



Akademia Muzyczna
im. Ignacego Jana Paderewskiego
w Poznaniu

Harmonogram
XI Ogólnopolskiej Konferencji
Doktorantów Uczelni Muzycznych
16-18 grudnia 2022

Piątek, 16 grudnia, Sala Prezydencka
10.00 otwarcie konferencji

Referaty:

10.10-10.30

ŁUKASZ KOŁAKOWSKI – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok III

Thierry Escaich – kompozytor, improwizator i organista.

Thierry Escaich to współcześnie żyjący francuski kompozytor, improwizator i organista, profesor kompozycji i improwizacji w *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*. Podczas prelekcji zaprezentowana zostanie sylwetka Thierry Escaicha – początki jego zainteresowań sztuką dźwięków w dzieciństwie, szczeble edukacji, wreszcie ścieżka jego muzycznej kariery. Następnie poruszone będą trzy aspekty jego twórczej działalności: kompozycja, improwizacja i gra na organach. Omówione zostaną bliskie związki kompozycji z improwizacją w twórczości T. Escaicha. Przedstawione będą liczne źródła jego artystycznej inspiracji – nie tylko te muzyczne, ale również te zaczerpnięte z innych dziedzin sztuki i życia. Ponadto poruszone będą związki T. Escaicha z organami i nakreślona zostanie jego twórczość na ten instrument. Jej fragmenty autor zaprezentuje podczas jednego z koncertów towarzyszących konferencji.

10.30-10.50

KATARZYNA CENDLAK – AM Poznań, Szkoła Doktorska Historycznych Praktyk Wykonawczych i Budowy Instrumentów (SD HPWBI), rok II

Innowacyjność sztuki kompozytorskiej na dworze Wazów na przykładzie twórczości instrumentalnej Giovanniego Valentiego.

Przełom XVI i XVII wieku to okres wprowadzający wiele zmian w muzyce instrumentalnej. Staje się ona odrębnym bytem, usamodzielnia się i rozwija, a kompozytorzy zaczynają traktować idiomatycznie poszczególne instrumenty. To również czas określający początek panowania dynastii Wazów na polskim tronie. Królem ogłoszony zostaje Zygmunt III Waza, który postanawia rozbudować kapelę królewską, sprowadzając do kraju najwybitniejszych muzyków z Italii. Wśród przybyłych do Rzeczypospolitej Włochów znajduje się między innymi organista Giovanni Valentini, prawdopodobnie uczeń Gabriele'go. Kompozytor, na temat którego zachowały się szczątkowe informacje i którego większość spuścizny zaginęła lub uległa zniszczeniu. Obecnie mamy jednak dostęp do szeregu dzieł odnalezionych w manuskryptach w całej Europie, a także wielu wzmianek potwierdzających jego sławę, szczególnie podczas służby na kolejnym dworze – u Habsburgów. Styl kompozycji Valentiego zadziwia oryginalnością oraz nietuzinkowymi pomysłami harmonicznymi i metrycznymi. Na przykładzie zachowanej twórczości instrumentalnej Valentiego z czasu pobytu muzyka na dworze Wazów chciałabym przedstawić jego fenomen i zwrócić uwagę na innowacyjność sztuki kompozytorskiej w Rzeczypospolitej.

10.50-11.10

TOMASZ KUBOŃ – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok III

Rola waltorni w systemie szkół artystycznych w Polsce.

Celem wygłoszenia referatu jest poruszenie problematyki społecznej roli instrumentów w Polsce, a w szczególności waltorni. Tematyka ta koresponduje z przygotowywaną przeze mnie pracą doktorską oraz Indywidualnym Planem Badawczym. W referacie zostaną zaprezentowane wyniki dotychczasowych badań oraz pokazane dane statystyczne dotyczące umiejscowienia waltorni w polskim systemie kształcenia artystycznego. Zaprezentowane zostaną postulaty ewentualnych zmian, które mogłyby się przyczynić do przełamania dotychczasowych stereotypów oraz postrzegania waltorni w sposób obiektywny zarówno w ramach systemu szkół artystycznych w Polsce, jak również szerzej w społeczeństwie.

Słowa kluczowe: róg, waltornia, przeciętny obserwator, dyrektor placówki kształcenia artystycznego, plan nauczania, zasada równości, parytet.

11.10-11.30

ANDREI YAKUSHAU – AM Poznań, Szkoła Doktorska Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Muzycznej (SD KTRE), rok II

Synteza różnych technik kompozytorskich w utworze „Carme LXXXV”.

24 września 2022 roku odbyło się prawykonanie utworu „Carme LXXXV” na koncercie Koła Młodych przy Związku Kompozytorów Polskich, zorganizowanym jako impreza towarzysząca 65. edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień. Utwór został wykonany przez KO–MAT ENSEMBLE. Epigramat starorzymskiego poety Katullusa (Gaius Valerius Catullus) *Odi et amo* (łac. *Kocham i nienawidzę*) służy jako podstawa tekstu utworu.

Utwór jest napisany na trio w obsadzie: sopran, fortepian oraz perkusja. Inspirowany antyczną muzyką i włoską polifonią epoki renesansu, łączy w sobie współczesne techniki kompozytorskie oraz wykorzystuje tekst wiersza w trzech językach: łacińskim, angielskim i polskim.

Podczas autoanalizy utworu będą omawiane przejawy inspiracji utworu, synteza technik kompozytorskich, praca z tekstem, rysy własnego stylu, idiom i możliwe drogi rozwinięcia we własnej twórczości kompozytora. Będzie także prezentowana partytura oraz fragmenty nagrania utworu.

Przerwa

11.50-12.20

DOROTA NOWAK – AM Bydgoszcz, Szkoła Doktorska, rok I

Głos sopranowy w muzyce współczesnej – wyzwania techniczne i interpretacyjne.

Celem referatu jest przedstawienie podstawowych wyzwań technicznych (opartych o analizę nowatorskich technik wokalnych i sposobów artykulacji) i interpretacyjnych stawianych głosowi sopranowemu w wybranych przykładach muzyki współczesnej określenie istoty systematyzacji pracy wokalisty nad materiałem muzycznym (w oparciu

o podstawy śpiewu klasycznego). Na dwóch wybranych przykładach utworów skomponowanych w ostatnim dwudziestoleciu – *Kilka minut obecności... czyli poemat domniemany na głos i akordeon* (2017) Zbigniewa Bargielskiego oraz *Śmierć Pana S* na sopran, altówkę, fortepian i elektronikę* (2019) Rafała Gorzyckiego – zostanie przedstawiony proces przygotowania dzieła do wykonania. W kontekście tych utworów zostanie również podjęty problem współpracy wokalisty z kompozytorem oraz wokalisty ze współwykonawcami.

