AUTOREFERAT

1. Halina Lorkowska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe / artystyczne:

a. Doktor Nauk Humanistycznych w zakresie historii. Stopień nadany Uchwałą Rady Naukowej Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 6 czerwca 1994 roku

b. Magister sztuki – dyplom z wyróżnieniem uzyskany na Wydziale Kompozycji , Dyrygentury i Teorii Muzyki w zakresie teorii w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu 14 czerwca 1974 roku

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych:

okres		Nazwa i adres pracodawcy	Stanowisko
od	do		
1.10.1074	30.09.1976	**Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Poznaniu/** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	nauczyciel przedmiotów pomocniczych
1.10.1976	30.09.1984	**Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Poznaniu/** **Akademia muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	starszy asystent
1.10.1984	30.09.1989	**Akademia muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	wykładowca
1.10.1989	30.09.1995	**Akademia muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	starszy wykładowca
1.10.1995	30.09.2004	**Akademia muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	adiunkt
1.09.2004	nadal	**Akademia muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu** Ul. Św. Marcin 87 61-808 Poznań	profesor nadzwyczajny ze stopniem doktora

Halina Lor

4. Tytuł osiągnięcia:

– ***Interpretacje i syntezy – Z zagadnień życia muzycznego Poznania*** **(jednotematyczny cykl publikacji)**

Lista publikacji składających się na osiągnięcie:

Interpretacje:

1. ***Muzyka modlitwy. „Ego Sapientia" na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną Marka Jasińskiego***, [w] *De musica commentarii vol. 4,* red T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2013, ss. 195-206.
2. ***Na kurpiowską nutę. Jak Karol Szymanowski i Roman Maciejewski śpiewali pieśń „Panie muzykancie"***, [w:] *Roman Maciejewski twórca charyzmatyczny*, Poznań – Warszawa 2010, ss. 181-191.
3. ***Muzyczne żywioły. Florian Dąbrowski – Koncert skrzypcowy na skrzypce, perkusję i dwa fortepiany***, [w:] *De musica commentarii* vol. 2, red T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2010, ss. 115-134.
4. ***Jana Astriaba „Metamorfozy" na orkiestrę symfoniczną***, [w:] *De musica mommentarii vol. 1,* red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2008, ss. 143-156.
5. ***Wokół „Recueillement na sopran i orkiestrę" Mirosława Bukowskiego***, [w:] *W muzycznym Poznaniu, tradycje i współczesność*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2004, ss. 115-120.
6. ***Liryka wokalna w twórczości Mirosława Bukowskiego***, [w:] *Polska muzyka współczesna. Kierunki – idee – postawy*, red. zbiorowa, Katowice 2001, ss. 137-147.
7. ***Świat poezji dziecięcej muzyką ożywiony w twórczości A. Koszewskiego***, [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego nr 13*, red. K. Delert-Kalisz, Bydgoszcz 2000, ss. 95-109; także [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, ss. 149-155.

Syntezy:

1. ***Muzyka w sercu miasta. Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego***, [w:] *„Święty Marcin. Kronika Miasta Poznania"* 2006 nr 1, red. L. Trzeciakowski, Poznań 2006, ss. 413-425.
2. ***Henryk Opieński i przyjaciele. Poznańskie lata artysty***, [w:] *Musica practica, musica theoretica 10. Muzyka i jej konteksty cz. II*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2006, ss. 33-43.
3. ***U źródeł Pro Sinfoniki. Koncepcje edukacji artystycznej prof. Floriana Dąbrowskiego***, [w:] „Res Facta Nova" nr 7, red. M. Bristiger, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 2004, ss. 47-55.
4. ***Poznańskie dni Ignacego Jana Paderewskiego***, [w:] *Ignacy Jan Paderewski. Twórca w świecie kultury*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, ss. 129-147.
5. ***Ryszard Gardo – teatr i muzyka***, [w:] *Twierdza i teatr, Księga Jubileuszowa Teatru Polskiego w Poznaniu*, red. K. Kurek, Poznań 2000, ss. 103-109.
6. ***Jak Ignacy Jan Paderewski w Poznaniu koncertował***, [w:] *Homines, Ars et Scientia*, red. J. Astriab, A. M. Kempiński, H. Kostrzewska, Poznań 2000, ss. 11-19.
7. ***Realizacje dzieł scenicznych polskich kompozytorów XX wieku w poznańskim Teatrze Wielkim, w latach 1945-1990***, [w:] *Opera polska w XX wieku*, red, M. Jabłoński, H. Lorkowska, J. Stęszewski, Poznań 1999, ss. 159-173.
8. ***Muzyka teatralna Tadeusza Szeligowskiego***, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempiński, J. Tatarska, Poznań 1998, ss. 107-115.
9. ***Jak teatry poznańskie Polskę witały***, [w:] *Naczelna Rada Ludowa 1918-1920. Kronika Miasta Poznania*, red. L. Trzeciakowski, Poznań 1998, ss. 155-162.
10. ***Kultura muzyczna Poznania w latach 1870-1920***, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej Poznania*, red. J. Astriab, W. Kaczocha, Poznań 1996, ss. 35-47.

Dodatkowo jako uzupełnienie:

Ignacy Jan Paderewski – Człowiek i Dzieło, wydawca: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Poznań 2013 (publikacja popularnonaukowa), wersja anglojęzyczna: H. Lorkowska, ***Ignacy Jan Paderewski. The Man and His Work***, Poznań 2015.

Halina Lorkowska

Poznań jest znaczącym ośrodkiem na muzycznej mapie Polski. Tu – pośród wielu zespołów śpiewaczych – działają dwa, światowej sławy, chóry chłopięce. Wśród licznych imprez cyklicznych, międzynarodowe uznanie zyskały Międzynarodowe Konkursy Skrzypcowe im. Henryka Wieniawskiego, Festiwal Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna", Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta, do 2015 roku – Międzynarodowy Festiwal Transatlantyk. Poza granicami Polski znana jest również działalność Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, Teatru Ósmego Dnia, czy Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia *Amadeus,* a fenomenem na skalę europejską stał się Młodzieżowy Ruch Miłośników Muzyki „Pro Sinfonika". Jedną z wiodących w kraju instytucji operowych jest poznański Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, w tym gronie sytuuje się też Filharmonia Poznańska im. Tadeusza Szeligowskiego. Na wysokim poziomie stoi poznańska nauka o muzyce i muzyczne szkolnictwo, na czele z Akademią Muzyczną im. I. J. Paderewskiego i Katedrą Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Co do twórczości, Poznań może również poszczycić się dorobkiem kompozytorskim, m.in.: Feliksa Nowowiejskiego (1877-1946), Tadeusza Szeligowskiego (1896-1963), Tadeusza Zygfryda Kasserna (1904-1957), Stefana Bolesława Poradowskiego (1902-1967), Stanisława Wiechowicza (1893-1963) czy kompozytorów współczesnych – Floriana Dąbrowskiego (1913-2002), Jana Astriaba (1937-2005), Andrzeja Koszewskiego (1922-2015), Mirosława Bukowskiego, Zbigniewa Kozuba, Janusza Stalmierskiego, Lidii Zielińskiej.

Bogactwo i różnorodność przejawów życia muzycznego – wyżej zasygnalizowane – w znacznej mierze przesądziły o tym, że twórczość naukową poświęciłam właśnie Poznaniowi, w szczególności twórczości kompozytorów poznańskich. Decyzję moją uzasadniała również moja znajomość jego muzycznych realiów; w Poznaniu bowiem się urodziłam, tu mieszkam, tu ukończyłam studia i tu pracuję – obecnie pełniąc zaszczytną funkcję rektora poznańskiej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego. Uczestnictwo w życiu

Halina Lau

kulturalnym z pewnością ułatwia badania nad wspomnianymi realiami (powszechnie wiadomo, że „z bliska lepiej widać"), jednak – z drugiej strony – właśnie ta bliskość nakłada też na badającego obowiązek dbałości o szczegóły wywodu, powinność przedstawiania zagadnień artefaktów muzycznych możliwie najbardziej dogłębnie.

W centrum moich zainteresowań badawczych sytuuje się więc życie muzyczne Poznania; mówiąc ściślej, celem badań jest wyjaśnianie faktów i zjawisk zaistniałych na gruncie twórczości muzycznej kompozytorów poznańskich.

Poniżej prezentuję sposób rozumienia kluczowych dla metodologii, którą się posługuję, pojęć, niezbędnych w procesie poznawania i interpretowania faktów oraz przeróżnych zjawisk życia muzycznego Poznania.

Kultura

„Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo *kultura*" – ten aforyzm autorstwa Johanna Gottfrieda Herdera[1], a więc o XVIII-wiecznej proweniencji, pozostaje aktualny do dziś: przypomnę, że Alfred Kroeber i Clyde Kluckhohn[2] wyliczyli blisko 170 definicji tego terminu.

Pomijając kontrowersję między kulturą a cywilizacją, wśród tych definicji kryterium demarkacyjnym jest dychotomia dwóch obszarów: kultury „duchowej" oraz „materialnej". Co do mnie, rozdział tych dwóch sfer uważam za pozorny, bowiem pozostają one ściśle powiązane, natomiast z pewnością interesująca jest relacja między nimi; jestem skłonna podążać najpierw za Stanisławem Ossowskim, który rozróżnił między dwiema warstwami szeroko rozumianych zjawisk kulturowych: między kulturą rozumianą *stricte*, obejmującą tylko

[1] J. G. Herder, *Przedmowa*, [w:] J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, Warszawa 1962, t. I, s. 4.
[2] *Culture. A critical review of concepts and definitions*, Cambridge Mass 1952.

Adina Lor

określone „wzory myślenia i zachowania" – oraz jej warstwą materialną, tj. wytworami czynności podejmowanych według owych wzorów[3].

