

Autoreferat

1. Mikołaj Rykowski

2. Dyplomy i stopnie naukowe

Dyplom magistra sztuki w zakresie gry na instrumencie – klawecie. Wydział Instrumentalny Akademii Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego w Poznaniu.

Praca dyplomowa pod kierunkiem prof. Zdzisława Nowaka: *Anton Stadler – klawecista epoki mozartowskiej*, 2000.

Dyplom magistra muzykologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Praca magisterska pt. *Tradycja Harmoniemusik i jej kulminacja w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta* pod kier. prof. UAM dr. hab. Ryszarda Daniela Goliańska, 2003.

Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie historii – muzykologii. Rozprawa doktorska pt. *Harmoniemusik – społeczny i artystyczny fenomen kultury muzycznej Europy Środkowej w XVIII i I połowie XIX wieku* została przygotowana pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Ryszarda Daniela Goliańska, 2011.

3. Od 2011 roku Mikołaj Rykowski jest zatrudniony na stanowisku adiunkta w Zakładzie, a od 2015 roku w Katedrze Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego. W 2015 roku Mikołaj Rykowski objął także funkcję Pełnomocnika Rektora ds. Grantów Badawczych. W 2016 roku został zastępcą kierownika Katedry Teorii Muzyki oraz przewodniczącym Wydziałowej Komisji Wyborczej. Od 2018 roku jest opiekunem Koła Artystyczno-Naukowego Studentów Dyrygentury Symfonicznej i Operowej. Jest także członkiem Rady

Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

4. Wskazany przez mnie osiągnięciem wynikającym z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki jest jednotematyczny cykl publikacji:

a) Franz Xaver Scharwenka – artysta w świetle procesu globalizacji

b) Spis publikacji:

I Interpretacja globalistyczna dzieła muzycznego

Artykuły:

1. *Toward a Theoretical Model of Music Glocalization*, Mikołaj Rykowski and David G. Hebert, [w:] *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, Cambridge 2018, s. 346-375.

2. *Glokalizm a kultura muzyczna – teorie i interpretacje*, „De Musica Commentari”, 3/2017, s. 131-141.

Książka:

3. *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, red. David G. Hebert, Mikołaj Rykowski, Cambridge Scholar Publishing 2018.

4. *Miejski gust w świecie globalnej strategii manipulacyjnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, t. XVI, 2018, s. 131-148.

II Twórca wobec procesu globalizacji

Artykuły:

5. *Twórczość Franza Xavera Scharwenki w kręgu europejskiego romantyzmu – rozważania wstępne*, „De Musica Commentari”, 1/2015, s. 75-81.

6. *Konteksty narodowe twórczości Franza Xavera Scharwenki*, „De Musica Commentari”, 3/2017, s. 189-201.

7. *Opera „Mataswintha” Franza Xavera Scharwenki w perspektywie przemian niemieckiego teatru operowego końca XIX wieku*, [w:] *Feliks Nowowiejski i jemu współcześni wobec idei muzycznych przełomu XIX i XX wieku*, red. Ilona Dulisz i Joanna Schiller-Rydzewska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, 2018.

8. *Powtórzenie i redystrybucja – elementy globalne w muzyce Franza Xavera Scharwenki*, „De Musica Commentari”, 4/2018, s. 95-104.

9. *Twórczość Franza Xavera Scharwenki (1850-1924) jako przedmiot interpretacji globalistycznej*, [w:] *Idea wolności w twórczości kompozytorskiej i myśli o muzyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019, s. 358-365.

Książka:

10. *Polifonia życia – biografia Franza Xavera Scharwenki*, Poznań 2018.

c) Omówienie celu naukowego

Wprowadzenie

Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?
Paul Gauguin

Filozoficzne pytania z tytułu alegorycznego obrazu Paula Gauguina ludzkość zadaje od stuleci. Chociaż trzeba przyznać, że pytanie o byt długo nie było centralnym punktem filozofii. Za jej cel stawiano raczej poznanie przyrody, w czym pomóc miała np. Kartezjańska metoda *mathesis universalis*. W toku rozwoju myśli filozoficznej okazało się jednak, że kosmos uniwersalnej matematyki, porządku i miary nie wyczerpuje wszelkiego poznania. Dostrzeżono też – jak Giambattista Vico (1668-1744) – że właściwym celem naszej wiedzy nie jest poznanie przyrody ale samych siebie. Ów myśliciel z Neapolu stwierdził, że *wszelka wiedza naprawdę pojmuje i przenika tylko to, co sama wytworzyła*. [...] *Człowiek rozumie tylko tyle o ile jest twórczy, a ten warunek może być spełniony jedynie w świecie ducha, nie zaś w świecie przyrody*¹. Konstatacje Vico sprawiły – jak zauważa Ernst Cassirer – iż po raz pierwszy logika odważyła się wyjść poza obszar matematyki i przyrodoznawstwa, by zająć się wytworami kultury. Tego rodzaju przemyślenia towarzyszyły autorowi podczas studiowania losów Franza Xavera Scharwenki, o którym można było przeczytać, że to kosmopolita, twórca „polsko-żydowski”², albo – jak głosiła agresywna propaganda nacjonalistyczna w Niemczech lat 20. – „słowiański bękart o niemieckiej krwi”³. Czy badania jego twórczości mogą dać odpowiedź na pytanie kim był?

¹ E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, Kraków 2011, s. 36.

² F. M. Friedrich, *Joseph Joachim, der Meister der Geige, Waldemar Meyer, sein 1. Schüler: Roman-Biographie im Berlin des 19. + 20. Jahrhunderts*, Starnberg 2008, s. 190.

³ R. M. Breithaupt, *Spieltalent und Rasse*, „Die Musik”, Jahrgang 21, zesz. 15, 1922, s. 38.

Cel naukowy

Generalnym zamierzeniem badawczym Dzieła zatytułowanego jako *Franz Xaver Scharwenka – artysta wobec procesu globalizacji* było wielostronne scharakteryzowanie twórczości i działalności Franza Xavera Scharwenki, niemieckiego kompozytora, pianisty i pedagoga o polskich korzeniach. Po dokonaniu wstępnych analiz twórczości artysty pojawiły się pytania i hipotezy badawcze. Jakie są konstytutywne cechy stylu kompozytora? Jaką rolę odegrały w jego kształtowaniu elementy polskie a jakie niemieckie? Jak przedstawiają się wzajemne relacje idiomu kompozytorskiego i języka muzycznego epoki? Czy globalny zasięg i popularność zostały osiągnięte dzięki stylowi indywidualnemu, czy też – a taką możliwość także trzeba wziąć pod uwagę – twórca, znając ogólne założenia estetyki romantyzmu, dodał do swoich utworów np. polski koloryt, np. dla osiągnięcia zysku. Hipotezą było, iż na to ostatnie pytanie odpowiedź może dać interpretacja z perspektywy procesu globalizacji (która będzie określana jako interpretacja globalistyczna). Taki zamysł jednak wymagał weryfikacji. W tym celu autor postanowił stworzyć i poddać weryfikacji model interpretacji globalistycznej w odniesieniu do muzyki. Intencją tak pomyślanego planu działań było – podążając tokiem rozumowania Vico i Cassirera – odkrycie *logiki* twórczości i działalności Franza Xavera Scharwenki, a w rezultacie przybliżenie się do odpowiedzi na kluczowe pytanie tożsamościowe.

