US Kancelaria
RPW/15566/2026 N
Data:2026-08-25

Recenzja w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego dr Adrianowi Robakowi, prof. UŚ w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki muzyczne

Katowice, 20.08.2026

dr hab. Wojciech Stępień, prof. AM

dyscyplina: sztuki muzyczne

e-mail: w.stepien@am.katowice.pl

Zleceniodawca opinii

Zleceniodawcą jest Instytut Sztuk Muzycznych Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn. Postępowanie zostało wszczęte 16 marca 2026 roku. O roli recenzenta osiągnięć Pana dr Adriana Robaka w postępowaniu habilitacyjnym zostałem poinformowany drogą internetową i pocztą tradycyjną. Dokumentacja w postaci autoreferatu oraz wykazu osiągnięć naukowych/artystycznych została dołączona w formie papierowej oraz elektronicznej, wraz z dziełem artystycznym w postaci płyty CD.

Podstawowe dane o Habilitancie:

Pan dr Adrian Robak odbył studia magisterskie w latach 2003-2008 na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w specjalności kompozycja pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Aleksandra Lasonia. Uzyskał tytuł magistra z wyróżnieniem w dniu 16 czerwca 2008 za pracę dyplomową *„Deja vu" Symfonia nr 1 koncertująca na orkiestrę.*

10 grudnia 2015 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach otrzymał stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie kompozycja i teoria muzyki na podstawie rozprawy doktorskiej *„Gardens" na orkiestrę symfoniczną* pisanej pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Eugeniusza Knapika. Recenzentami jego pracy doktorskiej byli prof. dr hab. Zbigniew Bagiński oraz dr hab. Rafał Augustyn.

Informacje o miejscach zatrudnienia Habilitanta zgodnie z informacjami zamieszczonymi w autoreferacie oraz dokumentacji na dysku elektronicznym

1994-2007 organista w Kościele Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza w Chorzowie

01.11.2007-31.12.2007 akompaniator w Zespole Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia"

03.01.2008–31.12.2010 specjalista ds. promocji i reklamy, asystent dyrektora, akompaniator w Zespole Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia"

01.08.2008-31.12.2010 śpiewak kameralista w Zespole Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia"

2009–2010 instruktor przedmiotów teoretycznych w Prywatnej Szkole Muzycznej „Artis" w Katowicach: prowadzenie zajęć z kształcenia słuchu, harmonii oraz kontrapunktu

03.11.2010-23.01.2011 pracownik dydaktyczny na podstawie umowy cywilno-prawnej na Wydziale Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego

01.10.2010-15.06.2017 pracownik dydaktyczny na podstawie umowy o dzieło na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

01.09.2015-31.08.2018 nauczyciel przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w Gliwicach: prowadzenia zajęć z harmonii, zasad muzyki, kształcenia słuchu oraz treningu pamięci muzycznej

01.09.2015-31.08.2016 nauczyciel przedmiotów zawodowych: prowadzenie zajęć w pracowni realizacji dźwięku, instrumentoznawstwa, akustyki i elektroakustyki, historii muzyki, kształcenia słuchu, zasad muzyki oraz podstaw gry na fortepianie oraz kierownik zespołu realizatorów nagrań, reżyserki oraz pracowni audiowizualnej w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 4 w Rudzie Śląskiej

01.10.2017-30.09.2018 pracownik dydaktyczny na podstawie umowy o dzieło na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

01.10.2018-30.09.2019 adiunkt – pracownik badawczo-dydaktyczny w Zakładzie Zarządzania Mediami i Organizacji Produkcji Filmowej i Telewizyjnej / Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

30.12.2019 uzyskanie stopnia nauczyciela mianowanego

01.10.2019-30.04.2021 adiunkt – pracownik badawczo-dydaktyczny w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

01.05.2021-28.02.2023 profesor uczelni – pracownik badawczo-dydaktyczny w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

2022-2023 prodziekan ds. kształcenia i studentów w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego

Od 01.03.2023 profesor uczelni – pracownik badawczo-dydaktyczny na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego

Ocena dzieła artystycznego

Jako dzieło artystyczne w postępowaniu habilitacyjnym w rozumieniu art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce Habilitant przedstawił płytę CD pt.: „Réflexions, wydaną przez wydawnictwo DUX (numer katalogowy 1848), na której zostały nagrane cztery jego dzieła kameralne skomponowane w 2021 roku:

- *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord*

- *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord*

- *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue*

- *Trois inspirations pour l'orgue*

Wykonawcami utworów są: Anna Firlus – klawesyn, organy oraz Krzysztof Firlus – viola da gamba, pardessus de viole, kontrabas. Płyta została nagrana w auli im. Bolesława Szabelskiego w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w dniach 23-26 sierpnia 2021 roku oraz w kościele pw. św. Antoniego z Padwy w Chorzowie w dniu 25 listopada 2021 roku. Nagranie otrzymało nominację do Nagrody Fryderyk w roku 2023 w kategorii muzyka współczesna.

Przejdę teraz do charakterystyki poszczególnych kompozycji przedstawionych na płycie:

Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord [Pięć utworów na violę da gamba i klawesyn] stanowi suitę składającą się z pięciu kontrastujących kompozycji:

- Część I stanowi czytelne nawiązanie do barokowej idei snucia motywicznego poprzez nieustanny ruch szesnastkowy w partii klawesynu nad którą rozwija się linia melodyczna violi da gamba (od długich wartości rytmicznych do figuracji ósemkowych). Kompozycja opiera się na stałym schemacie harmonicznym wprowadzonym w ośmiotaktowym wstępie klawesynu, który następnie zostaje powtarzany i modyfikowany w kolejnych sekcjach utworu, można więc mówić o formie wariacyjnej. Harmonika utworu wynika z nałożenia

kilku trójdźwięków na siebie, a samo centrum tonalne cis-moll z sekstą małą jest wynikiem połączenia trójdźwięków cis-moll i A-dur.

- Część druga również posiada formotwórczy wstęp i oscyluje wokół centrum tonalnego cis-moll. Występują wyraźne odniesienia do kadencji dominantowo-tonicznej (w taktach 13-14), lub połączenia subdominanta-dominanta i tonika (w taktach 28-29). Konstrukcja tego utworu w większości opiera się na trójdźwięku cis-moll i skali cis-moll co powoduje, że kompozycja ma charakter medytacyjny i statyczny. Podobnie jak w poprzednim utworze, forma kształtuje się poprzez wariacyjne powtarzanie schematów melodyczno-harmonicznych zawartych we wstępie. Kompozytor wprowadza dialog pomiędzy partią violi a klawesynu często na zasadzie przejmowania przez violę linii melodycznej klawesynu. W przeciwieństwie do poprzedniego utworu, gdzie rytmika w partii klawesynu była jednorodna, tutaj bardzo często partia lewej ręki i prawej posiada różne schematy harmoniczne powtarzane w toku utworu. Homofoniczna faktura klawesynu z charakterystycznym ósemkami w lewej ręce na tle szesnastkowych rozkomponowanych akordów w prawej przypomina fakturę basso continuo.

- Część trzecia wprowadza szybkie tempo, a jej konstrukcja oparta jest na naprzemiennej grze akordów molowych tworzących struktury bitonalne (gis-moll/a-moll). Akordy z ich transpozycjami oraz nałożeniami na siebie są czynnikiem formotwórczym kompozycji. Ośmiotaktowy wstęp wprowadza podstawowy materiał kompozycji oparty na jednorodnym ruchu szesnastkowym. Dominacja akordyki oraz motoryczność przebiegu stanowią czytelną aluzję do barokowej toccaty, polifonizujący odcinek z charakterystycznymi barokowymi figurami westchnień i wprowadzenie skali całotonowej stanowi kontrast do głównego materiału kompozycji (takty 21-32, 44-55). Melodyka violi oparta jest na rozwijaniu krótkich motywów początkowo w kontraście do akordowych partii klawesynu (takty 9-19, 35-43, 56-66), następnie w polifonicznym dialogu z klawesynem (takty 21-27, 44-51). W kodzie następuje uspokojenie motorycznej rytmiki poprzez wprowadzenie półnut i zatrzymanie akcji muzycznej na akordzie Es dur (takty 107-108), a ostatecznie strukturze bitonalnej (ais-moll, Cis-dur i gis-moll bez tercji). Język muzyczny stanowi aluzję do baroku zarówno poprzez toccatowe odcinki, polifonizacje jak i motywy westchnień.

- Część czwarta stanowi śpiewną arię, w formie trzyczęściowej ABA^1, w której linia melodyczna, z charakterystycznym mordentem wpierw ukazuje się w partii klawesynu (takty 1-4), a następnie zostaje przeniesiona do partii violi (takty 5-8). Ten śpiewny odcinek trwa do taktu 19 i jest utrzymany w centrum tonalnym b-moll/Ges-dur. Kontrastuje z nim odcinek środkowy B, w którym kompozytor wprowadza formę fugowaną opartą na pięciotaktowym temacie, który zostaje przedstawiony jako *dux* w partii gamby (w tonacji b-moll), następnie następuje *comes* w kwincie (w tonacji f-moll). W toku fugi kompozytor wprowadza *stretto* (takty 36-41) zachowując przy tym tonację f-moll lub b-moll. W fugowanym odcinku środkowym B pojawiają się relacje dominantowo-toniczne (takt 23 – akord F-dur dominanta w tonacji b-moll, takt 26 akord C7 – dominanta septymowa w tonacji f-moll, takty 28, 30 dominanta w tonacji f-moll, takty 39-40 dominanta i tonika w tonacji b-moll). W taktach 58-71 powraca odcinek A, w którym linia melodyczna jest wzbogacona o ozdobniki oraz liczne diminucje melodyczna co stanowi czytelną aluzję do sposobu ozdabiania arii w epoce baroku. Takty 71-86 to koda kompozycji, która kończy się pustym trójdźwiękiem b-moll. Zarówno sposób prowadzenia linii melodycznej przez violę jak i klawesyn, wprowadzenie fugi jak i rodzaje diminucji odnoszą utwór do epoki baroku.

- Piąta część oparta jest na rytmicznym schemacie trzech ósemek i dwóch szesnastek, co może stanowić aluzję do tańca. W przeciwieństwie do poprzednich części wykorzystuje skalę całotonową oraz fragmenty swobodnie atonalne, a forma wskazuje na budowę rondową z powtarzającym się refrenem.

Kolejnym utworem przedstawionym na płycie jest *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* [Koncert na violę pardessus oraz klawesyn]. Pardessus de viole jest najmniejszym instrumentem z rodziny viol, pojawił się około 1700 i był bardzo popularnym instrumentem we Francji w XVIII wieku. Około roku 1770 stracił na znaczeniu i od tego czasu został zapomniany. Odkrycie violi da gamba w drugiej połowie XX wieku spowodowało wzrost zainteresowania współczesnych kompozytorów tym instrumentem, natomiast powstało niewiele literatury na pardessus de viol. Trzyczęściowy koncert Habilitanta jest z pewnością cennym uzupełnieniem współczesnej literatury na ten mało znany instrument.

