

Prof. dr Mieczysława Demska-Trębacz
profesor emerytowany UMFC w Warszawie

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Pietroń pt. „Życie i twórczość Ludwika Wawrzynowicza (1870-1957) w świetle muzyki polskiej pierwszej połowy XX wieku i w kontekście dziejów życia muzycznego Częstochowy”, napisanej pod kierunkiem dra hab. Marcina Łukaszewskiego, prof. UMFC

– sporządzona na zlecenie Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne

Ocena dokumentacji przewodowej

1. Przedstawiona dokumentacja przewodu doktorskiego spełnia wymogi wynikające z obowiązującej Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, a także obowiązującego Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 3 października 2014 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim.

2. Sylwetka doktorantki i jej dorobek

Mgr Katarzyna Ewa Pietroń jest absolwentką warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, w której w latach 2003-2009 odbyła studia magisterskie na trzech kierunkach: instrumentalistyki (fortepian) w klasie prof. Kazimierza Gierżoda (2008), dyrygentury chóralnej (dyplom z wyróżnieniem w 2009 r.) w klasie dra hab. Krzysztofa Kusiela-Moroza i teorii muzyki (2008), a tym samym dziesięć lat temu uzyskała tytuł zawodowy pianisty, dyrygenta i teoretyka muzyki. Po studiach swoje umiejętności doskonaliła w trzech wymienionych specjalnościach i obecnie działa na wielu polach: jako pianistka, dyrygent, nauczyciel, instruktor, krytyk i popularyzator muzyki.

Jako pianistka odbyła staż artystyczny w UMFC pod kierunkiem prof. Elżbiety Tarnawskiej (2009-2010) i uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich w zakresie gry fortepianowej. Między innymi odbyła prestiżowy kurs pod kierunkiem Borisa Bermana podczas XIX Festiwalu Wielkanocnego im. Ludwiga van Beethovena w Warszawie (2015), a w klasie prof. Andrzeja Jasińskiego doskonaliła swój warsztat instrumentalny na XX Międzynarodowych Kursach Pianistycznych we Wrocławiu (2013). Od roku 2005 uprawia nieprzerwanie działalność koncertową jako solistka. W roku 2014 wydała pierwszą płytę z recitalem pianistycznym (utwory Beethovena, Chopina, Debussy'ego – nakład Acte Préalable). Była też zatrudniona na etacie pianisty korepetytora oraz akompaniatora w stołecznej Operze Kameralnej (2010-2015), a także w Filharmonii Narodowej (jako korepetytor pianista, 2011-2012).

Katarzyna Pietroń nie zaniedbuje też specjalności drugiej, czego dowodem jest trzecia nagroda na konkursie dyrygentów chóralnych (2007), udział w Ogólnopolskim Mistrzowskim

Kursie Wykonawstwa Muzyki Współczesnej (2007) czy w III Międzynarodowej Akademii Dyrygentów (2011). W roku 2010 uczestniczyła w festiwalu Associazione „Amici della Musica” w Atri (w klasie Eugene’a Indjie’a), a w roku następnym - w IV International Conductors Academy (w klasie Johnatana Bretta).

Zdobyte na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca umiejętności wykorzystwała współpracując przez siedem lat z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie w charakterze instruktora emisji głosu (2007-2014). Autorską metodę pracy z głosem upowszechniła w książce *Autoprezentacja w zakresie pracy z głosem* (Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2009; wersja rozszerzona tej bardzo przydatnej pozycji: *Siła głosu. Jak mówić by ludzie chcieli słuchać?*, Gliwice 2015), a w roku 2014 przedstawiła ją także podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej na Uniwersytecie Zielonogórskim, gdzie wygłosiła referat nt. „Melo-dynamika: świadome zarządzanie głosem”.

