

Prof. dr hab. Warcisław Kunc

Poznań, 09.12.2024r.

Akademia Muzyczna

im. Ignacego Jana Paderewskiego

w Poznaniu

RECENZJA

Dotyczy: Praca doktorska: *Polska muzyka filmowa z perspektywy pracy dyrygenta* Pana mgra Janusza Powolnego w dyscyplinie sztuki muzyczne.

Recenzja zlecona na podstawie umowy o dzieło pomiędzy Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina reprezentowanego przez prorektora ds. nauki prof. dra hab. Roberta Cieślę, a niżej podpisanym w związku z wszczętym przewodem doktorskim w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej – sztuki muzyczne dn. 15.04.2019 r. przez Radę Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki oraz pisma z dn. 24.09.2024 r. o powierzeniu funkcji recenzenta przez Radę Dyscypliny Artystycznej UMFC w przewodzie doktorskim Pana Janusza Powolnego w trybie przewidzianym w Ustawie z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki Dz.U. 2003 Nr 65 poz. 595.

I. Opinia dotycząca dostarczonych materiałów i dokumentacji

Praca doktorska została przygotowana pod kierunkiem Pana prof. dra hab. Szymona Kawallę. Składa się z części pisemnej, części artystycznej (nagranie DVD) oraz dołączonych partytur zarejestrowanych utworów muzycznych. Przedstawione do oceny nagranie recenzujący otrzymał w formie cyfrowej na nośniku cyfrowym (pendrive), na którym znajduje się folder o nazwie: Janusz Powolny – doktorat – dzieło artystyczne, w skład którego wchodzi 22 ponumerowanych od 0 do 21 plików DVD.

W pisemnej części doktoratu na str. 4 i 5 widnieje informacja, że pliki są: „w kolejności zgodnej z ich analizą w rozdziale 3 oraz listą nagraniową i listą partytur (w załącznikach)”.

Nagrania pochodzą z trzech publicznych koncertów oraz z próby generalnej:

- w Filharmonii Lubelskiej (z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Lubelskiej):
 - 06.01.2023 (utwory nr 1,2,3,4,6,14 – soliści: Katarzyna Jamróz, Tomasz Stockinger),
 - 10.02.2023 (utwory nr 9,10,12,13)
- w Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach (z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii)
 - 24.02.2023 (utwory nr 5,7,8,11,15,16,17,18,19,20,21).

Dostarczony doktorat do recenzji tj. nagrania z koncertów i prób, gdzie zaprezentowano blisko 115 minut materiału muzycznego oraz pisemna część pracy doktorskiej wraz z załączonymi partyturami pozwalają w pełni zrecenzować przedstawiony doktorat. Umożliwia ocenę efektu artystycznego zarówno pod kątem oceny muzycznej, jak i techniczno-artystycznych umiejętności dyrygenckich Pana mgra Janusza Powolnego oraz stwierdzić czy przedstawiona praca wypełnia Art. 13. 1. w/w ustawy, a w szczególności czy praca doktorska, Pana mgra Janusza Powolnego jest oryginalnym dokonaniem artystycznym oraz czy kandydat wykazał umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.

2. Recenzja dzieła artystycznego/nagrania

Nagranie dostarczone do oceny nie zgadza się z dołączonym w/w spisem dołączonym w pisemnej części pracy doktorskiej jak i dołączonym zbiorze partytur. Pod nr 8 mamy przedstawiony *Temat główny* muzyki W. Kazaneckiego do filmu *Czarne Chmury*, zaś pod nr 9 (w opisie 8) *Bitwę* i *Temat główny - napisy końcowe* z tego filmu, co generuje dalszą trudność śledzenia materiału muzycznego według załączonych materiałów. Podobną zamianę mamy w dostarczonych partyturach, np. mamy wpieryw zamieszczoną partyturę W. Kilara *Pieśń o małym rycerzu*, a następnie tego kompozytora suitę tematów z filmu *Sami swoi*. W załączonych partyturach zaś kolejność spisu zgadza się z kolejnością plików w folderze, ale z kolei poza zmianą kolejności brak jest partytur z suitę do filmu *Dom*. W ww. opisie (pisemnej części doktoratu) jest dokładnie odwrotnie. Świadczy to o niestaranności kandydata, zaś wykonawców możemy rozpoznawać po ubiorach i wyglądzie sali koncertowej, nie zaś po wskazanej w pracy pisemnej numeracji.