Koncert składa się z trzech części i zachowuje typowy schemat koncertu barokowego/klasycznego czy neoklasycznego z układem części: szybka, wolna, szybka. Część pierwsza – motoryczna i toccatowa z kontrastowanym odcinkiem (w stylu sicilliany – takty 67-76) po której kompozytor wprowadza swobodną improwizację violi na tle przebiegów akordowych (przypominających francuski *styl brisè*) kończy się powrotem początkowego toccatowego materiału. Partia koncertującej pardessus de viole jest mocno sfigurowana dając soliście możliwości wirtuozowskiego popisu. Warstwa harmoniczna opiera się na akordach kwintowych i oscyluje wokół centrum tonalnego E z wyraźnym podkreśleniem dźwięku gis, mimo że zakończenie wykorzystuje akord zbudowany w oparciu o cztery kwinty czyste. Akcentowany w przebiegu kompozycji w najniższych dźwiękach klawesynu tetrachord a-gis-fis-e stanowi nawiązanie do czterodźwiękowego wzoru barokowej chaconny (takty 35-50, 77-102). Z nowoczesnych XX wiecznych środków kompozytor wykorzystuje w partii klawesynu klastery wąskozakresowe (takty 30-40, 99-102). W części drugiej, wolnej, solowy instrument prowadzi kantylenową linię melodyczną na tle przebiegów akordowych w partii klawesynu. Jej budowa jest dwuczęściowa AA^1 z kodą. Kompozytor wykorzystuje współbrzmienia wynikające z nakładania się dwóch trójdźwięków (bitonalne), czasem o budowie kwartowo-kwintowej i dokonuje ich modyfikacji poprzez zmianę chromatyczną składników, dzięki czemu występują one w relacji akordów sąsiednich (*neighboring* chords w rozumieniu Schenkera/Salzera). Centralnym akordem jest struktura D^7 bez prymy z dodanym trójdźwiękiem e-moll. Część trzecia oparta jest na nieregularnym metrum 11/8 o wewnętrznej strukturze rytmicznej ósemek: 3+3+2+3. Pojawiają się dialogi w formie imitacji pomiędzy partią pardessus de viole a klawesynem oraz liczne wirtuozowskie figuracje w partii solowego instrumentu. Pierwszy odcinek utworu (do taktu 27) nie wykazuje szczególnej centralizacji tonalnej, w paru tylko miejscach pojawiają się centra harmoniczne. Natomiast kontrastujący szybki odcinek drugi (od taktu 27 – oznaczony jako vivace) oparty jest na skali oktatonicznej symetrycznej od dźwięku cis, zaznacza się w nim ostinatowy przebieg rytmiczny w partii klawesynu, który następnie ulega transformacji. Pojawia się natomiast wyraźna kadencja dominantowo-toniczna w taktach 102-103 (A-dur i następnie d-moll, mimo późniejszej oktatoniki). Koda (od taktu 103 do 118) ponownie przetwarza ten przebieg w transpozycjach skali oktatonicznej po czym następuje centralizacja na dźwięku cis.

Kolejna dwa cykle utworów: *A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* oraz *Trois inspirations pour l'orgue* napisane są na organy, instrument, który jest bliski kompozytorowi ze względu na pełnioną przez niego funkcję organisty kościelnego.

W *A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* do organów dołącza kontrabas co tworzy bardzo nietypowe zestawienie obsadowe, bardzo rzadko wykorzystywane w historii muzyki. Utwór składa się z dwóch części określonych pozamuzycznymi tytułami wprowadzonymi przez kompozytora: *Réflexion sur l'acacia - C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître* oraz *Feuilles d'acacias*. W *Réflexion sur l'acacia - C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître* kompozytor buduje formę opierając się na trichordzie cis-dis-e rozszerzając go stopniowo do skali cis-moll. Nakładające się dźwięki tworzą diatoniczne klastery w organach. Warstwa rytmiczna rozwija się wolno od ćwierćnut i półnut do motorycznego ruchu ósemek będącego tłem dla wejścia partii kontrabasu (takt 51). Następnie partia organów opiera się na trójdźwięku cis-moll uzupełnianym o inne dźwięki ze skali cis-moll. W środkowym odcinku kompozycji zmienia się centrum tonalne na A-dur i pojawiają się akordy kwartowo-kwintowe (takty 118-121), a następnie kompozytor powraca do trójdźwięku cis-moll, klasterów diatonicznych oraz wprowadza jednorodny rytm trioli ósemkowych. Ostatnie dwadzieścia taktów utworu przynosi uspokojenie ruchu na dźwięku cis-moll. *Réflexion sur l'acacia* jest przykładem celowego zubożenia materiału muzycznego poprzez centralizację na trichordzie, a następnie trójdźwięku cis-moll, liczne repetycje motywiczne i akordowe i świadczy o oddziaływaniu stylu minimalistycznego. Z drugiej strony wydaje się, że intensyfikacja ekspresji tej części może dowodzić wpływu twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego – poprzez klastery diatoniczne oraz bardzo wolny rozwój materiału muzycznego.

Część druga *Feuilles d'acacias* przynosi kontrast do części pierwszej poprzez inny rozwój formy muzycznej. Początkowe dwanaście taktów solowych organów tworzy refren pojawiający się pięć razy, co może stanowić analogię do formy rondowej. Jest on utrzymany w metrum 3/8 i tworzy rodzaj politonalnego chorału utrzymanego w stylu organowej muzyki francuskiej. Kontrastujący kuplet przynosi kontrast rytmiczny i barwowy poprzez wprowadzenie odmiennej, migotliwej faktury organowej oraz długich dźwięków w kontrabasie. Kolejne kuplety stanowią jego modyfikację bądź rozszerzenie materiałowe. Pojawia się także solo

kontrabasu (takty 112-121), następnie powtórzone (takty 166-175). Finałowy kuplet przynosi wzmożenie ekspresji, rozbudowę faktury oraz polifonizację.

Ostatnimi utworami nagranymi na płytę są *Trois inspirations pour l'orgue*. Każda z tych trzech kompozycji opatrzona jest francuskim tytułem nawiązującym do cytatów z tradycji wolnomularskiej. Pierwszy utwór zaznacza centrum tonalne c, drugi poprzez wyraźne ostinato basowe wskazuje na centrum dźwiękowe es, natomiast ostatni koncentruje jest wokół trójdźwięku cis-moll. Najkrótszy utwór pierwszy, z podtytułem *„...ami du pauvre et du riche, s'ils sont vertueux"*, charakteryzuje się rozbudowaną linią melodyczną ukazaną w trzech wariantach ponad zmiennym harmonicznie akompaniamentem. W środkowym odcinku drugiej utworu, *„...à dégrossir la pierre brute"*, zostaje wprowadzona fughetta oparta na temacie z wykorzystaniem septymy wielkiej i jego inwersji i ruchu raka. W porównaniu do barokowego tematu i przebiegu fugi w czwartej części *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord* ta fughetta nie nosi znamion muzyki barokowej za wyjątkiem zachowania struktury interwałowej *dux* i *comes* w stosunku kwinty. W mojej opinii najbardziej oryginalnym utworem z tego cyklu jest utwór trzeci, *„...et dépouillé de mes métaux"*, nawiązujący poprzez ciągłe wykorzystanie akordu cis-moll do pierwszej części *A la recherche d'un maître*. Wyróżnia się „migotliwą" fakturą organową i melodycznie potraktowanym rejestrem pedałowym.

Podsumowanie i wnioski

***Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord* stanowi rodzaj skontrastowanej suity z wyraźnym odniesieniem do baroku poprzez snucie motywiczne (cz. I), klawesynowe układy ósemkowo-szesnastkowe z analogią do basso continuo (cz. II), motoryczne przebiegi toccatowe, wykorzystanie figur retorycznych i polifonizację (cz. III), formę arii da capo z diminucjami i fugą w odcinku środkowym (cz. IV). Najmniej odniesień można odnaleźć w części piątej, w której występuje przetwarzanie głównego tanecznego motywu opartego na skali całotonowej oraz liczne fragmenty atonalne. Oryginalny język muzyczny zaznacza się w motorycznych i medytacyjno/motorycznych dwóch częściach pierwszych oraz w najbardziej modernistycznej części ostatniej. Części są wyraźnie tonalne (z tym, że część trzecia jest bitonalna, a część piąta oparta na skali całotonowej, chwilami atonalna) ze sporadycznymi odniesieniami funkcyjnymi. Kompozycja jest spójna, przemyślana i bardzo dobrze wykorzystuje możliwości techniczne i brzmieniowe instrumentów. Całość jest dopracowana pod względem edycyjnym.**

***Concerto for pardessus de viole and harpsichord* nie zawiera tak wielu odniesień do epoki baroku jak *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord*. Wyjątek stanowi czytelne nawiązanie do schematu harmonicznego chaconny w części pierwszej i jej toccatowy charakter. Forma jest swobodna i fantazyjna, operuje mniej schematycznymi rozwiązaniami formalnymi, pojawiają się klastery i fragment *ad libitum*. Mimo tego wykorzystane przez kompozytora środki są dosyć tradycyjne: pojawia się niewiele zmian metrycznych, brak sonorystycznego potraktowania instrumentów oraz zróżnicowania artykulacyjnego. Z pewnością koncert daje możliwość wirtuozowskiego popisu na pardessus de viole i stanowi cenną pozycję w repertuarze na ten instrument. Edycja partytury jest staranna i czytelna, chociaż brakuje w takcie 65 lub 66 w trzeciej części określenia nowego tempa po wcześniejszym zwolnieniu.**

***A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* jest cyklem ukazującym oryginalne zestawienia barwowe w partii kontrabasu i organów oraz syntezą politonalnego języka muzycznego francuskiej muzyki organowej I połowy XX wieku z wzmożoną ekspresją wynikającą z oddziaływania stylu Góreckiego oraz minimalizmu. W porównaniu do poprzednich kompozycji nie pobrzmiewają w niej echa stylu barokowego. Uważam kompozycję za bardzo dobrze napisaną i przejrzyście wyedytowaną. Z pewnością jest to cenna propozycja w repertuarze na oba instrumenty.**

***Trois inspirations pour l'orgue* ukazują kunszt kompozytora w operowaniu barwą organową, zmienną fakturą oraz bogatą rozszerzoną harmoniką tonalną. Wszystkie utwory w widoczny sposób nawiązują do bogatego harmonicznie stylu francuskich organistów końca XIX i I połowy XX wieku, w którym pojawiają się liczne akordy bitonalne lub politonalne, a także akordy z wieloma dodanymi składnikami.**

Biorąc pod uwagę moje analizy, uwagi i spostrzeżenia dotyczące przedstawionego dzieła artystycznego oceniam je bardzo pozytywnie i uważam, że spełnia ono wymagania stawiane kandydatowi aspirującemu do uzyskania stopnia doktora habilitowanego. Kompozycje są oryginalne i bardzo dobrze napisane,

Habilitant posiada bardzo dobry warsztat kompozytorski i bardzo dobrze operuje czasem muzycznym w celu budowania narracji muzycznej.

Autoreferat

Mimo wysokiej wartości artystycznej przedstawionego dzieła załączony długi, bo aż 93 stronicowy, autoreferat obfituje w liczne błędy. Pierwszym wyraźnym mankamentem jest jego chaotyczna struktura, w której zwracają uwagę niektóre podpunkty niemieszczące się w opisanej przez Habilitanta tematyce.

W punkcie trzecim autoreferatu: *III. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych* znajduje się osiem podpunktów: *A. Opis szczegółowy, B. Profil twórczy i teza autoreferatu, C. Rozwój artystyczny – od sonorystyki do modelu osiowo-harmonicznego, D. Osiągnięcie habilitacyjne – wydawnictwo płytowe Réflexions jako projekt badawczo-artystyczny, E. Wkład w rozwój dyscypliny, F. Oddziaływanie i recepcja, G. Refleksja metodologiczna, H. Rozwój po doktoracie – konsolidacja idiomu, I. Konkluzja wstępna*. Z wyjątkiem podpunktu pierwszego *A. Opis szczegółowy*, w którym wymienione są faktycznie informacje o zatrudnieniu, pozostałe podpunkty nie mają związku z zatrudnieniem w jednostkach naukowych lub artystycznych. Podpunkty od B. do I. opisują ewolucję języka kompozytorskiego Habilitanta i przedstawione dzieło artystyczne, co jest w tym punkcie zupełnie zbędne. Ten błąd Habilitant powtarza także w rozdziale czwartym autoreferatu: *IV. Omówienie osiągnięć artystycznych,* w punkcie *E. Praca artystyczna wskazana dla oceny habilitacyjnej*, gdzie kandydat opisuje dzieło artystyczne wskazane do oceny habilitacyjnej, a następnie dokonuje jego analizy. Ten ważny punkt, zawierający aż 65 stron (od strony 16 do 81), stanowiący opis przedstawionego dzieła powinien stanowić osobny rozdział w autoreferacie, a nie jeden z podpunktów rozdziału czwartego.

Przejdę teraz szczegółowo do opisania błędów merytorycznych, logicznych, gramatycznych i edytorskich autoreferatu Habilitanta.

W rozdziale trzecim punkcie *B. Profil twórczy i teza autoreferatu* autor pisze:

„Centralną tezą mojego dorobku twórczego – rozwijaną konsekwentnie od rozprawy doktorskiej do najnowszych realizacji – jest reinterpretacja tradycji jako struktury transformacyjnej, a nie rekonstrukcyjnej. W mojej twórczości tradycja nie jest cytatem, ornamentem ani estetycznym gestem, lecz materiałem poddanym reorganizacji harmonicznej, fakturalnej i dramaturgicznej" (strona 7).

