

## Autoreferat

### 1. Imię i nazwisko

Małgorzata Natalia Lisecka

### 2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- a) Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2010 (doktorat z wyróżnieniem). Tytuł rozprawy doktorskiej: „Historia związków słowa i muzyki w poezji polskiej od XVII do połowy XVIII wieku. Teoria i praktyka”. Promotorka: prof. dr hab. Danuta Künstler-Langner. Recenzenci: prof. dr hab. Alina Nowicka-Jeżowa (Uniwersytet Warszawski), prof. dr hab. Ryszard Wieczorek (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).
- b) Magister muzykologii, Wydział Historyczny UW, 2010. Promotorka: dr hab. Agnieszka Leszczyńska, prof. UW.
- c) Magister filologii polskiej, Wydział Filologiczny UMK, 2006. Promotorka: prof. dr hab. Danuta Künstler-Langner.

### 3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

- a) Od 1.10.2011 stanowisko adiunkta w Katedrze Kulturoznawstwa, Wydział Filologiczny, UMK w Toruniu (od 2019 roku w zmienionej strukturze: Instytut Nauk o Kulturze, Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Humanistyczny UMK).
- b) 2006-2010: studia doktoranckie, Wydział Filologiczny UMK.

### 4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

**Monografia:** *Głos – ciało – scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826.* Monografie na Rzecz Nauki Polskiej. Wydawnictwo

Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2023, 414 ss. ISBN 978-83-231-5164-7 (oprawa twarda), 978-83-231-5163-0 (oprawa miękka), 978-83-231-5165-4 (eISBN).

Przedstawiona przeze mnie praca, która została nagrodzona w konkursie Monografie FNP Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w 2023 jako cechująca się: „wysokim poziomem naukowym, odkrywczością założeń i wagą wyników, oryginalnością ujęcia, integralnością tematyki i formy oraz interesującym ujęciem tematu i dostępnością nie tylko dla wąskiego grona specjalistów”, jest efektem mojego wieloletniego zainteresowania teatrem operowym i złożonymi funkcjami, jakie pełnił on w kulturze Zachodu.

Moim celem było wszechstronne ukazanie opery francuskiej i włoskiej od lat 60. XVIII do początku XIX wieku na tle tradycji encyklopedycznej i słownikowej. Interesowało mnie przede wszystkim to, w jaki sposób w fenomenie opery ujawniały się przemiany zbiorowej i prywatnej uczuciowości, mające miejsce pomiędzy schyłkiem baroku (czyli ery muzyki dawnej) a początkiem romantyzmu, kiedy to schematyczna retoryka afektu zaczęła ustępować emocjonalności bardziej zindywidualizowanej i subtelniejszej. Wzięłam przy tym pod uwagę zróżnicowane aspekty opery, rozpatrując ją nie tylko jako dzieło słowno-muzyczne, ale też jako instytucję społeczną oraz rodzaj spektaklu teatralnego o specyficznym ukierunkowaniu audiowizualności. Dla uzyskania większej przejrzystości przy prezentowaniu tej skomplikowanej i złożonej materii i aby umożliwić sobie selekcję źródeł, jako tło i kontekst badania wspomnianego zjawiska przyjąłam tradycyjny i właściwy jeszcze dla baroku konflikt między stylami włoskim a francuskim, sytuując te dwa typy oper, ale też dwa typy praktyk wokalnych, aktorstwa, upodobań co do tekstów librettowych, we wzajemnej opozycji.

Podstawę źródłową mojego badania stanowią francuskie i włoskie słowniki i encyklopedie muzyczne od czasów fundamentalnego dla wszystkich późniejszych *Dictionnaire de musique* Jean-Jacquesa Rousseau (1768) po *Dizionario e bibliografia della musica* Petera Lichtenthala (1826). Pozostałe źródła słownikowe, na których oparłam moją książkę to: „*Dictionnaire de musique* Jossego Jean-Oliviera de Meude-Monpasa (1787); dwa obszerne tomy na temat muzyki z cyklu *Encyclopédie méthodique*, które opracowali Nicolas-Étienne Framery, Pierre-Louis Ginguené oraz Jérôme-Joseph de Momigny (tom pierwszy: 1791, tom drugi: 1818); *Dizionario della musica sacra e profana* w siedmiu tomach Pietra Gianellego (1801) oraz dwutomowy *Dictionnaire de musique moderne* François-Henri-Josepha Blazego, zwanego Castil-Blazem (tom pierwszy: 1821, tom drugi: 1825)” (*Głos, ciało, scena...*, s. 24–25). Przewaga źródeł francuskich nad włoskimi wynika w tym wypadku ze specyfiki samego piśmiennictwa encyklopedycznego, które zafascynowało mnie w kontekście badań nad teatrem



