

Adt dr hab. Przemysław Scheller

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii i Edukacji Muzycznej

p.scheller@am.katowice.pl

RECENZJA

w postępowaniu o nadanie stopnia doktora habilitowanego

Panu Doktorowi ADRIANOWI ROBAKOWI

w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki muzyczne

Dotyczy:

Powołania mnie do komisji habilitacyjnej w funkcji recenzenta na podstawie pisma Rady Doskonałości Naukowej z dnia 13.04.2026. w postępowaniu o nadanie stopnia doktora habilitowanego sztuki panu dr. Adrianowi Robakowi oraz uchwał Rady Naukowej Instytutu Sztuk Muzycznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 04/05/2026/WSNE/ISMuz z dnia 21 maja 2026 r. oraz nr 9/05/2026/WSNE/ISMuz z dnia 27 maja 2026 r.

Sylwetka kompozytora

Adrian Robak, kompozytor, teoretyk muzyki i śpiewak, urodził się 7 sierpnia 1979 roku w Bytomiu. Jego droga zawodowa w dziedzinie sztuki muzycznej rozpoczęła się w wieku trzynastu lat, kiedy podjął pracę jako organista w Kościele Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza w Chorzowie.

W 2008 roku ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie kompozycji prof. Aleksandra Lasonia. Równolegle studiował teorię muzyki. W 2015 roku uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych w klasie kompozycji prof. Eugeniusza Knapika. W latach 2007-2009 był związany z Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”, gdzie pełnił funkcję śpiewaka kameralisty, akompaniatora oraz asystenta dyrektora.

Pierwsze znaczące sukcesy kompozytorskie Robaka to:

- w 2011 roku otrzymał II nagrodę za utwór *Silesia 1921* na orkiestrę symfoniczną i chór, skomponowany z okazji 90. rocznicy wybuchu III Powstania Śląskiego.
- w 2013 roku zdobył II nagrodę za trzyczęściowy utwór *Pastelux* na gitarę solo w VII Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na gitarę klasyczną.

- Czterokrotne otrzymanie stypendium (w 2014, 2015, 2017 i 2019 roku) w ramach programu „Zamówienia Kompozytorskie” realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Twórczość Adriana Robaka obejmuje muzykę orkiestrową, kameralną, chóralną i filmową. Wśród wykonawców jego muzyki znalazły się m.in. Lasoń Ensemble, Orkiestra Muzyki Nowej, Chór Filharmonii Śląskiej, Śląska Orkiestra Kameralna, Chór Kameralny Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”. Jego utwory prezentowano m.in. podczas Mikołowskich Dni Muzyki oraz międzynarodowego festiwalu Incontro Internazionale Polifonico Città di Fano.

Doktor Adrian Robak współpracował jako śpiewak m.in. z Akademickim Chórem Politechniki Śląskiej, Chórem Filharmonii Śląskiej, Chórem Polskiego Radia w Krakowie, czy wspomnianym Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”.

Istotnym obszarem działalności Robaka są badania nad współczesnymi technologiami dźwiękowymi i ich zastosowaniem w muzyce oraz sztukach audiowizualnych. W latach 2018–2019 prowadził badania dotyczące wykorzystania instrumentów wirtualnych jako dźwiękowego substytutu realnego instrumentarium podczas tworzenia muzycznej ścieżki dźwiękowej do filmu. Wyniki badań prezentował m.in. podczas 6th International Conference on New Music w Treviso oraz International „Music and Science” Symposium w Stambule. Jego zainteresowania naukowo-artystyczne obejmują również sztuczną inteligencję w tworzeniu muzyki do form audiowizualnych i kompozycji symfonicznych, a także realizację nagrań i sound design.

W latach 2010–2020 Robak prowadził działalność dydaktyczną na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie zajmował się m.in. propedeutyką muzyki współczesnej, estetyką muzyki i kształceniem słuchu. Obecnie wykłada w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, prowadząc zajęcia z zakresu dźwięku w utworach audiowizualnych, muzyki filmowej, wiedzy o muzyce, realizacji form radiowych oraz propedeutyki kultury i sztuki.

Artysta jest autorem muzyki do krótkometrażowego filmu *Taty nie ma* w reżyserii Jana Saczka, który w 2025 roku otrzymał Student Academy Award, w kategorii Narrative, przyznanego przez Academy of Motion Picture Arts and Sciences w Nowym Jorku.

Sylwetkę Adriana Robaka charakteryzuje połączenie działalności kompozytorskiej, wykonawczej, naukowej i dydaktycznej. Jego zainteresowania koncentrują się wokół współczesnych technik kompozytorskich, muzyki filmowej i audiowizualnej, technologii cyfrowych oraz nowych sposobów wykorzystania narzędzi elektronicznych i sztucznej inteligencji w procesie twórczym.