Jako teoretyk muzyki mgr Pietroń reprezentuje specjalność nastawioną na wszechstronne przygotowanie adeptów do działalności w różnych dziedzinach kultury muzycznej; w tym do prowadzenia badań naukowych, do nauczania przedmiotów teoretycznych i do organizacji życia muzycznego. Nabyła też umiejętności recenzenta i krytyka muzycznego, co udowodniła, publikując w prasie muzycznej („Twoja Muza”, „Muzyka 21”) artykuły popularno-naukowe, recenzje płytowe i koncertowe (9 pozycji w dokumentacji). Skromniejszy jest dorobek doktorantki o charakterze stricte naukowym. Opublikowała jeden artykuł naukowy pt. *Od Szymanowskiego do Góreckiego. Pieśń kurpiowska w twórczości chóralnej kompozytorów polskich*, który miałam okazję poznać i ocenić jego walory jako redaktor naukowy tomu *Kurpie i muzyka* (UMFC Warszawa 2014). Warto wspomnieć, że wyniki badań nad twórczością kompozytorską inspirowaną muzyką ludową prezentowała też na seminarium w Instytucie Sztuki w PAN (referat pt. „Przejawy norweskiego folkloru muzycznego w twórczości kompozytorskiej Tveitt’a”, 2012).

Jako słuchaczka Studium Doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN (2011-2013) mgr Pietroń otrzymała metodologiczne przygotowanie do pracy naukowej. Wyposażona w solidny warsztat teoretyczny zdecydowała się prowadzić badania teoretyczno-muzyczne pod opieką dra hab. Marcina Łukaszewskiego, pianisty, kompozytora i teoretyka muzyki.

Zakres działalności Katarzyny Pietroń należy uznać za rozległy, ogarniający zarówno praktykę muzyczną jak i refleksję o niej. W polskich uczelniach muzycznych utrwalona jest tradycja uprawiania teorii muzyki nie odstępującej od praktyki; od bezpośredniego obcowania z materią dźwiękową. Podstawowym zadaniem tak pojmowanej teorii muzyki jest uogólnianie pewnych, użytecznych modeli twórczości, jak na przykład teorii techniki kompozytorskiej, teorii harmonii czy teorii rytmu, ale też przenoszenia tej wiedzy na grunt praktyki artystycznej (twórczej, wykonawczej, dydaktycznej). Nurt refleksji skupionej na zagadnieniach warsztatu muzycznego bliski jest autorce rozprawy, a znaczne w nim miejsce zajęły dociekania o nastawieniu historycznym. Pisząc pracę doktorską czerpała ona wiedzę z historycznych źródeł, z eksploracji technik muzycznych i pozamuzycznej refleksji. W sferze jej zainteresowań pozostaje muzyka instrumentalna, twórczość wokalna i wokalo-instrumentalna, polski folklor, a także muzyka w formach scenicznych. Podkreślić wypada, że

myśl teoretyczną stołecznej uczelni muzycznej, w której kształciła się Katarzyna Pietroń, charakteryzuje nastawienie humanistyczne. Obszar zainteresowań Katarzyny Pietroń wpisuje się właśnie w nurt humanistycznej refleksji o muzyce, a wiedzę w tej dziedzinie doktorantka zdobywa poprzez rozległe studia, a nade wszystko poprzez samodzielnie prowadzone badania warsztatu kompozytorskiego i wykonawczego, których efektem jest rozprawa doktorska.

Specjalność „teoria muzyki” w Polsce została zlokalizowana nie tylko formalnie w ramach kierunku kształcenia „kompozycja i teoria muzyki”. Unia obu specjalności symbolizuje zarazem dwie drogi podejścia do refleksji o dziele muzycznym: od teorii do twórczości i odtwórczości oraz w kierunku odwrotnym – od twórczości i odtwórczości do teorii, a zatem z empirii rodzi się wiedza teoretyczno-muzyczna. Specyfiką teorii muzyki jest szczególna forma zażyłości z dziełem muzycznym. U jej podstaw leży bowiem utożsamianie się z przedmiotem działań: z komponowaniem, czy z graniem i dyrygowaniem – jak to czyni w praktyce doktorantka. Paradoks „teoria jest praktyką” sprawnie rozwiązuje Katarzyna Pietroń: badając twórczość bohatera swojej rozprawy wykonuje jego kompozycje, upowszechnia je słuchaczom, a następnie snuje refleksje naukowe w oparciu o analizy utworów oraz interpretacje zgromadzonego materiału historycznego. Wykładnia, czy też rekonstrukcja technik i indywidualnych poetyk kompozytorskich potrzebna była nie tylko w minionych stuleciach; przedstawiał je nie jeden kompozytor sam, ale też stwarzał pole do działania innemu muzykowi – teoretykowi. A zatem: „póki twórczości, póty teorii”. Przypominając te oczywiste fakty moim zamiarem jest potwierdzenie dwoistości teorii muzyki, a zarazem modelu refleksji i dorobku doktorantki, a poniekąd – uzasadnienie tematu i metodologii badań, na których opiera się recenzowana dysertacja mgr Katarzyny Pietroń.

