

Kraków, dnia 4 sierpnia 2023 roku

dr hab. **Agnieszka Draus**, prof. AMKP
Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

p. mgr Anny Wójcikowskiej

pt.: *Działalność zespołu „Warsztat Muzyczny” - fenomen wykonawstwa otwartego*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Szoki
(Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2023, w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki / w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne).

podstawa prawna: Uchwała Rady Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi Nr 2019/3, z dnia 10 kwietnia 2019 roku

Temat i cel pracy

Tytuł pracy doktorskiej Anny Wójcikowskiej obejmuje dwa człony, z których każdy rodzi u czytelnika inne emocje i oczekiwania. Człon pierwszy: ***Działalność zespołu „Warsztat Muzyczny”*** sugeruje charakter dokumentacyjny pracy, kronikę: historyczne ujęcie koncertów, repertuaru, słowem sztuki wykonawczej jednej z najbardziej znaczących formacji wykonawstwa muzyki XX wieku w Polsce, a zatem zapowiada rodzaj opracowania źródeł. Związany z pojęciem „opracowanie” niedosyt oryginalności i kreatywności dyskursu zaspokaja człon drugi tytułu - ***Fenomen wykonawstwa otwartego*** rozbudzając tym samym spore oczekiwania metodologiczne i interpretacyjne.

Podjęty w pracy zakres wydaje się potrzebny, ze względu choćby na

wartość dokumentacyjną nie do przecenienia i to zarówno sfery zdefiniowanej w tytule, jak i w celu uporządkowania źródeł, do których doktorantka miała dostęp oraz ich przekonujących opisów. Autorka we wstępie dysertacji podaje trzy kryteria wyboru takiej, a nie innej tematyki: 1) kryterium osobistych fascynacji muzyką awangardową i eksperymentalną XX wieku, 2) własnych doświadczeń wykonawczych, wreszcie 3) chęci zmierzenia się z dostępnymi (m. in. dzięki kontaktom z Zygmuntem Krauze) archiwaliami i ułożenia z nich pierwszej, pełniej i wieloaspektowej monografii zespołu „Warsztat Muzyczny”.

Pytanie o wkład w dziedzinę teorii rozumianej jako analiza i interpretacja muzyki autorka zdaje się prowokować sama, zauważając konieczność wyjścia „poza ramy kroniki dokumentującej kolejne lata działalności grupy i skoncentrowanie się na pomijanej dotychczas charakterystyce stylu wykonawczego oraz twórczego wkładu w wykonywany repertuar awangardowy.” (s. 7) Zakłada zatem stworzenie swoistego syndromu cech konstytutywnych stylu zespołu sprowadzonego do kategorii tzw. „otwartego” typu wykonawstwa. Cel ten poniekąd zostaje osiągnięty, choć doszukiwać się go należy między wersami komparatystycznych opisów czterech wybranych do analizy kompozycji (*Improvisations sonoritiques* Witolda Szalonka, *Training 68* Wojciecha Kilara, *Polichromii* Zygmunta Krauzego i *Kwartetu SG* Bogusława Schaeffera). W pracy przeważa bowiem ujęcie historyczno-monograficzne fenomenu „Warsztatu Muzycznego” w szerokich kontekstach od genezy do nie tyle recepcji co rezonansu - czym jest właściwie rozdział 5.3. **Zespoły utworzone na wzór „Warsztatu Muzycznego”.**

Ocena struktury i treść pracy

Praca *de facto* składa się z dwóch części - tekstu właściwego o pięciorozdziałowej strukturze, ujętej w ramy wstępu i zakończenia oraz potężnej, niemal stu stronicowej dokumentacji działalności zespołu, co chyba nie należało deprecjonować określeniem *aneksy* (wszak to chyba nie jedynie dodatki...). Aby waga i jednocześnie fenomen *signum temporis* tytułowej formacji zostały odpowiednio uwypuklone należało dobrać tło. Autorka słusznie zdecydowała się opisać okoliczności powstania „Warsztatu” w kontekście sytuacji muzyki w Polsce lat 60. XX wieku wobec sytuacji geopolitycznej tego zakątka ówczesnej Europy (rozdział 1.); wynikających ze stopniowego uchylania żelaznej kurtyny wpływów awangardowych i eksperymentalnych nurtów świata zachodniego (rozdział 2., w którym właściwe jest rozróżnienie na muzykę awangardową i eksperymentalną, choć nieutrzymane zbyt konsekwentnie, np. na s. 43); syntetycznych danych statystycznych, wynikających z udokumentowanej aktywności grupy, budującej swój własny, konkretny repertuar (rozdział 3.); wreszcie jej odbioru przez głos krytyki oraz wspomnianego rezonansu wśród wybranych kontynuatorów (rozdział 5.). Mnogość wątków (*nb* zasługująca na wyróżnienie z tekstu śródtytuły) ukazana została skrótowo, ale czytelnie i syntetycznie, choć nie powinny znaleźć się w tekście nieliczne błędy językowe (jak choćby użycie słowa ilość zamiast liczba, co jest formą niepoprawną dla rzeczowników policzalnych, por. np. „niewystarczającą ilością prób...” podczas gdy powinno być „niewystarczającą liczbą prób...” - s. 28), czy swoiste określenia techniczne np. dla utworu *Plus-Minus* ‚poliwersjonalny‘ (jeśli już to chyba ‚poliwersyjny‘) zamiast funkcjonującego pojęcia ‚wariabilny‘ (s. 31, przypis 56). Razi także momentami mało wyrefinowany styl wypowiedzi, np.