Ocena aktywności artystycznej i naukowej oraz dorobku habilitanta

Adrian Robak jest aktywnie działającym kompozytorem i pedagogiem. Jego kompozycje regularnie są wykonywane na koncertach festiwalowych i programowych wielu zespołów i festiwali. Do najważniejszych osiągnięć w tym obszarze należy zaliczyć:

- *To my friend - Siddharta* - na kwartet smyczkowy, wykonany przez Kwartet Śląski (26.11.2016)
- współpraca z Chórem Filharmonii Śląskiej i dwa wykonania *Pasji wg. Św. Marka* autorstwa habilitanta na chór mieszany (09.04.2017), utworu *Jubilate Deo* (11.11.2019) oraz *Rozdestvo Tvoje* (19.01.2025)
- Wielokrotne wykonanie *Hydrologii* na sopran, orkiestrę kameralną i głos mówiony przez Orkiestrę Muzyki Nowej, Joannę Freszel pod dyr. Macieja Tomasiewicza (02.04.2017, 03.06.2017, 04.06.2017), Bartosza Olejnika (21.03.2021), Filipa Hugeta (29.05.2022),
- współpraca z Chórem Polskiego Radia pod dyr. Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej (*O dziwcyńie* - 03.06.2018)
- Współpraca z NOSPR - prawykonanie *Koncertu na tubę i orkiestrę* (31.03.2019) pod dyr. S. Bywalca
- Prawykonanie *Anthem of the Transform4Europe* na orkiestrę symfoniczną i chór mieszany przez Karol Szymanowski Youth Symphony Orchestra pod dyr. W. Wantuloka (25.04.2023)
- Wykonanie kompozycji *White & Black* na skrzypce i fortepian w King's College Chapel w Szkocji (20.05.2024)

Jego utwory znalazły się na płytach monograficznych wydanych przez DUX: *Reflexions*, *Imprinted in Sound* oraz kilku antologiach.

Zastrzeżenie budzi trzykrotnie powtórzona informacja o publikacji albumów habilitanta przez DK Records:

Wydawnictwa płytowe to kolejne przystanki w mojej podróży kompozytorskiej. Moje najnowsze albumy – *Hollywood Music Odyssey vol. 2*, *Somewhere in the Middle of Nowhere* i *Gratitude and Harmony of the Universe* – ukazały się w 2024 roku nakładem DK Records.

– Autoreferat: str. 14

2025 *Dad's Not Home*, DK Records

2025 *The Light of Knowledge*, DK Records

2024 *Hollywood Music Odyssey vol. 2*, DK Records

2024 *Gratitude and Harmony of the Universe*, DK Records

2024 *Somewhere in the middle of nowhere*, DK Records

2024 *Hollywood Music Odyssey vol. 1*, DK Records

– Autoreferat: str. 80

Inne albumy płytowe: m.in. *Hollywood Music Odyssey Vol. 1 & 2* (2024), *Gratitude and Harmony of the Universe* (2024), *Somewhere in the Middle of Nowhere*

– Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych, p. l.2., s. 2

DK Records nie jest niezależną oficyną fonograficzną, lecz oznaczeniem związanym z samodzielną dystrybucją nagrań za pośrednictwem serwisu *DistroKid*. *DistroKid* jest agregatem służącym do umieszczania muzyki w serwisach streamingowych takich jak *Spotify*.

W takim przypadku zasadne jest rozróżnienie między samodzielnie opublikowanym albumem dystrybuowanym cyfrowo a wydawnictwem fonograficznym opublikowanym przez wydawcę. Użycie określenia „wydawnictwo płytowe” oraz przypisanie publikacji „nakładowi DK Records” wprowadzają w błąd i sugerują, że została ona wydana przez profesjonalnego wydawcę fonograficznego. W praktyce ewaluacji naukowej i artystycznej oczekuje się transparentnego określenia statusu wydawniczego, dlatego w dokumentacji dorobku artystycznego informacja na temat wydawcy powinna być jednoznacznie wskazana.

Adrian Robak tworzy muzykę do filmów, m.in.: *Taty nie ma*, *Światło Wiedzy*, *Ostatnie dni lata*, *Toń*, jak również eksploruje materię wirtualną w projektach Augmented Reality (*Heweliusz*, *Widzę Cię Czechu*).

Adrian Robak jest współautorem publikacji naukowych dotyczących wirtualnej instrumentacji:

1. *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?* Proceedings of the International Conference on New Music Concepts and Inspired Education. – Robak, A.; Wieczorek, W.
2. *Virtual instruments (VSTi) in movies as a substitute for session musician. Results of the research based on the system of organizational terms.* International Music in Sciences Symposium Proceedings. – Robak, A.; Flak, O.

Habilitation wykazuje też działalność popularyzatorską występując na konferencjach, sympozjach czy Śląskim Festiwalu Nauki.

Jego działalność pedagogiczna i organizatorska skupia się obecnie na Uniwersytecie Śląskim, gdzie promuje prace licencjackie i magisterskie oraz dołączył jako promotor pomocniczy w przewodzie doktorskim. Odpowiada również za kształt oferty edukacyjnej projektując nowe kierunki studiów i reformując programy kształcenia.

