

Recenzja w postępowaniu kwalifikacyjnym dr. Adriana Robaka

Zawodowa ścieżka doktora Adriana Robaka rozpoczęła się w 1994, kiedy został muzykiem kościelnym w jednym z kościołów w Chorzowie. W latach 2003 – 2008 odbył on studia w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie kompozycji prof. Aleksandra Lasonia. Między rokiem 2007 a 2009 działał w Zespole Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”. Od 2010 do 2016 wykładał na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, jednocześnie w latach 2010 – 2020 prowadził zajęcia w Akademii Muzycznej w Katowicach. W roku 2015 podjął pracę w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 4 w Rudzie Śl., która trwała do 2021. Od 2017 jest zatrudniony na Uniwersytecie Śląskim, w tym w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego, w której pełnił funkcję prodziekana. Począwszy od 2023 pracuje w cieszyńskiej filii UŚ. Był promotorem 23 prac dyplomowych, recenzentem 30 prac, 35 razy przewodniczył komisjom podczas obron licencjackich i magisterskich. Działalność naukowa Habilitanta koncentruje się na instrumentach wirtualnych, zastosowaniu sztucznej inteligencji, obecnie wdraża autorski program do analizy dzieł muzycznych.

Habilitant jest laureatem m.in. II nagrody na VII Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Pastelux” oraz II nagrody na Konkursie Kompozytorskim „Silesia 1921”. Otrzymał szereg stypendiów – Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Akademii Muzycznej w Katowicach, czy ZaiKSu. Czterokrotnie otrzymał zamówienia z Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca.

Ocena pracy artystycznej wskazanej przez Habilitanta

Przedmiotem postępowania kwalifikacyjnego Adriana Robaka są 4 utwory zebrane w albumie zatytułowanym *Reflexions*, wydanym przez DUX (nr 1848). Są to:

- *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord*
- *Concerto for pardessus de viole and harpsichord*
- *Trois inspirations pour l'orgue*
- *A la recherche d'un maitre pour contrebasse et orgue*

W w/w dziełach wystąpili: Anna Firlus – klawesyn, organy oraz Krzysztof Firlus – viola da gamba, pardessus de viole.

Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord (2021) składa się z 5 części o odmiennej fakturze i charakterze. Część pierwsza – *Prestissimo* – rozwija się w oparciu o nawracające szybkie, ostinatowe figuracje szesnastkowe w partii klawesynu. Na ich tle viola da gamba wprowadza linię melodyczną ujętą w dużo wolniejsze wartości rytmiczne (półnuty z kropką, półnuty, ćwierćnuty). Harmonia – którą Autor podporządkował modelowi osiowemu – sprawia wrażenie politonalnej z obecnym centrum wysokościowym. Opisana sytuacja zmienia się w 53 takcie, w następującym potem odcinku usamodzielnia się partia klawesynu, stanowiąc przeciwwagę dla wyrazistych gestów violi. Dochodzi tutaj do wzrostu napięcia i kulminacji (jest to jedyne miejsce opatrzone dynamiką), po czym w takcie 85 następuje powrót do pierwotnego układu. Trwa on niemal do końca części; w dwóch ostatnich taktach obecny jest gwałtowne crescendo motywu violi i dwa bitonalne współbrzmienia klawesynu.

Druga część przebiega wolniej, w tempie ósemka równa 72 – 80 MM. Centrum harmonicznym jest dźwięk cis. Narrację inicjuje klawesyn, który wprowadza równomierny tok szesnastkowy o charakterze ostinata w partii prawej ręki. Po kilku taktach zmieniają się wysokości, lecz szesnastkowy ruch nie ustępuje. W lewej ręce pojawiają się powtarzane motywy ósemkowe, które później przechodzą w ćwierćnuty i półnuty. W taktach 11 – 13 ruch szesnastkowy przechodzi do lewej ręki, podczas gdy prawa przejmuje motywy punktowane. Następnie powraca poprzednia sytuacja – ostinatu szesnastek w prawej ręce towarzyszą dwudźwięki lewej, utrzymane w ćwierćnutach i ósemkach. W taktach 21 – 35 w klawesynie powtórzeniu ulega materiał pierwszych 15 taktów, na jego tle viola wprowadza ósemkowo – ćwierćnutową linię melodyczną. Uzupełniają ją niekiedy ornamenty rozpisane w trzydziestodwójkach. Partia violi zawiera dłuższe pauzy (kilkutaktowe), w taktach 36 – 37 przejmuje ona chwilowo ruch szesnastkowy. Po siedmiotaktowej pauzie powraca w takcie 62, wprowadzając melodię szesnastkową. Po intensyfikacji rytmu w taktach 69 – 70 (szeregi trzydziestodwójek) dochodzi do spowolnienia narracji – w obu partiach występują ćwierćnuty i ósemki. Dość szybko dochodzi do przyspieszenia rytmicznego i od 85 taktu powraca pierwotna sytuacja: szesnastki w partii klawesynu są tłem dla melodii violi. W ostatnich 4 taktach (91 – 94) ruch szesnastkowy ulega przerywaniu, wreszcie następuje zatrzymanie na akordzie cis (bez tercji). W całym ogniwie nie ma dynamiki, w związku z czym nie wiadomo, jaki przyjąć wolumen brzmienia.

Część trzecia – przebiegająca w tempie ćwierćnuty równej 108 MM – również polega na rozwijaniu melodii przez violę da gamba na tle szesnastek w partii klawesynu. Tym razem jego narracja opiera się na akordach o różnej przynależności tonalnej. Ogniwko jest zatem politonalne.