nagromadzenie zdań prostych z czasownikiem „jest” (por. s. 47). Ze względu na uproszczony, nieco podręcznikowy dyskurs pominięte zostały choćby kwestie stopnia determinizmu formy. Od jej koncepcji ścisłej do otwartej, choćby w twórczości wspomnianego autora *Zyklus*, prowadzą liczne odcienie, a także *casus* wyjątkowy - nurt *intuitive music*, niesprawiedliwie chyba pominięty w pracy.

Najbardziej ekscytującą sekcją pracy jest dla teoretyka muzyki rozdział 4. Czytelnik czeka bowiem na rozwinięcie teorii „wykonawstwa otwartego” oraz jej potwierdzenie w konkretnych przykładach. O ile ustalenia definicyjne w szerokim kontekście myśli Nicholasa Cooka i Umberto Eco przekonują, o tyle już część analityczno-interpretacyjna rodzi znaki zapytania i pewne wątpliwości.

Wybór utworów poddanych analizie i interpretacji jest dość skromy, choć umotywowany we wstępie. Natomiast tym co budzi niedosyt jest nie tyle liczba analiz, co brak propozycji możliwego zdaniem recenzenta modelu analityczno-interpretacyjnego, który pozwoliłby ukazać teorię otwartego wykonawstwa w praktyce teoretycznego dyskursu, dzięki stałym aksjomatom. Jednym z nich byłby czas - i to zarówno na poziomie realnego czasu fizycznego, jak i symbolicznego czasu jako tempa, dynamiki lub statyki określonych mikrostruktur, czy czasu na poziomie jego wymiarów w kontinuum formalnym (chodzi tu np. o zjawisko protencji czy retencji) - a więc kognitywistycznego programowania sposobu odbioru czasu przez publiczność - jak zostało to zaplanowane przez kompozytora, jak skonkretyzowane w wykonaniu, wreszcie jaki przynosi efekt percepcyjny (tu rzeczywistego znaczenia nabrałyby różnice w kolejnych wersjach analizowanych w pracy realizacji). Aksjomatem drugim mogłoby być brzmienie: jego siła (gęstość), przestrzeń, zakres, itp. Trzecim przykładowo

stopień dowolności procesu wykonawczego, co łączy się z gradacją wykonawstwa „otwartego” względem partytury:

- muzycznej
- o cechach muzyczno-graficznych
- graficznej (*nb* przydałoby się więcej przykładów z partytur oraz wykresy dynamiczne dla wszystkich dostępnych realizacji wykonawczych podjętych utworów)

Perspektywa, jaką przyjmuje autorka pracy, wynika - jak już była o tym mowa - bezpośrednio z anglosaskich teorii interpretacji muzyki z punktu widzenia jej wykonawstwa, jako sfery komplementarnej dla partytury, czyli zapisu kompozytorskiej wizji utworu muzycznego. Trend to zaiste popularny za sprawą przede wszystkim prac Nicholasa Cooka, którego najważniejsze publikacje stanowią trzon metodologiczny dysertacji. Muzykolog niejednokrotnie przyznawał się do radykalnej separacji muzykologów i wykonawców w ich podejściu do muzyki, pisząc o prawdziwej przepaści (the real gap) pomiędzy przypisanymi im aktywnościami: pisaniem o muzyce i graniem jej (writing about music and playing it¹). Oczywiście przytoczony autor nie mógł najprawdopodobniej znać postaw polskich teoretyków muzyki i krytyków zorientowanych silnie humanistycznie - Bohdana Pocięja czy Mieczysława Tomaszewskiego, których prace już od lat 70-tych ubiegłego stulecia są dowodem włączenia procesu twórczej realizacji dzieł muzycznych w proces teoretyczno-muzycznej refleksji. Wystarczy przytoczyć postulat Tomaszewskiego uczynienia z ekspresji muzycznej przedmiotu badań: „Można bowiem rozpatrywać utwór w jednej z czterech faz: koncepcji twórczej, realizacji artystycznej, percepcji estetycznej oraz recepcji kulturowej. W każdej z nich

