

**Ocena dorobku artystycznego i rozprawy doktorskiej  
mgr Adama Gołębiewskiego pt.  
„Membranofonium. Opis instrumentu”**

**Dorobek artystyczny, edukacyjny i organizacyjny**

Adam Gołębiewski jest perkusistą, kompozytorem, improwizatorem i artystą dźwiękowym o szczególnym dorobku. Jest absolwentem, a obecnie doktorantem Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się od lat działalnością koncertową i performatywną, wśród których ważnym elementem jest konstruowanie instrumentów i instalacji dźwiękowych na bazie własnych oryginalnych koncepcji ze szczególnym odniesieniem do przestrzeni i kontekstu kulturowego.

Występował na organizowanym przeze mnie Festiwalu Audio Art w 2015 roku ze swoim oryginalnym projektem *In Front of Their Eyes*, będącym formą performansu dźwiękowego dla ograniczonej publiczności wykorzystującym specyficzną technologię *dummys head recording* do zbudowania sferycznej przestrzeni dźwiękowej wewnątrz tom-tomu. Uzyskane w ten sposób struktury dźwiękowe są unikalnym przykładem formuły *ASMR*.

Jest autorem wielu niezwykle oryginalnych działań artystycznych. Ich pełny przegląd będący dokumentacją dorobku obejmuje 30 wydarzeń (głównie koncertów), 7 solowych i 3 zbiorowe albumy, a także listę wydawnictw dźwiękowych oczekujących na publikację. Z powodów formalnych nie mogą być brane pod uwagę w procedurze przewodowej.

Adam Gołębiewski otrzymał Stypendium Marszałka Województwa Wielkopolskiego w 2014 roku, Nagrodę „Shape Platform” w roku 2018 oraz nominację do nagrody w kategorii „Muzyka” za rok 2015.

Przebywał na rezydencjach artystycznych w Bejrucie w 2016 oraz w Tuluzie 2 lata później, w roku 2018.

Nie będąc związanym z żadną uczelnią, ani szkołą artystyczną, wygłosił 3 wykłady (m.in. w ramach Sesji Audio Art w Studio Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w listopadzie 2015 roku), czterokrotnie prowadził indywidualne warsztaty, 5 razy uczestniczył w konferencjach naukowych i panelach dyskusyjnych. Przeprowadzono z nim 8 wywiadów, opublikował 7 autorskich tekstów, był też autorem komentarzy do 2 wydawnictw płytowych. Ten aspekt działalności doktoranta jest niezwykle ważny ponieważ otrzymanie tytułu doktora sztuki jest potwierdzeniem nie tylko dojrzałości twórczej, ale także samodzielności dydaktycznej uzyskanej w ramach działalności edukacyjnej i organizacyjnej.

### **Membranofonium, projekt instrumentu**

Niezwykłym osiągnięciem Adama Gołębiowskiego jest *membranofonium*, projekt/przedmiot dźwiękowy/instrument będący głównym przedmiotem pracy doktorskiej. Konstrukcja *membranofonium*, opis jego budowy, ale także wiele niezwykle ważnych odniesień estetycznych i historycznych zawartych jest w pracy tekstowej. *Membranofonium* jest działaniem polegającym na stworzeniu instrumentu wyznaczającego nowy, nie eksploatowany wcześniej, teren naukowo-badawczy, z zastosowaniem rozwiniętej technologii analogowej. W konsekwencji prowadzi do wyznaczenia działań, w których zarówno konstrukcja instrumentu, wyrafinowana technika gry, walory brzmieniowe, parametry topofoniczne prowadzą w projekcie do powstania oryginalnego dzieła dźwiękowego, a w przyszłości muzycznego.

