

Autoreferat

1. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej

- dyplom ukończenia Państwowego Liceum Muzycznego im. F. Chopina w Krakowie (1993)
- dyplom ukończenia studiów w zakresie kompozycji na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (2001)
- dyplom ukończenia Podyplomowych studiów muzyki filmowej, komputerowej i twórczości audiowizualnej Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi (2012)
- stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej Kompozycja i teoria muzyki, w specjalności Kompozycja, nadany uchwałą Rady Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej Akademii Muzycznej w Krakowie, z dnia 28 września 2015 roku

Tytuł przedstawionego utworu : Rhizome

Tytuł rozprawy doktorskiej (opisu dzieła): *„Idee formy otwartej, nielinearnej struktury hipertekstu oraz dzieła totalnego jako inspiracje do stworzenia utworu RHIZOME”*

Promotor: prof. dr hab. Marek Chołoniewski

Recenzenci:

- prof. dr hab. Krzysztof Knittel

- dr hab. Jarosław Mamczarski

2. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu

1 października 2016 – do dziś	adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu
1 października 2011 – czerwiec 2016	asystent na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu
1 września 2005 – do dziś	nauczyciel przedmiotów: kształcenie słuchu, harmonia, formy muzyczne, improwizacja fortepianowa, podstawy kompozycji, podstawy aranżacji i instrumentoznawstwa w Zespole Szkół Muzycznych przy ul. Głogowskiej 90 w Poznaniu

2001 – 2003	Szkoła Muzyczna I stopnia w Wągrowcu – nauczyciel przedmiotów: kształcenie słuchu, audycje muzyczne, skrzypce
2001 – 2011	Dzienny Dom Pomocy Społecznej nr 3 w Poznaniu – muzykoterapeuta, pracownik socjalny
2000 – 2001	Szkoła Muzyczna I stopnia w Słupcy – nauczyciel gry na skrzypcach
1998 – 2000	Prywatne Ognisko Muzyczne przy Szkole Podstawowej nr 54 w Poznaniu – nauka gry na instrumentach klawiszowych

Działalność kompozytorska

Edukację muzyczną rozpoczęłam w wieku pięciu lat. Początkowo uczyłam się gry na fortepianie, potem zmieniłam instrument na skrzypce. Odkad pamiętam, większą część mojej aktywności przy instrumencie zajmowała improwizacja lub wymyślanie kilkutaktowych miniatur, które zapamiętywałam na dłuższy czas. Fascynowało mnie też pismo nutowe i to, że dzięki niemu można utrwalić ulotne myśli muzyczne.

Komponowaniem, w sensie bardziej dosłownym, zajęłam się w drugiej klasie liceum. Zapisywałam krótkie formy, przeznaczone na fortepian lub małe zespoły kameralne, które mogły być wykonane w kręgu najbliższego koleżeństwa szkolnego.

Punktem wyjścia dla poszukiwań muzycznych jest dla mnie **barwa dźwięku**. Przez wiele lat moje działania kompozytorskie poświęcone były selekcjonowaniu nowych sposobów wydobywania dźwięku, specyficznych zestawień instrumentacyjnych, konstruowaniu nowych instrumentów lub wykorzystywaniu różnych przedmiotów w sposób muzyczny.

Począwszy od czwartego roku studiów, przez wiele lat, tworzyłam utwory z zastosowaniem środków elektronicznych. Fascynowały mnie możliwości przetwarzania dźwięku. Traktowałam je jako narzędzia poszerzenia potencjału brzmienia instrumentów akustycznych. Podstawową techniką, której używałam w pracy nad dźwiękiem, był sampling. Nagrywanie próbek dźwiękowych instrumentów akustycznych zawsze było istotną częścią pracy nad utworem, zaplanowanie odpowiedniego wachlarza nagrań zaś - istotą procesu prekompozycji.

Od roku 2000 do 2008 warstwę elektroniki utrzymywałam w formie **taśmy**, która stanowiła oś czasu utworu. Ważne wtedy było dla mnie, aby moje utwory miały szansę zabrzmieć w sposób do końca przeze mnie kontrolowany. Chciałam uzyskać jak najbardziej zaplanowany oraz powtarzalny porządek zdarzeń dźwiękowych. Synchronizacja instrumentów akustycznych z taśmą była zapisana za pomocą dokładnego przebiegu czasowego. Instrumentaliści używali stopera. Nadrzedną wartością była dla mnie niezawodność i przewidywalność odtwarzanego utworu. Do utworów, które są rezultatem takiego sposobu myślenia należą: „**Ping Violin Tape Pong**” na skrzypce i taśmę (2000), „**U00**” na taśmę (2001), „**Elektroberek**” na skrzypce i taśmę (2004), „**Thorough**

the window” na zespół kameralny i taśmę (2004), **„A toć była cała sprawa”** na skrzypce i taśmę (2005), **„Romanza di Ratto”** na taśmę (2008), a z nowszych - **„Artificial Cathedral”** na taśmę (2017).