Ocena rozprawy doktorskiej

1. Przedstawiona do recenzji dysertacja zawiera 314 stron, tekst zasadniczy obejmuje 264 strony. Koncepcję rozprawy wyróżnia przejrzysty, starannie przemyślany i logiczny układ formalny. Składa się ona z wprowadzenia, trzech rozdziałów i podsumowania (każdy segment numerowany, od 1 do 5), bibliografii, streszczenia i czterech aneksów (w tym jeden w postaci płyty CD). Formalna strona dysertacji nie może budzić wątpliwości – jest starannie opracowana. Praca pisana jest fachowym, precyzyjnym, poprawnym językiem i dobrze edytorsko zredagowana. Przypisy nie zawierają uchybień, a obszerny wykaz cytowanego piśmiennictwa jest logicznie uporządkowany. Zawiera on źródła rękopiśmienne i drukowane. Opracowania są ułożone według pewnego kryterium. Wyodrębniony został w nich dział literatury tematu, literatury zagadnienia i literatury podstawowej; wydzielony dział książek, artykułów i netografii. W pracy nie zabrakło też opracowanej ikonografii oraz dokumentacji fonograficznej (nagrań wybranych utworów fortepianowych).

2. Obowiązkowe dla rozpraw doktorskich uzasadnienie i motywy wyboru tematu, zakreślenie przedmiotu i zakresu badań zostały przedstawione we Wprowadzeniu (rozd. 1). Za przedmiot badań Katarzyna Pietroń obrała postać i dzieło Ludwika Wawrzynowicza, pedagoga, publicysty, kompozytora, kierownika zespołów artystycznych, organizatora życia muzycznego, zasłużonego dla Częstochowy działacza. Jak autorka pisze, celem jej badań było „kompleksowe ujęcie postaci” i spuścizny tego warszawianina z pochodzenia, absolwenta

Instytutu Muzycznego Warszawskiego, który – jak wielu artystów jego czasów – osiadł na prowincji, prowadził pracę organiczną na rzecz wychowania muzycznego i „propagowania wysokiej jakości sztuki muzycznej”; który dał podwaliny pod państwowe szkolnictwo artystyczne w Częstochowie i zarazem fundament pod ośrodek życia kulturalnego dla lokalnej społeczności. O podjęciu badań nad spuścizną Wawrzynowicza zadecydowały też przesłanki osobiste wychowanki częstochowskiego Zespołu Szkół Muzycznych i Państwowego Liceum Muzycznego: chęć przypomnienia dokonań zapomnianego muzyka i jego wszechstronnej aktywności, ale też znajomość i bezpośredni kontakt z wnuczką kompozytora (dr Wandą Malko). Warto też wspomnieć, że doktorantka mogła liczyć na mocne, merytoryczne wsparcie ze strony promotora, wykonawcy utworów fortepianowych i kameralnych Wawrzynowicza oraz autora jego biogramu, a ponadto rodzinie i poprzez urodzenie związanego z Częstochową.

