

Ocena dzieła artystycznego
„Myśl syntetyczna” na głosy, elektronikę i orkiestrę,
pracy doktorskiej
„Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku jako środek
wyrazu artystycznego”
oraz działalności artystycznej, dydaktycznej i organizacyjnej
mgr Michała Janochy

Mgr Michał Janocha po ukończeniu Szkoły Muzycznej I i II stopnia (gra na gitarze) rozpoczął studia z Architektury i Urbanistyki na Politechnice Łódzkiej. Będąc aktywnym muzykiem i organizatorem wydarzeń muzycznych zmienił profil kształcenia i rozpoczął studia muzyczne na Akademii Muzycznej w Poznaniu z dyrygentury (licencjat) w klasie prof. Marcina Sempolińskiego oraz kompozycji (dyplom magisterski) w klasie prof. dr hab. Lidii Zielińskiej.

Jest autorem 38 autonomicznych kompozycji na instrumenty solowe, zespoły kameralne, orkiestrę oraz media elektroakustyczne. Skomponował także muzykę do 10 filmów. Jest autorem 3 instalacji dźwiękowych w tym jednej zbiorowej.

Od wielu lat prowadzi działalność organizatorską w Łowiczu i Poznaniu. Jego utwory były wykonywane na wielu koncertach i festiwalach w Polsce i za granicą.

Jako dyrygent występował na wielu koncertach wykonując muzykę klasyczną i współczesną.

Jest też doświadczonym realizatorem dźwięku nagrywając płyty i realizując koncerty muzyki elektroakustycznej.

Przewód doktorski mgr Michała Janochy realizowany pod kierunkiem prof. dr hab. Lidii Zielińskiej składa się z dwóch części: dzieła artystycznego „Myśl syntetyczna” na dwa mezzosoprany, tenor, baryton, elektronikę na żywo w systemie surround i orkiestrę oraz pracy tekstowej „Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku jako środek wyrazu artystycznego”.

Dziełem artystycznym jest oryginalna kompozycja „Myśl syntetyczna” na głosy solowe, elektronikę na żywo i orkiestrę.

Orkiestra z kwintetem smyczkowym, podwójną obsadą fletów i trąbek, trzema grupami perkusyjnymi, dodatkowym instrumentem etnicznym (*Aztec death*) i współczesnym (*Buzzling magnets*), a także gitarą elektryczną, harfą i fortepianem, łączy się z czterema solistami wokalistami powiązаныmi bezpośrednio z wykonawcami trzech partii *live electronics*. Materiał partii wokalnych inspirowany jest wcześniejszymi rozmowami autora z chatbotami, formami sztucznej inteligencji. Uzyskany w ten sposób tekst jest rodzajem libretta/scenariusza, źródłem pozornych dialogów pomiędzy wykonawcami partii wokalnych. Kompozytor we wstępie pisze jednak wyraźnie, że wszystkie partie solowe składają się na jeden głos i bardzo ważna jest ich maksymalna integracja.

W opisie utworu znajdujemy informacje, że partia elektroniczna realizowana jest przez system KYMA oraz patch w systemie Max/MSP. Można się domyślać, że KYMA służy jako źródło materiału elektronicznego, natomiast patch maxowy służy głównie do przetworzeń czterech partii solowych - dwóch mezzosopranów, tenora i barytonu, a stosowana w utworze transformacja głosów solowych dotyczy głównie ich ruchu w przestrzeni.

Partie wokalne poddawane są następującym procesom elektronicznym: rejestracji, odtworzeniu, przetworzeniu (?) i spacjałizacji. Brak diagramu, przygotowanych partii elektronicznych (sampli, plików zdarzeń dźwiękowych), patchów i innych informacji na ten temat we wstępie do partytury powoduje bardzo niejasny obraz realizacji partii elektronicznej utworu. Oznaczenia sprawiają wrażenie wydrukowania notatek sporządzanych przed wykonaniem utworu i nie dają możliwości realizacji utworu bez udziału kompozytora. Opisy, poza dużą ilością oznaczeń dotyczących przestrzennego ruchu głosów wokalnych dotyczą stopnia przetworzeń. Dźwięki wokalne wprowadzane są

w ruch w iluzorycznej przestrzeni wielokanałowego systemu projekcji dźwięku. Sztuczny, robotyczny (transhuman) charakter tekstów źródłowych transportowany jest w nieistniejącą przestrzeń odrywając wykonawców partii solowych od ich naturalnego, fizycznego miejsca, inicjując bardzo ciekawy i oryginalny proces podróży w przestrzeni wokólnej (surround) z użyciem algorytmów ambisonicznej projekcji dźwięku (obiekt ambiencode~ opracowany w ICST w Zürichu). W partii instrumentów dętych pojawiają się również dźwięki śpiewane poszerzające wokalny charakter kompozycji. Ponad 3-minutowy fragment nagrania utworu w wykonaniu holenderskiego zespołu *de ereprijs* dostępny na *Soundcloud* daje ogólne i przybliżone wyobrażenie na temat całego utworu, nie daje jednak obrazu przestrzenności głosów, zwłaszcza w jego ambisonicznym wymiarze.