W późniejszych utworach elektroakustycznych taśmę zaczęłam zastępować **elektroniką wykonywaną na żywo**, używając kontrolerów midi oraz procesorów efektowych. Coraz częściej zależało mi na tym, aby w momencie wykonania utworu nie być jedynie biernym słuchaczem, ale każdorazowo mieć na niego wpływ. Utwory, w których elektronika została przewidziana jako realizowana w trakcie koncertu, to m.in. **„Trzy nocne opowiadania”** na sopran i środki elektroniczne (2009) i **„Racing Sounds”** na kontrabas preparowany i live electronics” (2013). W obu utworach wykorzystane zostały splotowane próbki dźwiękowe, których wybór, uprzedzienie oraz dynamika są realizowane na żywo.

W utworze **„Racing Sounds”** głośnik został umieszczony we wnętrzu kontrabasu, co miało sprawić, że granica między dźwiękami akustycznymi a nagranyimi zostanie maksymalnie zatarta. Środki elektroniczne miały stanowić rozszerzenie brzmienia kontrabasu, a zastosowana technologia zaplanowana była jako niewidoczna dla publiczności.

Od 2016 roku moje zainteresowania skierowałam w stronę **analogowej syntezy dźwięku**, a splotowanie próbek dźwiękowych zastąpiłam lub połączyłam z brzmieniami generowanymi przez syntezatory analogowe. Ten nowy dla mnie obszar dźwięków elektronicznych stał się dla mnie atrakcyjny przez swoją odmienną od moich wcześniejszych działań.

Syntezatory analogowe pozwalają śledzić syntezę dźwięku w bardzo czytelny sposób. Oprócz właściwości brzmieniowych zainspirowało mnie to, że ich obsługa jest bardzo intuicyjna i plastyczna, choć wymaga złożonych czynności manualnych. Realizacja partii syntezatora jest analogiczna do gry na instrumencie akustycznym.

Równocześnie z dostrzeżeniem właściwości syntezatorów analogowych dojrzałam do przekonania, że elektronikę chcę wykonywać maksymalnie na żywo, zarówno jako realizację zapisu partytutowego, jak i w postaci improwizacji.

Oprócz walorów brzmieniowych, zależnych od parametrów danego syntezatora, jako największą zaletę uważam możliwość płynnej zmiany wysokości dźwięku, tempa odtwarzanej sekwencji oraz filtrowania dźwięku w czasie rzeczywistym.

W 2018 roku skomponowałam trzy utwory, realizując dźwięki elektroniczne przy pomocy syntezatora Moog Mother 32. Są to **„Mutuo”** na saksofon altowy i elektronikę, **„Poezja...Ave...Jazz”** oraz **„Scratch”** na orkiestrę kameralną z fortepianem, harfą, sopranem i syntezatorem (wskazany jako przedmiot postępowania habilitacyjnego).

W **„Mutuo”** dźwięki saksofonu wzajemnie się przenikają. Moog Mother 32 filtruje dźwięki saksofonu za pomocą filtra dolno- lub górnoprzepustowego, moduluje ich brzmienie za pomocą generatora wolnych przebiegów oraz modeluje ich obwiednię. Partia saksofonu operuje natomiast repetycyjnymi motywami, które w formie sekwencji zostały wcześniej zapisane w banku Moog Mother 32. Tempo i rejestr danej sekwencji są modelowane w trakcie wykonania, co współgra lub współzawodniczy z partią saksofonu.

Utwór **„Poezja...Ave...Jazz”** został przygotowany na koncert towarzyszący konferencji „Musica practica, musica theoretica”, której edycja poświęcona była szeroko rozumianemu zjawisku powtórzenia w muzyce. Nad zestawieniem odpowiedniego instrumentarium pracowałam dłuższy czas, a jego sprawne użycie wymagało systematycznego ćwiczenia. W związku z chęcią nawiązania do tematu konferencji, postanowiłam szeroko cytować materiał muzyczny. Poddawałam go również „loopowaniu” (zapętłaniu). W ten sposób powtórzenie nabrało podwójnego znaczenia - i cytatu, i czynności w sensie dosłownym. W miejsce generatora szumów do syntezatora Moog Mother 32 wprowadzony został odtwarzany materiał audio oraz zmiksowany z nim tworzony na żywo

i zbierany dwoma mikrofonami pojemnościowymi materiał tworzony w czasie rzeczywistym. Ten materiał bazował na zjawisku rezonansu akustycznego. Użyłam do tego kilku szklanych naczyń, do których zbliżałam mikrofon, korzystając z tego, że dzięki swojemu kształtowi każde z naczyń wzmacniało inną częstotliwość fal pobieranych ze środowiska. Działanie takie sprawiało wrażenie samowyzwalających się dźwięków, które próbowałam modelować w czasie rzeczywistym.

