

dr hab. Michał Moc

Dziedzina sztuki, dyscyplina: sztuki muzyczne
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

RECENZJA
osiągnięć dra Andrzeja Karałowa,
w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora habilitowanego
w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne.

Zleceniodawca:

Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina na podstawie uchwały 17/12/03/2024 w sprawie wyznaczenia członków komisji habilitacyjnej w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne, wszczętym na wniosek dr Andrzeja Karałowa.

Zamiarem recenzenta jest analiza i ocena wskazanego dzieła/materiałów przedłożonych przez autora wniosku w celu wyrażenia opinii zakończonej jednoznacznie konkluzją – w świetle przepisów określonych w art. 219 ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*. Z podstawy prawnej wynika, że niniejsza opinia zawierać będzie następujące elementy:

- 1) ocenę wraz z uzasadnieniem, czy w dorobku osoby ubiegającej się o nadanie stopnia doktora habilitowanego znajdują się osiągnięcia stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny,**
- 2) stwierdzenie, czy wśród wskazanych do oceny osiągnięć znajduje się co najmniej jedno zrealizowane oryginalne osiągnięcie artystyczne.**

Do informacji o powierzeniu funkcji recenzenta została załączona (m.in. w postaci dostępu do serwera z plikami) bardzo obszerna dokumentacja zawierająca:

- wniosek dra Andrzeja Karałowa
- autoreferat
- partytury i nagrania utworów wskazanych jako podstawa oceny
- dane wnioskodawcy, kopię dokumentu potwierdzającego uzyskanie stopnia doktora, wykaz osiągnięć oraz związane z nimi skany (w tym dotyczące wykonań, konkursów i nagród, publikacji, szeroko pojętego uczestnictwa w życiu muzycznym)

Ad 1.

Dr Andrzej Karałow to twórca zdecydowanie rozpoznawalny w środowisku kompozytorskim, postać stale obecna w polskiej kulturze muzycznej. W swoim pokoleniu (a jest artystą stosunkowo młodym wśród aspirujących do najwyższego stopnia naukowego) wyróżnia go z jednej strony niesłabnąca aktywność – tak w pokazywaniu własnej muzyki, jak i w zaangażowaniu akademickim, z drugiej niezmienny wizerunek uważnego, wrażliwego obserwatora otaczającego świata, czerpiącego inspiracje z natury. Inspiracje te, w czasach powszechnego zapatrzenia w świat cyfrowy i skuteczność procesów deterministycznych, jawią się czymś prawdziwie oryginalnym – w dodatku chodzi zarówno o naturę „wokół” (odniesienia do sił przyrody, krajobrazów), ale także i własną (nieskrywany wpływ synestezji, pozostawianie w muzyce przestrzeni na intuicję, emocjonalność, wrażenia, także kosztem niedefiniowania systemów, nieszukania ściśle implementowanych w warsztacie reguł).

Dr Karałow ukończył Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, uzyskując stopień magistra nie tylko z kompozycji (z wyróżnieniem w roku 2016), ale i rok wcześniej (także z wyróżnieniem) w zakresie gry na fortepianie. W roku 2019 otrzymał jako kompozytor stopień doktora (choć błędnie anonsuje go w autoreferacie jako „tytuł”, co zarezerwowane jest tylko dla faktycznych tytułów – tj. tytułów profesorskich). Dwa lata później w macierzystej uczelni ukończył z wynikiem celującym Podyplomowe Studia „Menedżer Muzyki”. Tak wielostronne wykształcenie i nieustawanie w ciągłym uczeniu się, stawiają kandydata wśród osób zdecydowanie godnych naśladowania w kwestii planowania rozwoju zawodowego, zdobywania nowych kompetencji w obliczu rozwijającej się nauki i wciąż poszerzanych horyzontów sztuki. Kompetencje te doceniła zresztą macierzysta jednostka, której dr Karałow pozostaje pracownikiem: najpierw od razu jako asystent, dalej adiunkt, w międzyczasie obejmując istotne merytorycznie i organizacyjnie funkcje Kierownika Pracowni Instrumentacji i Instrumentoznawstwa oraz Sekretarza Katedry Kompozycji.

Dorobek kompozytorski Andrzeja Karałowa jest bogaty – spośród kilkudziesięciu kompozycji wyróżnionych w spisie obejmującym lata od roku 2009, 19 powstało po uzyskaniu stopnia doktora, z nich 7 (siedem) jest wskazanych jako osiągnięcia w procedurze o nadanie stopnia doktora habilitowanego (trzy: *Denudation* – Koncert na fortepian i orkiestrę, *Dunes* – koncert na akordeon, perkusję i smyczki oraz *Veins* na orkiestrę - jako wyodrębnione utwory, a *Florescence* na trio fortepianowe, *Out of the light of the two suns a phantasmagorical city appears* na sextet wokalny i elektronikę, *White Sphere*, *Navy-Blue Background* na przestrojoną altówkę solo, *Particulae lucis* na kwartet smyczkowy - znajdują się (obok wymienionego już *Veins*) na zgłoszonej w całości płycie *There are some nebulae no eye can dispel* (Chopin University Press, UMFC CD 198).

Przekrój obsadowy utworów Andrzeja Karałowa ukazuje szeroki wachlarz kompetencji kompozytorskich – od utworów solowych, przez muzykę kameralną, po orkiestry. Bogate spektrum zainteresowań znajduje odzwierciedlenie także w kompozycjach na big-band, zespoły wokalne, utworach z udziałem muzyków improwizujących, z wykorzystaniem elektroniki, w postaci partytur graficznych, a także formie operowej. Andrzej Karałow, obok kilkunastu laurów kompozytorskich, jest także autorem muzyki na płytach nominowanych do fonograficznej nagrody Fryderyk, jak również adresatem programu Zamówienia

Kompozytorskie (realizowanego przez NIMiT z funduszy MKDiN). Od czasu gdy uzyskał stopień doktora, Chopin University Press wydało drukiem 5 jego kompozycji. W tym samym okresie aż na dziewięciu płytach CD (różnych wytwórni) znalazła się muzyka Andrzeja Karałowa w jego własnych wykonaniach, również w towarzystwie kompozycji innych twórców, a także jako rejestracje muzyki improwizowanej.

W latach poprzedzających procedowany wniosek kandydat dwukrotnie omawiał publicznie swoją twórczość podczas zagranicznych wydarzeń: 5 września 2023 w ramach 34. Takefu International Music Festival w Echizen w Japonii (seminarium „Landscape as a source of music inspiration” dla uczestników kursu kompozytorskiego) i 27 kwietnia 2023 na XIII Academic Spring Readings 2023: Music and Worldview, "Prof. Pancho Vladigerov" National Academy of Music w Sofii (referat „Landscape as a source of artistic inspiration”).