12.20-12.50

PATRYK KUSIAK – AM Bydgoszcz, Szkoła Doktorska, rok III

Trzy typy kół ekspresyjnych w utworze „EXPRESSIVE CIRCLES Three Pieces for piano trio”.

Zainspirowany twórczością Hannu Kulenty i jej wizją tzw. musique surrealistique oraz technikami związanymi z surkonwencjonalizmem Pawła Szymańskiego zacząłem wypracowywać swój własny pomysł na organizację formalną oraz dramaturgiczną dzieła muzycznego. Tak powstała idea kół ekspresyjnych. Koncepcja ta, pod względem architektoniki, jest wypadkową połączenia poszczególnych elementów charakterystycznych dla różnych form muzycznych – kołowej, rondowej, łukowej oraz wariacyjnej. W referacie przedstawione będą 3 typy kół ekspresyjnych, które pojawiają się w moich utworach. Każdy typ charakteryzuje się odmiennym potraktowaniem podstawowej myśli tematycznej - są to: konstrukcja zamknięta, konstrukcja otwarta (formująca się) oraz konstrukcja odwrócona. Prezentacja poszczególnych typów kół ekspresyjnych zobrazowana jest na przykładzie własnej kompozycji *EXPRESSIVE CIRCLES Three pieces for piano trio*, która została napisana jako muzyczna reprezentacja założeń architektonicznych i dramaturgicznych wypracowanej koncepcji. Każda z części cyklu jest przykładem na wykorzystanie innego typu koła ekspresyjnego.

Przerwa

15.00-15.20

JAKUB STEFANIAK – AM Gdańsk, Szkoła Doktorska, rok II

Adaptacje organowych kompozycji Jana Sebastiana Bacha na akordeon – wybrane zagadnienia wykonawcze.

Wykonywanie adaptacji utworów organowych na akordeonie stanowi nieodłączny element działalności artystycznej akordeonistów oraz istotny aspekt edukacji muzycznej. Dobór kompozycji z uwagi na dostępność tylko dwóch manualów (brak klawiatury pedałowej) oraz sposób adaptacji budzi jednak wiele wątpliwości i stanowi wyzwanie. Pytanie, które zadają sobie akordeoniści podchodzący do realizacji materiału dźwiękowego utworu oryginalnie przeznaczonego na organy to czy powinni je naśladować czy też pozwolić sobie na bardziej odważną interpretację wykorzystując możliwości własnego instrumentu? W erze popularyzowania się wykonawstwa historycznego w mojej opinii tematyka ta nabiera nowego znaczenia. Analiza zagadnień wykonawczych dotyczących adaptacji muzyki organowej pozwala na ukazanie problematyki związanej z odpowiednim przystosowaniem takiej kompozycji do wykonania na akordeonie oraz przedstawienie wybranych rozwiązań. Na przykładzie *Preludium i fugi a-moll BWV 543* oraz chorałów

Erbarm dich mein, O Herr Gott oraz *Wachet auf ruft uns die Stimme* chciałbym pochylić się nad tą tematyką przedstawiając moje własne doświadczenia z pracą nad powyższymi dziełami.

15.20-15.50

SZYMON WIECZORKIEWICZ – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok I

Bitonalność i niezależność tonalna w jazzie - Béla Bartók i jego teoria AXIS.

W ramach wystąpienia podczas konferencji naukowej, zaprezentuję główne założenia innowacyjnego systemu AXIS autorstwa Beli Bartóka odnoszącego się do harmonii tonalnej. Erno Lendvai, węgierski teoretyk muzyki, opisał go szczerkowo w swojej pracy naukowej *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. System, o którym mowa zrewolucjonizował oraz wzbogacił nowoczesny język improwizacji, kompozycji i aranżacji, odnoszący się do muzyki jazzowej i rozrywkowej XX i XXI wieku, poprzez umożliwienie osiągnięcia niezależności tonalnej w dziele muzycznym. Harmonia tonalna to materia, która oferuje sporo możliwości zastępowania określonych akordów innymi- pokrewnymi, dzięki określonym relacjom funkcyjnym. Reguły, jakimi kieruje się muzyka klasyczna, ściśle określają ramy reharmonizacji, następstw akordowych, ciągów harmonicznnych czy też stosowania substytutów. Muzycy jazzowi doskonale wykorzystują owe reguły szczególnie w procesie improwizacji, jednak ich sposób rozumienia i zastosowania teorii harmonii klasycznej wydaje się być swobodniejszy, niż w przypadku muzyki klasycznej. Na ową swobodę pozwala system stworzony przez Bartóka zakładający dodatkowe pokrewieństwa między tonacjami w kole kwintowym (oddalone są od siebie o interwał tercji małej), które zachwiały ładem i porządkiem teorii harmonii tonalnej. Warto zatem zadać pytanie czy zaprzeczenie pewnym pojęciom harmonii tonalnej, w myśl określonych zasad, nie powinno stać się źródłem do odnalezienia w muzyce nowej koncepcji harmonii? Harmonii, która będzie łamać zasady odnoszące się do trybu akordu w następstwach kadencyjnych (Tonika, Subdominanta, Dominanta (TSD)), przedstawi szersze spojrzenie na relacje kwintowe oraz tercjowe w oparciu o koło kwintowe, które tworzą układ podstawowych funkcji triady harmonicznnej, a przede wszystkim zaprzeczy zasadzie istnienia trybu akordu w wspomnianej wcześniej relacji (TSD), czego dowodzi teoria Beli Bartóka. Na wyżej postawione pytania, odpowiem szczegółowo podczas wygłoszonego przez mnie referatu oraz przedstawię narzędzia, które umożliwią współczesnym kompozytorom, aranżerom i instrumentalistom, osiągnięcie niezależności tonalnej zarówno w dziele muzycznym jak i improwizacji.

15.50-16.10

ANNA DAŃDA – AM Kraków, Szkoła Doktorska, rok II

Inscenizacja ruchowej interpretacji „Wariacji Sacherowskiej” Witolda Lutosławskiego jako przedmiot badań. Tendencje oraz próba typologizacji.

