

prof. dr hab. Ewa Kowalska-Zajac,

Łódź 24.08.2024

Akademia Muzyczna

im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Recenzja

realizowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora Pani mgr Karolinie Dąbek na podstawie dysertacji *Topofonia w muzyce akustycznej. Studia nad twórczością polskich kompozytorów 1960-2020* sporządzona na zlecenie dr hab. Moniki Gardoń-Preinl, prof. AMKP, Przewodniczącej Rady do Spraw Dyscypliny Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Promotorem pracy jest dr hab. Agnieszka Draus, prof. AMKP, zaś promotorem pomocniczym dr Marcin Strzelecki.

PODSTAWOWE DANE O KANDYDATCE

Pani mgr Karolina Dąbek jest absolwentką Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie (kierunek Kompozycja i Teoria Muzyki, specjalność Teoria Muzyki). Studia licencjackie Doktorantka ukończyła w 2016 roku, zaś w 2018 roku uzyskała tytuł magistra sztuki na podstawie pracy *Idee determinizmu i indeterminizmu w twórczości Iannis Xenakisa i György Ligetiego na przykładzie „Pithoprakty” oraz „Clocks and clouds”* pisanej pod kierunkiem dr hab. Ewy Wójtowicz (oba dyplomy z wyróżnieniem).

Dokumentacja przewodowa jest potwierdzeniem imponującej ilościowo aktywności naukowej i publicystycznej Doktorantki, zainicjowanej już w czasie studiów i kontynuowanej podczas sześcioletniego okresu od uzyskania tytułu magistra sztuki do momentu złożenia pracy doktorskiej. Pani mgr Karolina Dąbek wzięła udział łącznie w 15 konferencjach międzynarodowych, z czego w pięciu za granicą (Escola Superior de Música de Catalunya w Barcelonie, 2022; Estonian Academy of Music and Theatre w Tallinie, 2021; Centre for the Study of the Sociology and Musical Aesthetics at Nova University w Lizbonie, 2021; University of Huddersfield, 2019; University of Edinburgh, 2019), zaś pozostałych w

Krakowie, Wrocławiu oraz Poznaniu. Wygłosiła także referaty na 30 Ogólnopolskich konferencjach naukowych głównie w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (17), a także innych uczelniach muzycznych – Poznaniu (4), Katowicach (2), Warszawie (2), Gdańsku (2), Wrocławiu oraz na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zarówno prezentowane referaty, jak i publikacje Pani mgr Karoliny Dąbek koncentrują się głównie wokół tematyki podejmowanej w pracy doktorskiej czy wcześniejszych (magisterskiej lub licencjackiej). Sporadycznie w publikacjach pojawiają się inne wątki, np.: „*Sonet VIII*” *Williama Szekspira w pieśniach Dymitra Kabalewskiego, Igora Strawińskiego i Pawła Mykietyna*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” nr 33 (2/2017) czy *Technique or Expression? Kazimierz Serocki's 'Eyes of the Air' Song Cycle*, „Wieloznaczność dźwięku. Sound Ambiguity” tom 3, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016. W referatach doktorantki obecna jest także tematyka dotycząca twórczości kompozytorskiej (Jagody Szmytki, Iannisa Xenakisa, Andrzeja Panufnika, Stefana Prinsa, Michała Pawełka), twórczości multimedialnej, percepcji muzyki oraz politycznych kontekstów twórczości kompozytorskiej (*Music – an Eyewitness of Political Changes* – referat wygłoszony podczas Międzynarodowej Konferencji „Music & Freedom. Polsko-litewska sesja naukowa”, Kraków 2022). W swym *Życiorysie naukowym* (s. 4) Doktorantka pisze:

Nurtują mnie idee i zjawiska znajdujące się na obrzeżach głównej refleksji muzykologicznej, które dają jednak o sobie znać w autentycznym doświadczaniu i przeżywaniu muzyki (np. oddziaływanie muzyki na słuchacza, jej związek z życiem, architekturą, społeczeństwem).

