

prof. dr hab. Marcin Szelest
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie
ul. św. Tomasza 43
31-027 Kraków

Kraków, 9 listopada 2024

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgr Mirosławy Marii Cieślak *Muzyka organowa terenów Turyngii, Saksonii-Anhalt i Saksonii na przykładzie wybranych kompozytorów XIX wieku*, przygotowanej w ramach przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne pod opieką promotora dr. hab. Piotra Rojka, prof. AMKL, w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

1. Forma rozprawy

Według informacji zawartej w piśmie z dn. 15 października 2024 skierowanym do mnie przez Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku prof. dr hab. Przemysława Stanisławskiego (sygn. RDA.510.I.55(1)2024), przedstawiona mi do recenzji rozprawa doktorska mgr Mirosławy Marii Cieślak pod tytułem „Muzyka organowa terenów Turyngii, Saksonii-Anhalt i Saksonii na przykładzie wybranych kompozytorów XIX wieku” stanowi pisemną pracę opatrzoną streszczeniem w języku angielskim, zgodnie z art. 13 ust. 6 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Do przesyłki zawierającej wspomniane pismo oraz rozprawę w formie oprawionego wydruku dołączono nagrany przez Mirosławę Cieślak płytę CD pt. *Die Rühlmann-Orgel in der Querfurter Stadtkirche und Musik aus ihrer Zeit* (Ars Sonora ARSO-CD-167) oraz niesygnowaną, luźną, obustronnie zadrukowaną kartkę papieru. Na awersie tej kartki umieszczono następujące informacje:

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Mirosława Maria Cieślak

Rozprawa doktorska przygotowana w ramach przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne

Promotor: dr hab. Piotr Rojek, prof. AMKL

Gdańsk 2024

Na rewersie natomiast znajduje się nagłówek „Dzieło artystyczne” oraz informacje na temat wspomnianej płyty CD (tytuł, wykonawca, program, czas trwania, data nagrania, miejsce nagrania i realizator nagrania).

Znaczenie tej kartki papieru oraz dołączonej płyty CD nie zostało określone w skierowanym do mnie piśmie, w którym mowa jest jedynie o pisemnej formie rozprawy. Doktorantka odnosi się w rozprawie do nagrania, o którym mowa, w żadnym miejscu jednak nie używa sformułowania „dzieło artystyczne” ani nie stwierdza, że nagranie to jest integralną częścią pracy doktorskiej.

Zgodnie z art. 13 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki rozprawa doktorska może mieć formę pisemną (ust. 2) lub inną, np. w przypadku pracy artystycznej (ust. 3), wówczas jednak „powinna być opatrzona opisem w języku polskim i angielskim” (ust. 6). Rozprawa doktorska mgr Mirosławy Marii Cieślak jest opatrzona jedynie streszczeniem w języku angielskim, co spełnia wymogi dotyczące rozpraw przedstawionych w formie pisemnej (ust. 6).

W świetle powyższych informacji i faktu, że pismo Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku nie wspomina o płycie CD, a jej status nie został określony przez Doktorantkę, stwierdzam, iż wspomniane nagranie stanowi jedynie pomocniczy materiał ilustracyjny, a nie pracę artystyczną rozumianą jako dopuszczalną formę rozprawy doktorskiej, w związku z czym nie podlega ona mojej ocenie. Płyta CD pozostaje zatem bez wpływu na opinię recenzenta, która może dotyczyć jedynie rozprawy pisemnej, rozpatrywanej jako stanowiąca zamkniętą całość praca o charakterze teoretycznomuzycznym.

2. Ocena rozprawy

Oceny rozprawy dokonuję w oparciu o trzy kryteria wyrażone w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki; są to kolejno:

- oryginalność rozwiązania problemu naukowego;
- wiedza teoretyczna kandydata w danej dyscyplinie artystycznej;
- umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej.