Glokalizacja – uzasadnienie metodologii badań

Na początek kilka faktów. Muzyka Franza Xavera Scharwenki jest silnie zakorzeniona w dwóch tradycjach muzycznych: post-chopinowskiej i niemieckiego akademizmu (co jest śladem jego polsko-niemieckich korzeni, które były

przedmiotem rozważań np. w artykule *Konteksty narodowe twórczości F. X. Scharwenki*, op. cit., s. 189-201). Poza tym, artysta funkcjonował jak na owe czasy globalnie, ponieważ koncertował we wszystkich najważniejszych ośrodkach muzycznych w Europie i Rosji, a także w Stanach Zjednoczonych. Liczne *tournees* koncertowe za ocean były częścią ogólnej ekspansji kultury europejskiej do „Nowego świata” – jak wiadomo na fali tej potężnej emigracji muzycznej sukces w Stanach Zjednoczonych odniosło wielu muzyków, by wspomnieć Antonina Dworzaka, a z kręgu niemieckiego zaś – Leopolda i Waltera Damroschów. W przypadku koncertów, np. w Prowincji Poznańskiej, możemy zaobserwować ciekawe konteksty koncertów odbywających w miejscach, gdzie stykały się różne kultury. Oto niemiecki artysta o polskich korzeniach (urodzony w Samter, dziś – Szamotuły) – na przekór, by tak rzec, tzw. poprawności politycznej – prezentował w Poznaniu, Malborku czy Toruniu autorskie utwory, zawierające stylizacje tańców narodowych tzw. *Polnische Tänze* (koncerty te zostały opisane w biografii artysty *Polifonia życia*, op. cit., s. 63). Te kompozycje stały się rychło wizytówką artysty na całym świecie!

Przy wyborze metodologii badań twórczości i działalności Franza Xavera Scharwenki należało zatem uwzględnić nie tylko kwestie muzyczne, ale owe szerokie – by rzec, globalne – konteksty zafunkcjonowania dzieła młodszego z braci Scharwenków. Przyjęto następującą kolejność działań naukowych. Konieczne stało się scharakteryzowanie cech konstytutywnych muzyki Szamotulanina. Analiza, opis i interpretacja stylu wybranych utworów fortepianowych (i opery *Mataswintha*) miały określić determinanty tej twórczości. Następnym krokiem było zbadanie, w jaki sposób postrzegano i definiowano jego styl na świecie (recepja). Wobec takiego stanu rzeczy zainteresowanie autora zostało ukierunkowane w stronę studiów nad zagadnieniem globalizacji, a w konsekwencji, szczególnie interesujący okazał się koncept glokalizacji. Termin

ów pojawiał (i pojawia) się w rozmaitych obszarach ekonomii, kulturoznawstwa, socjologii czy antropologii kultury i był przedmiotem rozważań autora (*Glokalizm a kultura muzyczna – teorie i interpretacje*, op. cit., s. 131-141). Z wielu definicji warto przytoczyć tę autorstwa Victora Roudometofa zawartą w najnowszej literaturze przedmiotu, tj. w książce *Glocalization – A Critical Introduction* (op. cit.). Wedle tego badacza globalizacja to *globalizacja, która uległa procesowi refrakcji poprzez to, co lokalne* lub (w innym miejscu): *globalność widziana przez soczewki lokalności*⁴. Studium Roudometofa zawiera szerokie rozumienie globalizacji, która nie jest jedynie odpowiedzią na intensyfikację globalizacji w latach 90., lecz może stanowić model analityczny dla określenia ogółu zależności, relacji, procesów występujących pomiędzy sferą lokalności a globalności. Victor Roudometof postuluje zastosowanie globalizacji jako autonomicznej koncepcji analizy (*analytically autonomous concept*) lub – **jak to zostało przyjęte w przedkładanym Dziale – interpretacji glocalistycznej**. Oto jej najważniejsze elementy:

- a. **glocalizacja** jako ogół procesów odbywających się pomiędzy jakościami lokalnymi a globalnymi;
- b. **glocalność** jako zespół uwarunkowań, dzięki którym mogły zaistnieć procesy glocalizacyjne, np. dzięki takim cechom, jak: naturalna zdolność do życia w pluralizmie kulturowym i religijnym oraz do modyfikowania globalnych wpływów (taki stan staje się często przedmiotem badań nad zjawiskami kreolizacji, hybrydyzacji, synkretyzmu i transkulturacji);
- c. **glocalizm** rozumiany jako konkretna polityka prowadzona w celu uzyskania założonych celów.⁵

⁴ V. Roudometof, *Glocalization – A Critical Introduction*, New York 2016, s. 79.

⁵ Ibidem, s. 63-80. Do tego zakresu Roudometof zalicza także tzw. *globalizację* (termin Georga Ritzera) – czyli strategię korporacji i firm globalnych nakierowaną na zdominowanie lokalnych wartości kulturowych, celem przeobrażenia ludzi w bezwolnych konsumentów, z czasem pozbawionych naturalnych zachowań kulturowych.

Wedle Victora Roudometofa immanentną częścią rozważań o globalizacji jako procesie, globalności jako uwarunkowaniach oraz globalizmie jako określonej polityce winno być poszukiwanie tzw. ośrodka władzy decydowania. Innymi słowy: co lub kto decyduje o tym, że np. w dziedzinie kultury wartości lokalne zostają zachowane, mimo wpływu globalnych tendencji? Czy jest to szczególna zdolność danej grupy, jakiejś jednostki, społeczeństwa? A może o kształcie lokalno-globalnych relacji decyduje określona polityka (państwa, jednostki, etc.)?

Glocalizacja w ujęciu Roudometofa czy innych badaczy nie została zilustrowana przykładami ze sfery muzycznej. Konieczne zatem okazało się wypracowanie *modus operandi*. W artykule *Toward a Theoretical Model of Music Glocalization* (op. cit.) zaprezentowano autorski model (w oryginale *Glocal Bad model*), który ma na celu scharakteryzowanie relacji pomiędzy jakościami lokalnymi a globalnymi w utworach muzycznych. Relacje te mogą być najogólniej dwojakiego rodzaju:

- globalna narracja bądź styl są modyfikowane na potrzeby lokalnych upodobań, odrębności (*Reactive glocalization*);
- wartości i jakości lokalne są rozpowszechniane poprzez wpisywanie ich w globalne procesy, style i poetyki (*Proactive glocalization*).

W omawianym rozdziale wyszczególniono także typy muzycznych glocalizacji, biorąc pod uwagę ilość i proveniencję kulturowych składników dzieła muzycznego. I tak, w owym modelu globalnym (*glocal model BAG*) wyszczególniono:

- muzyczną mozaikę (*audiomosaic*) – czyli kompozycję składającą się z wielu elementów o różnej proveniencji kulturowej czy etnicznej;
- typ *bushimi*, tzn. połączenie dwóch elementów o różnej proveniencji⁶;

⁶ *Bushimi* to połączenie japońskiego sushi i meksykańskiego burrito.

Dodatkowo wyróżniono także zjawisko *Glocklization* (od rodzaju pistoletu glock), które jest przykładem negatywnego zjawiska, kiedy to np. globalna korporacja czy instytucja wykorzystuje lokalne preferencje i kulturowe przyzwyczajenia grup ludzi w celu osiągnięcia zysku.

Autor podjął decyzję o zastosowaniu tej koncepcji analitycznej w odniesieniu do twórczości działalności Franza Xavera Scharwenki. Przenikają się tu bowiem jakości lokalne i uniwersalne (a). Jego utwory fortepianowe utrzymane są w języku muzycznym epoki romantyzmu (w owej charakterystycznej dla ery Wilhelmińskiej patetyczno-wzniosłej postaci⁷), a jednocześnie noszą odmienny, lokalny rys kulturowo-etniczny. Z poglądów kompozytora (wyrażonych w *Klänge aus meinem Leben*, Lipsk 1922⁸) dowiadujemy się, że wysoko cenił kulturowy i religijny pluralizm – np. w kontekście młodych lat spędzonych w Szamotułach. Dzięki temu można zaobserwować wykształcenie się u niego naturalnych zdolności do łączenia różnych pod względem kulturowo-narodowościowym tendencji stylistycznych (b). Natomiast w kwestii zaobserwowania tzw. globalizmu w rozumieniu konkretnej polityki (w tym wypadku kulturalnej) muzyka i działalność wykonawcza Franza Xavera dostarcza nam niezwykle ciekawego materiału do rozważań. Albowiem z jednej strony artysta zachowuje postawę niezależną wobec tzw. poprawności politycznej, prezentując „polskie utwory”, np. na terenach pruskich w czasach antypolskiej nagonki w prasie niemieckiej. Z drugiej strony, jako sprawny przedsiębiorca korzysta z koniunktur, prywatnych kontaktów (Liszt, Brahms) w celu osiągnięcia sukcesu artystycznego i finansowego (*Opera „Mataswintha” Franza Xavera Scharwenki w perspektywie przemian niemieckiego teatru*

⁷ Ten wątek został rozwinięty w biografii kompozytora *Polifonia życia*, s. 183.

