

Prof. dr hab. Anna Nowak  
Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego  
w Bydgoszczy  
Katedra Teorii Muzyki

## RECENZJA

**pracy doktorskiej mgr Karoliny Dąbek**

***Topofonia w muzyce akustycznej. Studia nad twórczością  
polskich kompozytorów 1960-2020***

przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Draus, prof. AMKP i promotora  
pomocniczego dra Marcina Strzeleckiego  
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki,  
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Topofonia w muzyce jako przedmiot badawczych pasji mgr Karoliny Dąbek znalazła w przedłożonej pracy doktorskiej ważne ujęcie analityczno-interpretacyjne objaśniające wieloaspektowość samego zjawiska, jak i istotę samej twórczości kompozytorskiej. Jawi się ta praca jako zwieńczenie pewnego etapu działalności naukowo-badawczej Doktorantki związanej z (1) formowaniem jej postawy badawczej – krytyka i teoretyka muzyki „ukształtowanego założeniami Krakowskiej Szkoły Teoretycznej” (życiorys K.D. s. 3), (2) wyborem kręgu wartości i metod stosowanych w badaniach uprawianych w tym środowisku akademickim, (3) profilowaniem jej zainteresowań naukowych wokół twórczości kompozytorskiej XX i XXI wieku. Wielostronna i bogata w liczne już dokonania zawodowa działalność mgr Karoliny Dąbek – obejmuje ona oprócz naukowej także działalność krytyczno-muzyczną, popularyzatorską, pedagogiczną, redaktorską i organizacyjną – odzwierciedliła się także w dyskursie naukowym na temat topofonii w muzyce, który podjęty został z perspektywy słuchacza – uczestnika współczesnych wykonań dzieł topofonicznych. Perspektywa ta, służąca realizacji jednego z trzech głównych celów badawczych, którymi są: „(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” (praca doktorska, s. 13), wpłynęła na sprofilowanie podjętego tematu i odrębność jego ujęcia względem obecnych w literaturze naukowej innych opracowań zagadnienia przestrzenności w muzyce.

## Struktura i zawartość pracy

Zadanie, przed którym stanęła Doktorantka realizując rozprawę, wymagało przed zagłębieniem się w jego meritum, tj. studia nad twórczością polskich kompozytorów, przedstawienia szerokiego kontekstu omawianego zjawiska, co znalazło odzwierciedlenie w 2-częściowej konstrukcji pracy. Część pierwsza, zatytułowana „Muzyka w przestrzeni”, omawia topofonię w kontekstach (1) historycznym, estetycznym i społecznym oraz (2) historycznomuzycznym. Opierając się na najnowszych badaniach, Autorka poddała demistyfikacji obrosłe legendami, *ergo* mylnymi znaczeniami, „mit polichóralności” i „mit Wenecji”. Wyjaśniając istotę polichóralności jako zjawiska odrębnego wobec topofonii, wprowadziła czytelną dystynkcję pojęciową, uzasadniającą rozpatrywanie badanego fenomenu muzycznego tylko w odniesieniu do muzyki XX i XXI wieku. Zaproponowana definicja topofonii („Topofonia – polega na świadomym i celowym wykorzystaniu przestrzennie rozmieszczonych źródeł dźwięku, co wpływa na dobór i sposób opracowania materii muzycznej w kompozycji i znajduje urzeczywistnienie w wykonaniu zgodnym z zalecanym ustawieniem”; s. 73) oraz definicje pojęć pokrewnych: „przestrzenność”, „muzyka przestrzenna”, „muzyka topofoniczna”, precyzyjnie wyznaczyły dzięki temu zakres tematu i obszar twórczości kompozytorskiej poddanej analizie.

Zwieńczeniem historyczno-teoretycznego dyskursu, wypełniającego pierwszą część rozprawy, stała się autorska periodyzacja polskiej twórczości kompozytorskiej wykorzystującej topofoniczne ustawienia wykonawców. Zaproponowane 4 fazy zainteresowań polskich kompozytorów przestrzennym ustrukturuowaniem materii muzycznej odzwierciedliły zmienne nasilenie tego zjawiska w muzyce polskiej oraz wskazały jego źródła ideowe, technologiczne i społeczne. Dokumentacją opisanego procesu stał się katalog polskich kompozycji z topofonicznym ustawieniem wykonawców, zawierający ponad 300 pozycji z lat 1960-2020. Jakkolwiek kwerendy w bibliotekach i zbiorach prywatnych kompozytorów mogłyby ów katalog powiększyć, czego świadoma jest Doktorantka, to – jak zaznaczyła w pracy – „pozwała [on] zobrazować nie tylko skalę, ale także wewnętrzne bogactwo i zróżnicowanie omawianego zjawiska” (s. 25). Dla innych badaczy współczesnej twórczości kompozytorskiej katalog ów stanowi cenne źródło informacji o zjawisku, którego nie sposób nie zauważyć studiując dokonania polskich twórców w XX i XXI wieku.