operowym już lata temu. Wtedy też zorientowałam się, śledząc przemiany zjawisk retoryki muzycznej po zakończeniu baroku, że w słownikach muzycznych z XVIII wieku, poczynając od dzieła Rousseau, brakuje haseł *Affect* i *Passion* – pojęć fundamentalnych wszak dla rozumienia teorii muzyki od czasów antycznych. Zaintrygowało mnie to na tyle, że moim początkowym zamiarem było napisanie monografii po prostu o przemianach uczuciowości w muzyce między barokiem a romantyzmem. Badając i opracowując źródła, zdałam sobie jednak następnie sprawę, że autorzy wymienionych przeze mnie dzieł słownikowych i encyklopedycznych omawiają kwestię uczuciowości przede wszystkim na przykładzie opery. Nie jest to zresztą w najmniejszym stopniu zaskakujące, ponieważ to właśnie opera, w porównaniu z pozostałymi dwoma stylami muzycznymi znanymi epokom dawnym, to jest stylem kameralnym i kościelnym, w największym stopniu realizowała wymogi, stawiane muzyce w zakresie pobudzania afektów. Wpływał na to, jak dowodzę w trzecim rozdziale mojej monografii, w znacznej mierze jej publiczny charakter i społeczny zasięg oddziaływania, ale też funkcja, jaką ten gatunek muzyczny współcześnie pełnił: „takiego doznania nie zapewniała ani muzyka kameralna (ze względu na wąską grupę odbiorców, na których bezpośrednio oddziaływała w tym samym miejscu i czasie), ani kościelna (ze względu na pierwszorzędne oznaczenie kultu religijnego, oddalającego kwestie estetyczne i artystyczne na dalszy plan)” (*Głos, ciało, scena...*, s. 159–160).

Osobnym problemem, jaki należy podkreślić w związku z moją monografią jest praca na specyficznym rodzaju tekstów (w książce operuję pojęciem dyskursu encyklopedycznego, rozumianym za Michelelem Foucaultem oraz Jean-Françoissem Lyotardem). Słownik i encyklopedia muzyczna stanowią dla mnie przykład literatury niekoniecznie aspirującej do naukowości (albo raczej usytuowanej na pograniczu tego, co profesjonalne i tego, co amatorskie). Literatura ta skierowana jest do czytelnika (lub czytelniczki – podług praktyk, rozpowszechnionych przez sentymentalizm), który/która jest żywo zainteresowanym/zainteresowaną amatorem/amatorką, chce pogłębiać swoją wiedzę i rozwijać umiejętności, który/która aspiruje do odnalezienia swojego miejsca w społecznym życiu kulturowym. Wszystkie te znamiona wyczerpuje czytelnik czy też czytelniczka pochodzący z klasy średniej, mieszczaństwa (w książce unikałam celowo słowa „burżuazja”, mającego w naszym języku niekoniecznie pozytywne konotacje). Nakreśliłam więc obraz opery, która w drugiej połowie XVIII wieku przechodzi znaczne przemiany społeczne, wyrastając z gatunku niejako „należącego” do arystokracji i reprezentującego ją (mimo pozornej społecznej demokratyczności np. teatrów weneckich w XVII wieku) – na gatunek odzwierciedlający potrzeby, ambicje, wartości i dążenia klasy średniej. Tę ostatnią rozumiem zresztą, za Derekiem



Scottem i Kimberley White, niezwykle szeroko, jako obejmującą „osoby związane z handlem oraz świadczeniem usług różnego typu, także usług artystycznych, [...] intelektualistów, ludzi wolnych zawodów czy wojskowych”, a w ogólności – definiowaną „raczej przez negację, a zatem przez brak oczywistej i jednoznacznej przynależności do arystokracji z jednej strony, a do ludu z drugiej” (*Głos, ciało, scena...*, s. 223).

Metody badawcze, dotyczące tak szeroko pojmowanego zjawiska opery, musiały być zatem z konieczności zróżnicowane. Podjęłam decyzję o tym, aby każdy z poszczególnych rozdziałów monografii, wiążących się z różnego typu zagadnieniami, badany był przy pomocy innych metod. I tak, w rozdziale pierwszym, poświęconym samemu badanemu przeze mnie dyskursowi encyklopedycznemu, korzystam przede wszystkim z refleksji Foucaulta i Lyotarda, rekonstruując pojęcia dyskursu oraz opisując afektywną naturę opery jako jedną z Wielkich Narracji, które racjonalne Oświecenie przeciwstawia tekstom, przemawiającym do rozumu. A ponieważ interesuje mnie „po pierwsze, opera rozumiana jako instytucja społeczna, po drugie, opera jako teatr i miejsce ekspresji gestu, oraz – po trzecie – opera jako dzieło muzyczne, ze wszystkimi właściwymi mu elementami [...] do tych trzech poziomów dyskursu odnoszą się trzy główne rozdziały mojej książki” (*Głos, ciało, scena...*, s. 40). Pierwszy z tych poziomów analizuję „w nawiązaniu do rozważań Herberta Lindenbergera i Pierre’a Bourdieu, ale też w odniesieniu do problemu relacji instytucji społecznych i władzy w ujęciu Foucaulta” (tamże). Kwestię opery jako teatru rozważam w oparciu o „klasyczne porównawcze czytanie źródeł współczesnych, szczególnie traktatów na temat fizjonomii, studiów nad gestem aktorskim i głosem operowym, a także wspomnień o postaciach wybitnych aktorów wzmiankowanych w hasłach słownikowych” (tamże). Opisując przemiany zachodzące w podejściu do frapującego fenomenu kastrata w wokalistyce Zachodu posługuję się koncepcjami, zaczerpniętymi z myśli Jacques’a Lacana i Joan Rivière. Z kolei badając operę jako dzieło wokalnie-tekstowe wykorzystuję przede wszystkim „narzędzia nauk o muzyce, w tym historii i teorii muzyki oraz estetyki muzycznej; ale [...] również strukturalną semantykę, użyteczną zwłaszcza dla celów wyznaczania granic dzieła i jego wewnętrznego porządku i hierarchii elementów” (tamże, s. 41).