Sceniczny wymiar metody rytmiki Émila Jaques'a-Dalcroze'a opiera się na relacji utworu muzycznego i choreografii. Celem artystycznego rozwinięcia koncepcji wychowania muzycznego jest przygotowanie odbiorcy do bogatszej percepcji utworu, poprzez słuchowo-wzrokowe doświadczenie. Jak może się wydawać, intencją autora ruchowej interpretacji utworu muzycznego nie powinno być przygotowanie opisu tanecznego lub

choreograficznego a ucieleśnienie partytury muzycznej w koncepcji ruchowo-przestrzennej. Przed autorem kreacji scenicznej z zakresu *plastique animée* stoją liczne możliwości traktowania materiału muzycznego i kompozycji ruchowej, które wpływają na jej ostateczny kształt. Centralnym punktem jest więc komunikacja, zachodząca pomiędzy widz-em-słuchaczem a artystą. Ta zaś jest możliwa, gdy umiejętności wykonawcy opierają się na wypracowanych technikach, sprzyjających ruchowemu wyrażeniu dzieła muzycznego i jego odczytaniu przez widza-słuchacza. Celem referatu będzie przedstawienie intuicji dotyczących przestrzennych konotacji ucieleśnienia muzyki na przykładzie ruchowej interpretacji *Wariacji Sacherowskiej* Witolda Lutosławskiego. Autorka referatu wyciągnie przed nawias wykorzystane narzędzia oraz problemy napotkane w procesie twórczym tj. oddziaływania, wpływy oraz inspiracje stanowiące teoretyczną oraz praktyczną podstawę dla ruchowej interpretacji utworu.

16.10-16.50

MAREK RACZYŃSKI – AM Poznań, Szkoła Doktorska Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Muzycznej (SD KTRE), rok II

Od poszukiwania nowych wartości brzmieniowych do budowania przekazu symbolicznego – topofonia w muzyce XX i XXI r.

Topofonia, czyli zaplanowane przez kompozytora oryginalne rozstawienie wykonawców w przestrzeni, nie jest w muzyce zjawiskiem nowym. Ślady takiego działania możemy odnaleźć w partyturach i zapisach sprzed kilkuset lat. Jednak to w XX i XXI wieku szczególnie wielu kompozytorów decyduje się zastosować topofonię, czyniąc z tego elementu ważny aspekt swoich dzieł. Przegląd literatury wskazuje, że czynią to z różną intencją. Niektórzy wykorzystują specyficzne ustawienie wykonawców, aby uzyskać oczekiwany efekt brzmieniowy, inni konstruują w oparciu o nie formę kompozycji. Jeszcze inni starają się podkreślić w ten sposób pozamuzyczne treści. Referat będzie próbą syntetycznego ujęcia strategii wykorzystywania przez kompozytorów topofonii. W jego ramach omówione zostaną kompozycje polskich oraz zagranicznych twórców pochodzące z XX i XXI w.

19.00

Koncert uczestników konferencji, Aula Nova

Sobota, 17 grudnia, Sala Prezydencka

10.00-10.20

JUSTYNA WRÓBLEWSKA – AM Poznań, Szkoła Doktorska Historycznych Praktyk Wykonawczych i Budowy Instrumentów (SD HPWBI), rok I

Użyteczność historycznych traktatów i podręczników do nauki gry basso continuo z perspektywy współczesnego klawesynisty.

Sztuka wykonywania *basso continuo*, czyli improwizowanego akompaniamentu na podstawie linii basu i ewentualnych wskazówek zawartych pod postacią cyfr, stanowiła przez wiele stuleci fundamentalną umiejętność wśród muzyków, grających na instrumentach klawiszowych. Z perspektywy klawesynisty, funkcjonującego w XXI wieku, zajmującego się wykonawstwem historycznie poinformowanym, dostęp do oryginalnych traktatów i podręczników od czasów renesansu aż po współczesne opracowania, daje możliwość wyboru i decyzji w kwestii źródeł wykorzystywanych do nauki gry *basso continuo*.

Referat stanowić będzie próbę przedstawienia możliwie jak największej liczby traktatów i podręczników oraz uzasadnienia ich przydatności z punktu widzenia współczesnego wykonawcy. Omówione zostaną przede wszystkim podstawowe zagadnienia oraz pojęcia związane z generalbasem, basem cyfrowanym i *basso continuo*. Przedstawione będą także różnice stylistyczne w konkretnej realizacji w zależności od czasu i ośrodka, i związaną z tym konieczność sięgania po traktaty pochodzące z różnych kręgów kulturowych (przede wszystkim włoskich, francuskich i niemieckich). Interesującym aspektem, który zostanie poruszony w trakcie wystąpienia, będą również podręczniki powstające w XIX wieku, celem ukazania, w jaki sposób sztuka gry *basso continuo* i jej pojmowanie zmieniały się na przestrzeni stuleci. Zaprezentowane i omówione zostaną również nowsze opracowania (Nutti, Christensen, Ledbetter), stanowiące zwykle zbiór i podsumowanie podstawowych informacji zawartych w różnych traktatach, zawierające wszelkiego rodzaju ćwiczenia i wskazówki wykonawcze. Poruszona zostanie przy tej okazji potrzeba sięgania do oryginalnych źródeł z XVII i XVIII wieku, celem lepszego opanowania sztuki gry *basso continuo*, uzyskania szerszego spektrum stylistycznego, a także budowania świadomej interpretacji.

10.20-10.40

MACIEJ STRZELECKI – AM Poznań Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok II

Salvatore Sciarrino – Wizja brzmieniowa utworów na skrzypce solo.

Salvatore Sciarrino urodził się 4 kwietnia 1947 roku w Palermo. Zainteresowania muzyką wyniósł z domu. Jego mama i siostra pasjonowały się muzyką i śpiewały amatersko. Nie ukończył żadnej szkoły muzycznej, pobierał jedynie prywatne lekcje muzyki u znanych wówczas we Włoszech postaci z dziedziny muzyki jak Antonino Titone oraz Turi Belfiore. Sycylijski twórca sam przyznaje, że jako kompozytor był samoukiem, a jego droga do zgłębienia wiedzy muzycznej była trudna. Swój stosunek do własnej twórczości wyraża następującymi słowami: *ścieżka nauki była nienormalna, ale nie zła, gdyż dawała swobodę twórczą*. Według niego *nauka powinna stymulować kreatywność dzieci i rozwijać w nich*

ciekawość, miłość i zainteresowanie światem. Jednak brak dyscypliny szkolnej, pozytywnie wpłynął na swobodny wybór jego zainteresowań oraz sprzyjał rozwojowi muzycznych pasji. Jego fascynacja muzyką pogłębiała się na festiwalu muzyki współczesnej. W Palermo, gdzie jako dorastający młodzieniec uczestniczył w koncertach prowadzonych przez wybitnych dyrygentów i kompozytorów jak Igor Strawiński, Karlheinz Stockhaus, czy Pierre Boulez. Był nimi zafascynowany. Można zauważyć w kompozycjach Sciarrina, że z jednej strony twórca zachowuje archetypy gatunkowe tytułów, np. Sei Capricci czy Sonatina Kwartet nr 7, a z drugiej tworzy transkrypcje, czy nowe rozległe reinterpretacje muzyki od Bacha po Beatlesów.