3. Mgr Katarzyna Pietroń zdecydowała się na temat, który wymagał podjęcia badań teoretyczno-muzycznych i historycznych, kwerendy źródeł niepublikowanych, archiwalnych zbiorów prywatnych, analizy rękopiśmiennych i zapomnianych kompozycji, a także – ich wykonania. Zweryfikowana i udowodniona zasadność tezy przeprowadzona została w sposób właściwy. Tok wywodu rozprawy wyznaczył podział materiału – jak wspomniano – na trzy części (poprzedzone Wprowadzeniem i zwieńczone Podsumowaniem). Kontekst dla tytułowego zagadnienia stanowiły dzieje Częstochowy ujęte w perspektywie społecznej i kulturowej. Rozdział ten (w pracy oznaczony jako drugi) w sposób przejrzysty i logiczny wprowadza w zagadnienia życia społecznego i kulturowego. Wywód ten jest bardzo rozbudowany (93 strony), podzielony na podrozdziały obejmujące historię miasta w różnych okresach, charakterystykę środowiska kulturalnego, a na tym tle zostało ukazane życie muzyczne. W odrębnym segmencie została przedstawiona rola klasztoru jasnogórskiego, przy którym od połowy XVI wieku istniała kapela i przyklasztorna szkoła muzyczna, a wkład wspólnoty paulińskiej na rzecz kultury muzycznej trwa nadal, do naszych czasów. W XX stuleciu zaznaczył się udział towarzystw śpiewających („Lutni”, „Pochodni”, „Liry”) w krzewieniu i rozwoju kultury muzycznej miasta. Życie muzyczne w dobie międzywojnia, czyli okresie, gdy związany z nim był Ludwik Wawrzynowicz miało swoje wzloty i upadki, o czym szeroko pisze Katarzyna Pietroń w swojej rozprawie (rozdz. 2). Na uwagę zasługuje obecność w jasnogórskim mieście twórców, wykazujących przywiązanie do miejscowej tradycji, a muzyczne ich korzenie osadzone są w folklorze regionu częstochowskiego oraz w liturgii katolickiej (s. 91). Autorka określiła ich mianem „twórców częstochowskich” (do których zaliczyła: Edwarda Mąkosza, Andrzeja Łuciuka, Antoniego Szuniewicza, Alfreda Gradsteina).

4. Rozprawa mgr Pietroń poświęcona dokonaniom lokalnego kompozytora i pedagoga jest w mojej ocenie modelowym przykładem teoretyczno-artystycznej refleksji o muzyce. Wszak łączy rozważania z zakresu historii kultury muzycznej z nurtami i kierunkami obecnymi w muzyce przełomu XIX-XX wieku; one zaś służą do dociekań specyfiki twórczości częstochowskiego kompozytora, działającego w trudnych latach niewoli, w czasach przełomów i dwóch kataklizmów światowych. Nie ma wątpliwości, że podjęty temat wymagał rozległych, interdyscyplinarnych eksploracji. Zanim autorka dysertacji przystąpiła

do badań warsztatu kompozytorskiego starannie przestudiowała literaturę przedmiotu dotyczącą dziejów Częstochowy. Ślady zgromadzonej wiedzy znalazły w rozprawie rezonans nie tylko w części wprowadzającej i bibliografii.

5. Obszerny rozdział trzeci poświęcony jest dziejom życia i twórczości Ludwika Wawrzynowicza. Biograficzne wątki autorka ujmuje w kontekście relacji między dwoma ośrodkami: warszawskim i częstochowskim. Warto wspomnieć w tym miejscu o roli edukacji w Instytucie Muzycznym Warszawskim, gdzie Wawrzynowicz studiował w klasie kompozycji Zygmunta Noskowskiego. To z tej uczelni wyniósł fundamenty do wszechstronnej działalności w Częstochowie. Jego sytuacja zawodowa wymagała aby był muzykiem, nauczycielem, kompozytorem i organizatorem życia muzycznego. To potrzeby i możliwości środowiska częstochowskiego determinowały charakter, formy i gatunki jego twórczości. Cele społeczne nakazywały mu zająć się także publicystyką muzyczną, tym samym pozostawił bogatą spuściznę piśmienniczą. W świetle artykułów i felietonów prasowych publikowanych na łamach „Gońca Częstochowskiego” Ludwik Wawrzynowicz jawi się jako społecznik zatroskany o losy muzyki polskiej i jej poziom estetyczny, jako informator i recenzent wydarzeń muzycznych w mieście.

6. Część problemowa pracy Katarzyny Pietroń – przegląd twórczości kompozytorskiej oraz jej systematyka – oparte są na samodzielnie przeprowadzonych analizach utworów, trafnie wyselekcjonowanych, uznanych za reprezentatywne dla danego gatunku twórczości Ludwika Wawrzynowicza i użytych środków techniki kompozytorskiej. Jest oczywiste, że przyjęta metodologia badań wymagała wprawdzie kwerendy ogromnego materiału muzycznego, a jej zakres uwidacznia dołączony Aneks I, zawierający wykazy twórczości kompozytorskiej w ujęciu gatunkowym, chronologicznym i alfabetycznym (s. 283-292). Dobór materiału analitycznego z konieczności musiał być selektywny, podyktowany chęcią ukazania najbardziej wyrazistych przejawów wpisania się autora w wiodące nurty twórczości muzycznej jego czasów. Konkluzja rozważań jest jednoznaczna: kompozytor tworzył przede wszystkim w zgodzie z własną emocjonalnością i nie wykazywał chęci bycia nadmiernie uwikłanym w sieć zależności pozaartystycznych (choć ich nie unikał).

