną problematykę związaną z procesem twórczym, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień warsztatu elektroakustycznego. Zawiera niestety niedociągnięcia głównie z zakresu terminologii, którą Doktorant, chcąc być profesjonalistą, powinien uporządkować. Wówczas jego wiedza teoretyczna będzie wystarczająca do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki.

Dokumentacja została sporządzona nie w pełni prawidłowo, gdyż nie zawiera wykazu kompozycji oraz podziału dokonań artystycznych na okres studiów magisterskich i doktoranckich.

Praca doktorska mgr Przemysława Schellera spełnia wymagania art. 13 ustawy z dnia 14.03.2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2003 r. Nr 65 poz. 595, z późn. zm.).

Wnioskuje, aby Doktorant został dopuszczony do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania mu stopnia doktora w dyscyplinie: kompozycja i teoria muzyki, specjalności: kompozycja.

Małgorzata Supren

Kraków, dnia 11. 10. 2018 r.