Sięgając w głąb mojej wyobraźni muzycznej i chcąc podsumować to, co dla mnie najistotniejsze, muszę wypunktować kilka momentów zwrotnych w moim sposobie myślenia o muzyce.

Odkąd pamiętam, niezwykle mocno docierały do mnie bodźce wizualne. Od dziecka byłam świadoma swoich **synestetycznych skojarzeń**. Przekładało się to np. na zapamiętywanie tonacji, akordów, współbrzmień równoległe z kolorami wizualnymi, a czasem liczbami czy słowami. Niepokoiło mnie zaś ograniczenie stroju klawiatury. Powodem zmiany wybranego instrumentu głównego w latach szkolnych z fortepianu na skrzypce było poczucie zawężenia możliwości płynnego przemieszczania się między wysokościami dźwięku.

Zawsze miałam też przeświadczenie, że istnieje jakiś wspólny mianownik dla różnych dziedzin sztuki i nauki. Jako dziecko uporczywie przeliczałam wyrazy na liczby, szyfrowałam język. Potem szukałam takich porządków w następstwach dźwięków, nie myśląc szczególnie o twórczym wydźwięku tych działań. Przez wiele lat nauki w szkołach muzycznych moje próby kompozytorskie zostawały bez komentarza, a obowiązki programowe zostawiały tę część aktywności na dalszym planie. W międzyczasie poznawałam utwory, które wywierały na mnie wpływ i sprawiały, że w komponowaniu coraz wyraźniej upatrywałam swoją drogę zawodową.

W czasie studiów, na zajęciach z historii muzyki elektroakustycznej prowadzonych przez prof. Lidię Zielińską, usłyszałam „Delusion of the Fury” Harry’ego Partcha. Zafascynowała mnie niepowtarzalność brzmień unikatowych instrumentów, aura mikrotonalnego świata, z którego prześwitywała tonalność, której nie sposób ulokować w konkretnym przedziale stylistycznym.

Wiele lat później, na tropie poszukiwań coraz większej rozdzielczości materiału muzycznego, napotkałam na swej drodze muzykę meksykańskiego kompozytora Juliána Carillo żyjącego w latach 1875-1965. Studiując jego rewolucyjny traktat zatytułowany „Sonido 13” i słuchając „Preludio a Colon” - pierwszego utworu, który realizował ideę symbolicznego dźwięku 13, zafascynowałam się takim rodzajem mikrotonalności, w której kompozytor sięga do coraz to bardziej złożonej diastematyki.

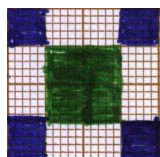
Harfa, którą skonstruował Carillo, używana przez niego w wielu utworach, strojona jest z dokładnością do 1/16 tonu. Tworzy ona rodzaj continuum, niezwykle głębokiego i przyjemnego jako doznanie dla ludzkiego ucha.

Gdy coraz częściej myślałam o możliwościach wykorzystania drobnych interwałów, pojawiła się idea muzycznego fraktala, którego realizację rozpocząłam w 2016 roku. Wyobraziłam sobie, że mierząc odległości między dźwiękami w hercach, można wykorzystać cały dostępny materiał dźwiękowy. Przyjmując jako podstawową jednostkę wykości dźwięku 1 Hz, a jednostkę czasu 1s, mogę tworzyć „kwadratowe” obiekty, w których oś pozioma będzie wyrażona w sekundach, a pionowa w hercach. Ze względu na precyzję oraz chęć przybliżenia czasowości muzycznej do przestrzenności rysunku utwór musi być utrwalony w formie taśmy.

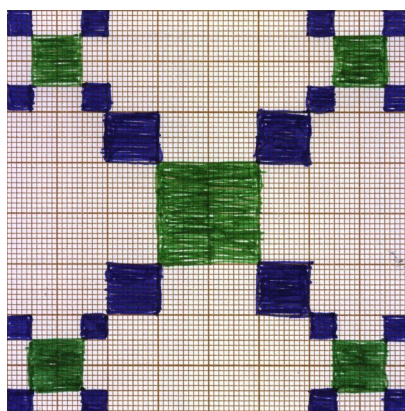
Poniżej znajdują się uproszczone szkice idei utworu. A. – jednostka utworu – 1 Hz w 1 sekundzie; B. wycinek 4 Hz w 4 sekundach; C. zakres 16 dźwięków o czasie trwania 16 sekund.