W pracy zostały poddane analizie podstawowe komponenty techniki kompozytorskiej (rozdz. 4.2.1.): forma utworów fortepianowych (określona jako „continuum formalne”); ich organizacja wertykalno-horyzontalna; organizacja materiału dźwiękowego w czasie; faktura, kolorystyka, zagadnienia artykulacji i dynamika. Według tych samych kryteriów analizowane były utwory fortepianowe (4.2.1.) oraz pieśni na głos i fortepian (rozdz. 4.2.2., uzupełnione o relacje słowno-muzyczne); twórczość wokalna-instrumentalna i chóralna (rozdz. 4.2.3.). W przypadku jedynej kompozycji scenicznej – opery-baśni dziecięcej w czterech aktach pt. *Baba Jaga* zastosowany został odmienny sposób analizy: całościowy opis poszczególnych segmentów formalnych w kontekście akcji scenicznej i użytych środków muzycznych (rozdz. 4.2.4.). Ten rodzaj analizy wydaje się trafiony, pozwala bowiem na lepsze zinterpretowanie związków i zależności między warstwą dźwiękową a scenariuszem.

Wątpliwości moje budzi natomiast przyjęta metoda analizy poszczególnych komponentów utworów, co zilustruję jednym przykładem: rozważań autorki dotyczących analizy organizacji

materiału dźwiękowego w czasie. Specyfiką temporalności muzyki jest nietrwałość, oczekiwanie, przechodzenie dźwięków z obecności w nieobecność. Doświadczenie czasu jako zjawiska artystycznego ma charakter procesualny. Nośnikiem pomysłu twórcy w zakresie organizacji temporalnej jest zapis nutowy. Jednakże tekst muzyczny – owa propozycja odautorska – często wykazuje cechy szkicu, rejestruje chwile, pewne emocje, ale też bywa udoskonalana przez twórcę wiele razy. Dopiero w interpretacji (np. pianistycznej) zaprogramowanego przez kompozytora pomysłu może nastąpić akt zorganizowania w czasie materiału dźwiękowego, a następnie audytywna percepcja utworu (jego formy, rytmu, struktury napięć i odprężeń itp.). Zapis rytmu w postaci umownych wartości metrycznych czy oznaczeń agogicznych dla wykonawcy utworu jest zatem tylko punktem wyjścia, pewną wskazówką. Do interpretatora należy na przykład ustalenie dominującej w utworze płaszczyzny metrycznej, czyli wybór poziomu organizacji rytmicznej uznanego za podstawowy. Raz jest nim tok metryczny zgodny z oznaczeniem taktowym, innym razem funkcję tę mogą pełnić inne odcinki czasowe. W procesie poznawania utworu analiza jego warstwy rytmicznej wymaga określenia właśnie owego głównego poziomu „pulsu” (toku rytmicznego), a nie zawsze jest on zgodny z sugestią, jaka wynika z oznaczenie taktowego (3/4 w mazurze to nie to samo co w kujawiaku). Wartości metryczne mają wszakże charakter umowny, bo określają jedynie proporcje czasowe między dźwiękami, zapisane zgodnie z przyjętą konwencją graficzną. Reszta pozostaje w rękach czy uchu wykonawcy muzyki i słuchacza. Z tych też powodów analiza organizacji materiału dźwiękowego w czasie wymaga rozbioru utworu uwzględniającego nie tylko wzajemne proporcje metryczne, nie tylko określone w partyturze tempo i jego zmiany, ale też system składniowy, wielostopniową integrację fraz, tworzenie napięć i odprężeń, budowanie kulminacji...