Teza ta zostaje rozwinięta w punkcie *C. Rozwój artystyczny – od sonorystyki od modelu osiowo-harmonicznego*, w którym Habilitant opisuje dwa etapy swojej drogi twórczej, którą przeszedł od doktoratu do przedstawionego dzieła artystycznego. Etap pierwszy związany jest z jego rozprawą doktorską *Gardens* i nazywa go modelem sonorystyczno-procesualnym, etap drugi nazwany jest modelem osiowo-harmonicznym i związany jest z przedstawionymi dziełami artystycznymi nagranymi na płycie *Réflexions* (strona 7).

W punkcie *D. Osiągnięcie habilitacyjne – wydawnictwo płytowe Réflexions jako projekt badawczo-artystyczny* autor stawia tezę projektu:

„Wydawnictwo płytowe Réflexions stanowi autorską propozycję modelu integracji: historycznego instrumentarium, z posttonalną harmoniką osiową, w ramach strefowo-architektonicznego myślenia formą" a także precyzuje pytanie problemu badawczo-artystycznego: „Czy możliwe jest funkcjonowanie historycznego idiomu instrumentalnego poza paradygmatem wykonawstwa historycznego i stylizacji neobarokowej, przy zachowaniu jego idiomatycznej tożsamości?" (strona 8).

Następnie próbuje udowodnić, że przedstawione dzieło stanowi ważny wkład w rozwój dyscypliny pisząc o znaczeniu metodologicznym stworzonego przez niego nowego modelu osiowo-harmonicznej organizacji materiału (strona 8). Model ten zostaje przedstawiony szczegółowo w rozdziale czwartym punkcie E. *Praca artystyczna wskazana dla oceny habilitacyjnej,* w podpunkcie *3. Wkład w rozwój dyscypliny*. Na początku Habilitant próbuje dokonać definicji modelu osiowo-harmonicznego pisząc:

„Model osiowo-harmoniczny jest autorskim sposobem organizacji materiału wysokościowego, w którym podstawową kategorią konstrukcyjną nie jest funkcja tonalna ani seria dodekafoniczna, lecz oś dźwiękowa rozumiana jako centrum grawitacyjne pola napięć harmonicznych" (strona 17).

Następnie pojawia się szczegółowa próba zdefiniowania tej nowej organizacji materiału dźwiękowego:

„Model osiowo-harmoniczny jest sposobem organizacji materiału dźwiękowego, w którym centrum konstrukcyjne utworu nie jest definiowane przez funkcjonalną tonikę, lecz przez relację napięciową wobec wyodrębnionej osi interwałowej. Oś ta nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz stabilizującą i referencyjną, wokół której lokowane są pola zagęszczenia chromatycznego, alteracji oraz repetycji strukturalnych. Harmonia traktowana jest jako dynamiczne pole napięć, którego stopień intensywności wynika z gęstości współbrzmień, ruchu półtonowego oraz rozkładu rejestru. Stabilizacja nie następuje poprzez rozwiązanie dominantowe, lecz poprzez powrót do relacji osiowej. Model ten ma charakter konstrukcyjny i możliwy jest do wskazania w materiale nutowym" (strona 17).

Autor rozumie harmonikę tonalną w kategoriach funkcji, gdzie podstawowym wyznacznikiem są kadencje wyznaczone przez napięcia dominantowo-toniczne. Trudno zrozumieć na czym według niego polega funkcjonalna tonika i jaka jest różnica między nią a osią-harmoniczną. Felix Salzer i Rudolph Reti, dwaj teoretycy XX-wieczni, wykazali, że tonalność należy rozumieć szerzej – utwór tonalny to taki, który posiada swoją tonikę, czyli punkt centralny. Brak dominanty i innych funkcji nie oznacza, że kompozycja nie jest tonalna. Wyznacznikiem jest bowiem obecność toniki. Czym w takim razie różni się model osiowo-harmoniczny od tonalności pozbawionej funkcji?

Autor odpowiada na to pytanie w podpunkcie *3.1. Model osiowo-harmoniczny – definicja operacyjna* podając pięć kryteriów rozpoznania takiego modelu (strona 17):

„1. Brak funkcjonalnej teleologii kadencyjnej"

„2. Obecność stałego centrum interwałowego (osi)"

„3. Budowanie napięcia przez zagęszczenie i chromatyzację, a nie progresję funkcji"

„4. Stabilizacja poprzez powrót do układu osiowego"

„5. Zależność harmoniczna od organizacji rejestru i energii czasowej".

Kryteria te odróżniają model osiowo-harmoniczny od harmoniki funkcyjnej, z czym można się jeszcze zgodzić, natomiast nie ustanawiają nowego systemu harmonicznego, który jest różny od tonalności. Brak teleologii kadencyjnej nie wyklucza swobodnej tonalności, w której nie występują funkcje harmoniczne. Obecność stałego centrum interwałowego (osi) nie różnicuje tego centrum od toniki, która w tonalności jest także stałym centrum, w którym następuje stabilizacja harmoniczna. Także w swobodnej tonalności można budować napięcia przez zagęszczenie i chromatyzację, na co zresztą wskazują dzieła kompozytorów I połowy XX wieku (m.in. Debussy'ego czy Strawińskiego), u których nie występuje już tradycyjnie rozumiana harmonika funkcyjna, ale ich utwory mieszczą się ciągle w kategorii kompozycji tonalnych. Ostatnie, piąte z wymienionych kryteriów jest zupełnie niezrozumiałe, ponieważ różnice w harmonii zależą od organizacji rejestru i czasu w każdym systemie harmonicznym, więc „rzekomy" nowy system osiowo-harmoniczny nie wprowadza niczego nowego.

Habilitant próbuje odróżnić swój autorski system osiowo-harmoniczny od harmoniki funkcyjnej pisząc:

„Model osiowo-harmoniczny nie jest wariantem systemu funkcjonalnego ani adaptacją tonalności rozszerzonej. W odróżnieniu od harmoniki funkcjonalnej nie opiera się na relacji tonika–dominanta subdominanta. W przeciwieństwie do systemów modalnych centrum nie jest skalą, lecz relacją interwałową. Model nie jest również systemem symetrycznym w sensie czysto matematycznym (jak ujęcia osiowe w teorii Beli Bartóka), gdyż oś ma charakter konstrukcyjno-energetyczny, a nie wyłącznie symetryczny. Jego nowość polega na powiązaniu organizacji osiowej z dramaturgią napięcia czasowego i fakturalnego, co daje możliwość analitycznego opisu własnych utworów bez odwołania do teleologii tonalnej" (strona 18).

W systemach modalnych „centrum nie jest skalą" co jest błędem merytorycznym, centrum jest finalis czyli dźwięk końcowy. Rzeczywiście harmonika funkcyjna praktycznie nie występuje w analizowanych utworach

nagranych na płycie *Réflexions,* ale też ich nie wyklucza, w wielu bowiem miejscach pojawiają się napięcia dominantowo-toniczne – np. drugi utwór w *Five Pieces...* (takty 13-14, 28-29, 33-34, 49), czwarty utwór w *Five Pieces...* (takty 26-27, 28-29, 30-31, 43-44, 46-47, 80-81), *Concerto for pardessus de viole...* część I (takty 73-75), część II (takty 102-103), albo napięcia subdominantowo-toniczne w *À la recherche d'un maître* część I (takty 89-90).

Natomiast trudno udowodnić, że mimo braku harmoniki funkcyjnej utwory nie opierają się na skalach dur-moll, modalnych, oktatonicznej czy całotonowej, a opisywany model osiowo-harmoniczny nie jest po prostu adaptacją tonalności rozszerzonej. Przykładami wykorzystania skal są:

- II część *Five Pieces...* – skala cis-moll

- IV część *Five Pieces...* – skala b-moll, w fudze także b-moll i f-moll

- V część *Five Pieces...* – skala całotonowa

- I część *Concerto for pardessus de viole...* – E-dur lidyjska, A-dur lidyjska, a-moll w odcinku środkowym

- III część *Concerto for pardessus de viole...* – skala oktatoniczna w transpozycjach

- I część *À la recherche d'un maître*– skala cis-moll

- III część *Trois inspirations pour l'orgue*– skala dorycka od cis

Skale wyznaczają centrum tonalne chociaż zależnośćć ta nie występuje zawsze. W I części *Five Pieces...* mimo braku oparcia się na skali cis-moll trójdźwięk cis-moll staje się powracającym elementem kompozycji, podobną rolę pełni dźwięk es w II części *Trois inspirations pour l'orgue.* W kilku przypadkach trudno wskazać jednoznacznie centra harmoniczne – czy w II części *Concerto for pardessus de viole...* jest to struktura bitonalna D-dur z septymą bez kwinty z trójdźwiękiem E-dur? Czy w I części *Trois inspirations pour l'orgue* jest to dźwięk c, a w drugiej części *À la recherche d'un maître* – b-c-d-es?

Czy obecność centrum tonalnego w postaci dźwięku centralnego, trójdźwięku, struktury bitonalnej czy punktu centralnego skali decyduje o tym, że utwory te stanowią dowód na wykorzystanie modelu osiowo-harmonicznego? Wpisują się w model tonalny, ale trudno go nazwać nowym systemem. Pomimo argumentacji na stronie 18 (podpunkty: *3.1.1. Definicja osi, 3.1.2. Sposób wyznaczania osi*) czym jest dla Habilitanta oś („pojedynczy dźwięk centralny, interwał osiowy, pole mikrointerwałowe wokół wybranego centrum, długotrwały burdon przekształcany fakturalnie"), i jak ją można wyznaczyć („Częstotliwość występowania, Pozycję formalną, Gęstość harmoniczną wokół osi, Hierarchię rejestrową, Stabilizację rytmiczną"), trudno odróżnić ją od dźwięku tonicznego czy po prostu centralnego. Pisząc o modulacji osiowej autor myśli po prostu o zmianie lub przesunięciu dźwięku centralnego lub toniki. Zakłada, że tonalność występuje tylko wtedy, kiedy w utworze występuje harmonika funkcyjna, nie widzi możliwości występowania w muzyce tonalności bez funkcji harmonicznych z samą toniką lub dźwiękiem centralnym. System osiowo-harmoniczny nie różni się więc od tonalności i trudno go nazwać autorskim systemem Habilitanta, argumentacja w tym kontekście jest zupełnie nieprzekonywująca.

W punkcie *3.1.5. Charakter systemowy* – mimo, że autor odżegnuje się od rozszerzonej tonalności, tak naprawdę pisze o swobodnej tonalności. Tworzenie nowych terminologii dla zdefiniowania systemu osio-harmonicznego takich jak „operacyjność, transferowalność, architektura strefowa" jest zupełnie zbędne.

Habilitant sam sobie przeczy pisząc:

„Model osiowo-harmoniczny nie stanowi negacji istniejących teorii centrycznych, lecz ich rozszerzenie w kierunku dynamicznego, niehierarchicznego systemu organizacji wysokości" (strona 20). Dlaczego więc nie nazwać tego systemu po prostu systemem tonalnym? Mimo, że w wielu miejscach w swoim autoreferacie autor neguje występowanie w przedstawionym dziele tonalności to często stosuje ten termin pisząc o harmonice posttonalnej (strona 21). Czym więc system osio-harmoniczny różni się od harmoniki posttonalnej?

Po przedstawieniu systemu osio-harmonicznego autor przystępuje do ukazania w swoim dziele „modelu integracji basso continuo z harmoniką posttonalną" (podpunkt *3.3. Model integracji basso continuo z harmoniką posttonalną* - strona 21). Trudno niestety zrozumieć co ma na myśli, kiedy stwierdza, że: „Integracja

harmonicznych pól dominantowo-alterowanych z idiomem continuo stanowi próbę wypracowania modelu, w którym historyczny aparat wykonawczy funkcjonuje jako medium współczesnej semantyki napięcia" (strona 21). Pojawia się kwestia pól dominantowo-alterowanych, o których autor wcześniej w ogóle nie pisał, które mają odniesienia do rozszerzonej harmoniki funkcyjnej, od której się wcześniej odżegnywał. Zagadkowe wydaje się zdanie: „historyczny aparat wykonawczy funkcjonuje jako medium współczesnej semantyki napięcia". Co autor ma na myśli pisząc o „semantyce napięcia"?