Aktywność artystyczna (w tym zagraniczna) w postaci prezentacji własnej muzyki (nierzadko osobiście w roli pianisty) ma – co istotne – charakter stały i po otrzymaniu stopnia doktora obejmuje przynajmniej kilkanaście koncertów rocznie. Zostały one wskazane (niestety w formie przemieszania koncertów w charakterze kompozytora z tymi w charakterze wykonawcy również cudzej muzyki) w *Wykazie osiągnięć naukowych albo artystycznych* liczącym 38 stron. Okres 2019-2023 ujęty został w listę ponad 70 wydarzeń (na str. 25-31), z czego większość dotyczy prezentacji muzyki Andrzeja Karałowa. Nie bez znaczenia pozostaje zaangażowanie kandydata w promocję nowej muzyki, udział w koncertach improwizowanych oraz wsparcie, jakiego udziela realizując partie fortepianowe w utworach koleżanek i kolegów kompozytorów.

Już przywołane powyżej cząstkowe podsumowanie aktywności artystycznej kandydata jako kompozytora i propagatora nowej sztuki pozwala w pozytywnych barwach zarysować postać artysty zaangażowanego, bardzo aktywnego. Jeśli dodać do tego działalność uczelnianą, a także równoległe artystyczne pasje realizowane w sztukach plastycznych, fotografii – rysuje się obraz twórcy o szczególnie szerokich horyzontach czerpania ze sztuki i oddziaływania na sztukę. Obrazu tego dopełniają złożone do uwzględnienia w niniejszej opinii utwory – choć na ich opis właściwym miejscem będzie druga część recenzji.

Natomiast na etapie poznania sylwetki wnioskodawcy, jego artystycznego światopoglądu i oddziaływania na dyscyplinę - obszarem szczególnie istotnym wydaje się autoreferat. Ta osobista wypowiedź zainteresowanego to bodaj jedyny moment, poza brzmącą muzyką, gdy spotkać można nie samo „dzieło”, a człowieka za nim (lub niekiedy przed nim) stojącego. To w autoreferacie kandydat, odizolowany przecież od innych możliwości kontaktu z recenzentami i gremiami decydującymi o powodzeniu procedury habilitacyjnej, ma okazję przemówić w swoim imieniu, o sobie, zadbać o swój wizerunek i jego spójność z wyobrażeniem doktora habilitowanego jako artysty dojrzałego, gotowego do pracy artystycznej/naukowej na najwyższym poziomie samoświadomości i autorefleksji odnośnie do twórczych wyborów. Recenzent z niemałym smutkiem przyznaje, że – z tego punktu widzenia – autoreferat kandydata jest jedynym nie dość zadowalającym elementem dokumentacji. Klamrę autoreferatu stanowią: przypomnienie ścieżki kształcenia oraz faktograficzny skrót w postaci list zawierających: przywołanie wybranych aktywności w roli kompozytora i pianisty, a także wskazanie prowadzonych zajęć dydaktycznych i współorganizowanych przedsięwzięć.

Strony 2-31 to opis dzieł załączonych do oceny, który - choć początkowo daje nadzieje na ukazanie perspektywy pogłębionej autorefleksji, wytłumaczenie istoty twórczych wyborów – niestety pozostaje na poziomie dużego uogólnienia i przywoływania rozmaitych źródeł, obserwacji, skojarzeń, przedstawianych nierzadko jako inspiracje, ale bez ukazania metodologicznej lub warsztatowej podwaliny (choćby konkretnych przykładów odwzorowania inspiracji w warsztacie/metodzie/systemie kompozytorskim, nie w samej deklaracji „istnienia powodu” i pokazania „rezultatu”). Recenzent ma więc niedosyt płynący z poczucia, że o ile muzykę Karłowca może poznać słuchając jej lub analizując partytury, to już samego kompozytora, sposób jego pracy kompozytorskiej (a to kompozytor, nie utwory mają otrzymać stopień) poznać trudniej, gdyż niejako chowa się on za swoimi dziełami. Nie dowiadujemy się w jaki sposób je komponował, jak deklarowane inspiracje przekładały się na elementy warsztatu kompozytorskiego, jakim podlegały formalnym wyborom na gruncie przyjętych zasad/reguł/metod, wiemy jedynie, że takie „elementy” - jak choćby pejzaż, przyroda, fotografia, światło - były powodami. Znamy rezultaty, ale ów typ deklaracji, na podobnym poziomie uogólnienia, mógłby przedstawić także autor niewykształcony, tworzący muzykę intuicyjnie, a nawet mógłby przedstawić je do podobnej muzyki zupełnie kto inny, gdyż bez wskazania konkretnych elementów osobistego działania warsztatowego, przyjętych kryteriów, choćby ogniwi autorskiego systemu, nie sposób potwierdzić, że konkretna technika twórcza jest oryginalna, że jest elementem dojrzałego, osobistego języka twórczego. A jeśli inspiracje pozostawałyby tylko ogólnymi skojarzeniami, motywatorami, jedynie wskazaniemi dla intuicyjnie kreowanych barw, a nie źródłem własnych zdefiniowanych metod, autorskich sieci zależności, w końcu własnego języka (w szerszym tego słowa rozumieniu)? Muzyka byłaby z pewnością wciąż tak samo ciekawa dla słuchacza, dla którego świadomość analityczna twórcy i używanie/nieuzywanie autorskich systemów mogą pozostawać obojętne (a może nawet ciekawsza, bo poznając inspiracje, miałby wrażenie odpowiedzi na ulubione pytanie laików: „O czym jest ten utwór?”). Dla profesjonalistów jednak istniałoby niebezpieczeństwo, że utwory pisane głównie „w określonej aurze”, przede wszystkim podług swobodnej inspiracji lub jako „liniowe następstwo napięć i odprężeń” – tj. bez świadomego zaszczepienia w nich systemowego muzycznego ego, mogłyby pozostawać pewnego rodzaju fantazjami muzycznymi, nie dziełami dojrzałego twórcy zaopatrzonego w bazę naukową, właściwą np. stopniowi doktora habilitowanego.

Kiedy magister uzyskuje stopień doktora, doceniamy jego dorobek na drodze rozwoju w danej w dyscyplinie pod czyjąś opieką. Wówczas pełna samodzielność i samoświadomość w wyzyskiwaniu własnych systemów nie jest kluczowym kryterium. Kiedy natomiast doktor uzyskuje stopień doktora habilitowanego, doceniamy już właśnie ową jego samodzielność w dojrzałym korzystaniu ze świata zastanego i rozwijaniu go - aby mieć pewność, że kolejne dzieła będą kreowane inaczej niż dotąd, świadomie i nigdy wtórnie, z rolą intuicji/inspiracji tylko jako napędu do pogłębiania wiedzy, nie zaś eksponowanego wyróżnika indywidualności. Przecież to nie posiadanie inspiracji jest dowodem twórczej dojrzałości(!), a nawet nie sam rezultat inspiracji, ale proces samodzielny i świadomego przejścia od inspiracji do rezultatu. Im więcej więc skupienia na inspiracji, a nie na owym procesie, tym dalej do potwierdzenia wyższych kwalifikacji. To dlatego miejscem na przeprowadzenie właściwej autoprezentacji jest nie tylko utwór (który jako byt artystyczny podlega ocenie całkowicie subiektywnej), ale właśnie autoreferat, który daje przestrzeń do omówienia wspomnianego procesu.