Istotnym obszarem aktywności zawodowej Pani mgr Karoliny Dąbek jest jej działalność krytyczno-muzyczna. W latach 2019-2024 opublikowała 37 artykułów w „Ruchu Muzycznym”, w latach 2017-2021 3 teksty w czasopiśmie „Glissando.pl”, zaś w roku 2022 12 esejów o twórcach muzyki polskiej w cyklu PWM „Kompozytor miesiąca” („PWM.com.pl”). Ponadto była autorką portretów artystów, tekstów o muzyce i recenzji publikowanych w czasopiśmie „Meakultura.pl”, miesięczniku Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie „musiQs” oraz na „FB Festiwalu Sacrum Profanum”, czy blogu „Pisanezesluchu.pl”. Wspomnieć należy także o jej aktywności popularyzatorskiej (wygłaszanie prelekcji przed koncertami) oraz organizacyjnej (współorganizowanie lub pomoc w organizacji konferencji i innych wydarzeń artystyczno-naukowych, głównie w macierzystej uczelni). Doktorantka współpracuje również aktywnie z Wydawnictwem Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego

w Krakowie w roli sekretarza redakcji, sekretarza numerów, korektora i członka kolegium redakcyjnego pisma naukowego „Teoria Muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje” (2018-2021).

Uzyskane przez Panią mgr Karolinę Dąbek nagrody są wyrazem uznania i wysokiej oceny jej działalności krytyczno-muzycznej (Nagroda specjalna Redaktora Naczelnego Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Konkursie Polskich Krytyków Muzycznych KROPKA 2015 i Nagroda w kategorii Debiutant w Konkursie Polskich Krytyków Muzycznych „KROPKA” 2015 za tekst *Dźwięki oswojone* oraz Nagroda Główna w Konkursie Polskich Krytyków Muzycznych „KROPKA 2017”, za tekst *Trans jesieni – zmierzch awangardy*). Doktorantka była stypendystką MKiDN (2020); uzyskała Stypendium SAPERE AUSO za szczególne osiągnięcia naukowe (2017/2018), a także Stypendium Rektora Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie dla najlepszych doktorantów oraz za wybitne osiągnięcia w latach 2018-2024.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Podjęty przez mgr Karolinę Dąbek w dysertacji doktorskiej temat jest wynikiem jej własnych doświadczeń percepcyjnych „jako słuchaczki i krytyczki muzyki”, a także wyrazem „niegasnącej fascynacji” zjawiskiem przestrzenności, o czym pisze we wstępie pracy (s. 12). Te osobiste obserwacje Autorki wynikające z kontaktu z dziełami, w których aspekt ten jest istotny oraz emocjonalny stosunek do przedmiotu badań mają dla pracy znaczenie niebagatelne, sprawiają bowiem, że Doktorantka pisze o topofonice w sposób kompetentny i sugestywny.

Temat został w pracy potraktowany bardzo szeroko, jednak przejrzyste i logiczne ustrukturuwanie materiału ułatwia czytelnikowi poruszanie się w tym bogatym w różne wątki, a przy tym bardzo zwartym tekście. Dysertacja ma budowę dwuczęściową, z częścią pierwszą *Muzyka w przestrzeni. Konteksty* i drugą – *Topofoniczne dzieło muzyczne. Aspekty*, w ramach których wyróżnione zostały niższe piętra – rozdziały i podrozdziały. Tematyka recenzowanej pracy ma bogatą literaturę przedmiotu, jednak zdaniem Doktorantki brakuje w istniejących teoretyczno-muzycznych opracowaniach „jednoznacznego języka oraz adekwatnych metod opisu” zjawiska przestrzenności. Pani mgr Karolina Dąbek stawia sobie zatem za cel „uzupełnienie tej luki poprzez (1) ukazanie znaczenia i skali zjawiska topofonii w muzyce

polskiej, (2) uporządkowanie terminologii i zaproponowanie adekwatnej metody interpretacyjno-analitycznej oraz (3) podjęcie próby zrozumienia istoty muzyki topofonicznej oraz mechanizmów jej oddziaływania na słuchacza” (s. 13).

I o ile większość z tych postulatów została zrealizowana głównie w drugiej, analitycznej części pracy, to zdecydowany niedosyt pozostawia próba rozstrzygnięcia kwestii terminologicznych w części pierwszej. Wprawdzie Doktorantka próbuje dokonać precyzyjnego oddzielenia zakresów znaczeniowych terminów „przestrzenność” i „topofonia”, to nadal w toku narracji te dwa pojęcia występują wymiennie. Nie bez znaczenia pozostaje zapewne fakt, że topofonia (lub topofoniczność), jak pisze Pani mgr Karolina Dąbek na s. 54, „to pojęcia charakterystyczne wyłącznie dla polskiej muzykologii i teorii muzyki”, stosowane dla określenia zjawiska, które funkcjonuje w muzyce od dawna, a ze szczególną intensywnością jest obecne w twórczości kompozytorskiej II połowy XX w.

