

dr hab. Elżbieta Aleksandrowicz, prof. AM w Łodzi
dawniej dziedzina sztuki muzyczne, dyscyplina artystyczna rytmika i taniec
obecnie dziedzina sztuki, dyscyplina sztuki muzyczne
Adres do korespondencji:
Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi
ul. Gdańska 32
90 – 716 Łódź
tel. +48
e-mail: elzbieta.aleksandrowicz@amuz.lodz.pl

Zleceniodawca recenzji

Rada Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, pismo z dn. 15.09.2022 r. w sprawie recenzji pracy doktorskiej mgr Beaty Oryl. Przewód doktorski prowadzony na podstawie Uchwały Rady Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (RW IV 39/2018) z dn. 11.06.2018 r. oraz na podstawie art.14. Iust.2. pkt. 2. *Ustawy* z dnia 14 marca 2003 r. *o stopniach naukowych i tytule naukowym* oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki w zw. z art. 179. ust. 1. *Ustawy* z dn. 3 lipca 2018 r. *Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

Recenzja pracy doktorskiej mgr Beaty Oryl nt. „Język muzyczny wybranych utworów wiolonczelowych polskich kompozytorów XX i XXI wieku w interpretacji ruchowej”.

Promotor: prof. dr hab. Małgorzata Kupsik

Założenia pracy doktorskiej

Celem pisemnej dysertacji doktorskiej było opisanie języka muzycznego wybranych utworów wiolonczelowych polskich kompozytorów XX i XXI wieku oraz przedstawienie analizy muzycznej i ruchowej zrealizowanych interpretacji ruchowych opracowanych wg zasad metody Emila Jaques-Dalcroze'a, stanowiących ilustrację podjętego problemu. Pani mgr Beata Oryl we wstępie dysertacji oraz w rozdziale III wyszczególnia kryteria doboru repertuaru muzycznego. W tekście pracy pisemnej Doktorantka koncentruje uwagę na różnicach formalnych i stylistycznych w twórczości kompozytorów XX i XXI wieku. Istotnym powodem podjęcia decyzji w sprawie wyboru materiału obrazującego język muzyczny przedstawionych twórców był różnorodny skład obsady wykonawczej oraz niekiedy eksperymentalne, nowatorskie podejście do tworzywa instrumentalnego i kompozytorskiego. Wysublimowany, nieograniczony dźwięk wiolonczeli przybiera w wybranych kompozycjach muzycznych „tysiące twarzy” dając tym samym przestrzeń do artystycznej kreacji w zakresie ruchu. Zatem decyzja Pani mgr Beaty Oryl dotycząca wyboru podjętej w doktoracie problematyki była słuszną i uzasadnioną. Główną tezę pracy doktorskiej przedstawiono we wstępie pisemnej dysertacji doktorskiej w sposób opisowy, natomiast jest skonkretyzowane można odnaleźć na str. 246. w podsumowaniu.

Ocena pisemnej dysertacji doktorskiej

Pracę pisemną podzielono na trzy rozdziały:

Rozdział I – *Rozwój polskiej muzyki wiolonczelowej w XX i XXI wieku.*

W tekście odnaleźć można charakterystykę tendencji i stylistyk dominujących w twórczości kompozytorów z analizowanego okresu czasu, co dało horyzont dla przedstawienia artystycznych sylwetek twórców, których dzieła muzyczne Kandydatka wybrała celem zinterpretowania ich ruchem. Na str. 22. przedstawiono powody wyboru kompozycji, natomiast na str. 53. umieszczono syntetycznie opracowany tekst w kontekście tytułu rozdziału i powodów podjęcia tematu pracy doktorskiej.

Rozdział II – *Znaczenie interpretacji ruchowych utworów muzycznych w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a.*

Rozdział ten poświęcony jest przytoczeniu, porównaniu i przeanalizowaniu terminu *interpretacja ruchowa* w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a. Doktorantka słusznie przywołuje w tym miejscu największe autorytety w zakresie Rytmiki Dalcroze'a w Polsce m.in.: prof. Monikę Skazińską, prof. Małgorzatę Kupsik, prof. Barbarę Ostrowską, dr hab. Magdalenę Stępień, dr hab. Anettę Pasternak, czy dr hab. Ewę Wojtygę.

