

dr hab. Elżbieta Szczurko, prof. Uczelni
Akademia Muzyczna
im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
Dziedzina *sztuki muzyczne*
Dyscyplina artystyczna *kompozycja i teoria muzyki*

Toruń, 7 XI 2020 r.

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

**Pani mgr Katarzyny Bartos pt. *Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil*,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Granat-Janki**

W RAMACH PRZEWODU DOKTORSKIEGO

w dziedzinie *sztuk muzycznych*

w dyscyplinie artystycznej: *kompozycja i teoria muzyki*, specjalność: *teoria muzyki*

Recenzja została przygotowana na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny – *Sztuki Muzyczne* Akademii Muzycznej w Krakowie, na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2014 r. poz. 1852, z późn. zm.)

Pani mgr Katarzyna Bartos, w przedstawionej do recenzji rozprawie doktorskiej, podjęła istotny i znamieny dla twórczości kompozytorskiej Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil problem inspiracji naturą. Uzasadniając wybór tematu naukowych dociekań Autorka wskazała na fakt, iż dzieła kompozytorki powstałe jako owoc fascynacji światem natury, stanowiące „trzon” dorobku twórczego i zarazem nadające „charakterystyczny rys” tej twórczości, nie były dotąd poddawane kompleksowym badaniom. Celem pracy stało się zatem zbadanie twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil inspirowanej naturą i określenie syndromu tej muzyki (s.14). Dla podjęcia wyrażonego w tytule problemu badawczego, koniecznym było określenie rozumienia pojęcia „natury” – terminu pojemnego, wieloznacznego, stąd różnorodnie definiowanego. Doktorantka przyjęła dwa podstawowe ujęcia, odnoszące się do świata zewnętrznego i wewnętrznego człowieka. W pierwszym ujęciu „natura” utożsamiana jest z „przyrodą”, czyli obiektywną (materialną) rzeczywistością otaczającą człowieka, którą

odnieść możemy do elementów świata przyrodniczego oraz zachodzących w nim zjawisk i procesów. Drugie ujęcie odnosi się do definicji natury postrzeganej jako zespół cech charakterystycznych dla danego obiektu (ożywionego lub nieożywionego), tutaj ograniczonych jedynie do cech wewnętrznych człowieka. To drugie rozumienie natury zostało przez Doktorantkę przyjęte dla ukazania cech osobowości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, jako element niezbędny do udowodnienia tezy o ścisłych powiązaniach między naturą wewnętrzną kompozytorki i naturą otaczającej ją przyrody a twórczością artystyczną.

Obierając strategie metodologiczne, odpowiednie do kontekstowego oglądu dzieła muzycznego, Doktorantka odwołała się do semiotyki muzycznej (Eero Tarasti), służącej dotarciu do znaczeń i sensów dzieła poprzez badanie znaków wewnątrztekstowych i zewnątrztekstowych desygnatów. Autorka skoncentrowała się na kluczowym dla semiotyki pojęciu reprezentacji, oznaczającej zdolność muzyki do reprezentowania rzeczywistości pozadźwiękowej. Zwracając uwagę na rozmaite koncepcje rozumienia terminu „reprezentacja” w muzyce, Pani Bartos odwołała się do różnych ujęć kilku autorów. Za wyjściowe przyjęła stanowisko Petera Kivy’ego, według którego „reprezentacja w sztuce nie jest przedstawieniem naśladowczym, imitacją przedmiotu czy zjawiska, lecz wyrażeniem pewnych opinii na jego temat, w których istotną rolę pełni element subiektywny” (s. 16). Zarówno to zdanie, jak i następne: „Artysta nie daje w dziele sztuki kopii czy portretu życia, lecz raczej re-prezentuje (*re-present*) życie we własnym medium” (s. 16), jakkolwiek pochodzą z prac Kivy’ego, są wiernym przeniesieniem tekstu z książki Ryszarda Golianka pt. *Muzyka programowa XIX wieku*, w której autor przywołuje słowa amerykańskiego muzykologa. Z tego względu oba zdania powinny być ujęte w cudzysłów, a w przypisach winna znaleźć się uwaga o cytowaniu za Goliankiem. W pracy natomiast, w przypadku pierwszego zdania pojawia się w przypisie uwaga „porównaj” [z pracą Golianka], a w odniesieniu do drugiego wskazana jest tylko pozycja książkowa Kivy’ego. (Podobna uwaga dotyczy przypisu 422 w piątym rozdziale pracy). Wyróżniając typy reprezentacji, Pani Bartos uwzględniła zarówno podział zaproponowany przez Kivy’ego (reprezentacja zjawisk dźwiękowych, pozadźwiękowych i reprezentacja intencjonalna, związana z notacją), jak i kategoryzację Mieczysława Tomaszewskiego (imitacja, transformacja, paralela i opozycja). Idąc za myślą Eero Tarastiego, Doktorantka przyjęła zasadę rozpatrywania reprezentacji niezależnie od typów i gatunków muzyki. W przypadku inspiracji utworu muzycznego dziełem malarskim odniosła się do stosowanej w semiologii kategorii *ekphrasis* (Siglind Bruhn) nazywanej powtórna reprezentacją.