Podobnie, jak w dwóch poprzednich częściach klawesyn inicjuje ruch, na tle którego viola wprowadza bardziej zróżnicowaną linię melodyczną (takt 9). W takcie 21 następuje zmiana materiałowa – w partii klawesynu akordy przeradzają się w ruch szesnastkowy pozbawiony cech ostinata, zaś viola prezentuje dużo spokojniejszą melodię. Kontrapunktem dla niej są motywy w lewej ręce klawesynu. Odcinek zawarty w taktach 31 – 41 jest zróżnicowany, w jego obrębie powracają elementy linii melodycznej ukazanej w pierwszym fragmencie. Są one poddane imitacji. Pojawiają się tutaj także i akordy. Instrumenty wymieniają się funkcjami solisty i akompaniamentu. W takcie 44 sytuacja stabilizuje się – viola da gamba prowadzi spokojną melodię w niskim rejestrze, zaś w partii klawesynu obecne są zarówno kontrapunkty, jak i szesnastkowe towarzyszenie. Kolejny fragment (takty 56 – 73) przynosi kulminację omawianego ognia, napięcie narasta tutaj za sprawą urywanego toku narracji i crescendo w partii violi da gamba, osiągając punkt szczytowy w 69 takcie (*fortissimo*). Następny odcinek (takty 74 – 81) przynosi reminiscencję ukazanych wcześniej motywów; zachodzą tutaj imitacje pomiędzy instrumentami. W ostatnim fragmencie narracja ulega stopniowemu uspokojeniu. Po chwilowym ożywieniu dzięki przywołaniu początkowych akordów klawesynu następuje przeplatanie elementów ruchu (ósemki) i zatrzymania. Można odnieść wrażenie dialogu pomiędzy partiami. Ognio kończy się wielokrotnym powtarzaniem bitonalnego zestawienia w rytmie półnut w klawesynie i długimi dźwiękami violi w niskim rejestrze.

Tempo czwartej części jest znacznie niższe, niż w poprzedniej i wynosi 48 uderzeń metronomu dla ćwierćnuty. Ognio to jest dużo bardziej polifoniczne, nie ma tutaj ostinat, częściej natomiast występują imitacje. Dźwiękiem centralnym jest tutaj b. Przeważają tu ósemki i ćwierćnuty, wyraźna jest wielogłosowość. Klawesyn wprowadza liryczną linię melodyczną, która w takcie 5 zostaje przejęta przez violę da gamba. Jej kontynuacja przynosi pewną intensyfikację ekspresji, która i tak jest dość nasilona. Viola kończy swoje wystąpienie w takcie 14, pozostawiając miarowy rytmicznie materiał klawesynu. Takt 20 rozpoczyna nowy odcinek o nieco szybszym tempie (MM = 60) i mniej złożonej fakturze. Melodia violi utrzymana w wartościach pomiędzy półnutą a ósemką zostaje przejęta przez klawesyn w transpozycji o kwintę w takcie 25. Powraca ona o oktawę wyżej w takcie 31, podczas gdy viola wprowadza tercjowe dwudźwięki. Kolejne reminiscencje głównej melodii mają miejsce w taktach 38 (klawesyn) i 40 (viola). Faktura lokalnie zagęszcza się, lecz dość szybko powraca do postaci klarownej. Od 51 taktu pojawiają się nawiązania do czołowego motywu głównej melodii. W takcie 58 powraca pierwszy odcinek wzbogacony o ornamenty. Od taktu 80 napięcie powoli opada, wreszcie w 83 takcie pozostają półnuty klawesynu i synkopowane, opadające motywy violi.

Ostatnia część przynosi powrót szybkiego tempa (ćwierćnuta = 96 MM). Tym razem to

viola rozpoczyna narrację rytmicznym motywem o charakterze ostinata. W jego obrębie dynamika wzrasta crescendo od poziomu forte. Klawesyn dołącza w 5 takcie szesnastkowym motywem gamowym utrzymanym w skali całotonowej. Przechodzi on w takcie 9 w snucie motywiczne. Począwszy od 13 taktu faktura rozrzedza się nieco – viola prowadzi ruch ósemkowy (tercje wielkie w niskim rejestrze), natomiast w prawej ręce klawesynu dominują szesnastki. Partia lewej ręki złożona jest z ćwierćnut i ósemek. Takt 21 przynosi lekkie ożywienie rytmiczne – klawesyn inicjuje opadające figury w rytmie triol szesnastkowych, na ich tle viola da gamba prowadzi swoją linię w dwudźwiękach (w rytmie ćwierćnut z kropką i ósemek). Odcinek ten wieńczy swego rodzaju stretto czołowego motywu partii klawesynu, po czym następuje kolejny fragment, w którym na tle tremol klawesynu viola rozwija dość zróżnicowaną melodię (takty 27 – 44). We fragmencie zawartym pomiędzy 45 a 59 taktem obecne są trzydziestodwójkowe ornamenty – najpierw w prawej ręce klawesynu, później w partii violi da gamba. Zakończenie tego odcinka ma charakter akordowy. W 60 takcie powraca materiał początku, jest on wzbogacony o trzydziestodwójkowe ornamenty. Partia klawesynu przechodzi na plan pierwszy. Napięcie powoli rośnie, wreszcie w takcie 76 osiągnięty zostaje punkt szczytowy (dynamika fortissimo). Następujący po nim odcinek końcowy charakteryzuje się niejednorodną, często zmieniającą się narracją. W 99 takcie dynamika ponownie osiąga poziom fortissimo, która obowiązuje aż do końca. Utwór kończy się zawieszeniem na współbrzmieniu b – fis – cis.

Concerto for Pardessus de viole and harpsichord (2021) składa się z trzech części. Podobnie, jak w poprzednim utworze Kompozytor wykorzystuje dawne środki stylistyczne na modłę neoklasycystyczną. Część pierwszą (w tempie ćwierćnuta = 86 MM) otwierają motoryczne szeregi ósemek klawesynu w ujęciu akordowym. Trudno tu jednoznacznie określić centrum tonalne – występujące tutaj wysokości dźwięków sugerują, że jest to h. Jednocześnie stała obecność kwinty a – e w lewej ręce klawesynu skłania do przyjęcia dźwięku a za takie centrum. Możliwa jest tu zatem bitonalność. Po siedmiu taktach toccatowych ósemek następują dwa takty szesnastkowych pasaży (takty 8 – 9), po czym powraca poprzednia faktura toccatowa. Pardessus de viole wkracza w takcie 19 z miejsca wprowadzając ruchliwą i meandryczną linię melodyczną utrzymaną w szesnastkach i ósemkach. Są tu także obecne kwintole szesnastkowe. W tym czasie rytm klawesynowego towarzyszenia spada do ćwierćnut. Następny odcinek rozpoczyna się w 30 takcie, w którym pardessus podejmuje regularny ruch triol szesnastkowych, na ich tle klawesyn eksponuje przeciwstawiane sobie niewielkie diatoniczne zbitki klasterowe w prawej ręce oraz rozszerzone akordy w lewej. Przeważa tu ćwierćnutowa rytmika. W 37 takcie regularne triole pardessus zmieniają się w wyraziste gesty motywiczne w rejestrze na styku oktawy dwukreślnej z trzykreślną.