Kolejny podpunkt *3.4. Reinterpretacja formy koncertującej* stanowi próbę ukazania transformacji formy koncertującej w *Concerto for Pardessus de viole...*, która według Habilitanta nie ma związku ze schematem koncertu klasycznego ani tonalnością (strona 21). Rzeczywiście trudno w tym koncercie zauważyć związek z formą sonatową, ale nie zgodzę się, że następuje tutaj reinterpretacja formy koncertującej polegająca na wykorzystaniu modelu strefowo-przetworzeniowego, w którym jak pisze Habilitant: „- dramaturgia wynika z reorganizacji czasu, - agogika pełni funkcję strukturalną, - strefowość, - odcinki ad libitum wprowadzają element performatywnej współodpowiedzialności wykonawcy". Dramaturgia jest istotnym składnikiem każdej kompozycji muzycznej i polega na umiejętności operowania czasem, natomiast oznaczenia agogiczne praktycznie zawsze w muzyce pełnią funkcję strukturalną, dzięki czemu można wydzielić części czy fragmenty różniące się tempem, co wpływa na podział formy muzycznej. W koncercie klasycznym kadencja solisty funkcjonowała ad libitum i często była improwizowana. A na czym według autora polega strefowość? Habilitant nie podaje wytłumaczenia tego terminu.

W kolejnym punkcie *3.5. Reinterpretacja tradycji jako transformacji strukturalnej* trudno zgodzić się, że figuracyjność w utworach jest „przekształcona w repetytywność posttonalną" (strona 21). W *Five Pieces...* często występuje snucie motywiczne (utwór I i II), a fuga w środkowym odcinku utworu IV, jak już wcześniej pisałem, posiada relacje dominantowo-toniczne. Trudno odnaleźć też, w których kompozycjach występuje „recytatyw jako model swobodnej agogiki i dramaturgii czasu" i czym odróżnia się on od recytatywu barokowego czy klasycznego.

W punkcie *5. Recepcja i oddziaływania* jak należy interpretować punkty: „znaczenie projektu wynika z: - wprowadzenia utworów do repertuaru koncertowego, - zainteresowania środowiska wykonawców muzyki dawnej, - obecności w obiegu fonograficznym"? Każdorazowe wydanie płyty oznacza wprowadzenie utworów do repertuaru oraz obecność w obiegu fonograficznym. Na pewno nominacja do nagrody Fryderyk 2023 jest istotnym potwierdzeniem obecności nagrania na rynku fonograficznym. Punkt *6. Refleksja metodologiczna* powiela wcześniejsze argumenty autora i nie wnosi niczego nowego.

Przejdę teraz do punktu *8. Analiza cyklów muzycznych,* który wzbudza w mojej opinii najwięcej wątpliwości dotyczących umiejętności opisu dzieła przedstawionego przez Habilitanta. W związku z tym, że moja recenzja nie jest w stanie wyłuszczyć wszystkich błędów, skupię się tylko na niektórych przytaczając zdania Habilitanta z jego autoreferatu i odnosząc się do poszczególnych podpunktów i stron.

8.1. Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord

8.1.1. Part I:

- strona 23 - „W harmonii dominuje chromatyka oraz quasi-tonalność" - Habilitant jednoznacznie przeczy tezie o stosowaniu nowego modelu osio-harmonicznego

- strona 23 - brak taktu przy podaniu miejsca kulminacji

- strona 23 - „Styl łączy zatem idiomy baroku (instrumentarium, repetycje, faktura imitacyjna) z technikami XX/XXI wieku (chromatyzm, brak harmonii funkcyjnej, repetycyjność), bez podporządkowania się jednemu estetycznemu paradygmatowi" – błąd merytoryczny - chromatyzm nie przynależy do techniki XX/XXI wieku, pojawił się już pod koniec średniowiecza (Solage), w późnym madrygale (Gesualdo da Venosa) oraz w baroku, a także w romantyzmie

- strona 24 - „Sonorystyczne podejście do klasterowych współbrzmieniach ujawnia się w traktowaniu dźwięku jako tworzywa ekspresji, niekoniecznie tonalnego" – wcześnie autor pisał o quasi-tonalności, teraz jej zaprzecza

- strona 24 - analiza poszczególnych części pierwszego utworu nie zgadza się z samą kompozycją – litera B (53-60) nie stanowi kontrastu do części A (9-52) ponieważ opiera się na tym samym materiale harmonicznym. Uważam, że utwór składa się z sześciu odcinków zakończonych kodą, odcinek kontrastowy b występuje od taktu 61-86. Schemat kształtuje się następująco: a (takty 1-8), a1 (takty 9-28), a2 (takty 29-52), a3 (takty 53-60), b (takty 61-86), a4 (takty 87-108) i koda (takty 109-116).

- strona 23 - „faktura ulega spowolnieniu" - sformułowania błędne, faktura nie może ulegać spowolnieniu

- strona 25 - „brak tu symetrycznych okresów 4+4" – mimo wszystko część pierwsza stosuje czytelne podziały na czterotakty, mimo że nie są okresami, ponieważ nie opierają się na harmonice funkcyjnej

- strona 25 - „Harmonia jest dynamiczna, lecz nie funkcjonalna" – błąd logiczny – trudno zrozumieć harmonikę jako element dynamiczny

- stron 26 - „poprzez reinterpretację idiomu basso continuo i figuralnej motoryki XVII–XVIII wieku" - nie jest wytłumaczone na czym polega reinterpretacji idiomu basso continuo

- strona 26 – analiza kończy się stwierdzeniem, które ma dowodzić tezy autora: „W tym sensie barokowy idiom figuracyjno-continuowy zostaje zachowany jako mechanizm, lecz odłączony od funkcjonalności tonalnej i włączony w posttonalną dramaturgię stref napięciowych, zgodną z przyjętym modelem osiowo-harmonicznym" – porównując to z cytatem ze strony 23 - „W harmonii dominuje chromatyka oraz quasi-tonalność" – nasuwa się wątpliwość

8.1.2. Part II:

- strona 26 - „tercjowe zdobienia" - brak opisu na czym polega to zjawisko

- strona 26 - przyjęty podział kompozycji nie jest przekonywujący – część A (t. 21-30) i część B (t. 31-43) stanowią całość, część A', epizod I i część A'' także stanowią odniesienie do głównej części A i można je pogrupować w jedną część, proponuję następujący podział: a (takty 1-20), a1 (takty 21-43), a2 (takty 44-58), a3 (takty 59-80), a4 (takty 80-86) i koda (takty 87-94)

- strona 27 - „jakby dźwięki zastygły" – niejasne sformułowanie

- strona 27 - „powrót do tonalności cis-moll naturalnego następuje znów od taktu nr 59 (z przedtaktem)" – kompozytor zaprzecza sobie pisząc wyraźnie o tonalności cis-moll, a potem to dyskredytuje pisząc, że nie ma to związku z toniką - „Analiza formalno-harmoniczna Part II wskazuje, że materiał wysokościowy organizowany jest wokół wyraźnego centrum cis, które jednak nie funkcjonuje jako tonika w sensie klasycznej teleologii dominantowo-tonicznej"

- strona 27 - „pełni funkcję grawitacyjną, a nie kadencyjną" - każda dążenie do toniki pełni funkcję grawitacyjną

8.1.3. Part III:

- strona 27 - „Estetycznie dokonuje się w tej części ewolucja od stanów wcześniej opisanych do przebiegów niespokojnych, miejscami pełnych dzikości (feroce). Ostatecznie następuje „wytrącenie" emocjonalne cechujące się powagą, smutkiem aż do oczekiwania i zwycięstwa" - zdania stylistycznie błędne

- strony 27-28 - błąd logiczny – wpierw autor pisze, że „Część trzecia to akordowe, ekspresyjnie gęste i utrzymane w szybkim tempie przebiegi realizowane przez klawesyn", a następnie „Część ta ma charakter impresyjny, w której następuje próba rejestrowania zmiennych stanów emocjonalnych i barwowych"

- strona 28 - kompozytor odżegnuje się od tonalności i modalności, ale sam pisze: „Język harmonczny łączy bitonalność z modalnością" (literówka przepisana z pracy)

- strona 28 - mimo że autor zaprzecza stylizacji i wpisywania swojej muzyki w idiom neobarokowy konkluduje: „Poprzez swobodę formalną, dysonansową harmonię i różnorodność teksturalną budowana jest autorska narracja neobarokowa"

- strona 28 - analiza kończy się stwierdzeniem: „W tym sensie Part III spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo harmonicznego: wskazuje brak teleologii kadencyjnej, obecność centrum odniesienia o charakterze

grawitacyjnym, narastanie napięcia przez chromatyzację i gęstość współbrzmień oraz stabilizację przez redukcję energii i powrót do układu referencyjnego"

8.1.4. Part IV:

- strona 28 - „Słyszalne są „afekty", delikatność, subtelność ale i tęsknota" - afekty nie mogą być słyszalne, można w kimś wywołać dany afekt, ale to sformułowanie jest błędne

- strona 29 - „Następuje również kontrastowość melodyczna pomiędzy sekcjami" – błąd gramatyczny

- strona 29 - błąd logiczny - mimo że kompozytor pisze: „Języka harmoniczny łączy tonalność z modalnością" (zachowana literówka) to zaraz zaprzecza pisząc o swoim systemie osiowo-harmonicznym: „Stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję napięcia harmonicznego i rejestrowego, co odpowiada zasadzie powrotu do osi jako centrum percepcyjnego. Tym samym konstrukcja formalna pozostaje zgodna z przyjętym sposobem organizacji materiału"

8.1.5. Part V:

- strona 29 - „Quasi-recytatywny fragment odwołuje się do dawnych technik rodem z wokalno-instrumentalnych Pasji" - trudno zrozumieć o jaką pasję chodzi, nie został wymieniony przykład

- strona 29 - wstęp posiada 4 takty, a nie 10 taktów, jak twierdzi kompozytor

- strona 30 – błąd stylistyczny - „Przełomowy moment stanowi Sekcja C (t. 45–59), która jako swoiste „przebudzenie", ujawnia się - poprzez stopniowe przyspieszenie (*poco accel.*) - dynamiczny charakter utworu"

- strona 30 - nie sposób zrozumieć co autor miał na myśli: „W większości fragmentów partia klawesynu kształtowana jest równoprawnie do głównej roli violi da gamba, ponieważ wprowadzone zostają skomplikowane figuracje i akordy, występuje zarówno w funkcji harmonicznej, jak i kontrapunktycznej, a w sekcji ad libitum nie tyle imituje basso continuo z barokowych utworów pasyjnych (viola da gamba właśnie jest kształtowana na wzór recytatywnego wokalnego głosu solowego), co wprowadza elementy onomatopeiczne kierując do tremolanda orkiestry romantycznej"

- strona 31 - autor ma świadomość, że: „W zakresie kontekstu gatunkowego i historycznego, piąta cześć w sposób świadomy i twórczy nawiązuje do wielowiekowej tradycji muzycznej, czerpiąc z takich historycznych form i technik, jak barokowy recytatyw o charakterze pasyjnym, forma ronda oraz technika wariacyjna", ale parę zdań później pisze, że: „Integracja idiomu recytatywu, ronda i wariacyjności z posttonalną organizacją wysokości ma charakter strukturalny, nie stylizacyjny". Mimo wprowadzenia terminu posttonalny Autor zaprzeczy mu stwierdzeniem o istnieniu modelu osiowo-harmonicznego: „W tym sensie finał cyklu stanowi kulminacyjne potwierdzenie konsekwentnego stosowania modelu osiowo-harmonicznego w różnych konfiguracjach fakturalnych i dramaturgicznych"

8.2. Concerto for pardessus de viole and harpsichord

Opis koncertu może jeszcze w większym stopniu niż analiza *Five Pieces...* pełny jest nowych terminów („nowomowa") trudnych do zrozumienia w świetle współczesnej terminologii muzycznej, a także błędów stylistycznych i licznych powtórzeń.