Szkoda, że nie zdecydowała się na sformułowanie własnej definicji *interpretacji ruchowej* w odniesieniu do przedstawionych pojęć, szczególnie, że w praktyce artystycznej porusza się bardzo sprawnie. Ważnym punktem na mapie rozdziału II jest bezpośrednie odniesienie do rozumienia *plastique animée* przez twórcę metody. Autorka tekstu odnosi się również do procesu twórczego oraz ogólnych założeń etapów pracy nad interpretacją ruchową kompozycji muzycznej. W tym miejscu rozprawa teoretyczna zawiera najistotniejsze zagadnienia dotyczące idei Dalcroze'a, rozumienia muzyki i sposobów pracy nad twórczym ruchowym, komponowania wizualizacji scenicznych oraz ich znaczenia w przekazie i odbiorze.

Rozdział III – *Interpretacje ruchowe wybranych utworów wiolonczelowych polskich kompozytorów XX i XXI wieku* jest przestrzenią do wyartykułowania kryteriów doboru utworów zrealizowanych ruchem, potwierdzonych subiektywnymi argumentami Pani mgr Beaty Oryl do których ma pełne prawo i w zrozumiały sposób je uzasadnia. Każda z kompozycji muzycznych jest w szczegółowy sposób zanalizowana, ruch opisany i uargumentowany. Przeprowadzoną analizę traktuję jak autorską interpretację popartą literaturą źródłową. Zabrakło w moim odczuciu odniesienia do procesu twórczego oraz zwerbalizowanych wniosków dotyczących pracy z zespołem wykonawczym. Zapewne konkretny proces twórczy miał korespondencje z przedstawionym „wzorem” w pierwszej części rozdziału, jednak z pracy z „żywym organizmem”, jakim są wykonawcy, można wysnuć wiele cennych wniosków przede wszystkim dla siebie zwłaszcza, że do pracy teoretycznej Doktorantka dołącza cenny materiał wideo ilustrujący podjęte zagadnienie. Żaden opis teoretyczny nie zastąpi autentycznego obrazu.

Całość przedstawionego tekstu opatrzona jest wstępem, zakończeniem, streszczeniem w języku polskim oraz streszczeniem w języku angielskim (zgodnie z wymogami). W pracy pisemnej umieszczono stosowne wykazy i aneksy. Bardzo bogata i wszechstronna bibliografia nie wymaga uzupełnień.

Przedstawiona do recenzji pisemna dysertacja doktorska rozwiązuje założony problem ujęty w temacie, pod względem metodologicznym jest prawidłowa. Rozdział III stanowiący oś dysertacji jest największy obszaro- i w bardzo szczegółowy, wręcz detaliczny sposób, odnosi się do przeanalizowanych dzieł muzycznych i ich interpretacji w ruchu. Dwa pierwsze rozdziały wprowadzające właściwie przygotowują do rozwiązania głównego problemu pracy doktorskiej.

Pomimo wielu zalet opisu dzieła artystycznego Kandydatka nie ustrzegła się kilku niedopatrzeń. W końcowej części pracy (egzemplarz który przedstawiono do recenzji) od str. 237. pomyłono kolejność stron. W toku pisania pracy Autorka stosuje różne tytuły utworów np. str. 6. we wstępie oraz rozdział III (kompozycja Aleksandra Tansmana oraz Jacka Grudnia). Taka sytuacja jest do wyjaśnienia, bowiem niejednokrotnie spotykałam się z różnymi zapisami tytułów kompozycji muzycznych w różnych dostępnych źródłach, w tym w partyturach w zależności od wydawcy. Zabrakło słowa wyjaśnienia. Bardzo często liczebniki porządkowe zapisywane są bez kropek, zdarzają się literówki i zamienione słowa. Wymienione nieporadności nie wpływają na jakość tekstu i zawartość merytoryczną.

Opis dołączonego materiału wideo

Prezentacja i rejestracja kompozycji przestrzenno-ruchowych zrealizowanych jako ilustracja tematu pracy doktorskiej miała miejsce na koncercie w dn. 25 maja 2019 r. w Sali koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Wykonawcami przedstawionych interpretacji byli studenci i absolwenci specjalności rytmika.

Całość koncertu została ułożona w logiczną całość, z zachowaniem zasad dramaturgii.

Wykaz kompozycji:

1. Henryk Hubertus Jabłoński – *Tryptyk na trzy wiolonczele*, cz. I Allegro.
2. Olga Hans – *Miniatura* na wiolonczelę i fortepian,
3. Aleksander Nowak – *Satin* na wiolonczelę i akordeon,
4. Aleksander Tansman – *Deux mouvements* pour quatuor de violoncelles cz. II Allegro molto risoluto.
5. Jacek Grudzień – *Ad Naan* na wiolonczelę solo z towarzyszeniem taśmy.
6. Witold Lutosławski - *Wariacja Sacherowska*.