Recenzent ma pełne przekonanie, że muzyka Karałowa jest dla ogółu odbiorców ciekawa, że kompozytor odmalowuje muzycznie „dźwiękostany” w sposób artystycznie uczciwy – tzn. „tak jak je czuje”, jak je sobie wyobraża i jak uważa, że będą przykuwały uwagę - jak czyni to pejzaż czy fotografia. Da się jednak zachwycać pejzażem lub utrwalić ciekawą, nawet niejednoznaczną artystycznie fotografię, bez najwyższego stopnia jakim jest stopień doktora habilitowanego. Za to od przyszłego doktora habilitowanego wymagać się będzie swobody w opisywaniu działań ściśle warsztatowych. Kluczowym bowiem pytaniem w analizie dokonywanej przez profesjonalistów, w ogóle kluczowym pytaniem analizy, pozostaje: „jak to działa?”, ew. „jak to zostało zrobione?”, nie natomiast filozoficznie uogólnione „jakie to jest?” lub „z jakiego powodu to powstało?”. Te ostatnie pytania mają bowiem charakter bliższy refleksji muzykologicznej, nie twórczej/warsztatowej/kompozytorskiej – tej, której szukamy u dojrzałego i gotowego do pracy artystycznej/naukowej doktora habilitowanego – kompozytora.

Znamienny jest fragment autoreferatu:

W swojej twórczości wykorzystuję kształtowany przez lata system harmoniczny, który ściśle powiązany jest z metodami instrumentacyjnymi. Kolor i harmonia oddziałują na siebie wzajemnie również w aspekcie synestezji występującej w relacji kolor-dźwięk. Moje metody kompozytorskie pozwalają mi na osiągnięcie złożonych politonalnych struktur, których rozwój rozplanowany jest w czasie. Synestezja jest tutaj jedynie wskazówką pomagającą w wyborach poszczególnych składników harmonicznych, natomiast na całokształt brzmieniowy składa się również intuicyjne podejście do orkiestracji. Aparat orkiestrowy w moich utworach traktowany jest jak narzędzie, które służy kształtowaniu organicznych i „bezczasowych” przestrzeni muzycznych. Opisywane w autoreferacie aspekty pejzażu i odniesienia do sztuk wizualnych są dla mnie niezmiernie ważne: w mojej muzyce dążę do uzyskania nieustannie rozwijającej się i dynamicznej przestrzeni dźwiękowej złożonej z wielu warstw. Właśnie ta wielowarstwowość w krajobrazie stanowi dla mnie nieustannie inspirujący element, który „transkrybuje” na muzykę.

Niemal każde powyższe zdanie zawiera określenia dzierżawczo kierunkowane przez autora na siebie samego (w swojej, moje, mi, w moich, w mojej, dla mnie), a równocześnie wcale nie poznajemy konkretnego usystematyzowania, zagęszczonej wielością tych autorskich wskazań, „techniki komponowania”, która miałyby w autoreferacie odzwierciedlenie w postaci zdefiniowanego, metodologicznie nakreślonego, własnego języka muzycznego. Czytając bogate opisy dotyczące inspiracji i powodów, dla których np. dany fragment muzyczny zaistniał i ma taki a nie inny charakter – recenzent odnosi wrażenie, że kompozytor maluje brzmieniami, stwarza, myśli pejzażowo, opisuje muzyką fotografie. Ale równocześnie, korzystając z owego iście boskiego przymiotu stwarzania, nie wnika (przynajmniej na poziomie autorskiego analitycznego opisu) w tworzywo, tkankę materiałową (jak robią to na poły rzemieślniczo kompozytorzy usposobieni naukowo, ci budujący systemy i analizujący swoje warsztatowe wybory), lecz po prostu skupia na liniowym „stawaniu się” utworu: co po czym oraz dłaczego ma zabrzmieć. Równocześnie dr Karałow w niektórych zdaniach autoreferatu odżegnuje się od znaczeń lub ilustracyjności fragmentów swojej muzyki (jakoby znaczenia/ilustracyjność mogły być czymś niewłaściwym, zbędnym lub krepującym, mimo, że bywają przecież często jednym z silniejszych atutów jego muzyki, czytając większość

odautorskich opisów kompozytora niewiele ponad znaczenie/pochodzenie/odzwierciedlenie dotyczące danego fragmentu się dowiadujemy). W zderzeniu z tą nieściłością, prosta liniowa analiza (stwierdzenie, że „strukturalna” byłoby nadużyciem) – zamiast przedstawienia innym kompozytorom (do których przecież w tej konkretnej sytuacji autoreferat jest skierowany) istoty i przykładowych detali procesów twórczych – sprawia, że autoprezentacja skutkuje poznawczym niedosytem. Recenzent stoi na straży przekonania, iż dla kompozytora starającego się o ów najwyższy stopień musi być oczywista różnica pomiędzy „Pogadankami o muzyce” Bohdana Muchenberga (adresowanymi do szkół niższych szczebli) a odautorskim opisem własnego języka muzycznego. Jest wiele sposobów autoprezentacji, a recenzent nie oczekuje, że autoreferat będzie zawierał detaliczny opis ocenianych dzieł wraz z kompletnym wyjaśnieniem wszystkich aspektów osobistego warsztatu, systemów harmonicznym etc. (szczególnie w obliczu przywołania do oceny takiej ilości utworów!). Niemniej gdy o wspomnianych wcześniej wyróżnikach odautorskiego opisu nie ma mowy niemal wcale, a jest za to miejsce na powtórki danych faktograficznych, ponowne przywołania udokumentowanych już wydarzeń, obsad, a przede wszystkim ogromną przestrzeń dla refleksji o inspiracjach i deklaracji spraw wielkich a przemilczanych – budzi to niepokój. Choćby samo stwierdzenie, że system harmoniczny jest ściśle powiązany z metodami instrumentacyjnymi – to użycie wielkich słów do zapowiedzi (emanującej pewnością stanowiska) zagadnienia ar-cy-po-tęż-ne-go, którego konkretyzacji... w autoreferacie nie ma. Już w zdaniu kolejnym twierdzenie odnośnie do własnej muzyki, że kolor i harmonia oddziałują na siebie w aspekcie synestezji - też może (jeśli nie byłoby tautologicznym spłaszczeniem) zapowiadać inny autorski system, ale i jego opisu nie można w autoreferacie odszukać. Co gorsza, chwilę później zapewnienie, że wspomniana synestezja jest jedynie wskazówką pomagającą w wyborach poszczególnych składników harmonicznym, ale podejście do orkiestracji jest intuicyjne – dowodzi bardziej braku systemu niż jego obecności. Równocześnie jednak kompozytor deklaruje: *Moje metody kompozytorskie pozwalają mi na osiągnięcie złożonych politonalnych struktur, których rozwój rozplanowany jest w czasie*, ale metod tych i przykładów ich zastosowania nie klasyfikuje, nie nazywa, mimo że z charakteru wypowiedzi wynika przekonanie o silnym autorskim pierwiastku istotnych własnych rozwiązań w tym zakresie.