Punktem wyjścia dla działań analityczno-interpretacyjnych jest rozdział pierwszy, poświęcony Grażynie Pstrokońskiej-Nawratil. Wychodząc ze słusznego założenia, że każde dzieło nosi znamiona swego twórcy, Doktorantka przywołała najpierw najważniejsze fakty z życia i twórczości kompozytorki, przechodząc następnie do rozważań na temat jej osobowości. Posługując się typologią Henryka Elzenberga wyróżniła osobowość „pierwotną”, „społeczną” i „twórczą”. Określając pierwszy typ osobowości posłużyła się kwestionariuszem stosowanym w psychiatrii i psychologii, w którego wypełnieniu dopomogły wypowiedzi Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. W psychologicznym autoportrecie ukazane zostały cztery najistotniejsze cechy osobowości kompozytorki: „powaga”, „nie-zwyczajność”, „sumienność” i „ofiarność”. Doktorantka dostrzegła potwierdzenie tych cech zarówno w wypowiedziach osób z otoczenia kompozytorki („osobowość „społeczna”), jak i w jej muzyce („osobowość twórcza”). Wydaje się, że ciekawym zabiegiem byłoby także skonfrontowanie wydobytych cech osobowości kompozytorki z cechami, które najczęściej przypisywane są artystom (tę problematykę znajdziemy m.in. w pracach z dziedziny socjologii i psychologii autorstwa Mariana Golki, Eugeniusza Talejki czy Aleksandra Wallisa). Zwieńczeniem rozdziału pierwszego są zwięzłe rozważania na temat poglądów estetycznych Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, ujawniające m.in. potrzebę uobecniania w dziele sztuki piękna i prawdy, uznania w akcie twórczym emocji i natchnienia (tutaj wpływających z kontemplacji natury) oraz oparcie nowoczesnych strategii kompozytorskich na fundamencie tradycji. Za niefortunną konstatację uznać należy stwierdzenie Doktorantki: „Kompozytorka odczuwa piękno na zasadzie braku buntu w stosunku do danej rzeczy”, które to zdanie ma być komentarzem do następującej wypowiedzi Pstrokońskiej-Nawratil: „Muzyka jest sztuką dźwięków, którą odczuwamy za sprawą jej piękna i harmonii, dlatego świadomie pomijam w moich rozważaniach brzydotę, sztukę toksyczną, podobnie jak temat zatrutego środowiska” (s. 51).

W rozdziale drugim Pani Bartos charakteryzuje całą twórczość Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil w kontekście kultury, uwzględniając znamienne dla muzyki i sztuki XX i XXI wieku tendencje, idee i postawy twórcze. Utwory z lat 1967-1979 Doktorantka sytuuje w kręgu modernizmu (pierwszy podrozdział), przyjmując za jego wyznaczniki takie cechy jak: dystans wobec tradycji, emancypacja dysonansu, nieustanna zmienność, komplikacja notacji muzycznej i eksperymenty w zakresie jakości brzmienia. Autorka akcentuje zainteresowanie kompozytorki w tamtym czasie aleatoryzmem i sonoryzmem, wskazując na takie utwory, jak: *Reanimacja*, *Epitaphios*, *Nocturn*, *Studio per violino e Tam-Tam* oraz