A. 1 Hz / 1s



B. 4 Hz / 4s



C. 16 Hz / 16 s

Chcąc, aby fraktal miał jak najbardziej plastyczny charakter, postanowiłam realizować go za pomocą instrumentów akustycznych, w tym wypadku smyczkowych. Praca nad nagraniem próbek dźwiękowych zajmie bardzo długi czas. Dźwięki muszą być precyzyjnie strojone. Dla odzwierciedlenia koloru wizualnego w materiale dźwiękowym musi zostać zrealizowana również dynamika poszczególnych sampli. Przyjęłam pięciostopniową dynamikę, w której poszczególne kolory na rysunku będą przekładane na stopnie dynamiczne. Ukończenie pracy nad utworem przewiduję na rok 2020.

Inną ideą, która zakiełkowała wiele lat temu, jeszcze w czasie nauki w szkole podstawowej, jest wdrożenie specyficznego stroju instrumentów smyczkowych. Eksperymenty ze skordaturą, czasem maksymalną, przeprowadzałam systematycznie. Jednak dopiero w roku 2016 wykorzystałam pomysł w utworze „Arpeggio, na skrzypce 4G i klarnet”. Skrzypce 4G, oznaczają instrument z czterema strunami G. Struny są strojone z różnicą 3 Hz: 195 Hz, 198 Hz, 201 Hz, 204 Hz. Taka różnica wprowadzała pożądane interferencje między strunami, a skrajne struny tworzą niepełny półton. Zastosowana szeroko w utworze technika gry *arpeggio* najpełniej ukazała możliwości komfortowego wykonania mikrotonowych przebiegów.

Kontynuacją tego założenia ma być w przyszłości zespół instrumentów z powielonymi strunami. Aby uzyskać pełną skalę kwartetu smyczkowego, konieczne będzie skompletowanie ośmiu par skrzypiec – 2x (4G, 4D, 4A, 4E), czterech altówek 4C, 4G, 4D, 4A oraz czterech wiolonczel 4C, 4G, 4D, 4A.

Obserwując niezwykle szybki rozwój technologii, tempo przemian społecznych, przeniesienie życia rzeczywistego do świata internetu oraz chcąc połączyć wielowątkowość moich pomysłów muzycznych, od roku 2009 zaczęłam szukać rozwiązań formalnych, które uwolniłyby mnie od zamkniętej, sekwencyjnej formy, a równocześnie pozwoliły wypowiedzieć się również za pomocą języka innych dziedzin sztuki.

Inspirując się internetową egzystencją e-literatury, hipertekstową wizją Theodora Nelsona, filozoficzną wizją świata jako kłęczastej, heterogenicznej figury opisanej przez Gillesa Deleuze oraz czerpiąc z koncepcji koegzystencji sztuk, skłoniłam się ku formie otwartej, bazującej na strukturze hipertekstu. Utwór „**Rhizome**”, stał się pewnego rodzaju przełomem w moim podejściu do formy, zarazem był przedmiotem pracy doktorskiej.

Oprócz ciekawej i złożonej problematyki formy otwartej, synkretyzmu sztuki, niezwykle inspirująca wydała mi się wizja utworu nieskończonego, ciągle rozwijanego, dla którego można napisać wiele scenariuszy. Od trzech lat „Rhizome” można eksplorować w sieci, pod adresem Rhizome.pl, gdzie ciągle jest rozbudowywany. Od czasu pierwszego udostępnienia utworu w sieci do dziś zamieszczonych zostało kilka nowych leksji.

Wkrótce, po ukończeniu pracy nad partyturą utworu „Rhizome”, będącego przedmiotem pracy doktorskiej, zrealizowałam zamówienie Międzynarodowego Festiwalu „Poznańska Wiosna Muzyczna”, którym było skomponowanie utworu na orkiestrę symfoniczną „**Doser**”.

Podczas wykładu „*Dźwięk, ewolucja, człowiek*” prof. Rufina Makarewicza z Wydziału Fizyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza usłyszałam o badaniach nad doserami, czyli środkami o działaniu psychoaktywnym, w postaci fal dźwiękowych. Działają one na ośrodkowy układ nerwowy za pomocą synchronizacji półkul mózgowych – w podobny sposób, jak specjalnie skonstruowane rysunki, które po dłuższej obserwacji widzimy w sposób przestrzenny. Badania dowodzą, że ćwiczenia z synchronizacją półkul mózgowych mają bardzo korzystny wpływ na ludzki organizm. Założyłam, że utwór ma być parafrazą tego oddziaływania. Aby uzyskać przyjemne dudnienia między dźwiękami, część instrumentów smyczkowych została przestrojona o $\frac{1}{4}$ tonu. Użyłam również rozszerzenia możliwości fortepianu, dodając przestrojoną o $\frac{1}{4}$ tonu klawiaturę midi. Założyłam, że podstawowym tworzywem utworu będą długie dźwięki, na których tle rozgrywać się będą poszczególne warstwy tak, aby słuchacz miał wrażenie ciągłości i pełni dźwięku. Barwowe uzupełnienie tworzy rozbudowana partia perkusji, wykonywana przez trzech muzyków, gdzie przeważają dźwięki wydobywane techniką arco, dopełniające wrażenia continuum dźwięku.