Jego aktywność wykracza poza Polskę; Adrian Robak uczestniczy w wydarzeniach międzynarodowych: m.in. we Włoszech, Holandii, Litwie, Portugalii, czy Francji.

Podsumowanie:

Działalność Adriana Robaka jest wielowątkowa: w sposób naturalny skupia się na twórczości kompozytorskiej, ale wykracza poza typowe ramy m.in. przez projekty związane z nową technologią (AR). Habilitation współpracuje z zespołami o ugruntowanej renomie: Chórem

Filharmonii Śląskiej, Orkiestrą Muzyki Nowej, NOSPRem, czy Kwartetem Śląskim. Habilitant prowadzi czynną pracę twórczą, pedagogiczną, naukową i organizatorską, stanowiącą istotny wkład w dziedzinie sztuk muzycznych.

Zastrzeżenie budzi fakt nieodpowiedniego opisu części dyskografii, który może wpływać na ewaluację dorobku artystycznego.

Ocena autoreferatu

Adrian Robak przedstawił obszerny autoreferat, w którym zaprezentował swoje dzieło będące podstawą przewodu habilitacyjnego - wydawnictwo płytowe *Réflexions* (DUX) - oraz sformułował tezy dotyczące wniesionego wkładu w rozwój dyscypliny sztuk muzycznych:

- stworzenie autorskiego modelu osiowo-harmonicznego (punkt 3.1 *Autoreferatu*),
- rozszerzenie repertuaru (punkt 3.2 *Autoreferatu*),
- model integracji basso continuo z harmoniką posttonalną (punkt 3.3 *Autoreferatu*)
- reinterpretację formy koncertującej (punkt 3.4 *Autoreferatu*)
- reinterpretację tradycji jako transformacji strukturalnej (punkt 3.5)

Już na wstępie pojawia się jednak problem jednoznacznego ustalenia liczby i hierarchii tez formułowanych przez habilitanta. Zostały one przedstawione w dwóch różnych miejscach *Autoreferatu*. Na stronie 17, w punkcie 3 zatytułowanym *Wkład w rozwój dyscypliny*, mowa jest o czterech „wymiarach” wkładu, po czym następuje pięć podpunktów. Z kolei na stronie 75, w punkcie 8.7, również zatytułowanym *Wkład w rozwój dyscypliny*, autor pisze o trzech „obszarach”, po czym wymienia cztery.

Niespójność ta nie ma charakteru wyłącznie redakcyjnego. Utrudnia bowiem ustalenie, jakie właściwie tezy habilitant uznaje za zasadnicze dla oceny swojego osiągnięcia i które z nich mają stanowić samodzielnie określony wkład w rozwój dyscypliny. Jest ona zarazem symptomem dwóch problemów obecnych w całym *Autoreferacie*: niejasnej konstrukcji wypowiedzi oraz znacznej redundancji, polegającej na wielokrotnym powracaniu do tych samych zagadnień, nie zawsze z zachowaniem tej samej terminologii, hierarchii i zakresu deklarowanych tez.

Pierwsza z deklarowanych tez, dotycząca stworzenia autorskiego „modelu osiowo-harmonicznego”, wydaje się mieć najbardziej fundamentalne znaczenie dla całego sposobu argumentacji *Autoreferatu* i dla deklarowanego wkładu habilitanta w rozwój dyscypliny, jednak przejawia ona pewne wady.

Metodologia

Habilitant posługuje się szeregiem kategorii o charakterze konceptualnym i metaforycznym:

- „harmonia jako pole napięcia”,
- „forma jako architektura energii czasowej”,
- „tradycja jako struktura transformacyjna”,
- „centrum grawitacyjne pola napięć harmoniczych”,

bez ich definicji a są one kluczowe do zrozumienia na czym ma polegać model osiowo-harmoniczny (część z nich wręcz pojawia się w „definicji operacyjnej”).

Ich użycie stanowi bardziej interesujący sposób opisu własnej twórczości, niż język analizy muzycznej a ich użycie nie pozwala stwierdzić, na czym polega nowość wobec istniejących modeli muzycznych. Dodatkowo wiele z użytych terminów zdaje się powielać koncepcje już istniejące, a opisane inną terminologią.

Harmonia jako pole napięcia:

Teoria muzyki XX wieku opisuje harmonię poza systemem funkcjonalnym - poprzez gęstość dysonansową, chromatyzm, relacje interwałowe, czy centra wysokościowe. Sformułowania takie jak „napięcie harmoniczne budowane jest przez planowanie chromatyczne / alteracje i gęstość współbrzmień” czy „odejście od teleologii tonalnej na rzecz organizacji percepcji poprzez: osie ciężkości, planowanie półtonowe, kontrolowaną dysonansowość” opisują klasyczne środki organizacji materiału. Aby uznać tę propozycję za nową, należałoby wyjaśnić, czym „osie ciężkości” różnią się od centrum tonalnego, hierarchii wysokościowej czy pola tonalnego.