Przechodzą one w tryle na tle szesnastkowych pasaży klawesynu (takty 41 – 42), po czym główna linia melodyczna przechodzi do partii prawej ręki klawesynu. Lewa ręka powraca do akordowych ósemek. Pardessus powraca w 47 takcie, wprowadzając mocno zróżnicowaną melodię, ósemkowy akompaniament ulega tutaj modyfikacji w postaci wypauzowania czwartej i piątej ósemki w takcie. Równomierna tocatowość powraca w takcie 53, po dwóch taktach pasażowego łącznika. Melodia pardessus stopniowo przyspiesza, zmierzając do punktu kulminacyjnego w takcie 60 (*fortissimo*), po czym powoli opada, mając za tło tocatowe ósemki. Przechodzą one w ćwierćnuty, zaś w melodii pardessus pojawiają się coraz drobniejsze wartości rytmiczne. Zmiana metrum na 12/8 w takcie 67 inicjuje nowy odcinek zdominowany przez rytmy trójkowe. Powolne tempo – ćwierćnuta z kropką równa 52 MM – nadaje mu stonowany, łagodny charakter. Pardessus *de viole* pojawia się na cztery takty (69 – 72), wprowadzając spokojną melodię utrzymaną przeważnie w ćwierćnutach z kropką i półnutach z kropką. W 77 takcie powracają szesnastkowe pasáže klawesynu, tempo przyspiesza, osiągając wyjściowe MM = 86 w 82 takcie. W takcie kolejnym rozpoczyna się koda, której pierwszy odcinek (takty 83 – 94) przynosi improwizację pardessus na tle szesnastkowych pasaży klawesynu. Improwizacja przeradza się w sprecyzowaną melodię w 95 takcie, podczas gdy akompaniament się nie zmienia. Melodia pardessus opiera się na dłuższych dźwiękach przeplatanych ornamentami. Od 99 taktu następuje uspokojenie i spowolnienie tempa. Tocatowe ósemki akordowe klawesynu powracają w 103 takcie, w tempie MM = 60 – 64. Na ich tle pardessus wprowadza niespokojną melodię (takt 105), która dwa takty później ulega znacznemu spowolnieniu. Dłuższe dźwięki są czasem wzbogacone o szesnastkowe ornamenty. Ósemki klawesynu przechodzą w ćwierćnuty i półnutę (takt 113), po czym następuje finalne współbrzmienie oparte na centralnym dźwięku *h*.

Druga część utworu przynosi zmianę metrum na 3/4. Ma ona wyraźnie taneczny charakter i przypomina menueta. Jest to dość czytelna stylizacja, co widać szczególnie w partii pardessus. Jego linia melodyczna składa się głównie z ósemek, gdziniegdzie uzupełnianych ćwierćnutami. Klawesynowy akompaniament ogranicza się przeważnie do stojących akordów bitonalnych w rytmie półnut z kropką. Faktura klawesynu ulega stopniowemu zagęszczaniu poczynawszy od 11 taktu, nieco dalej kończy się melodia pardessus (takt 13). Powraca ona w 19 takcie – tym razem w nowej odsłonie: są tu obecne szesnastkowe ornamenty. Ruch ćwierćnutowo – ósemkowy w partii klawesynu nabiera coraz bardziej akordowego charakteru; ustępuje on z chwilą wejścia pardessus. Powracają półnuty z kropką znane z początku omawianego ogniwa. Cały odcinek zawarty w taktach 1 – 22 zostaje powtórzony. W powtórzeniu zamiast taktu 22 należy zagrać 23 (druga *volta*), po czym rytm uspokaja się, lokalnie tracąc taneczny charakter. Faktura akompaniamentu nieznacznie zagęszcza się (pojawiają się ćwierćnuty). W 28 takcie powraca

chwilowo menuet, jednakże w trzech ostatnich taktach narracja ulega spowolnieniu.

Finał *Concerto...* przynosi powrót ruchliwości. Kompozytor wprowadził tu nieregulne metrum 11/8, dominują początkowo ósemki. W pierwszych czterech taktach zachodzi dialog obu instrumentów, następnie zaś zgodnie one współdziałają – ósemki występują w partii pardessus i prawej ręce klawesynu. W takcie 9 następuje rozdrobnienie rytmu do szesnastek w partii pardessus, a od 12 taktu w klawesynie. Napięcie narasta dzięki crescendo i ruchliwej fakturze, wreszcie w 16 takcie osiągnięty zostaje punkt szczytowy (*forte*). W kolejnych 3 taktach narracja jest nieco niespokojna, zaś w takcie 20 następuje jeszcze większe rozdrobnienie rytmiczne – kompozytor wprowadza tutaj trzydziestodwójki. Pojawia się tutaj motyw zbudowanych z nich oraz szeregu ósemek. Owe trzydziestodwójki są tu zawsze diatonicznym gamowym podejściem wznoszącym. Po krótkim *accelerando tempo* przyspiesza do *Vivace* w takcie 27, jednocześnie zmienia się metrum na 7/8. Aż do taktu 58 rozpościera się długi odcinek oparty na różnych ujęciach tej samej figury rytmicznej w partii klawesynu. Składa się ona z czterech trzydziestodwójek oraz 6 ósemek. Partia pardessus, początkowo dość ruchliwa, przechodzi w długie dźwięki w 41 takcie. Krótkie wartości rytmiczne powracają w niej od 52 taktu. W odcinku pomiędzy 59 a 61 taktem ma miejsce kulminacja (*fortissimo*) – jej faktura jest porwana, co podkreśla napięcie. W 69 takcie powraca motyw ze wznoszącymi trzydziestodwójkami w partii klawesynu, jest on imitowany w 74 takcie przez pardessus. Niespokojna, zróżnicowana rytmicznie tkanka klawesynu przechodzi wówczas w dłuższe, zatrzymane dźwięki. Od taktu 85 trwa dialog pomiędzy szesnastkowymi motywami – najpierw w partii pardessus, potem zaś – w obu rękach klawesynu. Wreszcie w taktach 93 – 94 obie partie unifikują się rytmicznie, ale następujący później materiał cechuje zróżnicowanie rytmiczne. Wznoszący motyw trzydziestodwójkowy powraca w 104 takcie – jest on realizowany przez obie ręce unisono w niskim rejestrze klawesynu. Partia pardessus – początkowo oparta na długich dźwiękach, stopniowo jest wzbogacana o szesnastki. Wreszcie w takcie 111 następuje ostatni odcinek utworu – charakteryzuje się on sporym zróżnicowaniem rytmicznym, zwłaszcza w partii klawesynu. Pardessus kończy narrację dźwiękiem *cis2* crescendo, podczas gdy w klawesynie zaznacza się trzydziestodwójkowy motyw.