Dlatego, oscyluje pomiędzy radykalnym językiem, a niezwykłą dbałością o tradycję. Odchodzi od konstrukcji formalnej, tonalności i wirtuozerii instrumentalnej, a koncentruje się na zagadnieniach brzmieniowych, odczuciach czy wrażeniach. Chcę, aby instrument podporządkował się woli myśli, a nie innowacjom technologicznym.

10.40-11.00

PIOTR DEC – AMKL Wrocław, Szkoła Doktorska, rok II

Robert Muczyński – życie i twórczość. Analiza w kontekście literatury na instrumenty dęte drewniane ze szczególnym uwzględnieniem „Time Pieces na klarnet i fortepian”.

Roberta Muczyńskiego można uznać za przedstawiciela neoklasycznej szkoły kompozytorskiej, zwolennika tradycyjnych wartości, który w zdecydowany sposób wyrażał swój sprzeciw wobec ówczesnie panujących trendów w muzyce (serializm, muzyka elektroniczna, awangarda). W całej swojej karierze muzycznej Muczyński zdobył reputację świetnego pianisty oraz uznanego kompozytora. Swój styl i język muzyczny podporządkował „tradycjom”, a jego determinacja i lojalność wobec własnej ekspresji zaowocowały bardzo wyjątkowym, muzycznym głosem – można argumentować, że muzyka Muczyńskiego ma charakter pronowoczesny.

Dzieła napisane na instrumenty dęte drewniane to skoncentrowana i intensywna muzyka, która mija szybko i pozwala doświadczyć słuchaczowi wielu emocji w skróconej formie.

W swoim bogatym dorobku artystycznym jako kompozytor ma ponad pięćdziesiąt utworów, z czego dwa na saksofon solo (Sonata op.29 i Koncert op.41), są powszechnie wykonywane i na stałe weszły do światowego repertuaru saksofonowego. W przewodniku *Repertuar saksofonowy* Jean-Marie Londeix’a, autor stwierdza, że: *Muzyka Roberta Muczyńskiego jest bardzo melodyjna, w stylu Aarona Coplanda, bardzo rytmiczna i perkusyjna – amerykański Béla Bartók.* Unikalne połączenie tych dwóch odmiennych trendów, wraz z regularnym stosowaniem jazzowych struktur harmonicznymi stanowi o esencji stylu Muczyńskiego.

W swoim wystąpieniu przybliżę sylwetkę kompozytora oraz przedstawię cechy charakterystyczne dla jego stylu kompozytorskiego. Mając na uwadze kontekst historyczny, wpływy oraz własne interpretacje jego dzieł, podejmę się próby opisanie estetyki muzycznej. Ze względu na ramy czasowe, swoją prezentację oraz analizę ograniczę do kilku wybranych dzieł ze szczególnym uwzględnieniem *Time Pieces na klarnet i fortepian.*

11.00-11.20

NIKODEM WOJCIECHOWSKI – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok III
Grupowe nauczanie gry na fortepianie jako innowacyjny system kształcenia w szkolnictwie polskim.

Metodę grupowego nauczania gry na fortepianie miałem okazję dogłębnie poznać podczas moich studiów w USA jako stypendysta Fulbrighta. Głównym założeniem grupowego nauczania gry na fortepianie jest tzw. laboratorium fortepianowe (z ang. *piano lab*). Składa się ono z kilku lub kilkunastu pianin cyfrowych połączonych poprzez sieć słuchawek i mikrofonów. Każdy z uczniów oraz nauczyciel łączy się poprzez specjalny zestaw słuchawkowy, co umożliwia nauczycielowi komunikowanie się z uczniami i sprawdzanie postępów uczniów indywidualnie lub w grupie. Zasadnicza różnica pomiędzy nauczaniem grupowym, a nauczaniem jeden na jeden podczas indywidualnych lekcji fortepianu jest taka, że grupowe nauczanie służy głównie do nauczania tzw. funkcjonalnych umiejętności muzykowania, w tym pojęć muzycznych oraz związanych z techniką i fakturą fortepianową. Należą do nich m.in.: gamy, pasaże, harmonizacja, improwizacja, transpozycja, czytanie nut a vista, czytanie partytur chóralnych oraz różne rodzaje zagadnień z zakresu teorii muzyki. Grupowe nauczanie gry na fortepianie przeznaczone jest głównie dla tych, którzy chcą rozpocząć naukę gry na fortepianie lub ją udoskonalić. Jest też dedykowane tym, dla których fortepian jest dodatkowym instrumentem, np. skrzypkom czy wokalistom. Znakomicie nadaje się do nauki gry na fortepianie seniorów, jak i najmłodszych adeptów sztuki pianistycznej. Wierzę, że w przyszłości grupowe nauczanie gry na fortepianie dostępne będzie we wszystkich większych placówkach muzycznych i kulturalnych w Polsce. Myślę, że jest to nieunikniony krok naprzód w systemie edukacji naszego kraju.

Przerwa

11.40-12.00

PAWEŁ POPKO – UMFC Warszawa, Szkoła Doktorska, rok I
Muzyka współczesna a muzyka poprzednich epok – refleksje wykonawcze.

Przeważająca większość dzisiejszych wykonawców i odbiorców muzyki kształtuje swoją wrażliwość bazując na utworach powstałych w latach 1700 - 1900, z rzadka wkraczając nieco głębiej w wiek XX (wystarczy przejrzeć programy koncertowe, katalogi wytwórni płytowych, programy radiowe). Wykształcony w związku z tym pewien standard obcowania z muzyką klasyczną znacznie determinuje jej odbiór: czytelne konwencje rządzące postrzeganiem materii muzycznej i wykonawstwo, ulegające co prawda przemianom na przestrzeni lat w związku z rozwojem techniki instrumentalnej i stanem badań nad twórczością poszczególnych kompozytorów, tworzą wspólnie czytywne schematy.