Przypominając temporalne właściwości muzyki pragnę zasugerować doktorantce, aby jako wykonawca, ale też jako teoretyk poszerzała zakres analizy tekstu muzycznego o te składniki, które są zawarte w pojęciu szeroko rozumianego rytmu (zarówno „rytmu niższego rzędu” jak i „makrorytmu”). Rytm rozumiany w szerokim znaczeniu obejmuje bowiem zakresem działania pewne stadia, które stanowią zarazem składniki formy muzycznej. Tę podwójną funkcję w utworze muzycznym mogą pełnić wyższe poziomy organizacji rytmicznej. O syntetycznym działaniu rytmu decyduje sposób integracji potoków dźwiękowych, które łączą się w struktury o coraz to obszerniejszym rozmiarze. Rolę rytmotwórczą pełnią wówczas takie elementy dzieła, jak: melodyka, dynamika, barwa, harmonia, ruchliwość, natomiast w mniejszym stopniu fizyczne cechy dźwięku, które decydują o kształcie rytmu podstawowego.

Utwór jako całość staje się jednym ruchem, dobrze wypełnionym czasem o złożonej, wielopoziomowej konstrukcji. Jest rytmem i jest formą (czyli „jednością w różnorodności”). Rytm wchodzi w skład formy, ale nią nie jest. Forma to kształt, to architektonika, która widoczna jest w partyturze. Rytm obejmuje to, co rozwija się w czasie, a więc utwór wykonywany – słyszane dźwięki w ciągłym ruchu. Zaprowadzenie ładu w tym ruchu odbywa się drogą porządkowania różnych elementów dźwięku i brzmienia. Rytm jest „formą formans” (określenie Noskego), jest formą kształtująca się w ruchu. Należy go pojmować jako proces energetyczny, jako czynnik organizujący ruch. Używając pojęcia „continuum

formalne” w tytule podrozdziału doktorantka trafnie czyni, bo uwzględnia tym samym aspekty energetyczne organizacji muzyki w czasie.

Przedstawione sugestie nie mają na celu dyskwalifikacji zaprezentowanego w pracy sposobu analizy elementów dzieła muzycznego, lecz tylko jego poszerzenie, rozbudowanie, a może nawet nadanie czynnikowi rytmicznemu roli wiodącej? - Wszak „na początku był rytm”, jak przekonywał Hans Bülow. Myślenie to przypomina nam znacznie wcześniejszą konstatację Rousseau, który ogłosił, że „melodia bez rytmu niczym jest, on sam zaś jest jednak czymś. Jak to czujemy słuchając bębna.”

W tym miejscu warto podkreślić, że Ludwik Wawrzynowicz jako pedagog wiele uwagi poświęcał kwestiom metrycznym, na przykład przy okazji pracy nad metodyką gry na fortepianie. Można przypuszczać, że jako wychowanek epoki wrażliwej na kwestie rytmu troszczył się również o przywrócenie rytmowi muzycznemu należnego mu miejsca, skoro przygotował nawet zestaw ćwiczeń rytmicznych realizowanych na gamie C-dur, o którym doktorantka pisze w pracy („50 ćwiczeń rytmicznych na gamie C-dur”, s. 198-200). Problemy techniczne, jakie uwzględnił Wawrzynowicz wskazują, że szczególne znaczenie przewidywał on do zachowania stałego pulsu, a w przypadku chwiejności rytmu proponował wsparcie ćwiczeń metronomem (zresztą podobnie jak Chopin, który przecież zalecał, aby lewa ręka „była kapelmajstrem”, podczas gdy z prawą pianista może robić co chce). Wyrobienie poczucia stałego pulsu metrycznego w technice fortepianowej to jeden z ważkich postulatów nauki rytmu w ujęciu Wawrzynowicza, ale nie jedyny. Zjawiska synkopy, mieszanego podziału jednostki metrycznej są wyższym stopniem komplikacji materiału gamowego, o które zadbał autor „50 ćwiczeń rytmicznych [...]”. Przy tej okazji pragnę zwrócić uwagę autorce rozprawy, że opis opracowania dydaktycznego, poświęconego sprawom rytmu mogła umieścić w innym miejscu pracy: w podrozdziale dotyczącym organizacji dźwięków w czasie (i nie wyodrębnić go na końcu podrozdziału). Podobnie nie znajduję uzasadnienia powodu, dla którego analiza rytmiczna wybranych miniatur fortepianowych o choreicznym rodowodzie (trzech mazurków) nie jest w pracy przedstawiona w jednym segmencie (lecz przeplatana utworami innych gatunków). Wszak mazurkowe miniatury Wawrzynowicza mają wiele wspólnych cech i właściwości metrorytmicznych. Moją uwagę zwróciła na przykład często wykorzystywana „stylizyka kujawiakowa”, w tym posługiwanie się tempami, których szybkość narasta w poszczególnych segmentach utworu. Jest to charakterystyczna dla ludowej tradycji praktyka choreiczna, wiodąca od „śpiącego” kujawiaka do coraz szybszego, a „mazurkowa suita” bywała zwieńczana mazurem (lub wirującym oberkiem). Wawrzynowicz wykorzystuje ją z powodzeniem właśnie w swoich fortepianowych miniaturach. Rodowód ludowy ma zapewne też stosowana forma, w której fraza inicjalna jest wielokrotnie przekształcana wariacyjnie. Ta praktyka kompozytorska ujawniła się wyraziście w przypadku Mazurka F-dur nr 1 (Kujawiak) (s. 250): kiedy mgr Pietroni próbuje ustalić jego formę, ostatecznie decyduje się podać dwie interpretacje. W przypadku analizy rytmów mazurkowych i ich składni zdarza się, że badacz musi zaakceptować możliwość niejednoznaczności interpretacyjnej. Odnotowali to zjawisko rytmiczne i składniowe badacze mazurków Chopina (m.in. Windakiewiczowa i Miketta) i uznali za specyficzną właściwość polskiej muzyki ludowej.