Jak widać, wśród tych dwóch warstw priorytet ma kultura rozumiana *stricte*, bowiem to przekonania społecznie respektowane określają jej materialny „korelat", przesądzając o rodzajach, sposobach wytwarzania i kształcie materialnych przedmiotów – a nie na odwrót. Można tego dowieść choćby na przykładzie pracy badawczej historyka kultury muzycznej, który właśnie odkrył, wcześniej nikomu nieznany, rękopis nutowy i rozważa czas jego powstania. Jeśli trafnie rozpozna ten czas (np. pierwsza połowa XVIII wieku) – a jeszcze ściślej: wskaże twórcę badanego dzieła (np. Johann Sebastian Bach) – to tylko dlatego, że są mu dobrze znane „wzory myślenia" aktualizowane w praktyce kompozytorskiej późnego baroku, a w szczególności – „wzory" typowe dla twórczości lipskiego kantora.

Wychodząc z powyższego założenia, pojęcie kultury można potraktować jeszcze bardziej restrykcyjnie, ograniczając zakres semantyczny tego terminu tylko do wspomnianych wzorów. W tym sensie (i pozostając nadal przy Poznaniu) proponuję przyjąć definicję kultury sformułowaną przez wybitnego poznańskiego badacza – Jerzego Kmitę. W jego ujęciu kultura to forma świadomości społecznej, a więc swoisty byt tylko „myślowy": ani ludzkie czynności, ani ich wytwory same z siebie nie stanowią kultury. Kultura jest tworem myślowym – „zbiorem przekonań", „formą świadomości społecznej", sposobem myślenia o świecie, postrzegania go i porządkowania[4].

O istocie kultury w tym sensie stanowi „zbiór przekonań normatywnych i dyrektywalnych", które są powszechnie respektowane w danej społeczności, regulując społeczną praktykę. Tak więc kultura to przekonania – po pierwsze – normatywne (albo krócej: normy), które wyznaczają cele ludzkich działań,

---

[3] S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, [w:] *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1967, s. 163.
[4] Por. G. Banaszak, J. Kmita, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1999; J. Kmita, *Wartość – dzieło – sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, Warszawa 1975; tenże, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.

Halina Wo

inaczej: ich sensy albo wartości. Wyznaczają w tym sensie, iż nakazują: w pewnych okolicznościach, że powinno się dążyć do takiego lub innego celu – lub, na odwrót, w pewnych okolicznościach takich to a takich celów nie powinno się (nie można) urzeczywistniać. Norma wyraża więc pewną powinność jednostki, mówi o tym, co jest (w danych okolicznościach) wymagane czy pożądane albo niepożądane lub wręcz zakazane. Po drugie, to przekonania, które określają sposoby realizacji tych celów-wartości (przekonania dyrektywalne – dyrektywy), stanowiąc tym samym przesłanki działań jednostek składających się na daną zbiorowość. Stąd omawiana tu teoria kultury (wcześniej nazywana „socjopragmatyczną") ma miano społeczno-regulacyjnej, bowiem kultura (jako zbiór przekonań) reguluje działania (praktykę społeczną) w ramach danej społeczności.

Dalej poznański filozof dzieli kulturę na dwie sfery: techniczno-użytkową i symboliczną. Pierwsza charakteryzuje się tym, że efektywność działań przez nią regulowanych nie zależy od powszechnego respektowania dyrektyw stanowiących przesłankę owego działania. I na odwrót: w przypadku sfery symbolicznej owe działania są efektywne tylko wtedy, gdy dyrektywy stanowiące przesłanki tych działań są w danej społeczności powszechnie respektowane[5].

Czynności symboliczne oraz ich wytwory (regulowane przez kulturę symboliczną) to czynności/wytwory nastawione na interpretację; praktykę społeczną w sferze symbolicznej można więc utożsamić z szeroko rozumianą komunikacją. Twórca komunikatu – podmiot czynności symbolicznej – konstruuje ów komunikat z intencją, że ktoś – jego odbiorca – ten symbol „odczyta", i to odczyta „właściwie": odnajdzie jego znaczenie, nada mu sens (wartość) zgodnie z intencją nadawcy. Rozpoznawanie owego sensu J. Kmita nazywa „interpretacją humanistyczną"[6]; bez wykonania tego aktu zrealizowanie sensu zamierzonego przez nadawcę komunikatu jest niemożliwe.

---

[5] Por. G. Banaszak, J. Kmita, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, op. cit.

[6] Zob. J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971; R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005. Rozróżnienie na wartości artystyczne i

Halina Lovka

Interpretacja humanistyczna

Jak widać, nie tyle sama czynność (jej wytwór) ma znaczenie kulturowe: stanowi o niej sposób, w jaki tę czynność lub wytwór interpretujemy. Interpretujemy, starając się rozpoznać owe normy i dyrektywy, kryjące się za odczytywanym komunikatem. Stąd odbiorca – interpretator – jest współtwórcą sensu podjętej czynności symbolicznej (lub jej wytworu).

Taka interpretacja składa się z trzech części: 1. charakterystyki („odczytania") celu czynności/wytworu, 2. opisu wiedzy podmiotu – zbioru właściwych mu przekonań oraz 3. założenia o racjonalności podmiotu. W obrębie referowanej tu koncepcji fundamentem każdego aktu interpretacji jest założenie o racjonalności podmiotu, które pełni rolę swoistego „prawa humanistycznego": to przekonanie, że – spośród wielu wchodzących w grę możliwości, sposobów realizacji danej wartości – podmiot czynności wybrał możliwość optymalną, najbardziej (w świetle jego przekonań) efektywną, a więc niezawodnie prowadzącą do określonego celu. Opis wiedzy podmiotu obejmuje charakterystykę właściwej mu (zdaniem interpretującego) hierarchii celów oraz powiązań między nimi i sposobami ich urzeczywistnienia. Przekonania przypisywane podmiotowi interpretowanej czynności nie muszą przy tym być zgodne z wiedzą interpretatora: ważne, aby interpretujący potrafił te przekonania trafnie zrekonstruować.

Istotą znaku (czynności symbolicznej, tj. nastawionej na interpretację, lub jej wytworu) jest więc przekazanie jakiegoś sensu, który poprzez interpretację właściwie zostanie zrozumiany. Warto dodać, że takiej interpretacji mogą podlegać czynności/wytwory zarówno jednostkowe, rozważane indywidualnie (np. określony utwór muzyczny), jak i ich zbiory (np. twórczość muzyczna kompozytorów poznańskich).

---

estetyczne, patrz R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

Kultura muzyczna

Pozostając nadal w obrębie omawianej tu teorii kultury, przyjmuję w ramach kultury symbolicznej jej podział na różnorakie dziedziny. Jedną z nich jest kultura artystyczna, jej poddziedziną zaś – interesująca mnie – kultura muzyczna. Jej istota pozostaje taka sama jak w przypadku kultury „w ogóle", przy czym – tradycyjnie (za Romanem Ingardenem[7] i Stanisławem Ossowskim[8]), jak w obrębie całej kultury artystycznej – wartości określane przez społecznie akceptowane normy nazywa się „estetycznymi", a dyrektywy, które wskazują możliwe sposoby ich realizacji – „artystycznymi".

Specyfikując pojęcie kultury muzycznej (artystycznej), należy przy tym rozróżnić między nią a muzyką (sztuką). O istocie pierwszej stanowią bowiem społecznie respektowane przekonania estetyczne i artystyczne, gdy o drugiej – przekonania akceptowane. Między respektowaniem oraz akceptowaniem jest więc znacząca różnica: samo respektowanie nie stanowi wystarczającej gwarancji stworzenia czy zinterpretowania dzieła muzycznego (sztuki)[9]. Właśnie ta różnica rodzi niekiedy opinie takie, jakie wypowiadano po premierze *Święta wiosny* Igora Strawińskiego; „To nie jest muzyka!".

W takim razie – czym ona jest?

Na to pytanie – a w ogólności: czym albo co to jest sztuka? – do dziś nikt nie odpowiedział. Wprawdzie za Władysławem Tatarkiewiczem można przyjąć, iż „Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać"[10]. Lecz przecież wiadomo, że to, co jednych „zachwyca, bądź wzrusza, bądź [nimi] wstrząsa" – innych pozostawia całkowicie obojętnymi czy nawet wywołuje ich reakcje przeciwne do tych,

---

[7] Zob. m.in. R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
[8] S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958, s. 285-286.
[9] Por. T. Kostyrko, *O wyjaśnianiu faktów i procesów kultury artystycznej*, Poznań 1975.
[10] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 52.

Halina Lalka

których wywołanie było intencją twórcy. Nie pozostaje więc nic innego niż powtórzyć za Donaldem Juddem, że sztuką jest to, co za sztukę się uważa: „Jeżeli ktoś nazwał coś sztuką – jest nią"[11] – i analogiczne stwierdzenie odnieść do muzyki. Wprawdzie nie budzi kontrowersji konstatacja, że to sztuka, w której obrębie fundamentem wytworów są odpowiednio organizowane w czasie dźwięki – lecz przecież nie ma powszechnej zgody co do tego, które z takich konstrukcji akustycznych „są muzyką", a które wprawdzie mieszczą się w obrębie kultury muzycznej, lecz „muzyką nie są".

W obliczu tych kłopotów definicyjnych bardzo przydatne okazuje się sprecyzowanie aforyzmu D. Judda, poprzez odniesienie owego „ktoś" czy to do:

- **intencji twórcy dzieła sztuki (muzycznego),**
- **instytucji sztukę (muzykę) rozpowszechniających.**

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z intencjonalnym rozumieniem przedmiotu tych rozważań: jeżeli ktoś wytwarza jakiś przedmiot z intencją stworzenia dzieła sztuki – to wytwór ten z pewnością takim dziełem jest. W przypadku drugim przez sztukę (muzykę) rozumiemy wszystko to, co jest przedmiotem działalności – rozpowszechniania – określonych instytucji społecznych, zwłaszcza cieszących się wysokim prestiżem. W obrębie sztuki muzycznej takimi instytucjami są: filharmonie, teatry muzyczne, media czy specjalistyczne wydawnictwa, a także różnorakie imprezy przez nie organizowane (konkursy, festiwale, przeglądy).