Trois inspirations pour l'orgue (2021) cechuje większy stopień złożoności fakturalnej, niż obydwa omówione powyżej utwory. Utwór jest również bardziej zróżnicowany harmonicznym, co jest skorelowane ze znaczną zmiennością dźwięku centralnego. Pierwsza część zatytułowana *...ami de pauvre et du riche, s'ils sont vertueux* odznacza się stosunkowo powolnym tempem o wartości ósemka równa 86 MM. Jest ona mocno polifoniczna, co podkreśla zróżnicowana rytmika – metrum jest zmienne (brak wartości przy kluczu), a liczne ligatury powodują zacieranie się pulsu.

Trudno tu wskazać centrum tonalne, jednakże utwór nie jest atonalny – kompozytor zestawia z sobą bardzo różne, często odległe tonacje, nierzadko sięga po struktury kwartowe. Napięcie stopniowo rośnie dzięki crescendo i zagęszczanie faktury akordowej, jego spiętrzenie następuje w taktach 10 – 11 (*Maestoso*). Kolejne takty przynoszą jego stabilizację, narracja zatrzymuje się na współbrzmieniu C-dur z dodaną septymą wielką.

W drugiej części utworu (*...a degrossir la pierre brute*) panuje szybsze tempo (MM = 60), uproszczeniu ulega rytmika, wyraźniejsza jest również harmonia centrowa. Narrację inicjuje ostinatowa repetycja dźwięku Es wielkiego (rytm: ósemka – ćwierćnuta – półnuta legowana z ósemką) w linii pedału, na tym tle od 5 taktu rozwija się melodia półnutowo – ćwierćnutowa pierwszego manualu. W drugim obecne są trójdźwiękowe akordy. Po dwóch taktach *acceleranda* (11 – 12) następuje kolejny odcinek o szybszym tempie (ćwierćnuta = 144) i metrum 3/4. Ostinato w pedale zmienia się w linię melodyczną, inna melodia skrywa się w akordowej fakturze pierwszego manualu. W drugim manuale obecne są współbrzmienia często zawierające sekundy. Po kadencji w taktach 29 – 30 rozpoczyna się następny odcinek o dwukrotnie wolniejszym tempie (MM = 72) i metrum 4/4. W 31 takcie w pierwszym manuale wprowadzony zostaje temat, który dwa takty później pojawia się w imitacji kwarty w manuale drugim, a cztery takty później – w pedale. Narracja prowadzona jest w półnutach, ćwierćnutach i ósemkach, przy czym ósemki z reguły układają się w zmiennokierunkowe motywy wahadłowe. Jedną z wysokości w obrębie wahadłowego ruchu jest stała na pewien czas. W 41 takcie w pedale pojawia się inwersja tematu, jej imitacja ma miejsce w taktach 43 – 44. W drugim manuale zachodzi fragment o ruchu retrogradalnym: odcinek w taktach 45 – 50 jest lustrzanym odbiciem odcinka w taktach 39 – 44. Z kolei materiał z taktów 60 – 76 jest rakiem odcinka w taktach 13 – 29. Także i następny odcinek (takty 77 – 84) stanowi odbicie taktów 5 – 12, tyle że o oktawę wyżej. W partii pedału w tym odcinku powracają figury ostinata w ruchu wstecznym. W końcu narracja zmierza ku zatrzymaniu na współbrzmieniu Es-dur.

Część finałowa (*...et depouille de mes metaux*) wnosi znaczne ożywienie narracji. Panuje tu tempo ósemka równa 120 MM, kompozytor często operuje trzydziestodwójkami. Są one obecne na płaszczyźnie motorycznego, nierzadko ostinatowego tła, które ma zazwyczaj postać motywów wahadłowych. Zastosowano tutaj metrum 2/8. Z punktu widzenia harmonii można tu wyróżnić dwa niezależne centra tonalne: h oraz cis. Materiał pierwszych 8 taktów składa się z powtarzania wahadłowego motywu trzydziestodwójkowego w pierwszym manuale (opartym na wysokości h1) i diatonicznych zbitek sekundowo – tercjowych w drugim (dźwięki cis – dis – e – gis). Te ostatnie tworzą rytmy lombardzkie – szesnastka i ósemka z kropką. Kolejne 8 taktów (9 – 16) różni się od poprzednich zmianą pierwszego dźwięku figuracji w pierwszym manuale (z h na ais) oraz wymianą