Jak wspomniałam, książka podzielona została na pięć rozdziałów z poprzedzającym je wprowadzeniem. Dwa pierwsze rozdziały pełnią funkcję wprowadzającą, objaśniającą i systematyzującą ten typ ujęcia, sposób czytania źródeł, najważniejsze pojęcia i koncepcje, a kolejne trzy dotyczą już zasadniczej problematyki, wskazanej w tytule pracy. We wprowadzeniu do książki, które zawiera szkicowe ujęcie historycznych związków włoskiej oraz francuskiej opery i afektu do połowy XVIII wieku, podkreśliłam znaczenie różnorodności



zastosowanych metod, które zaczerpnięte zostały z historii, w tym historii muzyki, nauk o kulturze, teatrologii oraz filozofii kultury i estetyki.

Rozdział pierwszy, „Słownik muzyczny: jego kształt i znaczenie od czasów Rousseau”, poświęcony został samemu dyskursowi słownikowemu i encyklopedycznemu – tak, aby ułatwić czytelnikowi/czytelniczce poruszanie się po materiale źródeł. Punktem wyjścia dla tego rozdziału jest oświeceniowa idea gromadzenia i systematyzowania wiedzy oraz koncepcje słownika i encyklopedii, których definicje wywiedzione zostały z Wielkiej Encyklopedii Francuskiej, a które traktowane są jako pewien projekt myślowy, właściwy dla XVIII stulecia. W szczególności encyklopedia nazwana została w książce jedną z utopii Wieku Świata, możliwą wprawdzie do zrealizowania, ale wymagającą określonego typu intelektualnej współpracy celem rozbudowania i poszerzenia granic dyskursu. Słownik przedstawiony został ponadto jako zjawisko wypływające ze swoistej „manii czytelniczej” epoki (nazywanej w niemieckiej literaturze pedagogicznej mianem *Lesesucht* lub *Lesewut*) oraz szerzącego się w czasach oświecenia kultu samouctwa oraz edukacji dorosłych. Wskazałam tu również na szczególnie ważny typ czytelnika/czytelniczki, do którego/której kierowany jest dyskurs słownikowy, a który/która wywodzi się z aspirującej klasy średniej – mieszczaństwa. W podsumowaniu rozdziału wyjaśniłam, dlaczego „kamieniem węgielnym” muzycznego dyskursu słownikowego stało się założycielskie dzieło Rousseau *Dictionnaire de musique* oraz opisałam, w jaki sposób przebiega sposób formułowania haseł we francuskich i włoskich słownikach i encyklopediach, stanowiących bazę źródłową, które to dzieła odnoszą się zawsze w mniejszym lub większym stopniu do tekstu Rousseau, rozbudowując tym samym wyjściowy dyskurs, zmieniając go, polemizując z nim, a niekiedy plagiatując i powielając.

W rozdziale drugim, „Jak działała muzyczna retoryka uczuciowości? Wokół pojęcia afektu w słownikach muzycznych przełomu wieków”, naszkicowałam zakres kluczowego dla monografii pojęcia, to jest afektu. Wskazując na jego pochodzenie, sięgające w tradycję zachodniej praktyki retorycznej, przypominałam jego wielopostaciowe związki z zagadnieniami retoryki muzycznej. Jednak wiodąca myśl tego rozdziału bazuje na wspomnianym przeze mnie spostrzeżeniu, że z osiemnastowiecznego słownika muzycznego, począwszy od Rousseau, owo tak fundamentalne pojęcie znika, co zdaje się niezrozumiałym przeoczeniem. Tłumaczę zatem, jak przebiegał proces tego „zniknięcia” terminu afektu z dyskursu muzycznego, a raczej jego przekształcenia, następnie zaś – w XIX wieku – triumfalnego powrotu. Dalsza część rozdziału zawiera tropy obecności dawnego, przedoświeceniowego pojmowania tego pojęcia w dyskursie słownikowym, wraz z towarzyszącymi afektowi koncepcjami. W szczególności skoncentrowałam się tutaj na



Kartezjańskim i postkartezjańskim ujęciu fizjologii afektu, typologiach i katalogach afektów (które od czasów Arystotelesowskiej *Retoryki* stanowią jeden z najważniejszych sposobów prezentowania tego zagadnienia), relacji afektu i patosu, a wreszcie związkach pojęcia z problematyką estetyki muzycznej, w szczególności z rodzącą się świadomością teoretyczną dotyczącą zjawiska ekspresji.