Przebieg czasowy utworu najbliższy jest formule *continuum* bez wyraźnego i jasno oznaczonego podziału na części, mimo informacji o 4-częściowej formie kompozycji we wstępie do partytury. Jeśli brać pod uwagę zmiany tempa i pauzy generalne z fermatami to mamy do czynienia z pięcioma lub sześcioma wyraźnie oddzielonymi od siebie odcinkami rozpoczynającymi się od taktów: 1, 82, 131, 180, 215 i 234. Każdy z nich posiada różny charakter łączony w większości przypadków partią wybrzmiewającej elektroniki, sprawującej w tych miejscach rolę łączników.

Wielowarstwowa faktura utworu pokrywa się z procesualnym charakterem stosowanych technik kompozytorskich. Lektura objaśnień zamieszczonych we wstępie do partytury wskazuje na postspektralny wymiar kompozycji z odniesieniem do wybranych elementów klasycznego warsztatu sonorystycznego. Wybór oryginalnych instrumentów spoza klasycznego zestawu orkiestrowego - *Aztek death* i *buzzling magnets* - jest typową tendencją muzyki od II połowy XX wieku. Zastanawiającym może być arbitralne zestawienie tych dwóch instrumentów bez ich wyraźnego i wzajemnego powiązania kulturowego i estetycznego. To co je łączy to funkcje magiczne, wręcz transcendentalne. W swojej brzmieniowości pełnią ważną funkcję w utworze. Konfrontacja technik sonorystycznych z ich dźwiękową realizacją wskazuje z jednej strony na talent autora, ale też na eksperymentalny charakter i arbitralny dobór stosowanych środków.

Próba stworzenia świata postaci iluzorycznych, zawieszonych i przemieszczających się w przestrzeni głosów, a w zasadzie jednego głosu rozwarstwowanego w przestrzeni to bardzo udany zabieg kompozytorski sprawiający wrażenie trójwymiarowej (czy też pięciowymiarowej, jak pisze autor w swojej pracy tekstowej) bryły wokalne, której

wewnętrzna struktura odnosi się do modelu przestrzennej spektralności stosowanego np. w programie *Metasynth*. Można by więc zaryzykować twierdzenie, że wokalna toponomia *Myśli syntetycznej* jest oryginalną metodą i stanowi załączek oryginalnego języka Michała Janochy. Zestawienie tego procesu stosowanego w partiach wokalnych z brzmieniowością, harmonią i ekspresją partii orkiestry ukazuje szczególną wartość kompozycji. W zestawieniu tych dwóch partii zbiegają się osie przybliżania i oddalania, morfingu przestrzennego, brzmieniowego i harmonicznego. Trudno jest jednak jednoznacznie stwierdzić, która z tych osi stanowi rolę wiodącą, co traktować należy jako walor kompozycji.

Partytura utworu jest niekompletna. Brak w niej patchów dotyczących obsługi partii wykonawców partii elektroniki na żywo. Opisy w partyturze są niewystarczające. Wymogi stawiane pracy doktorskiej pokrywają się z wymogami wobec utworów przeznaczonych do wydania. Kompozycja z elektroniką realizowaną/wykonywaną na żywo od początku istnienia tej formy wymagają bardzo precyzyjnego opisu. Brak we wstępie do partytury także diagramu połączeń. Na moje życzenie otrzymałem od kompozytora brakujące elementy. Ich charakter i struktura potwierdzają podstawowe znaczenie dla kompletności dzieła.

Praca teoretyczna stanowi nowe ujęcie tematu dotyczącego współczesnych systemów wielokanałowej projekcji dźwięku. Praca obejmuje rozważania na temat historycznych i współczesnych rozwiązań technologii wielokanałowej projekcji dźwięku, a także estetyczne, w tym muzyczne implikacje zagadnienia. Część pracy dotycząca modeli ambisoniczności jest szczególnie rozbudowana sprawiając wrażenie, że ta właśnie technologia jest najbardziej wyrafinowanym aspektem przestrzenności dzieła.