⁸ Chodzi tu o kilkakrotnie cytowane słowa Franza Xavera na temat harmonii koegzystowania przedstawicieli różnych narodowości i wyznań w Szamotułach jego lat dziecięcych. [w:] *Polifonia życia. Biografia Franza Xavera Scharwenki*, Poznań 2018, s. 9-10. Por. F. X. Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben: Erinnerungen eines Musikers*, Lipsk 1922, s. 9.

operowego końca XIX wieku, [w:] Feliks Nowowiejski i jemu współcześni wobec idei muzycznych przełomu XIX i XX wieku, op. cit.).

Twórczość i działalność Xavera Scharwenki jest niewątpliwie nośnikiem pewnych jakości lokalnych (elementy polskie, niemieckie), które następnie są rozpowszechniane podczas koncertów na scenach i estradach Europy, Rosji i Ameryki Północnej (czyli jak na ówczesne warunki globalnie). Już ten fakt w przekonaniu autora stanowi naturalny powód do zastosowania globalizacyjnego konceptu analitycznego. Zanim przedstawione zostaną rezultaty badawcze warto rozstrzygnąć jeszcze dwie wątpliwości, które pojawiły się w czasie doboru metodologii. Po pierwsze, w obszernej literaturze przedmiotu globalizacja rozważana jest w pewnej bliskości ze zjawiskami kreolizacji, transkulturacji czy hybrydyzacji (artykuł *Glocalizm a kultura muzyczna – teorie i interpretacje*, op. cit.). Wszak hybrydyzacja także może być efektem syntezy kilku różnych elementów kulturowych. Od globalizacji odróżnia ją jednak fakt, iż w ramach kulturowej hybrydy, pochodzenie poszczególnych elementów składowych nie jest określone (podobnie ma się sprawa ze zjawiskami, takimi, jak: kreolizacja, metysyzacja i transkulturacja). Natomiast w ramach procesu globalizacji lub w globalności, jako zbiorze uwarunkowań, przynajmniej jeden element powinien być definiowalny lokalnie. W celu odpowiedzi na pytanie o rozpoznawalność, np. elementów polskich czy niemieckich w twórczości Franza Xavera Scharwenki autor dokonał przeglądu kilkuset recenzji koncertów artysty w Europie, Rosji i Ameryce.

Druga wątpliwość dotyczyła aplikowania terminu stosunkowo nowego w odniesieniu do zjawisk historycznych. Kwestia została omówiona w rozdziale *Toward a Theoretical Model of Music Glocalization (Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, op. cit., s. 346-375), lecz dla logiki wywodu warto do niej powrócić i przytoczyć argumentację Manfreda B. Stegera,

która stała się podstawą przyjętej interpretacji zjawiska globalizacji w perspektywie historycznej. Otóż wedle tego badacza odpowiedź na pytanie czy globalizacja jest fenomenem nowym czy jest uwarunkowania historycznie zależy od tego, w jakim stopniu zaakceptujemy związki przyczynowo-skutkowe, które doprowadziły do powstania owych najnowszych technologii i stosunków społecznych, które powszechnie wiąże się z globalizacją. *Inżynierowie, którzy wynaleźli i udoskonalili komputery osobiste i odrzutowce stoją na barkach wcześniejszych wynalazców, którzy stworzyli silnik parowy, odzianiarkę bawełny, telegraf, fonograf, telefon*⁹. A zatem jeśli uznamy, że globalizacja posiada uwarunkowania historyczne (a takie jest przekonanie autora), także zjawisko globalizacji można odnieść do minionych zjawisk społecznych i kulturowych. Przy tej okazji warto nieco na marginesie zapytać: czy globalizacja nie poprzedzała globalizacji – ale to temat na osobne rozważania.

Jak wyglądają narzędzia interpretacji globalistycznej w odniesieniu do muzyki? Otóż oprócz analizy (elementarnej i formalnej), mającej na celu zbadanie np. relacji stylu indywidualnego do ogólnej estetyki epoki, przydatne okazują się badania: recepcji twórczości (krytyki, recenzje, notatki, anonse), życiorysu twórcy, konfrontacja materiałów źródłowych (przydatnych np. w kwestii poszukiwania owej władzy decydowania). Przy czym analizy i interpretacje winny być nakierowane na poszukiwanie mechanizmów rozpowszechniania utworów, wiadomości o nich i o ich twórcach. Istotne są także wszelkie świadectwa (korespondencja), ukazujące estetyczno-ideową postawę artysty – jego relacje z otoczeniem, naturalne predyspozycje twórcze (np. predylekcja do stylu pianistyczne, symfonicznego). Wykorzystanie tego rodzaju narzędzi może bowiem

⁹ *Globalization and history: is globalization a new phenomenon?*, [w:] Manfred B. Steger, *Globalization. A Very Short Introduction* Globalization, Oxford 2013, s. 18.

przyczynić się do ukazania pełnego obrazu „losów dzieła muzycznego”, uwikłanego w sieć lokalno-globalnych stosunków.

Rezultaty badawcze

Zastosowanie interpretacji globalistycznej umożliwiło odpowiedź na szereg pytań dotyczących twórczości i działalności postaci będącej w centrum zainteresowania naukowego. Najpierw jednak – jak to zostało zapowiedziane – określono cechy konstytutywne stylu muzycznego Franza Xavera Scharwenki. Zanalizowano i zinterpretowano wybrane utwory fortepianowe, kameralne, koncerty fortepianowe oraz operę *Mataswintha*. Na tej podstawie możliwe okazało się wyłonienie elementów polskich (w rozumieniu stylizacji tańców polskich), wpływów Chopinowskich czy niemieckiego akademizmu. I tak, w artykule *Twórczość Franza Xavera Scharwenki w kręgu europejskiego romantyzmu – rozważania wstępne* (op. cit.) zaprezentowano wnioski z analiz miniatur fortepianowych, koncertów fortepianowych oraz utworów kameralnych, potwierdzające ich stylistyczną przynależność do stylu *brillant* (w rozumieniu połączenia instrumentalnej brawury i liryzmu). Konkluzją wywodu jest zaś stwierdzenie, że wirtuozeria w tych utworach posłużyła kompozytorowi do wzbogacenia formalnego, nie będąc natomiast celem samym w sobie (czego najlepszy dowód znajdziemy w *IV Koncercie fortepianowym*, w którym – chyba na największą skalę spośród wszystkich koncertów – dochodzi do niezwykle aktywnego dyskursu brawurowej partii fortepianu i orkiestry). W kwestii poszukiwania wpływów chopinowskich w artykule zatytułowanym *Powtórzenie i redystrybucja – elementy globalne w muzyce Franza Xavera Scharwenki* (op. cit.) autor dokonał analizy porównawczej *Adagia* z *II Koncertu fortepianowego c-moll* Scharwenki oraz *Larghetto* z *I Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina. Mimo pewnych różnic, np. w sferze dialogu fortepianu i orkiestry, który jest intensywniejszy w koncercie

Chopina niż Scharwenki, dochodzi tu do zastosowania tych samych środków wyrazowych (nieco senna, poetycka atmosfera i podobny profil frazy z rytmem punktowanym).