Praktyka muzyczna

Sfera kultury symbolicznej reguluje swoistą sferę praktyki społecznej – praktykę komunikacyjną. To praktyka nadawczo-odbiorcza: uczestniczące w niej podmioty są bądź to nadawcami komunikatów, bądź to ich odbiorcami (choć bywa i tak, że nadawca jest zarazem odbiorcą). Modelowym przykładem takiej praktyki jest komunikacja

[11] Cyt. za: J. Kosuth, *Art after Philosophy*, „Studio International" 1969.

językowa: ktoś formułuje wypowiedź, a ktoś (zazwyczaj) inny ją odbiera i interpretuje. Z kolei w wypadku dzieła sztuk tzw. wykonawczych (albo: czasowych) – jak dramat i właśnie utwór muzyczny niezbędny jest wysoce wyspecjalizowany pośrednik – medium, które abstrakcyjnie (albo według Romana Ingardena – intencjonalnie[12]) istniejące dzieło sztuki „skonkretyzuje", tj. odpowiednimi środkami przedstawi odbiorcy.

Tak więc praktyka muzyczna – tj. ta część praktyki artystycznej, którą regulują normy i dyrektywy muzycznej kultury – obejmuje trzy główne człony: obok twórczości i recepcji utworów muzycznych, również ich odtwórczość (wykonawstwo). Ponieważ wykonawca utworu muzycznego to komunikacyjny pośrednik wysoce wyspecjalizowany, w obrębie kultury muzycznej – niezależnie od reguł (norm i dyrektyw) twórczych, muszą istnieć również odpowiednie reguły odtwórcze (wykonawcze). W tym kontekście odbiorca przedstawia się jako interpretator tych muzycznych komunikatów, a więc jako ten, który w procesie „odczytania" dzieła musi rozpoznać (bardziej lub mnie trafnie) normy i dyrektywy zarówno pierwszego, jak i drugiego rodzaju.

Muzyczna praktyka nie ogranicza się jednak do trzech, wyżej wskazanych, sfer. Oprócz nich, w jej obręb należy włączyć edukację muzyczną oraz szeroko rozumiane upowszechnianie i rozpowszechnianie kultury muzycznej oraz właściwych jej wytworów. Ten obszar obejmuje więc: publikacje nutowe oraz rejestrowanie i dystrybucję utrwaleń muzycznych (CD), rozpowszechnianie utworów w mediach, wypowiedzi poświęcone sztuce muzycznej – refleksję teoretyczną i krytykę muzyczną oraz działalność różnorakich instytucji muzycznych. I uwaga końcowa: to, co w świetle teorii kultury tutaj prezentowanej zyskało miano praktyki muzycznej, w tradycji badań nad szeroko rozumianą muzyką nazywa się „życiem muzycznym" (niekiedy też „ruchem muzycznym").

---

[12] R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 161-295.

Wyjaśnianie naukowe

„Co?" i „Dlaczego?" to dwa pytania fundamentalne dla wyjaśniania naukowego. Pytamy więc: „Co jest?" – a właściwie: „Jak jest?", „Jakie jest to «co»?" – i „Dlaczego jest (właśnie tak a nie inaczej").

Odpowiedź na pierwszą z tych kwestii – zrealizowanie pierwszego zadania, które stawia sobie badacz – strukturalnie jest tożsama dla ogółu dyscyplin naukowych, z uwzględnieniem swoistości każdej z tych dziedzin. Rozstrzygając to pytanie, badacz zarówno przyrodoznawca, jak i humanista opisuje obiekt swojego naukowego zainteresowania, jak wyżej – w kategoriach właściwej mu dyscypliny.

Inaczej w przypadku drugim: tu bowiem pytanie „Dlaczego?" jest rozumiane dwojako. Fizyk, chemik, zoolog czy botanik, odpowiadając na nie, wskazuje na przyczyny, dla których opisywany stan rzeczy powstał, tj. na wypowiedź opisującą jakąś – obiektywnie istniejącą – prawidłowość w świecie przyrody (fizyki, chemii...). „Obiektywny" znaczy tyle co istniejący bez względu na to, czy czyjaś (ludzka) świadomość fakt tego istnienia rejestruje (a tym bardziej – respektuje czy akceptuje).

Na takie prawo natomiast nie może powołać się humanista – socjolog, psycholog, historyk czy teoretyk sztuki (muzyki) – bowiem żadne prawa społeczne nie istnieją. (Co najwyżej można mówić o generalizacjach historycznych: o pewnych prawidłowościach społecznej praktyki relatywizowanych do ściśle określonego czasu i przestrzeni). Stąd też odpowiedź na pytanie „Dlaczego?" ma naturę całkowicie inną niż w przypadku przyrodoznawstwa: to odpowiedź wskazująca nie na (obiektywne) przyczyny powstania jakiegoś stanu rzeczy, lecz na cel, dla którego ten stan rzeczy powstał; innymi słowy: to pytanie o wartość. Jak zatem widać, w tym miejscu powracam do pojęcia interpretacji humanistycznej: wspomniany przed chwilą interpretator może bowiem być – w szczególności – badaczem kultury, a jeszcze ściślej: badaczem szeroko rozumianych dziejów kultury muzycznej.

Halina Lorkiewicz

Zadawane pytania w przypadku badań nad kulturą i praktyką muzyczną odnoszą się zawsze do faktów i procesów swoistych dla tej sfery, tj. właśnie muzycznych, lecz – jak wspomniałam – reprezentują różny stopień ogólności. Z jednej strony mowa tu o wyjaśnianiu ściśle jednostkowych, indywidualnych stanów rzeczy – utworów muzycznych i/lub ich wykonań oraz recepcji. Ze strony drugiej, wyjaśnianie o coraz większym stopniu ogólności obejmuje refleksję nad: większym fragmentem twórczości jakiegoś kompozytora lub jej całością, kompozytorską szkołą, stylem, wreszcie epoką twórczą; analogicznie – nad wykonawstwem i recepcją.

Natomiast z metodologicznego punktu widzenia w badaniu kultury muzycznej ma zastosowanie, już scharakteryzowana, interpretacja humanistyczna, której integralną częścią jest opis wiedzy właściwej podmiotowi muzycznej czynności, albo jej wytworowi. (Tę część procesu naukowego ujmuje się niekiedy jako osobny typ wyjaśniania – przez opis, zwany też „deskrypcyjnym"). W obrębie takiej interpretacji badacz może kłaść szczególny nacisk na różne aspekty wyjaśniania: **genetyczny (np. w jakich okolicznościach powstał utwór muzyczny), strukturalny (np. jakie miejsce w strukturze wykonawstwa swoistego dla kameralistyki zajmuje ten oto kwartet smyczkowy) czy kauzalny (np. dlaczego określony krąg odbiorców ze szczególnym zainteresowaniem percypuje twórczość właśnie tego kompozytora).** Trzeba przy tym podkreślić, zgodnie z uwagą wcześniejszą, że w obrębie praktyki muzycznej (a także innych dziedzin praktyki artystycznej, np. teatralnej) interpretacji podlegają nie tylko dzieła muzyczne, lecz także ich wykonania.

Fundamentem interpretacji jest z pewnością rozpoznanie przez badacza wiedzy właściwej podmiotowi twórczemu – nadawcy komunikatu. Nierzadko normy i dyrektywy badacz może poznać wprost; mam tu na myśli rozlicznego rodzaju wypowiedzi formułowane przez samych twórców (lub odtwórców) dzieł sztuki albo przez inne osoby uczestniczące w praktyce artystycznej: traktaty teoretyczne, pamiętniki, listy, wywiady itd. Tego rodzaju enuncjacje w kręgu europejskiej

Halina Lorh

kultury muzycznej są znane od czasów Platona i Arystotelesa[13], ich zakres jest zróżnicowany: obejmują one opis reguł właściwych i jednemu, określonemu twórcy – i całemu stylowi.

Natomiast, jeżeli takie źródła nie są dostępne, badacz może się odwołać – i najczęściej właśnie tak czyni, choć nie zawsze świadomie – do pewnej generalizacji historycznej, którą Jerzy Kmita nazywa „teorią merytorycznie systematyzującą interpretację". Istotą takiego zabiegu jest – z jednej strony – włączenie nadawcy komunikatu do określonego kręgu kulturowego, któremu właściwe normy i dyrektywy są już dostatecznie dobrze rozpoznane, dzięki czemu nadawcy można przypisywać właśnie te przekonania – jako członkowi określonej wspólnoty kulturowej. W przypadku muzyki takim kręgiem może być w szczególności np. określona „szkoła kompozytorska", styl albo stylistyczny „idiom" (np. barokowa teoria afektów) czy – najszerzej – epoka muzyczna. Ze strony drugiej, wiedzę właściwą twórcy dzieła sztuki – a przynajmniej jej część dyrektywalną – można rozpoznać, odwołując się do cech typowych dla danego rodzaju czy gatunku artystycznego, który reprezentuje wyjaśniane dzieło. W obrębie kultury muzycznej można tu przywołać przykłady: fugi, sonaty czy nokturnu.

INTERPRETACJE I SYNTEZY

Systematyzacja

W toku dotychczasowych uwag przedstawiłam dwa główne pojęcia konstytuujące podstawy teoretyczne i metodologiczne mojej refleksji nad muzyką. To kultura muzyczna i odpowiadająca jej praktyka społeczna – życie muzyczne, oraz interpretacja humanistyczna, rozumiana jako model wyjaśniania naukowego swoistego dla humanistyki.

---

[13] Później: św. Augustyn, Tomasz z Akwinu, Tinctoris, Praetorius, Kircher, Rameau, Kirnberger, C. Ph. E. Bach, Quantz…

Halina Lorkowska

Zgodnie z uwagą wstępną, przedmiotem moich zainteresowań badawczych jest życie muzyczne Poznania, w szczególności działalność wybranych, najbardziej znaczących dla muzycznego rozwoju Grodu Przemysła osób i instytucji. Wśród nich osobliwe miejsce zajmuje życie oraz aktywność muzyczna i polityczna Ignacego Jana Paderewskiego (poniżej uzasadnię objęcie badaniami postaci I. J. Paderewskiego). Czasowe ramy wspomnianych analiz otwierają się z końcem XIX wieku i pozostają otwarte do czasów nam współczesnych.