Część druga rozprawy, zatytułowana „Topofoniczne dzieło muzyczne”, jest studium analityczno-interpretacyjnym twórczości polskich kompozytorów z lat 1960-2020 rozpatrywanym w trzech aspektach: przestrzenno-architektonicznym, społeczno-

proksemicznym i teoretycznomuzycznym. Punktem wyjścia dla wnikania w istotę różnych form przejawiania się topofonii w utworach muzycznych są ujęcia systematyczne przestrzeni topofonicznych przyjęte przez polskich autorów: Bronisława Kazimierza Przybylskiego i Annę Marię Harley. Krytyczny ogląd ich koncepcji teoretycznych skłonił Doktorantkę do zaproponowania własnej kategoryzacji uwzględniającej miejsce wykonania utworu oraz charakter przestrzeni, w której był on prezentowany, co jest istotne dla percepcji i recepcji topofonicznie zakomponowanej muzyki. Wprowadzone przez Autorkę w rozdziale 3.1. cztery kategorie przestrzeni topofonicznych: koncertowa, sakralna, galeryjna i miejska, pozwoliły wykazać głębokie powiązanie charakterystycznej aury i akustyki miejsca oraz związanych z nimi symboli (np. symboli sakralnych) z ideą przestrzennego rozplanowania kompozycji, jej unikatowym kształtem brzmieniowym i znaczeniami zakodowanymi w strukturze muzycznej. Ten wątek przestrzennych aspektów muzyki rozwijany jest w dwóch następnych rozdziałach (3.2. i 3.3.), tym razem w kontekście koncepcji twórczej i recepcji dzieła muzycznego. Przyjęta w rozdziale czwartym (3.4.) pt. „Aspekt społeczno-proksemiczny” perspektywa słuchacza jako uczestnika wykonawczej kreacji utworu wprowadziła jeszcze jedno spojrzenie – wspólnotowego przeżywania i doświadczania muzyki przez uczestników koncertu, co łącznie z omówionymi wcześniej aspektami przestrzenno-architektonicznymi przygotowało czytelnika pracy do zagłębienia się w różne aspekty dzieła muzycznego jako wytworu artystycznego kompozytora.

W rozdziale piątym, zatytułowanym „Aspekt teoretycznomuzyczny”, zanalizowane zostały wyselekcjonowane uprzednio kompozycje z punktu widzenia formujących je jednostek składni muzycznej, ich korelacji przestrzenno-melodycznej, harmonicznej, dynamicznej, agogicznej, artykulacyjnej, instrumentacyjnej, zastosowanych strategii przestrzennej dystrybucji dźwięków i funkcji przestrzeni w dziele muzycznym. Przyjęta koncepcja wyjaśniania właściwości strukturalnych analizowanych utworów, poczynając od jednostek przebiegu muzycznego najbardziej elementarnych po układy dźwiękowe coraz bardziej złożone i techniki ich organizacji wykorzystujące różne idee korelacji muzycznych planów, pozwoliły w ten sposób wyeksplikować charakter relacji przestrzenno-konstrukcyjnych dzieła oraz ukazać topofonię jako czynnik znaczeniowótórczy i wyrazowy muzyki.

Rozdział finałowy pracy, sumujący dotychczasowe wyniki analiz, zamyka ten wielowątkowy dyskurs teoretyczno-analityczny uogólnionym spojrzeniem na odrębność omawianej twórczości, czego wyrazem stał się stworzony przez Doktorantkę syndrom muzyki

topofonicznej. Wyszczególnione elementy syndromu dostarczyły argumentów do rozważania jeszcze jednego, niewyartykułowanego wcześniej jego składnika, za który Autorka uważa charakter perswazyjny omawianej muzyki. W tym celu podjęła ona próbę zaadaptowania przejętego z retoryki pojęcia 'perswazja' i jego kluczowych warunków: (1) warunku wolności, (2) dialogiczności, (3) szeroko rozumianej płaszczyzny porozumienia. Konkludując ów wątek rozważań dowodziła: „Biorąc [...] pod uwagę sposób oddziaływania przestrzenności na słuchacza, można [...] stwierdzić, że idiomatyczną cechą muzyki topofonicznej jest charakter perswazyjny” (s. 306). Zastanawiać może, czy zaproponowana w tym miejscu kolejna próba ujęcia specyfiki muzyki topofonicznej nie powinna zostać przedstawiona już w rozdziale drugim, gdzie rozważane były różne jej aspekty teoretyczne, estetyczne, socjologiczne. Całość teoretycznomuzycznych rozważań podsumowuje trafnie stwierdzenie: „Muzyka topofoniczna stanowi «znak swoich czasów», widać w niej integralny związek ze współczesnością naznaczoną «zwrotem przestrzennym»” (s. 302).