Jeśli idzie o rolę niemieckiego romantyzmu w twórczości Scharwenki to styl jego kompozytorskiej wypowiedzi należy rozpatrywać w kontekście ówczesnego sporu pomiędzy tzw. akademizmem a szkołą nowoniemiecką – który dzielił wówczas środowiska twórców, krytyków i melomanów. Spostrzeżenia poczynione w artykule *Twórczość Franza Xavera Scharwenki (1850-1924) jako przedmiot interpretacji globalistycznej* (op. cit.) dowodzą, że Franz Xaver jako twórca wprawdzie wywodził się z nurtu niemieckiego akademizmu, lecz przynależał do jego późniejszej fazy rozwojowej, której nieobce były założenia estetyczne „Nowych Niemiec” (np. w sferze harmonii i brzmieniowości wagnerowskiej¹⁰). Niektóre cechy właściwe dla owego akademizmu to:

- zastosowanie rozbudowanej formy sonatowej (*Trio fis-moll*, op. 1, *Kwartet fortepianowy F-dur*, op. 37, *Sonata na wiolonczelę i fortepian e-moll*, op. 46) oraz – w tym zakresie – formułowanie wyraźnych opozycji homofoniczno-kontrapunktycznych (zwłaszcza w złożonych formalnie przetworzeniach o proveniencji Brahmsowsko-Beethovenowskiej);
- symfonizacja brzmienia fortepianu (4 koncerty fortepianowe) oraz symfonizacja faktury zespołów kameralnych;
- dominacja twórczości wirtuozowsko-koncertowej (pisanej z myślą o sobie jako wykonawcy).

Pora zadać pytanie o cechy stylu w rozumieniu indywidualnych, muzycznych, a nawet technicznych rozwiązań charakteryzujących tego artystę jako kompozytora. Kwestia ta przedstawia się niezwykle interesująco. Oto bowiem

¹⁰ Wątek Wagnerowskiego wpływu został natomiast opisany w artykule *Opera „Mataswintha” Franza Xavera Scharwenki w perspektywie przemian niemieckiego teatru operowego końca XIX wieku* (op. cit.).

wszystkie wyżej omówione właściwości, takie, jak: stylizacje polskich tańców, wpływy Chopinowskie czy akademickość zostają wykorzystane w konstytuowaniu struktur muzycznych na zasadzie dialektycznych przeciwieństw:

- a. instrumentalna wirtuozeria *versus* „muzyczne poetyzowanie” (określenie Hanslicka);

W recenzji Eduarda Hanslicka opublikowanej we „Freie Press” z 14 grudnia 1880 roku po wykonaniu *II Koncertu fortepianowego c-moll* kryterium oceny estetycznej stanowiło osiągnięcie równowagi pomiędzy jakościami poetyckimi i wirtuozowskimi, przy czym w ogólnie pochlebnej konkluzji słynny krytyk stwierdził jednak, że *wirtuoz dominuje nad poetą dźwięków*.

- b. wielość tematów muzycznych (pomysłów) i łatwość ich muzycznego przetwarzania;

Jest to indywidualny rys twórczości Franza Xavera, albowiem łatwość komponowania muzycznych tematów oraz sprawność i – by tak rzec – temperament w zakresie przetwarzania muzycznej materii nie jest zjawiskiem wśród kompozytorów częstym.

- c. patos i skłonność do muzycznego żartu, albo heroizm i nastrój poetycki.

Niemal w każdym utworze tego twórcy obecny jest topos muzyki bohaterskiej, heroicznej – gwoździ ścisłości trzeba przyznać, że podobne charaktery muzyczne występowały także w utworach innych kompozytorów tego czasu. W przekonaniu autora topos heroiczno-patetyczny panował w twórczości, nie tylko zresztą muzycznej, już w okresie po wojnach napoleońskich, a w epoce Wilhelmińskiej, kiedy to Prusy zwyciężyły w wojnie z Francją i kraj ogarnęła euforia związana ze zjednoczeniem Niemiec i proklamacją Rzeszy, te tendencje jeszcze się nasiliły (temat ten został podjęty w artykule *Opera „Mataswintha” Franza Xavera*

Scharwenki w perspektywie przemian niemieckiego teatru operowego końca XIX wieku, op. cit.). Zauważmy, że na przełomie XIX i XX wieku, kiedy Scharwenka powrócił do Berlina, jego przepełnione patosem utwory fortepianowe nie były już tak entuzjastycznie przyjmowane. Niemniej, do wczesnych lat 90., czyli do momentu wyjazdu można przyjąć, że tego rodzaju estetyka stanowiła odpowiedź na społeczne oczekiwania. Atmosfera muzycznego patosu jest wszak przełamywana w dziełach Scharwenki charakterem scherzowym, nieco swobodnym, czy nawet żartobliwym. Dzieje się tak np. w czwartym spośród czterech tańców polskich w tonacji *d-moll* (*Vier Polnische Tänze für Klavier, d-moll*, nr. 4, op. 58), w którym zacytowany zostaje *Mazurek Dąbrowskiego*. Kontekst muzyczny owego cytatu jest pogodny i pozbawiony aury patetycznej, charakterystycznej – nawiasem mówiąc – dla tego typu zabiegów u innych kompozytorów (Richard Wagner, Augusta Holmes, Edward Elgar).

W tym momencie warto wspomnieć o postawie Scharwenki, który, będąc zapewne świadom zmieniających się estetycznych upodobań, nigdy w swojej muzyce nie wykroczył poza idiom – najogólniej rzecz ujmując – muzyki późnoromantycznej (m.in. krytykował nowe dzieła Richarda Straussa). W tym sensie oparł się nowym wpływom zewnętrznym – w świetle koncepcji globalizacji, zachował to, co indywidualne.

Powyższe rozważania dały odpowiedź na pytanie: Jak przedstawiają się wzajemne relacje idiomu kompozytorskiego Scharwenki i języka muzycznego epoki? Sumując, język kompozytorski Scharwenki ujawnia cechy charakterystyczne dla: muzyki polskiej, akademizmu (w rozumieniu np. wirtuozerii i dobrego opanowania techniki przetworzeniowej) i muzyki nowoniemieckiej (nowatorstwo harmoniczne i brzmieniowe), jednakże zostały one ujęte w nowe ramy brzmieniowe celem uzyskania charakterologicznych czy też dramaturgicznych przeciwieństw. Oryginalność jego dzieł polega

na indywidualnym potraktowaniu zaczerpniętych z tradycji wpływów.

O ile dotychczasowe kwestie rozpatrywane były w oparciu o tradycyjne analizy: formalną i elementarną dzieła muzycznego oraz z wykorzystaniem metody porównawczej (także metody historycznej), to odpowiedź na następne pytanie: Czy globalny zasięg i popularność utworów Scharwenki zostały osiągnięte dzięki stylowi indywidualnemu, czy też – a taką możliwość także trzeba wziąć pod uwagę – twórca, znając ogólne założenia estetyki romantyzmu, wprowadził do swoich utworów np. polski koloryt, celem np. osiągnięcia korzyści finansowych? – wymaga, aby interpretację glokalistyczną odnieść najpierw do charakterystyki zagadnień usytuowanych poza dziełem muzycznym.

Przyjrzyjmy się uwarunkowaniom zewnętrznym, nie muzycznym, które wywarły wpływ na losy Scharwenkowskiego dzieła w owej lokalno-globalnej sieci powiazań. **Utwory będące stylizacją tańców polskich od samego początku (*Polnische Tänze* op. 3) stały się wehikulem międzynarodowej popularności artysty (ów fenomen został opisany w biografii *Polifonia życia* w rozdziale *Tańce polskie zamiast wizytówki*, s. 49-66)¹¹.** Wprawdzie we wspomnieniach artysty nie znajdziemy na ten temat żadnych uwag, ale można założyć, że popularność tańców polskich Scharwenki była związana z realiami ówczesnego rynku, na którym wysoko ceniono przeróżne muzyczne egzotyzy (we wstępie do książki *Music Glocalization* na stronie 20. wstępu przytoczone zostały słowa Hectora Berlioza, który w odniesieniu do twórczości Fryderyka Chopina stwierdził, że źródłem jego paryskiego sukcesu nie były wirtuozowskie etiudy, lecz właśnie mazurki). Jako dojrzały artysta Xaver wspominał, że *Polnische Tänze* op. 3 zostały wydane w Stanach Zjednoczonych w nakładzie 1 300 000 egzemplarzy (niestety stało się to bez jego wiedzy i co gorsze, bez korzyści finansowych).