Z metodologicznego punktu widzenia natomiast ogół tego dorobku naukowego proponuję podzielić na dwa główne segmenty: „Interpretacje" i „Syntezy". To podział, który przebiega zgodnie z tezą sformułowaną wcześniej: **że przedmiotem interpretacji kultury symbolicznej mogą być bądź pojedyncze, jednostkowe fakty i zjawiska zaobserwowane w jej obrębie – bądź zbiory takich stanów rzeczy, uporządkowane według pewnej cechy wspólnej właściwej wszystkim elementom takiego zbioru.**

Interpretacje

Interpretacjom – w sensie, który przedstawiłam w pierwszej części autoreferatu – poświęciłam siedem artykułów. Omawiam w nich twórczość wybitnych kompozytorów działających w Poznaniu lub, jak w przypadku Marka Jasińskiego, z Poznaniem silnie związanych[14].

---

[14] *Świat poezji dziecięcej muzyką ożywiony w twórczości A. Koszewskiego*, [w:] Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego nr 13, red. K. Delert-Kalisz, Bydgoszcz 2000, ss. 95-109; także [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, ss. 149-155; *Liryka wokalna w twórczości Mirosława Bukowskiego*, [w:] *Polska muzyka współczesna. Kierunki – idee – postawy*, red. zbiorowa, Katowice 2001, ss. 137-147; *Wokół „Recueillement na sopran i orkiestrę" Mirosława Bukowskiego*, [w:] *W muzycznym Poznaniu, tradycje i współczesność*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2004; *Jana Astriaba „Metamorfozy" na orkiestrę symfoniczną*, [w:] *De musica commentarii vol. 1*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2008, ss. 143-156; *Muzyczne żywioły. Florian Dąbrowski – „Koncert skrzypcowy" na skrzypce, perkusję i dwa fortepiany*, [w:] *De musica commentarii vol. 2*, red T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2010, ss. 115-134; *Muzyka modlitwy. „Ego Sapientia" na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną Marka Jasińskiego*, [w] *De musica*

Halina Lavk

Wymienione opracowania reprezentują dwa stopnie ogólności: dedykowane bądź pojedynczym utworom, bądź większym całościom, jak w przypadku twórczości Mirosława Bukowskiego czy Andrzeja Koszewskiego. Jednak, bez względu na tę różnicę, wyjaśnianie dzieła muzycznego (lub kilku takich dzieł) przebiega zawsze według tej samej metody: w eksplanandum opisuję najważniejsze – moim zdaniem – cechy, swoiste dla interpretowanego utworu, w eksplanansie natomiast stawiam hipotezę wskazującą na – zakładany przeze mnie – sens, czyli naczelną wartość, analizowanego utworu. Lecz aby ta hipoteza była metodologicznie poprawna, w obręb interpretacji trzeba włączyć jeszcze pewne szczególne przesłanki, które omówię poniżej.

Chciałam w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że w większości przedmiotem tych zabiegów są utwory wokalno-instrumentalne. W tym kontekście szczególnej wagi nabiera więc prześledzenie relacji między słowem a muzyką, gdyż zgodność – czy wręcz symbioza – tych dwóch warstw przesądza przecież o jakości estetycznej dzieła. Przykładem tego rodzaju interpretacji-wyjaśniania może być fragment artykułu *Liryka wokalna w twórczości Mirosława Bukowskiego*:

Otwierające utwór [*Zachwycenie*, jedna z pieśni z cyklu *Stances*] *barwne plamy akordów, kaskadowy ruch o zróżnicowanym continuum interwałów transponują na brzmienie symbolikę przestrzeni, budują metaforę zachodu słońca. Następnie ruch zatrzymuje się, przycicha, pojawiają się brzmiące struktury statyczne, które w konsekwentnym ruchu przesuwają się w formie układów kwartowo-kwintowo-sekundowych. W rozwoju ekspresyjnym jednym ze słów-kluczy staje się słowo „feu" — ogień (migotanie płomienia — naprzemiennie tercje-kwarty-sekundy w rozwoju melizmatycznym). Kulminacja to słowo Bóg — „Dieu" (ges²). Słowo Bóg to słowo-szczyt, do którego*

---

commentarii vol. 4, red T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2013, ss. 195-206; *Na kurpiowską nutę. Jak Karol Szymanowski i Roman Maciejewski śpiewali pieśń „Panie muzykancie"*, [w:] *Roman Maciejewski twórca charyzmatyczny*, Poznań – Warszawa 2010, ss. 181-191.

i w tekście, i w muzyce wszystko dąży. Przekładanie słowa na dźwięk, a dźwięku na obraz to jedna z charakterystycznych cech warsztatu kompozytorskiego M. Bukowskiego[15].

Zgodnie z uwagami wcześniejszymi, w kontekście cytowanego fragmentu ważne staje się pytanie: co uprawdopodobnia właśnie taką interpretację analizowanej części dzieła? A w szczególności: dlaczego dźwiękowym odpowiednikiem ognia są właśnie „naprzemiennie tercje-kwarty-sekundy w rozwoju melizmatycznym"? Dlaczego Boga muzycznie symbolizuje *ges*^{2}?

W utworach wokalno-instrumentalnych szczególną rolę pełni związek między muzyką i słowem. Na to zespolenie również uwagę zwrócił kompozytor pieśni, starając się muzycznie jak najwierniej oddać poetycki klimat właściwy poezji Wincentego Korab-Brzozowskiego. Z tej twórczej intencji Mirosław Bukowski zwierzył mi się w rozmowie, kiedy pytałam go o genezę cyklu *Stances*. I właśnie tę – przecież dość ogólną – informację skonkretyzowałam, poszukując w utworze odpowiedniości między przebiegiem muzycznym a poezją.

To jednak dopiero podstawa zabiegu wyjaśnienia utworu; z pewnością, jak znacząca większość interpretujących utwory muzyczne – fundamentem określenia odpowiedniości (między ogniem i „naprzemiennymi tercjami", między Bogiem i dźwiękiem *ges*^{2}) jest analogia[16]: ruchu-motoryczności i wysokości – pojęć, z jednej strony, fizykalnych, a z drugiej – muzycznych. To chyba najczęściej wykorzystywana relacja w tego rodzaju zabiegach interpretacyjnych; właśnie na niej oparło koncepcje dzieła muzycznego wielu

---

[15] H. Lorkowska, *Liryka wokalna w twórczości Mirosława Bukowskiego*, [w:] Polska Muzyka *Współczesna. Kierunki – idee – postawy, Katowice 2001*, s. 142.

[16] H. Kostrzewska, *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, Poznań 2001; H. Kostrzewska *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012.

Halina Wolk

autorów – by wymienić choćby: V. Zuckerkandla[17], S. K. Langer[18], L. B. Meyera[19] czy P. Kivy'ego[20].

Zreferowana w części wstępnej teoria interpretacji humanistycznej, aby była w praktyce naukowego wyjaśniania dzieł muzycznych metodologicznie przydatna, wymaga włączenia w jej obręb pewnych dodatkowych mechanizmów „uzupełniających". Takim „mechanizmem" jest też, oczywiście, wspomniana wcześniej teoria systematyzująca interpretację – do której również odwołuję się w moim pisarstwie. Niech przykładem jej zastosowania będą fragmenty mojej wypowiedzi poświęconej *Metamorfozom* Jana Astriaba:

Czas, w którym powstały „Metamorfozy" w historii muzyki polskiej dwudziestego stulecia uważany jest za drugie stadium polskiej awangardy (lata sześćdziesiąte i częściowo siedemdziesiąte). [...] *„Metamorfozy" na orkiestrę Jana Astriaba reprezentują w polskiej kulturze muzycznej II połowy dwudziestego stulecia wyraźny kod awangardy lat sześćdziesiątych.* [...] *Koncepcja utworu ma źródło w dawnej praktyce wariacyjnej, i to ona determinuje jego kształt. Symetryczne struktury (sześcio- i siedmiodźwiękowe) stają się tematami i podlegają przekształceniom zarówno w ruchu, jak i w brzmieniu*[21].

Zastosowane tutaj odwołanie się do wspomnianej teorii wykorzystuje jej aspekt formalny. Informacja o tym, iż *Metamorfozy* są utworem awangardowym (w znaczeniu wyjaśnionym wyżej) i że utwór „ma źródło w dawnej praktyce wariacyjnej" jest czytelna tylko dla tych, którym pojęcia muzycznej awangardy i techniki wariacyjnej są znane. Lecz jeśli są znane, odnośna informacja dość jednoznacznie sytuuje dzieło J. Astriaba w określonym kręgu stylistycznym,

---

[17] *Sound and Symbol*, Volume 1: *Music and the External World*, Princeton 1969.
[18] *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przekł. A. H. Bogucka, Warszawa 1976.
[19] Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974.
[20] *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.
[21] H. Lorkowska, *Jana Astriaba „Metamorfozy" na orkiestrę symfoniczną*, [w:] *De musica commentarii vol. 1*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Poznań 2008, ss. 145, 147

tworząc podstawę trafnego rozpoznania przekonań normatywnych i dyrektywalnych, o których pisałam wcześniej.

Syntezy

Istota i założenia

Od interpretacji utworów muzycznych nie stronią też moje opracowania, które proponuję objąć mianem „Syntezy" (10 artykułów), lecz są one nakierowane na znacznie większe uogólnienia teoretyczne niż artykuły przed chwilą scharakteryzowane. Jak pisałam, każda z tych wypowiedzi o życiu muzycznym Poznania jest bowiem poświęcona już nie interpretacji jednostkowego faktu muzycznego, lecz wyjaśnieniu wielu takich faktów i zjawisk jednakowego rodzaju. Osią ich wyboru i uporządkowania w obrębie jednego zbioru jest pewna cecha wspólna właściwa jego wszystkim elementom – ich „idea przewodnia". Nietrudno się domyślić, że chodzi tu w istocie o normy i dyrektywy kulturowe przejawiające się w analizowanych obiektach, dla każdej grupy jednakowe. W szczególności – o cechy właściwe stylowi kompozytorskiemu – z jednej strony, a z drugiej – o monograficzne ujęcie określonego zagadnienia sytuującego się w obrębie życia muzycznego.