W zasadzie szersze i oparte o indywidualne rozwiązania systemowe rozwinięcie choćby jednego z przywołanych aspektów – wystarczałoby do stwierdzenia znaczącego wpływu na rozwój dyscypliny i docelowo służyło potwierdzeniu istotności zrealizowanych dokonań artystycznych. A jednak kompozytor wyzwania takiego nie podejmuje. Fragment poświęcony ocenianym utworom zamyka stwierdzenie: *Przestrzeń, krajobraz, procesy go kształtujące i ich czas, a także światło i kolor – to główne czynniki wpływające na dobór inspiracji i ich postrzeganie, interpretację i ujęcie w mojej muzyce*. Obracając stronę autoreferatu na 32, przesywa więc recenzenta (jeden jedyny raz w spotkaniu z osobowością kandydata), szczerą artystyczną złość(!), że autor tak aktywny, z taką swobodą realizujący się na scenach jako pianista i kompozytor, poprzestaje w autorefleksji nad własną twórczością na etapie definiowania inspiracji. Dla inspiracji tych wskazuje procesy mające na nie wpływ, ale ucieka od pokazania i opisu konkretów swojego warsztatu kompozytorskiego, nie próbuje definiować i porządkować metodycznie swojego języka muzycznego, choćby tworzyć załączka systemu muzycznego, jego elementów, pokazywać autorskiego klucza postępowania się istniejącymi

systemami. Kiedy ów czas samoświadomości miałby nadejść, skoro kandydat aspiruje już do najwyższego stopnia naukowego, swoistego certyfikatu samodzielności i dojrzałości, tak artystycznej, jak i w posiadaniu i dzieleniu się wiedzą? Gdyby matematyk pokazywał wyniki obliczeń nie skupiając się nad drogą dojścia do nich – mielibyśmy problem z uznaniem jego prawdopodobnego geniuszu, przynajmniej do czasu, kiedy uda się wytłumaczyć, że ścieżka osiągnięcia celu miała charakter świadomych, odkrywczych, nowatorskich wyborów. Każdemu bowiem wolno szukać, tworzyć, przeżywać i inspirować się, nie każdy natomiast zyskuje niedługo po studiach, ponad 30 lat przed emeryturą, środowiskowy status najlepszego wśród świetnych – czyli samodzielnego i w pełni świadomego kreatora przyszłości. Może go uzyskać, jeśli owa samoświadomość jest rzeczywista. A tego przywołania samych inspiracji z autoreferatu oraz wskazania pojedynczych znanych zabiegów muzycznych - nie potwierdzają. Potwierdzenia trzeba szukać w samych partyturach. One natomiast (partyтуры) miały przecież być tylko argumentem dla przyznania stopnia, a nie powodem (za którym sama postać artysty, jego wiedza i samoświadomość już by się nie liczyły).

Dla pełnej jasności intencji recenzent pragnie jeszcze wyjaśnić, co następuje: muzyka dra Karłowa jest zdaniem recenzenta absolutnie warta uwagi i docenienia, jest pełna interesujących brzmień, barw, zdarzeń dźwiękowych, planów na arcyciekawe sonosfery, wciągających pejzaży muzycznych, dźwiękowych refleksów, współbrzmień jakie nie bez powodu mogą się podobać publiczności. Z biegiem lat rośnie też kompozytorska precyzja i dbałość o szczegóły muzycznych obrazów. Na pewno nie jest to muzyka „akademicka” w rozumieniu przeintelektualizowanych struktur „głuchych” na brzmieniowość za cenę wpasowania w dźwiękowe schematy, algorytmy, czy czysto logiczne procesy i modele deterministyczne. Autorowi takiej muzyki z całą pewnością należy się uznanie i sam recenzent bez wahania wyrażał się i wyraża zdecydowanie pozytywnie o dorobku artystycznym kandydata. Na taką ocenę muzyki nie wpływa nieco pejoratywny wydźwięk spostrzeżeń dotyczących autoreferatu. Nie wpływa, gdyż autoreferat jako samodzielny element nie podlega ocenie, jest tylko etapem na drodze poznania kandydata z perspektywy kwalifikacji wymaganych od osób oczekujących przyznania stopnia doktora habilitowanego, który to kontekst dla odbioru samej muzyki nie ma znaczenia. W zaistniałej sytuacji recenzent wolałby nawet nie mieć do czynienia z autoreferatem pozbawionym pogłębionej autorefleksji i pierwiastka analitycznego, bo dzięki temu pozostawałby w niezachwianym pozytywnym przekonaniu co do wartej poznania muzyki Andrzeja Karłowa. Oczywiście artysta ma prawo zachować powściągliwość lub używać uogólnień w opisie swojego warsztatu twórczego – to prawo każdego twórcy. Recenzent zaś ma prawo, być może obowiązek, ów fakt zauważyć w obliczu starań o kolejny stopień – i to jedyny powód, dla którego zdecydował się swój dyskomfort wyrazić. Z jednej strony kandydat przedstawił bowiem do oceny wyjątkowo ogromną (dla recenzenta, ale i w obliczu brzmienia Ustawy!) ilość muzyki, swoich wizji muzycznych pejzaży. Z drugiej strony sam nie wykazał woli omówienia własnej postawy twórczej z perspektywy pytania w jakim stopniu zgłębił i rozwinął (w sposób szczególny/indywidualny) techniki i wiedzę w swojej specjalności. A to właśnie podlega ocenie. Paradoksalnie kandydat stawia więc przed oceniającym zadanie, którego rozwiązania sam nie dostrzega. Recenzent miałby bowiem przeprowadzić dowód, że przedstawiona muzyka jest bardziej zawansowana, niż autor ją opisuje; że nie chodzi tu o same inspiracje, synestezję, czy proste wskazane zabiegi - bo to istotnym wkładem w dyscyplinę by nie było!