Doktorantka ma świadomość, że jednoznaczne doprecyzowanie zakresów znaczeniowych tych terminów nie jest możliwe, bo „zarówno topofonia, jak i muzyka przestrzenna mogą być rozumiane i przejawiać się w twórczości kompozytorskiej w różnoraki sposób” (s.72). Celem stworzonej na potrzeby pracy definicji „jest operacjonalizacja pojęcia topofonii i wyostrezenie jego granic, by uczynić z niego narzędzie przydatne w analizie i interpretacji tych dzieł, a także móc za jego pomocą wyodrębnić zbiór kompozycji, który reprezentuje istotny, a nieopisany wcześniej w sposób całościowy nurt w polskiej muzyce drugiej połowy XX wieku” (s. 72). Wskazane przez Panią mgr Karolinę Dąbek w tabeli nr 5 *Cechy muzyki przestrzennej i topofonicznej* wyraźnie pokazują jednak, że terminy te nie stanowią odrębnych kategorii, gdyż wszystkie kompozycje topofoniczne posiadają także właściwości dzieł przestrzennych, a podstawą do wyodrębnienia pierwszej z tych kategorii jest „niezbywalny charakter przestrzenności”, ograniczenie materiału tych kompozycji wyłącznie do środków akustycznych oraz ich stworzenie w XX lub XXI w. Ostatni z tych warunków wymaga jednak dodatkowego czasowego doprecyzowania wynikającego z faktu, że termin topofonia został wprowadzony do polskiego piśmiennictwa muzykologicznego przez Chomińskiego i Schaeffera dopiero około 1960 roku (wówczas powstała także istotna dla definiowania tego zjawiska *Topofonika* Schaeffera), a materiał badawczy pracy obejmuje utwory skomponowane w latach 1960-2020. Także „niezbywalny” charakter przestrzenności, który wydaje się głównym kryterium wyodrębnienia dzieł topofonicznych staje się dyskusyjny, skoro Autorka pisze, że „wyraźną grupę stanowią utwory topofoniczne, w których obecne w utworze założenia przestrzenne nie zostały wyrażone wprost w partyturze” (s. 16). W takim

przypadku nie możemy zakładać, że wszystkie wykonania dzieła będą zawierały aspekt przestrzenny i nie może być ono zaliczone do grupy kompozycji topofonicznych, w których element ten jest obligatoryjny. Doktorantka wskazuje również przypadki, „gdy opis obsadowy lub tytuł sugerują topofoniczny zamysł, lecz nie znajduje to odzwierciedlenia w rzeczywistości”, podając jako przykład *Suitę przestrzeni* Anny Zawadzkiej-Gołosz, w której kompozytorka „eksploruje metaforycznie rozumianą ideę eksploracji fakturalnej i barwowej głębi przestrzeni muzycznej, nie zaś wymiar topofoniczny” (s. 15).

Niewątpliwie o wartości recenzowanej pracy świadczy jej wieloaspektowość i uwzględnienie w podejmowanych rozważaniach perspektyw, które wcześniej były pomijane. W pierwszej części dysertacji Autorka szkicuje historyczne konteksty zjawiska, wskazuje na procesy jakim podlegały słuchowe nawyki odbiorców muzyki oraz analizuje sposób, w jaki aspekty architektoniczne sal koncertowych determinują charakter relacji wykonawców i publiczności oraz ich rolę w ukształtowaniu się współczesnego modelu słuchania muzyki w tradycyjnej sytuacji koncertowej. I wprawdzie model ten pozostaje nadal dominujący w obszarze muzyki klasycznej, to pojawiające się w II połowie XX w. nowe zjawiska przyczyniają się do jego modyfikacji, co wraz z odmiennym od tradycyjnego zagospodarowaniem przez twórców przestrzeni sali koncertowej wpływa na zmiany zwyczajów i konwencji rządzących kontaktem publiczności z muzyką. Interesującym dopełnieniem tego wątku pracy są rozważania dotyczące relacji człowieka z otoczeniem opierające się na badaniach podejmowanych w XX wieku przez nauki społeczne, które w coraz większym stopniu zorientowane są na humanistyczny wymiar przestrzeni.

W części pierwszej pracy w oparciu o najnowsze opracowania Doktorantka weryfikuje także obiegowe opinie dotyczące źródeł przestrzenności muzyki, które dostrzegano w polichóralności tzw. szkoły weneckiej oraz istotnej roli dla rozwoju tego zjawiska specyficznej architektury kościoła św. Marka w Wenecji. Z uwagi na fakt, że przestrzenność jest obecna w muzyce mniej lub bardziej intensywnie w różnych okresach czasu, właściwa wydaje się decyzja doktorantki o ograniczeniu omówienia historycznego kontekstu zjawiska wyłącznie do XX w. Autorka koncentruje się na prezentacji dzieł twórców reprezentujących różne ujęcia przestrzenności, wybierając takich, dla których to zjawisko było szczególnie istotne – Béli Bartóka, Edgarda Varèse’a oraz Charlesa Ivesa. Szczególną uwagę Doktorantka poświęca twórczości Karlheinz Stockhausena omawiając także recepcję jego twórczości w polskim środowisku kompozytorskim, dla której, szczególnie w końcu lat 50. i początku 60., istotne znaczenie miały Kursy Muzyki Nowej w Darmstadt.