Trzeba przy tym podkreślić, iż – zgodnie z przyjętymi tu ustaleniami – nie jest tak, że w postępowaniu badawczym najpierw gromadzi się szereg fenomenów muzycznej praktyki, życia muzycznego, a następnie z tego zbioru abstrahuje się jakąś wspólną wszystkim cechę lub cechy. Przeciwnie: rozpoznanie i określenie tej wspólnej analizowanym obiektom „idei przewodniej" zawsze poprzedza ich włączenie do danego zbioru – ujęcia w jednej wypowiedzi, pod jednym tytułem: analizę faktów i zjawisk muzycznej praktyki poprzedza rozpoznanie właściwych jej, w danym czasie i przestrzeni, norm i dyrektyw. Bez ich znajomości brakowałoby kryterium, według którego systematyzuje się ogół faktów muzycznej praktyki, odpowiednio je kategoryzując

Halina Lorek

i wybierając. Dlatego już sam taki wybór, a następnie opis jakiegoś zbioru kulturowo muzycznych stanów rzeczy, jest w istocie ich wyjaśnieniem.

Niech przykładem w tym zakresie będzie fragment wstępu zaczerpnięty z mojego artykułu poświęconego kulturze muzycznej Poznania w latach 1870-1920[22]:

Postanowienia Kongresu Wiedeńskiego (1815 rok) powołały do życia Wielkie Księstwo Poznańskie ze stolicą Poznaniem. [...] *Księstwo podzielono na dwie regencje: poznańską i bydgoską. Poznań stał się w owym czasie znaczącym ośrodkiem władzy kościelnej i świeckiej.* [...]

Życie kulturalne Poznania znalazło się w szczególnej sytuacji. Z jednej strony wpływała na nie tradycja rodzima, z drugiej tradycja niemiecka. [...] *Kultura muzyczna Poznania drugiej połowy XIX i początków wieku przedstawia harmonijny układ dwubiegunowy. Tworzą go:*

- wzorzec kulturowy realizowany przez Polaków,

- wzorzec kulturowy tworzony przez Niemców. [...]

W polskim kręgu muzycznym największy nacisk położono na:

1. działalność towarzystw muzycznych i chórów świeckich zrzeszających amatorów (jeden z momentów obrony tożsamości narodowej);

2. działalność chórów kościelnych;

3. organizację koncertów solistów i orkiestr;

4. propagowanie szkolnictwa muzycznego;

5. podnoszenie poziomu muzycznego Stałej Polskiej Sceny Teatralnej, a od 1875 roku poziomu muzycznego Teatru Polskiego.

Przytoczony fragment jest dyspozycją treści cytowanej wypowiedzi, rozwijanej następnie zgodnie z punktami specyfikującymi aktywność „polskiego kręgu muzycznego". W tym świetle nie ulega wątpliwości, iż u podstaw rekonstrukcji i systematyzacji przekonań referowanych w cytowanym artykule

---

[22] *Kultura muzyczna Poznania w latach 1870-1920*, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej Poznania*, red. J. Astriab, W. Kaczocha, Poznań 1996, ss. 35-47.

Halina Lorek

leży hipoteza odnosząca się do istoty półwiecza poznańskiej kultury muzycznej, lat 1870-1920. Jest nią przyjęte przeze mnie pojęcie muzyki w wersji instytucjonalnej: muzyką jest to, co kultywują i propagują „towarzystwa muzyczne", „chóry świeckie", „chóry kościelne", „soliści i orkiestry" itd. Takie podejście do analizowanego zagadnienia uważam za dogodne, ponieważ znacząco redukuje ewentualne spory o to, „czym jest muzyka".

Rezultatem takiej rekonstrukcji i systematyzacji są ujawnione preferencje estetyczne i artystyczne tych, którzy wówczas decydowali o kształcie muzycznego życia Poznania, a więc i pośrednio – preferencje tych, do których wykonywane utwory adresowano. Warto przy tym podkreślić, iż preferencje te były wówczas silnie sprzężone z wartościami innego rodzaju:

Cechą charakterystyczną polskiego kręgu językowego było preferowanie działalności chórów, które – wykonując przede wszystkim pieśni z polskim tekstem – podtrzymywały w poznaniakach ducha polskości[23].

Jeśli więc np. Hans von Bülow 17 lutego 1885 roku przedstawił poznańskim słuchaczom taki repertuar:

„Polonez-fantazje As-dur" op. 61 F. Chopina, „Nokturn" F. Chopina, „Etiudę" F. Chopina, „Balladę g-moll" op. 23 F. Chopina, „Walc" F. Schuberta – F. Liszta, „Impromptus" H. Bülowa, „Fantazję" na tematy z opery Lunatyczka V. Belliniego – F. Liszta[24]

to dlatego, że

Znakomici artyści koncertujący w Poznaniu prezentowali wysoki kunszt artystyczny, wyszukany smak muzyczny oraz wspaniałe wyczucie oczekiwań publiczności. Bardzo często bowiem włączali w program recitali utwory kompozytorów polskich, szczególnie kompozycje Fryderyka Chopina[25].

---

[23] Ibidem, s. 41.
[24] Ibidem, s. 38.
[25] Ibidem s. 38

Halina Wolf

Syntezy „wertykalne" i „horyzontalne"

Wypowiedzi-syntezy reprezentują więc różny stopień teoretycznej ogólności – z jednej strony, z drugiej zaś – cechę, którą nazwałabym ukierunkowaniem, dzieląc je na „wertykalne" i „horyzontalne". Przez pierwsze chcę rozumieć te opracowania, których jednorodna oś tematyczna wiedzie „od początku do końca", które więc przedstawiają jakiś fenomen w jego rozwoju. To, z jednej strony, rozprawy poświęcone wybitnym twórcom i animatorom poznańskiego życia muzycznego, w przypadku kompozytorów przynoszące charakterystykę właściwych im przekonań estetycznych i artystycznych[26]. Ze strony drugiej – opisy działalności wybranych instytucji muzycznych[27]. Syntezy „horyzontalne" natomiast ujmują opisywane i wyjaśniane zjawisko, niezależnie od jego rozwoju, przekrojowo, przedstawiając w całości jakiś aspekt kultury muzycznej – np. działalność chórów czy utwory tzw. muzyki teatralnej[28] – bądź jej ogół w określonym przedziale historycznym[29].

---

[26] *Biografia twórcza Ryszarda Gardy*, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej Poznania*, red. J. Astriab, W. Kaczocha, Poznań 1996; *Muzyka teatralna Tadeusza Szeligowskiego*, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempiński, J. Tatarska, Poznań 1998, ss. 107-115; *Ryszard Gardo – teatr i muzyka*, [w:] *Twierdza i teatr, Księga Jubileuszowa Teatru Polskiego w Poznaniu*, red. K. Kurek, Poznań 2000, ss. 103-109; *Henryk Opieński i przyjaciele. Poznańskie lata artysty*, [w:] *Musica practica, musica theoretica 10. Muzyka i jej konteksty* cz. II, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2006, ss. 33-43.

[27] Współautor: Janina Tatarska, *Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki*, [w:] *Akademia Muzyczna w Poznaniu w latach 1920-1995*, red. nacz. J. Tatarska, Poznań 1995, ss. 71-92; *Realizacje dzieł scenicznych polskich kompozytorów XX wieku w poznańskim Teatrze Wielkim, w latach 1945-1990*, [w:] *Opera polska w XX wieku*, red. M. Jabłoński, H. Lorkowska, J. Stęszewski, Poznań 1999, ss. 159-173; *U źródeł Pro Sinfoniki. Koncepcje edukacji artystycznej prof. Floriana Dąbrowskiego*, [w:] „Res Facta Nova" nr 7, red. M. Bristiger, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 2004, ss. 47-55; *Muzyka w sercu miasta. Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego*, [w:] „Święty Marcin. Kronika Miasta Poznania" 2006 nr 1, red. L. Trzeciakowski, Poznań 2006, ss. 413-425; Współautorstwo: *Muzyczne serce miasta. Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu*, [w:] „Muzyka, Kronika Miasta Poznania", Poznań 2010, nr 2, ss. 313-332; *Moje spotkania z Pro Sinfoniką* [w:] „Wychowanie Muzyczne" nr 4/2011, ss. 30-31, Lublin 2011.

[28] Por. mój artykuł *Kultura muzyczna Poznania XIX i XX w. Muzyka teatralna.*

[29] Obok już wspomnianej *Kultury muzycznej Poznania w latach 1870-1920* do tej grupy moich opracowań włączam hasło *Kultura masowa*, [w:] *Dzieje Poznania*, t. 2/2, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Poznań – Warszawa 1998, ss. 1318-1327.

Halina Lorkowska

Wśród syntez, które nazwałam „wertykalnymi", dalej chcę zwrócić uwagę na dwa „przypadki szczególne": to działalność poznańskiego Teatru Polskiego oraz osoba Ignacego Jana Paderewskiego. Te dwa kręgi tematyczne „przypadkami szczególnymi" nazywam dlatego, że skupiły one najwięcej mojej uwagi: każdemu poświęciłam kilka publikacji, a wśród nich również wydawnictwo książkowe.