¹¹ Otworzyły mu nawet drzwi do salonu Franza Liszta.

Interpretacja globalistyczna ujawniła mechanizmy, dzięki którym twórczość Scharwenki (a także twórczość XIX-wieczna w ogóle) mogła być szeroko rozpowszechniona (lokalność – globalność – globalność). Pierwszy z nich to mechanizm patronacki rozumiany wszak przez pryzmat relacji mistrz – młody adept sztuki kompozytorskiej (aczkolwiek kilkakrotnie pomogły twórcy także kontakty z arystokracją, by wspomnieć królową Rumunii, [w:] *Polifonia życia*, op. cit., s. 192). Warto w tym kontekście przytoczyć sprawę rekomendacji jaką wystawił Liszt Scharwence w Ogólnoniemieckim Związku Muzyki w Hanowerze po tym, jak ten posłał mu partyturę nowej, trzyczęściowej wersji *Koncertu fortepianowego b-moll*. Liszt odpowiedział wówczas następująco: *Franz Liszt ucieszy się, gdy Pana Ksawerego Scharwenkę będzie mógł spotkać na zebraniu Ogólnoniemieckiego Związku Muzyki w Hanowerze i podziękować mu za dedykację jego koncertu. Życząc temu dziełu jak największego sukcesu, serdecznie pozdrawia – F. Liszt*¹².

Oczywistym kanałem rozpowszechniania informacji była prasa, ale przy tej okazji warto uzmysłwić sobie, że już w realiach XIX-wiecznych – miała ona zasięg globalny. Otóż immanentną częścią fachowych czasopism muzycznych, takich, jak: „Allgemeine Deutsche Musik Zeitung” czy „Signale für Musikalische Welt” były korespondencje zagraniczne, np. z Nowego Jorku, Petersburga i Londynu. Na przykład na łamach „Allgemeine Deutsche Musik Zeitung” regularnie ukazywały się informacje o sukcesach muzyków niemieckich prezentujących utwory Brahmsa i Wagnera w Nowym Jorku. Kiedy zatem młodszy z braci Scharwenków podjął decyzję o przenosinach do Ameryki mógł mieć pełną świadomość koniunktury na twórczość niemiecką w „Nowym świecie”. Przepływ informacji miał zresztą również kierunek odwrotny, albowiem również w prasie

¹² F. X. Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben*, Lipsk 1922, s. 64.

amerykańskiej znajdujemy korespondencje, np. z weimarskiego przedstawienia opery *Mataswintha*.

Ważnym aspektem, w kontekście interpretacji globalistycznej (który został opisany w biografii *Polifonia życia*) jest rola przedsiębiorczości artysty w popularyzacji swojej sztuki. Można przy tym odnieść wrażenie, że jego działania zaczynają być odpowiedzią na zmieniające się fazy kapitalizmu – by posłużyć się periodyzacją Ernsta Mandela¹³ – z ery kapitalizmu imperialnego do wielonarodowego. Artysta pełni rolę menedżera swojej działalności – będąc zmuszonym uwzględniać odmienne realia w Europie i za oceanem. Najlepszym przykładem była sprawa wprowadzenia opery *Mataswintha* na deski Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Zauważyć wypada, że w Nowym Jorku Xaver koszty przedstawienia musiał pokryć z własnej kieszeni (z powodzeniem zresztą zorganizował wśród swoich nowojorskich przyjaciół zbiórkę na ten cel) – w Weimarze, gdzie również wystawiono operę, nie było takiej konieczności. (*Polifonia życia*, rozdział: *Ach, Ameryka! Czyli „cesarsko-królewski” pianista w „Nowym świecie”*, op. cit., s. 160-180). Z kart autobiografii artysty wyraźnie wynika, iż był przedsiębiorczym i wszechstronnym człowiekiem. Dał temu wyraz wielokrotnie – jednak bardzo istotnym *spiritus movens* jego działalności była pedagogika i założenie Konserwatorium. Te dziedziny jego działalności – oprócz oczywistych korzyści finansowych – stanowiły naturalną reklamę jego nazwiska. Kiedy bowiem przybył po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych przywitali go tam jego byli uczniowie z berlińskiego Konserwatorium. W anonsach prasowych czy recenzjach – wedle ówczesnej praktyki – pisano o Profesorze Scharwence, co zapewne było konsekwencją jego rosnącej sławy pedagogicznej.

¹³ Poznaną przez autora pośrednio dzięki pracy F. Jamesona pt. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, s. 34.

Odpowiedź na kluczowe pytanie o to czy styl indywidualny stał się przepustką do międzynarodowego uznania jego twórczości jest złożona. Powyżej omówione kwestie: patronatu, roli prasy, aspekt przedsiębiorczości artysty, swoista „moda na orientalizmy” mogły mieć wpływ na losy Scharwenkowskiego dzieła. W przekonaniu autora jednak „nadworny wirtuoz” nie tworzył jedynie błyskotliwych, eklektycznych całości – wszak w muzyce kompozytorów takich, jak Carl Reinecke (1824-1916), Friedrich Gernsheim (1839-1916), czy Carl Georg Peter Grädener (1812-1883) także możemy odnaleźć wpływy Mendelssohna, Schumanna czy Chopina. Różnica polega jednak na tym, że ci twórcy operują w pewnym sensie gotowymi *clichés*, Scharwenka natomiast autentycznie czerpie ze źródła, ponieważ w dzieciństwie zetknął się z polską kulturą ludową, co więcej z jego wspomnień wyraźnie przebija sentyment w stronę polskiej rodziny (tj. od strony matki). Autentyzm jego polskich tańców ludowych w połączeniu z bieżącymi estetykami mógł stanowić atrakcyjną mieszankę pod każdą szerokością geograficzną. **Co istotne w świetle interpretacji globalistycznej kulturowe elementy składowe były (i są) lokalnie rozpoznawalne.** Oto przykład recenzji z gazety „Posener Zeitung” (wydanie poranne, rok 1878, 27.11.1878, s. 838): *Scharwenka kompozytor zwraca na siebie szczególną uwagę, w przypominających sceny Schumanna „Dwóch tańcach polskich” (Zwei Polnische Tänze), spośród których pierwszy posiada chopinowskie ciepło uczuć, natomiast drugi utrzymany jest w specyficznym polskim stylu z drobnymi narodowymi rysami tanecznych rytmów.* Tego rodzaju określenia odnośnie do utworów Franza Xavera, akcentujące zarówno elementy polskie jak i przynależność jego muzyki do estetyki schumannowskiej czy mendelssohnowskiej, pojawiają się w recenzjach koncertów w Europie i za oceanem. Nie można wykluczyć, że właśnie owo powodzenie utworów, będących stylizacją polskich tańców narodowych (w *Polnische Tänze* op. 3 jest to mazur), zachęciło kompozytora do dalszego tworzenia w tym stylu.

W rezultacie – jak zauważył jeden z niemieckich badaczy jego twórczości Michael Wittmann¹⁴ – w jednej piątej opusów odnajdujemy polskie odniesienia w tytułach. Nie ulega wątpliwości, że Xaver Scharwenka był artystą niemieckim, lecz w jego twórczości obserwujemy ślad tzw. pamięci kulturowej¹⁵ (wielokulturowej?) „kraju pochodzenia”. Najbardziej prawdopodobne jest, że w swojej twórczości kompozytor dawał wyraz XIX-wiecznemu rozumieniu narodowości, wedle którego w wielu miastach Wielkopolski mieszkańcy nie czuli konfliktu pomiędzy poczuciem przynależności do narodu polskiego a pozostawaniem w ramach państwa pruskiego. Koresponduje z tym aspektem ostatni akapit *Polifonii życia*, który warto przytoczyć tu, tytułem swoistego zwieńczenia wywodu:

Postać artysty, urodzonego na styku kultur i w tyglu narodowościowym wciąż jednak boryka się z niezrozumieniem i fałszywymi etykietami, np. takimi jak, iż był kosmopolitą. Nic bardziej mylnego. Wartość jego twórczości polega bowiem na tym, że zdołał on dokonać syntezy rozmaitych wątków narodowych – głównie niemieckich i polskich, przy zachowaniu ich etnicznej rozpoznawalności pod różnymi szerokościami geograficznymi. Zupełnie jakby dążył do realizacji utopijnego planu harmonijnego współlegzystowania ludzi o rozmaitych korzeniach narodowościowych, wyznaniowych i kulturowych. I okazało się, że w przeciwieństwie do prawdziwego życia, w muzyce jest to możliwe¹⁶.