Przedstawiona do oceny jakość materiału pod względem jakości dźwięku ma charakter roboczy lub dokumentalny. Nie jest to materiał, który nadaje się do publikacji/sprzedaży. Materiał muzyczny zrealizowany w sali Filharmonii Kieleckiej podczas koncertu jest czytelniejszy pod względem akustycznym od materiału z sali Filharmonii Lubelskiej.

Recenzujący dzieło muzyczne stwierdza, iż kierując się jakością materiału dźwiękowego, partie realizowane przez solistów/wokalistów nie są wartością dodaną nagrań. Kwestie intonacji i dykcji pozostawiają wiele do życzenia w każdym niemal utworze z ich udziałem (szczególnie głos kobiecy). Kwestia balansu dynamicznego jest trudna do jednoznacznej oceny z racji nagłośnienia solistów oraz jakości nagrania (niestudyjne).

Materiał muzyczny prezentuje wybraną twórczość filmową następujących kompozytorów: Henryk Wars, Wojciech Kilar, Waldemar Kazanecki, Henryk Kuźniak, Krzesimir Dębski. Utwory prezentowane są podczas koncertów i prób, które odbyły się w terminach i miejscach wyżej wskazanych. Jak pisze we wstępie kandydat do stopnia doktora (str. 8) „...*wyбір tematu podyktowany był moim zainteresowaniem piękną muzyką, która w ostatnich latach bardzo zyskała na popularności i jest warta promowania, ale nie była badana z perspektywy praktycznego wykonywania przez dyrygenta, a wiele tematów muzycznych nie było opracowanych i przygotowanych do wykonania koncertowego na orkiestrę symfoniczną.*”

Kandydat przedstawił nagranie następujących utworów:

1. Henryk Wars, piosenka *Na pierwszy znak* z filmu *Szpieg w masce*, czas ok. 2.40

2. Henryk Wars, piosenka *Miłość ci wszystko wybaczy* z filmu *Szpieg w masce*, czas ok. 3.00
3. Henryk Wars, piosenka *Już nie zapomnisz mnie* z filmu *Zapomniana melodia*, czas ok. 2,50
4. Henryk Wars, piosenka *Powróćmy jak za dawnych lat* z filmu *Manewry miłosne*, czas ok. 4.10
5. Wojciech Kilar, Suita tematów z filmu *Sami swoi*, czas ok. 8.30
6. Wojciech Kilar, piosenka *Pieśń o Małym Rycerzu* z serialu *Przygody Pana Michała*, czas ok. 2.40
7. Waldemar Kazanecki, *Temat główny* z suity z serialu *Czarne chmury*, czas ok. 2.30
8. Waldemar Kazanecki, *Bitwa i Temat główny/napisy końcowe* z suity z serialu *Czarne chmury*, czas ok. 5.00
9. Waldemar Kazanecki, *Temat główny* z suity z serialu *Dom*, czas ok. 2.30
10. Waldemar Kazanecki, *Ucieczka, Pożegnanie Sierpuchowa II, Apel cieni, Pożegnanie Sierpuchowa VII, Finał* z suity z serialu *Dom*, czas ok. 8.20
11. Waldemar Kazanecki, Suita z filmu *Noce i dnie*, czas ok. 13.50
12. Waldemar Kazanecki, Suita z *Bajek dziecięcych*, czas ok. 10.00
13. Waldemar Kazanecki, Suita z serialu *Hrabina Cosel*, czas ok. 8.00
14. Waldemar Kazanecki, *Cygańska jesień* z filmu *Brunet wieczorową porą*, czas ok. 3.30
15. Henryk Kuźniak, *Wojna światów* z filmu *Seksmisja*, czas ok. 4.10
16. Henryk Kuźniak, *Kramarz, czyli suita odpustowa* z filmu *Kramarz*, czas ok. 6.30
17. Henryk Kuźniak, *Echa Zamku w Ogrodzieńcu* z filmu *Gal Anonim*, czas ok. 2.20
18. Henryk Kuźniak, *Biegnę gwarną ulicą* z filmu *Magiczna Gwiazda*, czas ok. 1.30
19. Henryk Kuźniak, *Życie kawalerskie na obczyźnie* z filmu o tym samym tytule, czas ok. 2.10
20. Henryk Kuźniak, *Cinema Boogie, czyli Kino „Uciecha” w Czeladzi* z filmu *Sukces*, czas ok. 4.00
21. Krzesimir Dębski, *Nowy Polonez Husarii* z filmu *Ogniem i mieczem*, czas ok. 4.10

Recenzujący znajduje szczególność w propozycji artystycznej kandydata oraz zauważa oryginalność w prezentowanych utworach muzycznych. Nagranie wskazuje, że dyrygent/wykonawca wyraźnie wpłynął na przebieg i budowę formy w prezentowanych utworach, nadając im indywidualną i osobistą interpretację. Recenzent nie podejmuje się oceny formy prezentacji/dostarczenia dzieła artystycznego tj. jego publikacji oraz powszechnej lub szczególnej dostępności, gdyż nie zna w tym względzie oczekiwań i wymagań ówczesnej Rady Wydziału i obecnej Rady Dyscypliny Artystycznej UMFC.