Teatr Polski

Zainteresowanie aktywnością Teatru Polskiego jest kontynuacją zagadnienia podjętego w mojej rozprawie doktorskiej[30]. Zagadnienia z pewnością wartego badawczej uwagi, gdyż teatr – dziś „zwykły" – w latach 1875-1920 był zarazem sceną muzyczną. 25 września 1875 roku, w nowo wybudowanym gmachu (dawniej ul. Wilhelmowska, obecnie 27 Grudnia) odbyło się pierwsze przedstawienie zespołu zawodowego. I od pierwszego dnia w Teatrze pracowały dwa działy: dramatyczny i muzyczny; drugi realizował szeroko zakrojoną działalność koncertową i operową. Warto dodać, że w XIX stuleciu działały w Polsce tylko dwa teatry operowe: w Warszawie i we Lwowie, a więc muzyczna działalność Teatru awansowała tę placówkę do rangi trzeciej polskiej sceny operowej. Jeśli więc poświęciłam tej instytucji kolejne artykuły[31], do dlatego, że Teatr Polski we wspomnianych latach był z pewnością jedną z najważniejszych – jeżeli nie najważniejszą – placówką w kulturalnym pejzażu Poznania (i Wielkopolski) – znaczącą nie tylko dla poznańskiej kultury muzycznej, lecz i dla wartości patriotycznych i narodowych, z uporem kultywowanych i demonstrowanych przez Poznańczyków wbrew pruskim

[30] Por. *Muzyka w Teatrze Polskim w Poznaniu 1875-1920*, Poznań 2005.

[31] *Jak teatry poznańskie Polskę witały*, [w:] *Naczelna Rada Ludowa 1918-1920*. „Kronika Miasta Poznania", red. L. Trzeciakowski, Poznań 1998, ss. 155-162; *Opera w Teatrze Polskim*, [w:] *Uśmiech Melpomeny – Teatry Poznania*, „Kronika Miasta Poznania", red. L. Trzeciakowski, Poznań 2000, ss. 144-154; *Wokół „Świąt Mickiewiczowskich" organizowanych przez poznańczyków w latach 1875-1920 w Teatrze Polskim w Poznaniu*, [w:] *Mickiewicz i muzyka. Słowa, dźwięki, konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 2000, ss. 93-97.

Halina Lowka

restrykcjom, przez Polaków przeciwstawianą zwłaszcza działalności niemieckiego Teatru Miejskiego.

Ignacy Jan Paderewski

Co do Ignacego Jana Paderewskiego, jego osobą – niezwykłą biografią, wszechstronnością talentów jako pianisty wirtuoza i kompozytora, a zarazem polityka i męża stanu – jestem zafascynowana od dawna. Te zainteresowania badawcze zaowocowały kilkoma artykułami mojego autorstwa[32], kulminując w książkowej monografii[33] (której nie dołączam jednak do osiągnięcia naukowego z racji jej popularnonaukowego charakteru). Zamiast jej omówienia, pozwolę sobie przytoczyć recenzję wydawniczą tej publikacji autorstwa dr hab. Michała Piotrowskiego[34]:

Prof. Halina Lorkowska od dawna poświęca badawczą uwagę Ignacemu Janowi Paderewskiemu – jego biografii i wszechstronnej działalności: kompozytorskiej, pianistycznej, politycznej i społecznej. Rozległość tych zainteresowań odzwierciedla choćby bibliografia, załączona do książki, o której za chwilę będzie mowa.

Ich geneza zaś wydaje się przynajmniej dwojaka. Z jednej strony, to z pewnością „zasługa" przedmiotu owych dociekań: warta bacznej uwagi przebogata, nietuzinkowa osobowość i wspomniana, wielostronna aktywność I. J. Paderewskiego, uwieńczona równie wielorakimi jego zasługami – dla polskiej i światowej kultury muzycznej, ale, w opinii naszych rodaków zdaje się przede wszystkim – dla Polski, jej niepodległego bytu, odzyskanego po przeszło

---

[32] *Jak Ignacy Jan Paderewski w Poznaniu koncertował*, [w:] *Homines, Ars et Scientia*, red. J. Astriab, A. M. Kempiński, H. Kostrzewska, Poznań 2000, ss. 11-19; *Poznańskie dni Ignacego Jana Paderewskiego*, [w:] *Ignacy Jan Paderewski. Twórca w świecie kultury*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, ss. 129-147; *Poznańskimi śladami I. J. Paderewskiego*, „Przegląd Wielkopolski" 2009 nr 1, ss. 5-11; *Ignacy Jan Paderewski's visits to Poznań*, [w:] *Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań. Music and theory. Selected articles*, Poznań 2010, ss. 11-28.

[33] *Ignacy Jan Paderewski – człowiek i dzieło*, Poznań 2013.

[34] Tekst niepublikowany, dostępny w archiwum Wydawnictwa Akademii Muzycznej w Poznaniu.

Halina Lorkowska

stuleciu niewoli. Ze strony drugiej, to zapewne powinność, którą określiłbym mianem „lokalnego patriotyzmu". „Lokalnego" – znów w dwojakim sensie. Bo, po pierwsze, ze wszech miar godne uwagi, upamiętniania i przypominania – zwłaszcza mieszkańcom Grodu Przemysła – są silne więzi łączące tego wirtuoza i polityka z Poznaniem. A po wtóre, wszak imię Paderewskiego nosi uczelnia, której autorka monografii jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym. Jeśli dodać, że prof. Halina Lorkowska piastuje obecnie godność rektora tej szkoły – rzec można, iż poznańska Akademia Muzyczna spłaciła wreszcie „dług" wobec swego patrona, projektując wydanie obszernej publikacji mu poświęconej.

Od razu wyznam, że – w mojej opinii – to dług spłacony z nawiązką. Publikacja, która jest przedmiotem oceny, jest bowiem opracowaniem zasługującym na najwyższe uznanie, a to bodaj ze wszystkich względów: zarówno merytorycznych, jak i formalnych.

Najpierw podkreślę więc rozległość obszaru, który Autorka zamyka w prezentowanej książce. Otóż, jeśli zważyć na, wcześniej wspomnianą, wszechstronność zainteresowań i poczynań bohatera monografii, ich ujęcie w jednym opracowaniu z pewnością nie było łatwe: ogarnięcie tak szerokiego horyzontu poznawczego wymagało równie wszechstronnych kompetencji badawczych: historyka i teoretyka muzyki, znawcy dziejów politycznych nie tylko Polski, lecz także Europy i świata, wreszcie doskonałej znajomości niegdysiejszych realiów życia społecznego i kulturalnego Grodu na Wartą, którym H. Lorkowska poświęca niemało uwagi.

Tymczasem z wszystkich tych niełatwych zadań Autorka wywiązała się doskonale, przedstawiając szeroko zakrojoną – liczącą blisko dziesięć arkuszy – monografię, opracowaną ze wszech miar kompetentnie. Co równie ważne, mam przed sobą tekst uporządkowany wedle dobrze obmyślonego planu – z podziałem na część główną („Człowiek i dzieło") i „Addenda".

W części głównej prof. H. Lorkowska szczegółowo opisuje życia i działalność Paderewskiego, przyjmując chronologiczną oś tego opisu. W kolejnych

Halina Lork

rozdziałach śledzimy więc sylwetkę bohatera monografii: od „Lat wczesnych (1860-1887)" – do „Ostatnich akordów". W „Addendzie" natomiast Autorka pomieściła dwa główne wątki. Mianowicie, w pierwszych pięciu rozdziałach wiedzie nas przez wszystkie poznaniana związane z działalnością tego pianisty i polityka, również w układzie chronologicznym: od jego pierwszej wizyty w Grodzie Przemysła („Poznańskie dni Ignacego Jana Paderewskiego") – do czasów nam bliższych, zamykając tę część klamrą-rozdziałem „Po latach...", poświęconym nadaniu poznańskiej Akademii imienia I. J. Paderewskiego i uroczystości sprowadzenia jego zwłok do Polski.

Bacznej uwagi wart jest również „Aneks", kończący monografię. Zawiera on bowiem nie tylko teksty „standardowo" przypisywane do aneksów („Spis kompozycji", „Literatura", „Indeks nazwisk"), ale także, nader szczegółowo opracowane, I. J. Paderewskiego „Kalendarium życia i twórczości". Lecz przecież i owe „standardowe" rozdziały „Aneksu" warto polecić wnikliwej lekturze, bowiem wykaz kompozycji Autorka sporządziła z wielką pieczołowitością, a bibliografia – przedmiotowa i podmiotowa – aczkolwiek opatrzona dopiskiem „Wybór", obejmuje blisko 150 tytułów.

Już wyżej wspomniane walory zdają się przesądzać o wysokiej ocenie omawianego opracowania; do nich trzeba wszak dodać jeszcze przynajmniej dwa. To, po pierwsze, dokumentacyjna warstwa monografii: jej lektura pokazuje, iż wszystkie momenty życia, działalności i muzycznej twórczości I. J. Paderewskiego są poparte odpowiednią ewidencją empiryczną: Autorka, przedstawiając je czytelnikowi, sumiennie odwołuje się do informacyjnych źródeł. Stąd na poły właśnie dokumentacyjna formuła opracowania, imponująca liczbą prawie 450 bibliograficznych odwołań-cytatów. I jeszcze jedna zaleta: to z pewnością polszczyzna właściwa książce – jestem przekonany, że dla jej redaktora adiustacja tekstu będzie tylko przyjemnością.

Sumując: monografia autorstwa prof. Haliny Lorkowskiej, „Ignacy Jan Paderewski. Człowiek i dzieło", bez wątpienia jest warta wydania – i jej

Halina Lork

publikację gorąco zalecam Wydawnictwu Akademii Muzycznej w Poznaniu. Czynię to również w imieniu przyszłych czytelników opracowania, których – jestem przekonany – liczne grono publikację przyjmie z wdzięcznością.

Jak widać, cytowana opinia w szczególności uzasadnia włączenie muzycznej, ale też politycznej i społecznej, aktywności I. J. Paderewskiego w obręb dziejów Poznania – związki tego wielkiego Polaka z nadwarciańskim miastem są rzeczywiście szczególne. Właśnie im poświęciłam odnośne artykuły, a podsumowanie tego wątku przynosi rozdział wspomnianej monografii *Poznańskie dni Ignacego Jana Paderewskiego*. Piszę tam[35]:

Historia poznańskich dni I. J. Paderewskiego dzieli się w sposób niezwykle wyraźny na cztery okresy:

– pierwszy to czas koncertów mistrza w Poznaniu, w salach: Teatru Polskiego 15 lutego 1890 roku i 12 grudnia 1901 roku; sali Jeana Lamberta – 13 lutego 1890 roku i 29 października 1901. Owe cztery wieczory[1] były jedynymi artystycznymi odwiedzinami grodu Przemysła przez wielkiego pianistę;

– drugi to wybrane dni lat: 1918, 1919, 1924, kiedy to I. J. Paderewski bywał w Poznaniu jako polityk, mąż stanu, pierwszy premier rządu II Rzeczypospolitej;

– trzeci to lata nawiązywania przez Paderewskiego kontaktów duchowych z poznańczykami, lata 1928, 1931, 1932, 1934, 1935, które wpisywały jego imię w historię kultury grodu Przemysła;

– czwarty to lata przypadające na drugą połowę XX wieku, lata rocznic, jubileuszy, lata przywracania imienia I. J. Paderewskiego kulturze polskiej.