8.2.1. Part I

- strona 31 i 35 - autor powtarza się pisząc: „Koncert na pardessus de viole i klawesyn to bodajże pierwsza tego typu kompozycja w literaturze polskiej", „Kompozycja wykorzystuje unikatowe w skali polskiej literatury muzycznej połączenie pardessus de viole – sopranowego instrumentu z rodziny viol da gamba – oraz klawesynu", „Pierwsza część Koncertu — a wraz z nią cały trzyczęściowy cykl — stanowi prawdopodobnie pierwszą polską kompozycję koncertową na pardessus de viole i klawesyn"

- strony od 32 do 34 - kilka przykładów „nowomowy", które trudno zrozumieć ponieważ nie wykorzystują tradycyjnej terminologii muzycznej, ale tworzą swoje własne terminy: „Partia solowa wiąże się z tą osią poprzez ruchy sąsiedzkie i obramowania sekundowo-tercjowe, a współbrzmienia klawesynu działają jak rezonatory tej wysokości", „Epizod centralny (t. 42–70) przynosi rozrzedzenie faktury i fragmentaryzację materiału; harmonia zaczyna funkcjonować jako seria zdarzeń barwowych, których sens wynika z kontrastu

gęstości, a nie z progresji funkcjonalnej", „Epizod centralny (t. 42–70) przynosi rozrzedzenie faktury i fragmentaryzację materiału", „Repryza (t. 95–102) przywraca energię i tempo początkowe, jednak nie domyka tonalnie narracji; stanowi raczej rekapitulację strategii barwowych i fakturalnych", „Charakterystyczne są piony oparte na sekundach i trytonach – zwłaszcza zwarte klastery wąskozakresowe (m.in. t. 26–29) – które działają jako napięciowe wypełniacze między dźwiękami osiowymi. Ich rola polega na zagęszczeniu faktury i zwiększeniu tarcia interwałowego; „rozwiązanie" następuje nie przez kadencję, lecz przez przerzedzenie rejestru, redukcję faktury bądź zmianę organizacji czasu", „Z kolei w strefach fragmentarycznych (t. 42–66) harmonia funkcjonuje jako seria zdarzeń barwowych; rozluźnienie ciągłości fakturalnej wywołuje efekt punktualizmu i zawieszenia", „Z kolei w t. 42–66 fragmentaryzacja i pauzy rozszczelniają ciągłość, wytwarzając efekt punktualistyczny i czasowe zawieszenie narracji", „Sama strefa ad libitum (t. 83–94) stanowi skrajną postać agogicznej swobody, jednak jej funkcją nie jest dowolność, lecz utrzymanie napięcia formalnego poprzez kontrolowaną elastyczność czasu", „Repryza od t. 95 działa jako syntetyczny powrót – mniej narracyjnego „opowiadania", więcej kondensacji i skrótu gestu", „Epizod 12/8 z pedale A wprowadza chwilową klarowność i brzmieniowe „oddychanie", stanowiąc kontrast wobec gęstszych stref motorycznych"

- strona 34 - warto wspomnieć o fakturze, która się "rozszczelnia" w niewiadomy sposób: „W epizodzie kontrastowym faktura się rozszczelnia: zdarzenia są rzadsze, częściej punktualne, a przez to harmonia jest „widzialna" w pojedynczych gestach" oraz pracującej dynamice: „Dynamika pracuje na rzecz strefowości, bo nie tyle „prowadzi frazy", ile wzmacnia progi formalne i zmiany charakteru"

- strona 35 - błąd merytoryczny: „Harmonia nie funkcjonuje jako następstwo relacji dur-moll, lecz jako system osi i pól brzmieniowych stabilizowanych przez centra a i gis, których funkcja zmienia się strefowo" – harmonia funkcyjna nie dotyczy następstwa relacji dur-moll, ale funkcjonuje w systemie skali dur i moll

8.2.2. Part II

- strona 36 – błąd stylistyczny i niezrozumiałe wyrażenie - „muzyka potrzebuje raczej sprężystego, retorycznego oddechu"

- strony 36, 38 i 39 - trudno zrozumieć na czym polega: zabieg planowania półtonowego: „Szczególnie istotny jest zabieg planowania półtonowego, dzięki któremu centrum ciężkości może przesuwać się o sekundę małą, zachowując jednocześnie podobny typ sonorystyki", a także zdania: „To przesunięcie fakturalne jest jednocześnie przesunięciem dramaturgicznym, gdyż kiedy klawesyn zaczyna się zagęszczać fakturę, rośnie wrażenie niepokoju i przyspieszenia narracji", „Kulminacyjna dyminucja (t. 20–23) - jest to typowa kulminacja mikroformalna gdzie wprowadzono maksimum informacji na jednostkę czasu"

- strona 39 - autor opisuje każdy takt drugiej części koncertu co jest niepotrzebne, na dodatek wprowadza dodatkowe oznaczenia na motywy (M1 i M2)

- strony 36 i 39 - błąd logiczny: wykres formalny na stronie 36: "część A – t. 1-23, część B, finał t. 24-33" i podział formy różną się od podziału zastosowanego na stronie 39: "||: A (t. 1–21) – Zakończenie 1(22) :|| B (t. 23–27) – Coda (t. 28–33, *poco rit.*)".

8.2.3. Part III

- strona 40 - z jednej strony mowa o posttonalnej narracji, z drugiej o braku tonalnej teleologii – zdanie jest nielogiczne: „Estetycznie utwór lokuje się w nurcie współczesnej narracji posttonalnej, w której centrum wysokości jest realne, ale nie „pociąga" za sobą tonalnej teleologii; słuchacz prowadzony jest przez barwy interwałowe, napięcia sąsiedzkie i gęstości fakturalne, a nie przez rozpoznawalne kadencje"

- strona 40 - jeden z przykładów „nowomowy": „Wrażenie formy powstaje tu z kontrastów: repetycja i trans w A, nerwowy chromatyzm i procesualność w B, redukcja i „wychłodzenie" w C oraz syntetyczne domknięcie w Codzie, co daje dramaturgię bliską myśleniu o formie jako o trajektorii energii"

- strona 41 - w wykresie formy wykorzystane są te same małe literki (a, b, c) na nazwanie różnych fragmentów w ramach zupełnie odmiennych sekcji/odcinków

- strona 41 - błąd wynikający z literówki: „C (t. 74–102) działa jak odcinek repryzowo-odprężający: wraca centryczność i redukcja współbrzmień, za to pardessus przejmuje pasaże gumowe w górę łącząc jest z

motywem czołowym (t. 73-74) przypominając o fundamentalnym mechanizmie napięcia (półton), jednocześnie wprowadzając większą przejrzystość"

- strony 41-43 - nowe terminy np.:

a) dysonans sąsiedzki: „Drugim motywem, równie istotnym, jest dysonans sąsiedzki półtonu (fis-g z jego transpozycjami wewnątrz wielodźwięków), który funkcjonuje jak znak interpunkcyjny"

b) drażniący rdzeń: „C (t. 74–102) przynosi powrót do myślenia centrycznego i „redukcji" współbrzmień: w t. 74 pojawia się znów w pardessus cis-d jako stały, drażniący rdzeń, w t. 84 znów eksponowany jest dźwięk cis jako wysokość-zwornik, a w t. 92 zaskakująco następuje skupienie na fis-c, co działa jak przygotowanie do domknięcia" (strona 42)

c) interwały krótkie: „Kolorystyka jest determinowana przez interwały krótkie i ich rejestr, i budują podstawową chropowatość, a rejestr klawesynu (często podwajany w oktawach, jak w t. 27) zwiększa „świetlistość" i ostrość tarcia"

d) odchudzanie kody: „W kulminacji (t. 65) faktura gęstnieje przez większą liczbę wysokości dźwięku i zagęszczenie ataków, po czym w C i Codzie ulega stopniowemu „odchudzaniu", ale falowo do finalnej stabilizacji, ale nie poprzez stopniowe odejmowanie składników"

- strona 44 - autor poświęca prawie pół strony na zupełnie niepotrzebne omówienie wskazówek wykonawczych, które pomogłyby wykonawcy zinterpretować jego kompozycję, pojawia się to także w kolejnych analizach

8.3. A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue

Podobne do wyżej wymienionych błędów możemy znaleźć w opisie i analizie kolejnych utworów:

8.3.1. Réflexion sur l'acacia - C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître...:

- strony 45, 46 oraz 50 - autor z jednej strony pisze o swoim utworze jako o tonalnym, utrzymanym w tonacji cis-moll: „Kompozycja utrzymana jest w technice repetytywnej i skali minorowej" oraz „Harmonia utworu jest utrzymana w rozszerzonej tonalności z wyraźnym centrum dźwiękowym cis", „Harmonia, jak wspomniano, oscyluje wokół cis-moll z licznymi zapożyczeniami skal modalnych i chromatycznych. Początkowo pojawia się klaster trójdźwiękowych i z niego rozwijają się struktury klasterowe osadzone w centrum tonalnym w okół dźwięku cis", „W kulminacji (118-124) harmonika staje się chwilowo tonalna pomiędzy A-dur, fis-moll i D-dur". Z drugiej strony na zakończenie analizy tej części, na stronie 50, dyskredytuje wcześniejsze stwierdzenia i zaprzecza temu co napisał wcześniej: „Analiza *Réflexion sur l'acacia* wskazuje, że centrum cis nie funkcjonuje jako tonika w sensie systemu T–S–D, lecz jako oś grawitacyjna organizująca pole napięć harmonicznych i rejestrowych... Konsonansowy finał nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz stanowi krystalizację wyłonionego wcześniej pola grawitacyjnego. Tym samym utwór spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego, łącząc idiom historycznego instrumentarium z posttonalną organizacją wysokości bez realizacji teleologii tonalnej"

8.3.2. Feuilles d'acacias

- strony 50-51 - nie potrzeba tak skomplikowanej analizy formalnej, ponieważ tę część można podzielić na pięć odcinków, które rozpoczynają się powtarzanym organowym chorałem pełniącym funkcję refrenu – o czym zresztą pisze sam kompozytor: „materiał A jako refrenoidalny punkt odniesienia"

- strona 51 oraz 53 - błąd gramatyczny i stylistyczny: „Organy utrzymują charakterystyczne migotania barwowego", „Wraca klimat refleksyjny z początku, a od t. 236 organy samotnie podejmują ostatnie migotania"

- strona 52 - trudno zrozumieć następujące sformułowania: „Wykorzystuje się tutaj technikę wyodrębniania i samodzielnego wykorzystania motywów", „Te powtórzenia w tej części utworu podtrzymują charakter repryzy: podobnie jak w początkowej ekspozycji, temat ukazuje się dwa razy dla wzmocnienia oddziaływania", „Segmenty E (103–111, 157–165) i F (112–131, 166–185): pojawiają się jako bloki kontrastowe w fazie

rozwojowej, tworząc rozbudowane epizody o nowym materiale kontrabasu z organami (E) oraz kontrabasu solo (F) i silnie przetworzonym"

- strony 50 i 54 - autor wydaje się sobie przeczyć, gdyż analiza utworu na stronie 54: "Wprowadzenie i część I (t. 1–24), Część II (t. 25–131), Część III (t. 132–205), Koda (t. 210–244)" jest zupełnie inna od tej na stronie 50, czy jest to uzupełnienie tej analizy czy inne podejście do formy?

- strona 55 - błąd merytoryczny – autor pisze o swoim utworze w kontekście formy otwartej: „W efekcie „Feuilles d'acacias" jawi się jako forma otwarta, poetycka, gdzie muzyczna narracja – niczym tytułowe liście akacji – unosi się w zmiennych porywach, lecz ostatecznie opada cicho na wspólny grunt", ale utwór nie ma żadnego związku z awangardową formą otwartą znaną na przykład z twórczości Stockhausena

8.4. Trois inspirations pour l'orgue

Ostatnim utworem opisanym przez Habilitanta jest *Trois inspirations pour l'orgues,* niestety i w tym wypadku pojawiają się liczne błędy.

