

**Prof. dr hab. Zbigniew Bargielski**  
**Akademia Muzyczna**  
**imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy**  
**Dziedzina sztuki muzyczne**  
**Dyscyplina artystyczna *kompozycja i teoria muzyki***

Bydgoszcz, dnia 26.06.2019 roku

## **RECENZJA**

w przewodzie doktorskim mgr Zofii Dowgiałło-Zych przygotowana na zlecenie Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie, na podstawie ustawy z dnia 14.03.2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, Dz. U. Nr 65, poz. 595 wraz ze zmianami, Dz. U. z dnia 27.07.2005 roku Nr 164, poz. 1365, art. 18 ust. 2 pkt. 1 i 2.

Przedstawiona przez Panią mgr Zofię Dowgiałło-Zych kompozycja *Głosk* jest pretekstem lub „gestem” skierowanym w stronę rozważań nad problematyką „rozumienia”, które według H. G. Gadamera jest ściśle związane z językiem. Przyjmując filozoficzną tezę, że rzeczywistość jest chaosem, w którym pływają, niczym glony w akwarium, idee (G. Deleuz, F. Guattari) ukonkretnieniem tego problemu jest w naszym przypadku symboliczny język jakim operuje świat zjawisk dźwiękowych muzyki. Strumień idei skanalizowany w filozofii, nauce i sztuce, wytwarza swoje pojęcia – metajęzyk i umożliwia wybór drogi, którą podąża nasza wyobraźnia. Wyobraźnia, której zasoby są nie tyle nieskończone, co niewyobrażalne.

Kompozycja *Głosk* jest dla Autorki wytworem filtru, może pierwszego, dzięki któremu chaos przekształca się w „porządek”. Działania temu służące są przyczyną powstania kompozycji. Tytułowe określenie „słowo-obraz” to według Autorki stop „abstrakcyjnego słowa i wyobrażonego obrazu”, który staje się metaforą etapu tworzenia. Kompozytorka zaznacza, że „słowo-obrazy” przekładają idee twórcze na język werbalny, ale jednocześnie uzupełnia tę konstatację, zauważając że „słowo-obrazy” sytuują się jednak poza językiem werbalnym. „Słowo-obrazy” (jak łączyć ten neologizm?) składają się na: „...wielokierunkowy przepływ sensów za pośrednictwem dźwięków, obrazów i słów”, a dalej czytamy: „...poszczególne człony słowo-obrazu spaja afekt, który oznacza dla mnie poruszenie”. Autorka jakby rozszerza immanentne zasoby „słowo-obrazów”. Mógłbym, przyjmując do wiadomości tłumaczenie procesów doprowadzających do etapu werbalizacji, nazwać je zbyt banalnym określeniem „wrażenia”. Przyjęcie tej nomenklatury może uprościłoby nieco sprawę, choć zderzyłoby się z

szeroko rozumianym innym określeniem – „języka naturalnego”. Ostatecznie, ten fragment swojej wypowiedzi, Autorka puentuje: „Obecność ‘słowo-obrazów’ w procesie twórczym znacząco rozszerzyła horyzont rozumienia muzyki”. Tym samym Kompozytorka kwalifikuje się do grona zwolenników semiologii. Składa się na to szeroka akceptacja niezbywalnych związków twórczości artystycznej i języka (lingwistyki). Badanie języka, jego funkcji jako systemu znaków funkcjonujących w określonej społeczności, wyjaśnianie zarówno obustronnych oddziaływań, jak i włączanie struktury języka w sam proces twórczy i jego objaśnianie – to szeroki zakres owego mariażu.

Pani mgr Z. Dowgiałło-Zych, niekiedy podąża – wydaje mi się – wąską drogą między analizą procesów mówienia poprzez konkretne dzieło sztuki, choć z drugiej strony twierdzi, że rzeczywistość sztuki wymyka się językowi naukowej analizy. Tym niemniej taki styl interpretacji (myślenia) wydaje się Jej kuszący i wiele obiecujący. W tym świetle Autorka widzi inny problem – problem rozumienia, który według M. Heideggera jest specyficznym elementem ludzkiej natury, realizowanym poprzez tradycję, konwencję i przed-sądy. Jeszcze raz podkreśla ambiwalencję między nauką a sztuką, zauważając jednak: „...pogłębienie rozumienia [dotyczy utworu *Głosk*] dokonać się może w toku hermeneutycznej ‘rozmowy’ autora [...], pierwotne wyobrażenia dźwiękowe powinny zderzyć się z rzeczywistym oglądem utworu. W dialogu tym mogłaby dojść do głosu prawda o utworze, [która] ujawniłaby się ze względu na aktualny kontekst, historyczno-kulturowe tło”. A więc „rozumienie” i „prawda” – dwa filary głębokiego dyskursu o sztuce. Niestety, piszący te słowa, z racji osobistych poglądów, nie może brać udziału w dyspucie, ponieważ wplatanie własnych sądów (opinii) zakłóca tryb recenzji.