Ostinato, szkoda jednak, że opisując te dzieła nie konfrontuje ich z utworami aleatorycznymi i sonorystycznymi innych polskich twórców, co pozwoliłoby na wydobycie cech swoistych, przynależnych stylowi indywidualnemu kompozytorki. Dziwi fakt, że pisząc o polskiej awangardzie lat powojennych Pani Bartos nie przywołuje nazwisk Pendereckiego, Góreckiego i Kilara jako jej czołowych przedstawicieli, natomiast wymienia tych twórców jedynie jako autorów dzieł z II połowy lat 70., które zapowiadały odejście od osiągnięć awangardy w stronę neoromantycznych środków wyrazu. W drugiej części rozdziału drugiego, zatytułowanego „W kręgu postmodernizmu”, Autorka podaje najpierw definicje tego prądu myślowego i jego najistotniejsze cechy, wyróżnione w pracach filozofów (Andrzej Szahaj, Grzegorz Działowski) i muzykologów (Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach), a następnie wymienia, za Anną Granat-Janki, tendencje „zgodne z duchem postmodernizmu” w twórczości Pstrokońskiej-Nawratil: „troska o człowieka”, „restytucja *sacrum*”, „dialog z naturą” (s. 71). Warto byłoby w tym miejscu zwrócić uwagę, że Pstrokońska-Nawratil, dla której tak ważne są klasycznie pojęte wartości piękna i prawdy oraz wartości chrześcijańskie (o czym była mowa w rozdziale pierwszym) dystansuje się wobec modelowej postmodernistycznej formacji ideowej, w myśl której wartością jest brak wartości w zakresie estetyki i etyki (por. A. Jarzębska). Do utworów doby postmodernistycznej zaliczone zostały dzieła kompozytorki pisane od roku 1979, czyli od czasu powstania kompozycji orkiestrowej *Fresco III „Ikar”* (Człowiek i marzenia). W kontekście stwierdzenia, iż Pstrokońska-Nawratil „nieustannie nawiązuje do tradycji” (s. 78), pewną niejasność wzbudza umieszczone w kolejnym akapicie zdanie, że kompozytorka „nawiązuje do muzyki dawniejszej niezwykle rzadko”. Warto byłoby to sformułowanie zamienić na „nawiązuje do muzyki innych kompozytorów niezwykle rzadko”, bo na takie właśnie odniesienia wskazuje Doktorantka w przypadku *Fresco IV „... alla campana...”* – *Tadeusz Baird in memoriam* na fortepian i orkiestrę, gdzie pojawia się cytat melodii ze suity Bairda *Colas Breugnon*. W *Magnificat MM* na sopran, chór i orkiestrę, utworze stanowiącym przykład zainteresowania kompozytorki kategorią *sacrum*, Pani Bartos dostrzega czterodźwiękowy cytat ze *Stabat Mater* Szymanowskiego. Rodzi się jednak pytanie, czy rzeczywiście ów motyw, z inną niż w *Stabat Mater* organizacją rytmiczną, można uznać za cytat? I czy kompozytorka potwierdza obecność takiego cytatu? Kolejnym wskazanym przykładem jest *Bartokiana* na dwie wiolonczele i fortepian, w której Autorka dostrzega „nawiązania do stosowanych przez węgierskiego twórcę „struktur harmoniczych, rytmicznych, kolorystycznych oraz specyficznego wymiaru przestrzennego” (s. 81), nie precyzuje jednak, o jakie struktury chodzi. W omawianym podrozdziale Doktorantka nie uniknęła zbędnych powtórzeń.

Pojawiają się wyliczenia utworów, z datami ich powstania, informacje na temat wykonń oraz inne dane, które umieszczone zostały wcześniej w rozdziale pierwszym (np. s. 74-76, wcześniej s. 32-34).