8.4.1. Part 1 ...ami du pauvre et du riche, s'ils sont vertueux

- strony 56 i 60 – zaprzeczenie - błąd logiczny – autor na początku stwierdza, że: „Harmonia części pierwszej oscyluje między tonalnością, bitonalnością a swobodną modalnością, nadając muzyce charakter refleksyjny i niejednoznaczny tonalnie, ale nabożny, uroczysty. Brak jest wyraźnego oznaczenia tonacji w postaci stałego znaku przykluczowego – operuje się tutaj lokalnymi znakami przygodnymi (obowiązującymi w obrębie taktu). Harmonicznie są to harmonie na zasadzie akordów alterowanych bądź nawet współbrzmień politonalnych... Taki język harmoniczny łączy ekspresję z pewnym zakorzenieniem w tonalności (przez odniesienia do trójdźwięków czy współbrzmień głosów organowych), kreując aurę powagi i medytacyjności", by pod koniec stwierdzić, że jego utwór nie ma jednak związku z tonalnością: „Analiza pierwszej części *Trois inspirations pour l'orgue* wskazuje, że materiał wysokościowy organizowany jest wokół powracającej konfiguracji osiowej, utrwalanej przez repetycyjne pola harmoniczne w odcinku rubato (t. 1–7) oraz przez ich przekształcenie w kulminacyjnym Maestoso (t. 10–11). Oś nie przyjmuje postaci funkcjonalnej toniki, lecz relacyjnego centrum interwałowego stabilizowanego przez hierarchię rejestrową i wydłużenia rytmiczne w pedale"

- strony 58-59 - błędy stylistyczne i gramatyczne: „W sekcji Maestoso rytm staje się bardziej stały – pojawiają się rytmiczne wartości kroczące (np. ciągi ćwierćnut)", „Melodyka w części pierwsze ma charakter kantylenowy, lecz jest to kantyleną swoista", „W części Maestoso melodyka staje się bardziej pochodowa i szeroka – główny temat tej sekcji przybiera formę fanfarowego zawołania na akordach, ale można wyłowić w najwyższym głosie kontury melodii wznosząco-opadającej, w anturażu gęsteszej niż dotychczas harmonii, co nadaje jej być może monumentalności", „Zastosownanie języków musi być jednak wyważone, aby nie zdławić klarowności akordów" (literówki zostały przepisane z pracy autora)

- strona 57 - pojawiają się wcześniej wprowadzone niejasne terminy: „Melodia krąży wokół pewnego rdzenia dźwiękowego"

- stron 58 - błąd merytoryczny – chromatyka nie należy do nowoczesnych środków: „Reasumując, harmonika pierwszej części cyklu łączy nowoczesne środki (chromatyka, klastery) z pewnym zakorzenieniem w tradycji tonalnej (echa centrów tonalnych, rezonans kwint w pedale), służąc wyrażeniu wzniosłych treści utworu"

8.4.2. Part 2 ...à dégrossir la pierre brute

- strony 62, 64, 65 - kolejne zaprzeczenie – błąd logiczny – autor pisze o centrach tonalnych: „W partyturze nie oznaczono znaków chromatycznych przy kluczu, choć centra tonalne mogą być percypowane w kręgu es-moll i H-dur i interpretację dramatycznego centrum fugato jako cis-moll", „Stabilizacja w homofonii (A i B) w centrach tonalnych e-moll, gis-moll, H-dur (w A), później es-moll, Ces-dur, E-dur (w B), intensyfikacja napięć w odcinku fugowanym (centra cis-moll i gis-moll) przez nakładanie się wejść tematu oraz ich retrogradacji, a następnie szczególnie istotny akord t. 59 jako punkt zawieszenia funkcji. W B 'i A 'przetasowanie napięć w czasie wynika z samej retrogradacji: to samo „co", lecz inne „kiedy", a więc inna dramaturgia harmoniczna", a następnie w konkluzji odżegnuje się od tonalności: „Oś ta nie funkcjonuje jako tonika funkcyjna, lecz jako relacyjny biegun napięciowy, wobec którego lokowane są pola chromatyczne i transpozycyjne. Napięcie budowane jest przez zagęszczenie kontrapunktyczne, intensyfikację ruchu półtonowego i multiplikację wejść

tematu, nie zaś przez progresję dominantowo-toniczną. Moment t. 59 stanowi zawieszenie funkcji, a nie kadencję. Stabilizacja formalna dokonuje się poprzez redukcję energii w retrogradacjach B' i A' oraz domknięcie w kodzie, które przywraca pole referencyjne bez realizacji teleologii tonalnej"

- strony 63-64 – przykłady kilku niejasnych sformułowań: „W retrogradacjach odcinków B 'i A' (t. 60–84) kluczowe jest „czytanie formy wstecz" tak, aby słuchacz miał poczucie spójności, a nie przypadkowego ciągu. W retrogradacji ścisłej (B') warto zachować większą regularność i „mechaniczność" (co dobrze koresponduje z programem tej części), natomiast w retrogradacji swobodnej (A') można pozwolić sobie na subtelniejsze rubata frazowe i bardziej „ludzki" oddech", „Faktura zmienia się od monodyczno-fundamentalnej (pedał solo)..."

8.4.3. Part 3 ...et dépouillé de mes métaux

- strony 66 i 71 – błąd logiczny – autor pisze o rozszerzonej tonalności: „Analiza harmoniczna ujawnia język dźwiękowy oscylujący pomiędzy rozszerzoną tonalnością, swobodną atonalnością a swobodną modalnością. Dominują współbrzmienia oparte na trybie molowym z charakterystyczną dodaną sekundą, tworzące kolorystyczne, dysonansowe napięcie. Akord cis-moll z dodaną sekundą (dis) funkcjonuje jako swego rodzaju centrum sonorystyczne, punkt odniesienia, który podlega transpozycjom i modyfikacjom", by w konkluzji sobie zaprzeczyć: „Stabilizacja formalna dokonuje się poprzez redukcję ruchu i powrót do pola cis jako relacji referencyjnej, bez realizacji kadencji dominantowo-tonicznej. Część ta spełnia zatem operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego: brak teleologii kadencyjnej, obecność osi odniesienia, narastanie napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie oraz stabilizację przez redukcję energii i powrót do centrum grawitacyjnego"

- strony 67-69 – niejasne formułowania: „Partie lewej i prawej ręki wracają odpowiednio do materiału t. 1–8 oraz 9–16, natomiast pedał wprowadza melodykę nonowo-oktawową (fis/E, e/Dis, dis/Cis...), czyli w praktyce profil zejściowy z wyraźnymi „stopniami" (fis → e → dis → cis)", „Kluczowy efekt: quasi-kadencyjność bez kadencji — słyszymy „zmierzanie" ku Cis, choć bez klasycznego V–I" (strona 67), „t. 76–78: w partii prawej ręki wygaszane są figurację do dłuższych wartości i wprowadzona jest fermata", „Pedał realizuje swoją linię kantylenowo, z głębokim legato"

Chaotyczne opisy i analizy dzieł zamyka kilka podpunktów, które są podsumowaniem stawianych przez autora tez i materiałów dowodowych. Warto się im przyjrzeć bliżej:

8.5. Weryfikacja założeń

Na stronie 72 Habilitant pisze, że: „Przedstawione analizy mają charakter dowodowy wobec przyjętej definicji modelu osiowo harmonicznego" co niestety w większości nie potwierdzają przedstawione przez niego opisy i analizy. W większości z nich bowiem odwołuje się do tonalności, skali lub centrów tonalnych tym samym przecząc istnieniu autorskiego modelu osiowo-harmonicznego, co starałem się wykazać poprzez cytaty z autoreferatu kompozytora.

8.5.1. Matryca dowodowa

Podpunkt ten na stronach 72-73 przedstawia tabelkę, która ma, parafrazując słowa autora, poświadczyć istnienia dowodów operacyjnych na przyjętą definicję modelu osiowo-harmonicznego w przedstawionych kompozycjach. Autor sam wpisał sobie w poszczególne rubryki słowo: „tak" świadczące o spełnieniu kryterium modelu, co nie ma pokrycia w jego analizach.

8.5.2. Różnice trybu realizacji

Na stronie 73 autor stara się zróżnicować w jaki sposób poszczególne kompozycje odnoszą się do modelu osiowo-harmonicznego i stosuje takie określenia jak: „laboratorium/ transfer / proces / sacrum i agogika". W mojej opinii jest to przede wszystkim bardzo subiektywny sposób widzenia własnego języka kompozytorskiego, który nie ma potwierdzenia w analizie muzycznej.

8.5.3. Konsekwencje estetyczne i metodologiczne

Ten podpunkt budzi wiele wątpliwości w świetle opisanych analiz. Autor odżegnuje się od stosowania terminu „neobarok" na jego język muzyczny czy wprowadzania aluzji do muzyki barokowej, ale tak naprawdę sposób prowadzenia narracji dźwiękowej (snucie motywiczne, układy fakturalne), sposób ornamentacji i diminucji,

figury retoryczne, odniesienia do fugi, toccaty, arii, schematu chaconny są bardzo czytelnym znakiem odniesienia do epoki baroku zwłaszcza w takich utworach jak *Five Pieces for Viola da Gamba* oraz *Concerto for Pardessus de viole and harpsichord*. Nie rozumiem co autor ma na myśli pisząc na stronie 74: „W cały wydawnictwie płytowym Réflexions chodzi o transformację idiomu, a nie o „neobarok" czy aluzję; instrumenty mają wyjść poza „muzealny" kontekst, a mechanizmy barokowe (figura, continuo, fuga, rondo) mają działać strukturalnie w języku posttonalnym".

Kontynuacją tego wywodu jest podpunkt *8.5.3.2. Proponowane zmiany w percepcji instrumentów dawnych*, który stanowi próbę udowodnienia, że „wprowadzenie harmoniki osiowej i repetycyjnej" do przedstawionych kompozycji powoduje, że „idiom historyczny przestaje być znakiem przeszłości", „instrument dawny przestaje być nośnikiem stylu", „figura barokowa zmienia status z retorycznej (znaczącej „w stylu epoki") na konstrukcyjną (znaczącą „w architekturze napięć")". Sformułowania są niejasne i potwierdzają, że tezy Habilitanta są subiektywnym spojrzeniem na jego twórczość. Słuchacz na pewno nie słucha jego kompozycji „przez gęstość, chromatyczne tarcia i repetycyjność" tylko dlatego że pozbawione są kadencji. Zasady percepcji kompozycji muzycznej są zdecydowanie bardziej skomplikowane niż opisane przez Habilitanta w tym podpunkcie.

8.5.3.3. Konsekwencje estetyczne

Trudno mówić o „nowej tożsamości brzmieniowej" wykorzystanej przez kompozytora violi da gamba, pardessus de viol oraz klawesynu, ponieważ kompozytor nie wprowadza nowych technik brzmieniowych czy artykulacyjnych, ani nowoczesnych środków przetwarzania materiału dźwiękowego. Operuje liniami melodycznymi, akordami, charakterystycznymi dla tych instrumentów, figuracjami bazującymi na harmonice tonalnej lub opierającej się na skalach. W przedstawionym dziele np. nie występują ćwierćtony i sonorystyczne sposoby wykorzystywania materiału dźwiękowego. Sposoby wykonawcze nawiązują do tradycyjnego wykorzystywania tych instrumentów, a wątpliwy model osiowo-harmoniczny nie ma pokrycia w analizie tych utworów. Myślę, że niektóre fragmenty kompozycji zwłaszcza *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord* posiadają jednak czytelne aluzje do epoki baroku i można w nich doszukać się pewnej „gry z barokiem". Rzeczywiście repetycyjność oraz tonikalizacja tych kompozycji stanowią istotnie nowy sposób organizacji formy w porównaniu z epoką baroku.

8.5.3.4. Konsekwencje metodologiczne to kolejny subiektywny sposób opisania własnych kompozycji przez autora niemający pokrycia w jego materii dźwiękowej.

Jeśli chodzi o podpunkt *8.6. Refleksja estetyczna i metodologiczna* autor uważa, że: „współczesne wykorzystanie instrumentów historycznych często oscyluje między dwoma skrajnościami: rekonstrukcją stylu dawnego a jego powierzchowną stylizacją". Nie jest to prawda, gdyż większości kompozycji nie rekonstruuje stylu dawnego. Poza tym co oznacza powierzchniowa stylizacja? Kompozycje P. Hindemitha nie są ani rekonstrukcją stylu dawnego ani powierzchniową stylizacją. A *Preludia i fugi* D. Szostakowicza to powierzchniowa stylizacja stylu Bacha czy baroku? W *Five Pieces...* oraz *Concerto for Pardessus de viole...* można wykazać aluzje do stylu barokowego i utwory te w mojej opinii wpisują się w nurt neobarokowy lub współczesny barok. Nie są one jednak ani rekonstrukcją stylu dawnego ani jego powierzchowną stylizacją, ale transformacją mającą cechy oryginalnego stylu kompozytorskiego, co uważam za wartość.