Pani Z. Dowgiałło-Zych idzie w coraz dalsze introspekcje, które według niej mają przybliżyć, a nawet w pełni odsłonić nowy kompozytorski ład. Do dyskursu włącza rozważania na temat metafory (P. Ricoeur: *Proces metaforyczny jako poznanie wyobrażenie i odczuwanie*). Ma to pomóc poprzez uznanie metafory jako podstawy terminologii muzycznej. Mało tego, zdaniem Autorki: „...metafora umożliwia zarówno myślenie o muzyce, jak i samo jej wymyślanie”. *Metafora i obraz...* to część wprowadzająca do pisemnego komentarza objaśniającego dzieło Doktorantki. Wplata ona weń rozważania na temat językowego charakteru muzyki, rozważa: czy akt twórczy może być w ogóle przedmiotem opisu, czy wyobrażenie dźwiękowe daje się uchwycić za pomocą słów, czy granica języka jest również granicą rozumienia. Autorka stwierdza, że „...przedmiotem rozumienia mogą być w pierwszej kolejności te elementy utworu, które bezpośrednio wynikają ze świadomych irracjonalnych decyzji kompozytora”.

Stwierdzenie chyba słuszne, choć nieodkrywcze... Autorka jeszcze raz stwierdza, że „słowo-obraz” jest konstrukcją pojęciową, która przybliża charakter osobistego doświadczenia muzyki. Doktorantka mówi: „...imperatyw rozumienia kompozycji muzycznej skłonił mnie do wkomponowania autorskiego opisu utworu w filozoficzny dyskurs”. Jeszcze dalej konstatuje: „...język jest fenomenem, który umożliwia rozumienie”. Wnikamy coraz głębiej (co nie zawsze znaczy klarowniej) w rozbiór metaforyczno-słowny (Hannah Arendt), w język poezji i język namysłu nad dziełem sztuki. Autorka, za Heideggerem, podaje: „...dzieło sztuki wydarza się jako gra otwartości i skrytości bytu”. Z drugiej strony przytacza myśl L. Wittgensteina: „...o czym nie można mówić o tym trzeba milczeć”. Koresponduje to ze stwierdzeniem, iż istota metafory pozostaje tajemnicą. W nawiązaniu do swojego utworu Doktorantka sugeruje, że jego idea „wyrasta z dźwiękowych i obrazowych wyobrażeń oraz ze wspierających słów [...]. Sytuację komplikuje fakt, że utwór muzyczny uobecnić się może jedynie w postaci brzmieniowej [...] [zaś] przedmiotem jego opisu może być tylko jego idea ujęta jako notacja” – oto niektóre tezy, refleksje Autorki. Przytaczam je wielokrotnie, ponieważ prowadzą moją myśl w kierunku, który mógłbym, z pewną obawą, tak sprecyzować: Pani Z. Dowgiałło-Zych porusza się po linii, która nie wykazuje gwarancji bezpieczeństwa. Jest ona z jednej strony zawieszona nad obszarami wyobraźni, swobody, inspiracji, fantazji, niespodzianki, tajemnicy, z drugiej zaś – jest dręczącą pokusą ujarznienia tego potencjału, który – wydawałoby się – domaga się opisu, określenia, dookreślenia, sprawdzenia, udowodnienia, akceptacji „służbowej”, podporządkowania, zaliczenia, wszechobecnej penetracji, nawet jeśli materia jest nieuchwytna, iluzoryczna, nieprzewidywalna. Jest to balans słów, pojęć, terminów, dociekań autorytetów, godnych muzykologicznych działań uszlachetniania sztuki przez wiedzę, prymatu myśli nad sferą intuicywną, niedookreśloną oceaniczną głębią, liczeniem chmur... T. Baird powiedział: „Staram się przecież myśleć i pracować świadomie. Usiłuję poznawać samego siebie i mimo to nawet dla mnie niecałkowicie jasny jest np. proces powstawania utworu muzycznego”. Pamiętam powiedzenie P. Valery’ego: „gdy mnie pytają co chciałem powiedzieć w utworze odpowiadam – niczego nie chciałem powiedzieć, tylko chęć kreatywności spowodowała to, co powiedziałem”<sup>1</sup>.