Tę część pracy doktorskiej należy uznać za spełniającą wymogi przepisów jako oryginalne dokonanie artystyczne.

3. Recenzja części opisowej

Część opisowa pracy doktorskiej, składa się z: wstępu, czterech rozdziałów i zakończenia.

Tematem pracy doktorskiej jest: Polska muzyka filmowa z perspektywy pracy dyrygenta.

Zamysł i metoda naukowa doktoranta nie została przedstawiona we wstępie. Doktorant na str. 8 pisze: *Reasumując: wybór tematu podyktowany był moim zainteresowaniem, piękną muzyką, która w ostatnich latach bardzo zyskała na popularności i jest warta promowania, ale nie była badana z perspektywy praktycznego wykonania przez dyrygenta, a wiele tematów muzycznych nie było opracowanych i przygotowanych do wykonania koncertowego na orkiestrę symfoniczną.*

Analizując część opisową doktoratu, należy postawić pytanie dotyczące założeń problemu artystycznego, który autor zamierza rozwiązać.

Rozdział I. Rys historyczny – muzyka filmowa na świecie.

Kandydat do stopnia doktora w oparciu o wiedzę, którą w dużej mierze pozyskał ze wskazanej literatury, charakteryzuje pojęcie muzyki filmowej, jej fazy rozwoju i znaczenia w filmie, omawiając ją w sposób interesujący. Szkoda, że rozważania o charakterze muzycznym nie zostały przedstawione z punktu widzenia dyrygenta, a miast tego są przedstawione w ujęciu historycznych z naciskiem na prezentację niektórych istotnych faktów w historii filmu. Nie znajduję w owym rysie specjalnie „perspektywy pracy dyrygenta”. Praca doktorska wszak związana jest z dyscypliną artystyczną - sztuki muzyczne.

W podrozdziale **1.1. Okres kina niemego**, autor naświetla zważając rolę muzyki w tym okresie filmu. Funkcje dyrygenta charakteryzuje bardziej w działaniach organizacyjnych. Brakuje mi akapitu charakteryzującego ten okres w ujęciu „z perspektywy dyrygenta” – co stanowiło trudność i odmienną wykonawczą z punktu widzenia dyrygenta?

W podrozdziale **1.2. Okres międzywojenny i udźwiękowienie filmu** autor kontynuuje podobną narrację jak w podrozdziale 1.1. Brak perspektywy pracy dyrygenta.

W **podrozdziale 1.3. Okres powojenny** autor kontynuuje ciekawy opis dziejów kina w ujęciu historycznym, podparty literaturą przedmiotu pisząc o roli muzyki. Niestety nie jest to ujęcie z perspektywy dyrygenta, a być może kompozytora, gdyż na stronie 22 pisze:

Nie sposób nie zauważyć, że kształcenie kompozytorów pod kątem ich przyszłej pracy w kinie wciąż jeszcze znajduje się na starcie – w Polsce jedynie Łódzka Akademia Muzyczna oferuje studia podyplomowe w tym zakresie. W Europie prym wiedzie katedra Composition for Screen w Royal College of Music w Londynie – gościnnie ze studentami spotykają się tam mistrzowie kinowych partytur, m.in. Hans Zimmer, Howard Shore czy Rachel Portman. Uczelnie amerykańskie stawiają z kolei na technologię – na wydziałach kompozycji można dowiedzieć się, na jakich programach należy pracować oraz jak przygotować sprawne i dobre demo. W większości pozostałych ośrodków muzycznych adepci kompozycji działają intuicyjnie, a tajniki warsztatu kinowego poznają w praktyce²⁵.

Zwracam uwagę, że specjalizacja *Kompozycja muzyki teatralnej i filmowej* na poziomie studiów magisterskich działa w Akademii Muzycznej w Poznaniu od roku 2016. Myślę, że wiele jest jeszcze uczelni gdzie ten zakres edukacji jest w Polsce od lat prowadzony.