dźwięków gis na fis w obrębie diatonicznego klasterów w lewej ręce. Takty 17 – 24 przynoszą powrót materiału z początkowego fragmentu, do którego dochodzi partia pedału. Zawiera ona miarowe, opadające o nonę motywy ćwierćnutowe. W taktach 25 – 32 powraca treść taktów 9 – 17, która staje się tłem dla podobnych, jak poprzednie, motywów pedału. W 33 takcie następuje wyraźna zmiana: motywy wahadłowe rozpoczynają się od gis2 i opierają na dźwięku ais1, zaś diatoniczna zbitka sekundowa opada o sekundę. W pedale zaznacza się prosty motyw ćwierćnutowo – ósemkowy. Następne 8 taktów (41 – 48) wnosi kolejną zmianę – figuracje w pierwszym manuale bazują na fis1, zaś w obrębie rytmów lombardzkich powtarzany jest akord gis – h – cis – e na styku oktawy małej i razkreślnej. Partia pedału z początku eksponuje motywy skoku od cis wielkiego na cis lub dis małe, od taktu 45 dźwięki układają się w diatoniczne podejście ćwierćnutowe od najniższego cis. Takt 48 jest wydłużony metrycznie (3/8) i zawiera gamowe podejście w prawej ręce oraz zwolnienie tempa (*poco ritenuto*), natomiast takt 49 przynosi reminiscencję materiału z początku finału, ze zmianą klasterowego współbrzmienia (tym razem jest to A-dur). Zmienia się ono w 53 i 54 takcie, stając się zbitką całotonową od dźwięku ges małego. Na przestrzeni taktów 58 – 64 trzydziestodwójkowe figuracje przechodzą do drugiego manualu (i dużo niższego rejestru), zaś prawa ręka ukazuje niewielkie klastery wielkosekundowe lub akordy, często wzbogacone o dysonującą sekundę. Takty 65 – 67 stanowią krótki łącznik o charakterze podejścia – figuracje powracają tu do pierwszego manualu. Odcinek zawarty w taktach 68 – 76 przynosi powrót ostinatowości, jako że powtarzany jest trzydziestodwójkowy motyw figuracyjny prawej ręki (oparty na fis1) oraz kwartowo – sekundowa figura dis – fis – gis – cis1 w rytmie lombardzkim. Obecne tu *poco accelerando* powoduje powrót wyjściowego tempa w 72 takcie. Linia pedału składa się ze wznoszących gestów nonowych od kolejnych dźwięków opadającego tetrachordu diatonicznego od fis wielkiego. Ruch trzydziestodwójkowy ulega nagłemu urwaniu w 76 takcie – narracja zatrzymuje się na dźwięku h1 i opisanym akordzie kwartowo – sekundowym. Od taktu 78 drugi manual eksponuje wyłącznie współbrzmienia cis – dis – e – gis w oktawie razkreślnej, początkowo w rytmie lombardzkim, później zaś ów akord raz po raz zawiesza się na okres dwóch lub trzech taktów. W prawej ręce powtarzany jest dźwięk h1, do niego dołączają kolejne tony skali H-dur. W 88 takcie w pedale zainicjowany zostaje motyw zbudowany z ćwierćnuty, ósemki i ćwierćnuty z kropką: cis – e – h w oktawie wielkiej. Jest on imitowany w partiach manualów – od 92 taktu w pierwszym i 93 w drugim. Pierwszy dźwięk tego motywu ulega później pewnym przekształceniom, również augmentacji w ostatnich taktach. W prawej ręce chwilowo powraca ruch trzydziestodwójkowy (takty 97 i 99), narracja zmierza już jednak ku końcowi. Drugi manual ukazuje znaną z początku zbitkę diatoniczną – w całości lub częściowo. Utwór wieńczy zatrzymanie na dźwięku h i wspomnianym klasterze diatonicznym od cis.

A la recherche d'un maitre pour contrebasse et orgue (2021) jest skonstruowany z 3 części. Pierwsza z nich przebiega w tempie ćwierćnuta równa 60 MM, otwiera ją motyw organów oparty na dźwięku cis i dołączających się doń w tempie ćwierćnuta kolejnych wysokości dis i e (unisono w oktawie wielkiej i razkreślnej). Motyw ten, jak również i jego warianty wypełniają pierwsze 16 taktów, na tle zatrzymanych na czas dwóch całych nut dźwięków centralnych cis. Od 17 taktu owa zbitka sekundowa zostaje uzupełniona o fis. Stopniowo motyw ten zostaje zmodyfikowany i przybiera postać szeregu cis – e – fis – dis. Jest on ukazywany w różnych postaciach rytmicznych, jak również ulega imitacji. Po dłuższym *accelerando* tempo wzrasta do MM = 72 w takcie 37. Rozpoczyna się wówczas kolejny odcinek, w którym omawiany motyw ukazuje się w rozmaitych wariantach rytmicznych. Od taktu 39 do wysokości tworzących je dołącza się dźwięk gis. Warianty motywu pojawiają się najpierw unisono w obu manualach (w oktawie wielkiej i razkreślnej), a następnie w oktawie małej w drugim manuale. Ewolucja omawianego motywu prowadzi do ukształtowania się ósemkowego ostinato w 51 takcie (ósemki cis – e – gis – e). Na tle jego powtórzeń kontrabas inicjuje swoją partię dźwiękami o długości dwóch całych nut. Ostinato przechodzi w rozmaite przekształcenia motywu wyjściowego od taktu 58, kontrabas kontynuuje ekspozycję długich dźwięków. W takcie 67 po krótkim *accelerando* tempo rośnie do MM = 80. Cztery takty później ósemkowe warianty motywu organów zmieniają się w triole ósemkowe (przeważnie wysokości akordu cis-moll, niekiedy inne dźwięki). Kontrabas nadal wprowadza długie dźwięki, są one tutaj nieco szybsze rytmicznie (dochodzą półnuty). W jego partii od taktu 79 pojawiają się triole ósemkowe uzupełniające wspomniane dłuższe wartości, jednakże od 85 taktu ustala się rytmika półnutowa. Takt wcześniej wprowadzona zostaje partia pedału, w obrębie której występują synkopowe rytmy będące kontrapunktycznym uzupełnieniem materiału kontrabasu. W takcie 89 zanika ów synkopowy dialog z kontrabasem, ustala się rytmika półnutowa. W taktach 93 – 94 półnuty kontrabasu zmieniają się w repetycje stopniowo przyspieszające i zwalniające (płynne przejście od ósemki do szesnastki). Zaraz potem w partii organów triole ósemkowe przekształcają się w szesnastki. Ostinato wprowadzone w 95 takcie trwa do taktu 100, a następnie jest nieco zmodyfikowane rytmicznie: szesnastki drugiej i czwartej miary zmieniają się w kwintole. Kontrabas kontynuuje ruch całymi nutami, od 101 taktu – półnutami. Ostinato szesnastkowe przechodzi w takcie 106 w akordowe rytmy z ligaturami, dołącza ponownie partia pedału. Na przestrzeni taktów 108 – 111 narracja ulega spowolnieniu – rytm opada do ćwierćnuta i półnuta, wreszcie osiada na całej nucie. W tym czasie kontrabas eksponuje zróżnicowane rytmicznie motywy. W taktach 112 – 114 materiał organów staje się coraz bardziej rozdrobniony rytmicznie, zaraz potem jednak rozpoczyna się nowy odcinek w metrum 12/8. Jest on oparty na szeregach

ćwierćnut z kropką. Zmiana metrum na 4/4 w takcie 118 oznacza kolejny odcinek, w którym organy wprowadzają dłuższe dźwięki przeplatane triolami ósemkowymi w ujęciu akordowym (każdy akord jest dobarwiony sekundą między środkowymi dźwiękami). W 124 takcie kontrabas inicjuje ruch triolowo-ósemkowy, niekiedy dźwięki są przełamane zmianą smyczka. W tym czasie w partii organów obecne są długie dźwięki. Odcinek ten zawiera harmoniczny konflikt, albowiem centralnym jej dźwiękiem jest cis, podczas gdy w partii kontrabasu jest to h. Triole ósemkowe powracają do głosu organów w 138 takcie, wówczas też rytm partii kontrabasu opada do ćwierćnut. Rytm organów również opada – do ósemek w takcie 143 i ćwierćnut w takcie 149. Wreszcie w takcie 153 ustala się pewien model, w którym organy wprowadzają sekundowe zbitki diatoniczne w postaci całych nut. W końcowych taktach kolejne dźwięki (od góry) klasteru diatonicznego pomiędzy cis a gis wycofują się, wreszcie pozostają tylko dźwięki cis w organach i h w kontrabasie.