W rozdziale trzecim uwaga czytelnika skoncentrowana jest wokół problematyki natury. Autorka sięga najpierw do myśli filozoficznej, choć niekiedy czyni to w sposób zbyt pobieżny. Na przykład przy wskazaniu na Arystotelesa, warto byłoby zaznaczyć, że myśliciel ten zasadniczo ustalił rozumienie natury, i nie tylko wprowadził termin „fizyka” (od *physis* – natura), ale w pracy określonej tymże terminem umieścił rozróżnienie między naturą a sztuką. Doktorantka pisze dalej, że poglądy Arystotelesa i Platona „wpłynęły [...] na średniowieczne i renesansowe pojmowanie przyrody” (s. 84), ale nie rozwija tej uwagi, a trzeba by uściślić, że podczas gdy średniowiecze nawiązało do myśli starożytnej, renesansowe podejście było już inne (miała wówczas miejsce krytyka myśli Arystotelesa). W następnym podrozdziale refleksja na temat natury przeniesiona jest na grunt muzyki. Wychodząc od rozważań myślicieli starożytnych, dotyczących natury muzyki i jej wpływu na człowieka, Autorka przechodzi do zwartej charakterystyki dzieł muzycznych inspirowanych naturą w kolejnych epokach (od średniowiecza po współczesność). Jest to pewien wybór utworów, służący pokazaniu różnorodnych typów reprezentacji rzeczywistości poza-dziełowej, od najprostszych onomatopeicznych analogii ze światem natury (epoki wcześniejsze) do najbardziej wyszukanych aluzji i transformacji (muzyka współczesna). Punkt ciężkości postawiony jest na dzieła XX i XXI wieku (w muzyce obcej i polskiej), jako kontekst dla inspirowanej naturą twórczości Pstrokońskiej-Nawratil. W podsumowaniu tego rozdziału pojawiła się istotna konstatacja o niezmienniej od wieków aktualności inspiracji naturą. Zwrócona jest też uwaga na różnorodność strategii kompozytorskich twórców współczesnych, świadcząca z jednej strony o powracaniu do dawnych idei, z drugiej o wprowadzaniu najbardziej wyrafinowanych typów reprezentacji natury w muzyce.

Powyższe rozważania stają się tłem dla kolejnego, czwartego rozdziału, poświęconego fascynacjom przyrodą w twórczości Pstrokońskiej-Nawratil. Doktorantka zatrzymuje się najpierw na wyjaśnieniu terminu „ekomuzyka”, sformułowanego przez kompozytkę i rozumianego jako „sztuka dźwięków przyjazna człowiekowi, inspirowana przez naturę” (s. 103). W dalszej części pracy wskazane są główne źródła inspiracji naturą mające wpływ na dobór określonych strategii kompozytorskich, np. „technika przesuwania struktur” jako odzwierciedlenie fal morskich oraz specyficzna koncepcja formy dzieła, kształtowanej na zasadzie „wbudowywania w wodne kręgi”. Wpływ natury odzwierciedla także stosowany

przez kompozytorkę kod kolorystyczny, rozpięty między czernią (symbolem ziemi) a bielą (symbolem powietrza). Charakterystyczna dla świata naturalnego zasada symetrii widoczna jest z kolei w konstruowanych na tejże regule skalach-palindromach. Przechodząc do omówienia typów inspiracji, Pani Bartos wprowadza rozróżnienie samej kompozytorki, oddzielającej inspirację „bezpośrednią”, wynikającą z kontemplacji natury, od „pośredniej”, związanej z fascynacją dziełem człowieka (np. obrazem czy rzeźbą). Wychodząc z założenia, że najbardziej „interesującym” źródłem inspiracji na przestrzeni wieków okazały się dla artystów, także dla Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, żywioły przyrody, Doktorantka przyjęła znaną od starożytności koncepcję czterech żywiołów (ziemia, woda, ogień, powietrze) jako klucz do charakterystyki twórczości kompozytorki. Każdemu z żywiołów, wcześniej poddanych charakterystyce, przypisana jest określona grupa utworów. Autorka odnosi się następnie do specyficznych rodzajów i gatunków muzycznych stosowanych przez kompozytorkę. Wymienia fresk, reportaż oraz cykl określony jako „Ekomuzyka”. Nie wiadomo, dlaczego zabrakło w tej grupie madrygału, gatunku kameralnego, podjętego przez Pstrokońską-Nawratil kilkakrotnie (np. *Madrygał III „Ptaki na horyzoncie zmierzchu”* czy *Madrygał IV „W zenicie słońca”*). Warto podkreślić, że madrygał renesansowy, bo z tą epoką go kojarzymy, nierzadko zawierał teksty nawiązujące do piękna natury, odznaczał się też nasyceniem emocjami (a te, jak czytamy w pracy, stanowią dla kompozytorki punkt wyjścia w procesie twórczym). Co prawda Pani Katarzyna Bartos nie wybrała Madrygałów do szczegółowej analizy, ale w tym rozdziale, omawiającym ogólnie twórczość inspirowaną naturą, dobrze byłoby na ten gatunek wskazać. Z kolei w odniesieniu do reportażu warto byłoby, podobnie jak to uczyniono w przypadku fresku, odwołać się do pierwowzoru, a więc tym razem do reportażu literackiego, łączącego obiektywną relację reportera z jego subiektywnym komentarzem w stosunku do przedmiotu narracji, konfrontując następnie te cechy z reportażami kompozytorki. Można by też w tym podrozdziale bardziej wyakcentować fakt, iż przejście nazw gatunkowych z malarstwa i literatury wynika z filozofii twórczości Pstrokońskiej-Nawratil i jej przekonania, iż „komponowanie – to malowanie [...] i opowiadanie dźwiękiem” (por. s. 50).