Tymczasem od początku XX wieku liczba stylów, praw, konwencji jest nieokreślona. Wykonawca obraca się w materii, wywodzącej się z różnych kierunków, stylów i technik, takich jak między innymi: dodekafonia, serializm, punktualizm, aleatoryzm, minimalizm, sonoryzm, postmodernizm. Rozwój techniki spowodował również rozwój muzyki elektroakustycznej, konkretnej. Mamy do czynienia z wielką ilością kompozycji, których wartość nie jest jeszcze (tak jak w przypadku muzyki poprzednich epok) zweryfikowana

przez historię. Poruszamy się więc w przestrzeni nieoswojonej, nowej, zmiennej, ale przez to dla niektórych niedostępnej i niebezpiecznej, a dla innych frapującej.

Na czym więc współczesny wykonawca może się oprzeć?

W oparciu o własne doświadczenia wykonawcze, obejmujące muzykę różnych epok, w tym współczesność, którą cenię i propaguję, przedstawię podobieństwa i różnice w wykonawstwie muzyki nowej i wcześniejszych epok. Prześlędę wybrane elementy muzyki, które w wykonawstwie były i są najważniejsze, takie jak instrumentarium, forma utworów, tekst nutowy, zawartość techniczna, czas muzyczny, wyraz muzyczny – czyli rolę emocji i wyobraźni.

12.00-12.20

JAKUB WOSZCZALSKI – AGH Kraków, Szkoła Doktorska, rok II

Nauczanie gry na organach dawniej i dziś: analiza porównawcza XIX, XX-wiecznych i współczesnych polskich podręczników do nauki gry na organach.

Referat dotyczy analizy porównawczej XIX, XX-wiecznych i współczesnych polskich zbiorów utworów na organy o przeznaczeniu dydaktycznym. Na przestrzeni ostatnich dwustu lat metodyka nauczania gry na organach podlegała ewolucji w wielu aspektach. Podręczniki z XIX i XX w. (m.in. aut. K.A. Freyera, H. Makowskiego/M. Surzyńskiego) zawierają liczne ćwiczenia mające na celu wzmocnienie aparatu gry, swobodne poruszanie się we wszystkich tonacjach, nabycie umiejętności gry w ścisłym legato. Autorzy zakładają przyswojenie podstawowych informacji z zakresu teorii muzyki, a także wcześniejsze przygotowanie fortepianowe uczniów (co nie jest oczywiste w nauczaniu współczesnym). W części podręczników łączy się opanowanie podstaw techniki gry z zagadnieniami dot. gry liturgicznej. Sugestie wykonawcze (palcowanie łuki, registracje) zarówno zawarte w utworach pisanych ówczesnie, jak i dawnych, aż po I poł. XX w. są charakterystyczne dla epoki romantycznej.

Tendencje rozróżnienia wykonawstwa muzyki dawnej i romantycznej obserwuje się w polskich podręcznikach dopiero w II poł. XX wieku. Na ten okres przypada intensywny rozwój szkolnictwa organowego w Polsce. Oprócz ćwiczeń technicznych wydawano wówczas również trudno dostępną literaturę zagraniczną, opracowywaną według ówczesnej wiedzy na temat muzyki dawnej. Do omawianych podręczników z II poł. XX wieku należą m.in. *Manualowe utwory dawnych mistrzów* B. Rutkowskiego (wyd. 1954) oraz *Organowe ćwiczenia pedałowe* J. Chwedczuka (wyd. 1956).

Współcześnie wykorzystuje się w nauczaniu część powstałych w XIX i XX wieku podręczników. Stosuje się także wydania specjalistyczne (powstające m.in. w Niemczech i USA) poświęcone określonym epokom stylistycznym, a nawet konkretnym kompozytorom. W Polsce kontynuowane są natomiast dawne serie wydawnicze.

12.20-12.40

KINGA JENDRYSIK – AM Kraków, Szkoła Doktorska, rok III

Metody nauczania śpiewu i ich skuteczność w kontekście rozwoju kompetencji wokalnych dzieci w klasie pierwszej szkoły podstawowej – stań badań własnych.

Wystąpienie nawiązywać będzie do podjętego przeze mnie tematu rozprawy doktorskiej: *Metody nauczania śpiewu i ich skuteczność w kontekście rozwoju kompetencji wokalnych dzieci w klasie pierwszej szkoły podstawowej*. Zakres tematyczny pracy doktorskiej

wpisuje się w obszar edukacji muzycznej na etapie wczesnoszkolnym opartej na śpiewie. Tę formę wychowania muzycznego uważam za podstawową aktywność uczniów w klasach I-III. Wyniki dotychczasowych badań (B. Kamińska, 1997) skłoniły mnie do zorientowania się w dzisiejszym ich stanie i zainspirowały do podjęcia tematu rozprawy doktorskiej. Moje badania zostały przeprowadzone w roku szkolnym 2021/2022. W badaniach brały udział dwie grupy: uczniowie i nauczyciele. Badania uczniów dotyczyły rozwoju poziomu kompetencji wokalnych po roku nauki, a ich istotną cechą jest porównanie zarejestrowanych indywidualnych wykonania dwóch piosenek z repertuaru muzycznego folkloru dziecięcego. W badaniach nauczycieli istotną rolę pełnił autorski *Dzienniczek nauczania piosenki*, który stanowi opracowanie sposobu dokumentacji przebiegu nauki piosenki i zastosowanych metod nauczania. W swoim referacie chciałabym przedstawić założenia i cele moich badań, a także zaprezentować aktualny ich stan po przeprowadzeniu dwóch prób badawczych.

12.40-13.00

ADAM MAKSYMIEŃKO – UMFC Warszawa, Szkoła Doktorska, rok III

Przestrzeń stereofoniczna jako źródło inspiracji dla twórców literatury akordeonowej.

Główną problematyką dysertacji doktorskiej pt. *Przestrzeń stereofoniczna jako źródło inspiracji dla twórców literatury akordeonowej* jest interpretacja pojęcia stereofonii jako techniki kompozytorskiej i wykonawczej. Jej obecność odnaleźć można pod postacią charakterystycznej faktury dzieła, która jest przedmiotem badań niniejszej pracy. Referat przybliży przemyślenia autora na temat istnienia stereofonii w utworze muzycznym. Zostaną również zaprezentowane możliwości stereofoniczne akordeonu przy omówieniu specyfikacji jego budowy, która ma bezpośredni wpływ na uzyskanie tego specyficznego brzmienia.