Topofonia dotyczy zarówno zagadnienia rezonansu jak i parametru dzieła muzycznego traktowanego w odmienny sposób w muzyce dawnej i kompozycjach współczesnych ostatnich dekad. Historyczne przykłady muzyki komponowanej dla określonych przestrzeni są bardzo ważnym przykładem w pracy doktorskiej. Podane są wrywkowo, z bardzo różnych okresów, głównie z Europy.

W sztuce współczesnej przestrzenny aspekt działań artystycznych dotyczy przede wszystkim sztuk wizualnych, zwłaszcza tych określanych terminem „site specific”, „enviroment”, „happening”, a także w bardzo szczególny sposób odnosi się do różnych

form instalacji, w tym instalacji dźwiękowej (sound art). Sztuki wizualne, w tym sztuka dźwiękowa tworzone są dla i w określonych przestrzeniach z ich historią, odniesieniem do pierwotnej funkcji, wreszcie szczególnych walorów akustycznych.

Muzyka elektroakustyczna wprowadza od czasów eksperymentów Pierre Schaeffera nowy porządek i standardy, łączące niedostępny potencjał nowych technologii, zarówno w jej mimetycznym, iluzorycznym/wirtualnym charakterze jak i wymiarze abstrakcyjnym. A więc działaniach, których głównym celem było (i nadal jest) odkrycie nieznanego świata ogrodów dźwiękowych (za Francisem Baconem, a później Edgarem Varese'm). Uruchomienie technologii dających możliwości odkrycia nieznanych przestrzeni, zarówno w jej fizycznym, jak i symbolicznym wymiarze prowadzi do ważnych i niezwykłych konsekwencji, które opisywane są w sposób zarówno szczegółowy jak i szczególny.

Oddzielenie dźwięku od jego źródła jest podstawą estetyki i technologii muzyki elektroakustycznej. Ruch samego dźwięku bez ruchu jego rzeczywistego źródła stał się możliwy przez zastosowanie wielokanałowej projekcji dźwięku z użyciem różnych modeli rozmieszczenia głośników w przestrzeni sali koncertowej, galerii, a także lokalizacji nietypowych. W przypadku muzyki elektroakustycznej preferowane są miejsca z przewidywalną akustyką, liniowym rezonansem i równomiernym rozchodzeniem fali dźwiękowej. W roku 1974 Francoise Bayle'a inicjuje „muzykę akuzmatyczną” poszerzając wcześniejsze koncepcje estetyczne muzyki konkretnej Pierre Schaeffera i *Elektronische Musik* studia kolońskiego z działaniami KH Stockhausena.

Bardzo ważnym w historii muzyki elektroakustycznej jest wprowadzenie wielokanałowości w okresie klasycznym. *Gesang der Junglinge KH. Stockhausena*, wybitne dzieło z 1956 roku zostało prawykonane w przestrzennym układzie 5 głośników podłączonych do 5 analogowych magnetofonów monofonicznych. W tamtym czasie był to jedyny sposób na uzyskanie przestrzennej projekcji z poważnym problemem synchronizacji czasowej pięciu magnetofonów. Kompozytor uwzględnił ten aspekt nagrywając ten sam materiał na kilku taśmach, które w trakcie wykonywania utworu miksowały się w przestrzeni w naturalny sposób. Typowe dla tamtego okresu było dialogowanie poszczególnych dźwięków i struktur dźwiękowych. Wprowadzenie na przełomie lat 50-tych i 60-tych standardu stereo opisywane jest w pracy Michała Janochy w odniesieniu głównie do działań Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i publikacji

Włodzimierza Kotońskiego. Należy zwrócić uwagę, że były one konsekwencją stosowanych już rozwiązań przestrzenności w innych ośrodkach, nie umniejszając roli pionierskich działań w naszym kraju. Studio Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w 1975 roku wprowadziło wielokanałowość, a przede wszystkim koncertów model 4-kanałowej przestrzenności. Programy koncertów *Muzyka elektroniczna* zawierały klasyczne kompozycje elektroakustycznej ze świata, a także oryginalne utwory kwadrofoniczne kompozytorów krakowskich.

Michał Janocha w swojej pracy teoretycznej wprowadza szalenie oryginalną koncepcję 5-wymiarowej struktury dźwięku, łącząc klasyczne parametry dźwięku jak wysokość i czas trwania z trzema fizycznymi parametrami jego istnienia i ruchu w trójwymiarowej przestrzeni na bazie trzech współrzędnych x , y , z . Koncepcja wydaje się być logiczna i komplementarna z jednym bardzo podstawowym zastrzeżeniem dotyczącym głośności, ale także barwy i spektrum dźwiękowego, jako bardzo złożonego parametru dźwięku, zwłaszcza w odniesieniu do materiału muzyki elektroakustycznej.