2.1. Oryginalność rozwiązania problemu naukowego

W przypadku rozpraw doktorskich w zakresie sztuki Ustawodawca dopuszcza alternatywne kryterium oryginalnego dokonania artystycznego. Skoro jednak przedstawiona mi do recenzji rozprawa jest pisemną pracą teoretycznomuzyczną, stosuję kryterium naukowe, mając świadomość, że istniejący w polskiej systematyce podział na teorię muzyki, należąca do sztuk

muzycznych, oraz muzykologię, należącą do nauk o sztuce, jest nieostry, a włączenie teorii muzyki do dyscypliny sztuk muzycznych nie zwalnia z traktowania jej jako nauki, ponieważ w przypadku prac z zakresu teorii muzyki kryteria oceny prac z zakresu wykonawstwa muzycznego nie mają zastosowania.

Problem naukowy sformułowany w tytule rozprawy wskazuje na muzykę organową trzech sąsiadujących regionów Niemiec, określonych przez Doktorantkę zbiorczo jako „Niemcy Środkowe” (s. 9), która ma być ukazana w pracy na przykładzie wybranych kompozytorów XIX wieku. We wstępie Doktorantka kreśli szeroką panoramę aspektów, które są przedmiotem jej szczególnych zainteresowań badawczych: podkreśla rolę tradycji bachowskiej w kształtowaniu muzyki organowej XIX wieku i przemianach dokonujących się w budownictwie organowym, zadaje pytania o idee przyświecające kompozytorom tej epoki, uwypukla konieczność uwzględnienia w badaniach również twórców pomniejszych, wskazuje na różnorakie związki pomiędzy przedstawianymi w pracy postaciami organistów i organmistrzów oraz wymienia ośrodki, w których koncentrowało się życie muzyczne na omawianym terenie. W zakończeniu natomiast wyraża opinię, że „[w] połączeniu z materiałem zaprezentowanym na płycie praca niniejsza stanowi syntezę historii rozwoju romantycznej muzyki organowej w Środkowych Niemczech, której paradygmaty stały się ponadczasowe”. Opinia ta wydaje się nieadekwatna do tytułu rozprawy, problematyki ujawnionej we wstępie oraz rzeczywistej zawartości pracy. Została ona bowiem zogniskowana wokół postaci dziewięciu wybranych twórców, z których dorobku dodatkowo wyselekcjonowane zostały do bardziej szczegółowej analizy pojedyncze kompozycje (w przypadku trzech kompozytorów – po dwa utwory każdego z nich). Oparcie dyskursu na przykładach z jednoczesnym ograniczeniem do minimum tła, na którym występują, jest wprawdzie zgodne z tytułem rozprawy, ale nie pozwala traktować jej jako syntezy, która wymagałaby znacznie bardziej całościowego spojrzenia i mniejszej koncentracji na przykładach szczegółowych.

Zagadnienie naukowe rozpatrywane przez Doktorantkę nie jest sformułowane oryginalnie. „Niemcy Środkowe” jako region o pewnej odrębności zjawisk muzycznych bywają często wyróżniane w literaturze przedmiotu, także w odniesieniu do wcześniejszych stuleci. Również dziewiętnastowieczna muzyka organowa tego terenu była przedmiotem licznych prac naukowych, o czym świadczy bardzo bogata bibliografia rozprawy. Na Autorce spoczywał zatem obowiązek oryginalnego ujęcia problemu leżącego w orbicie zainteresowań naukowych wielu innych badaczy.

Rozprawa składa się z trzech rozdziałów podzielonych na podrozdziały, wstępu, zakończenia, aneksów zawierających spisy utworów organowych omawianych kompozytorów oraz dyspozycje instrumentów, z którymi byli związani, bibliografii oraz streszczenia w języku angielskim. Rozdział