Działalność naukowa

25 października 2014, w ramach VI Ogólnopolskiej Konferencji Solfeżowej, wygłosiłam referat zatytułowany „Między falą akustyczną a wyobraźnią, czyli co w dźwięku słyszeć”. Temat miał przybliżyć podstawowe zagadnienia z zakresu powstawania dźwięku oraz właściwości słuchu ludzkiego. Wykład był połączony z lekcją pokazową, podczas której grupa studentów oraz publiczność mogła rozwiązywać test z słyszenia pasm częstotliwości.

16 grudnia 2015, wraz z profesorem Zbigniewem Kozubem oraz dr Agnieszką Zdrojek-Suchodolską, wygłosiłam referat dotyczący metodyki nauczania improwizacji. W mojej części wykładu pokazałam opracowane przeze mnie ćwiczenia z zakresu improwizacji, opartej na różnych systemach tonalnych. Znalazły się tu ćwiczenia oparte na skali pentatonicznej, skalach modalnych oraz improwizacja bazująca na skali ćwierćtonowej, z wykorzystaniem fortepianu oraz przestrojonego keyboardu.

W latach 2016 i 2017, wzięłam dwukrotnie udział w forach akademickich Akademii Muzycznej w Poznaniu. W ramach „IV Forum Akademickiego - Refleksje z zawodowych doświadczeń muzyków” wygłosiłam referat „Rozszerzone techniki wykonawcze – po co komu takie granie”. Pod nieco prowokującym tematem kryły się rozważania dotyczące przydatności współczesnych technik wykonawczych, ich znajomości oraz standardów zapisu.

Na „VI Forum Akademickim - Nuanse nowej muzyki” wygłosiłam referat zatytułowany „Mikrotonowość – przeszłość czy przyszłość”, prezentując w nim podejście do mikrotonowości Juliána Carillo oraz współczesne możliwości osiągania precyzji w różnorodnych strojach muzycznych.

Na „11. Międzynarodowym Forum Kompozytorów w Poznaniu”, 8 listopada 2017, wygłosiłam referat „Między defektem laryngologicznym a współczesnymi technikami wokalnymi”, w którym zaprezentowałam historię kilku gwiazd muzyki pop, ale też specyficzne techniki wokalne, jakimi posługiwał się Demetrio Stratos.

W ramach programu Erasmus+, wśród prowadzonych przeze mnie w Konserwatorium Muzycznym w Madrycie wykładów, zaprezentowałam wykład zatytułowany „Ideas de forma abierta, la estructura no lineal del hipertexto y obra total, como fuente de inspiración para crear mi obra »Rhizome«”, prezentujący idee mojego utworu „Rhizome”.

Działalność dydaktyczna

Zaraz po studiach rozpoczęłam pracę w Dziennym Domu Pomocy Społecznej nr 3, w Poznaniu. Byłam zatrudniona na stanowisku muzykoterapeuty. Prowadziłam amatorski chór, działający w tej placówce od roku 2000 do dziś. W ciągu 10 lat mojej pracy chór wystąpił 240 razy, na koncertach w Poznaniu i Wielkopolsce, a także nagrał kilka płyt. Był kilkakrotnie zapraszany do Urzędu Miasta Poznania, Poznańskiej Fary, gdzie uświetniał uroczyste posiedzenia Rady Miasta poświęcone tematowi seniorów. Oprócz chóru prowadziłam również mniejsze zespoły oraz organizowałam występy solistów. Od roku 2003 organizowałam coroczny konkurs dla zespołów amatorskich z Wielkopolski. Praca z amatorami nauczyła mnie innego spojrzenia na muzykę. Dała narzędzia do komunikowania się, a także zrozumienia wielu nieznanym przeze mnie wcześniej obszarów percepcji muzyki.

Od roku 2001 nieprzerwanie prowadzę działalność dydaktyczną, która sprawia mi ogromną satysfakcję. Już w czasie studiów rozpoczęłam pracę w prywatnym ognisku muzycznym w Poznaniu, a potem byłam zatrudniona jako nauczyciel w różnych szkołach I i II stopnia.