Rozdział trzeci, zatytułowany „Opera jako fantazmat: afektywność teatru operowego wobec jego funkcji społecznych”, rozpoczyna część książki dotyczącą właściwych kwestii dotyczących teatru operowego. Otwierają je rozważania nad społecznymi i instytucjonalnymi funkcjami opery na przełomie wieków w kontekście zmieniającej się uczuciowości społecznej. Szczególną funkcję przypisałam tu sentymentalnemu typowi afektywności oraz wyobraźni, jako że są one najbardziej reprezentatywne dla rozwijającej się dynamicznie grupy społecznej, jaką stanowi szeroko rozumiane mieszczaństwo. Rozdział ten, wyjątkowo, koncentruje się przede wszystkim na operze francuskiej, a konkretnie Operze Paryskiej, która jest dla mnie swego rodzaju *case study*, na podstawie którego badam ślady zmieniającej się świadomości na temat roli teatru operowego w nowopowstającym typie społeczeństwa. Kontekstem szczególnie istotnym dla tego rozdziału jest Rewolucja Francuska. Analizuję mianowicie związek wydarzeń rewolucyjnych oraz ich wpływu na mieszczaństwo z fenomenem teatru operowego, który traktuję jako nigdy niezrealizowany utopijny projekt, swego rodzaju fantazmat. Podstawę owego fantazmatu stanowi idea, że opera może zarządzać wyobrażeniami i uczuciami zbiorowymi.

Kolejny, czwarty rozdział, „Afekt i aktorstwo operowe w słownikach muzycznych”, zawiera kontynuację rozważań nad problematyką uczuciowości teatru operowego, tym razem ujętą od strony wykonawstwa. Punktem wyjścia są tu refleksje, formułowane w ówczesnym dyskursie teoretycznym, nad tym, czy dobry śpiewak/śpiewaczka może być jednocześnie dobrym aktorem/dobrą aktorką. Okazuje się bowiem, że nie było to wcale powszechną opinią, a nawet uważano takie połączenie cech za nierealne. Jednak, jako że Rousseau narzucił kolejnym autorom słowników muzycznych odmienne przekonanie na ten temat, rozdział poświęciłam wymogom, stawianym przez encyklopedystów praktyce operowej. Staje się ona w dyskursie słownikowym kolejnym fantazmatem, a w rozdziale czwartym wskazuję, że służy temu mitologizowanie postaci wybitnych śpiewaków i śpiewaczek minionych epok. Niebagatelne znaczenie ma przy tym fakt, że nie sposób już było poddać ich legendarne umiejętności weryfikacji. Na pierwszym planie stawiam problematykę współpracy wokalisty/wokalistki z kompozytorem. Następnie zaś, podążając za ówczesnym kanonem, charakteryzuję cechy przekonującego i trafnego aktorstwa operowego na poziomie, kolejno:

mimiki, gestu i głosu. Charakterystyka ta jest ukierunkowana przede wszystkim na możliwości wydobywania z dzieła operowego afektu i innych odmian uczuciowości za pomocą trafnej gry aktorskiej. W rozdziale podkreśliłam, że aktorstwo francuskie tradycyjnie cenione było wyżej niż włoskie. Różnica ta jest jedną z najważniejszych myśli przewodnich rozdziału. Osobny podrozdział poświęciłam tak zwanemu fenomenowi kastrata, zjawisku właściwemu operze barokowej, a na przełomie XVIII i XIX stulecia stopniowo zanikającemu. W podrozdziale tym wskazuję jak, wraz ze zmieniającą się świadomością estetyczną i gustami odbiorczymi, fenomen ów, który w baroku ekscytował dziwacznością, odmiennością oraz płciową i seksualną niejednoznacznością, w drugiej połowie wieku stał się stopniowo przedmiotem abiektu (rozumianego za Julią Kristevą).