Już te więzi wybitnego artysty i męża stanu z Poznaniem w pełni, jak sądzę, uzasadniają jego „poznańskość", a przecież Paderewski jest też patronem „mojej" szkoły – poznańskiej Akademii Muzycznej, więc bez wątpienia i z tej racji należy mu się szczególna uwaga.

---

[35] H. Lorkowska, *Ignacy Jan Paderewski. Człowiek i dzieło*, Poznań 2013, ss. 163-208.

Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych/artystycznych i innych form działalności (dydaktycznej, organizacyjnej, popularyzującej naukę, współpraca z instytucjami, organizacjami, towarzystwami naukowymi)

Obok moich zainteresowań badawczych życiem muzycznym miasta Poznania, czego wyrazem są zaproponowane jako dzieło o wspólnej tematyce artykuły (por. zał. nr 5), z racji mego także historycznego wykształcenia znalazłam się w zespole młodych historyków, którzy pod opieką naukową prof. dra hab. Lecha Trzeciakowskiego (p. profesor był promotorem mojej pracy doktorskiej) zajmowali się m.in. badaniami nad historią Targów poznańskich. Mnie przypadły w udziale kwerendy dotyczące relacji Targi Poznańskie, a kultura, z których powstał m.in. artykuł *Nie tylko handel czyli muzy targowe,* wydany w księdze jubileuszowej z okazji 75-lecia istnienia Targów *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1998).

Na zamówienie Telewizji Polskiej i Ministerstwa Edukacji Narodowej dla Powszechnej Wideoteki Edukacyjnej przygotowałam dwie pozycje (1998) – książki edukacyjne do pakietów multimedialnych. Obie pozycje zostały zrecenzowane przez prof. E. Bogusławskiego i prof. A. Grochowalskiego. Pierwsza zatytułowana *Kształty muzyki* (współautor Waldemar Malicki) przedstawia wybrane formy muzyczne od form polifonicznych średniowiecza po hybrydowe, graficzne kształty muzyki dwudziestego pierwszego stulecia i towarzyszy 12 audycjom zrealizowanym w studio telewizyjnym przez tego znakomitego pianistę.

Druga – *Sztuka chóralnego śpiewu* (współautor chórmistrz Leszek Bajon) jest słownym, teoretycznym uzupełnieniem (teksty wraz ze słowniczkiem muzycznym) 6 programów zrealizowanych z Chórem Chłopięco-Męskim Filharmonii Poznańskiej „Poznańskie Słowiki" przez prof. S. Stuligrosza.
Dzięki funduszom wyasygnowanym przez uczelnię w 2005 roku ukazała się książka *Z życia muzycznego Poznania. Muzyka w Teatrze Polskim, w Poznaniu*

1875-1920 będąca wersją mojego doktoratu, o której wspominam już na ss. 23-24.

Udział w Konferencjach i Sympozjach to dla teoretyka muzyki przestrzeń, w której może zdobywać doświadczenie zawodowe, uczyć się różnorodnych form wypowiedzi naukowej. Przed rokiem 1994, rokiem uzyskania stopnia doktora nauk humanistycznych, zdobywałam szlify naukowca uczestnicząc w 15 konferencjach (por. zał. 7.1.), od roku 1995 – wygłosiłam 23 referaty w różnych ośrodkach, relacjonowały one przede wszystkim moje wyniki badań nad kulturą muzyczną Poznania (por. zał. 7.2.). Większość tekstów (28) wygłoszonych w ramach konferencji zostało wydanych przez akademickie wydawnictwa Akademii Muzycznych i Uniwersytetów (por. zał. nr 6).

Obok wymienionych wyżej tekstów, w różnych wydawnictwach ukazało się drukiem 12 moich artykułów popularnonaukowych (por. zał. nr 6.3. – publikacje popularnonaukowe).

Do znaczących działań w mojej pracy teoretyka muzyki zaliczam także współpracę z wydawnictwem Akademii Muzycznej i poznańskim Wydawnictwem św. Wojciecha. W tym ostatnim jako redaktor serii w ciągu trzech lat 2005-2007 przygotowałam redakcyjnie wydawnictwo poświęcone św. Janowi Pawłowi II wówczas polskiemu papieżowi, którego Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu czciła specjalnymi projektami artystycznymi (por. zał. nr 6.4. – redakcje). Natomiast w macierzystym wydawnictwie czuwałam m.in. nad stroną redakcyjną znaczącej pozycji książkowej, nieżyjącego już pedagoga naszej uczelni, wieloletniego dziekana Wydziału Instrumentalnego, a zarazem wieloletniego recenzenta muzycznego poznańskich gazet Andrzeja Saturny (1927-2008) *Artyzm i rzemiosło* (Poznań, 2012). W książce znalazły się rozproszone uprzednio teksty autora z lat 1965-1990, które pozwoliły na uzyskanie szerokiej panoramy życia muzycznego Poznania w ww. okresie. Artykuły wybrane do książki ukazywały się w: „Głosie Wielkopolskim",

magazynie „Tydzień", piśmie społeczno-kulturalnym „Nurt" (por. zał. nr 6.4. – redakcje).

Upowszechnianie nauki

Na zaproszenia różnorodnych Instytucji Kultury i Nauki, m.in.: Uniwersytetu Szczecińskiego, Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, Filharmonii Poznańskiej im. T. Szeligowskiego, Uniwersytetów III Wieku w Poznaniu i Wielkopolsce, Szkół Muzycznych II stopnia z regionu wielkopolskiego, wygłosiłam szereg wykładów popularnonaukowych (39) o różnorodnej tematyce (por. zał. 8.1., 8.2.).

W styczniu 2015 roku miałam możliwość wygłoszenia wykładów o muzyce polskiej XIX i XX wieku w Chinach (Shenyang, Qingdao, Pekin). Wykłady tłumaczone były na język chiński i stanowiły uzupełnienie recitali muzyki polskiej pianisty Piotra Szychowskiego. Koncerty i wykłady odbyły się dzięki współpracy poznańskiej Akademii Muzycznej oraz Instytutu Polskiego działającego przy Ambasadzie Polskiej w Pekinie.

Miałam także przyjemność wygłoszenia 8 wykładów inauguracyjnych w macierzystej uczelni, filii poznańskiej Akademii w Szczecinie oraz w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu na pierwszej inauguracji nowej jednostki (2010 r.), a także na pierwszej inauguracji Akademii Sztuki w Szczecinie (2010) (por. zał. nr 8.3.).

Działalność dydaktyczna

Praca ze studentami zawsze była i jest dla mnie źródłem wielkiej satysfakcji, którą dokumentują chociażby spotkania z absolwentami życzliwie wspominającymi prowadzone przeze mnie zajęcia oraz opinie aktualnych studentów. Do roku 2012 moje godziny dydaktyczne wypełniały wykłady z *Historii muzyki XX i XXI w. z literaturą* dla studentów kierunku instrumentalistyka oraz *Seminarium muzyki polskiej XX i XXI w.* dla studentów

Halina Wolf

kierunków: kompozycja i teoria muzyki oraz dyrygentura. Forma zajęć seminaryjnych sprawia zawsze, że budują się interakcje pomiędzy pedagogiem a studentami. Tworzenie takich relacji było zawsze moją troską i zarazem wyzwaniem, które staje przed prowadzącym zajęcia. Myślę, że temu wyzwaniu udało mi się sprostać. Obecnie moje zajęcia ze studentami wszystkich wydziałów uczelni koncentrują się wokół przedmiotu *Seminarium prelekcji*, które realizuję wg autorskiego programu zgodnego z założeniami KRK w aspekcie wiedzy, umiejętności i kompetencji tzw. miękkich. Zagadnienia, które wspólnie omawiamy, analizujmy i realizujemy mają przygotować studentów kierunku instrumentalistyka do umiejętnego, godnego, mądrego prezentowania siebie jako artysty i pedagoga oraz swojej muzyki. Zajęcia te cieszą się zainteresowaniem studentów i sprawiają mi wiele satysfakcji. Natomiast adepci kierunku kompozycja i teoria muzyki w ramach tegoż seminarium zdobywają wiedzę i umiejętności bycia artystą słowa, a swoje kompetencje sprawdzają w praktyce przygotowując słowo o muzyce do projektów artystycznych pedagogów i studentów uczelni realizowanych w różnych przestrzeniach koncertowych.

W ramach dydaktyki pełniłam i pełnię również funkcję opiekuna naukowego prac magisterskich. W okresie 1994-2015 byłam promotorem 12 prac na kierunku kompozycja i teoria muzyki (por. zał. nr 9.1.), 2 prac na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej (por. zał. nr 9.2.) oraz 8 prac dyplomowych na kierunku wokalistyka (por. zał. nr 9.3.). Wszystkie wymienione prace zostały wysoko ocenione przez recenzentów. Jedna z prac napisana na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej przez Dorotę Grochowską nt.: *Audycje muzyczne. Autorski projekt realizacji przedmiotu w szkole muzycznej I stopnia, Zeszyt ćwiczeń*, uzyskał pozytywne recenzje Centrum Edukacji Artystycznej i została wydana w formie *Zeszytu ćwiczeń do Audycji Muzycznych* (Lublin 2002 r.). Dziekani Wydziału Kompozycji, Dyrygentury,

Halina Lovik

Teorii Muzyki i Rytmiki 13-krotnie powierzyli mi rolę recenzenta prac magisterskich w specjalności teoria muzyki (por. zał. nr 10).