Forma jako architektura energii czasowej.

Objaśnienie tego pojęcia sprowadza się do wskazania *ritardanda*, *Meno mosso*, *acceleranda* i *Tempo primo* - bez wyjaśnienia czym ich formotwórcza rola różni się od tej znanej z agogiki.

Tradycja jako struktura transformacyjna.

Traktowanie tradycji jako materiału poddanego transformacji to jeden z podstawowych sposobów myślenia współczesnego kompozytora o relacji z tradycją; istnieje rozbudowany aparat pojęciowy intertekstualności, stylizacji, cytatu, aluzji, dekonstrukcji. Brakuje definicji metody transformacji.

Definicje o charakterze negatywnym

Powtarzającym się problemem jest definiowanie modelu poprzez zaprzeczenie:

- *nie jest toniką,*
- *nie jest systemem funkcjonalnym,*
- *nie jest tonalnością,*
- *nie jest atonalnością,*
- *nie jest systemem symetrycznym.*

W punkcie 3.1.3. „Różnica wobec tonalności funkcyjnej” (brak T-S-D, brak kadencji, brak hierarchii trójdźwiękowej) jest w zasadzie tautologiczna: skoro model z założenia nie jest tonalnością funkcyjną, wykazanie braku toniki i dominanty nie mówi, czym różni się on od innych nietonalnych organizacji wysokości. Analogicznie w punkcie 3.1.4. „Różnica wobec atonalności” przeciwstawia model jedynie skrajnie rozumianej atonalności, ignorując szeroki obszar muzyki opartej o centra wysokościowe, modalnej, neotonalnej i posttonalnej.

Model osiowo-harmoniczny – problemy definicyjne

Definicja operacyjna

Problematyczne jest określenie przez habilitanta przedstawionej charakterystyki jako „definicji operacyjnej” (str. 17). Definicja operacyjna powinna bowiem wskazywać sposób rozpoznania lub zastosowania definiowanego pojęcia. Tymczasem kryteria przywoływane przez autora, takie jak „brak teleologii kadencyjnej”, „istnienie osi odniesienia”, „narastanie napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie” oraz „stabilizacja przez powrót do relacji osiowej”, mają charakter na tyle szeroki, lub metaforyczny że mogą opisywać bardzo wiele praktyk kompozytorskich.

Autor określa swoją definicję jako „operacyjną”, podaje sześć kryteriów rozpoznania modelu i próg „co najmniej trzy z poniższych warunków”. Pojawiają się przy tym problemy:

- dlaczego akurat trzy? Dlaczego pozostałe kryteria nie są konieczne?
- „obecność stałego centrum interwałowego” i „utrwalanie osi przez mechanizmy repetytywne” są blisko związane; „budowanie napięcia przez zagęszczenie i chromatyzację” oraz „zależność od organizacji rejestru i energii czasowej” również.

W efekcie można odnieść wrażenie, że model skonstruowano tak, by większość analizowanych fragmentów spełniała trzy z sześciu kryteriów. Definicja operacyjna powinna pozwalać niezależnym analitykom na jednoznaczne rozstrzygnięcie czy dany model został użyty.

Brak definicji „gravitacji” oraz „pola napięć harmoniczych”

Nie wiadomo, czy „gravitacja” oznacza częstość występowania dźwięku, rejestr, czas trwania, akcent, poczucie centrum, czy relację interwałową.

Rozszerzenie pojęcia osi do pojęcia otwartego

Oś może być pojedynczym dźwiękiem, relacją interwałową, układem współbrzmień, segmentem (motywem), czy „powracającym centrum rejestrowo-motorycznym”. Szczególnie problematyczne jest to ostatnie: następuje tu zmiana kategorii – najpierw oś dotyczy organizacji wysokościowej, następnie definicja obejmuje rejestr, rytm, motorykę, a nawet fakturę i element formalny. Brak wskazania cechy koniecznej – czy osią może być cokolwiek?

„Modulacja osiowa”

Termin nie został odróżniony od zmiany centrum wysokościowego, czy transpozycji. Stwierdzenie, że nie jest to modulacja funkcyjna, określa jedynie, czym zjawisko nie jest.

Rozmycie granic modelu

Model „dopuszcza lokalne centra tonalne lub quasi-tonalne”, „konsonansowe domknięcie formalne (np. czysty trójdźwięk)” i „quasi-tonalne współbrzmienia”. Kiedy zatem zjawisko należy jeszcze do modelu osiowego, a kiedy staje się po prostu tonalnością?

Co więcej, analiza poszczególnych utworów niejednokrotnie pokazuje obecność elementów, które Autor przeciwstawia myśleniu tonalnemu:

- struktury dominantowe (D7, E7, E11) i ich rozszerzenia (9, 11, 13),
- alteracje,
- centra wysokościowe i hierarchizację materiału,
- prowadzenie basu jako „generatora pola”,
- relacje napięcia i rozładowania,
- poliharmonię złożoną z rozpoznawalnych struktur tonalnych,
- końcową stabilizację konsonansową (np. Cis-dur).