Przerwa

15.00-15.20

ADAM DIESNER – AM Gdańsk, Szkoła Doktorska, rok II

Graduał Żarnowiecki jako źródło inspiracji w autorskim utworze „Missa pro pace” na sopran, baryton, organy i orkiestrę dętą.

Wystąpienie składać będzie się z trzech zasadniczych komponentów. W pierwszym z nich, dotyczącym XV-wiecznego Graduału Żarnowieckiego, przedstawione zostaną okoliczności jego powstania, proces kształtowania w czasie ponad pięćsetletniej historii, a także w syntetyczny sposób zarysowana zostanie sama zawartość manuskryptu. Drugim elementem wystąpienia będzie prezentacja efektów przeprowadzonej transkrypcji, zawierająca istotne odkrycia dotyczące historii Graduału. Przedstawiony zarys badań stanowi tło do trzeciego komponentu wystąpienia, czyli autoprezentacji utworu *Missa pro Pace* na sopran, baryton, chór, organy i orkiestry, który oparty wstał na motywach zaczerpniętych z Graduału Żarnowieckiego. Najistotniejszym wątkiem autoprezentacji będzie wskazanie w jaki sposób materiał źródłowy przefiltrowany został przez pryzmat idiomatycznej poetyki kompozytorskiej. Referat zakończony zostanie konkluzją zawierającą wnioski w ujęciu syntetycznym.

15.20-15.40

TOMASZ RAFF – AM Gdańsk, Szkoła Doktorska, rok I

Od manuskryptu do studia nagrań – odkrywanie zapomnianych pieśni Mieczysława Weinberga.

Mieczysław Weinberg przez niemal całe swoje kompozytorskie życie pisał pieśni. Pierwsze opatrzone są op. 4 i skomponowane zostały w 1940 roku, ostatnie to op. 134 z roku 1981. Napisał ich około 150, większość w języku polskim i rosyjskim. Utwory te odzwierciedlają artystyczne inspiracje i dążenia kompozytora oraz często komponowane były w korelacji z większymi formami muzycznymi. O ile te ostatnie, jak *Pasażerka* op. 97 czy VIII Symfonia „Kwiaty Polskie” op. 83 są dziełami poznanymi przez wykonawców oraz ich publiczność, o tyle twórczość pieśniarska nadal pozostaje nieodkryta, a część z nich nadal czeka na swoje prawykonania. Autor niniejszego referatu zajmuje się liryką wokalną Weinberga napisaną na głos basowy i fortepian. W latach 2018-22 dokonał prawykonań, pierwszych światowych nagrań oraz polskich, austriackich i niemieckich premier wszystkich pieśni do słów polskich poetów na bas z fortepianem, konsultował także przygotowanie materiałów nutowych tych pieśni do publikacji wydawniczych. Podczas referatu zarysowany zostanie profil Mieczysława Weinberga jako kompozytora pieśni – na wybranych przykładach z twórczości kompozytora naszkicowana zostanie zależność między pieśniami, a powstającymi często symultanicznie większymi utworami oraz zaprezentowane zostaną dotychczasowe osiągnięcia autora na polu odkrywania i propagowania dzieł z gatunku liryki wokalnej Weinberga.

15.40-16.20

JULIAN PAPROCKI – AM Łódź, Szkoła Doktorska, rok II

Jak słuchamy muzyki? Percepcja, recepcja i fazy poznania emocjonalnego.

Zaistniała w XVII wieku nowa optyka humanistyczna odchodzi od doświadczeń empirycznych (tego co można dotknąć), ku doświadczeniom transcendentnym (temu co można dostrzec wyrażając potrzebę głębszego zrozumienia). Zwrot w pojmowaniu zagadnień słuchu oraz słuchania widoczny jest w pracach Kirchera. Kartezjańska *res cogita* będąca warstwą subiektywną poznania, określa w kontekście do muzyki reakcję słuchacza na bodźce. Przesunięcie akcentu wyartykułowane zostaje przez fenomenologię, z tradycji której wywodzi się koncepcja słuchania akuzmatycznego. Przywołując muzykę ambient, uwidacznia się polaryzacja pojęć. Sposoby słuchania oraz typy słuchaczy przedstawione są w odniesieniu do Adorna, dla którego aspektami kształtującymi słuchanie jest wykształcenie, doświadczenie i zaangażowanie. Za Szendy’im określony zostaje kierunek, w którym ewoluuje postawa współczesnego słuchacza muzyki. Dopelnienie stanowi pojęcie „słuchania odpowiedniego” zaproponowane przez Stockfelta. Percepcja – odnosząca się do poznania zmysłowego; i recepcja – czyli rozważanie faktów w kontekście kulturowym są procesami niezbędnymi do rozumienia i interpretowania muzyki. Pojęcia kontekstu kulturowego i elementów kształtujących typy słuchacza skonfrontowane zostają z koncepcją przed-sądów Gadamera w odniesieniu do hermeneutyki. W dalszej części referatu analizowane są fazy poznania emocjonalnego: emocja wstępna określana za Ingardenem jako spostrzeżenie czysto zmysłowe, emocja wewnątrzestetyczna opierająca się na zależności między husserlowskimi *Wahrnehmung* i *Wertnehmung* oraz emocja finalna, która określa wpływ

przeżycia estetycznego na świat realny i posiada potencjał nadbudowywania doświadczeń. Stwierdza się, że sposób słuchania kształtuje odczuwanie emocji, które mają istotną rolę w możliwości zaistnienia doświadczenia estetycznego.

16.20-16.55

KAROLINA DĄBEK – AM Kraków, Studia doktoranckie, rok V

Topofonia i muzyka przestrzenna. Próba definicji zjawisk.

