dr hab. Ewa Wojtyga, prof.AM

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury,

Rytmiki i Edukacji Muzycznej

Katedra Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej

Recenzja zawierająca ocenę pracy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych

w dyscyplinie artystycznej rytmika i taniec mgr Taidy Wiśniewskiej,

w ramach przewodu doktorskiego wszczętego przez Radę Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Przesłane do recenzji materiały to płyta DVD z zarejestrowanym koncertem interpretacji ruchowych wybranych utworów Wojciecha Kilara wraz z opisem dzieła zatytułowanym *Interpretacje ruchowe muzyki Wojciecha Kilara w kontekście stylistyki wybranych dzieł* oraz dostarczona później (wpłynęła 24.01.2019 r.) – na prośbę recenzenta – dokumentacja informująca o wykształceniu, przebiegu zatrudnienia i osiągnięciach Doktorantki do 2014 roku.

Podstawowe dane o kandydatce

Pani Taida Wiśniewska jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, gdzie uzyskała dyplom w zakresie rytmiki (1992) i w zakresie kompozycji (1998). Pracowała (lub nadal pracuje) na wszystkich szczeblach edukacji: w przedszkolu, społecznej i państwowej szkole muzycznej stopnia podstawowego i średniego oraz w akademii muzycznej, a także w placówce pozaszkolnej – Domu Kultury w Sopocie, prowadząc takie przedmioty, jak: rytmika, (także z umuzykalnieniem), zespół rytmiki, technikę ruchu, improwizację fortepianową, a także zasady muzyki, kształcenie słuchu, literaturę muzyki czy instrumentację, a zatem jest pedagogiem z szerokimi kompetencjami wynikającymi z dwukierunkowego wykształcenia. Prowadziła również cykliczne warsztaty dla nauczycieli zatytułowane *Wprowadzanie elementów improwizacji na lekcjach fortepianu*, według autorskiego programu (wraz z ćwiczeniami), co należy szczególnie podkreślić i docenić. Jej działalność przejawia się w formach związanych z wykształceniem i prowadzona jest przede wszystkim na terenie średniego szkolnictwa muzycznego. Jest zatem autorką interpretacji ruchowych zrealizowanych z uczennicami Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia w Elblągu, które prezentowała na koncertach w szkołach muzycznych: głównie w Elblągu, a także w Słupsku, Olsztynie, Gdańsku, Poznaniu, Pile; prowadzi działalność kompozytorską, od 1993 roku jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich; prowadzi warsztaty z zakresu improwizacji fortepianowej,

kształcenia słuchu, a także choreoterapii. Wykształcenie uzupełnia uczestnicząc w licznych warsztatach i konferencjach.

Ocena dzieła artystycznego

Dzieło artystyczne zostało zaprezentowane 30 maja 2015 roku (na afiszu koncertu zamieszczonym w aneksie opisu dzieła widnieje rok 2017) w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku oraz zarejestrowane na płycie DVD i w tej wersji wraz z jego opisem przedstawione do oceny. Na płycie znajdują się cztery interpretacje ruchowe utworów Wojciecha Kilara.

Pierwszą kompozycją zinterpretowaną ruchem jest ***Choralvorspiel (Preludium chorałowe)*** **na kameralną orkiestrę smyczkową**. Autorka podjęła się realizacji trzeciej części – *Chorał III Più largo*. Powtarzany miarowo akord A-dur na znacznej przestrzeni kompozycji realizowany jest przez wszystkich wykonawców pulsacyjnym ruchem tułowia w początkowej i końcowej fazie utworu oraz krokiem w części środkowej. Zmiana pozycji ciała z niskiej do coraz wyższej, a następnie do stojącej, w której wykonawcy pokonują przestrzeń, związana jest z narastającą dynamiką i wyrazem emocjonalnym muzyki. Założenie to jest słuszne, wraz ze wzrostem energii przebiegu muzycznego ruch jest bardziej obszerny i dynamiczny. Jednak pulsacja początkowa i końcowa budzi zastrzeżenia. Zaproponowany ruch jest nienaturalny, powtarzany przez wszystkich wykonawców jednocześnie na długim odcinku utworu, z częstotliwością niewiele mniejszą od upływających kolejno sekund, jest trudny dla wykonawców. Dodatkowo zbyt wyrazista, zdaniem recenzentki, pulsacja pozostaje w sprzeczności z dynamiką i „mistycznym i duchowym", jak pisze Doktorantka, charakterem muzyki. Szczególnie niezręczne jest omawiane pulsowanie w kolejnym fragmencie wykonywanym przez grupę w pozycji niskiej (scena z duetem stojącym pośrodku). Pojedyncze osoby z par pulsując podnoszą się z leżenia, przez co ich ciało porusza się od pasa w górę – ruch ten jest jeszcze bardziej wyrazisty niż w początkowej części utworu i zbyt obszerny w odniesieniu do „zmniejszonego wolumenu brzmienia repetowanych struktur" jak pisze Doktorantka.