Dominantę naukowych dociekań stanowi rozdział piąty, poświęcony zagadnieniu reprezentacji natury w wybranych dziełach Pstrokońskiej-Nawratil. Służy on wydobyciu, poprzez procedury analityczno-interpretacyjne, idiomatycznych cech związków muzyki z naturą. Jako przedmiot badań Pani Bartos przyjęła 19 utworów, uznanych za „najbardziej reprezentatywne” (s. 14). Przedstawione zostały w układzie systematycznym, z podziałem na:

1. utwory solowe i kameralne, 2. orkiestrowe oraz 3. wokallyno-instrumentalne. Nie wiadomo, dlaczego w grupie dzieł orkiestrowych znalazł się *Reportaż II „Figury na piasku”*, napisany na kwintet fletowy (w spisie kompozycji utwór ten umieszczony jest już właściwie, pośród dzieł kameralnych). Wydaje się zresztą, że *Reportaż II* nie był początkowo przewidziany do szczegółowej analizy, na co wskazuje informacja umieszczona we Wstępie, zgodnie z którą materiał badawczy stanowią utwory skomponowane w latach 1980-2017, podczas gdy *Reportaż II* został ukończony w 2019 roku (s. 14). Analiza wybranych dzieł dotyczy zarówno stylistyki, jak i estetyki dzieła. W rozdziale tym Doktorantka wprowadza szereg przykładów nutowych, umieszcza bardzo ciekawe szkice prekompozycyjne Pstrokońskiej-Nawratil, reprodukcje dzieł malarskich, często też wspiera własne ustalenia uwagami kompozytorki, w których znajduje potwierdzenie swych interpretacji. Wyjątek stanowi stwierdzenie dotyczące *Eco per flauti*: „Jakkolwiek interpretacja ta wydaje się interesująca, jednak kompozytorka jej nie potwierdza” (s. 132) (Jest to jednocześnie odosobniony przykład autorecenzji). Ogląd każdego dzieła odbywa się dwuetapowo, najpierw wskazane są zjawiska przyrody i ich reprezentacja w muzyce, a następnie pojawia się analiza narracji muzycznej. Taki układ skutkuje jednak czasem powtórzeniami ustaleń badawczych. Dopełnieniem rozważań są wprowadzane niekiedy ujęcia tabelaryczne, wzmacniające komunikatywność wywodów. Najciekawiej przedstawione zostały trzy utwory wokallyno-instrumentalne: *Fresco V „Éternel” (Człowiek i wiara)*, *Fresco VII „Uru Anna” (Człowiek i światło)* oraz *Assisi* z cyklu „Ekomuzyka”. Dzieła te poddawane były wcześniej analizie w pracach Anny Granat-Janki i Hanny Kostrzewskiej, choć Pani Bartos, poza jednym przypisem, nie odnosi się do tych prac. Pewne wątpliwości dotyczą niektórych interpretacji utworów kameralnych. Analizując drugą część *Pejzażu z pluszczem* na sopran i trójce skrzypiec, zatytułowaną *Łąka*, Doktorantka dopatruje się w miarowej pulsacji i sekundowym ruchu melodii odwzorowania skoku pasikoników (s. 137). Nie wiadomo jednak, na jakiej podstawie wprowadzona jest ta konstatacja, bowiem nie otrzymujemy informacji, aby w partyturze kompozytorka umieściła uwagę o pasikonikach (brak też przykładu nutowego), wiadomo za to, że jedynym słowem wyśpiewanym w całym utworze, przeznaczonym na sopran i trójce skrzypiec, jest okrzyk „Hej!” (pojawia się on w kolejnej miniaturze cyklu zatytułowanej *Smreki*). Szkoda także, że charakterystyka miniatury *Wicherek* na wiolonczelę i fortepian nie jest poparta żadnym przykładem nutowym (s. 140-141).