I to jest źródło wspomnianego dyskomfortu, gdyż jako środowisko potrzebujemy priorytetowo wyróżniać twórców zorientowanych na to, co mogą innym dać, nie co mogą dostrzec, uzyskać, odwzorować, czym się zainspirować (te bowiem cechy są kryteriami wyjściowymi, nie docelowymi); potrzebujemy doktorów habilitowanych stawiających przed sobą wyzwania w sferze rozumienia sztuki i rozwoju dyscypliny, którą jako samodzielni - lecz w imieniu ogółu (nie tylko swoim!) - będą reprezentować. Zdaniem recenzenta bardzo pożądana jest więc pewna równowaga między zasobami aktywności, skojarzeń, realizacji artystycznych/rezultatów, jakie przywołać może kandydat dla prezentacji swojej osoby, a poziomem zawodowej dojrzałości i samodzielności – rozumianej jako zdolność dzielenia się wiedzą i własnymi zasobami, nazywania swoich działań i tworzenia metodologicznie zdefiniowanych (nie intuicyjnych) przestrzeni dla kolejnych pomysłów. Równie ważne jest, by nie zagubić pewnej pokory wobec sztuki, w której co prawda istnieje pokusa zaświadczenia o wszystkich spostrzeżeniach w pierwszej osobie, ale dla samej sztuki lepiej zadawać pytanie co mogę odkryć i jak to działa, a nie co właśnie odwzorowałem.

Jak już zostało stwierdzone, autoreferat nie przesądza na szczęście o odbiorze dzieł muzycznych. Recenzent czuje się też na siłach odrzucić wrażenie „zasypania” ilością, zamiast świadomego wskazania przez kandydata silnego konkretnego przyczynku dla habilitacji – dzieła faktycznie wynoszącego kandydata do stopnia doktora habilitowanego. Ogół dokonań wskazanych w dokumentacji i jedynie częściowo zasygnalizowanych tutaj – i tak pozwala zaświadczyć o znaczeniu twórczości dra Karałowa. Sam kandydat zogniskował procedurę swojego awansu zawodowego wokół ilości muzyki, a nie jej jakościowego opisu i ścisłego zdefiniowania konkretnego oryginalnego wkładu w postęp w dyscyplinie. Mimo to nie sposób umniejszyć miejsca kompozycji dra Karałowa w dobrostanie muzyki tworzonej przez autorów reprezentujących jego pokolenie. Dlatego mogąc, z mocy Ustawy, wyrazić konkluzję tylko pozytywną lub negatywną, recenzent nie ma wątpliwości, że dorobek ów zasługuje na docenienie. Kandydatowi należy życzyć, aby w tym ostatnim momencie, gdy przed uzyskaniem stopnia doktora habilitowanego ma sposobność usłyszeć zdanie kolegów pragnących widzieć dyscyplinę jako coraz lepszą – wziął je za głos przyjacielski i formujący! Jedynym pragnieniem recenzenta odnośnie do wyrażonych rozterek (świadomie słowo to zastąpiło „wątpliwości”, bo takowych nie ma) jest bowiem, aby przyszłe okazje autoprezentacji/autoreferatów Andrzeja Karałowa, szczególnie te skierowane do środowiska kompozytorskiego, artystycznego i naukowego – zorientowane były już na dojrzałą i analitycznie pogłębioną autorefleksję. Wychodzącą oczywiście od inspiracji i zachwyty światem, ale czerpiącą z niepoliczalnych możliwości intelektu, porządkującą/propagującą wiedzę jak muzykę się tworzy, jak muzyka działa, co nowego do niej wnosimy, dotyczącą warsztatu, indywidualnych twórczych wyborów, systemów, dylematów i rozwiązań, nie uogólnionych inspiracji i odwzorowań na liniowym planie dzieła. Odkrycia tego powołania na gruncie oczekiwanego stopnia – recenzent serdecznie Kompozytorowi życzy i w osiągnięciu takiego celu zamierza z całą mocą kibicować. A pozytywna konkluzja będzie dowodem przekonania wyniesionego z samej muzyki, iż - choć autoreferat nie dowiódł tego w pełni - potencjał twórczy i aktualne kompetencje w zakresie warsztatowej samoświadomości mogą być w przypadku habilitanta na poziomie wyróżniającym. Należy bowiem mieć na uwadze, że zarówno liczne wykonania, jak i jakość partytur, ich różnorodność i brzmieniowa efektywność, są dowodami ciągłego rozwoju i poszukiwania co raz to nowych kompozytorskich rozwiązań.

Po dokonaniu przeglądu i analizy osiągnięć kandydata, na podstawie przedłożonej dokumentacji i uwzględniając - wraz z przytoczoną wyżej argumentacją - faktyczny oddźwięk działalności habilitanta, **wyrażam opinię, że w dorobku dra Andrzeja Karłowa znajdują się osiągnięcia stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny.**

Ad 2.

Habilitant przedstawił do oceny aż siedem kompozycji (wymienione zostały już na str. 2 niniejszej recenzji). We wniosku zakwalifikował je jako cztery osiągnięcia, przy czym osiągnięcie numerowane jako drugie (kompozycja *Veins*), zawiera się w osiągnięciu przedstawionym jako pierwsze, gdyż jest częścią monograficznej płyty *There are some nebulae no eye can dispel* (Chopin University Press, UMFC CD 198). Powód tego zabiegu nie znajduje wytłumaczenia ze strony kompozytora (także w autoreferacie) i pozostaje zastanawiający o tyle, o ile dziwiłoby przedstawienie osobno np. kilkuczęściowej symfonii i jako odrębnego osiągnięcia jednej z części tej samej symfonii. Recenzent nie widzi w tym jednak problemu proceduralnego, gdyż na gruncie zaproponowanych sumarycznie 7 dzieł kompozytorskich potwierdzenie zrealizowania (w myśl Ustawy) co najmniej jednego oryginalnego osiągnięcia artystycznego nie stanowi żadnego kłopotu. Pozostawia wyłącznie pytanie o stosunek habilitanta do własnego dorobku, łatwość zdystansowanej samooceny i analityczną autorefleksję, ewentualną chęć jej ujawnienia. Recenzent po zapoznaniu się z przedstawionymi dziełami wie, za co ceni kandydata – i nie o ilość ocenianej muzyki chodzi. Należy żywić nadzieję, że także habilitant potrafiłby w razie potrzeby dokonać krytycznego oglądu swojej twórczości, wyboru i wskazania (oraz nazwania) tego, co postrzega w niej jako wyróżniające i oryginalne, bo przecież nieuprawnionym byłoby przekonanie, że „kompozytorską habilitację” otrzymuje się np. za wielość inspiracji lub ogół utworów wielkoobsadowych od otrzymania poprzedniego stopnia, albo też za wydanie płyty jako takiej. Powodem tym jest natomiast na pewno ma być literalnie wskazana w przepisach oryginalność.