Na str. 23 autor dotyka powierzchownie problematykę czasu utworu jako trudność dla kompozytora jak i dyrygenta.

narracji filmu. W obecnych czasach wszystko odbywa się za pomocą komputerów, a stopery wyszły z użycia. Nadal jednak kompozytorzy – ale i dyrygenci – muszą precyzyjnie liczyć się z czasem, w jakim rozgrywają się określone sceny i epizody. Jest to bardzo istotne, gdyż czas trwania danego epizodu musi być idealnie dopasowany do towarzyszącej muzyki.

Szkoda, że kluczowe zagadnienie jakim jest szczególna dyrygencka umiejętność pracy przy nagrywaniu muzyki jako ścieżki filmowej na przestrzeni dziejów filmu została przez autora doktoratu tak krótko i ogólnie ujęta. Następnie przechodzi do omówienia wyróżniających się gatunków filmowych.

W podrozdziale **1.3.1. Musical** Pan J. Powolny wymienia wiele tytułów i wiele nazwisk aktorów, reżyserów i kompozytorów, ciekawie przedstawiając historyczny rozwój tej formy teatralnej w kontekście sztuki filmowej, choć przecież jest dyrygentem i powinien gatunek ten, jeśli się zdecydował go omawiać przedstawić „z perspektywy pracy dyrygenta”, czego nie uczynił.

W podrozdziale **1.3.2. Piosenki w filmie** zastosował podobną metodę jak powyżej. Nie poznamy więc „perspektywy dyrygenta” a być może autor uważa, że tak właśnie ona powinna wyglądać jak w przedstawionym opisie. Autor też uzasadnia, dlaczego w jego wyborze utworów przedstawionych w doktoracie znalazły się piosenki:

Piosenka jest bez wątpienia bardzo ważną formą, bliską słuchaczowi czy odbiorcy filmu nie tylko dzięki warstwie muzycznej, ale też ze względu na śpiew, słowa i tekst – czyli głos ludzki, który zawsze jest czymś wyjątkowym i szczególnym w odbiorze, a także nieraz ze względu na osobę i osobowość wykonawcy. Stąd też często angażowane są gwiazdy wokalistyki, które swym wykonaniem przyczyniają się do popularności powierzonej im piosenki, przez to całej muzyki do danego obrazu, a w konsekwencji do sukcesu całego filmu. Piosenka wprowadza zawsze pozytywne ożywienie, stanowi inspirację dla kompozytora i dla autora tekstu, a przez połączenie warstwy muzycznej ze słowną pozostaje dłużej w pamięci, a nieraz nawet po bardzo długim czasie jako główny element skojarzenia tytułu filmu i muzyki.

Dlatego też w dziele doktorskim (wykonaniu koncertowym polskich tematów filmowych), zarówno z upodobania, jak i z docenienia gatunku, zdecydowałem się umieścić także i piosenki, aranżując je w dwóch opcjach – do wykonania instrumentalnego oraz z solistami – śpiewającymi aktorami.

W podrozdziale **1.3.3. Bollywood** autor rozprawy pochyla się nad gatunkiem filmowym, który „z perspektywy pracy dyrygenta” i przedstawionego dzieła artystycznego jest dla recenzenta kolejnym przykładem braku lub błędnie przyjętej metody badawczej.

W podrozdziale **1.3.4. James Bond** autor charakteryzuje rolę muzyki w serii filmów o Agencji 007, wymieniając twórców i odtwórców piosenek, nie formułując żadnych wniosków badawczych z punktu widzenia dyrygenta. Nie dowiadujemy się nawet który dyrygent był odpowiedzialny za wspaniałą ścieżkę dźwiękową któregośkolwiek z filmów o Agencji 007, nie dowiadujemy się nic szczególnego z perspektywy dyrygenta. Autor pracy uzasadnia obecność podrozdziału poświęconemu muzyce z tego filmu w pracy:

rozrywkowej. Stanowi więc szczególny przypadek w literaturze muzycznej i z pewnością warta jest odnotowania przy okazji rysu historycznego, gdyż utwory te na zawsze zapisały się w historii światowej muzyki filmowej i rozrywkowej przełomu XX i XXI wieku.

Rozdział 2. Polska muzyka filmowa

Autor w sposób analogiczny jak w rozdziale 1. postrzega rozwój polskiej muzyki filmowej w ujęciu historycznym.

W podrozdziale **2.1. Okres kina niemego na ziemiach polskich** dużo uwagi poświęca sposobom zapewnienia oprawy muzycznej i powstałemu systemowi jaki działał na ziemiach obejmujących Górny Śląsk, podając trafne przykłady związane z ówczesnymi przemianami

w kinematografii obejmującymi również działania okołomuzyczne. Wskazuje też konkretne i jak dotąd jedyne przykłady działalności dyrygenckiej związanej z filmem (str.37,38).