¹ Nicholas Cook, Peter A. Johnson, Hans Zender, *Theory Into Practice. Composition, Performance and the Listening Experience*, Leuven University Press 1999, s. 12

mamy do czynienia z innego rodzaju „tekstem” utworu, odpowiednio z muzycznym, dźwiękowym, słuchowym i symbolicznym. W każdym z nich ekspresja przynależna do badania fazy dzieła posiada inny status ontologiczny i może mieć inny charakter - mimo wzajemnych paralelności wobec siebie wszystkich wymienionych „tekstów” dzieła. Przedmiotem badań może więc stać się dany utwór jako przedmiot: intencjonalny, fizyczny (akustyczny), psycho-fizyczny oraz znakowy” - pisze Tomaszewski², przedmiot badań dodajmy muzykologicznych. I wyniki takich badań zdaniem recenzenta znajdujemy w pracy Anny Wójcikowskiej, natomiast przywoływana przez nią muzykologia empiryczna dotyczy chyba jednak aspektu innego - samego aktu wykonania utworu i rodzących się pod jego wpływem pytań, które stawia przykładowo Anthony Seeger³:

1. Co dzieje się, gdy ludzie tworzą (grają) muzykę? Jakie zasady rządzą organizacją kombinacji dźwiękowych i ich dyspozycji w czasie? (What is going on when people make music? What are the principles that organize the combinations of sounds and their arrangement in time?) AKSJOMAT CZASOWY
2. Dlaczego wykonawca, bądź społeczna grupa wykonawców realizuje bądź słucha dźwięków w konkretnym miejscu, czasie i kontekście? (Why does a particular individual or social group perform or listen to the sounds in the place and time and context that he/she/it does?) AKSJOMAT CZASO-PRZESTRZENNY
3. Jaki jest związek muzyki z innymi procesami grup lub społeczeństw? (What is the relation of music to other processes in societies or groups?) AKSJOMAT SPOŁECZNY
4. W jaki sposób wykonanie muzyki oddziałuje na muzyków, odbiorców

² Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wiek Uniesień”, „Teoria Muzyki” 14 (2019, s. 14.*

³ cyt. za: Jonathan P. J. Stock, *Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation*, w: *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. E. Clarke, N. Cook, Oxford University Press, 2004, s. 25

i inne grupy w nie zaangażowane? (What effects do musical performances have on the musicians, the audience, and the other groups involved?) AKSJOMAT SYMBOLICZNY

5. Skąd bierze się muzyczna kreatywność? Jaka jest rola osobowości wobec tradycji ale i tradycji w kształtowaniu roli osobowości? (Where does musical creativity come from? What is the role of the individual in the tradition, and of the tradition in forming the role of the individual?) AKSJOMAT GENOLOGICZNY

6. Jaki jest związek muzyki z innymi formami sztuki? (What is the relation of music to other art forms?) AKSJOMAT KONTEKSTOWY

Wydaje się, że przywołane powyżej sfery znajdują swoje odzwierciedlenie w pracy, choć ponownie raczej intuicyjnie, bez przyjętego modelu (najwyraźniej chyba na s. 101, gdzie autorka, referując literaturę przedmiotu, wskazuje cechy dobrego interpretatora i autentycznego wykonania muzyki). Niechaj staną się otwartymi pytaniami do Autorki pracy, podsumowującymi jej badania, dla których wydaje się tłem właściwszym niż zwrot performatywny właśnie zwrot afektywny, w którym dzieło sztuki ma status wrażeniowy (i właśnie owe opisy wrażeń / doświadczeń autorki z analizy fizycznego/akustycznego tekstu muzycznego czytamy w pracy). U Deleuze'a i Guattariego czytamy wszak: „To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów. [...] afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty są bytami. Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń.”⁴

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, Gdańsk 2000, s. 218–219.

Konkluzja

Praca doktorska p. mgr Anny Wójcikowskiej jest na pewno pierwszą tak obszerną, wieloaspektową i szeroko kontekstową monografią „kultowej” grupy twórczej - zespołu „Warsztat Muzyczny”, skupionego wokół postaci centralnej - jednego z najciekawszych kompozytorów współczesnych - Zygmunta Krauzego. Liczba zgromadzonych, przeanalizowanych i opisanych dokumentów stanowi wartość pracy samą w sobie. Dowodzi tym samym, jak wieloznaczna jest rola teoretyka muzyki, którego powinnością jest wszak także ocalanie od zapomnienia muzycznych fenomenów, tak wartych przetrwania, jak i kształtujących dyskurs o szeroko rozumianej współczesności. Choć w wąskim rozumieniu dyscypliny pozostawia pewien niedosyt, to w szerokim znaczeniu historyczno-społecznym realizuje ideę misji.

Stwierdzam zatem, że rozprawa doktorska Pani mgr Anny Wójcikowskiej spełnia ustawowe wymogi dla pracy doktorskiej z dziedziny teorii muzyki, stanowiąc oryginalną prezentację wybranego problemu oraz wykazując wysoki poziom wiedzy ogólnej.

Wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszego postępowania w przewodzie doktorskim.