Henryk Hubertus Jabłoński – *Tryptyk na trzy wiolonczele*, cz. I Allegro

Pierwszy obraz jaki dociera do widza to kompozycja koncentrująca się w centralnym punkcie sceny. Na kompozycję składają się postacie trzech osób wykonujących oraz bryła geometryczna w jasnym kolorze. Horyzont sceny utrzymany jest w ciemnej tonacji, rozjaśnione oświetlenie skierowane jest na front i boki sceny dzięki czemu widz może śledzić wszystkie działania ruchowe wynikające z akcji. Trzy muzyczne poziomy barwowe – trzy wiolonczele, personifikują trzy kobiety wykonujące partie poszczególnych instrumentów. Chociaż według opisu interpretacji autorce nie chodzi o stworzenie ciągu fabularnego, to jednak taki wybór obsady i zastosowane rozwiązanie sceniczne przywodzi na myśl logiczny ciąg zdarzeń i skojarzenia. Zabieg użycia identycznego kostiumu dla wszystkich uczestniczek kompozycji jest zrozumiały ze względów estetycznych oraz prawdopodobnie chęci uzyskania jednolitej całości, jednak biorąc pod uwagę indywidualność każdej z kobiet, podkreślenie postaci pomogłoby w sprecyzowaniu relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi partiami głosów. Dialogi, przekazywanie myśli muzycznych, zmiany zachodzące w obrębie dzieła muzycznego są ukazane w sposób sugestywny i wynikają bezpośrednio z muzyki, stąd też ruch legato, staccato, frazowanie, powracająca motywika dobrze obrazują intencje kompozytora. Biorąc pod uwagę materiał dźwiękowy nawiązujący do systemu dur-moll, poszerzony harmonicznie, wzbogacony ciekawymi połączeniami

akordowymi i napięciami w muzyce wywołanymi pochodami chromatycznymi, nie narzucał w doborze ruchu szczególnych technik wykonawczych lecz naturalnej ekspresji zainicjowanej muzyką. Ten sposób podejścia do tworzenia ruchu szczególnie widoczny jest w części lirycznej, gdzie swoboda wykonawcza, w ramach założeń kompozycyjnych, jest szczególnie uzasadniona. W mojej subiektywnej ocenie trochę zabrakło pracy w obszarze wariacyjnego opracowania ruchu, tak, aby różnice były bardziej widoczne. Generalnie kompozycja przestrzenna skierowana jest ku dołowi, ruch „do ziemi”, ilustrujący tym samym charakter muzyki. Niestandardowa trzyczęściowa budowa utworu z wprowadzeniem i dwiema częściami korespondującymi ze sobą materiałem motywicznych została czytelnie zobrazowana. Na wyróżnienie zasługuje plastyczne operowanie bryłą, zmieniającą w interpretacji swój kształt i przeznaczenie, dzięki której autorka wizualizacji ruchowej posługuje się wielopoziomowością ruchu, zmianami kierunków, ślizgami, zawieszzeniami itp., które wynikały z cech fizycznych elementu scenografii. Scena finałowa mogłaby zakończyć się wydłużeniem ruchu, rozsuniecie dwóch elementów scenografii w kierunkach zewnętrznych, w ciszy, po zakończeniu wybrzmienia ostatniego dźwięku utworu.