Czy te kilka utworów Habilitanta może zmienić percepcję muzyki dawnej jak o tym pisze w punkcie *8.6.2. Jak może zmienić to percepcję muzyki dawnej?* Nie sądzę, że słuchacze zastanawiają się czy „instrument historyczny jest nośnikiem stylu czy nośnikiem brzmienia".

8.6.3. W czym wydawnictwo płytowe Réflexions przekracza modele neobarokowe?

Nieprawdą jest, że modele neobarokowe muszą operować cytatem, wykorzystują stylizację i opierają się na aluzji. Świetnym przykładem jest tutaj twórczość wspomnianego już P. Hindemitha, która mieści się w kategorii neobarokowej, gdyż odnosi się do pewnych technik, gatunków i form stosowanych w baroku. Na pewno kompozycje Habilitanta poprzez snucie motywiczne, użyte formy (np.: fuga) i gatunki (toccata, aria), figury retoryczne, schematy mogą wpisywać się także w neobarok.

Ponieważ w większości przedstawione utwory są tonalne, co starałem się wykazać na poprzednich stronach, figury barokowe nie są odłączone od tonalności (funkcjonalnej tak, ale nie tonalności w ogóle). Nie wiem w

których miejscach kompozytor wprowadza basso continuo i w jaki sposób „przestaje być fundamentem harmonicznym w sensie funkcji". Forma koncertowa może być polem napięć brzmieniowych w baroku i często jest, przykładów na to w barokowych concertii grossi i koncertach solowych jest bardzo dużo. Nie wiadomo co oznacza według kompozytora: "dialog retoryczny" wspomniany na stronie 75. Zdanie: „To przekroczenie polega więc nie na estetyce, lecz na zmianie strukturalnego fundamentu" wydaje się w tym kontekście niejasne.

8.6.4 Wymiar metodologiczny

Niezrozumiałe jest w jaki sposób nastąpiło w analizowanych utworach: „oderwanie tych mechanizmów od ich pierwotnej funkcji tonalnej" skoro utwory pozostają w tonalności ani w jaki sposób nastąpiło „ponowne osadzenie ich w posttonalnym polu harmonicznym" (strona 75).

8.8. Osiągniecie artystyczne

Zgodzę się, że utwory przedstawione na płycie poszerzają literaturę światową dotyczącą repertuary na violę da gamba, pardessus de viole, klawesyn oraz literaturę organową, a także organową z kontrabasem. Pisanie o wpływie tych utworów na praktykę wykonawczą jest już niestety nadużyciem, ponieważ utwory te:

- operują tradycyjnymi sposobami artykulacji i „nie stosują technik artykulacyjnych i dynamicznych typowych dla muzyki współczesnej" jak to opisuje Habilitant na stronie 77

- strona 77 – „funkcjonowanie w przestrzeni harmonicznej pozbawionej funkcjonalnej teleologii" oraz „pracy z intensywną chromatyzacją i strukturami o charakterze quasi-klasterowym" nie decydują o tym czy dzieło ma wpływ na praktykę wykonawczą

Przywołanie kompozytorów, którzy podejmują dialog z instrumentarium historycznym działa tylko na niekorzyść Habilitanta, ponieważ wszyscy wymienieni twórcy (G. Ligeti, W. Rihm, S. Gubajdulina) cechują się nowatorskim podejściem do instrumentów historycznych. Dzieło przedstawione przez Habilitanta w tym kontekście jawi się jako tradycyjne i zachowawcze.

Można się zgodzić, że utwory prezentowane na płycie „spełniają kryterium samodzielnego twórczego wkładu w rozwój dyscypliny muzyki". Na pewno są nowatorskie repertuarowo, twórczo przetwarzają tradycję, są spójne formalnie-estetycznie oraz ich wykonanie prezentuje wysoki poziom wykonawczy i recepcję środowiska muzycznego. Utwory te są oryginalne, ale w mojej opinii nie prezentują „nowatorstwa koncepcyjnego" jak to opisuje Habilitant na stronie 78, lecz stanowią reinterpretację tradycyjnych form i gatunków.

Podsumowanie autoreferatu:

Starałem się wykazać tylko niektóre z licznych błędów merytorycznych, logicznych, gramatycznych i edytorskich Habilitanta zawartych w autoreferacie. Jego analizy własnych czterech cyklów kompozycji, punkt 8, które zajmują aż 55 stron, są napisane w sposób bardzo chaotyczny, niepotrzebnie skomplikowany i mało przekonywający. Habilitant często się powtarza oraz stosuje nowe terminy na opis prostych zjawisk muzycznych, które nowych terminów nie potrzebują. Posługiwanie się przez niego nowo stworzonymi terminami para-muzycznymi ma na celu przeforsować tezę o nowym podejściu do zagadnień harmonicznych. Mimo prób argumentowania autorskiego modelu osiowo-harmonicznego autor co chwilę sobie przeczy przywołując terminy związane z tonalnością. Jest to bardzo subiektywne spojrzenie na własną twórczość kompozytorskiej. Wydaje się jakby habilitant za wszelką cenę chciał wykazać w swojej muzyce nowatorstwo podczas gdy opisywane dzieła, nie pomniejszając ich niepodważalnej oryginalności, wpisują się w tradycję i operują XX wiecznym językiem muzycznym (swobodna tonalność, oparcie się na skalach dur/moll, modalnych oraz całotonowej i oktatonicznej, ostinatowość, repetycyjność, klastery, sporadyczne przypadki polimetrii oraz tradycyjna artykulacja), a także wspomniane już wielokrotnie aluzje do baroku.

Ocena dorobku artystycznego

Kompozycje napisane po uzyskaniu stopnia doktora

Od czasów swojego doktoratu Habilitant wykazał w spisie swoich kompozycji imponującą liczbę 72 kompozycji w okresie zaledwie dziesięciu lat: siedem dzieł na chór acappella (m.in. *Pasja wg św. Marka,* 2017) oraz trzy madrygały (2019, 2020), dzieła wokalno-instrumentalne (*Anthem of the Transform4Europe,* 2022,

Flight above the clouds, 2024-2025, *Mystic Winter Voyage,* 2024-2025), orkiestrowe (m.in. *Avanti,* 2015-2016, także utwory z elektroniką, dwa koncerty na tubę, 2015-2016, 2018-2019, oraz koncert na obój, 2023), kameralne (na różne składy – z użyciem gitary, fortepianu, skrzypiec, violi da gamba, pardessus de viole, klawesynu, organów, oboju, kontrabasu, instrumentów perkusyjnych, także z użyciem elektroniki), solowe, elektroniczne (np. muzyka medytacyjna, 2024), muzyka do sześciu filmów (m.in. *Światło wiedzy*, 2024 oraz *Taty nie ma*, 2024), muzykę do gier video (2019, 2020) oraz do animacji (2023). Wiele z jego utworów było wielokrotnie wykonywanych co potwierdza ich bardzo dobrą recepcję, przykładem mogą być: *Hydrologia – bajka muzyczna o wodzie* – wykonywana w 2018, 2021, 2022 roku oraz *Pasja wg św. Marka* – wykonania w 2017 i 2022 roku przez Chór Filharmonii Śląskiej, *Bies* – osiem wykonań przez duet Walicki-Popiołek Duo. W 2023 został wykonany *Anthem of the Transform4Europe* (2023) – kompozycja na wielką orkiestrę i chóry będąca celebracją wspólnoty europejskich uniwersytetów. W latach 2023-2024 Habilitant zaprezentował swoje autorskie projekty m.in *Heweliusz, Widzę Cię Czechu* w galeriach w Meksyku, Polsce i na świecie.

Kompozycje napisane przed uzyskaniem stopnia doktora

W porównaniu z dorobkiem artystycznym sprzed doktoratu widać znaczące różnice. W liście dzieł artystycznych napisanych przed uzyskaniem stopnia doktora Habitant wymienił 81 kompozycji stworzonych w okresie od 1999 roku do 2015 roku. Powstało wtedy aż 31 utworów chóralnych, są to kompozycje zarówno na chór acapella (np. *Populе Meus,* 2005), chór z saksofonem (*Psalm,* 2015) czy z głosem solowym (*Ego sum pastor bonus* na sopran solo i chór mieszany, 2015). Obok utworów chóralnych pojawiały się kompozycje symfoniczne (np. *Fresk 1* na wielką orkiestrę symfoniczną, 2005, *Déjà vu – Symfonia I koncertująca na orkiestrę symfoniczną* ,2007-2008 (praca magisterska), *Karhora* na orkiestrę kameralną, 2009), *Gardens w czterech częściach* na orkiestrę symfoniczną, 2015 (praca doktorska)), duże kompozycje wokalno-instrumentalne (np. *Silesia 1921* na orkiestrę symfoniczną i chór mieszany, 2010-2011), *To nie jest kraj bohaterów* na orkiestrę symfoniczną i chór, 2011), muzyka kameralna (zwłaszcza udziałem kwartetu smyczkowego np. dwa kwartety smyczkowe, *Klisze pamięci* 1 i 2, 2009, *Łkająca cisza* 1 i 2, 2009), a także kompozycje solowe i muzyka do filmów m.in. *Misja Wolnego*: (2012), *Doktor Faustus* (2014), *Klisze Pamięci Mariana Kołodzieja* (2010), *Dni mojego życia... Auschwitz. Historia Prawdziwa* (2009).

Nagrania kompozycji

Płyta „Réflexions" – album fonograficzny" wydana przez wydawnictwo DUX w 2021 roku otrzymała nominację do Nagrody Fryderyk 2023 w kategorii „Album Roku Muzyka Współczesna". Obok niej Habilitant wydał także swoje utwory na autorskiej płycie *Adrian Robak. Imprinted in Sound* wydanej w 2025 przez wydawnictwo DUX. W 2019 dwa utwory gitarowe: *Pastelux* oraz *Ssonnattuss* zostały nagrane na płycie *Pastelux*, w 2020/2021 *Bies na gitarę i fortepian* został wydany na płycie *Made in Poland* przez duet Walicki-Popiołek Duo. W katalogu swoich nagrań Habilitant wymienia także sześć innych albumów nagranych dla DK Records, ale okazuje się, że DK Records nie jest wydawnictwem płytowym tylko znakiem, że albumy te zostały zamieszczone przez samego kompozytora w serwisie streamingowym Spotify i nie figurują pod żadną oficjalną firmą fonograficzną. Na *Hollywood Music Odyssey vol. 1,* wprowadzonej do obiegu w roku 2024, znajduje się zaledwie pięć utworów, a cały album trwa 5 minut, natomiast na *Hollywood Music Odyssey vol. 2* z roku 2023 znajduje się sześć utworów, a album trwa 11 minut. Pod albumem *Somewhere in the middle of nowhere* znajdują się dwa utwory a całość trwa 7 minut. *Gratitude and Harmony of the Universe* to muzyka relaksacyjna, która trwa 55 minut. *Dad's Not Home* zawiera sześć utworów ze ścieżki do filmu *Taty nie ma* (2024), całość trwa 4 minuty, natomiast *The Light of Knowledge* zawiera utwory z filmy *Światło wiedzy* (2024) (niestety nie udało mi się znaleźć nagrania tej płyty).

Uznani wykonawcy kompozycji

Dzieła Habilitanta były wykonywane przez tak renomowane zespoły jak m.in.: Kwartet Śląski, Chór Filharmonii Śląskiej, Chór Uniwersytetu Śląskiego, Chór Międzynarodowej Akademii Chóralnej In terra pax, Chór Polskiego Radia, The Cracow Singers, Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Orkiestrę Muzyki Nowej, Orkiestrę Filharmonii Gorzowskiej, Orkiestrę Kameralną Sinfonia Sonora, Camerata Silesia.