Akord dominantowy nie przestaje być związany z myśleniem tonalnym tylko dlatego, że nie następuje po nim klasyczne rozwiązanie. Samo stwierdzenie, że „centrum pełni funkcję grawitacyjną, nie funkcyjną”, jest bardziej deklaracją niż dowodem. Z opisu wynika raczej możliwość interpretacji modelu osiowo-harmonicznego jako odmiany rozszerzonego, posttonalnego lub centrycznego systemu tonalnego, niż jako nowego modelu odmiennego od tonalności.

Problem „systemowości”

Niewystarczające kryteria

Autor uzasadnia charakter systemowy modelu trzema kryteriami: powtarzalnością, operacyjnością i transferowalnością - bez uzasadnienia, dlaczego właśnie one, i bez odwołania do jakiegokolwiek metodologii. Przy takiej definicji niemal każda powtarzalnie stosowana technika (ostinato, kanon, imitacja, burdon) byłaby systemem.

Sprzeczność niehierarchicznego systemu

Model jest określany jako „dynamiczny, niehierarchiczny system”, mimo że wcześniej Autor sam stwierdza: „oś stanowi element hierarchizujący materiał”, stabilizuje pole dźwiękowe i pełni funkcję punktu odniesienia. Co więcej, interwały dysonujące pełnią w modelu istotnie odmienną rolę w budowaniu napięcia niż interwały konsonansowe, co również przeczy niehierarchiczności.

Podsumowanie

Można przyjąć, że autor świadomie stosuje określoną technikę, konsekwentnie organizuje materiał wokół centrów, łączy ją z instrumentarium historycznym i stworzył język opisu własnej twórczości. Nie wynika z tego jednak, że stworzył nowy system organizacji wysokościowej. Nie wykazano, że proponowany model wnosi do dyscypliny nową zdolność opisu, analizy lub generowania materiału muzycznego.

Uwagi odnośnie analizy poszczególnych utworów

8.1. – Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord

Part I

Autor pisze, że „utwór składa się z pięciu segmentów” (s.23) tymczasem kilka akapitów dalej przedstawia następujący, siedmioczęściowy schemat struktury:

Wstęp (1–8)
A (9–52...)
B (53–60)
Epizod kontrastowy (61–82)
Łącznik (83–86)
A' (87–108)
Coda (109–114).
– ibidem, s. 24

Autor pisze:

Wstęp nie ustanawia klasycznego centrum tonalnego.

Następnie jednak pojawiają się sformułowania:

repetycyjne struktury arpeggiowe [...] sugerują zmienne centra dźwiękowe

*

Sekcja A [...] rozwija quasi-tonalne pola harmoniczne, lokalnie stabilizowane

*

Bitonalność ujawnia się w równoczesnym prowadzeniu linii o odmiennych centrach lokalnych.

A w podsumowaniu:

materiał klawesynu [...] tworzy pole odniesienia o charakterze osiowym

Czyli mamy jednocześnie:

- brak centrum tonalnego,
- bitonalność,
- zmienne centra,
- lokalne centra,
- odmienne centra lokalne,
- centrum osiowe.

Użyte sformułowania nie zostały wystarczająco jasno zdefiniowane oraz rozróżnione względem siebie. Dodatkowo, użycie przedrostka *quasi-* bez jednoznacznego wskazania różnic między

tonalnością a centrum bądź osią sprawia, że niemożliwe jest przeprowadzenie analizy pod kątem użycia systemu.

Autor pisze:

Dawne instrumenty zostają osadzone w języku posttonalnym, wzbogaconym o wyraźny komponent sonorystyczny.

Oraz

Sonorystyczne podejście do klasterowych współbrzmieniach ujawnia się w traktowaniu dźwięku jako tworzywa ekspresji, niekoniecznie tonalnego.

W utworze nie istnieje żaden element, który mógłby zostać zakwalifikowany jako sonorystyczny - w rozumieniu XX-wiecznego nurtu awangardowego - a nie jest wyjaśnione inne rozumienie tego terminu.

Autor pisze:

Właśnie przez repetycję kształtowane jest napięcie, a „przesunięcia fazowe” danych motywów wzmagają ekspresję.

Przesunięcie fazowe jest ściśle zdefiniowaną techniką kompozytorską. Niejasne jest jej użycie w kontekście wspomnianego utworu, a cudzysłów zdaje się sugerować metaforyczne ujęcie, które nie jest jasne.

Part II

Numery taktów schematu formalnego nie została uzupełniona oraz poszczególne epizody nachodzą się na siebie:

część B (t. 31-
część A' (t. 44-54)
epizod I (t. 51-58)
część A" (t. 52-70)

Zauważalna sprzeczność między analizą a deklarowanym „modelem osiowym”:

Harmonia utrzymana jest w trybie naturalnego cis-moll.