W latach 2000-2001 pracowałam w Zespole Szkół Muzycznych w Słupcy jako nauczyciel gry na skrzypcach, w latach 2001-2003 w Szkole Muzycznej I stopnia w Wągrowcu, gdzie uczyłam gry na skrzypcach, kształcenia słuchu i audycji muzycznych. Od roku 2005 jestem zatrudniona w Zespole Szkół Muzycznych przy ul. Głogowskiej w Poznaniu, gdzie uczyłam kolejno następujących przedmiotów: improwizacja fortepianowa, kształcenie słuchu, harmonia, aranżacja, kontrapunkt, podstawy kompozycji.

W tym czasie moi uczniowie, których uczyłam kompozycji zdobyli kilka nagród:

Dominik Puk - III nagroda (I nie przyznano), konkurs kompozytorski im. P. Perkowskiego w Toruniu (luty 2015) za utwór „Ricerca” na ork. smyczkową,
- I nagroda, konkurs XVI UFM w Warszawie (luty 2015) za utwór „Kwintet concertante na ensemble osobliwy”,
- I nagroda, konkurs kompozytorski „Opus966” w Poznaniu (listopad 2015) oraz Grand Prix (grudzień 2016) za utwór „Vidi aquam” na chór mieszany,
- Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za osiągnięcia kompozytorskie;

Maria Polaszek – II nagroda na Konkursie Kompozytorskim POSM II w Poznaniu.

Obecnie pracuję w Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz Zespole Szkół Muzycznych przy ul. Głogowskiej w Poznaniu. Przedmioty, które w sposób znaczący wypełniły moje obowiązki dydaktyczne, to kształcenie słuchu i harmonia. Od początku mojego zatrudnienia na stanowisku asystenta staram się, aby zajęcia z kształcenia słuchu, poruszały wiele, niejednokrotnie pomijanych, a istotnych aspektów dotyczących dźwięku. Moje opracowania ćwiczeń mają za zadanie kształtować umiejętność rozróżniania barwy dźwięku, słyszenie odległości mniejszych niż półton oraz podstawową znajomość możliwości przetwarzania dźwięku.

Inspiracją do poszukiwania tych obszarów słuchania dźwięku i tworzenia swojego autorskiego programu dydaktyki kształcenia słuchu były dla mnie konferencje naukowe, organizowane przez dr hab. Magdalenę Długosz w Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie prezentowana była tematyka szerszego spojrzenia na zagadnienia kształcenia słuchu i percepcji dźwięku.

Od października 2016 roku jestem kierownikiem Zakładu Kreacji i Percepcji Zjawisk Brzmieniowych. Zakład w pewien sposób kontynuuje prace Zakładu Kształcenia Słuchu, lecz włącza w swoje cele prezentację działalności artystycznej, bazującej lub blisko związanej z dydaktyką kształcenia słuchu oraz dydaktyką harmonii i improwizacji.

Zainicjowałam cykl koncertów pod wspólnym tytułem „Patchwork”, które są polem do prezentacji tej działalności.

W ramach koncertu Patchwork 1. (19 maja 2017) zaprezentowany został utwór skomponowany kolektywnie w ramach naszych zajęć przez studentów wydziału instrumentalnego, przeznaczony na orkiestrę smyczkową, a także utwory, które powstały w ramach propedeutyki kompozycji czy harmonii z elementami improwizacji oraz utwory improwizowane z warstwą choreograficzną i wideo. Ostatnim punktem programu była wspólna improwizacja, oparta na zaproponowanych wcześniej motywach, wyświetlanych w formie projekcji wideo.

Patchwork 2. (15 grudnia 2017) zakładał wykonanie koncertu w ciemności z szczególną dbałością o przebiegi topofoniczne, rozplanowane w Sali Błękitnej Akademii Muzycznej w Poznaniu. Dokładnie została zaprojektowana trajektoria dźwięku wszystkich utworów akustycznych i projekcji wielokanałowej.

Niezwykle ważnym i fascynującym dla mnie jest fakt otwarcia w 2016 roku nowej specjalności Kompozycja elektroakustyczna, otwartej dla kandydatów także bez przygotowania muzycznego, na kierunku Kompozycja w Poznańskiej Akademii Muzycznej.

Mam ogromną przyjemność prowadzić zajęcia z podstaw kompozycji elektroakustycznej. Obecnie pracuję z czterema studentami tej specjalności, co sprawia mi wielką satysfakcję. Bardzo cennym doświadczeniem jest obserwowanie, jak dynamicznie zmienia się język muzyczny młodych osób, które w bardzo różnorodny sposób kształtowały swoją pasję, i których doświadczenia muzyczne są tak bardzo zróżnicowane. Sięgają one zwykle najbardziej naturalnych form muzykowania w formie improwizacji oraz użytkowych, tanecznych gatunków muzyki popularnej. Interesujące jest obserwowanie, jak te formy ewoluują pod wpływem kształcenia w akademii muzycznej.