W rozdziale szóstym, ukierunkowanym na określenie „syndromu” inspirowanej naturą twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Doktorantka wnioskuje, że najwięcej utworów

inspirowanych jest żywiołem wody (obecność czterech żywiołów w analizowanych utworach ilustruje tabela). Jako cechy znamienne dla twórczości kompozytorki Autorka wymienia: 1. nawiązywanie do tradycyjnych modeli gatunkowych i ukształtowań formy (miniatura instrumentalna, passacaglia, fuga, preludium, psalm, chorał, symfonia wokально-instrumentalna), 2. dbałość o formę dzieła i przenoszenie nań zasad symetrii, uwidocznionej w upodobaniu do formy trzyczęściowej, 3. wprowadzenie idiomatycznego gatunku reportażu, 4. wyzyskiwanie brzmieniowych walorów tekstu słownego, pochodzącego głównie z Pisma Świętego, 5. uwrażliwienie na barwę dźwięku (unaocznione w posługiwaniu się kodem kolorystycznym), 6. wyeksponowanie kolorystyki jako elementu służącego przekazaniu treści utworu, 7. stosowanie muzycznych symboli. Brakuje w tym zestawieniu przywołania innych, wcześniej omawianych, ważnych cech techniki kompozytorskiej: posługiwania się metodą przesuwania struktur oraz korzystania ze skal-palindromów. Warto byłoby rozszerzyć ustalenia końcowe i określić np.: czy i jak zmieniały się na przestrzeni prawie czterdziestu lat sposoby reprezentowania rzeczywistości poza-dzielowej w muzyce Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil? Cenną byłaby również próba odniesienia tej twórczości do muzyki innych kompozytorów, dla których natura stanowi istotne źródło inspiracji.

Jednym z końcowych członów dysertacji jest Bibliografia, podzielona na: „bibliografię osobową Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil” (z wyodrębnieniem „literatury podmiotu” i „literatury przedmiotu”) oraz „literaturę cytowaną”. To ostatnie określenie warto byłoby zamienić np. na „literaturę uzupełniającą”, bowiem do „cytowanej” należy przecież także „bibliografia osobowa”. Należy podkreślić, że obszerność bibliografii, jak i zawartość tematyczna cytowanych publikacji świadczą o dobrym osadzeniu badań w literaturze, są także dowodem kompetencji Autorki w zakresie obranej dyscypliny.

Cennym uzupełnieniem pracy jest część dokumentacyjna, obejmująca „kalendarium życia i twórczości” (należałoby dodać: „Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil”) oraz uaktualniony wykaz kompozycji, sporządzony według wytycznych samej kompozytorki. Doktorantka umieściła najpierw „chronologiczny wykaz kompozycji”, po nim zaś wprowadziła katalog utworów ze szczegółowymi danymi (dotyczącymi m.in. części utworu, prawykonań, publikacji, dedykacji, źródeł inspiracji). Określenie „Alfabetyczny katalog utworów” jest mylące, bowiem okazuje się, że jest on przedstawiony w ujęciu systematycznym, według rodzajów muzyki (dzieła instrumentalne, wokalne, wokально-instrumentalne, sceniczne, komputerowe), i dopiero w ramach tychże grup ma zastosowanie porządek alfabetyczny. Wydaje się, że prostszym i czytelniejszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie, zamiast

punktów: „2. Chronologiczny wykaz kompozycji” i „3. Alfabetyczny katalog utworów”, tylko jednego punktu: „Katalog utworów...” z podpunktami: „układ chronologiczny” i „układ systematyczny”.