*

W takcie 54. następuje przejście do tonacji paralelnej (E-dur)

*

ostatni akord występuje w funkcji Subdominanty do cis-moll.

Autor posługuje się kategoriami tonalności funkcyjnej: tonacja, tonacja paralelna, funkcja subdominanty, powrót do tonacji. Twierdzi jednocześnie, że materiał jest organizowany według

odmiennego modelu, w którym „oś” nie jest toniką, a stabilizacja nie ma charakteru funkcjonalnego.

[...] materiał wysokościowy organizowany jest wokół wyraźnego centrum cis, które jednak nie funkcjonuje jako tonika w sensie klasycznej teleologii dominantowo-tonicznej.

Brak klasycznej kadencji D-T nie oznacza automatycznie braku centrum tonalnego.

Part III

Użycie określeń związanych z bitonalnością, modalnością. Niejasne określenie zacierania poczucia centrum tonalnego przy późniejszym twierdzeniu o „obecności centrum odniesienia o charakterze grawitacyjnym”

Język harmoniczny łączy bitonalność z modalnością (akordy wstępne klawesynu z opozycji do melodyki violi da gamba t. 21-25), a gdzieś tam elementami atonalnymi (t. 74-81). Widoczne są wzorce akordowe w partii klawesynu tworzą rodzaj ostinata harmonicznego, a pojawiające się dysonanse i przejścia chromatyczne zacierają poczucie centrum tonalnego.

W Autoreferacie pojawiają się również sformułowania stanowiące deklarację wartości artystycznej własnego dzieła.

Precyzja rytmiczna klawesynu we fragmentach akordowych (precyzja perkusyjna), a w innych fragmentach forma polifonizująca tworzy wyrafinowaną strukturę, ale przede wszystkim emocjonalną głębię.

W autoreferacie dotyczącym osiągnięcia habilitacyjnego tego rodzaju oceny powinny zostać zastąpione opisem konkretnych środków kompozytorskich oraz wskazaniem, w jaki sposób prowadzą one do deklarowanych efektów formalnych, brzmieniowych czy ekspresyjnych.

Part IV

Obecność terminologii tonalności funkcyjnej:

Język harmoniczny łączy tonalność z modalnością. Początkowo w Ges-dur, ale docelowo (w Sekcji A i kolejnych aż do końca) w tonacji b-moll.

Part V

W rozdziale metodologicznym oś została zdefiniowana jako oś dźwiękowa, organizująca relacje wysokościowe. Tutaj natomiast osią stają się rejestr, faktura, tempo, energia, konfiguracja motoryczna.

Stabilizującą funkcję pełnią momenty ponownego ugruntowania materiału w tempie ♩
= 96
*

W tych punktach percepcja koncentruje się wokół wyraźnie wyodrębnionych centrów rejestrowych i fakturalnych, które pełnią funkcję osiową w sensie konstrukcyjno-energetycznym, a nie tonalnym.

8.2. Concerto for pardessus de viole and harpsichord

W tekście pojawiają się sformułowania zbyt wartościujące:

- wyrafinowaną strukturę
- emocjonalną głębię
- eksperymentalne i poszerzone traktowanie
- autonomicznego i rozpoznawalnego stylu kompozytorskiego
- interesujących połączeń formalnych
- nowoczesną wrażliwością

Terminologia związana z tonalnością funkcyjną:

- długie piony o dominantowym 'DNA'
- Dominanta bez obietnicy rozwiązania
- centrum wyraźnie stabilizuje się w Cis-dur
- nie jako klasyczna funkcjonalność dur-moll
- pola dominantowe
- dominanty wędrujące
- dominantę bez obietnicy rozwiązania
- quasi-funkcyjna

Problematyczne sformułowania pozostawione bez definicji:

- zagęszczenie czasu
- energia faktury
- energia formalna
- architektura stref energetycznych
- energia czasowa

Liczne literówki, jak np.:

za to pardessus przejmuje **pasaże gumowe** w górę łącząc jest z motywem czołowym (t. 73-74) przypominając o fundamentalnym mechanizmie napięcia (półton),

Trzeci, fundamentalny motyw to **pasaż gazowy** cis-dis-e-fis-g-fis (pierwszy raz w partii lewej ręki klawesynu w t. 20).

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

Wątpliwa opozycja wobec tonalności:

Autor wielokrotnie przeciwstawia model osiowo-harmoniczny tonalności funkcyjnej. Tymczasem w opisie pojawia się bardzo wiele terminów wprost się z niej wywodzących:

- dominantowe struktury,
- składniki 7, 9, 11, 13,
- alteracje dominantowe,
- relacje basowe,
- centra wysokościowe,
- napięcie i odprężenie,
- prowadzenie głosów,
- relacje półtonowe,
- poliharmonię złożoną z rozpoznawalnych akordów durowych i molowych,
- finalną stabilizację poprzez akord Cis-dur.