Ostatni rozdział, „Dzieło operowe a zagadnienia afektywności w słownikach muzycznych”, w największym stopniu spośród dotychczas omówionych opiera się na metodach nauk o muzyce. Po przeanalizowaniu opery jako instytucji społecznej, miejsca społecznych interakcji oraz scenicznego performansu, opartego na interakcji wykonawców/wykonawczyń i odbiorców/odbiorczyń, koncentruje się z kolei na operze rozumianej jako dzieło słowno-muzyczne. Badam zatem poszczególne części tego dzieła, poczynając od jego „semantycznej ramy” i elementów, osadzających je w praktyce teatralnej (jak uwertura, antrakty, intermedia), poprzez rozmaite odmiany arii, recytatyw, po partie chóralne, instrumentalne, wreszcie baletowe. W podsumowaniu rozdziału, który zastępuje zakończenie, zwracam się w stronę estetyki romantyzmu, która stanowi punkt dojścia mojej refleksji. Wskazuję na to, że dotychczasowa opozycja stylów włoskiego i francuskiego, wywodząca się ze stylów narodowych, właściwych muzyce barokowej, zostanie wkrótce wyparta przez wszechobecny i wiodący wpływ kultury niemieckiej, a retoryczną koncepcję afektu zastąpi złożone spektrum romantycznej uczuciowości (czułość, entuzjazm, nostalgia, melancholijna alienacja). Zmierzch oświeceniowego optymizmu zaś na zawsze wymaże horyzont utopii idealnego dzieła operowego przyszłości, którego wcielenie Richard Wagner upatrywał w swojej własnej twórczości.

**5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.**

Cała moja działalność naukowa po uzyskaniu doktoratu oparta jest w znacznej mierze na współpracy z krajowymi i zagranicznymi ośrodkami naukowymi. Jako że w centrum moich badań znajduje się opera w swoich licznych kulturowych kontekstach, od roku 2012 prowadzę



intensywne badania nad włoskim i francuskim teatrem operowym XVIII i XIX wieku, między innymi prowadząc krótkoterminowe kwerendy w renomowanych bibliotekach muzycznych w Bolonii i Rzymie, a rezultaty tych badań opublikowane zostały nie tylko w monografii, ale też pod postacią licznych artykułów naukowych w językach polskim i angielskim w recenzowanych czasopismach oraz zbiorach pokonferencyjnych w Polsce, Grecji i Rumunii.

Od chwili mojego zatrudnienia na stanowisku adiunkta na UMK angażowałam się ponadto w liczne konferencje naukowe, przy czym należy zaznaczyć, że na 45 konferencji, w których brałam czynny udział po doktoracie aż 24 były to konferencje międzynarodowe, w większości zagraniczne. Miały one miejsce na Uniwersytecie Lizbońskim oraz na Uniwersytecie w Evorze, gdzie w latach 2013–2019 regularnie partycypowałam w kongresach komparatystycznych, organizowanych przez CompaRes – stowarzyszenie badań nad związkami kultur iberyjsko-luzytańskich oraz słowiańskich; w Luce i Barcelonie (konferencje muzykologiczne, organizowane przez Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini oraz Societat Catalana de Musicologia); w Murcji (kongresy kultury audiowizualnej MUCA, organizowane przez Uniwersytet w Murcji); w Braszowie (konferencje poświęcone wykonawstwu muzycznemu, organizowane przez Uniwersytet Transylwański); a także w Instytucie Muzykologii Węgierskiej Akademii Nauk, Departamencie Studiów nad Muzyką Uniwersytetu Jońskiego w Kerkyrze na Korfu oraz na Uniwersytecie Muzycznym w Bukareszcie.

W latach 2014–2022 sześciokrotnie uczestniczyłam w programach Erasmus oraz Erasmus+, korzystając z programu STA dla pracowników naukowych. W ramach programu prowadziłam wykłady poświęcone operowej kulturze muzycznej oraz muzyce filmowej dla studentów/studentek oraz pracowników/pracownic naukowych Uniwersytetu Nawarry w Pampelunie oraz Uniwersytetu Transylwańskiego.

Moja długotrwała współpraca z Wydziałem Muzyki Uniwersytetu Transylwańskiego zaowocowała udziałem w organizacji międzynarodowej konferencji i festiwalu, poświęconych twórczości Iannisa Xenakisa w stulecie jego śmierci (XI 2022). We wrześniu 2021 pełniłam też funkcję sekretarki naukowej międzynarodowej konferencji naukowej współorganizowanej przez International Association for the Study of Popular Music oraz UMK.

W kwietniu 2017, zainspirowana badaniami prowadzonymi nad twórczością jezuickiego teoretyka teatru operowego, Estebana Arteagi, zorganizowałam samodzielnie konferencję międzynarodową „Jesuit Culture between the Arts”, w której wzięli udział badacze z Polski, Niemiec, Portugalii, Wielkiej Brytanii oraz Ukrainy. Program konferencji dostępny jest

tu:



[https://www.academia.edu/24250139/Conference Jesuit Culture between the Arts program](https://www.academia.edu/24250139/Conference_Jesuit_Culture_between_the_Arts_program)  
Konferencja zaowocowała następnie publikacją anglojęzyczną *Jesuit Culture between Texts and Arts*, która ukazała się pod m.in. moją redakcją nakładem Wydawnictwa Naukowego UMK.