W podrozdziale **2.2. Okres międzywojenny i udźwiękowienie filmu** na str. 42 autor słusznie za P. Salaberem stwierdza: *Właściwie można by powiedzieć, że muzyka filmowa w przedwojennej Polsce to przede wszystkim piosenki*. Niestety w dalszej części rozdziału ten istotny temat nie zostaje przedmiotem badań (a przecież jest częścią dzieła artystycznego). Miast tego mgr J. Powolny w podrozdziale **2.2.1. Sylwetki czołowych twórców muzyki filmowej tamtych czasów** przedstawia nam skrócone noty biograficzne Henryka Warsa, Bronisława Kapera, Romana Palestra, Jana Adama Maklakiewicza. W dobie Internetu takie przedstawienie zagadnienia jest niemądre, gdyż pozbawione celu i nic niewnoszące z punktu widzenia dyrygenta, którego celem było spojrzenie na polską muzykę filmową z jego perspektywy. Postać dyrygenta w tych rozważaniach jest nieobecna pod każdym względem. Podsumowanie podrozdziału i ocenę wniosków autora pozostawiam bez komentarza:

Muzyka okresu 20-lecia międzywojennego była bardzo emocjonalna, wyrażała stan duszy autora tekstu. Także ci, którzy ją później wykonywali, utożsamiali się ze słowami, by jak najlepiej oddać klimat napisanej piosenki. Artyści stający przed mikrofonem to jednak nie tylko śpiewacy. Można ich było zobaczyć w kabaretach, na deskach teatrów polskich i zagranicznych, a później właśnie w filmach, stanowiąc o popularności filmu oraz przyczyniając się do rozwoju ówczesnej kinematografii, a więc także muzyki pisanej na jej użytek. Część z nich niestety przedwcześnie zakończyła swoje kariery. Miała na to wpływ m.in. niestabilna sytuacja polityczna oraz rozpoczęcie kolejnych działań zbrojnych, czyli wybuch II wojny światowej.

W podrozdziale **2.3. Okres powojenny** autor kolejno nakreśla sytuację polityczną Polski w kontekście trudnym do zdefiniowania w następujących podpunktach:

Podrozdział **2.3.1. Lata 1945-1955** str. 45

Podrozdział **2.3.2. Lata 1956-1968** str. 46

Podrozdział **2.3.3. Lata 1968-1989** str. 46

Podrozdział **2.3.4. Okres od roku 1990** str. 46

Taka konstrukcja miałyby być może sens, gdyby w owych podrozdziałach autor wskazał konkretne przykłady muzyczne, które jego zdaniem (jako dyrygenta) są charakterystyczne dla sytuacji politycznej – estetyki czasów, które w krótkich opisach przedstawił. Miałyby być może sens, gdyby wskazał np. jako klucz wyboru utworów prezentowanych w dziele artystycznym wraz z argumentami. Miałyby być może sens, gdyby w kolejnym rozdziale **2.4. Sylwetki**

wybranych kompozytorów odnosił się do wskazanych okresów i wyływających z tego wniosków, różnic, przemian lub innych wybranych czynników. Niestety wybrał drogę dotychczasową, którą scharakteryzowałem przy omawianiu podrozdziału 2.2.1. Następuje krótka charakteryzacja twórczości polskich kompozytorów muzyki filmowej kolejno: K. Serocki, T. Baird, K. Penderecki, E. Rudnik, W. Kotoński, L. Kaszycki, A. Walaciński, K. Komeda, J. Matuszkiewicz, A. Kurylewicz, A. Korzyński, W. Kilar, Z. Preisner, M. Lorenc, J.A.P. Kaczmarek, P. Mykietyn, M. Zieliński, Z. Konieczny, M. Trzaska, J. Hajdun, A. Korzeniowski. Życiorysy i wykaz twórczości kompozytorów (W. Kilar, W. Kazanecki, H. Kuźniak, K. Dębski), których utwory są nagrane w ramach doktoratu autor poszerzył i rozwinął.

Nie wiem, dlaczego nie zdecydował się na rozdział: **Sylwetki wybranych dyrygentów** zaś to zagadnienie zasłużyło li tylko na akapit:

Ciekawostkę może stanowić fakt, że pośród wielu kompozytorów muzyki filmowej mamy w tym gronie także wybitnych dyrygentów, m.in.: Jan Krenz,

Jerzy Maksymiuk. Andrzej Markowski, Stanisław Wisłocki. Andrzej Markowski np. jako pierwszy w partyturach muzyki filmowej wykorzystał muzykę konkretną i elektroniczną.