W następnej części pracy teoretycznej otrzymujemy bogatą dokumentację różnych modeli przestrzennej projekcji dźwięku, od wczesnych systemów wielokanałowych, standardowych modeli kwadrofonicznych, oktofonicznych, kinowych i wreszcie bardzo bogatą literaturę na temat systemów ambisonicznych, ich założeń teoretycznych i wymiaru praktycznego. Ta część pracy tekstowej zasługuje na szczególną uwagę i stanowić może znakomite źródło dla innych prac.

Warto wspomnieć w tym miejscu o istnieniu alternatywnych przestrzennych systemach projekcji dźwięku.

W roku 1982 w swoim słynnym projekcie *Speaker Swinging* Gordon Monahan wprowadza głośniki w ruch wirujący ze szczególnym wykorzystaniem rezonansu zamkniętych pomieszczeń. Publiczność zgromadzona blisko wirujących głośników doznaje wrażeń zupełnie nowych, niemożliwych do uzyskania z głośników ustawionych statycznie wokół publiczności, niezależnie od ich ilości i modelu dystrybucji dźwięku.

Wśród opisywanych systemów wielokanałowej projekcji dźwięku na szczególną uwagę zasługuje system trójdrożny, jako najbardziej zredukowany. Trzy głośniki ustawione na bazie figurze trójkąta równobocznego wpisanego w przestrzeń

owalną dają niezwykle możliwości wykorzystania rezonansu sali w trójdzielnym systemie projekcji dźwiękowej tworzącym symetryczny układ składający się z trzech systemów stereo wzajemnie się wspierających. Można go traktować jako stereo - przód, mono - tył, lub rotacyjny układ trzech systemów stereo. System taki zainstalowany jest w owalnej galerii Wieży Ciśnień w Koninie i stosowany w wielu koncertach tam organizowanych, m.in. przez Tomasza Misiaka.

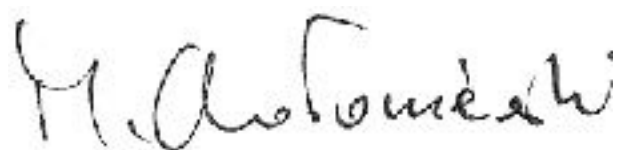
W poszukiwaniu najlepszego modelu wielokanałowej projekcji dźwięku w 1988 roku na Uniwersytecie w Delf pojawiła się metoda *Wave field synthesis*. Rozwijana w wielu ośrodkach, m.in. w paryskim IRCAM-ie, polega na multiplikacji głośników otaczających salę koncertową. Jest formą fizycznej „chmury głośników” uwzględniającej, podobnie jak w systemach ambisonicznych, odległości pomiędzy źródłami dźwięku i ich fazowymi przesunięciami. 300 paneli z 8 głośnikami w każdym daje ogólną sumę 2400 głośników otaczających salę koncertową w Technische Universität w Berlinie.

Praca teoretyczna Michała Janochy zawiera opis i analizę przestrzenności wyboru pięciu kompozycji elektroakustycznych (czterech polskich, po dwie kompozycje Lidii Zielińskiej i dwie Krzysztofa Gawlasa oraz utworu Kateriny Tzedaki z Grecji) stosujących systemy wielokanałowe w przestrzennej dystrybucji dźwięku. Wymiar przestrzenny traktowany jest w opisywanych utworach bardzo indywidualnie ukazując jego szczególny charakter.

Uwagi dotyczące kompozycji doktorskiej *Myśl syntetyczna* pojawiają się w samym zakończeniu pracy teoretycznej, dopełniając analizę porównawczą wybranych utworów w aspekcie ambisoniczności i przestrzennej realizacji koncertowej. Praca tekstowa po niewielkich uzupełnieniach i korektach nadaje się do publikacji jako bardzo ważne kompendium wiedzy na temat przestrzennego aspektu kompozycji elektroakustycznych. Kompozycja *Myśl syntetyczna* Michała Janochy jest bardzo ważną częścią repertuaru muzyki współczesnej. Wprowadza nowe, oryginalne rozwiązania i zasługuje na szczególną uwagę.

Konkluzja recenzji pracy doktorskiej Michała Janocha

Po analizie dorobku artystycznego, naukowego i dydaktycznego oraz pracy doktorskiej stwierdzam, że na podstawie art. 16 Ustawy z dnia 14.03.2003 roku (Dz. U. z 2003 roku, nr 65, poz. 595, Dz. U. z 2005 roku nr 164, poz. 1365, Dz. U. z 2011 roku nr 84 poz. 455) Michał Janocha kwalifikuje się do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie Sztuki muzyczne, dyscyplinie Kompozycja.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "M. Antoni". The signature is written in a cursive, somewhat stylized script.