Według Heideggera myślenie poszukujące prawdy sytuuje się w sąsiedztwie poezji. Poszukiwanie właściwego słowa należałoby zamienić na poszukiwanie własnego słowa. Nie od rzeczy byłoby również poszukiwanie sensu użycia słowa. Pocięchą jest stwierdzenie Autorki: „...pragnęłabym kiedyś usłyszeć muzykę, która stwarzałaby wrażenie plastycznej

---

<sup>1</sup> Cytowane z pamięci.

wielobarwnej substancji”. Wydaje się, że *Głosk* stanowi poruszenie myśli, „rozgorączkowanie”, afekt (jako wyobrażenie lub doznanie przed „spełnieniem”). Meldują się tu: Pitagoras, łączący skale muzyczne ze stanem duszy, dominacja XVII-wiecznego afektu, „poruszanie duszy” (Zarlino), XVIII-wieczne eksponowanie namiętności, romantyczna ekspresja uczuć XIX wieku. Ale Doktorantka oznajmia: „Komponując utwór nie próbuję wyrażać własnych uczuć [...], komponuję afekty i percepty o charakterze autonomicznym [...], komponuję w afekcie – poruszeniu ku tworzeniu”. Jakże to? Afekt i to „bez własnych [a może czyichś] uczuć”? Przypomnę refleksje Lutosławskiego: „...aby coś skomponować [...] muszę nie dawać przystępu żadnej takiej myśli, która zmierzałaby do ‘nazwania’ czy ‘zaszeregowania’. W wyobraźni kompozytora nagle powstaje coś, czego przed ułamkiem sekundy nie było”.

„Jeżeli brakującym elementem jest [jak mówił Ricoeur] uczucie, to pojawia się pytanie o jego właściciela”. A może uczucie można by nazwać afektem?

W rozdziale *Materia i wiązanie utworu* Autorka – Kompozytorka omawia rolę przestrzeni i czasu w swojej kompozycji. W tym kontekście wypada wspomnieć o szczególnym (choć nienowym) potraktowaniu orkiestry – o jej układzie przestrzennym oraz podziale na dwa przeciwstawione sobie kompleksy. Oba te zespoły są jakby „przecięte” w połowie „warstwą” elektroakustyczną. Jeżeli zaś chodzi o problematykę czasu, traktowanego jako studium czasu, o proporcje czasowe, mamy do czynienia m.in. z projekcją złotej proporcji, ciągu Fibonacciego – jak wiadomo – nie są to nowe zabiegi. Autorka wyjaśnia: „nie zamierzałam tworzyć paraleli fizykalnego świata poprzez zastosowanie w kompozycji matematycznego modelu [...]. Wręcz przeciwnie, złota proporcja jest wyrazem mojej tęsknoty za harmonią w świecie [...] niewielkie wyspy ładu kontrastują z makrostrukturą zdarzeń, pełną krętych ścieżek, przeskoków i paradoksów”. Owe stany – procesy można np. odnaleźć w taktach: 73-102 partytury. W tych, jak i w innych, działaniach niebagatelną rolę odgrywa przestrzeń akustyczna – „czasoprzestrzeń”. Wielokrotnie następują zderzenia orkiestry z warstwą elektroakustyczną, która uczestniczy w procesie transformacji, choć sama pełni rolę czynnika *constans*. Ale i ona ujawnia swoje etapy, współgrające z tkanką orkiestry, własne oddechy, zmieniające czas trwania działań (np. oparcie się na ciągu liczbowym Fibonacciego).