W Polsce angażowałam się w doroczne konferencje Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich (w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie oraz na Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach). Należę do tego związku od roku 2018, przy czym zostałam do niego przyjęta od razu jako członkini zwyczajna, nie kandydatka. Jestem członkinią komitetu organizacyjnego kolejnej dorocznej konferencji, która odbędzie się na Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy w październiku 2024. Ponadto współpracuję stale z Akademią, biorąc udział w konferencjach, krajowych i międzynarodowych, organizowanych przez Katedrę Teorii Muzyki i Kompozycji. Inne ośrodki naukowe w Polsce, w których występowałam z referatami podczas konferencji to: Uniwersytet Muzyczny F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Instytut (wcześniej Katedra) Muzykologii UAM, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz ówczesny Zakład Latynistyki i Tradycji Antycznej Uniwersytetu Szczecińskiego. Ponadto dwukrotnie byłam zapraszana na zebrania naukowe Instytutu Muzykologii UAM (grudzień 2019) oraz Instytutu Muzykologii UW (styczeń 2022), gdzie przedstawiałam i poddawałam dyskusji tezy mojej powstającej wówczas monografii.

Należę też do Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekami XVIII oraz do Oddziału Toruńskiego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Napisane przeze mnie po doktoracie artykuły można podzielić ze względu na rodzaj podejmowanej w nich problematyki na:

- a) bezpośrednio związane z moją późniejszą monografią (artykuły: *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*; *Jean-Jacquesa Rousseau uwagi o operze w „Julii albo Nowej Heloizie”*; *“Offence to the Eye”: Farinelli as an Actor on Opera Stage. Case from Anthropology of Theatre; Facial Expression in Italian and French Opera Acting at the Turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries: Perspective of the Encyclopedic Sources*; wystąpienia: *„Le maîtresse de son action”: wielkie postaci kobiece francuskiej sceny operowej w „Encyclopédie méthodique”*; *Taming the Monstrosity: On the Visuality of the Baroque Opera Theatre in French Encyclopaedic Discourse*);

- b) dotyczące estetyki teatru operowego we włoskich i francuskich traktatach muzycznych XVIII wieku, w szczególności włoskojęzycznych prac Estebana Arteagi (artykuły: *On the Aesthetics of Opera in "Le rivoluzioni del teatro musicale italiano"* by Esteban Arteaga y Lopez; *O recepcji siedemnastowiecznej tradycji operowej w traktatach Avisona, Arteagi i Chabanona w świetle idei muzyki dawnej*);
- c) dotyczące analizy oper włoskiego bel canta, w szczególności Giuseppe Verdiego oraz Giacomo Pucciniego oraz, bardziej szeroko, opery włoskiej i francuskiej XVIII i XIX wieku (artykuły: „*Regna il sonno su tutti – la luce langue...*”. *Motywy snu i wyobraźni oraz ich przekształcenia w „Makbiecie” Piavego i Verdiego; Czyj Szekspir? „Otello” Boita i Verdiego jako romantyczna odpowiedź na Szekspirowską wizję dramatu; „Le nozze di Figaro” Wolfganga Amadeusza Mozarta, czyli miłość i erotyka w krzywym zwierciadle opery buffa; Puccini wobec estetycznych koncepcji patosu XIX wieku. Analiza trzech przypadków; The Feminine Art? On Reinterpretation of opéra comique Genre in Camille Saint-Saëns’ “Phryne” (1893); O motywach przewodnich w partiach orkiestrowych „Toski”*),
- d) dotyczące kultury teatru muzycznego w Europie środkowo-wschodniej (artykuły: „*Demon*” *Antona Rubinsteina – między tradycją zachodnią i rosyjską (analiza wybranych zagadnień); „Pan Twardowski” Adolfa Sonnenfelda. Kilka uwag na temat muzyczno-scenicznego wariantu legendy*).

Za mniej znaczące, ale jednak wyraźnie obecne w moim dorobku naukowym uważam następujące obszary badań:

- a) zagadnienia retoryki muzycznej, szczególnie w gatunkach wokalnoinstrumentalnych muzyki dawnej (XVI i XVII wieku) – takich jak madrygał (artykuły: *The Emphatic Qualities of Silence: Selected Aspects of Musical Rhetoric in Iberian and Polish Sacred Music of the 16<sup>th</sup> Century*; *Wybrane problemy stile madrigalesco w „Discorso sopra la perfettione delle Melodie” Giovanniego Battisty Doniego; Strategie retoryczne w przestrzeni madrygału: Marino – Morsztyn – Monteverdi*). Moja praca magisterska z muzykologii poświęcona została właśnie *stile madrigalesco*, a poszukiwania w obszarze retorycznych sposobów i strategii wyrażania afektywności doprowadziły mnie finalnie do tematu mojej monografii, wskazanej w punkcie 4.;
- b) nieznane/zapomniane starodruki muzyczne bibliotek toruńskich: Biblioteki Głównej UMK oraz Książnicy Kopernikańskiej (artykuły: *Libretta dzieł scenicznych Antoine Dauvergne’a w Książnicy Kopernikańskiej; Nieznana aria Johanna Sebastianiego ze zbiorów Biblioteki Głównej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; Dwie pieśni*



weselne ze starodruku 7 III 721 i 722 ze zbiorów Biblioteki Głównej UMK w Toruniu). Prace te rozpoczęłam jeszcze przed ukończeniem doktoratu (artykułem *Repertuar kościoła Mariackiego w Toruniu u progu XX wieku: na podstawie wybranych mszy łacińskich Gollera, Singenbergera i Steina*), angażując się systematycznie w doroczne konferencje odkrywające muzykę Pomorza i Kujaw, organizowane przez Akademię Muzyczną w Bydgoszczy;