Denudation – Koncert na fortepian i orkiestrę powstał w roku 2023 (jako rezultat Zamówień Kompozytorskich NIMiT ze środków MKDiN, na rzecz *Arte Fundacji Kultury i Edukacji*) i spośród przedstawionych do oceny jest utworem najpóźniejszym, a zatem najmłodszym, najbliższym momentowi oceny w procedurze habilitacyjnej. Dzieło trwa ponad 32 min (wg wykonania załączonego do dokumentacji), a zapis nutowy to blisko 90 stron orkiestrowej partytury w obsadzie podwójnych instrumentów dętych (4 waltornie), perkusji, harfy, smyczków i oczywiście solowego fortepianu, którego 19-taktowy wstęp otwiera kompozycję. Kompozytor wyróżnił 3 części/fazy, z onirycznym, ujmująco delikatnym odcinkiem środkowym (LIFELINE) okolonym materiałem migotliwym i pełnym pulsującego wewnątrz wigoru. Dla brzmieniowości istotne jest użycie ćwierćtonów, których kompozytor zdecydowanie nie nadużywa, traktując bardziej jako poszerzenie palety barwowej zespołu niż element systemu harmonicznego. Partytura przygotowana została w edycji komputerowej, z należytą starannością i czytelnością. Nie sposób wywnioskować, po co kompozytor zajmuje dyrygenta trzema pustymi orkiestrowymi stronami, na których gra tylko solista, ale tego edytorskiego drobiazgu nie można też uznać za błąd, może za przejaw wciąż młodszej fascynacji, że „przecież mój orkiestrowy utwór już trwa”. Takie i inne drobne

praktyczne niedopatrzania zdarzają się wszystkim nam kompozytorom przez całe życie, dlatego prędeż nadają się do towarzyskich porad „na stronie” i wzajemnego uczenia się, niż poszukiwania ich w celu wytknięcia listy usterek w recenzji habilitacyjnej - skoro nie utrudniają przekonywujących wykonań. Za to wysmakowane zabiegi instrumentacyjne, jak – uprzedzając wnioski – w całej twórczości Karałowa, ukierunkowane są na cyzelowanie barw i wyzyskiwanie istotnych niuansów; nie ma tu miejsca na „symfonizm rozbuchany”, przygniatający nawałnicą masowych brzmień, jest za to dbałość o transparentne faktury, w których jakość komplementarnie współistniejących interwencji poszczególnych partii tworzy misterne sieci, mgły, rozproszone lub przenikające oświetlenie wielodźwięków. To rodzaj ucieczki od prymatu melodii, harmonii, rytmu – w stronę budowania koloru. Ale koloru rozumianego nie jako wypadkowa podstawowych składowych, lecz jako przesuwanie wzroku (słuchu!) po palecie odcieni pasujących do siebie odpowiednim ciepłem lub chłodem. Paradoksalnie więc *Denudation* – co jest absolutnie komplementem, nie przytykiem - nie jest muzyką, w której kompozytor chce coś udowodnić lub przeprowadzić muzyczny test funkcjonowania algorytmu. Jest rodzajem trwania, być może próbą poszukiwania miejsca pomiędzy rozrywającymi kompozytora pasjami do utrwalania świata w sposób statyczny (obraz, fotografia), a z drugiej strony przeżywania sztuki w czasie (muzyka). Wytrawne ucho lub oko kompozytorskie słyszy/widzi w *Denudation*, że dobór środków muzycznych (charakterystyczne repetycje, tryle), także w aspekcie wysokościowym nie jest przypadkowy, że ów pejzaż to nie krople deszczu padające na papier nutowy, ale misterna „szydełkowa” praca kompozytorska. Dlatego, mimo że kompozytor nie definiuje konkretów swojego języka kompozytorskiego, pozostając na poziomie opisu inspiracji i znaczenia poszczególnych faz, przełożenia skojarzeń na wrażenia słuchowe zaplanowane w partyturze – utwór poznaje się bez najmniejszych podejrzeń o banalność muzycznej wypowiedzi. Faktury są przemyślane, łuki energetyczne „po coś”, nieprzypadkowe, a wspomniana dbałość o kolorystykę/instrumentację budzi uznanie. Partytura jest też wolna od uproszczeń i pokus prostego powtarzania materiału lub klasycznego wariantowania. Można byłoby zauważyć, że podobny plan energetyczny, a także pozamuzyczny - deklarowany przez kompozytora, dałoby się przeprowadzić prościej, trywialniej – i takiej pokusie uległby niejeden niedojrzały twórca. A jednak Karałow dopieszcza swoje wyobrażenie barw i pejzażu, w którym przebywamy ponad pół godziny, w sposób na tyle wysublimowany, że nudzić się nie sposób, nawet gdy w muzyce nie następują zwroty akcji. I nie chodzi tu o doświadczenie muzykoterapeutyczne, ani rodzaj zaśłuchania czy osłuchania w orkiestrowym ambiencie. Po prostu Karałow angażuje słuchacza i jego czas, wewnątrz tej swobodnej wydawałoby się narracji, dzieje się (dla chętnych i uważnych) bardzo wiele, a dbałość o szczegóły dopełnia satysfakcji w obcowaniu z ową muzyką na takiej zasadzie, jak przed dobrym obrazem można spędzić godzinę, skupiając się nie tylko na głównym przedstawionym obiekcie, ale i na towarzyszących mu szczegółach. Ten sposób prowadzenia muzycznej wypowiedzi, wcale nie tak popularny wśród dzisiejszej młodej generacji kompozytorów - z dbałością o kolorystykę, wysokim atrybutem wyobraźni niezbędnej do nienudnego, niemotorycznego „rozgrywania” barw w czasie – jest zdecydowanie pozytywnym i oryginalnym wyróżnikiem Andrzeja Karałowa, nie tylko w *Denudation*.