Część drugą pracy *Topofoniczne dzieło muzyczne. Aspekty* poświęconą już bezpośrednio analizie zjawiska w ujęciu problemowym otwiera syntetyczny zbiór informacji dotyczący 19 kompozycji wybranych do analizy i interpretacji. Przedstawione w sposób skondensowany w postaci „kart utworów” i ułożone według określonego wzoru dane stanowią materiał ułatwiający czytelnikowi śledzenie wnikliwej analizy przeprowadzonej przez Autorkę w dalszej części pracy. Zarówno tu, jak i w kolejnych rozdziałach dyspozycja zespołu jest prezentowana w formie graficznej, co w sposób sugestywny ukazuje intencje kompozytora i ułatwia ich porównanie z przestrzennymi rozwiązaniami występującymi w innych utworach. Cenne dopełnienie stanowi zwięzła charakterystyka kompozycji ujęta w dwóch kategoriach: „najistotniejsze cechy utworu” i „znaczenie i funkcje przestrzenności”. W niektórych przypadkach zabrakło jednak krótkiego rozwinięcia podanych informacji, takich jak choćby „myślenie strukturalistyczno-dodekafoniczne” (*Asteroidy I-V* Bronisława Kazimierza Przybylskiego), czy „charakter rytmicznego, wszechogarniającego rytuału” (*Kundalini* Marcina Błażewicza) lub zastąpienie dość ogólnego stwierdzenia, jakim jest informacja o nawiązaniu „do tradycji muzyki Witolda Lutosławskiego” (*Solilokiwum II. Pejzaż myśli zamarzłych* Wojciecha Ziemowita Zycha) wskazaniem elementów techniki tego twórcy, które występują w kompozycji Zycha.

Szczegółowe rozważania analityczne zawarte w części II pracy Doktorantka poprzedza autorską propozycją kategoryzacji przestrzeni topofonicznych, która stanowi w pewnym zakresie kontynuację i rozwinięcie wcześniejszych badań (Przybylski 1984, Harley 1994). Autorka za punkt wyjścia przyjmuje specyficzne właściwości przestrzeni stanowiące źródło inspiracji dla twórców piszących na zamówienie, z myślą o konkretnym wnętrzu i z uwzględnieniem jego właściwościach akustycznych. Jednak wyróżniając cztery kategorie: przestrzeń koncertową, sakralną, galeryjną i miejską Doktorantka kieruje się nie tyle możliwościami zaistnienia w nich określonego typu przestrzenności, co ich szczególnymi cechami – rozwiązaniami architektonicznymi, pełnioną funkcją, czy rodzajem występującego w nich pogłosu. Niektóre z miejsc, jak np. hale postindustrialne, czy sale muzealne Pani mgr Karolina Dąbek zalicza równocześnie do dwóch kategorii – przestrzeni koncertowej (s. 194) i przestrzeni galeryjnej (s. 204), co nie wpływa na czytelność tego podziału. Mając świadomość, że nie w każdym przypadku mamy do czynienia z dziełami *site-specific*, w których koncepcja dzieła jest determinowana właściwościami konkretnej przestrzeni architektonicznej, Autorka przyjmuje jednak, „że muzyka może wpisywać się w daną kategorię przestrzeni lub ją ewokować, ponieważ jej charakter jest zakodowany w kompozycji

topofonicznej już na poziomie partytury” (s. 193). Przeprowadzone przez Doktorantkę w dalszej części pracy analizy potwierdzają tę tezę, z tym jednak zastrzeżeniem, że w większości przypadków mamy do czynienia z zakodowaną w partyturze dyspozycją przestrzenną aparatu wykonawczego i jej brzmieniowymi oraz fakturalnymi konsekwencjami, natomiast silny związek z kategorią tej przestrzeni (sakralną, miejską) jest obecny w niewielkiej zaledwie części kompozycji topofonicznych.