- c) badania nad poezją śpiewaną, w szczególności zaś nad twórczością Jacka Kaczmarskiego (artykuły: „Wiedziałem, że to się tak skończy”. *Jacek Kaczmarski o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”*; *Ballada i „balladowość” w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego*; *Kolor w ekfrazach Jacka Kaczmarskiego*; „*Drogi swej nie widzą...*”. „*Wiosna 1905*”: *Stanisław Masłowski – Jacek Kaczmarski*; *Monotonia grozy. „Pikieta powstańcza”*: *Gierymski – Kaczmarski – Gintrowski*). Ten nurt w moich badaniach został zwieńczony artykułem *Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans*, opublikowanym w „*Tekstualiach*” 2018, nr 2, który stanowi podsumowanie moich doświadczeń w zakresie analizy komparatystycznej, łączącej różne obszary słowa i muzyki. Nurt ten w moich badaniach uważam za zamknięty i nie planuję do niego wracać;
- d) konteksty kulturowe współczesnej muzyki teatralnej (artykuły: napisany razem z Laurentiū Beldeanem *Transgressing the Wall. Mauricio Kagel and Decanonization of the Musical Performance* oraz *Notacja muzyczna jako narzędzie i jako obiekt estetyczny: przypadek Sylvano Bussottiego*). Ten nurt w moich badaniach kontynuuję obecnie, pracując nad artykułem poświęconym estetyce/wrażliwości kempowej w *Le Grand Macabre* György Ligetiego;
- e) inne badania komparatystyczne nad słowem i muzyką. Wyrastały one jeszcze z tematu mojej rozprawy doktorskiej, która powstała w obszarze literaturoznawstwa, jednak w późniejszych analizach łączyłam metody nauk o muzyce z metodami filologicznymi (artykuł „*Narczyż*” *Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*). Efektem tych badań była także moja praca w granice NCBiR „*Sensualność w kulturze polskiej Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*”, polegająca na opracowywaniu haseł dotyczących związków kultury staropolskiej z muzyką.

**6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.**

Zajęcia dydaktyczne zaczęłam prowadzić w roku 2006, jeszcze jako doktorantka Wydziału Filologicznego UMK. Początkowo były to zajęcia kursowe z literatury staropolskiej oraz literatury Oświecenia dla osób studiujących na filologii polskiej. Jednak już w 2008 roku powierzono mi prowadzenie zajęć dla nowopowstałego wówczas kierunku Kulturoznawstwo. Od tej pory nieustannie współpracowałam z obecnym Instytutem Nauk o Kulturze, od października 2011 na etacie adiunkta.

W ciągu tych piętnastu lat prowadziłam dla Instytutu następujące zajęcia: Analiza dzieła muzycznego; Analiza współczesnych zjawisk muzycznych; Antropologia muzyki; Dawna kultura muzyczna; Historia kultury europejskiej; Kultura muzyczna XIX i XX wieku; Kultura remiksu – warsztaty; Laboratorium kultury współczesnej; Muzyka popularna i rozrywkowa; Muzyka tradycyjna; Muzyka w formach audiowizualnych; Muzyka w kontekście innych sztuk; Muzyka w kulturze współczesnej; Problematyka korespondencji sztuk; Twórcze pisanie o kulturze; Warsztaty komparatystyczne; Warsztaty muzyczne; Wprowadzenie do wiedzy o muzyce; Współczesna kultura muzyczna; Współczesne praktyki muzyczne. Były to zajęcia w formie wykładów, konwersatoriów, warsztatów, proseminariów, ćwiczeń.

Prowadziłam również zajęcia fakultatywne, których tematy zmieniały się w każdym cyklu dydaktycznym, poświęcone przede wszystkim muzyce filmowej: „Wybrane strategie muzyki filmowej: Tarantino – Rodriguez – Burton”; „Giganci muzyki filmowej: Kilar – Morricone – Williams”; „Style i gatunki amerykańskiej muzyki filmowej”; „Muzyka w serialach: analiza zjawiska na wybranych przykładach”.

Od 2014 prowadzę zajęcia ogólnouniwersyteckie, dedykowane w pierwszej kolejności osobom studiującym na Erasmusie, w języku angielskim. Do tej pory odbyły się następujące cykle zajęć: “Myth and Narrative in European Music”; “Between Kitsch and Grotesque: Music in Movies by Tim Burton and Quentin Tarantino”; “The Titans of Film Music: Kilar – Morricone – Williams”; “Towards Music in Audiovisuality: Movies, Trailers and Advertising”; “Music in TV Series: Analysis of Case Studies”; “Dystopia and Post-Apocalypse in Movie and TV Drama: Musical Perspective”.