Olga Hans – *Miniatura* na wiolonczelę i fortepian

Przewrotny tytuł utworu nadany przez łódzką kompozytorką Olę Hans sugeruje kompozycję mniejszą rozmiarowo i może faktycznie biorąc pod uwagę 4-minutowy czas trwania można zgodzić się z sugestią. Jednak wewnętrzna energetyka przebiegu formy muzycznej: tematu i pięciu wariacji, nie pozwala na chwilę spadku koncentracji uwagi na dźwiękach. Partie wiolonczeli i fortepianu są ze sobą silnie zespolone, przeplatają się, uzupełniają, rywalizują, zagęszczając współdziałanie w punkcie kulminacyjnym, po którym następuje rozładowanie napięcia w części rozpoczynającej się w parterze, stopniowo doprowadzając głosy do rozdzielenia, by znów w samym zakończeniu spotkać się. Utrzymane w szarej kolorystyce kostiumy o zróżnicowanym kroju podkreślają ruch, nadają postaciom charakter, eksponują rozwiązania choreograficzne. W całości interpretacji głosy pozostają w ścisłej relacji ze sobą eksplorując przestrzeń sceny. Dynamika i charakterystyka stylistyczna utworu skierowała autorkę interpretacji ruchowej ku elementom techniki modern i figuratywnym rozwiązaniom sekwencji ruchowych głównie w partii fortepianu. Osoba realizująca linię wiolonczeli ma pozostawioną większą swobodę wykonawczą wynikającą przede wszystkim ze struktur melodyczno-rytmicznych, dynamiki i artykulacji w muzyce. Autorka interpretacji swobodnie posługuje się kierunkami, poziomami i kształtami ruchu, poszukuje rozwiązań niekonwencjonalnych wynikających z potrzeby wyrażania emocji. Słuchając utworu bez obrazu wizualnego silnym elementem odbioru jest materiał dźwiękowy (pentatonika bezpółtonowa). Słuszną decyzją Pani mgr Beaty Oryl był niezależny dla odbioru słuchowego dobór charakteru ruchu. Orientalna specyfika mogłaby doprowadzić do zbyt dosłownego przekazu.

Biorąc pod uwagę całość interpretacji mam odczucie zbyt dużej ilości ruchu. Kandydatka jest osobą bardzo ekspresyjną i energetyczną z dużą potrzebą przekazywania swoich emocji. Jest to na pewno pozytywna cecha, którą doceniam, nie mniej jednak nie wszędzie nadekspresja będzie środkiem właściwym. Rolą interpretatora jest przecież również pozostawienie przestrzeni dla wyobraźni widza. Mam wrażenie, że zakończenie utworu w obrazie scenicznym zbyt bezpośrednio nawiązuje do jakości ostatnich dźwięków. Warto pomyśleć o stosowaniu myśli otwartej – jest to sugestia a nie uwaga merytoryczna.

Humorystyczny, barwny, oryginalny w brzmieniu utwór z 2011 roku posłużył jako kolejny obiekt w badaniach nad możliwościami podejścia w tworzeniu i komponowaniu ruchu wg idei Emila Jaques-Dalcroze'a. W opisie dzieła artystycznego w odniesieniu do omawianej kompozycji Doktorantka wyjaśnia: *W prowadzonej narracji dzieła złożonej z narastającego i rozładowywanego napięcia budowanego z kontrastów między elementami dźwiękowymi w interpretacji ruchowej starano się podkreślić poprzez wyodrębnienie w zespole wykonawczym dwóch grup: jednej składającej się z czterech osób ubranych w czarny obcisły strój, działających z rekwizytem, usiłujących odzwierciedlić często ciemne, ciężkie brzmienia akordeonu, lub długie dźwięki wybrzmiewające w obu partiach oraz grupy - czterech osób ubranych w niebieskie body wyróżniających się spośród grona pozostałego zespołu. Ci wykonawcy realizują szybkie przebiegi rytmiczne nacechowane krótkim, punktualistycznym brzmieniem, zarówno akordeonu, jaki i wiolonczeli, poruszając się od różnych punktów w ciełe, tak by podkreślić pojedyncze struktury dźwiękowe zawiązujące się dramaturgii dzieła¹. Fragment ten charakteryzuje sposób pracy nad ruchem i podziału płaszczyzn, co prawda chyba nie o dramaturgię tu chodzi ale akcję, jednak opis ilustruje sposób myślenia Kandydatki o koncepcji współdziałania grup w przestrzeni. Charakterystyczny, zabawny krótki ruch wykonawców doskonale wkomponował się w specyfikę utworu. Szerokie spektrum rozwiązań artykulacyjnych, kolorystycznych oraz rozplanowanie przestrzenne buduje interesującą architekturę kompozycji. Naprzeciw środkom kompozytorskim wychodzi kompozycja przestrzenno-ruchowa eksponująca ale również scalająca plany dźwiękowe, niełatwe do wychwycenia a autorce udało się uzyskać powiązane, konsekwentne myśli muzyczne. Atutem interpretacji ruchowej są elementy scenograficzne w postaci ruchomych ścianek zróżnicowanych szerokością i długością. Scenografia nadaje charakter kompozycji, rytm scenie, organizuje przestrzeń, pozwala na swobodną zabawę wykonawcom i widzowi.*