Dunes – koncert na akordeon, perkusję i smyczki powstał w roku 2020 i dedykowany jest prof. Klaudiuszowi Baranowi. Trwa około 20 minut i także został wydany na płycie (tym razem z koncertami akordeonowymi) przez wydawnictwo UMFC. Partyturę poprzedza fotografia autorstwa kompozytora, która – co recenzenta mocno przekonuje – ustanawia istotny kontekst barwowy i fakturowy dla wykonania oraz odbioru dzieła. Na bazie początkowych smyczkowych płaszczyzn i punktowych interwencji perkusyjnych (w tym znaczącej roli kotłów) budowana jest pełna tajemniczości, ale tradycyjnie u Karłowia transparentna i możliwa do selektywnej słuchowej obserwacji – narracja, której przewodnikiem jest wybudzający z letargu pozostałe instrumenty – akordeon. Na tle literatury akordeonowej – partia solowego instrumentu – może dawać poczucie obcowania z oryginalną koncepcją przewodzenia orkiestrze. Akordeon jest tu bowiem nie źródłem struktur motorycznych (jak w wielu kompozycjach z jego wykorzystaniem), nie zasobnikiem zmiennych barw (jak wielu kompozytorów postrzega możliwość korzystania z akordeonowych regestrów), ale prowodyrem zwrotów melodycznych infekujących pozostałe partie do doklejania się, dobarwiania, przejmowania ruchu. Bez wątpienia partia solowa daje też satysfakcję wykonawczą z racji poziomu oryginalności, niebanalności, uwzględnienia dwumanuałowych możliwości instrumentu, a przede wszystkim pozostawiania „na wierzchu” brzmienia zespołu. Tym razem zamiar precyzyjnego zakomponowania kolorystki przejawiał się w indywidualnym rozpisaniu partii pojedynczych instrumentów w grupach smyczkowych. 321 taktów partytury to znów przykład dbałości o precyzyjny zapis, szczególnie gdy chodzi o kwestie dynamiczne – i wrażenia tego nie zakłóca nawet pojawiająca się z pewną regularnością nieściśłość w zakresach *crescendo*, kiedy np. w t. 21-23 oczekiwane jest osiągnięcie *forte* na... pauzie, a nie tuż przed nią (czyta się to jednak jako wyrażenie kompozytorskiej intencji, nie niedbałość w zapisie). Podobnie rzecz się ma przy *divisi* na trwającym chwilę później dwudźwięku drugich skrzypiec, które oznaczone jest, gdy dwudźwięk już się rozpoczął. Ale, jak zostało powiedziane wcześniej, takie edycyjne detale są częścią codzienności niemal wszystkich nas kompozytorów, niezależnie od stopni i tytułów, dlatego zwracanie uwagi na nie, kiedy występują incydentalnie i nie mają wpływu na efektywność wykonań, jest ostatnią z potrzeb zgłaszanych przez recenzenta. Aby być uczciwym wobec habilitanta, prędeż należałoby przywołać stwierdzenie, że chciałoby się zawsze obcować/móc realizować tak precyzyjne partytury. Reasumując – co najmniej z powodu traktowania i wyzyskania potencjału partii solowej akordeonu *Dunes* można uznać za osiągnięcie oryginalne, a recenzentowi zapoznanie się z tym utworem, na tle ogółu muzyki akordeonowej, sprawiło artystyczną przyjemność.

Veins – na orkiestrę to 9-minutowy utwór z 2019 roku zapisany na 25 stronach partytury (122 takty). Słuchając go po raz pierwszy w kontekście późniejszych kompozycji orkiestrowych habilitanta, recenzent, początkowo bez świadomości chronologii przedstawionych utworów, nie mógł oprzeć się wrażeniu, że to rodzaj warsztatowego studium, traktowanego przez twórcę jako doświadczenie w realizacji rozmaitych faktur, jako zasobnik przyszłych pomysłów stanowiących bazę do poszukiwania swojego dojrzałego języka muzycznego. Rzeczywistość okazała się jeszcze ciekawsza – przestrzeń dla tego studium

stworzył Sir James MacMillan i *London Philharmonic Orchestra Young Composers Programme*. Kompozytor zapowiedział natomiast na stronie poprzedzającej nuty, że inspiracją był sen, a sama narracja muzyczna nawiązuje do nieustannego organicznego rozwoju materiału. To zderzenie koncepcji utworu warsztatowego powstającego w nobilitujących okolicznościach – ze swobodą niedookreślonej formy, swobodnej niesprecyzowanej ewolucji rozpostartej między przywołanym przez Karłowca sacrum, mistycznym akordem drzewa, a ciszą, harmonią, złożonością natury – daje wachlarz działań muzycznych, w którym pomieścić można niemal wszystko, cokolwiek się stanie. I jest to w tym konkretnym wypadku niewątpliwy atut: obraz świadomego kreowania kariery muzycznej, skoro habilitant w roku 2019, otrzymując stopień doktora, taką wolność artystyczną, przestrzeń poszukiwania sobie dał. Siłą rzeczy w *Veins* pobrzmiewa zapowiedź i *Denudation*, i *Dunes*, i pożegnanie z młodzieńczymi fascynacjami używania masy orkiestrowej wypieranej przez faktury bardziej przestrzenne, selektywne, ukierunkowane na doprecyzowywanie barw. *Veins* jawi się więc, na tle dzieł orkiestrowych opisywanych uprzednio, utworem najbardziej efektownym, ale i przez to mniej oryginalnym, bo bazuje na kompetencjach mniej jeszcze doświadczonego Karłowca, obytego wówczas w bezpiecznych i historycznie sprawdzonych symfonicznych pomysłach instrumentacyjnych, dopiero eksperymentującego ze swoimi wysublimowanymi muzycznymi odcieniami i bardziej oszczędnymi fakturami. Wydaje się malowany (to celowo użyte słowo) grubszym pędzlem, wydaje się młodzieńczo szukać sfer muzycznych nazywanych przez ową młodzież „epickimi”; mniej tu troski o formę, bardziej o deklarowaną ewolucję i sprawdzenie „krążących w głowie” pomysłów na symfoniczny materiał – czemu formuła *London Philharmonic Orchestra Young Composers Programme* doskonale sprzyjała. Czy jest to zatem oryginalne osiągnięcie artystyczne? Na drodze rozwoju habilitanta – tak. Na tle ogółu muzyki symfonicznej, ale także późniejszych doświadczeń orkiestrowych samego Andrzeja Karłowca – częściowo. Niemniej *Veins* łatwiej docenić – i to mocno, gdy spojrzeć na ten utwór jako świadome poszukiwanie i testowanie drogi rozwoju kompozytorskiego, orkiestrową próbę generalną przed nową osobistą koncepcją traktowania faktury i kolorystyki w kolejnych utworach. Każdy kompozytor stoi przed dylematem przysłowiowego „odcinania kuponów” od tego, co już potrafi, albo ryzyka pójścia naprzód. *Veins* jest więc - zdaniem recenzenta – pozytywnym i doprawdy pełnym uroku pożegnaniem z młodością sprzed doktoratu i zapowiedzią drogi do habilitacji.

Album *There are some nebulae no eye can dispel* to płyta monograficzna z utworami habilitanta, pokazująca przekrój jego kompetencji kompozytorskich w odniesieniu do różnych obsad, od muzyki solowej, przez trio fortepianowe, kwartet smyczkowy i sekstet wokalny, aż po opisywane wcześniej orkiestrowe *Veins*. Habilitant zaproponował album jako całościowe osiągnięcie artystyczne – w odróżnieniu do utworów wyróżnionych odrębnie i jednostkowo. Recenzent wnioskuje stąd, że prawidłowe może być poszukiwanie klucza do odczytania całej płyty jako kompletnego dzieła, płyty jako muzycznej meta koncepcji, obrazu obecności na rynku fonograficznym, wpływu na wizerunek twórcy – przez pryzmat oryginalności tego osiągnięcia.