Niezwykle oryginalne odkrycie Adama Gołębiowskiego dotyczy połączenia tradycyjnego werbla wojskowego z oryginalnie skonstruowanym dyfuzorem, a także zastosowaniem nietypowego sposobu wprowadzania w drgania membrany dla uzyskania nowych zjawisk dźwiękowych, których klasyfikacja wymaga nowej analizy i uporządkowania. Połączenie permanentnego oddechu<sup>1</sup> z małą cylindryczną czarą głosową wprowadzającą membranę w drganie jest nowatorskie i niezwykle odkrywcze.

Praca doktorska Adama Gołębiowskiego składa się z części praktycznej - nagrań audio i wideo uzyskanych z *membranofonium* oraz części teoretycznej składającej się z 5 części: wstępu, dwóch głównych rozdziałów, zakończenia i bibliografii. Doktorant we wstępie do pracy tekstowej deklaruje, że obrona pracy doktorskiej zawierać będzie również formę dźwiękowego performance z wykorzystaniem membranofonu.

---

<sup>1</sup> Autor stosuje termin „oddech cyrkularny”, będący bezpośrednim tłumaczeniem z języka angielskiego „circular breathing”. Częściej używane jest tłumaczenie „oddech cyrkulacyjny”, a najczęściej stosowany w obiegu muzycznym jest termin „oddech permanentny”.

Zastrzeżenie może budzić tytuł pracy tekstowej. Nazwa i Opis instrumentu. W swojej składni przypomina stronę tytułową instrukcji obsługi, urządzenia, instrumentu? Zdecydowanie opowiadam się w tym punkcie za połączeniem tytułu projektu, nazwy instalacji/instrumentu, z oryginalnie i indywidualnie uchwyconą jego specyfiką, lub najważniejszym zagadnieniem pracy tekstowej, z odniesieniem estetycznym lub filozoficznym. Tak na marginesie to odniesienie takie znajdujemy w drugim rozdziale pracy zatytułowanym *Przestrzenie estetyczne*.

### **Membranofonium prototypem, czy częścią historii ?**

W pierwszym rozdziale autor opisuje budowę urządzenia zastrzegając, że można go nazwać instrumentem dopiero w momencie akceptacji jego muzycznych możliwości. Można z tą tezą dyskutować w zależności od obiegu w którym występuje i sposobu jego użycia. W muzyce będzie traktowany jak instrument, w sztukach wizualnych mógłby występować jako przedmiot/rzeźba dźwiękowa lub instalacja dźwiękowa. Z perspektywy muzyki XXI wieku wszystko może być użyte w określonym kontekście muzycznym. Metronom stał się instrumentem w instalacji György Ligeti: „*Poème symphonique*“ für 100 *Metronome* z 1962 roku dając wyraźny sygnał dla innych twórców muzyki współczesnej, że instrumentem może być dowolny obiekt generujący dźwięk, zarówno akustyczny jak i elektroniczny. W przypadku prototypu *membranofonium* jest instrumentem zbudowanym z tradycyjnego werbla wojskowego, który staje się nową konstrukcją przez połączenie z dyfuzorem składającym się z ustnika i specjalnie skonstruowanej stożkowej czary głosowej. Wątpliwości autora pracy dotyczące akceptacji *membranofonium* w jego użyciu jako instrumentu muzycznego dotyczą też sposobu gry i wprowadzania membrany w wibrację ciągłą, a więc zjawiska dźwiękowego dalekiego od typowego dla werbla krótkiego dźwięku, przedłużanego w czasie techniką tremola. *Membranofonium* jest więc przykładem preparowanego bębna spektralnego z możliwością tworzenia morfingu sonicznego składającego się z harmonicznymi, nieharmonicznymi i szumowymi zjawiskami brzmieniowymi.