W roku akademickim 2020/2021 sprawowałam ponadto funkcję opiekunki praktyk studenckich.

Od 2022 regularnie uczestniczę w organizowanych przez Wydział Humanistyczny (Studium Języka Polskiego jako Obcego) Summer Camp oraz Winter Camp – obozach języka polskiego dla obcokrajowców, współprowadząc blok zajęć “In the World of Polish Literature, Music, Film and Contemporary Art”. Uczestniczyłam też w kursach dla obcokrajowców,



finansowanych z programu NAWA, współprowadząc blok zajęć „Wybrane elementy polskiej kultury”.

W latach 2010–2018 prowadziłam dodatkowo zajęcia dla osób studiujących na Wydziałach: Wokalno-Aktorskim oraz Dyrygentury, Jazzu, Muzyki Kościelnej i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, a mianowicie: wykłady z historii stylów muzycznych, literatury muzycznej oraz historii teatru muzycznego – operetki i musicalu.

Wszystkie zajęcia przygotowuję w oparciu o autorskie sylabusy, a w ankietach studenckich moje kursy są oceniane bardzo wysoko.

Prowadząc seminarium dyplomowe, zarówno na UMK, jak i na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, wypromowałam łącznie 61 prac licencjackich (w tym dwie na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, na kierunku Dyrygentura symfoniczno-orkiestrowa). Recenzowałam 53 prace licencjackie i magisterskie oraz zasiadałam jako przewodnicząca komisji podczas 44. egzaminów dyplomowych i magisterskich.

Od roku 2022 prowadzę seminarium dyplomowe na kierunku Filologia polska jako obca, dla osób studiujących z Chin.

Wypromowałam także dwie prace magisterskie na kierunku Dyrygentura symfoniczno-orkiestrowa (w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy).

Byłam promotorką pomocniczą dysertacji doktorskiej Kamila Dźwinela, zatytułowanej „*O czym śpiewa Arijon?*” *Tekstowe wymiary polskiej piosenki bardowskiej od końca lat 60. XX wieku* (promotor główny: dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK). Praca została obroniona z wyróżnieniem 12 czerwca 2018. Pod moją opieką promotorską znajduje się obecnie dwoje doktorantów: mgr Szymon Brucki (promotorka główna: dr hab. Anna Skubaczewska-Pniewska, prof. UMK) oraz mgr Martyna Kopeć (promotor główny: prof. dr hab. Dariusz Brzostek).

Biorę udział w projekcie indywidualnej opieki tutorskiej nad studentami/studentkami, którzy/które chcą angażować się w dodatkowe aktywności naukowe. Jest to dobrowolny i nieodpłatny projekt dydaktyczny, zainicjowany w naszym Instytucie. W ten sposób w ramach współpracy ze studentem Kamilem Falentinem (obecnie mgr) przygotowałam go do wzięcia udziału w konferencji międzynarodowej, zaś ze studentką Zuzanną Golec (mgr, obecnie uczestniczka Szkoły Doktorskiej) – do wystąpienia podczas konferencji studenckiej oraz napisania i zredagowania artykułu do „Przeglądu Humanistycznego” (artykuł w recenzji).

Od roku 2020 jestem jedną z opiekunek studenckiego Medioznawcze Koła Naukowego, działającego na Wydziale Humanistycznym UMK.

Wiosną 2022 roku uczestniczyłam w charytatywnym projekcie, zorganizowanym na Wydziale Humanistycznym UMK, prowadząc weekendowe zajęcia z języka polskiego dla osób przybyłych z Ukrainy.

Od roku 2018 jestem członkinią Wydziałowej Komisji ds. Jakości Kształcenia. W roku akademickim 2019/2020 w ramach działalności w Komisji uczestniczyłam w przygotowaniu raportu dla Polskiej Komisji Akredytacyjnej (link do raportu: <https://www.human.umk.pl/wydzial/akredytacje/>) na kierunku kulturoznawstwo (stopnie I i II). 25.03.2021 Prezydium PKA wystawiło kierunkowi pozytywną ocenę programową.

Od roku 2020 współpracuję z Teatrem Wielkim w Warszawie, pisząc programy spektakli operowych. Prowadzę regularnie koncerty dla Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej, przede wszystkim w ramach rocznego międzynarodowego festiwalu „Nova Muzyka i Architektura”. W latach 2013–2019 zasiadałam w jury konkursu wiedzy o muzyce „Kompozytor – życie i twórczość”, organizowanego cyklicznie każdego roku przez Toruńską Orkiestrę Symfoniczną dla uczniów szkół podstawowych i gimnazjalnych województwa kujawsko-pomorskiego. Od roku 2021 systematycznie współpracuję z Kamienicą Inicjatyw w Toruniu, przygotowując i prowadząc wykłady o muzyce filmowej i serialowej dla seniorów.

*Martyna Niszele*  
(podpis wnioskodawcy)