Warte podkreślenia jest zaangażowanie w stworzenie płyty wyśmienitych wykonawców, tak różnych dla odrębnych obsadowo utworów. Chromatophonic Trio, sekstet wokalny proMODERN, akademicka orkiestra kameralna pod dyr. Rafała Janiaka, Agnieszka Podłucka jako solistka w utworze na altówkę, w końcu Messages Quartet – to obsada, której nie tylko wielkość, ale i jakość mogłaby być marzeniem niejednego kompozytora. Kooperacja ta i jej skala świadczą o środowiskowym znaczeniu muzyki Karałowa, a rozmiar zaufania, jakim obdarzył go UMFC, w tym wydawnictwo, samo w sobie jest wydarzeniem oryginalnym na tle polskiej sceny akademickiej. Przywykliśmy bowiem honorować tak wieloaspektowymi i złożonymi projektami wydawniczymi pojedynczych nestorów polskiej szkoły kompozytorskiej, rzadko natomiast pracowników uczelni w pierwszych latach ich zatrudnienia i ścieżki zawodowej. A zatem już z tego powodu płyta *There are some nebulae no eye can dispel* spełnia kryterium oryginalnego osiągnięcia artystycznego.

Florescence na trio fortepianowe istnieje w wersji ze skrzypcami lub z altówką. Utwór opublikowany został przez uczelniane wydawnictwo, a z obu prawykonań (oba z kompozytorem przy fortepianie) - co szczególnie ciekawe - wersja altówkowa zabrzmiała po raz pierwszy w Montrealu. W warstwie muzycznej znaczenie mają istotne w utworach Karałowa repetycje i przenikające „rozedrgania”/tremola, a oprócz czytelnej w partyturze eksploracji skal, ważne jest pozostawienie sporej swobody wykonawcom – sugerowanej zarówno jako „senza misura, ad libitum”, ale też w formie zachęt do poszukiwania technik wykonawczych pozwalających na zmiany barwy dźwięku.

Out of the light of the two suns a phantasmagorical city appears na sekstet wokalny z partią audio poświęcony jest pamięci Stanisława Lema. Utwór trwa 13 minut i oprócz zapisanej w partyturze dodatkowej ścieżki dźwiękowej do odtworzenia i synchronizacji (ściśle podawane czasy w kolejnych taktach) zawiera także, co znamienne dla koncepcji muzyki-pejzażu - sugestię konkretnego oświetlenia.

W *White Sphere, Navy-Blue Background* na przestrojoną altówkę solo kompozytor założył użycie skordatury z precyzyjnie dookreślonym wystrojeniem pustych strun: 442 Hz, 263 Hz, 221 Hz, 124 Hz – dobór ten jest prawdziwie oryginalny. Dodatkowo używane są ćwierćtony, choć nadużyciem byłoby generalizować, że utwór w całości opiera się na skali 24-stopniowej. Bardzo praktyczne jest rozwiązanie notacyjne, w którym nad notacją tego „co jest w nutach zapisane”, znajduje się (na odrębnej pięciolinii) notacja „tego co faktycznie brzmi”. Charakterystyczną cechą konstrukcyjną jest duża zmienność metrum. Utwór ukazał się drukiem w uczelnianym wydawnictwie i podobnie jak *Florescence* przewidziany jest alternatywnie na altówkę lub skrzypce.

Particulae lucis na kwartet smyczkowy to 20-minutowy utwór o obsadzie uznawanej przez wielu twórców za jedną z najbardziej wymagających warsztatowo. Kolejny z przykładów realizacji Zamówienia Kompozytorskiego NIMiT ze środków MKDiN. Wielość kolorów i zmienność faz, pewne wręcz rozedrganie formy, kompozytor trafnie tłumaczy między innymi skojarzeniem z rozbitym witrażem. Także i tu w fakturze istotne są repetycje wysokości, ale – co istotne – twórca celnie odwołuje się do charakterystyki instrumentów smyczkowych, szczególnie często powierzając im rozłożyste struktury melodyczne.

Kompozytor, w odniesieniu do całego albumu, zachowując po raz kolejny powściągliwość w definiowaniu zasad i szczegółów swojego języka muzycznego, opisuje artystyczną strategię płyty, odwołując się znów głównie do inspiracji:

Czerpiąc inspirację z pejzażu, staram się odkrywać własny język muzyczny poprzez przenikanie i zgłębianie wielowarstwowych scenerii. Moim celem jest uzyskanie wyjątkowego połączenia między dźwiękiem, jego barwą a czasem poprzez zestawienie muzyki z synestezją. Najlepsza do obserwacji paradoksu zmienności i trwałości krajobrazu jest podróż. Nasza planeta, ziemia, warstwy tektoniczne, kolory – wszystkie te elementy łączą się z pojęciami stałości nieprzewidywalności. Improwizacja – istotna dla mnie również w kontekście twórczości kompozytorskiej – jako element muzyczny i technika symbolizuje w mojej muzyce wędrówkę przez wewnętrzne pejzaże dźwiękowe, scalając wszystko w jedną, organiczną całość. Krajobraz, przestrzeń, kolor, dźwięk, światło, cień – te elementy składają się na inspirację dla mojej wyobraźni.

Cytat ten, zaczerpnięty z bookletu płyty, stanowi chyba najbardziej trafną i skondensowaną puentę, biorącą w ramę wszystko, czego o języku muzycznym habilitanta wolno nam się od Niego, przed wyrażeniem ostatecznej konkluzji, dowiedzieć. Recenzent potwierdza, że ów pierwiastek filozoficzny, metafizyczny, zakreślony deklaracjami habilitanta odnośnie do źródeł inspiracji – daje się w tej muzyce odszukiwać. I chociaż dla recenzenta nie to stanowi o oryginalności i znaczeniu artystycznych realizacji Andrzeja Karłowca, to pozostaje na stanowisku, że muzyka habilitanta, w tym także płyta *There are some nebulae no eye can dispel*, jest dowodem indywidualności i znaczenia twórcy w reprezentowanej dyscyplinie.

Na podstawie kompozycji przedstawionych do oceny, wyrażam opinię, że **w dorobku dra Andrzeja Karłowca bez wątplenia znajdują się zrealizowane oryginalne osiągnięcia artystyczne.**

KONKLUZJA

Po zapoznaniu się z dorobkiem i dokumentacją dra Andrzeja Karłowca złożoną w postępowaniu habilitacyjnym w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne – rozważywszy wielość argumentów i po zbadaniu w najlepszej wierze dokumentów mogących przekonać mnie do wyrażenia jednoznacznej osobistej opinii, po zapoznaniu się z przedłożonymi utworami, starając się uniknąć ewentualnych psychologicznych pułapek w ocenie, odrzuciwszy wrażenia i emocje - czuję się w obowiązku zakończyć recenzję konkluzją **pozytywną** (tym samym, w odniesieniu do elementów wskazanych na wstępie jako cel recenzji, **potwierdzam spełnienie wymogów Ustawy**).

Uzasadnienie konkluzji stanowią argumenty i opinie przedstawione na 14 stronach niniejszej recenzji.

dr hab. Michał Moc
prof. AMKL