Szkoda, że np. działalność dyrygencka Zdzisława Szostaka, który nagrał muzykę do ponad 200 polskich filmów, (w okresie kiedy techniki cyfrowej w nagraniach audio-video jeszcze nie było i dopiero wtedy kiedy zaistniała w sposób zdecydowany ułatwia pracę muzyków podczas nagrywania ścieżki dźwiękowej do filmu) nie została scharakteryzowana miast wielu kompozytorów których wspaniała twórczość niestety nie została ujęta „z perspektywy pracy dyrygenta”. Dlaczego mgr. J. Powolny w charakterystyce muzyki do filmu nie zapytał i nie przytoczył wypowiedzi żadnego dyrygenta, których nazwiska są związane ze wszystkimi tytułami kinowymi wymienionymi przez niego? Dlaczego miast kompozytorów polskich nie napisał szerzej o polskich dyrygentach, którzy zajmowali lub zajmują się nagrywaniem muzyki do filmu?

Ponownie stwierdzam błąd metodologiczny polegający na braku celu wypowiedzi oraz dobrania argumentów dla jego podparcia.

Podrozdział **2.5. Polacy na obczyźnie**. W podrozdziale tym autor omawia pokrótce życie i twórczość następujących polskich twórców przebywających zagranicą lub mających polskie korzenie: J.A.P. Kaczmarek (ponownie? – szkoda, że w pracy nie uwzględniono daty i faktu śmierci twórcy 21.05.2024 r.), A. Korzeniowski, B. Gliniak, C. Skubiszewski, Z. Paleta, S. Syrewicz, J. Bruzdowicz, E. Sikora, P. Moss, H. Seroka, K. Beffa, A. Komasa-Łazarkiewicz, K. Obara i T. Opałka.

Czy „z perspektywy pracy dyrygenta” nie lepiej było zamieścić linki internetowe omawiające działalność i biografie wymienionych twórców?

Rozdział 3. Twórcze opracowania oraz utwory oryginalne – analiza

W podrozdziale **3.1. Analiza poszczególnych utworów oraz wybrane przykłady muzyczne z partytur.** – autor przedstawia i pokrótce analizuje wszystkie utwory, które stanowią dzieło muzyczne w pracy doktorskiej. Analiza podparta jest widokami fragmentów partytur. Zdaniem recenzenta jest to najbardziej metodycznie przygotowany podrozdział pracy. W pełni jest ujęty „z perspektywy pracy dyrygenta”.

Rozdział 4. Przygotowanie orkiestry oraz materiału muzycznego do wykonania koncertowego. Autor pisze:

Muzyka filmowa z natury rzeczy komponowana jest głównie z zamysłem towarzyszenia obrazowi filmowemu - kiedyś na żywo, obecnie po wcześniejszym jej nagraniu. Jej specyfiką, odróżniającą ją od muzyki autonomicznej, są ograniczenia czasowe, czyli konieczność zawarcia całej informacji, impresji i emocji w krótkiej, nieraz kilkudziesięciosekundowej formie – z początkiem, środkiem i zakończeniem. Przeważnie jest więc raczej w tle i pełni rolę drugoplanową, podczas gdy na pierwszym planie dominuje obraz i słowo. W podobny sposób pojmują ją kompozytorzy, z którymi na ten temat rozmawiałem (m.in. cytowany już Henryk Kuźniak), uznając że jest to wyróżnik tego gatunku i że ma to zarówno pozytywne jak i negatywne strony. Pozytywne

Ponownie ciekawe zagadnienie pozostaje całkowicie porzucone. Jest wrażenie jakby autorowi piszącemu o muzyce autonomicznej nie była znana twórczość kompozytorów awangardowych po np. 1950, jakby nie rozumiał pojęcia formy, czasu. Nie wiem skąd tutaj teoria drugoplanowości bez wykluczenia filmu muzycznego, a co z całą muzyką programową, „muzyką napięcia” do horroru? Autor ponownie chce nas „oczarować” hasłami/pojęciami które stosuje bez określonego i koniecznego celu w pracy doktorskiej. Nie dokonał „z perspektywy pracy dyrygenta” podziału/charakterystyki muzyki do filmu co w zasadniczy sposób zmieniłoby obraz jego dociekań obecnie pozbawionych argumentacji.