Referat stanowi próbę odpowiedzi na pytania, czym jest topofonia i muzyka przestrzenna. Współcześnie w ogólnomuzycznym rozumieniu oba pojęcia zazwyczaj łączy się z muzyką, w której w jakiś sposób ważny jest aspekt przestrzenny. Jest to skojarzenie słuszne, jednak takiemu ujęciu brakuje szczegółowości – nie wyjaśnia ono bowiem czym (jeśli w ogóle) jedno różni się od drugiego, ale też na przykład jak się mają one do wielochórowości, elektroakustycznych instalacji czy chociażby soundscape'u. Do rozważenia pozostają także pytania: czy muzyka przestrzenna i topofonia są zjawiskami zupełnie nowymi, czy też sięgają dawnych praktyk; czy implikują określoną obsadę wykonawczą, formę, technikę; jakie kryteria musi spełniać utwór, by zostać uznany za przestrzenny. Nad tymi zjawiskami w muzyce polskiej rozważania prowadzone były od około 1960 roku, gdy nastąpił rozkwit zainteresowania przestrzennym aspektem muzyki wśród ówczesnych kompozytorów. Analiza koncepcji Bohdana Pocięja, Bogusława Schaeffera, Józefa Michała Chomińskiego i innych autorów pomoże zrekonstruować wczesne rozumienie obu pojęć, ich ewolucję i podjąć próbę zdefiniowania ich ze współczesnej perspektywy.

19.00

Koncert uczestników konferencji, Aula Nova

Niedziela, 18 grudnia, Sala Prezydencka

10.00-10.40

MAŁGORZATA BLEJA – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok III

Kameralistyka wiolonczelowa w ujęciu dydaktycznym oraz artystycznym – zarys problematyki.

W swoim wystąpieniu spróbuję odpowiedzieć na pytanie o przyczynę wysokiego obecnie zainteresowania kameralistyką wiolonczelową wśród wykonawców, jak i częstego jej wykorzystania jako narzędzia dydaktycznego.

Przykłady pierwszych utworów na homogeniczne zespoły wiolonczelowe odnaleźć można już w literaturze XVII-wiecznej. Na przestrzeni lat utwory tego typu z różną częstotliwością pojawiały się w repertuarach wiolonczelistów, jednak z pewnością początek wzmoczonego zainteresowania tą dziedziną nastąpił w wieku XX. Popularność ta zaowocowała zarówno powstaniem licznych nowych kompozycji, jak i formacji. Skala oraz możliwości sonorystyczne wiolonczeli czynią ją instrumentem o dużym potencjale dla współczesnego kompozytora, również w powielonej obsadzie. Jak jednak na uprawianiu kameralistyki wiolonczelowej skorzystać mogą wiolonczeliści na różnych poziomach zaawansowania oraz co interesującego oferuje słuchaczowi? Odpowiadając na to pytanie, posłużę się najważniejszymi dla zagadnienia informacjami historycznymi, a także własnymi obserwacjami oraz opiniami pozyskanymi metodą wywiadu.

10.20-10.40

MAGDALENA BIAŁECKA – UMFC Warszawa, Szkoła Doktorska, rok III

„Przerwane biografie” – społeczno-kulturowe podstawy zapomnienia w odniesieniu do kompozytorek XVII-XIX wieku.

Mój doktorat dotyczy nieobecności kompozytorek w historii muzyki. W toku mojej pracy nad dysertacją, wyodrębniłam kilka zjawisk, mających liczne reprezentacje we wszystkich omawianych przeze mnie okresach historycznych (od XVI do XIX wieku) oraz występujące w różnych kontekstach związanych z nieobecnością. Jednym z najciekawszych wydaje mi się zjawisko, które nazwałam „przerwaną biografią”. Polega ono na nagłym przerwaniu bądź umniejszeniu się znaczenia kariery kompozytorki.

Mimo jaskrawych różnic w kształtowaniu się przerwanych biografii, wszystkie one dają się wpisać w podobny schemat zależności historycznych, powiązanych z mechanizmami pamięci zbiorowej. Żeby uzmysłwić sobie ich kontrastowość, wystarczy zestawić ze sobą choćby losy kompozytorek Marii Malibran oraz Fanny Robinson; trywialna z pozoru zmiana nazwiska tej pierwszej w perspektywie historycznej doprowadziła do tego samego, do czego depresja i samobójstwo drugiej.

W moim referacie przedstawię problematykę „przerwanych biografii” na przykładzie par kompozytorek, które zestawiałam, przyjąwszy kryterium pokrewieństwa:

wszystkie są rodzonymi siostrami. Dobrałam po jednej parze z trzech różnych stuleci: XVII, XVIII i XIX wieku. Mój wybór padł na Elisabeth Jacquet de la Guerre i Anne Jacquet, Marianne Auenbrugger i Caterinę Franziska oraz Pauline Michelle Ferdinande Viardot-Garcia i Marię Malibran. Na podstawie integralnej interpretacji ich twórczości przedstawię

hipotezy dotyczące „przerwanej biografii”, która występuje w odniesieniu do jednej z kompozytorek w każdej z par sióstr.

10.40-11.00

MICHAŁ BIEŃ – AMKL Wrocław, Szkoła Doktorska, rok II

Henriëtte Bosmans – sylwetka zapomnianej kompozytorki oraz jej twórczość kameralna na wiolonczelę i fortepian.

Henriëtte Bosmans była czołową postacią holenderskiego środowiska muzycznego XX wieku, prowadząc aktywną działalność artystyczną jako pianistka oraz kompozytorka. Mimo braku umiejętności gry na wiolonczeli instrument ten był stale obecny jako medium wypowiedzi w pierwszym okresie twórczości kompozytorki, będąc obecnym w jej życiu już od dzieciństwa.

Pomimo jakości odebranego przez nią wykształcenia, rodzinnych tradycji muzycznych oraz laur zebranych w latach życia za swoje umiejętności pianistyczne oraz kompozytorskie, twórczość Bosmans do dziś jest znana niewielkiemu gronu odbiorców. Jakże są tego przyczyny? W tym referacie spróbuję przybliżyć styl oraz zamysł artystyczny utworów przeznaczonych na wiolonczelę i fortepian kompozytorki oraz przedstawić czynniki społeczne, które mogły wpłynąć na rozgłos artystyczny kompozytorki i mogłyby odpowiedzieć na powyższe pytanie.

11.00-11.20

ZUZANNA DANIEC – AM Kraków, Szkoła Doktorska, rok III

O idei „muzycznego ugniatania”. Muzyka György Ligetiego wobec filozoficznej kategorii plastyczności.