Działalność organizacyjna

W latach 1999-2005, w czasie dwóch kadencji rektorskich prof. dra hab. Stanisława Pokorskiego, JM Rektor powierzył mi obowiązki starszego specjalisty ds. organizacyjnych i artystycznych Rektora. Do moich zadań należała koordynacja pracy artystycznej i naukowej uczelni. Był to początek działań funkcjonującego dziś Biura Rektora w aspekcie promocji pedagogów i studentów. Obserwując i uczestnicząc w pracach Kolegium Rektorskiego uczyłam się trudnej sztuki zarządzania uczelnią.

W 2005 roku Uczelniane Kolegium Elektorów powierzyło mi funkcję prorektora ds. artystycznych i naukowych. Do moich zadań należało wówczas (dwie kadencje, 2005-2012) przeprowadzenie uczelni przez czas reform: wprowadzenie w pełni systemu bolońskiego 3+2 w ramach kierunków funkcjonujących w uczelni; wprowadzenie i rozwój wymiany międzynarodowej pedagogów i studentów w ramach programu Socrates-Erasmus; organizacja kształcenia wg standardów, by pod koniec kadencji przygotować uczelnię do wprowadzenia Krajowych Ram Kwalifikacji jako obowiązującej procedury kształcenia akademickiego. Moim zadaniem – jako prorektora ds. artystycznych – stały się także prace mające na celu stworzenie standardów polityki działalności artystycznej uczelni. W czasie obu kadencji na stanowisku prorektora podjęłam się również *pro publico bono* prowadzenia Fundacji Akademii. W ciągu tych lat Fundacja konsekwentnie rozszerzała pola swojej działalności ściśle współpracując z uczelnią w realizacji promocji i działalności artystycznej pedagogów i studentów, a także występując w konkursach o granty dla podmiotów pozarządowych.

Od 1 września 2012 roku, po uzyskaniu akceptacji Uczelnianego Kolegium Elektorów, prowadzę poznańską uczelnię jako rektor. Swoją rolę rektora pojmuję

Halina Łowke

jako misję powierzoną mi przez społeczność akademicką. Pełnię ją żywiąc przekonanie, że pracując z całych sił razem z moimi współpracownikami budujemy przyszłość naszej *Almae Matris*, która w 2015 roku obchodziła jubileusz 95-lecia istnienia. Pracujemy zespołowo, bo jak mawiał Janusz Korczak, charyzmatyczny wychowawca, nauczyciel, lekarz *praca w zespole to mądrość, przyjemność i bezpieczeństwo*.

Za swoją pracę dydaktyczną, organizacyjną i artystyczną w latach 1983-2008 otrzymałam 14 nagród rektorskich, a w 2011 roku Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za osiągnięcia dydaktyczne i artystyczne.

Obok prac na rzecz Uczelni zespołowa praca jest również moim udziałem jako członka dwóch kapituł przyznających honorowe nagrody i wyróżnienia. Są to: Kapituła Nagrody Lidera Pracy Organicznej przyznającej statuetki *Hipolitów*[36] działająca przy Poznańskim Towarzystwie im. Hipolita Cegielskiego; Kapituła Nagrody J.E. Ks. Arcybiskupa Metropolity Poznańskiego za wybitne osiągnięcia w sferze kultury katolickiej. Działam także w Radzie Inicjatyw Naukowych i Kulturalnych działającej w ramach Kurii Metropolitarnej.

W dniu 5 kwietnia 2016 roku Uczelniane Kolegium Elektorów powierzyło mi ponownie funkcję rektora Akademii Muzycznej im I. J. Paderewskiego w Poznaniu na kadencję 2016 – 2020.

Upowszechnianie kultury muzycznej

Mój opis sposobów realizowania się w zawodzie teoretyka muzyki chciałabym teraz uzupełnić o – dla mnie niezwykle ważną – działalność artystyczną na estradzie koncertowej: przygotowywanie i wygłaszanie słowa o muzyce, kontakt z publicznością. Uważam, że przez profesjonalnie przygotowane, pięknie i mądrze wygłoszone słowo mogę zbliżać ludzi do tajemniczego świata muzyki.

---

[36] Statuetki patrona nagrody Hipolita Cegielskiego przyznawane są wybitnym postaciom kościoła, kultury, gospodarki i nauki. Statuetkę z numerem 1 otrzymał św. Jan Paweł II (2001)

Halina Lorek

Moje wtajemniczenie w tak pojmowaną edukację muzyczną rozpoczęło się jeszcze w czasie studiów na kierunku kompozycja i teoria muzyki, i trwało przez lat blisko dwadzieścia (1973-1993), dzięki poznańskiej Pro Sinfonice – Młodzieżowemu Ruchowi Miłośników Muzyki, który stał się absolutnym fenomenem upowszechniania kultury muzycznej wśród dzieci i młodzieży. Założyciel Ruchu Andrzej Alojzy Łuczak (1930-2011), dzięki swojej filozofii edukacji, wychowując młodzież wielkopolską, nie tylko kształtował jej upodobania muzyczne, ale również wpajał zasady uczciwości oraz otwartości na świat i ludzi; zasady społecznego współdziałania i mądrego organizowania wysiłku *pro publico bono*. Byłam dla młodzieży pro sinfonikowskiej nauczycielem, opiekunem kół funkcjonujących na terenie szkół różnych szczebli w Poznaniu i regionie, gospodynią koncertów dla różnych stopni wtajemniczenia od przedszkolaków po studentów, wreszcie skrybą piszącym o muzyce dla „małych i dużych". Moje artykuły wydawano w Zeszytach Muzycznych. Na owe czasy stanowiły one swoiste kompendium wiedzy o muzyce i muzykach Polski, Europy i świata. Mój czas dla Pro Sinfoniki mogę zamknąć liczbą 90 prelekcji koncertowych i liczbą 50 artykułów programowych. Innym doświadczeniem artystycznym, a zarazem wychowawczo-edukacyjnym był mój udział jako narratora i jednocześnie „Pani od muzyki" (przed każdym spektaklem odbywała się lekcja poznawania instrumentów orkiestry) w 30 spektaklach baletowych do muzyki bajki symfonicznej *Piotruś i wilk* S. Prokofiewa, zrealizowanych przez zespół baletowy Teatru Wielkiego im. S. Moniuszko w Poznaniu (1992-1994).

Jeszcze inne doświadczenie edukacyjne przyniosła mi realizacja autorskiego programu edukacyjnego zamówionego przez Departament Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego. Już wtedy (2002-2005), w ramach pomysłu na tzw. *kulturę otwartą* poprowadziłam 60 koncertów w salonach muzycznych stworzonych w wybranych miastach Wielkopolski. Spotykając się z młodzieżą starałam się wprowadzić ją do mojego świata wartości

i piękna, mając nadzieję, że muzyka pozwoli im lepiej odnaleźć się w codziennym życiu.

W latach 2000-2010 moja pasja głoszenia słowa o muzyce zyskała nowe przestrzenie realizacyjne. Zmienił się także charakter moich działań z edukacyjnych na upowszechnieniowe.

Na zaproszenie dyrekcji Filharmonii Poznańskiej im. T. Szeligowskiego, która wprowadziła zwyczaj wygłaszania 15-minutowego mini wykładu przed koncertem zrealizowałam 12 projektów artystycznych (por. zał. nr 11.1.).

Kolejne prelekcje – słowo o muzyce – dane mi było zrealizować w ramach różnorodnych projektów uczelnianych, m.in. były to koncerty symfoniczne (15), kameralne (25), spektakle choreografii muzyki (3) (por. zał. nr 11.2. – wybór) , Letnie Koncerty Ratuszowe (50 projektów) (por. zał. nr 11.3. – wybór).

W 2007 roku podjęłam współpracę z prof. dr hab. Bohdanem Boguszewskim Dyrektorem Artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego Sacrum non Profanum, który odbywa się corocznie w miesiącu sierpniu w Trzęsaczu, Szczecinie i Świnoujściu. Każdy Festiwal miał zawsze swój motyw przewodni, którym była muzyka wybranego kompozytora, i tak: w 2015 roku Festiwal poświęcony był muzyce Karola Szymanowskiego, w 2014 roku – muzyce Wojciecha Kilara, w 2013 roku – Krzysztofa Pendereckiego, w 2012 roku – Henryka Mikołaja Góreckiego (zm. 2010), w 2011 roku – muzyce Marka Jasińskiego (zm. 2010), w 2010 roku była to muzyka Fryderyka Chopina. W ciągu 9 edycji Festiwalu w latach 2007-2015 zrealizowałam (specjalnie przygotowanych) 40 wystąpień ze słowem o muzyce w ramach festiwalowych koncertów. Oprócz bycia gospodynią koncertów, organizatorzy Festiwalu zaprosili mnie do prac redakcyjnych (*Księga Festiwalowa*) oraz do grupy konsultantów muzycznych. Natomiast na prośbę realizatorów filmów dokumentalnych o *Festiwalu Sacrum non Profanum* przygotowałam specjalne teksty moderujące poszczególne sekwencje filmu. Uczestniczyłam w czterech tego typu realizacjach, które weszły do obiegu publicznego (por. zał. 11.4. – inne)

Halina Lorek

i zostały wyemitowane przez Telewizję Polonia. Ostatnia emisja filmu o Festiwalu z roku 2015 *Zauroczeni Szymanowskim* odbyła się pierwszego listopada 2015 roku o godz. 15:45 w Telewizji Polonia.

Teoretyk muzyki w moim przekonaniu wówczas osiąga pełnię zawodową, gdy w sposób harmonijny uda mu się połączyć pracę naukowo-dydaktyczną z misją edukacyjno-upowszechnieniową. Bo to przecież on może dzięki swej wiedzy, umiejętnościom i kompetencjom przekazywać słuchaczom wiedzę o muzyce, wprowadzać w arkana kultury muzycznej, wprowadzać do świata wartości, wychowywać do uczestnictwa w kulturze. Przez całe moje zawodowe życie wyznawałam i wyznaję taką filozofię mego zawodu, według niej postępuję i będę postępować nadal.