W opisie powierzchni pobudzanej membrany pojawia się na str. 15 dość enigmatyczne stwierdzenie na temat tajemniczości *membranofonium*. Autor pracy pisze o braku jednoznacznego stwierdzenia o zależności miejsca wzbudzenia membrany z uzyskaniem określonych rezultatów dźwiękowych. W dalszej części pracy to zagadnienie jest rozwinięte. Autor wyraża nadzieję, że ten aspekt będzie wymagał pogłębionych badań z akustyki. W tym punkcie pracy wskazane byłoby umieścić więcej źródeł z instrumentoznawstwa oraz akustyki, włącznie do bezpośrednich źródeł konstruktorów instrumentów perkusyjnych, ale także wybranych projektów artystycznych. Polecam kompozycję Luisa de Pablo *Le Prie-Dieu sur la Terrasse* z 1973 roku, w którym

membrana wielkiego bębna staje się mapą podzieloną na określone sektory brzmieniowe, a wielki bęben staje się żywym, oddychającym organizmem.

Brak odniesień mogłoby budzić zdziwienie także z powodu wieloletniego zaangażowania doktoranta w takie działania i jego wieloletnich doświadczeń. Przypominam w tym miejscu o zasadniczym rozróżnieniu działań artystycznych i naukowych, których praca doktorska jest częścią. *Membranofonium* nie musi tych aspektów wyjaśniać jeśli jest używana wyłącznie do celów artystycznych. W momencie gdy staje się częścią pracy naukowo-badawczej, zwłaszcza doktorskiej, zewnętrzne materiały źródłowe stanowią o stopniu jego wyrafinowania i oryginalności.

Brak szczegółowych odniesień naukowych dotyczących zjawisk dźwiękowych uzyskiwanych z *membranofonium* zastępuje autor szeregiem eksperymentów, testów wykonanych z udziałem znajomych, których wrażenia systematyzuje na bazie swoich własnych hipotez. Pojawia się pewne niebezpieczeństwo w tak przyjętej metodzie. Wybieramy znajomych, a więc osoby, które są już doświadczone w obcowaniu z wcześniejszymi pracami autora, ale także zostają wprowadzone w określoną sytuację, której ostateczną percepcję doktorant określa „akusmatycznością unaoczną”. Akusmatyka od czasów Pitagorasa dotyczy zakrycia widzialności źródła dźwięku. Proces, który Adam Gołębiowski opisuje można odnieść albo do struktury sztuki intermedialnej, działań interdyscyplinarnych, a nawet do AR, poszerzonej rzeczywistości, w której na realną przestrzeń nakładamy formy wirtualne i w tym zestawieniu uzyskujemy zaskoczenie, o którym pisze doktorant. To co niewidoczne akusmatycznie jest czyste bo pozbawione wizualnego odniesienia do źródła dźwięku. Jego unaocznienie tworzy nową jakość poznawczą, będącą ważnym składnikiem naukowo-badawczego wymiaru pracy doktorskiej.

Przypominam, że ta sytuacja ma miejsca od parudziesięciu lat w przypadku działań sound artu, „sztuki osobnej”, formuły wprowadzonej przez Józefa Robakowskiego. Większość projektów sztuki dźwiękowej jest zaskakująca w swojej oryginalności zarówno w nietypowym użyciu tradycyjnych instrumentów, lub ich części, czy też łączenia ich w hybrydowe konstrukcje traktowane zarówno jako instrumenty, jak i instalacje dźwiękowe. Mamy też do czynienia z szeregiem tendencji w muzyce i sztuce XX wieku dotyczącymi budowy instrumentu/przedmiotu i wynikających z nich możliwości dźwiękowych.

1. Preparacja instrumentu (np. fortepianu) oraz nowe poszerzone techniki wykonawcze (np. multifony instrumentów dętych).
2. Konstrukcja nowych instrumentów, także hybrydowych z wykorzystaniem tradycyjnych i nietypowych technik wykonawczych.

3. Odkrywanie możliwości dźwiękowych w przedmiotach codziennego użytku, ale także dowolnych materiałach i sferach generujących dźwięk stanowiących elementy składowe nowych systemów instalacji dźwiękowych.