## **Bibliografia**

Wielowątkowa refleksja badawcza, ujęta w przejrzyste zaprojektowaną strukturę dopełniających się jak ogniwa łańcucha rozdziałów dysertacji, znajduje oparcie w literaturze przedmiotu. Blisko 380 pozycji wykazanych w bibliografii wskazuje na bardzo dobrą znajomość materiałów źródłowych i tekstów opisujących różne aspekty przestrzenności i topofonii w muzyce. Tak więc bibliografię tworzą: hasła encyklopedyczne, monografie i artykuły z zakresu teorii i historii muzyki, nauki o muzyce, publikacje poświęcone poszczególnym kompozytorom i ich dziełom, opracowania dotyczące recepcji muzyki, recenzje, audycje radiowe, prace z obszaru filozofii, estetyki, nauk humanistycznych i społecznych. Erudycyjność dyskursu teoretycznomuzycznego – co potwierdza lista lektur – jest rezultatem zapoznania się zarówno z tak znaczną liczbą publikacji, jak i uwzględnieniem prac naukowych z innych dyscyplin rozważających kwestie doświadczania przestrzeni w kulturze. W zamieszczonym wykazie literatury wartość materiałów dokumentalnych trudnych do przecenienia mają rozmowy przeprowadzone z twórcami analizowanych kompozycji. Jako świadectwa autorefleksji kompozytorskich ujawniają one założenia artystyczne powstających utworów, ich cele estetyczne oraz sam proces powstawania dzieł zdeterminowany miejscem ich publicznego zaprezentowania.

### **Operacjonalizacja problemu badawczego**

Ten aspekt rozprawy potwierdza wysoką świadomość teoretyczną Doktorantki. Stawiając pytania o „przyczyny, źródła, historyczne i obecne rozumienie” centralnych kategorii badawczych, takich jak: topofonia, przestrzenność, muzyka topofoniczna i inne, definiuje ich znaczenia aktualne i historyczne, wyznaczając tym samym obszary podejmowanego dyskursu. Precyzja metodologiczna ujawnia się również w doborze kryteriów, na podstawie których tworzy siatki taksonomiczne wyznaczające granice analizowanych zjawisk oraz dobór utworów. Np. osiem kryteriów zastosowanych w celu wyselekcjonowania kompozycji, będących przedmiotem szczegółowych analiz i interpretacji, dowodzi przyjęcia w postępowaniu badawczym takich wskaźników, które uwzględniają różnorodne koncepcje artystyczne jak i różne aspekty topofonii. Lektura kolejnych rozdziałów pracy i zamieszczone w nich analizy potwierdzają trafność uwzględnionych kryteriów.

Zaprezentowane w pracy podejście interdyscyplinarne oraz wieloaspektowość przeprowadzonych analiz zainspirowane zostały założeniami interpretacji integralnej dzieła muzycznego Mieczysława Tomaszewskiego oraz przekonaniem Doktorantki, że „specyfika muzyki topofonicznej nie pozwala zignorować doświadczenia słuchacza, a na nie wpływ mają między innymi kwestie związane z wykonaniem, które odbywa się zawsze w konkretnych okolicznościach, czasie i miejscu” (s. 22). Dlatego tak istotne okazało się w procesie postępowania badawczego kierowanie „zasadą ontologicznej pełni”, pozwalającą – jak napisał prof. Tomaszewski – „ujrzeć dzieło muzyczne jako zjawisko urzeczywistniające się w przestrzeni kultury w sposób fazowo zróżnicowany”, analizować je w „fazie koncepcji twórczej, [...] fazie realizacji artystycznej, [...] fazie percepcji estetycznej, [i] [...] fazie recepcji kulturowej”. Struktura i merytoryczna zawartość części II rozprawy, zastosowane w niej metody analizowania poszczególnych aspektów topofonicznie ukształtowanego utworu, poddające je namysłowi teoretycznemu z tak różnych perspektyw potwierdzają trafność dokonanego wyboru.