Scenę tę poprzedza pomysł ruchowy, w którym pary wykonawców poruszają się w następującym uformowaniu: jedna z osób spoczywa na plecach drugiej, która pod wpływem jej ciężaru porusza się w przestrzeni ciężkim krokiem oddającym charakter brzmienia. Figura ta jest niezwykle wymowna, nasuwająca skojarzenia daleko wykraczające poza muzykę i płynące z niej inspiracje. Recenzentka odwołała się do opisu dzieła, szukając w nim uzasadnienia użycia tak charakterystycznej figury. Jedynym podanym powodem była „realizacja natarczywych dwudziestu czterech jednakowych harmonicznie, lecz granych z coraz większą siłą struktur". W zestawieniu z dotychczas stosowanymi gestami (głównie ruch rąk) i brakiem innego przesłania (pozamuzycznego) omawiana figura wyraźnie wyłamuje się ze stylistyki zastosowanej w tej kompozycji.

W interpretacji ruchowej *Preludium chorałowego* dominują układy symetryczne, które widoczne są w ustawieniach i kolejności osób wykonujących poszczególne gesty. Zabieg ten sprawia, że koncepcja staje się na tyle przewidywalna, że widz z łatwością może antycypować kolejne grupy wykonawców powtarzających poszczególne sekwencje ruchowe. Symetria ta przełamana zostaje w pierwszym fragmencie kompozycji ruchowej realizowanym w pozycji wysokiej. Szorstkość brzmienia podkreślono niejednolitym gestem w swobodnym ustawieniu grupy, co dało znakomity efekt. Jednak szybko Autorka opracowania ruchowego powróciła do ustawień symetrycznych.

Druga interpretacja ruchowa powstała do cyklu ***Trzech preludiów na fortepian***. Te miniatury Doktorantka ujęła w całość, powierzając ich realizację tej samej grupie wykonawców, płynnie przechodząc od pierwszej części do kolejnych (ustawienie końcowe poprzedniej części jest wyjściowym w części następnej), snując jedną wspólną opowieść ruchową. Zrealizowana przy użyciu prostych środków (jak krok polkowy, podskoki, drobne kroczki w biegu), z dość swobodnie i różnorodnie zaprojektowanym ruchem w przestrzeni (symetryczne układy w części I, ruch po diagonalu w części II, zmienne ustawienia w części III) stanowi dobry przykład realizacji mogącej zainteresować najmłodszych widzów. Nieskomplikowane i jasne relacje między grupami wykonawców pomogły w naturalnej ekspresji emocji, co zaowocowało lekkością wykonania i widoczną radością na twarzach dziewcząt.

***Sonata na róg i fortepian*, cz. II Recitativo e arioso** to kolejny utwór opracowany przez Doktorantkę. Realizację ruchową powierzono trzem osobom – dwie odzwierciedlają ruchem partię fortepianu, trzecia partię rogu. Po obejrzeniu tej interpretacji nasuwają się dwa spostrzeżenia. Pierwsze to brak relacji między osobami wykonującymi fortepianowy akompaniament i solistką. Jak pisze Doktorantka „sposób doboru środków ruchowych miał za zadanie ukazać odrębność i niezależność brzmienia poszczególnych planów brzmieniowych", dlatego też zaprojektowała ona „obszerne, płynne i pełne napięcia sekwencje ruchowe" dla zilustrowania partii rogu i ruch o „znacznie mniejszej amplitudzie i kontrastowej stylistyce, aby oddać ekspresję i odmienność warstwy akompaniującej". I rzeczywiście oglądamy dwa zupełnie inne i odrębne „światy", nie łączące się w żaden sposób w planie choreograficznym, podczas gdy w warstwie muzycznej ta „odmienność ekspresyjna", jak w opisie dzieła nazywa to Doktorantka za Stanisławem Będkowskim, składa się na jeden doskonale brzmiący utwór. O ile można zgodzić się z zaproponowaną różnorodnością gestów dla zobrazowania poszczególnych partii instrumentalnych, o tyle konsekwentny brak współdziałania między wykonawcami jest błędnym założeniem.