*Membranofonium* należy do pierwszej i drugiej grupy, gdzie tradycyjny hybrydowy instrument preparowany generuje nowe zjawiska dźwiękowe przez wykorzystanie nietypowych poszerzonych technik wykonawczych, w części już eksploatowanych (oddech permanentny).

### **Cymatyka membranofonium**

Inny ważny aspekt pojawia się po analizie materiału wideo dołączonego do pracy. Autor podczas dłuższego pobudzania membrany rozlewa ślinę, której powierzchnia zaczyna się marszczyć stając się formą wizualizacji fali dźwiękowej. To zjawisko zostało odkryte i opublikowane przez Ernsta Chladniego pod koniec XVIII wieku. Pobudzając do drgania talerz z proszkiem na jego powierzchni uzyskiwał symetryczne kształty układające się w symetryczne wzory, zależne od częstotliwości drgającej powierzchni talerza. Odkrywca za życia nie do końca potrafił wyjaśnić naturę tego zjawiska, powołując się m.in. na krzywe Lissajous. Można uznać, że figury Chladniego, będące podstawą zjawisk cymatycznych w tamtych czasach były też szczególnym przypadkiem „unaocznionej akuzmatyki”. Warto byłoby poddać analizie fale na powierzchni płynu rozlanego na membranie *membranofonium* dla uzyskania dodatkowych informacji o zawartości zarówno harmonicznym, jak i nieharmonicznym zjawisk dźwiękowych. Idąc dalej tym tropem i nawiązując do wcześniejszych sugestii krótkie fragmenty nagrań można by poddać spektralnej analizie graficznej przybliżając brakujące informacje na temat struktury i zawartości spektralnej dźwięków *membranofonium*.

W tym miejscu należałoby też wrócić do wspomnianej kompozycji Luisa de Pablo, gdzie w drugiej części z bębna zawieszzonego na sznurku (*Walden drum*) uzyskujemy dźwięki o określonej wysokości. *Membranofonium* posiada potencjał uzyskania wielu nowych jakości. Wymagałoby to jednak wykonania szeregu dodatkowych prac laboratoryjnych.

### **Improwizowany a powtarzalny**

Niezależnie od tych uwag należy zwrócić uwagę na niesłychane bogactwo brzmieniowe instrumentu sugerujące odkrycie przestrzeni nowych możliwości. W tym miejscu należałoby zwrócić uwagę, że szumowe zjawiska werbla stają się zjawiskami ciągłymi. Byłoby wspaniale gdyby *membranofonium* przy zastosowaniu precyzyjnie opisanych technik wykonawczych mogło generować stałe ciągłe dźwięki o określonej wysokości i stałej powtarzalności. Z jednej strony mamy konstrukcje idealnie nadające się

do muzyki improwizowanej, która posiada ciągły i niepowtarzalny charakter, skazując jednak instrument na jego personalny i jednostkowy charakter, na razie powiązany tylko z jego twórcą i jego odkryciami.

Ten aspekt jest typowy dla większości instrumentów i instalacji dźwiękowych znajdujących się w obszarze sztuki dźwiękowej. Niektóre z tych konstrukcji, m.in. *Mercurius Wagen* Horsta Rickelsa, ale także *Steel Cello* Boba Rutmana, w niemieckiej odmianie *Stahl Quartett* Jana Heinke, po okresie eksperymentów dźwiękowych stały się instrumentami muzycznymi do tworzenia niezwykle oryginalnych transkrypcji muzyki klasycznej (słynna *Aria in G* J.S.Bacha wykonana przez *Stahl Quartet* z Drezna - AAF 2015).