Drugą część rozpoczynają organy ruchem ósemkowym w ramach metrum 3/8. Początkowy ruch osiada przez zwiększenie wartości rytmicznych, pojawiają się ligatury, wreszcie wprowadzone zostają ćwierćnuty z kropką. W taktach 7 – 12 pedał przejmuje od pierwszego manualu początkową melodię najwyższego głosu. Takt 13 przynosi ruch triol szesnastkowych – są to motywy wahadłowe w partiach obu manualów. Co ciekawe – wysokości w obrębie tych motywów są inne w każdym manuale, choć pozostają w ramach tej samej tonacji. W najwyższym głosie prawej ręki obecne są dłuższe dźwięki, które układają się w chromatyczny szereg c3 – h2 – b2. Są one tożsame z niższą wysokością w motywach wahadłowych. W 25 takcie zmianie ulega metrum – na 4/8, jednocześnie materiał pierwszego manualu opada o oktawę niżej. Pojawia się kontrabas, wprowadzający dłuższe dźwięki (półnuty legowane z ćwierćnutami). Dźwięki najwyższego głosu organów stale opadają półnutami. Nieoczekiwane narracja ulega przerwaniu po takcie 33, po czym organy wprowadzają materiał blisko spokrewniony z początkiem omawianego ogniwa. Jest on tutaj przetransponowany o sekundę wielką wyżej, podlega też pewnemu rozwinięciu. Figuracje triol szesnastkowych powracają w 48 takcie, jest to nawiązanie do pierwszego ich wejścia. Podobnie jak poprzednio opadają one o oktawę w takcie 57, powraca tutaj kontrabas z dłuższymi dźwiękami. Odcinek następny (takty 69 – 80) jest dosłownym powtórzeniem odcinka z taktów 34 – 45. Ruch triol szesnastkowych pojawia się ponownie w takcie 81, kolejne 5 taktów jest reminiscencją odcinka w taktach 19 – 24. Materiał ten zostaje rozwinięty i przechodzi w kolejną reminiscencję: odcinek zawarty w taktach 93 – 103 jest powtórzeniem fragmentu z taktów 46 – 56. W takcie 103 powraca kontrabas, inicjując linię melodyczną – początkowo utrzymaną w ósemkach, stopniowo rozwijającą się do ruchu szesnastkowego. Triolowy akompaniament organów dołącza w 105 takcie, lecz szybko ustępuje (takt 111). Aż do taktu 127 kontrabas pozostaje niemal sam, organy pojawiają się sporadycznie. W kolejnych trzech taktach ich partię wypełniają

ornamenty trzydziestodwójkowe, po czym w taktach 132 – 149 powtórzony zostaje odcinek w taktach 1 – 18. Z kolei odcinek z taktów 150 – 185 to dosłowne przywołanie odcinka zawartego w taktach 96 – 131. Następujący później materiał nawiązuje do ruchu triolowego w organach jako tła dla dłuższych dźwięków kontrbasu. Ustępuje on w taktach 197 – 205, kiedy to ma miejsce reminiscencja początku tej części, lecz zaraz potem powraca w linii kontrbasu. Organy przejmują ten ruch w takcie 212, natomiast materiał kontrbasu, początkowo prowadzony ćwierćnutami z kropką, ulega stopniowemu rozdrobnieniu aż do szesnastek. W takcie 231 rytm tego instrumentu powraca do ósemek i ćwierćnut. Od 236 taktu aż do końca organy zostają same, ruch triolowy ulega przerywaniu 5 taktów później, wreszcie utwór wieńczy zatrzymane fermatą współbrzmienie c-moll nałożone na dwudźwięk b – d.

Dokonane powyżej analizy skłaniają mnie do wniosku, że utwory Adriana Robaka są mocno osadzone w tradycji muzycznej, za czym przemawia ich prosta motywika oraz tradycyjne metody kształtowania narracji. Z reguły kompozytor posługuje się często melodią z akompaniamentem, przy czym ten ostatni często bazuje na powtarzanych figurach ostinatowych o charakterze nierzadko motorycznym. Rzadziej wykorzystuje natomiast polifonię. Faktura zmienia się skokowo, co jest rezultatem stosowania formy szeregowej (określonej w autoreferacie jako architektura strefowa). Napięcie zmienia się przez zagęszczanie jej i różnicowanie. Autor rzadko stosuje mniej typowe układy rytmiczne, z reguły używa regularnych rytmów dwójkowych, co podkreśla pewną tradycyjność muzyki. Bardzo rzadko zmienia się dynamika, niekiedy Habilitant w ogóle jej nie precyzuje. Podobnie ma się rzecz z artykulacją – poza rzadkimi łukami frazowymi Pan Adrian Robak nie sięga po żadne rozwiązania mające na celu urozmaicenie barwowe. W swoim autoreferacie twierdzi on, iż tradycja jest tutaj rodzajem materiału poddawanego transformacjom, czyni to jednak w sposób wtórny, poniekąd obiegowy, przez co trudno mi tu odnaleźć ślady oryginalności czy nowatorstwa. W istocie jego dzieła wykazują znaczne wpływy neoklasycyzmu, czego Habilitant w ogóle nie dostrzega. Twórca chętnie sięga bowiem po nieskomplikowane rozwiązania kojarzące się z epokami przeszłymi – takimi jak imitacja, powtórzenia fragmentów (dosłowne oraz wariacyjne), elementy pracy motywicznej, proste modele rytmiczne, rozwijanie linii melodycznej na tle miarowego akompaniamentu, ostinata i inne. W obrębie harmonii dominuje myślenie centrowe, niekiedy wzbogacone o stosowanie skal (np. całotonowa). Owa centrowość dość często przejawia się w tonalny sposób. Stosunkowo najbardziej oryginalny harmonicznie jest utwór *Trois inspirations*. Wymienione środki w dużej mierze pokrywają się z elementami estetyki neoklasycystycznej. Habilitant odzegał się tutaj od wpływów sonoryzmu, nad czym osobiście ubolewam, albowiem operowanie brzmieniami uczyniłoby jego muzykę bardziej interesującą.