W podrozdziale **4.1. Praktyka wykonawcza, specyfika koncertowa** mgr J. Powolny zwraca uwagę na różne aspekty przede wszystkim organizacyjne konieczne przy organizacji koncertu wraz z orkiestrą symfoniczną czy innym zespołem muzycznym. Trafnie opisuje rodzaje współpracy pomiędzy dyrygentem a kompozytorem, dyrygentem a śpiewającym aktorem. Wskazuje na trudności (na poziomie ogółu) w realizacji programu różnorodnego pod względem formy i stylu w porównaniu z programem tzw. symfonicznym. Wskazuje też na odmienności w przypadku pracy z orkiestrą przy realizacji takich programów. Nie podpira konkretnymi przykładami swoich teorii. Przedstawianie ich w poniższej formie są dużym uproszczeniem i argumentacją „na skróty”. Niestety tego typu wypowiedzi jest dość dużo w całym rozdziale. Poniżej przykład.

Inne jest także podejście do interpretacji utworu muzycznego, gdy mamy więcej ograniczeń a mniej swobody i dowolności niż np. w przypadku romantycznej symfonii. Z jednej strony oczywiście najważniejszy jest zapis kompozytora i starania, aby możliwie wiernie zrealizować jego uwagi. Z drugiej strony wpływ na nasze postrzeganie, rozumienie i wykonanie muzyki ma też z pewnością sam film, jego treść, nastrój i charakter oraz warstwa słowna i przesłanie w nim zawarte.

Niektóre uwagi choć słuszne są oderwane od realizowanego dzieła, być może autor uważał to za ważne w realizacji tego lub innego dzieła artystycznego:

W związku z nietypowym miejscem koncertowym mamy często nietypowe ustawienie/usadzenie orkiestry, która siebie nawzajem słabo (albo wcale) nie słyszy (a więc dodatkowe odsłuchy), innym razem wręcz przeciwnie, zbyt duży pogłos utrudnia granie, poza tym duża odległość i rozstrzelenie muzyków w przestrzeni powoduje bardzo duże utrudnienia w kontakcie z dyrygentem i między sobą, a więc problem z koordynacją w przestrzeni i ryzyko nieprecyzyjnego lub nierównego grania. Do tego dochodzi nieraz przejazd w odległe miejsce, zmęczenie, estrada w plenerze, wiejący wiatr i padający deszcz, który mimo zadaszenia dezorganizuje normalny tryb pracy i przygotowań.

W podrozdziale **4.2. Kontakt z publicznością** oraz **4.3. Założenia i cele wykonań koncertowych** przekazuje informacje na tematy jak wskazują tytuły.

Pierwszy akapit podrozdział 4.3. wskazuje cele powstania pracy doktorskiej:

Ideą realizacji dzieła doktorskiego była chęć zaprezentowania w przekroju atrakcyjnej i popularnej, ale częściowo mniej znanej muzyki filmowej, z naciskiem na polskich kompozytorów, jak również przemyślenia związane z praktycznym wykonywaniem tego typu muzyki z punktu widzenia dyrygenta.

Założeniem i planem na koncert(y) była chęć zrealizowania mniej znanych lub wręcz nieznanymi utworów, autorstwa czołowych i renomowanych polskich kompozytorów muzyki filmowej (Henryk Wars, Wojciech Kilar, Waldemar Kazanecki, Henryk Kuźniak, Krzesimir Dębski).

A następnie autor wyjaśnia przebieg pracy dyrygenta nad powstaniem dzieła artystycznego będącego przedmiotem pracy doktorskiej z bardzo osobistego punktu widzenia na poziomie ogólnym, rzadko odnosząc się konkretnie do określonych utworów lub ich fragmentów. Podsumowanie działań „z perspektywy pracy dyrygenta” poniżej.

Tak więc mogę z czystym sumieniem stwierdzić, że koncepcja artystyczna została zrealizowana, założenie dzieła doktorskiego także, czego potwierdzeniem jest załączone nagranie (choć zostały z niego wycięte długie komentarze, zapowiedzi, owacje, bisy i reakcje publiczności).

Pracę wieńczy **Zakończenie**, które rozpoczyna się następującym stwierdzeniem:

Muzyka filmowa stanowi szczególny gatunek muzyki naszych czasów, czerpiący z tradycji symfonicznej, a jednocześnie nie awangardowy i nieprzystępny, lecz cieszący się bardzo dużą popularnością i docierający do szerokiego kręgu odbiorców. Bardzo

To powyższe zdanie jest dokładnym przykładem logiki i treści tej pisemnej pracy doktorskiej.