¹⁴ M. Wittman, *Franz Xaver Scharwenka – Komponist aus Posen*, www.scharwenka-stiftung.de (data dostępu: 10.04.2019).

¹⁵ Problematyka pamięci kulturowej była przedmiotem obszernych omówieni i dyskusji w pracach: A. Assmann, J. Assmanna, D. La Capry, P. Nory, P. Ricouera, M. Saryusz-Wolskiej, A. Szpocińskiego.

¹⁶ M. Rykowski, *Polifonia życia*, Poznań 2018, s. 203-204.

Franz Xaver Scharwenka w polskiej refleksji muzykologicznej

Od kilkudziesięciu lat można zaobserwować rosnące zainteresowanie tą postacią w niemieckim kręgu kulturowym. W polskiej refleksji o muzyce jego twórczość nie doczekała się do tej pory większego opracowania. Nieco lepiej sytuacja przedstawia się na polu wykonawstwa muzyki nie tylko zresztą Xavera, ale także Philippa. Wiele dla tej sprawy uczynił festiwal im. Philippa i Xavera Scharwenków w Szamotułach organizowany od wielu lat przez dra Tomasza Lisieckiego. Omówienie działalności i twórczości młodszego z braci dokonano w wielokrotnie przywoływanej w niniejszym tekście rozprawie zatytułowanej *Polifonia życia*. Oto recenzja wydawnicza pióra dra hab. Michała Piotrowskiego:

Mikołaj Rykowski, *Polifonia życia. Biografia Franza Xavera Scharwenki*

Przedmiotem opracowania podjętego przez dr. Mikołaja Rykowskiego jest opis życia i działalności twórczej Franza Xavera Scharwenki (1850-1924) – niemieckiego pianisty i kompozytora. Niemieckiego, bo choć urodzonego w wielkopolskich Szamotułach i przez wiele lat związanego miejscem zamieszkania z Wielkopolską, co więcej: o „słowiańsku” brzmiącym nazwisku – zawsze podkreślającego, że „został wychowany w niemieckiej kulturze i czuje się niemieckim protestanckim chrześcijaninem” (s. 6). I nic w tym dziwnego, jeśli zważyć, iż Szamotuły („Samter”) przez ponad stulecie były częścią zaboru pruskiego. Tyle w kwestii tytułu książki, wyjaśnijmy więc też, za Autorem, jej tytuł główny: „Komponowanie i kariera wirtuoza, potem dyrygowanie i pedagogika, organizacja życia muzycznego i założenie Konserwatorium, a wszystko to odbywało się w wymiarze lokalnym i globalnym. Co istotne, te działania od pewnego momentu Scharwenka prowadzi równocześnie, jak w ‘uczonej’ polifonii...” (s. 3). Oceniana rozprawa wiąże wiele walorów, i to takich, które trzeba ocenić bardzo wysoko. To, po pierwsze, erudycja, widoczna na wszystkich

kartach książki – erudycja nie w tym sensie, że jej autor dokumentuje dogłębne i szczegółowe znanstwo przedmiotu swych badań. W taką kompetencję bowiem winien być wyposażony każdy, kto podejmuje monograficzne opracowanie jakiegoś zagadnienia. Mam więc na myśli owo „tło” czy, jak kto woli, wiedzę „dookólną” oplatającą zasadniczy przedmiot rozważań – doskonałą znajomość realiów zarówno politycznych, jak i kultury artystycznej (nie tylko muzycznej) właściwych czasom, w których przyszło żyć Xaverowi Scharwence. Ta wiedza umożliwia Autorowi przekonującą poznawczo i merytorycznie konstrukcję monografii, w której wszystkie szczegóły życia i twórczości szamotulskiego muzyka zyskują doskonałe oparcie i ewidencję w faktach natury ogólniejszej. Po drugie, nader interesujący – konstrukcyjnie – jest sposób, w który Autor tę „dookólną” wiedzę przekazuje czytelnikowi; to z pewnością kolejny walor recenzowanej rozprawy. Otóż jej zawartość została podzielona na teksty dwójakiego rodzaju: główny oraz, wyodrębniony mniejszą czcionką, uzupełniający. Informacje, o których mowa wyżej, Autor zaprojektował właśnie jako takie noty uzupełniające, wplecione w tekst główny. Spójrzmy na przykłady tego rodzaju haseł: „Prowincja Poznańska”, „Wojna trzydziestoletnia (1618-1648)”, „Pruski system edukacji”... Wprowadzenie tych wszystkich uzupełnień, doskonale korespondujących z tekstem głównym i zastępujących sążniste przypisy merytoryczne, uważam za świetny pomysł. Tak zaplanowana konstrukcja monografii z pewnością stanowi o jej nietypowości czy „inności”, jeżeli wziąć pod uwagę ogół rozpraw naukowych. To cecha konstrukcyjna „Polifonii życia”, lecz w tym kontekście konieczne należy zwrócić uwagę na jeszcze inny walor jej właściwy: na narrację. Otóż i ona odbiega dalece od owej językowej sztampy, którą przecież nierzadko spotykamy w opracowaniach naukowych, ograniczających się do suchej, beznamietnej relacji z badań dokonanych przez ich autora czy autorów. W przypadku książki Mikołaja Rykowskiego natomiast mamy do czynienia

z żywym, barwnym i dynamicznym sposobem prowadzenia wykładu, którego lektura nigdy nie nuży. Rzekłbym, że *Polifonię* czyta się jak powieść, rzecz jasna – bez jakiegokolwiek uszczerbku dla poznawczych wartości monografii.

Oczywiście, prawem recenzenta jest doszukiwać się usterek w nawet tak dobrze zaprojektowanej i zrealizowanej publikacji. Jeśli więc miałbym nad czymś utyskiwać, zalecałbym większą dbałość o polszczyznę tego referatu – m.in. w zakresie interpunkcji czy choćby zastąpienie słowa „regiment” polskim „pułkiem”. Nie wiadomo też, dlaczego Autor w odniesieniu do bohatera jego książki – przecież poddanego Rzeszy Niemieckiej, a nie Monarchii Austro-Węgierskiej – z upodobaniem używa określenia „cesarsko-królewski” („cesarsko-królewski pianista”). Od strony merytorycznej natomiast sugerowałbym dodanie obszerniejszej noty poświęconej pojęciom globalizacji i glokalizacji, gdyż bez niej zarówno przesłanie rozdziału zatytułowanego „Działaj lokalnie – myśl globalnie [...]”, jak i rozsiane w tekście wzmianki o „wymiarze lokalnym i globalnym” (działalności, twórczości...) stają się nie do końca czytelne.

Lecz wszystko to są zgoła drobiazgi, które żadną miarą nie przesłaniają jednoznacznie pozytywnej oceny recenzowanego tekstu. Mając powyższe na względzie, z przekonaniem zalecam opublikowanie monografii Mikołaja Rykowskiego *Polifonia życia. Biografia Franza Xavera Scharwenki*.

Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age

Koncepcja glokalizacji została przez autora poznana przy okazji konferencji z cyklu „Musica Practica, Musica Theoretica”, które dwukrotnie, tj. w 2014 i 2015 roku, były poświęcone problematyce *Muzyki w perspektywie globalizacji*. Zainteresowanie tą kwestią zaowocowało powstaniem pracy o muzycznej glokalizacji, w której opublikowano szereg referatów wygłoszonych na konferencjach, za ramy metodologiczne przyjmując interpretację glokalistyczną.