Pomimo usilnych starań kompozytora, by określić swoje dzieła jako nowatorskie, trudno mi to przyjąć, gdyż są one oparte o środki od dawna zakorzenione w muzycznej tradycji i wyraźnie kojarzą mi się z neoklasycyzmem.

Autoreferat Habilitanta jest bardzo obszerny i drobiazgowy, zawiera również wyczerpujące analizy utworów wchodzących w skład dzieła będącego przedmiotem postępowania. Autor ukazuje wszelkie możliwe aspekty swoich utworów, co kontrastuje z niezbyt wysokim stopniem ich strukturalnej złożoności. Odniosłem przy tym wrażenie, że habilitant usilnie stara się wykazać jak największe nowatorstwo swojej muzyki, jak gdyby była to decydująca cecha wartościująca ją. Tymczasem pod oryginalnie brzmiącymi terminami często kryją się zjawiska zakorzenione w muzycznej tradycji. Np. eleganckie sformułowanie „architektura strefowa” oznacza w istocie koncepcję formy szeregowej z tarasową dynamiką i fakturą (co budzi słuszne skojarzenia z barokiem). Autor niekiedy przeciwstawia tradycji swoje pomysły jako nowe, choć tak naprawdę nie odkrywa niczego nowego – pisze np. że ostinato pełni w jego utworach funkcję konstrukcyjną, a nie ornamentalną, a przecież ostinato prawie zawsze jest zjawiskiem o charakterze konstrukcyjnym. Co ciekawe Pan Adrian Robak starannie unika odwołań do estetyki neostylistycznej, choć nie da się zaprzeczyć, iż jego utwory w dużej mierze reprezentują neoklasycystyczny, nierzadko neobarokowy typ myślenia (przewaga prostych układów rytmicznych, imitacje, ostinata, regularne i często powtarzane figuracje, wyraźna centralizacja – którą Autor określa jako harmonię osiową, faktura – nierzadko homofoniczna, skokowe jej zmiany, itp.). Adrian Robak sam zresztą pisze (strona 7 autoreferatu), że „tradycja przestaje być estetyką – staje się problemem ontologicznym” – a przecież obecność tradycji w estetyce neoklasycystycznej ma właśnie charakter ontologiczny, konstytutywny. W/w cechy nie implikują automatycznie przynależności stylu Adriana Robaka do nurtu neoklasycystycznego, ale podobieństwo wykorzystywanych przezeń środków do chwytów typowych dla tej estetyki powoduje silne poczucie pokrewieństwa i analogii. Pojawiające się skojarzenia z neoklasycyzmem czy skłonność do stosowania prostych rozwiązań strukturalnych nie są oczywiście niczym złym i w żaden sposób nie umniejszają wagi dorobku habilitanta oraz jego artystycznych dokonań. Zastanawia mnie tylko nieobecność odniesień do stylów epok przeszłych w opisie jego własnego stylu.

W autoreferacie wyczuwam również wolę jak najbardziej naukowego ujęcia analitycznego, co niekiedy prowadzi do pewnej terminologicznej hipertrofii. Autor posługuje się np. słowem „operacjonalizacja” (str. 9) w odniesieniu do takich kategorii, jak historyczność i sprawczość wykonawcza bez wskazania metod określenia ich wymierności (co mnie nie dziwi), tymczasem efektem operacjonalizacji powinny być kategorie możliwe do zmierzenia w zakresie implikowanym przez wyjściowe pojęcie abstrakcyjne. Operacjonalizacją miłości między dwojgiem

ludzi może być np. czas spędzony ze sobą lub długość ich rozmów telefonicznych. Czy zatem podanie – jako rezultatu operacjonalizacji – konkretnych temp bądź wskazanie miejsc ad libitum jest nim rzeczywiście, czy jest to raczej egzemplifikacja? Nie jestem przekonany. Termin „funkcyjność harmoniczna” jest konsekwentnie zastępowany słowem „teleologia” – prawidłowo, ale czy rzeczywiście koniecznie? Pan Adrian Robak stosuje przy tym skróty myślowe, zdarza mu się również mieszanie pojęć. Na stronie 7 pojawia się sformułowanie „tradycja jako struktura transformacyjna”, zaś na stronie 8 – „tradycja jako transformacja strukturalna”. To w końcu która definicja jest właściwa? Abstrahując jednak od tego, jest to oczywisty skrót myślowy, w którym autor myli podmiot z przedmiotem – jak bowiem wynika z dalszego tekstu tradycja „[jest] materiałem poddanym przekształceniu” - str. 9), czyli to elementy zaczerpnięte z tradycji podlegają strukturalnym transformacjom, a nie są z nimi identyczne. Habilitant kilkakrotnie używa zwrotu „wydawnictwo płytowe” w znaczeniu utworów zamieszczonych na płycie. Wydawnictwo płytowe to firma wydająca płyty, można to też kolokwialnie rozumieć jako określony produkt takiego wydawnictwa. Ale nie można napisać, że „wydawnictwo płytowe opiera się na założeniach (...)”, mając na myśli założenia utworów zamieszczonych na płycie – jest to kolejny skrót myślowy, który nie powinien mieć miejsca w tekście o ambicjach naukowych. Wspomniane sformułowania świadczą o tym, że Autor zapomina o istotnej cesze, jaką powinien się wykazywać tekst naukowy: rzeczy złożone należy ukazać w możliwie najprostszy sposób. Takie zwroty, jak „planowanie półtonowe” (str. 10) czy „energia czasowa” są nazbyt enigmatyczne, choć – jak wyczuwam – odwołują się do istotnych cech muzyki.

Habilitant dokonał wyczerpującego opisu cech swojego modelu osiowo-harmonicznego, wykazując jego nowatorstwo i wkład w rozwój dyscypliny. Jest on kompleksowy i zawiera liczne wnioski. Sądząc jednak z owego opisu, cechy te – jak choćby centralizacja bez hierarchizacji i brak funkcyjności, czy też poddawanie elementów tradycji strukturalnej transformacji – można odnaleźć w wielu współczesnych utworach posttonalnych, np. dziełach Hanny Kulenty czy też w mojej własnej muzyce. Nie zmienia to faktu, że model stworzony przez Habilitanta ma znamiona systemu, albowiem jest on powtarzalny, operacyjny i transferowalny, co Autor precyzyjnie udowadnia. Jego egzemplifikacje w odbiorze sprawiają jednak wrażenie czegoś znanego. Owo stylistyczne powinowactwo z istniejącą muzyką posttonalną czy neostylistyczną odczułem wyraźnie podczas słuchania dzieł stanowiących przedmiot przewodu. Oczywiście nie mogę zaprzeczyć, że dzieła Adriana Robaka odznaczają się indywidualnością i z pewnością wzbogacają reprezentowaną przezeń dyscyplinę. Nie da się również zanegować stworzenia przez Autora systemowego ujęcia jego modelu harmonii osiowej, co jest wystarczającym wkładem w jej rozwój. Moje zastrzeżenia w niczym więc nie umniejszają zasług Habilitanta i nie odbierają jego muzyce artystycznej rangi.