Objętość przedstawionej analizy nie przekłada się w *Autoreferacie* na jej zdolność komunikacyjną i siłę argumentacji. Autor wielokrotnie opisuje te same zjawiska za pomocą kolejnych terminów, natomiast stosunkowo rzadko pokazuje, jakie konkretne reguły można z tych obserwacji wyprowadzić i czym różnią się one od już istniejących. Stosowany jest język metafory w odniesieniu do kluczowych aspektów modelu („pole harmoniczne”, „centrum grawitacyjne”, „energia”, „przesuwające się płaszczyzny”, „trajektoria energii”), bez wystarczającego określenia ich znaczenia. Nie jest zatem jasne, jakie konkretne reguły lub procedury kompozytorskie tworzą model, jakie są kryteria jego zastosowania oraz w jaki sposób można odróżnić kompozycję powstałą w oparciu o proponowany model od utworu wykorzystującego znane już techniki organizacji wysokościowej, takie jak centrum tonalne, schromatyzowana rozszerzona tonalność, modalność czy bitonalność.

Wątpliwości budzi również deklarowane przeciwstawienie modelu osiowo-harmonicznego tradycyjnej tonalności. Z przedstawionych analiz wynika raczej ciągłość między modelem habilitanta a myśleniem tonalnym niż zasadnicza opozycja między nimi. Autor wykorzystuje bowiem:

- struktury dominantowe
- alteracje,
- centra wysokościowe i hierarchizację materiału,
- relacje napięcia i rozładowania,
- poliharmonię złożoną z rozpoznawalnych struktur tonalnych,
- stabilizację konsonansową.

W obecnym kształcie wywód ma w znacznej mierze charakter deklaracyjny: określone własności zostają przypisane proponowanemu modelowi, lecz bez ciągu logicznego pozwalającego wykazać, że zasady modelu osiowego, a nie znane praktyki kompozytorskie, je organizują. Przedstawiona analiza ma charakter post factum: Autor rozpoznaje w swoich utworach pewne cechy i przypisuje im status elementów modelu, nie wykazując, że wynikają one z uprzednio zdefiniowanych zasad. Model operacyjny powinien pozwalać na zbudowanie jasnego ciągu czynności: od wyboru osi, poprzez określenie zasad relacji interwałowych, aż po generowanie materiału dźwiękowego podlegającego ewentualnym transformacjom.

Podsumowanie przedstawionego modelu osiowo-harmonicznego

Autoreferat stanowi obszerny wywód dotyczący rozumienia własnego języka muzycznego przez habilitanta. Przedstawiony materiał zawiera opisy kompozycji połączone z interpretacją przebiegu formalnego, harmonicznego i ekspresyjnego, ale w znacznie mniejszym stopniu stanowi analizę weryfikującą zasadność autorskiego modelu. Materiał dowodzi bardziej tezy o konsekwentnym idiomie kompozytorskim Autora niż autorstwa nowego modelu organizacji dźwiękowej. Analizy pokazują, że w poszczególnych utworach występują:

- centra wysokościowe,
- powtarzalne konfiguracje,
- chromatyka,
- zagęszczenia i redukcja faktury,
- brak klasycznych kadencji.

Ale nie wynika z tego istnienie nowego modelu kompozytorskiego.

Ocena dzieła – albumu *Reflexions* w świetle tez przedstawionych w *Autoreferacie*

Wydawnictwo *Réflexions* przedstawia zestaw kompozycji świadczących o dobrym warsztacie kompozytorskim Autora oraz o świadomym kształtowaniu warstwy brzmieniowej utworów. Kompozycje są starannie opracowane, z widoczną dbałością o szczegóły zarówno na poziomie materiału muzycznego, jak i jego zapisu. Partytury zostały przygotowane z należytą starannością i umożliwiają wykonanie kompozycji zgodnie z zamysłem twórcy.

Na uwagę zasługuje dobre rozpoznanie idiomu instrumentalnego. Autor sprawnie wykorzystuje specyfikę instrumentów dawnych, nie traktując ich wyłącznie jako nośnika określonego stylu historycznego. W poszczególnych utworach pojawiają się zróżnicowane rozwiązania fakturalne, interesująco kształtowana harmonika, sprawne prowadzenie głosów oraz wariacyjna praca motywiczna. Elementy te świadczą o opanowaniu warsztatu kompozytorskiego i umiejętności budowania spójnych struktur muzycznych.

Szczególną uwagę zwraca w *Réflexions* dobór obsady instrumentalnej. Zestawienie takich instrumentów, jak viola da gamba, pardessus de viole, klawesyn, organy i kontrabas, należy uznać za interesującą próbę poszerzenia współczesnego repertuaru o rzadziej wykorzystywane konfiguracje wykonawcze. Szczególnie interesująca jest próba skonfrontowania idiomu instrumentów historycznych ze współczesnym językiem harmonicznym i fakturalnym.