Podrozdział *Język harmoniczny*. Doktorantka określa język harmoniczny jako próbę dostosowywania dźwiękowych wyrazów do pierwotnej, przed-językowej, intencji. Jest to określenie bardzo szerokie bez obowiązującego systemu, jakby Wittgensteinowska „gra językowa”, którą się rozumie, wiążąc z pewną nabytą techniką i wykształceniem. W wypadku utworu *Głosk* mamy do czynienia ze skomplikowanym systemem „dziedziczenia”

genetycznego kodu pojęć i znaczeń, czyli mówiąc prościej – odwołania się do tradycji i wielości figur na tablicy gier. Szczególną rolę spełnia tu Messiaenowska teoria *modi o ograniczonej transpozycyjności*. Modi zostały przełożone na „wielooktawowe modele”, poza systemem równomiernie temperowanym. Dzięki rozszerzonym technikom wykonawczym barwa staje się istotnym współczynnikiem harmonii (multifony, glissando flażoletowe, szумы, dźwięki *quasi* perkusyjne – wzięte jakby z Crumba). Do tych elementów dochodzi skordatura w smyczkach (o określonej długości mierzonej w centach). Autorka, kończąc swoje wywody na ten temat twierdzi: „harmoniczny kolor kompozycji *Głosk* wyłoni się dopiero podczas jej wykonania [...] ścisła prognoza jest niemożliwa” – myśl to zgoła nieodkrywcza?!

*Warstwa elektroakustyczna*. Kompozytorka napisała, że „Wydobyte zostaje to, czego w warunkach akustycznych nie jesteśmy w stanie słyszeć. Komputer posłużył więc jako aparat orkiestrowy”. Mamy do czynienia z przekształcaniem brzmienia instrumentów akustycznych, jednak te działania nie mają charakteru dekonstrukcyjnego, lecz rozszerzają zasięg oddziaływania instrumentów tradycyjnych. Jest jakby orkiestra *in spe* – wirtualna, wychodząca z rzeczywistości.

*Aranżacja światła*. To dopełnienie, które współgra, „wydarza się” – jak mówi Kreatorka – podczas wykonania. Rozjaśnianie i wyciemnianie sceny (widowni), punktowe podświetlenie muzyków, dyskrecja ogólnego obrazu. W takcie 181 rozpoczyna się projekcja wideo. Jej zadaniem jest prezentacja akwareli Autorki, akwareli, którą malowała z myślą o swoim utworze. Jest to abstrakcja, jakby nieco rozmyty zapis napięć między kolorem a światłem. W takcie 186 światło projektora gaśnie, natomiast ostatnią minutę utworu wypełnia solowa partia harfy, punktowo oświetlonej.

Autorka wyróżnia trzy rodzaje *gestów muzycznych utworu* (Rozdział *Gesty muzyczne utworu*):

1. *Kruszenie* – jest konsekwencją narastania dźwięku, jego nabrzmiewania w cyklu zjawisk dźwiękowych. <sup>Rezultatem –</sup> Utrata dynamiki, harmonicznego, ciągłości brzmienia ~~PP~~;
2. *Zderzenie* – to rozciągnięty w czasie umiejscowiony punkt spotkania odmiennych typów brzmień, akustycznych z nieakustycznymi, zderzenie zespołów instrumentalnych, dźwięków z ciszą, ich odmiennych ruchów;
3. *Prześwit i cień* – metafora prześwitu wzięta z filozofii Heideggera: bycie i byt związane ze sobą. Różnicą między nimi jest „dzieje się”. Bycie usuwa się w cień gdy ukazuje się byt. Prześwit umożliwia mu wyjście z ukrycia. W kompozycji *Głosk* prześwit i cień stanowią formotwórczy splot perceptów i afektów. Dzięki nim ożywają relacje między dźwiękami.

W podrozdziale *Kompozytor w dialogu ze swoim utworem* Doktorantka mówi: „jestem w stanie spojrzeć obiektywnie na owoc swojej pracy”, a dalej: „...możliwość zrozumienia tekstu przez interpretatora [...] pozostaje wciąż pod znakiem zapytania”. Pociesza się, że „...według Gadamera nasze zakorzenienie w języku jest również źródłem wiedzy, chociaż wiedzę tę musimy nieustannie poddawać krytyce”.

Kończąc swoje wywody Autorka mówi m.in.: „Pojęcie słowo-obrazu powinno teraz wejść w społeczny obieg”. Za Gadamerem dodaje, że „...interpretacja tekstu partytury dopełni się dopiero wówczas, gdy stanie się przedmiotem porozumienia między ludźmi”.