Wyływają one nie ze złośliwości, lecz potrzeby precyzji wyrażania się i zwykłej niechęci do przesady.

Ocena dorobku twórczego Habilitanta

Pan Adrian Robak jest kompozytorem aktywnym i płodnym, lista dzieł skomponowanych w poprzednich latach budzi słuszny szacunek: w roku ubiegłym Autor wykazał 7 utworów, zaś w 2024 – aż 32! Wśród swoich artystycznych osiągnięć z ostatnich 6 lat Pan Adrian Robak wymienia głównie liczne wykonania określonych dzieł, takich jak m.in. *Anthem of the Transform4Europe*, *Hydrologia* czyli bajka o wodzie, *Pasja wg św. Marka* i *Madrygały*. Niektóre z nich były prezentowane wielokrotnie, w tym również za granicą – jak *Deprecatio Martialis I*, *Hydrologia*, *Jubilate Deo*, *White and Black*, *Bies* czy *Sobbing Silence 2*. Szczególnie ważny jest *Koncert na tubę*, ponieważ repertuar utworów na ten instrument z orkiestrą jest bardzo niewielki. Ważnym aspektem działalności Habilitanta jest tworzenie muzyki do filmów (m.in. *Taty nie ma* oraz *Światło wiedzy* z 2024, *Ostatnie dni lata* – 2020, *Toń*, *Rodzeństwo* i *Mary Magdalena* z 2019). Płyta *Reflexions*, będąca dziełem wskazanym, była nominowana do nagrody Fryderyk 2023. Habilitant wydał również takie albumy, jak *Hollywood Music Odyssey 1 i 2*, *Gratitude and Harmony of the Universe*, *Somewhere in the Middle of Nowhere*. Ostatnim z nich jest płyta *Adrian Robak – imprinted in sound*.

Także i wcześniejsze osiągnięcia Habilitanta zasługują na uwagę. Cykl *Deprecatio martialis* był wielokrotnie wykonywany. *Karhora* na orkiestrę kameralną była zaprezentowana przez Orkiestrę Muzyki Nowej. Nieco później powstały utwory chóralno – instrumentalne, jak *Semi semi* i *Psalm*. Przedmiotem postępowania kwalifikacyjnego na stopień doktora było orkiestrowe dzieło *Gardens*. Po uzyskaniu go Habilitant opublikował *To my friend – Siddharta* na kwartet smyczkowy, wspomnianą *Pasję wg św. Marka*, inspirowany folklorem utwór *O dziwcyńie – muzyczny obrazek kurpiowski*, *Koncert na tubę i orkiestrę*, *Madrygały*, czy *Between*. Habilitant udziela się również w sztukach interdyscyplinarnych, m.in. w projektach Augmented Reality, takich jak *Widzę cię*, *Czechu* i *Heweliusz*. Ten ostatni był prezentowany nie tylko w kraju, lecz i za oceanem, w Meksyku. Ponadto Habilitant czterokrotnie realizował zamówienia kompozytorskie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca.

Wymienione przeze mnie dzieła Pana Adriana Robaka są tylko ułamkiem większej całości. Dorobek twórczy Habilitanta jest jak wspomniałem pokaźny, a liczne wykonania jego utworów wskazują na to, że są one obecne w przestrzeni artystycznej naszego kraju i są jej ważną częścią.

Ocena pozostałych osiągnięć Habilitanta

Pan Adrian Robak sporą część swojego czasu poświęca działalności dydaktycznej i organizacyjnej. Listę jego osiągnięć dydaktycznych otwiera stworzenie i koordynacja międzynarodowych studiów Digital Creativity Art & Science. Był promotorem 15 prac dyplomowych, jak również autorem 23 recenzji. Pełnił funkcję przewodniczącego 35 komisji w obronach prac dyplomowych. Był prodziekanem do spraw umiędzynarodowienia oraz do spraw kształcenia i studentów w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego na Uniwersytecie Śląskim. Otrzymał wiele stypendiów – w tym stypendia badawcze Akademii Muzycznej w Katowicach oraz stypendia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wygłosił 6 wykładów za granicą, dotyczących głównie problematyki twórczości muzycznej i muzyki filmowej. Brał aktywny udział w wielu projektach opartych na współpracy międzynarodowej. Bardzo bogata jest lista osiągnięć organizacyjnych Habilitanta. Był jednym z organizatorów konferencji 2nd Transnational Project Meeting 2021. Był członkiem wielu komisji, niektórym z nich przewodniczył. Był pomysłodawcą kilku nowych kierunków studiów, jak również zreformował kilka istniejących kierunków na Uniwersytecie Śląskim. Na swoim koncie ma także działania popularyzatorskie, w tym dwa teksty opublikowane za granicą dotyczące instrumentów wirtualnych.

Dorobek dydaktyczny i organizatorski jest wyjątkowo obfity i jednoznacznie wskazuje na ogromną aktywność Pana Adriana Robaka w tym zakresie.

Konkluzja

Przedstawiona przez Habilitanta dokumentacja świadczy o tym, że zgromadził on pokaźne i budzące szacunek portfolio. Jego utwory odcisnęły ślad w polskim środowisku kompozytorskim. Dzieło wiodące – album *Reflexions* jest z pewnością ważnym osiągnięciem, było ono bowiem nominowane do nagrody Fryderyk 2023. Dorobek oraz inne osiągnięcia Habilitanta stanowią ważny i znaczny wkład w reprezentowaną przezeń dziedzinę sztuki. Tym samym **Habilitant spełnia wymagania stawiane przed kandydatem na stopień doktora habilitowanego zgodnie z art. 219 ust. 1 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.** .Pragnę zatem zarekomendować Radzie Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego nadanie tego stopnia dr. Adrianowi Robakowi.