7. Zamknięciem rozdziału czwartego jest próba ukazania dorobku twórczego Wawrzynowicza w kontekście muzyki polskiej jego czasów. Porównanie go z dziełami pokolenia kompozytorskiego Karłowicza, Szymanowskiego, Szeluty, Różyckiego i Melcera, ukazało wiele podobieństw, ale i kontrastów, a przede wszystkim niesłuszne, krzywdzące odłożenie utworów na archiwalne półki i skazanie ich na zapomnienie. Autorka wykazała, że czytelne są związki twórczości Wawrzynowicza „z muzyką wcześniejszych okresów”, „odniesienia do formuł pochodzenia ludowego”, ale też „poszukiwanie własnych rozwiązań brzmieniowych” (s. 260).

W rekapitulacji wyników badań (rozdz. 5) nie zabrakło potwierdzenia przyjętych ustaleń wstępnych, udowodnienia zasadności tezy początkowej, a przede wszystkim podjęta została próba oceny imponującej działalności zawodowej Ludwika Wawrzynowicza. Po muzyku częstochowskim pozostała bogata spuścizna publicystyczna i znacznej wartości estetycznej kompozycje, które „cechuje silny emocjonalizm, rozszerzona tonalności, a nade wszystko polski charakter” – pisze doktorantka (s. 263) i postuluje upowszechnienie dorobku twórczego nieznanego dziś kompozytora poprzez jego publikację, zainteresowanie wykonawców, doprowadzenie do nagrań.

Konkluzja

Sukces badawczy teoretykowi muzyki może zagwarantować głęboka erudycja, zwłaszcza gdy ociera się ona o trwałe wzory doskonałości i gdy przyświecają jej znaczące idee. Im większe i szersze jest to uwikłanie ideowe, zarówno w wersji teorii-nauki, jak i teorii-praktyki, tym bogatsza wiedza, a ukazanie spraw muzyki w świetle innych dziedzin kultury i życia społecznego może tylko ją wzbogacić.

Rozległy zakres merytoryczny ma rozprawa doktorska mgr Katarzyny Pietroń, przedłożona Radzie Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Godna pochwały jest decyzja podjęcia tematu w trosce o to, aby pamięć o rodzimym twórcy mogła przetrwać.

Przedstawiona do oceny praca promocyjna jest poprawna pod względem merytorycznym, potwierdza umiejętności naukowe doktorantki, spełnia wymogi stawiane tego rodzaju dysertacjom, a określone w art. 13 Ustawy z 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Uzasadnione jest w moim mniemaniu przyjęcie rozprawy pt. „Życie i twórczość Ludwika Wawrzynowicza (1870-1957) w świetle muzyki polskiej pierwszej połowy XX wieku i w kontekście dziejów życia muzycznego Częstochowy”. Jako recenzentka pozwalam sobie postawić wniosek o dopuszczenie mgr Katarzyny Pietroń do dalszych etapów przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne.

prof. dr Mieczysława Demska-Trębacz

Warszawa, 12 września 2019