Koniecznością stało się stworzenie modelu globalnego (w oryginale: Glocal BAG Model) – został on przedstawiony w cytowanym już rozdziale pracy pt. *Toward a Theoretical Model of Music Glocalization*. Książka jest efektem wielu konsultacji i rozmów, słowem niezwykle twórczej współpracy z prof. Davidem Hebertem (Grieg Academy, Norwegia), która trwa od 2006 roku, kiedy to poznaliśmy się na Międzynarodowym Kongresie Muzykologicznym w Northfield/Minnesota. W naszej pracy *Music Glocalization* koncepcja globalizacji została omówiona w kontekście rozmaitych zjawisk muzycznych – i trzeba zaznaczyć, że jest to pierwsze – na taką skalę – dokonanie naukowe. Dlatego też z tym większą satysfakcją przyjęliśmy pierwszą pozytywną recenzję autorstwa Wai-Chung Ho z Hong Kong Baptist University.

Book review: *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*
June 8, 2018

The aim of *Music Glocalization* is to provide an international readership with a collection of chapters authored by scholars on the subject of globalization, localization, and music. Globalization and localization, two opposite processes of change, can be accommodated within the framework of musical development in diverse social, technological, cultural, and national contexts. This book offers a critical study of the undertheorized concept of glocalization, intertwining the “global” and the “local” forces between music and society, both past and present. Though glocalization has received much theoretical and empirical attention in sociology and other disciplines, a grounded explication of the glocal concept is lacking in the music discipline. This book has filled that gap with its focus on international music scholarship and communication of glocalization.

The editors and their colleagues developed this book from various conferences to show how glocalization operates and what, if anything, we

as listeners, consumers, performers, or composers, have to do with it from a variety of theoretical perspectives. The scope of the book is broad, ranging from theoretical reflections to more concrete opinions given by the international academic community, as well as case studies on glocalization and music. It includes 15 chapters, with relevant introductory and concluding chapters. Ranging from an array of more than ten different countries, including Australia, Japan, Indonesia, the U.S., Poland, Ukraine, Belarus, Estonia, the Czech Republic, and other European nations, the book provides a fresh amalgam of perspectives that address music-related subjects. It also covers diverse topics from theoretical perspectives on local and global identities of music, art music composition in the digital age, glocalized music beyond Europe, and glocalized music professions. Contributors to the book explored interactions between music and various social phenomena in more detail to help give a better understanding of the role of music in connection with musical practices and technologies. This relationship is perceived as a dynamic interaction with new musical experiences.

This book is the first comprehensive account of how the notion of “glocalization” may be useful in rethinking nationality in music and the use of local musical traditions that serve as a means for global strategies. It reconstructs the emergence of music in the global context and provides an innovative framework for studying how glocalization transforms aesthetic hierarchies and cultural transmissions, thus breaking new ground for musicology and the sociology of music. The chapters that dig deeply into both the social phenomena and music are more balanced, in that they explore the dynamics that enable or hinder cross-cultural communication through music, as well as challenge the relationships between the producers and the consumers of music culture with a much more complicated approach to the music world.

In addition to the aforementioned contributions of this book, the concluding

chapter manages to discuss the challenges of globalization from historicism and presentism. One of the major strengths of *Music Glocalization* is that it clarifies and explains the varied literature circulating around the key word—music glocalization—to broaden our understanding and analysis of a wide variety of music issues. To summarize, this is an indispensable book, and I highly recommend *Music Globalization* for researchers, students, and libraries with a strong interest in the processes of globalization and localization, musicology, ethnomusicology, cultural studies, cultural sociology, sociology, and communication. It will also be of great interest to those in the field of international, transnational, and cosmopolitan studies.

Reviewed by Wai-Chung Ho, Hong Kong Baptist University

(<https://cambridgescholarsblog.wordpress.com/2018/06/08/book-review-music-glocalization-heritage-and-innovation-in-a-digital-age/> - dostęp: 20.04.2019)

W przekonaniu habilitanta zjawisko globalizacji jest zakorzenione historycznie i jego przejawy możemy obserwować np. w rzeczywistości kolonialnej XIX wieku. Wedle cytowanej periodyzacji Ernsta Mandela¹⁷ zaś kapitalizm imperialny przełomu XIX i XX wieku (1870-1940), charakteryzuje się rosnącą konkurencyjnością na rynkach międzynarodowych oraz eksploracją obszarów kolonizowanych. Te fakty nie pozostają bez wpływu na będące w centrum zainteresowania autora „wytwory kultury muzycznej”. Dlatego badania nad kulturą muzyczną tego czasu ujawniają potrzebę zastosowania analiz i interpretacji wykraczających poza samo dzieło, potraktowane jako reprezentujące jedynie kraj pochodzenia. Konieczne wydaje się prześledzenie sposobów jego zafunkcjonowania w sieci lokalno-globalnych zależności. W jaki sposób

¹⁷ F. Jamesona pt. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., s. 34

otwierające się granice, coraz bardziej swobodny przepływ idei – a ściślej proces globalizacji – zaczął wpływać na charakter twórczości muzycznej? Interpretacja globalistyczna w odniesieniu do twórczości Xavera Scharwenki dała odpowiedź na to pytanie. Wymiar artystyczny w rozumieniu syntezy elementów indywidualnych i uniwersalnych (najogólniej estetyka epoki romantyzmu) odegrał tu zasadniczą rolę. Jednakże interpretacja globalistyczna uwypukliła także szereg mechanizmów (patronat, dziewiętnastowieczna prasa, rola przedsiębiorczości artysty) odbywających się niejako poza samą twórczością, a które wpływały na jego losy. Interpretacja globalistyczna pozwoliła na określenie „władzy decydowania”, która w przypadku Franza Xavera Scharwenki należała – mimo całego uwikłania w rodzącą się rzeczywistość kapitalizmu wielonarodowego – do artysty. Co istotne, wzrastając w kręgu niemieckim, zachował on tzw. pamięć kulturową „kraju pochodzenia”.

Perspektywy zastosowania globalizacyjnego konceptu analitycznego

W ramach zgłaszanego Dzieła zaprezentowany został artykuł *Miejski gust w świecie globalnej strategii manipulacyjnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, t. XVI, 2018, s. 131-148. Wprawdzie nie łączy się on zasadniczo z postacią Franza Xavera Scharwenki, ale stanowi asumpt do rozważań na temat zastosowania globalizacyjnej analizy wobec współczesnych zjawisk muzycznych. Otóż w przekonaniu autora proponowana metodologia może być szczególnie przydatna w erze „wielkich danych”, „musical supervisorów”, czy „systemów rekomendujących utwory muzyczne”. Wzajemne powiązania – lub jak to określił Zygmunt Baumann *love and hate relationship*¹⁸ – pomiędzy sferą lokalności i globalności są zresztą codziennością nie tylko w sferze działalności muzycznej,

¹⁸ Z. Baumann, *On Glocalization Coming of Age*, „Social Europe”; <http://www.social-europe.eu/2011/08/on-glocalization-coming-of-age/>, dostęp: 05.10.2010. Por. Victor Roudometof, *Glocalization. A Critical introduction*, op. cit., s. 76.

ale także w świecie polityki, religii i wielu innych sferach. Co więcej, opisywane zjawiska rozgrywają się w miejscach (miastach), które nie są już punktami na mapie geograficznej czy kulturowej, ale są tzw. „przestrzeniami przepływu” (z uwagi na powszechność Internetu). W tym kontekście szczególnej doniosłości nabiera kwestia „władzy decydowania” o tym jakie wartości i jakości zaczną przeważać. Analiza globalizacyjna pozwala na zidentyfikowanie ośrodka owej władzy decydowania – czy określona społeczność albo jednostka zdolne są oprzeć się globalnym wpływom czy też np. strategia wielkiej korporacji zdominowała lokalne wartości kulturowe w celu osiągnięcia zysku.