W zakończeniu pracy zamieszczone zostało streszczenie w języku polskim i angielskim.

Praca napisana została poprawnie językowo, z nielicznymi przykładami literówek (brak znaków diakrytycznych, pomięcia liter, zła odmiana słów), błędów interpunkcyjnych i niezręczności stylistycznych. Niewłaściwie sformułowane jest zdanie: „W muzykologii narracyjność polega na dźwiękowym przedstawieniu historii lub ciągu zdarzeń” (s. 128). (zamiast „w muzykologii” powinno być np. „według muzykologów”). Pisząc o utworach bazujących na wyjątkach tekstu mszalnego należałoby napisać, że przeznaczone zostały do wykonania poza liturgią, a nie „poza kościołem” (s. 229). W odniesieniu do muzyki współczesnej, naznaczonej treściami symbolicznymi odwołującymi do dawnych figur, zastosujemy raczej określenie „neoretoryka”, a nie „retoryka muzyczna” (s. 13). Sformułowanie „tekst i muzyka” (np. s. 232), należałoby doprecyzować jako „tekst słowny i muzyka”. Do pracy „wkradł się” też błąd ortograficzny: słowo „na przemian” piszemy rozłącznie, a nie razem (s. 157). Jeśli chodzi o przykłady nutowe, niektóre (zwłaszcza pochodzące z dzieł o dużej obsadzie wykonawczej) nie zawsze są czytelne. Z kolei w przykładzie 66 nie wiadomo, o partię jakiego instrumentu chodzi. Kolejna uwaga dotyczy cytatów autorów obcych, podawanych w języku polskim – brakuje wskazania, kto jest autorem tłumaczenia, poza tym dobrze byłoby w przypisie podać oryginalną wersję językową (np. przypis 419, R. Scruton, s. 126).

Do ewentualnego rozważenia pozostaje kwestia podziału pracy na rozdziały. Zważywszy na fakt, że rozdziały trzeci i czwarty dopełniają się i nie są obszerne w swych rozmiarach, nasuwa się pytanie, czy nie warto byłoby połączyć je w jeden rozdział, jako kontekstowe i teoretyczne wprowadzenie do części analitycznej? Wątpliwość dotyczy także rozdziału szóstego, który liczy zaledwie siedem stron. Czy ta część pracy rzeczywiście powinna być nazwana rozdziałem? Może warto byłoby jego zasadniczą część wprowadzić do poprzedniego rozdziału, jako ostatni podrozdział, a potem umieścić „Refleksje końcowe”?

Działalność Doktorantki

Jak wynika z dołączonej dokumentacji, Pani mgr Katarzyna Bartos umiejętnie łączy kilka obszarów swej aktywności: naukową, dydaktyczną, popularyzatorską, artystyczną i organizacyjną. Mimo młodego wieku i niedługiego czasu, jaki upłynął od ukończenia przez nią studiów II stopnia w zakresie teorii muzyki, może poszczycić się już licznymi osiągnięciami. Dorobek naukowy Doktorantki obejmuje 23 artykuły naukowe opublikowane w czasopiśmie i monografiach zbiorowych (wydawnictwa polskie i zagraniczne) oraz 15 tekstów popularno-naukowych (głównie felietonów i recenzji), przygotowanych dla czasopisma „Meakultura”, z którym Doktorantka nawiązała współpracę w 2013 roku. Imponująco przedstawia się także udział Pani Katarzyny Bartos w konferencjach naukowych: spośród 41 konferencji, w jakich wzięła czynny udział, 24 miały zasięg międzynarodowy i odbywały się w Polsce oraz za granicą (Litwa, Grecja, Portugalia, Szwajcaria, Wielka Brytania, Norwegia, Serbia, Austria). Zainteresowania naukowe Doktorantki koncentrują się wokół zagadnień związanych z muzyką XX i XXI wieku, zwłaszcza z twórczością polskich kompozytorów. Do tej pory Pani Bartos badała twórczość m.in. Ludomira Rogowskiego, Karola Szymanowskiego, Grażyny Bacewicz, Witolda Lutosławskiego, Witolda Szalonek, Pawła Mykietyna i Agaty Zubeł. W ostatnich kilku latach Doktorantka skoncentrowała swą uwagę na twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, zwłaszcza na związkach tej muzyki z naturą, które to badania podjęła w ramach ministerialnego projektu służącego rozwojowi młodych naukowców. Wyniki dociekań badawczych powiązanych z tematem jej dysertacji doktorskiej przedstawiła dotąd na kilku międzynarodowych konferencjach.