W 2016 roku byłam promotorem pracy licencjackiej Agnieszki Cherbrych pod tytułem „Rodzaje słuchu muzycznego i ich wpływ na percepcję zjawisk brzmieniowych”. Praca poruszała tematy związane z metodyką nauczania kształcenia słuchu, ale również zagadnienia iluzji dźwiękowych, opisywanych przez Dianę Deutsch, czy residuum tonalnego. Praca została oceniona bardzo dobrze i zakwalifikowana do wydania drukiem przez wydawnictwo Akademii Muzycznej w Poznaniu.

We wrześniu 2017 w ramach programu Erasmus+ przeprowadziłam zajęcia warsztatowe oraz wykłady w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Madrycie. Były to m.in. 4-godzinne warsztaty z zakresu ćwiczeń słyszenia pasm częstotliwości, które w całości opierały się na przygotowanych przeze mnie materiałach dźwiękowych. Innym poruszonym zagadnieniem był solfeż mikrotonowy, z dokładnością do 1/8 tonu, również oparty na przygotowanych przeze mnie przykładach dźwiękowych.

Działalność organizacyjna

2005–	członek Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej
2008–	członek Związku Kompozytorów Polskich
2011–	skarbnik Poznańskiego Oddziału ZKP
2012–	członek Rady Programowej Festiwalu „Poznańska Wiosna Muzyczna”
2016–	Kierownik Zakładu Kreacji i Percepcji Zjawisk Brzmieniowych w Akademii Muzycznej w Poznaniu
2016	członek jury Szkolnego Konkursu Kompozytorskiego w Pile
2017	członek jury konkursu Nowowiejski in Memoriam w ZSM w Poznaniu
2017	członek jury Szkolnego Konkursu Kompozytorskiego w Szkole Muzycznej II stopnia przy ul. Solnej w Poznaniu

Opis osiągnięcia artystycznego

Utwór „Scratch” na orkiestrę kameralną z fortepianem, harfą, sopranem i syntezatorem skomponowałam w 2018 roku.

Scratch – to po angielsku igła, drapnięcie, zdraśnięcie, ale też technika wydobywania dźwięku, używana przez dj’ów, polegająca na cofaniu płyty gramofonowej w trakcie jej odtwarzania. Technik *scratchu* jest wiele, lecz każda z nich opiera się na manipulowaniu płytą gramofonową i jednoczesnym otwieraniu lub zamykaniu fadera, czyli wyjścia dźwięku. W każdej z technik dochodzi do cięcia dźwięku, zmienia się natomiast tempo, rytm, synchronizacja ruchu obu rąk dj’a, czyli obsługa „talerza” i fadera.

W utworze sparafrazowałam jedną z technik scratchingu, nazywaną *cut*. Jest to puszczenie płyty i otwarcie fadera oraz szybkie, niesłyszalne jej cofnięcie przy zamknięciu fadera.

Przykładem jest motyw w taktach 45-41 – czterokrotnie powtórzony motyw jest skracany, wydłużany, naśladując swymi operacjami działania dj’a.

Ten sam, lecz przetworzony *scratch* pojawia się w taktach 297-305:

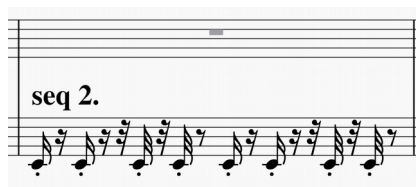
Użycie syntezatora analogowego Moog Mother 32 jako jednego z instrumentów w orkiestrze wyzwoliło bardzo pokrewny ze scratchingiem sposób myślenia: z jednej strony, opisane zatrzymywanie, cofanie przebiegów materiału dźwiękowego, z drugiej zaś strony operowanie **sekwencjami, czyli motywami muzycznymi**, podlegającymi pewnemu uproszczeniu (również ze względu na ograniczoną pojemność pamięci instrumentu).