Aleksander Tansman – *Deux mouvements* pour quatuor de violoncelles,
cz. II Allegro molto risoluto

Oryginalne podejście do kwartetu smyczkowego podjęte przez Aleksandra Tansmana zaowocowało pełnym wysycenia brzmieniowego utworem na cztery wiolonczele. Zrealizowana ruchem cz. II Allegro molto risoluto od pierwszych dźwięków nie pozostawia miejsca na muzyczne niedopowiedzenia. Rytmiczna, odważna i z temperamentem wykonana kompozycja muzyczna stała się inspiracją do stworzenia interpretacji ruchowej. Na scenie pojawiają się cztery dynamiczne wykonawczynie działające z niewiarygodną energią stymulowaną muzyką. Pomysł obrazu ruchowego nawiązującego do stylistyki musicalowej zgrabnie oddaje charakter utworu. Kostium (czarne długie kamizelki i spodenki) oraz czarna laseczka nadają ton obrazowi wizualnemu, podkreślają kobiecość i charakterystyczny synkopowany, nawiązujący do ragtime'u rytm. Tancerki przemieszczają się po scenie głównie po liniach prostopadłych i równoległych, diagonalach i półkolach. Takie rozwiązania mapy sceny dały wyraźny rysunek, porządek i czytelność fraz muzyczno-ruchowych. Ruch skierowany do widza (en face) podkreśla stylistykę sposobu poruszania się, zapewnia kontakt z widownią. Uzasadnionym jest zastosowanie działań synchronicznych przeplatanych dialogami lub konsekwencją prowadzenia ruchu zgodnie z zasadami nawiązującymi do fugi. Rekwizyt w postaci czarnej laseczki jest konsekwentnie przeprowadzony, nie stanowi jedynie elementu dodatkowego. Muzyczne niuanse jak np. wzrosty napięć, artykulacja czy zmiany tempa i charakteru wprowadzają także zmiany w sposobie operowania rekwizytem, jego miejscem w przestrzeni oraz np. sposobem trzymania. Całość

¹ Beata Oryl, Pisemna dysertacja doktorska, str. 127.

kompozycji przestrzenno-ruchowej jest spójna, energetyczna, wykonana precyzyjnie i z charakterem.

Jacek Grudzień – *Ad Naan* na wiolonczelę solo z towarzyszeniem taśmy

Interpretacja ruchowa utworu Jacka Grudnia przywołuje w wyobrażeniu pulsacyjne, motoryczne, zapętlone powroty jakiegoś bliżej nieokreślonego cyklu. Budowa kompozycji nawiązująca do formy ronda zainspirowała Doktorantkę do rozplanowania kompozycji przestrzennej na linii koła. Symbolika kształtu rysunku oraz charakterystyka ruchu kieruje widza w stronę ruchu pierwotnego, prymitywnego – tak też można odebrać pracę symultaniczną, całą grupą, z podziałem na plany dźwiękowe. Grupa symbolizuje społeczność, pewien mechanizm współdziałania, w którym każda jednostka odgrywa istotną rolę. Nie ma jednak tutaj przestrzeni dla działania indywidualnego, wysublimowanych relacji czy dialogów – grupa jest jednością. Szybkie tempo utworu, przebiegi szesnastkowe i wzory permutacji trzech dźwięków spowodowały, że kompozycja muzyczna ma charakter matematyczny, wyliczony, zaplanowany logicznie. W interpretacji ruchowej Autorka przyporządkowała dwa plany brzmieniowe dwóm grupom wykonawczym: plan pierwszy odwzorowuje to co dzieje się w warstwie elektronicznej, natomiast plan drugi ilustruje płaszczyznę dźwiękową wiolonczeli. Określenie pierwszy i drugi nie nadaje hierarchii i nie wartościuje ich znaczenia. W toku przebiegu kompozycji muzycznej obydwa plany przeplatają się, co ma również swoje odwzorowanie w warstwie ruchowej. Zastosowany charakter ruchu oraz rysunek korespondują z ideą kompozycji muzycznej. Sugeruję zmianę kostiumu scenicznego na mniej baletowy, tak aby podkreślał atuty wykonawców i jednocześnie dodał charakteru drapieżności kompozycji plastycznej.