Wysokie to założenie! Są to myśli optymistyczno-życzeniowe... Osiągnięcie takiego stopnia międzyludzkiego porozumienia pozostaje w sferze suspicji.

Wracając do partytury utworu Pani Dowgiałło-Zych, bo chyba ona powinna być zwieńczeniem rozważań, które legły u podstaw *Głosk*. Jest owa partytura dowodem niezwyklej sprawności Autorki w zakresie instrumentacji. Na tym polu wiedzę ma ogromną, której pozazdrościć mogliby znaczący kompozytorzy. Dzięki zastosowanym zabiegom odbieram utwór jako kalejdoskop pomysłów „pajęczej” proveniencji, jako swoisty karnawał wyobraźni w jej niezwyklej wędrówce do... W tym miejscu zawieszam pióro...

Punkty wyjścia Autorki, pochodzące z filozofii, to wnikanie w problematykę porozumienia, ale i interpretacji, stabilizacji i relatywizmu, symbolu i konkretności, definicji języka traktowanego jako język uniwersalny lub język określony miarą wyboru płaszczyzny działań. Sens właściwego dotarcia utworu w jego wersji „akustycznej” mają ratować „słowo-obrazy”, które jednak, jak się okazuje, nie są skierowane w swojej treści do odbiorcy, nie mają swoich muzycznych gestów i afektów. Ale Doktorantka pisze: „To właśnie muzyka jest treścią metafory, wyrażonej za pomocą ‘słowo-obrazu’”.

Owa feeria słów, znaczeń, treści, pojęć, godna działań delfickich Pytii, staje się w świetle naukowego opisu słownym równoważnikiem dźwięku, którego interpretacja jest świętym przywilejem odbiorcy.

Notabene, bywa niekiedy w tym zderzeniu słowa i dźwięku, że obraz muzyki tworzonej przez jej opis jest więcej znaczący niż ona sama. Być może jest to niekończący się spór intuicji ze świadomością tak często występujący w kreacjach artystycznych.

Sama partytura *Głosk*, tak ujmująco koronkowa w swej postaci, niezwykle efektowna w użyciu środków wspomagających kolorystykę jest wyrazem nie tylko wiedzy, ale i fantazji twórcy. Jest niestereotypową tkanką *in statu nascendi*. Niestety, nie mamy jej dźwiękowego obrazu, niepokoi niemożność usłyszenia tego „co konkretnie utwór ma do powiedzenia”, a J.

Ortega y Gasset mówił: „Najważniejszą właściwością jabłka jest ta, którą poznajemy, zabrawszy się do jedzenia”. Alternatywnie można to ująć – jak P. Boulez:

„Wszystko jest dobre, nic nie jest złe; nie ma żadnych wartości i wszyscy są zadowoleni”.

Nie wzorując się na Boulezie muszę jednak podkreślić wnikliwą penetrację obszarów filozofii oraz komplementarne funkcjonowanie obydwu części pracy Doktorantki – w części analitycznej Autorka prowadzi czytelnika, „krok po kroku”, przez zawile i niekiedy wykluczające się pojęcia, by w możliwie logiczny sposób zaznajomić go z wykładnią procesu twórczego. Dodatkowo, rzetelność opracowania części teoretycznej (pisemnej) podnosi m.in. wprowadzenie takich elementów jak obszerna bibliografia, przekonująca o erudycji Autorki. Część druga dysertacji zaś (kompozycja *Głosk*) imponuje rozległością świata dźwięków, jego tkanką o rzadko spotykanym wzorze.

Ponadto, przedstawione przez Panią Z. Dowgiałło-Zych *dossier* pozwala skonstatować rozbudowaną działalność artystyczną Doktorantki i wynikający zeń imponujący dorobek.

#### **Podsumowując:**

Praca mgr Zofii Dowgiałło-Zych spełnia, w moim przekonaniu, wymagania nakładane na dysertacje doktorskie, określone w art. 17 ust. 1 i 2 ustawy z dnia 14.03.2003.

**Pracę doktorską Pani mgr Zofii Dowgiałło-Zych przyjmuję w całości i wnoszę do Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie o dopuszczenie Doktorantki do dalszej procedury przewodowej.**

Zbigniew Bargielski