W zakresie działalności dydaktycznej Pani Katarzyna Bartos realizuje przedmioty teoretyczne (harmonia praktyczna, analiza i interpretacja dzieła muzycznego, czytanie partytur, formy muzyczne) w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu (od 2015 roku na stanowisku asystenta naukowo-dydaktycznego). Jest postrzegana jako osoba kreatywna, sumienna i pracowita, o wysokim poziomie kompetencji dydaktycznych i interpersonalnych. Godnym zauważenia jest fakt, iż w ramach ćwiczeń z harmonii podejmuje działania służące nie tylko kształceniu umiejętności analizy harmonicznego, ale także sprzyjające rozwijaniu wyobraźni, inwencji twórczej i umiejętności improwizacji.

Angażując się w proces umuzykalniania dzieci i popularyzację muzyki, Doktorantka przygotowała i poprowadziła szereg warsztatów obejmujących wykłady i zajęcia lekcyjne,

w ramach współpracy z wrocławskim oddziałem Uniwersytetu Dzieci, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu oraz Dolnośląskim Festiwałem Nauki.

Dorobek artystyczny Pani Katarzyny Bartos obejmuje udział w imprezach artystycznych (koncerty, spektakle), podczas których zaprezentowała się jako skrzypaczka i altowiolistka. Kilkakrotnie wzięła też udział w zawodach tańca irlandzkiego (jako solistka) oraz występowała z zespołem tańca irlandzkiego na koncertach i festiwalach.

Pani Katarzyna Bartos podejmuje aktywną działalność organizacyjną. Jeszcze jako członek, a potem wiceprzewodnicząca studenckiego Koła Naukowo-Artystycznego Kompozycji i Teorii Muzyki wrocławskiej Uczelni włączała się w przygotowywanie koncertów kompozytorskich, współtworzyła też studencką, cyklicznie organizowaną konferencję naukową zatytułowaną „Wieloznaczność dźwięku”, która od 2014 roku ma zasięg międzynarodowy. Poza działaniami związanymi z przygotowaniem kilku edycji tej Sesji, Doktorantka dopomagała też w organizacji innych konferencji odbywających się we wrocławskiej Uczelni: dwóch edycji Międzynarodowej Konferencji „Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej” (2016, 2019) i Międzynarodowej Konferencji „Analiza dzieła muzycznego „Historia-theoria-praxis” (2017). Brała też udział w organizacji Mistrzowskiego kursu prof. Eero Tarastiego (2016).

Dbając o stałe doskonalenie swego warsztatu naukowo-badawczego, Doktorantka wstąpiła w 2017 roku w szeregi prestiżowego Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej PTAM, którego działania skupiają się wokół szeroko pojętej percepcji i naukowej interpretacji muzyki.

Pani Katarzyna Bartos, jak zaznaczyła w dokumentacji, wiąże swoje plany z pracą naukowo-badawczą, a jednym z jej celów, co warto z uznaniem podkreślić, jest szlachetna misja promocji twórczości polskich kompozytorów współczesnych za granicą.

Konkluzja:

Praca Pani mgr Katarzyny Bartos, która jest pierwszą próbą syntetycznego ujęcia problematyki inspiracji naturą w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, stanowi istotny wkład do teoretycznej refleksji na temat muzyki polskiej XX i XXI wieku. Jej zawartość merytoryczna utwierdza w przekonaniu, że dysertacja Pani Katarzyny Bartos spełnia wymogi

nakładane na prace doktorskie, sformułowane w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku.

Oceniając pozytywnie kompetencje Doktorantki oraz naukowe zalety jej rozprawy, wnoszę o dopuszczenie Pani mgr Katarzyny Bartos do dalszych etapów procedury przewodowej.

Elżbieta Szumko