Podjęte przez Doktorantkę rozważania dotyczące ponownych wykonań tych samych utworów, ale w odmiennych salach, wiążą się głównie z koniecznością modyfikacji dyspozycji kompozytora dotyczących ustawienia zespołu wykonawczego, które w znaczny sposób wpływają na ostateczny efekt brzmieniowy. I jak przyznaje autorka, „problem ten dotyczy nie tylko szczegółów realizacji, ale samej istoty dzieła” (s. 211), jednak nie ma to związku z zmianą kategorii, do której zaliczone zostało miejsce wykonania kompozycji, a wyłącznie z jego specyficznymi warunkami architektonicznymi (rozmiar, kształt, akustyka). Dalsze rozważania i przeprowadzone analizy także potwierdzają silny związek pomiędzy rozwiązaniami kompozytorskimi i dyspozycją przestrzenną zespołu, pomijają natomiast determinujący wpływ poszczególnych kategorii. Także o tym, że przynależność do poszczególnych kategorii nie determinuje charakteru dzieła świadczyć może decyzja Mariana Borkowskiego, który w partyturze *Pax in terra II* „przewiduje dwa warianty ustawienia: w przestrzeni koncertowej (ustawienie na estradzie) oraz w sakralnej (wokół publiczności)” (s. 214). Autorka wskazuje również na przykłady „redefinicji czy negacji miejsca” za sprawą *I Symfonia* Blecharza.

Niewątpliwą wartością pracy jest pełne udokumentowanie przejawów opisywanego zjawiska w polskiej twórczości kompozytorskiej na przestrzeni sześciu dekad w *Katalogu polskich kompozycji z topofonicznym ustawieniem wykonawców*, stanowiącym cenne źródło informacji o jego skali, pozwalającym na porównanie różnych jego przejawów, a także prześledzenie na podstawie danych zawartych w Diagramie 2 (s. 149) zmian w intensywności jego występowania. Cenne są także zawarte w drugiej części pracy wyniki autorskich analiz wskazujących na bezpośrednie relacje pomiędzy dyspozycją przestrzenną zespołu i szczegółowymi rozwiązaniami zawartymi w partyturze, a także symbolicznym aspektem przestrzenności. To właśnie podporządkowanie określonego modelowi przestrzenności niemal wszystkich kompozytorskich decyzji w zakresie dyspozycji materiału brzmieniowego (melodia, harmonia), rozwiązań fakturalnych, zjawisk rytmicznych, dynamiki, dramaturgii, aż po „retoryczne wykorzystanie przestrzeni fizycznej” (s. 228) powoduje, że mamy do czynienia

z sytuacją, w której przestrzeń staje się kolejnym elementem dzieła muzycznego, w sposób integralny splecionym z pozostałymi. Analizie poddane zostały różne przypadki przestrzenności, od sytuacji statycznych, po możliwości wprowadzenia ruchu podczas wykonania (zarówno dla wykonawców, jak i publiczności), co często wynika z liturgicznej tradycji, bądź ideowej koncepcji dzieła i generuje dodatkowy aspekt wizualny oraz wzbogaca doznania odbiorców dzięki odejściu od tradycyjnego modelu kontaktu z dziełem.

Dysertacja *Topofonia w muzyce akustycznej. Studia nad twórczością polskich kompozytorów 1960-2020* jest dowodem bardzo dobrego opanowania przez mgr Karolinę Dąbek zasad warsztatu badawczego, również język, jakim operuje w pracy Doktorantka jest precyzyjny, z logicznie prowadzonym tokiem wywodu. Pod względem redakcyjnym praca jest zrealizowana w sposób wzorowy, a na szczególne podkreślenie zasługuje aspekt graficzny w postaci wizualnego odwzorowania zawartych w partyturach omawianych kompozycji dyspozycji przestrzennych zespołu, które przyjęło „formę ujednoliconych graficznie diagramów ze spójnym kodowaniem kolorystycznym” (s. 252) i w znacznym stopniu ułatwiło czytelnikowi śledzenie prezentowanego przez doktorantkę materiału analitycznego.

KONKLUZJA

Recenzowana praca jest dowodem naukowej dojrzałości i rzetelności Pani mgr Karoliny Dąbek i stanowi wartościowe wzbogacenie istniejącej literatury przedmiotu. Doktorantka dokonała wnikliwej analizy przejawów zjawiska przestrzenności występującego w polskiej muzyce w latach 1960-2020 oraz zaprezentowała szczegółową dokumentację kompozycji, w których topofonia odgrywa istotną rolę. W związku z powyższym stwierdzam, że dysertacja mgr Karoliny Dąbek *Topofonia w muzyce akustycznej. Studia nad twórczością polskich kompozytorów 1960-2020* w przedłożonej do recenzji postaci spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.) i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszych etapów postępowania przewodowego.