Witold Lutosławski - *Wariacja Sacherowska*

Wariacja Sacherowska Witolda Lutosławskiego zaliczana jest do kanonu obowiązkowych dzieł wykonywanych przez wiolonczelistów. Jej charakter i atakowy sposób zapisu pozostawia sporo przestrzeni dla interpretacji muzycznej. Ciekawa budowa wariacji stopniowo wyłania pełen obraz tematu głównego, który coraz silniej, prowadząc do ostatecznej kulminacji nakreśla swoją rozbudowaną postać. Ważnym elementem spójności kompozycji pod względem formalnym jest oczywiście jej temat ale również rozwiązania jakościowe dźwięku wiolonczeli poprzez zastosowanie różnych rejestrów, siły dynamiki, artykulacji i lirycznej, smutnej melodyki. Istotną rolę w muzyce pełnią pauzy i fermaty dające poczucie continuum formy. Pozorna cisza w dźwięku powoduje wzrost napięcia w oczekiwaniu na dalszą muzyczną akcję. Pomysł scenicznej realizacji oparty jest na relacji dwóch postaci, połączonych ze sobą kolorowymi szerokimi gumami, gdzie jedna moderuje drugą. Relacje pomiędzy postaciami choć pozornie zabawne mają w sobie wewnętrzny dramatyzm. Trudno określić emocje towarzyszące scenie, tę przestrzeń pozostawia Autorka interpretacji widzowi. Kolorowe gumy dobrze sprawdzają się w relacji z kompozycją wiolonczelową Lutosławskiego, są sugestywne ale nie bezpośrednie. Specyfika ruchu i wykonanie pozostawiają lekki niedosyt w zakończeniu kompozycji. Pointa utworu ma charakter otwarty i o takim zapewne myślała Kandydatka jednak zastosowany finalny ruch pozostaje w kontrze do całości dobrze przemyślanej kompozycji przestrzenno-ruchowej.

Podsumowanie materiału ruchowego

Doktorantka podjęła wyzwanie realizacji interpretacji ruchowych utworów wiolonczelowych skomponowanych przez polskich kompozytorów XX i XXI wieku. Z założenia, poszukiwała dzieł różnorodnych pod względem stylistycznym a także formalnym ale przede wszystkim brzmieniowym. W każdej kompozycji przestrzenno-ruchowej wiolonczela współdziałała z innym

instrumentem, bądź elektronicznym źródłem dźwięku, w oryginalny sposób. Takie podejście świadczy o twórczej postawie Kandydatki i badaniu obszarów nowych. Zróżnicowane narzędzia twórcze w większości prac były widoczne. Na podkreślenie zasługuje fakt sprawnego i uzasadnionego stosowania rekwizytów scenicznych, które czasami pełniły funkcje scenografii. W mojej subiektywnej ocenie zabrakło większego i bardziej zdecydowanego skontrastowania stylistyki ruchu i kostiumów w poszczególnych prezentacjach. W procesie artystycznym czasami przydaje się odrobina „szaleństwa” celem wzbogacenia własnych narzędzi, zwłaszcza, że Doktorantka dała dowód swojej wyobraźni muzycznej i konstrukcyjnej oraz kreatywnej energii. Rozumiem jednak możliwości wykonawcze zespołu i przyjęte dla całości koncertu walory estetyczne. Zgodnie z opisem zawartym w pisemnej dysertacji doktorskiej posługiwała się narzędziami metody Emila Jaques-Dalcroze’a. Na podkreślenie zasługuje fakt wyboru do realizacji kompozycji muzycznych rodzimych twórców, co przyczynia się do popularyzacji muzyki polskiej.

Konkluzja

Biorąc pod uwagę dzieło artystyczne oraz pisemną dysertację doktorską przygotowane przez mgr Beatę Oryl stwierdzam, że Doktorantka potwierdza szeroką wiedzę teoretyczną w zakresie podjętego tematu i reprezentowanej dyscypliny. Kandydatka w autorski sposób zrealizowała sześć interpretacji ruchowych utworów muzycznych, które stanowią znaczący wkład w rozwój sztuki muzycznej.

W swojej pracy doktorskiej rozwiązała założone oryginalne zagadnienie artystyczne. Przedstawioną częścią praktyczną i teoretyczną dowodzi swojej profesjonalnej postawy jako twórcy.

Niniejszym działając zgodnie z wymaganiami art. 13. ust. 6. Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki stawiam wniosek o przyjęcie pracy doktorskiej mgr Beaty Oryl w dziedzinie sztuki (dawniej: sztuki muzyczne), dyscyplina sztuki muzyczne (dawniej: dyscyplina artystyczna rytmika i taniec).

Agata Aleksandrowicz