Zamówienia kompozytorskie

Habilitant czterokrotnie otrzymał zamówienia kompozytorskie z programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca na skomponowanie: w 2018 roku *Koncertu na tubę i orkiestrę*, w 2017 roku *Hydrologii czyli bajki muzycznej o wodzie*, w 2015 roku *Dyptyku sakralnego* na saksofon i chór mieszany, a w 2014 roku na *Semi semi* na chór i orkiestrę smyczkową. Jeśli chodzi o inne zamówienia kompozytorskie: w 2016 roku Kwartet Śląski zamówił u niego utwór *To my friend – Siddharta* na kwartet smyczkowy oraz w tym samym roku Orkiestra Kameralna Sinfonietta Sonora zamówiła *Avanti* na orkiestrę kameralną.

Nagrody, stypendia i granty

a) nagrody

W 2011 roku otrzymał II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na 90. rocznicę III Powstania Śląskiego za utwór *Silesia 1921* na orkiestrę symfoniczną i chór. W 2013 roku uzyskał II nagrodę (I nie przyznano) na VII Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na gitarę klasyczną: *Pastelux* w trzech częściach na gitarę solo.

b) stypendia i granty

Jeszcze podczas studiów magisterskich Habilitant otrzymał dwukrotnie stypendium naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (2004/2005 oraz 2005/2006) oraz dwukrotnie Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wyróżniające wyniki w nauce (w 2006/2007 oraz w 2007/2008). W 2010 uzyskał Stypendium z Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS na skomponowanie *Gier ulicznych* na gitarę solo, natomiast w 2011 roku Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (półroczne) na napisanie utworu *To nie jest kraj bohaterów* na orkiestrę symfoniczną i chór. W 2012 roku otrzymał Stypendium z Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS na napisanie *Kubo-faktorie* na tubę solo. W latach 2013-2015 uzyskał stypendium badawcze z Akademii Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach. W 2025 roku otrzymał grant z programu Swoboda Badań, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach na wydanie płyty autorskiej *Adrian Robak. Imprinted in Sound* (wydawnictwo DUX), w 2020 roku grant z programu Swoboda Badań, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach na wydanie płyty autorskiej *Réflexions* (wydawnictwo DUX).

Habilitant wykazuje się dużą różnorodnością w swojej twórczości, komponuje utwory począwszy od muzyki solowej, kameralnej przez muzykę orkiestrową, chóralną i wokalno-instrumentalną, aż do muzyki na użytek filmu, gier komputerowych, na muzyce relaksacyjnej skończywszy. Jego utwory pojawiają się w repertuarze znaczących wykonawców i zespołów, są wielokrotnie wykonywane i nagrywane na płyty. Kompozytor otrzymał liczne zamówienia kompozytorskie i stypendia twórcze. Całościowy dorobek artystyczny Habilitanta oceniam bardzo wysoko zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym i stwierdzam, że spełnia kryteria habilitacyjne.

Dorobek dydaktyczny, naukowy i organizacyjny

a) dorobek dydaktyczny

Prowadzone zajęcia i wykłady:

- na Wydziale Nauk o Ziemi Uniwersytetu Śląskiego jako pracownik dydaktyczny prowadził wykłady i ćwiczenia z emisji głosu
- na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach prowadził zajęcia z propedeutyki muzyki współczesnej, estetyki muzyki oraz kształcenia słuchu
- w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: na kierunkach „Organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej", „Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia", „Reżyseria" prowadził studia w języku angielskim „Creative Management in New Media"; w modułach: muzyka filmowa, dźwięk w utworach audiowizualnych, wiedza o muzyce, postprodukcja dźwięku, warsztat postprodukcji dźwięku, propedeutyka kultury i sztuki, zajęcia warsztatowe z filmu i

telewizji, realizacja form radiowych, music in films – music in feature film, sound production, sound in motion pictures, video game production, creative thinking techniques

- na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji: kierunki Muzyka w Multimediach", „Edukacja artystyczna w sztuk muzycznych; prowadził moduły: formy muzyczne, aranżacja z instrumentacją, kształcenie słuchu, seminarium pracy dyplomowej, pracownia dyplomowa, aranżacja i harmonia praktyczna, cyfrowa edycja partytury muzycznej
- na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, na kierunku „Kultura mediów"; prowadził moduł: muzyka a nowe media
- w ramach programu Erasmus+, prowadził moduł: music in movies
- na studiach II stopnia Ogólnoakademickiej Oferty Dydaktycznej (OOD); prowadził moduł: video game production
- na studiach I stopnia oraz studiach jednolitych magisterskich w Otwartych Modułów Uniwersyteckich (OMU); prowadził moduł: music in films

Promotor i recenzent prac dyplomowych

Podczas pracy dydaktycznej na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego, późniejszej Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego, a także Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego Habilitant był promotorem 23 prac dyplomowych, recenzentem 30, promotorem pomocniczym w przewodzie doktorskim. Sprawował także opiekę promotorską nad absolwentami Kolegium Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych Uniwersytetu Śląskiego.

Współpraca międzynarodowa

Od roku 2023 jest pomysłodawcą i koordynatorem międzynarodowych studiów DigiCrea – Digital Creativity Art & Science (Erasmus Mundus Joint Masters). W ramach pracy dydaktycznej uczestniczył w wieku wyjazdach międzynarodowych, część z nich w ramach programu Erasmus+: Wilno, Litwa 2019; Tallin, Estonia 2019; - Kowno, Litwa 2021, 2022 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe); Porto, Portugalia, 2023, 2024 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe oraz prac przygotowawczych do uruchomienia międzynarodowych studiów „Digital Creativity Art & Science" Erasmus Mundus Joint Masters); Treviso, Włochy, 2022; Stambuł, Turcja 2022 (w ramach strategii zmian dydaktyki w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach); Leiden, Holandia 2022 (podczas przekazania prezydencji Miasto Katowice - Europejskie Miasto Nauki 2024); Triest, Włochy 2022, 2023 i 2024 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe); St. Etienne, Francja 2023 (dwukrotnie w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe oraz prac przygotowawczych do uruchomienia międzynarodowych studiów „Digital Creativity Art & Science" Erasmus Mundus Joint Masters). Uczestniczył także w wyjeździe szkoleniowym STA - Teaching Staff Mobility na Universidad de Málaga w Hiszpanii (05.12.2018-09.12.2018). Wyjazd przyczynił się do promocji Uniwersytetu Śląskiego oraz Wydziału Radia i Telewizji im. K. Kieślowskiego w Katowicach zarówno wśród studentów, jak i wśród kadry dydaktycznej Universidad de Málaga w Hiszpanii.

b) dorobek naukowy

Jest autorem haseł w projekcie „Leksykon terminów medialnych" w ramach Transform4Europe T4E: The European University for Knowledge Enterpreneurs oraz współautorem dwóch artykułów: wraz z W. Wieczorkiem, „The use of virtual instruments in the process of creating a sound with film music. Is this the twilight of film music played by man" (2019) oraz wraz z O. Flak, "Virtual instruments (VSTi) in movies as a substitute for session musician. Results of the research based on the system of organizational terms" (2019). Ostatnie dwa artykuły są efektem uczestnictwa w konferencjach międzynarodowych: International Conference on New Music Concepts and Inspired Education w Treviso (Włochy) organizowaną przez Accademia Musicale Studio Musica oraz sympozjum naukowym International Music and Science Symposium w Stambule (Turcja) zorganizowanym przez Istanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü.

Był prelegentem podczas Silesian Hall of Fame podczas VIII. Śląskiego Festiwalu Nauki w Katowicach w 2024 roku.

c) działalność organizacyjna

Pełnienie funkcji organizacyjnych i kierowniczych na Uniwersytecie Śląskim:

- pełnomocnik Dziekana ds. Jakości Kształcenia i Akredytacji (2018-2022)
- pełnomocnik Dziekana ds. Technologii i Techniki (2018-2023)
- pełnomocnik Dziekana ds. Kształcenia na Odległość (2019-2022)
- wydziałowy Koordynator ds. Dostępności (2021-2022)
- prodziekan ds. Umiędzynarodowienia i Organizacji (2022)
- prodziekan ds. Kształcenia i Studentów (2022-2023)
- pełnomocnik Dziekana Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji ds. Współpracy Międzynarodowej (od 2024 roku)
- przewodniczący komisji w organach wydziałowych
- przedstawiciel Dziekana w Komisji Rady Infrastruktury Dydaktyczno-Badawczo-Artystycznej UŚ
- przewodniczący Wydziałowej Komisji ds. Techniki i Technologii
- przewodniczący Komisji ds. Techniki i Technologii
- przewodniczący Wydziałowej Komisji ds. Jakości Kształcenia
- członek Komisji ds. Reformy Studiów dla studentów programu Erasmus
- członek Komisji ds. Kształcenia i Studentów UŚ
- członek Komisji Rekrutacyjnej kierunku „Creative Management in New Media"
- członek komisji konkursowych na stanowiska badawczo-dydaktyczne
- członek Komisji ds. Równości i Różnorodności
- współprzewodniczący Komisji ds. Równości i Różnorodności
- członek komisji konkursowych dotyczących finansowania badań związanych z tematyką równości i różnorodności

Rozwój i organizacja procesu kształcenia

- autor reformy kierunku „Creative Management in New Media"
- autor systemu tworzenia rygorów i obliczania obciążeń pracowniczych
- twórca reformy treści sylabusów oraz wzorów sylabusów
- pomysłodawca i współautor programu studiów „Zarządzanie w kulturze i przemysłach kreatywnych"
- twórca nowego międzynarodowego kierunku „Digital Creativity Art & Science" (Erasmus Mundus)
- członek Rady Dydaktycznej Kierunków Studiów Instytutu Sztuk Muzycznych
- członek Zespołu Nowej Koncepcji Studiów pierwszego stopnia i jednolitych magisterskich UŚ

Organizacja infrastruktury i pozyskiwanie środków

- pozyskał środki finansowe na rozbudowę infrastruktury dydaktycznej i laboratoryjnej (ok. 3 mln zł)
- współtworzył projekty inwestycyjne finansowane z FESL 2021-2027

- brał udział w pracach projektowych przebudowy budynku Instytutu Sztuk Muzycznych
- brał udział w pracach koncepcyjnych przebudowy kampusu cieszyńskiego
- tworzył dokumentację projektową dla przedsięwzięć finansowanych z Funduszy Europejskich dla Województwa Śląskiego 2021-2027

Organizacja projektów i współpraca instytucjonalna

- współorganizator 2nd Transnational Project Meeting
- uczestnik w projekcie „Innovation and Transformation in Education"
- członek w zespołach uczelnianych: Interdyscyplinarnym Centrum Rozwoju Kadry, Infrastrukturze Dydaktyczno-Badawczo-Artystyczna, E-learningu UŚ, Centrum Dydaktyki UŚ, zespołu ds. jakości kształcenia
- uczestnik w projektach DUO, Transform4Europe, Zintegrowanym Programie Rozwoju UŚ, Stronger Together
- brał czynny udział w procesie konsolidacji uczelni katowickich w ramach Europejskiej Stolicy Nauki 2024
- podejmował działania organizacyjne o charakterze opiekuńczo-koordynacyjnym
- był mentorem DUO w ramach Indywidualnego Dostosowania Studiów
- zajmował się rozwiązywaniem problemów organizacyjnych związanych z produkcją studenckich etiud filmowych
- prowadził szkolenia dla pracowników z zakresu planowania dydaktyki akademickiej

Podsumowanie

Dorobek naukowy Habilitanta jest skromny, w związku z tym, że większość jego działalności zajmuje imponująca pod względem ilości skomponowanych dzieł działalność artystyczna oraz intensywna praca dydaktyczna. Na polu organizacyjnym Habilitant wykazuje się bardzo dużą aktywnością zarówno, jeśli chodzi o sprawowane funkcje organizacyjne i kierownicze na Uniwersytecie Śląskim, jak i czynne uczestnictwo w rozwoju i organizacji procesu kształcenia, pozyskiwanie środków finansowych i organizowanie różnych projektów oraz zaangażowanie we współpracę instytucjonalną.

Konkluzja i końcowa opinia

Na podstawie analizy dorobku artystycznego, dydaktycznego, naukowego i organizacyjnego Pana dr Adriana Robaka oraz przedstawionego przez niego dzieła artystycznego, a także biorąc pod uwagę jego aktywność w środowisku muzycznym i filmowym, stwierdzam, że spełnia on wymagania określone w art. 219 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. W związku z powyższym pozytywnie opiniuję jego wniosek o nadanie mu stopnia doktora habilitowanego.

Wojciech Stępień