Jedną z właściwości użytego syntezatora jest wbudowany 32-krokový sekwencer. Oznacza to, że partia syntezatora może być odtwarzana bądź jednorazowo, bądź w sposób zapętlony. Materiał składa się z odcinków, których ograniczeniem jest ilość kroków. Krok - to najkrótszy element danej sekwencji. Dlatego też zapis partii syntezatora należy zrealizować, ustalając najkrótszą widoczną w sekwencji wartość:

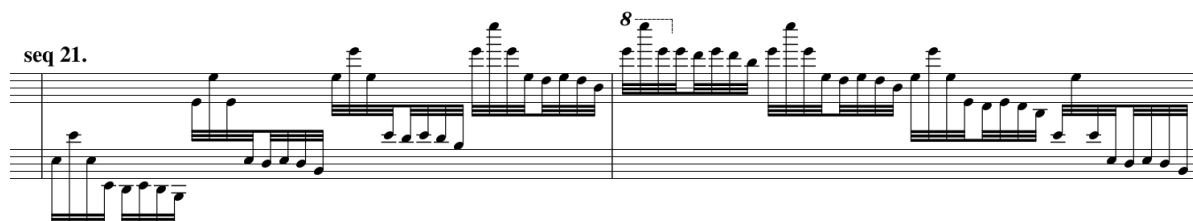


Powyższa sekwencja 1. zawiera 12 kroków. Krok jest równoznaczny z wartością sześćdziesięcioczwórki.

Sekwencja 2. zawiera 32 kroki:



Sekwencja 21. jest odtwarzana w trybie ciągłym, z równoczesną transpozycją oktawową:



Sposób myślenia sekwencyjnego, którego inspiracją był sekwencer syntezatora, został przeniesiony także na inne partie instrumentów orkiestry. Na przykład w instrumentach dętych drewnianych w taktach 50-64 pojawia się motoryczny, powtarzany motyw, analogiczny do ośmiokrokowej sekwencji, stopniowo rozszerzanej do 12 kroków:

Również w partii fagotu pojawiający się kilkakrotnie motyw, oparty na jednym dźwięku, traktowany jest jako sekwencja, która ulega przekształceniu przez pomijanie kroku, czyli w tym przypadku – przez skracanie pauz na przestrzeni taktów 172-191:



Założeniem estetycznym utworu „Scratch” było sięgnięcie do prostych rozwiązań formalnych, śmiałe korzystanie z szeroko rozumianej tonalności, eksponowanie elementów melodycznych, jak również nie tylko programowe, lecz w pełni zauważalne nawiązanie do muzyki popularnej i balansowanie między neutralnym a komicznym charakterem motywów.

Dla spełnienia tych założeń utwór ma wyraźną trzyczęściową budowę, w której skrajne części operują krótkimi motywami, mocno rozbitymi między partie instrumentalne. Trzecia część (takty 135-234) jest reprizą poszczególnych wątków muzycznych części pierwszej, lecz nie jest jej powtórzeniem. W środkowej części, ruch zostaje spowolniony. Cały czas wyczuwalny jest metryczny puls, lecz zacierają się akcenty miarowe. Pulsowanie poszczególnych partii instrumentalnych odbywa się w sposób autonomiczny, tworząc ciągle przesunięcia względem siebie.

Tonalność utworu oscyluje między modalnością, chromatyką, materiałem skali całotonowej, z wyraźnym akcentem tonalności i ciężarów kwintowych, np. w taktach 294-296.

W utworze „Scratch” postanowiłam zmierzyć się z tradycyjną materiałą dźwiękową. W poprzednich kompozycjach orkiestrowych koncentrowałam się znacznie bardziej na wątkach sonorystycznych, współczesnych technikach wykonawczych, a wysokości dźwięków traktowałam jako środek osiągnięcia celu. Tym razem, eksponując motywy melodyczne i harmoniczne, zwróciłam się ku tradycyjnym środkom, analogicznie też postępując z zapisem nutowym. Utwór w całości zapisany jest w sposób tradycyjny, mieszcząc się w określonej ściśle metryce i w większości bazując na właściwych dla każdego instrumentu sposobach gry. Nawiązania do muzyki popularnej są zbudowane przez wprowadzenie fragmentów o bardzo uproszczonej rytmice i instrumentarium, jak np. w taktach 126-131, gdzie gran cassa i piatto sospeso naśladują typowy dla muzyki popularnej zestaw perkusyjny. Motyw ten powtarza się kilkakrotnie:

W kompozycji „Scratch” chciałam zestawić ze sobą dwa porządki prowadzenia materiału dźwiękowego:

- porządek sekwencyjny, bazujący na świadomym wyborze ograniczenia długości, motywu, wykorzystujący jako budulec fragmentów formy elementy proste rytmicznie, niekiedy istniejące w postaci repetycji, oraz
- porządek globalny, o charakterze narratywnym, którego założeniem jest duża zmienność w czasie, a bazujący na zestawianiu szybko następujących po sobie motywów. Można uznać, że te dwa porządki są ze sobą sprzeczne. Z małych prostych fragmentów, starałam się budować złożony i „pędzący” do przodu przebieg.

Feb 01/08 - Kasanka