Dotychczasowe badania twórczości Franza Xavera Scharwenki były prowadzone w ramach projektu zatytułowanego *Franz Xaver Scharwenka (1850-1924) – wirtuoz, kompozytor, pedagog w świetle procesu globalizacji*, zakwalifikowanego do finansowania przez Narodowe Centrum Nauki (konkurs *Sonata*) na podstawie umowy nr UMO-2015/19/D/HS2/01125. Wobec faktu wielostronnej aktywności zawodowej Franza Xavera Scharwenki badania te będą kontynuowane i zostaną zwieńczone szeroko zakrojoną i rozbudowaną monografią poświęconą twórczości i działalności tego wybitnego artysty, pedagoga i przedsiębiorcy.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

Działania naukowe, sytuujące się poza głównym nurtem badań, ukierunkowane są na dwa zakresy problemowe:

- kontynuacja badań dotyczących *Harmoniemusik* (efektem wcześniejszych badań na poziomie prac magisterskiej i doktorskiej);
- kultura muzyczna XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości polskiej.

W ramach kontynuacji zainteresowań *Harmoniemusik*, po dokonaniu niezbędnej redakcji, autor doprowadził do wydania książki *Harmoniemusik – utwory na instrumenty dęte w zwierciadle epoki klasycyzmu* (Toruń 2016). W roku 2011 wygłosił referat *Art or craft? – Significance of the Sociological Background in the Artistic Development of the Harmoniemusik* [Sztuka czy rzemiosło? – znaczenie uwarunkowań socjologicznych w artystycznym rozwoju *Harmoniemusik*], w ramach międzynarodowej konferencji pt. *Central European Musical Culture Between the Thirty Years War and the Congress: Forms and changes in musical institutions and performance, 1618-1815*. Organizatorem konferencji był Department of Musicology at the Faculty of Arts, Masaryk University, Czechy – Brno (10-12 październik 2011). Tekst wystąpienia opublikowano w czasopiśmie „Musicologica Brunensia” (47/2012/1, s. 179-189). W roku 2014, na konferencji *Między traktatem a mową uczuć w dźwięki przemienioną* zaprezentowany został, wiążący się tematycznie z praktyką muzykowania w zespołach instrumentów dętych, referat pt. *Muzyczne uniwersum brzmieniowe według Valentina Roesera – autora „Esai d’instruction” (Paryż 1764)*. Opublikowano go w tomie pokonferencyjnym pod red. B. Stróżyńskiej, M. Nahajowskiego (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi 2014). Pozostając jeszcze w kręgu zainteresowań twórczością na instrumenty dęte autor dokonał redakcji pracy zbiorowej pt. *Kadencje i ornamentacje w koncertach fletowych XVIII i XIX wieku w refleksji artystów polskich i norweskich* (red. E. Murawska, M. Rykowski, Poznań 2013) oraz opublikował w nim artykuł zatytułowany *Koncert fletowy w XVIII wieku – od ekspresji wirtuozerii po syntezę stylów narodowych* (s. 17-25).

W roku 2018 natomiast habilitant brał udział w międzynarodowej konferencji w Wadgassen (Niemcy), wygłaszając referat *Harmoniemusik in the 18th Century Hungary From the Perspective of the Glocalization Analytical Concept*,

Konferenz der Internationalen Gessellschaft zur Erforschung und Förderunr der Blasmusik (IGEB). Temat konferencji to: *Neue Technologien und Innovationen in der Blasmusikforschung und – Ausbildung*. Zamierzeniem było zaprezentowanie w szerokim międzynarodowym gronie doświadczonych badaczy przykładowego zastosowania koncepcji globalizacji, tym razem odniesionej do praktyki *Harmoniemusik*. Intencją autora było poznanie poglądów, poznanie krytycznych uwag, sugestii, etc. na temat nowej metodologii. Referat spotkał się z ożywioną dyskusją i dobrym przyjęciem. Szczególne zainteresowanie wzbudził w kręgach badaczy węgierskich (co naturalne), np. dyrygenta i badacza historii muzyki węgierskiej László Marosiego. W kręgu niemieckim koncepcja globalizacji wzbudziła zainteresowania prof. Wilhelma Brusniaka. Wystąpienie na konferencji w Wadgassen zaowocowało zaproszeniem autora na konferencję do Oberschützen (5-6 czerwiec), gdzie zostanie zaprezentowany referat *Harmoniemusik in Church – Splendor and Religious Service* (5-6 czerwca 2019).

Natomiast tematyka polskiej kultury muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku znalazła do tej pory konkretyzację w wygłoszonych przez habilitanta referatach poświęconych twórczości Feliksa Nowowiejskiego i Apolinarego Szeluty (IX Międzynarodowe Forum Kompozytorów: *Pytając o inspiracje – w stronę muzycznych i pozamuzycznych idei*, AM Poznań, 2015). Opublikowane zostały także artykuły-omówienia utworów w wydawnictwach nutowych. Dotyczyły Karola Kurpińskiego oraz Witolda Maliszewskiego (a ściślej: *Uwertura do opery „Pałac Lucypera“ Karola Kurpińskiego*, oraz *„Bajka” Witolda Maliszewskiego czyli rzetelna robota po „wieku uniesień“*, artykuły w serii wydawniczej *Polska muzyka zapomniana*, red. Przemysław Neumann, Filharmonia Opolska im. J. Elsnera, 2017, 2018).

6. Działalność artystyczna i popularyzatorska

Aktywność habilitanta na polu dydaktyki i nauki uzupełniana jest pielęgnowaniem pierwszej muzycznej pasji, tj. gry na klarncie. I tak przez wiele lat był on kierownikiem kapeli Zespołu Pieśni i Tańca „Łany” w Poznaniu. Działalność ta miała swoją kulminację podczas *tournée* koncertowego w Chinach w październiku 2014 roku (10 koncertów w różnych miastach, w tym kilka w Pekinie). W 2017 roku powrócił on do świata muzyki „poważnej”, wykonując 3 pieśni *Louisa Spohra* – *Sei still mein Herz*, *Zwiegesang*, *Sehnsucht* z cyklu *6 Pieśni niemieckich*, na mezzosopran, klarnet i fortepian oraz utwór premierowy Agnieszki Zdrojek-Suchodolskiej – „Lubię tęsknić” na głos, klarnet i fortepian do słów Haliny Poświatowskiej. Koncert odbył się w Filharmonii im. M. Karłowicza w Szczecinie i był częścią Międzynarodowego Seminarium „Klarnet wczoraj i dziś”. Rokrocznie też habilitant, jako klarncista bierze udział w *Poznańskich Koncertach Noworocznych*, kiedy to wykonywane są utwory z kręgu wiedeńsko-straussowskiego.

W dziedzinie popularyzowania wiedzy o muzyce habilitant prowadzi bardzo intensywną działalność konferansjerską. W sezonach 2014/2015, 2015/2016, 2016/2017, 2017/2018 najczęściej pojawiał się na estradzie Filharmonii Poznańskiej (średnio cztery razy na sezon). Natomiast w sezonie 2015/2016 przygotował i wygłosił (oprócz występów w Filharmonii Poznańskiej) wprowadzenie słowne do koncertów w Filharmonii Mieczysława Karłowicza w Szczecinie (15). W następnym sezonie (2016-2017) przygotował i poprowadził w tej instytucji ponad 10 poranków muzycznych z cyklu *Homo musicus* dla młodzieży szkolnej z udziałem orkiestry Filharmonii (przykłady: „Mistrz i uczeń – czyli opowieść o wariacjach i wirtuozostwie” - 23 listopada 2016, „Orkiestra symfoniczna i klasycy wiedeńscy” - 25 października, „Muzyka poważna i niepoważna – czyli krótka historia suity” - 12 grudzień). Informację o tych

wydarzeniach można wciąż znaleźć a archiwum na stronie filharmonii (https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/603-Homo_Musicus_melodia).

W macierzystej uczelni habilitant przygotowuje i prowadzi około 10 koncertów w sezonie. Są to koncerty Akademickiej Orkiestry Symfonicznej i Kameralnej, a także koncerty przy okazji konferencji, np. „Musica Practica, Musica Theoretica” oraz koncerty inaugurujące Festiwal Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”.

Mikołaj Rypkowski