Pytaniem bez odpowiedzi na razie staje się poddanie *membranofonium* takiemu testowi. Autor pracy tworzy wizję, że gdyby instrument powstał tysiące lat temu to mielibyśmy obecnie do czynienia z rozległą kulturą muzyczną na bazie tego instrumentu. To zbyt daleko posunięta spekulacja. Przywołuję w tym miejscu eksperyment Oliwii Conchy Molinari z Chile, która na podstawie archeologicznych rysunków kultur przedkolumbijskich tworzyła rekonstrukcje prainstrumentów, na których prowadziła warsztaty z dziećmi plemion żyjących w dżungli, z dala od cywilizacji z wiarą, że w ten sposób uda jej się odtworzyć muzykę dawnych zapomnianych kultur. Rezultaty tych działań były jednak mocno kontrowersyjne, bo m.in. oparte na nie do końca klarownych założeniach i arbitralnie postawionej hipotezie.

W innej części pracy Adam Gołębiowski pisze np., że „dla wykonawcy wytwarzanie dźwięku za pośrednictwem *membranofonu* jest wyciszające i uspokajające”. Nasuwa się w tym miejscu analogia to działań artystycznych opartych na założeniach i tezach paranaukowych, w których osobiste odczucie nie jest miarodajne i ostatecznie sprawdzalne, a przede wszystkim niepowtarzalne, więc trudne dla uzyskania obiektywnej oceny. Wyciszające i relaksacyjne, więc także uzdrawiające?

Autor pisze dalej o uspołecznieniu przedmiotu. Chodzi mu pewnie o udostępnienie prototypu urządzenia. Możliwe to jest w ramach warsztatów dla większej ilości uczestników, a także, co wydaje się dość prostym działaniem, poprzez skonstruowanie kilku *membranofoniów*. Pamiętajmy, że podstawą jest werbel wojskowy, a ustnik z czarą dość prostą konstrukcją.

Na stronie 18 Adam Gołębiowski porównuje dźwięk *membranofonium* do drone music (sic drone, nie dron). I tu ważna uwaga, ten aspekt nie dotyczy jednak natury i konstrukcji instrumentu, tylko techniki wykonawczej. A więc ciągłe brzmienie burdonowe związane jest z techniką, a nie konstrukcją instrumentu.

## Pola estetyczne - dyscypliny i nurty

Adam Gołębiowski w swojej pracy próbuje osadzić *membranofonium* w bardzo dużej ilości odniesień, wiele z nich są hipotezami, częściowo pogłębionymi naukowo, niektóre z nich są bardzo trafne. W swoich wizjach i spekulacjach odnosi się do wielu zjawisk kulturowych i konwencji estetycznych. Obraz *membranofonium* staje się dzięki temu szalenie atrakcyjny.

W drugim rozdziale pracy doktorant dokonuje bardzo szczególnego autorskiego przeglądu swoich prac, analizując wybrane aspekty konstrukcyjne, estetyczne i kulturowe. Bardzo ciekawe są rozważania dotyczące cielesności i biologicznego wymiaru performance muzycznego, w którym zarówno naturalna kinetyka ruchu, cielesny kontakt z instrumentem, sensoryczność biologiczna i augmentowana prowadzi do powołanie się na pojęcie *ciałosfery* Hermanna Schmitza, niezwykle przydatnego odniesienia do *membranofonium*. Instrument w całej swojej złożoności poprzez kontakt z wykonawcą w jego fizycznie dotykającym wymiarze tworzą ruchomą i ożywioną rzeźbę dźwiękową. Odniesienia do *body artu* stają się w konsekwencji oczywistością w wymiarze zarówno performatywnym jak i kinetycznym.

Mocno kontrowersyjnym jest opisywany na początku drugiego rozdziału podział na dyscypliny, praktyki dźwiękowe i wymiennie stosowany termin nurt. Na stronie 28 pojawia się zdanie: „Wśród głównych nurtów którymi się zajmuję należy wymienić cztery podstawowe: Free improvisation, Noise oraz Muzyka współczesna”. W zdaniu pojawia się liczba cztery, ale wymienione są tylko trzy nurty. Z lektury tego podrozdziału można się domyślić, że brakującym jest sound art, albo pojawiająca się już w pierwszym zdaniu „eksperymentalna sztuka dźwiękowa”, świadomie poszerzona w nazwie dla pomieszczenia wszystkich zarówno muzycznych, jak i pozamuzycznych praktyk dźwiękowych. Mamy więc do czynienia z pewnymi nieścisłościami i niekonsekwencjami w stosowanej terminologii. Warto byłoby ten aspekt pracy uporządkować.