W tym kontekście można pozytywnie ocenić dążenie autora do reinterpretacji idiomu barokowego z perspektywy współczesnej estetyki. Nie chodzi tu zasadniczo o rekonstrukcję dawnego stylu ani o jego bezpośrednią stylizację, lecz o wykorzystanie wybranych cech historycznego instrumentarium i praktyk wykonawczych w nowych kontekstach brzmieniowych i formalnych. Szczególnie dotyczy to próby integracji faktury związanej z basso continuo ze współczesnym językiem harmonicznym.

Zbiór kompozycji wyraźnie ujawnia indywidualne poczucie estetyki autora. Jego język kompozytorski jest rozpoznawalny, a rozwiązania dotyczące harmoniki, faktury, instrumentacji i organizacji materiału tworzą względnie spójny idiom artystyczny. *Réflexions* nie jest zatem jedynie albumem poprawnie wykonanych warsztatowo utworów, lecz prezentuje określoną i konsekwentnie realizowaną koncepcję estetyczną.

Pozytywnie należy również ocenić potencjalne znaczenie tego repertuaru dla wykonawców specjalizujących się w grze na instrumentach dawnych. Wprowadzenie nowych kompozycji wykorzystujących te instrumenty w sposób wykraczający poza repertuar historyczny może przyczyniać się do poszerzenia ich praktyki wykonawczej i dydaktycznej.

Całościowo dzieło artystyczne oceniam pozytywnie. Jego mocną stroną jest przede wszystkim solidny warsztat kompozytorski, znajomość idiomu instrumentalnego, dbałość o szczegóły oraz konsekwentnie kształtowany język brzmieniowy. Na pozytywną ocenę zasługuje także podjęcie próby współczesnej reinterpretacji instrumentarium i wybranych mechanizmów praktyki barokowej.

Powyższa pozytywna ocena walorów artystycznych wydawnictwa *Réflexions* nie oznacza potwierdzenia wszystkich tez dotyczących jego znaczenia metodologicznego i wkładu w rozwój dyscypliny, sformułowanych w *Autoreferacie*.

Konkluzja

Przedstawione przez dra Adriana Robaka wydawnictwo płytowe *Réflexions* oceniam pozytywnie. Zawarte w nim kompozycje świadczą o dobrym opanowaniu warsztatu kompozytorskiego, dbałości o szczegół, znajomości specyfiki wykorzystywanego instrumentarium oraz o wyraźnie ukształtowanym, indywidualnym języku artystycznym. Recepcja płyty - przede wszystkim nominacja do nagrody Fryderyk - w sposób znaczący potwierdza jej wartość artystyczną. Nie zgadzam się jednak ze wszystkimi tezami przedstawionymi przez habilitanta w *Autoreferacie* - w szczególności z tą o nowatorstwie i odrębności „modelu osiowo-harmonicznego” wobec istniejących systemów. Jakość językowa *Autoreferatu* istotnie obniża jego wartość dokumentacyjną. Tekst opiera się w dużej mierze na wieloznacznych metaforach, które zastępują rzetelną argumentację. Tezy są wielokrotnie powtarzane w zbliżonej formie w różnych częściach dokumentu bez pogłębienia, co w połączeniu z niekonsekwentną terminologią i licznymi uchybieniami językowymi utrudnia identyfikację podstawowych założeń i tez przedstawionych w dokumencie.

Za istotny wkład dra Adriana Robaka w rozwój dyscypliny uznaję natomiast indywidualny idiom kompozytorski, konsekwentnie rozwijany w przedstawionym dorobku, poszerzanie współczesnego repertuaru o utwory na nietypowe i rzadko wykorzystywane składy instrumentalne, a także twórczą integrację elementów i technik wywodzących się z historycznej praktyki muzycznej z językiem współczesnej muzyki. Szczególnie wartościowa wydaje się próba wykorzystania specyfiki instrumentów dawnych poza kontekstem rekonstrukcji stylistycznej, przy zachowaniu ich indywidualnych właściwości brzmieniowych i wykonawczych.

Jednocześnie zwracam uwagę na konieczność bardziej precyzyjnego dokumentowania dorobku artystycznego. W szczególności sposób przedstawienia w *Autoreferacie* wydawnictw opublikowanych pod oznaczeniem DK Records wymaga korekty, tak aby jednoznacznie odróżnić samodzielną dystrybucję nagrań za pośrednictwem platformy DistroKid od tradycyjnego wydawnictwa płytowego. Tego rodzaju informacje powinny być przedstawiane w dokumentacji dorobku w sposób zgodny z rzeczywistym charakterem publikacji i nie mogą sugerować statusu wydawniczego, którego dane przedsięwzięcie faktycznie nie posiada.

Uwzględniając pozytywną ocenę przedstawionego dzieła artystycznego, dobry poziom warsztatu kompozytorskiego, indywidualny charakter języka muzycznego, poszerzanie repertuaru o nietypowe obsady instrumentalne oraz twórcze wykorzystanie elementów historycznej praktyki muzycznej w kontekście współczesnym, uznaję działalność artystyczną dra Adriana Robaka za wartościową i wnoszącą istotny wkład w rozwój sztuk muzycznych zgodnie z art.219 ust. 1 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. - Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