Europejska twórczość lat siedemdziesiątych – czasu określanego niekiedy przez teoretyków muzyki „zmierchem modernizmu” – to szeroki pejzaż odmiennych postaw kompozytorskich, technik i stylów. Spośród niego szczególne miejsce zajmuje muzyka György Ligetiego. Tematem mojego referatu będzie analiza i interpretacja jednej z jego kompozycji – *Melodien* (1971). Dokonam jej w odniesieniu do konceptu plastyczności – projektu myślowego, stworzonego i opisanego przez współczesną filozofkę Catherine Malabou (ur. 1959). Kategoria plastyczności, stanowiąca punkt wyjścia dla tematu mojej przyszłej pracy doktorskiej, wywiedziona została w dużej mierze z etymologicznego źródła tego terminu – oznaczającego dosłownie akt modelowania (gr. *plassein*) dokonywanego metodą metamorfozy. Ta stanowi zaś ważny aspekt twórczości węgierskiego kompozytora – twierdzącego, iż „dźwięki i zachodzące między nimi związki budzą [w nim] stale wrażenie barwy, konsystencji i widocznej, namacalnej formy”.

11.20-11.40

JAN CZAJA – AM Poznań Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego

Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok III

Wybrane cechy chińskiej tradycji estetyczno-muzycznej w utworach wiolonczelowych Tan Duna i Brighta Shenga.

Na przykładzie twórczości i inspiracji dwóch urodzonych w Chinach kompozytorów: Tan Duna i Brighta Shenga zaprezentowane zostaną koncepcje transkulturowości

i interkulturowości. Tan Dun (谭盾 pinyin: Tán Dùn, i Bright Sheng (盛宗亮 pinyin: Shèng Zōngliàng) po obcowaniu z folklorem chińskim w latach młodości wyjechali do Stanów Zjednoczonych i rozwijali język kompozytorski, który określić można jako wywodzący się z kultury zachodniej (europejskiej i północnoamerykańskiej).

Daje to możliwość wglądu w szczególnie interesującą formę interkulturowości i transkulturowości w muzyce - mamy bowiem do czynienia z twórcami zakorzenionymi w więcej niż jednym tzw. kręgu kulturowym, w szczególności pojmowanym szeroko (zachodnioeuropejski krąg kulturowy, wschodnioazjatycki krąg kulturowy), co przejawia się w ich dziełach. Referat będzie zatem wstępną i częściową próbą odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób spotykają się w muzyce tych twórców odrębne kultury, reprezentowane przez wartości, takie jak np. estetyka?

Przerwa

12.00-12.30

STANISŁAW ALEKSANDROWICZ – AM Poznań, Szkoła Doktorska Solowego i Zespołowego Współczesnego Wykonawstwa Muzycznego (SD WWM), rok II

Czas w muzyce - analiza perfekcji wykonawczej muzyki elektronicznej w odniesieniu do feelingu muzyki jazzowej i hip hopowej.

Rytmika – jeden z elementów dzieła muzycznego. Porządkuje ona materiał dźwiękowy w czasie przez ustalenie czasu trwania dźwięków i wzajemnych relacji między nimi. Przez setki lat wykonawstwa muzycznego, rytmika była przez większość kompozytorów traktowana podrzędnie w stosunku do innych elementów dzieła muzycznego - melodyki czy harmoniki. Rytmika pozostawała często w korelacji z agogiką - zmiany dynamiczne często wpływały na zwolnienia, albo przyspieszenia frazy muzycznej. Precyzja wykonawcza była także ograniczona możliwościami muzyków. Jednym z pierwszy kompozytorów, który cytując Mały Informator Muzyki XX wieku B. Schaeffera wypowiedział wojnę dotychczasowemu schematyzmowi rytmu i metrum jako organizacji rytmicznej był Igor Strawiński. Kompozytor ów rozpoczął eksperymenty przełamaniem symetrii, regularności i okresowości rytmiki i uznawany jest za twórcę tzw. Rytmiki Nowoczesnej. Także w muzyce jazzowej od zawsze obecny był specyficzny feeling. Pulsacja swingowa, niemożliwa jest do pełnego opisanie za pomocą nut. W teorii zapis takowy można opisać za pomocą pulsacji triolowej, lub szesnastkowej, w praktyce wykonawczej jednak realizacja rytmiki odbywa się w oparciu o indywidualny dla każdego artysty sposób swingowania. Równolegle, na przestrzeni tysięcy lat w muzyce ludowej i etnicznej, rozwijał się specyficzny sposób wykonywania rytmów. Mowa tutaj o zjawiskach mikrorytmicznych, czyli bardzo małych przesunięciach wartości rytmicznych względem siebie. Zjawisko to, jest także obecne w muzyce hip hopowej. Prekursorem takiego podejścia w produkcji muzycznej był James J Dilla Yancey. Zapoczątkował on proces humanizacji elektrofonów wprowadzając czynnik ludzki do programowanych sekwencji. W niniejszym referacie postaram się przedstawić różne poglądy na traktowanie rytmiki, różnorakie jej wykorzystanie w odmiennych stylistykach oraz przedstawić dominujące koncepcje w programowaniu elektrofonów na przestrzeni lat 80., 90. oraz współczesnych.

12.30-12.50

KRZYSZTOF RAU – AMKL Wrocław, Szkoła Doktorska, rok III

Problemy technologiczne kompozycji interaktywnych.

Referat, który przedstawiony będzie na XI Ogólnopolskiej Konferencji Doktorantów Uczelni Muzycznych, przybliży i wyjaśnia problemy technologiczne związane z tworzeniem utworów interaktywnych, w szczególności w takich oprogramowaniach jak Unity, FMOD, Unreal Engine, z użyciem VR (Virtual Reality), a także przybliży jak kompozytorzy i artyści wizualni radzą sobie z problemami w sposób bardziej techniczny (np. poprzez usunięcie zbędnej ilości materiału) bądź bardziej kreatywny (użycie symulowanego systemu HDRT). Referat pokaże również jak działają niektóre wyżej wymienionych programów do tworzenia muzyki interaktywnej oraz przedstawi dzieła stworzone w nich a także stworzone projekty dzieł interaktywnych kompozytorów wrocławskich.

a. Konspekt referatu:

i. Wprowadzenie

ii. Unity, Unreal Engine, FMOD, Steam Audio – opis technologii

iii. Problemy związane z VR

iv. Problemy związane z latencją

v. Oskryptowanie wydarzeń

vi. Przykłady

vii. Rozwój muzyki interaktywnej / Zakończenie

13.00-16.00

Spotkanie dyrektorów Szkół Doktorskich i kierowników Studiów Doktoranckich

19.00

Koncert uczestników konferencji, Aula Nova

www.amuz.edu.pl