Kontrowersję budzi definicja muzyki współczesnej, oddzielona wyraźnie od muzyki eksperymentalnej, noise i swobodnej improwizacji. W szerokim i pełnym wymiarze muzyka współczesna zawiera w sobie zarówno noise jak i swobodną improwizację, w której unikamy zazwyczaj wszelkich odniesień i upodobnień do muzyki klasycznej, tonalnej, także popularnej i jazzowej. Termin muzyki współczesnej zawężony jest przez autora pracy do muzyki akademickiej. To postawa typowa dla artystów nie związanych z głównym nurtem muzyki współczesnej powiązanej bardzo mocno z regularną edukacją muzyczną, której podstawą jest nie tylko opanowanie gry na wybranych instrumentach z dominującym fortepianem, ale też zdobycie wyrafinowanego warsztatu

czytania i tworzenia partytur, praktycznego posługiwania się notacją muzyczną zarówno tradycyjną, jak i współczesną, nie tylko graficzną. Wiele innych obszarów pogłębionej edukacji muzycznej jest częścią tego nieporozumienia i tworzenia podziałów nie do końca uzasadnionych. Opracowanie formy notacji dotyczącej gry na *membranofonium* zasługuje na szczególną uwagę, bo dotyczy zarówno techniki zadęcia (oddech permanentny) jak i topofonicznego wymiaru membrany bębna.

Innym przykładem tego nieporozumienia pojawiającym się w pracy tekstowej jest fragment na stronie 36: „Muzykę współczesną rozumiem najnowszą muzykę o pochodzeniu głównie akademickim, wywodzącą się z powojennej awangardy, którą charakteryzowało przede wszystkim odejście od tonalności”.

Od tonalności muzyka odchodziła pod koniec XIX wieku, a atonalna dodekafonia Schoenberga, to osiągnięcie początku XX wieku.

Później w rozdziale drugim pracy pojawia się jeszcze termin muzyki artystycznej XX wieku, której reprezentantami byli Karlheinz Stockhausen, Edgar Varese i Iannis Xenakis. To rozróżnienie między „Muzyką współczesną” i „muzyką artystyczną XX wieku” jest nieuzasadnione i ponownie wymaga ujednoczenia.

Autor dokonuje szeregu uproszczeń i szczególnych powiązań wybranych elementów. Na stronie 29 pojawia się intrygująca i kontrowersyjna zarazem informacja, że w zasadzie nie ma różnicy pomiędzy dźwiękiem i muzyką. Mimo, że to uproszczenie jest wynikiem wcześniejszych spekulacji dotyczących estetyki współczesnej muzyki i sztuki dźwiękowej to ten punkt pracy zostać zweryfikowany i poddany głębszej refleksji.

*Membranofonium* jest niezwykłą konstrukcją i instrumentem o nowych możliwościach. Zasługuje na szczególną uwagę i promocję. Jako główny temat rozprawy doktorskiej stanowi ważną pozycję opracowań dotyczących sztuki współczesnej i po drobnych korektach powinna być opublikowana. Jego oryginalna i odkrywczą formą jest zwieńczeniem całego dorobku Adama Gołębińskiego, jednego z najciekawszych polskich artystów pokolenia lat 80-tych.

Po analizie dorobku artystycznego, naukowego i dydaktycznego oraz pracy doktorskiej „*Membranofonium. Opis instrumentu*” stwierdzam, że na podstawie art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. (Dz. U. z 2017 r., poz.1789) Adam Gołębiński kwalifikuje się do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie artystycznej - sztuki piękne.