Drugie spostrzeżenie dotyczy użycia rekwizytu – trzech drewnianych ram. Niejasna jest ich rola w kreowanym obrazie scenicznym. Pełnią one różnorodne funkcje, jakby chciano ukazać jak najszerszy wachlarz możliwości zastosowania rekwizytu w interpretacji ruchowej. Są one zatem ramą, w której zamknięte są postaci, przesuwane i ustawiane w różne kształty organizują, a czasem ograniczają przestrzeń sceniczną, są wreszcie drążkiem, przy którym ćwiczą elementy tańca klasycznego osoby realizujące partię akompaniamentu. I takie użycie rekwizytu budzi zastrzeżenia, bowiem tak jednoznaczne nawiązanie do ćwiczeń z techniki tańca klasycznego nie znajduje uzasadnienia ani w stylistyce kompozycji muzycznej, ani też nie było zamiarem Autorki opracowania ruchowego, o czym możemy przekonać się czytając na str. 128 przypisane rekwizytom funkcje. Przywołanie stylistyki tańca klasycznego jest tym bardziej nieuzasadnione, że Doktorantka świadomie nawiązuje do elementów charakterystycznych dla stylistyki tańców barokowych (zgodnie z ideą interpretowanego dzieła muzycznego), co przejawia się w ustawieniu i ruchu dłoni czy stóp. Ograniczenie się zatem do użycia rekwizytów **w funkcji opisanej przez Autorkę** byłoby zdecydowanie lepszym posunięciem. Dzielenie przestrzeni scenicznej, poszerzanie lub zamykanie jej w zależności od, jak pisze, narracji muzycznej, tworzenie zamkniętych obszarów, z których próbuje wydostać się solistka, dałoby spójny obraz i pozwoliło zbudować relacje między wykonawcami.

Ostatnią kompozycją ruchową jest opracowanie **cz. II Allegro z *September Symphony***. Liczny zespół wykonawców został podzielony na dwie grupy, które w większości działają naprzemiennie. Należy podkreślić precyzję, z jaką wykonawcy realizują przydzielone im zadania ruchowe, a także

interesujące układy kolejnych sekwencji ruchowych i ustawienia grup w przestrzeni. Jednorodność i powtarzalność pomysłów ruchowych współgra z muzyką, w której dominuje repetycja struktur harmonicznych, a zmienność ruchu wynika ze zmian instrumentacji czy głośności. W kompozycji tej Doktorantka zastosowała cztery jednakowe rekwizyty, których pojawienie się jest uzasadnione muzycznie. Pomagają one zilustrować, odmienne od dotychczasowych, długo wybrzmiewające dźwięki w partii waltorni i trąbek. Rekwizyty te to tkaniny przymocowane do drzewców, i mimo iż Autorka nie nazywa tak zastosowanych rekwizytów, to trudno uciec od skojarzenia ich z flagami. Nadały one zbyt jednoznaczny charakter całej kompozycji, przywodzący na myśl uroczystości ze stadionów sportowych. Sprzyjały temu także jednorodne kostiumy przypominające kostiumy gimnastyczne oraz symetryczne układy na przestrzeni całej kompozycji ruchowej. Wrażenie to osłabiłoby zastosowanie samych tkanin trzymanych bezpośrednio w dłoniach, bardziej swobodny rysunek przestrzenny oraz inaczej zaprojektowany i niekoniecznie jednolity strój.

Zgłoszone przez recenzentkę uwagi mają na celu wskazanie obszarów, w których w przyszłości działania Doktorantki mogłyby być śmielsze, nieco dalej wykraczające poza standardowe rozwiązania (zwłaszcza w projektowaniu strojów i przestrzeni). Doktorantka zaczyna samodzielną pracę twórczą i ważne jest, aby w pełni zdała sobie sprawę ze swojego potencjału twórczego; aby w przyszłości dokonywała odważnych wyborów artystycznych, w których poprzez ruch będą wyrażane idee.

Do dzieła dołączony jest jego opis. Napisany z wielką dbałością o styl i formę stanowi przyjemną lekturę. Analiza utworów i opisy poszczególnych interpretacji są szczegółowe i rzeczowe; opatrzone licznymi przykładami nutowymi i zdjęciami w sposób klarowny przedstawiają zamierzenia twórcze Autorki. Korekty natomiast wymaga nazwisko autorki publikacji, na którą powołuje się Doktorantka – Małgorzata **Woźna**-Stankiewicz, a nie **Woźniak**-Stankiewicz jak czytamy w przypisie na s. 24 i w bibliografii.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawioną dokumentacją, dziełem, na które składają się interpretacje ruchowe wybranych kompozycji Wojciecha Kilara i opisem dzieła stwierdzam, że Pani Taida Wiśniewska wykazała się zarówno wiedzą teoretyczną, jak i umiejętnościami praktycznymi niezbędnymi do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. Przedstawiona praca doktorska spełnia wymogi art. 13 ust. 1 z dnia 14.03.2003 roku oraz uzasadnia dopuszczenie do dalszego etapu postępowania w ramach przewodu doktorskiego.

Dr hab. Ewa Wojtyga, prof. AM