Syntetyczny sposób prezentowania analiz m.in. w postaci tabel i diagramów pozwolił jednocześnie uniknąć przerostu szczegółowych opisów koncepcji operowania przestrzenią muzyczną w poszczególnych utworach, a ‘karty utworów’ w zintegrowanej formie przekazują informacje o zastosowanych środkach ekspresji i technikach kompozytorskich. Problemowe rozpatrywanie zjawiska topofonii w muzyce akustycznej tłumaczy również rezygnację z

analizowania poszczególnych utworów *in toto*, jako unikatowych koncepcji artystycznych poszczególnych kompozytorów.

### **Język dyskursu teoretycznomuzycznego**

Język dyskursu teoretycznomuzycznego, aby opisać fenomen muzyki doświadczanej i przeżywanej w różnych formach jej utrwalenia, często posługuje się metaforami. Stanowią one niezbywalny składnik wyводу dążącego do nazwania tego, co jest istotą badanej kompozycji. Gdy przedmiotem refleksji teoretyka muzyki są kompozycje topofoniczne, posiłkowanie się metaforami odwołującymi do przestrzennych wyobrażeń jawi się jako konieczny wybór.

Język pracy doktorskiej mgr Karoliny Dąbek pozwala stwierdzić, że opanowała ona trudną sztukę posługiwania się metaforami w taki sposób, aby wypowiedź cechowała się precyzją i jasnością wyводу. Podkreślając komunikacyjny walor jej pracy, nie mogę jednak pominąć faktu, iż w kilku miejscach nie uniknęła jednak Doktorantka niezręczności zakłócających styl wyводу naukowego. Oto przykłady. Na stronie 289 czytamy: „faktura stopniowo gęstnieje, aż do intensywnego pionu, który raptownie milknie”; na stronach 222 pojawia się passus „możliwie jak najdalej od siebie nawzajem”, na stronie 221 „Początek ma charakter prologu i zasadza się na brzmieniu orkiestry”. Tego typu stylistycznych niepoprawności jest w pracy na szczęście niewiele. Występują również powtórzenia identycznych wyrażeń lub układów składniowych. Najwięcej zastrzeżeń w sferze języka budzi bardzo duża liczba błędów językowych spowodowanych nie dość uważną korektą pracy. Dotyczą one nie tylko przestawień liter, ich zagubienia, braku lub nadmiaru przecinków, pominięcia spójników, nade wszystko błędnych form gramatycznych wynikających, jak można domniemywać, z niewykasowania poprzedniej wersji poprawianego fragmentu tekstu. Oto przykłady: na stronie 135: „Zaznaczył przy tym, że w późniejszych wykonań ustawienie to bywało zmieniane”; na stronie 203: „Tamten czas był związany z moim wewnętrznymi wątpliwościami”; na stronie 232: „człowiek uwikłany jest w liczne relacje z otaczającym go z różnych stron i znajdujących się od niego w różnej odległości elementami świata zewnętrznego”. Efektem pomyłki jest również błąd merytoryczny obecny w tabeli na stronie 168, gdzie omyłkowo wpisano nazwisko Kazimierza Sikorskiego zamiast Kazimierza Serockiego. Kilkanaście razy błędnie użyto także wyrażenie „w oparciu o” zamiast poprawnej formy „opierając się na”.

Wysoki merytoryczny poziom rozprawy, po usunięciu błędów językowych, kwalifikuje tę pracę do upublicznienia w formie publikacji książkowej, jako że w polskiej literaturze muzykologicznej i teoretycznomuzycznej jest ona pierwszą rozprawą, która tak wszechstronnie i dogłębnie rozważa kwestię topofonii w muzyce polskiej XX i XXI wieku.

### **Konkluzja**

Źródłowe walory pracy, jej starannie przemyślana struktura uwzględniająca wszystkie istotne aspekty i konteksty akustycznej twórczości topofonicznej, erudycyjność tekstu, trafność doboru teorii i metod analizy, istotowość wniosków wynikających z przeprowadzonych analiz i na ich podstawie dokonanych interpretacji potwierdzają wysoką świadomość teoretycznomuzyczną Doktorantki. Podjęcie tak ważnego kulturowo tematu wzbogaca również obecne postrzeganie przestrzeni jako istotnego współczynnika tworzonej w XX i XXI wieku dzieł polskich kompozytorów. Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że praca doktorska mgr Karoliny Dąbek jest oryginalnym rozwiązaniem postawionego problemu i spełnia warunki sformułowane w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.). Wnioskuje o jej przyjęcie i o dopuszczenie kandydatki do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