Doktorant w bibliografii wymienił 63 pozycje książkowe. Nie wskazał w pracy żadnych źródeł internetowych, brak jest użycia jakichkolwiek źródeł w rozdziale 4. (str.184-203)

Dlaczego mgr J. Powolny nie podjął się lub nie wyjaśnił zaniechania charakteryzacji problematyki dyrygenckiej wobec wykonawstwa muzyki filmowej w dziejach filmu. Mógł to przeprowadzić choć metodą porównawczą porównując np.: spektakl baletowy, operowy, koncert, czy też np. gatunki filmowe: film niemy muzyczny, horror, melodramat, animowany, dokumentalny, itd.) odpowiadając na założenie wynikające z tytułu pracy.

Recenzujący pracę doktorską wielokrotnie świadomie używa formuły słownej „być może”, a to dlatego że recenzujący uważa, że nie znany jest mu cel(e) i problem (y) badawczy przedstawionego tematu? Pojęcie „opis dzieła muzycznego” został zrozumiany przez doktoranta opacznie i przez to niewłaściwie. Wynika to z formy pracy jaką wybrał doktorant, a zaakceptował promotor. Układ pracy, z pozoru czytelny, nie posiada jednak w swojej konstrukcji typowej formy dla dociekań badawczych. Celowość użycia i przedstawienia większości faktów, skutków i wniosków z „perspektywy dyrygenta” jest przypadkowa i najczęściej niecelowa (nie wnikając w jej merytoryczność), a zatem pozbawiona logiki, gdyż pozbawiona jest metody badawczej. Autor wybrał metodę podawania chronologicznie faktów, zdarzeń historycznych związanych z filmem zapominając o temacie pracy doktorskiej.

Czy pisząc na temat: *Polska muzyka baletowa z perspektywy pracy dyrygenta* (pomijając brzmienie tematu – muzyka czy twórczość) autor pisałby o historii baletu na świecie, historii baletu w Polsce, a następnie przytaczałby nazwiska i życiorysy kompozytorów czy też choreografów? Czy nie wskazałby i omówił zasadniczych różnic w prowadzeniu spektaklu baletowego *Dziadek do orzechów* i wykonania koncertowego tego dzieła Czajkowskiego oraz wspólnych lub odmiennych problemów w ich realizacji? Czy nie wymieniłby interesujących

kreacji dyrygenckich tych spektakli/koncertów? Czy życiorys i dokonania Czajkowskiego byłyby w tym wszystkim jakkolwiek istotne?

Z pracy nie dowiadujemy się nic istotnego na temat roli, zadań, trudności, specyfiki, czy nawet sukcesach i porażkach pracy dyrygenta w związku z realizacją muzyki filmowej (stricte do filmu) w ujęciu bodaj historycznym. Praca posiada wiele interesujących informacji, ale forma jej może być akceptowana w „kolorowym” czasopiśmie nie zaś jako publikacja naukowa w branżowym czasopiśmie naukowym.

Jedynie 3 rozdział pracy jest właściwy dla opisu dzieła artystycznego. Jest usystematyzowany i jasno określa cele jakie były istotne dla realizacji przedstawionego dzieła artystycznego.

Rozdział 4 niestety, choć zawiera wiele ważnych dyrygencko dociekań i uwag, to pozbawione one odniesień do konkretnych fragmentów dzieła muzycznego zamieniają się w oczywiste i banalne, a często zbędne czy wręcz niestosowne stwierdzenia. Choć jego siłą i ważnym akcentem jest opis osobistych doświadczeń artystycznych to forma jego prezentacji pozostawia wiele do życzenia.

Niemniej jednak rozdział 3 i 4 są zdaniem recenzującego akceptowalne „z perspektywy pracy dyrygenta”. Być może doktorant odpowie na wiele pytań podczas obrony pracy doktorskiej, jeśli zostanie przez Komisję Doktorską do niej dopuszczony, a owe odpowiedzi zadecydują o akceptacji pracy doktorskiej w tej formie. Recenzujący z racji terminów zaakceptował okoliczność przygotowania recenzji w ciągu 2 dni od otrzymania pracy pisemnej, stąd jej forma graficzna (wklejone scany).

Konkluzja

Mając wiedzę o osiągnięciach i umiejętnościach praktycznych doktoranta, **po zapoznaniu się z dziełem artystycznym oraz opisem stanowiącym pracę doktorską, stwierdzam, iż przedstawione stanowią oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego i wnoszą trwałe wkład w rozwój dyscypliny artystycznej dyrygentura. Spełniają w znacznej mierze warunki określonych w ustawie z dn. 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Wnoszę do Komisji doktorskiej o skierowanie jej do obrony.**