pierwszy, „Wiek XIX w Niemczech Środkowych – okres intensywnych przemian”, zawiera trzy podrozdziały poświęcone rysowi historycznemu obecnych krajów związkowych Turyngii, Saksonii-Anhalt oraz Saksonii. Rozdział drugi, „Muzyka organowa Środkowych Niemiec w XIX wieku”, składa się z dziewięciu podrozdziałów. Podrozdział 2.1 traktuje o budownictwie organowym w omawianym okresie i regionie. Podrozdział 2.2, „Wybrani kompozytorzy muzyki organowej w Środkowych Niemczech w XIX wieku”, stanowi krótkie wprowadzenie do następującej po nim galerii postaci, na których koncentruje się Autorka. Zajmuje ona podrozdziały 2.3 – 2.8 (większość z nich jest dodatkowo podzielona na drobniejsze sekcje), chociaż powinny stanowić niższy poziom konspektu w stosunku do wprowadzającego podrozdziału 2.2 (jako 2.2.1 – 2.2.6, z dalszymi podziałami). Podrozdział 2.9 zatytułowany jest „Problemy wykonawcze muzyki organowej i rozwój techniki gry na organach w XIX wieku w Środkowych Niemczech”. Rozdział trzeci, „Kryterium wyboru instrumentu i programu oraz problematyka zarejestrowanych utworów”, zawiera dwa podrozdziały: 3.1, „Kościół farny w Kwerfurcie i organy firmy Rühlmann”, oraz 3.2, „Kryterium wyboru programu”, który dzieli się na dwanaście sekcji poświęconych kolejnym utworom zarejestrowanym na płycie CD *Die Rühlmann-Orgel in der Querfurter Stadtkirche und Musik aus ihrer Zeit*.

Struktura rozprawy ujawnia silną koncentrację Doktorantki na wybranych postaciach kompozytorów oraz ich utworów. Na 170 stron tekstu (nie licząc stron tytułowych, aneksów, bibliografii i streszczenia) 105 stron zajmują podrozdziały „biograficzne”, a 32 strony – omówienia poszczególnych kompozycji nagranych na płycie CD. Rozczłonkowanie materiału nie jest jednak konsekwentne. Rozważania dotyczące problematyki wykonawczej pojawiają się, oprócz poświęconego im podrozdziału 2.9, również w wielu podrozdziałach „biograficznych”, w tym w szczególnie szerokim zakresie w sekcji 2.8.1, „Muzyka organowa Maxa Regera”, oraz – w różnym stopniu – w omówieniach utworów w sekcjach wchodzących w skład podrozdziału 3.2. Ten ostatni został zatytułowany „Kryterium wyboru programu”, z niezrozumiałych przyczyn w liczbie pojedynczej, chociaż już w pierwszym zdaniu Autorka podaje przynajmniej dwa różne kryteria, a w kolejnych akapitach liczbę tę jeszcze znacznie powiększa. Ze względu na zawartość, dwanaście sekcji tego podrozdziału powinno raczej stanowić osobny podrozdział (3.3), zatytułowany np. „omówienia kompozycji zarejestrowanych na płycie CD”, trudno bowiem doszukać się w nich systematycznych odwołań do kryteriów wyboru. Taka konstrukcja rozprawy zdradza zależność od dokonanego przez Doktorantkę nagrania, którego zawartość, a nawet kolejność zarejestrowanych kompozycji, w dużym stopniu zdeterminowała strukturę pracy pisemnej, co znacząco podważa jej autonomię i integralność jako stanowiącej zamkniętą całość rozprawy teoretycznomuzycznej.

Jednak podstawowym i najpoważniejszym zarzutem, jaki stawiam pisemnej rozprawie doktorskiej mgr Mirosławy Marii Cieślak, jest zarzut niemal całkowitej wtórności pracy względem literatury przedmiotu oraz braku własnych interpretacji naukowych opracowywanego materiału ze strony Doktorantki. Autorka w licznych odnośnikach sumiennie odwołuje się do bogatej literatury, którą zgromadziła i przestudiowała; często też powołuje się na wcześniejszych badaczy w tekście głównym. Z informacji zaczerpniętych z lektury ich prac, a także z przeprowadzonych przez Doktorantkę rozmów z ekspertami, utkana jest niemal cała rozprawa. Nie jest to rażące w odniesieniu do rozdziału pierwszego, który stanowi tło historyczno-polityczne. Jest też oczywiste, że badań już przeprowadzonych i opublikowanych powtarzać nie trzeba, jeżeli ich wyniki budzą zaufanie; należy jednak zadać sobie wówczas pytanie, co nowego można napisać na podjęty temat, aby powstała praca naukowa, a nie popularnonaukowa czy wręcz popularyzatorska. Jeżeli według Doktorantki o wartości rozprawy stanowi fakt, że jest ona „pierwszą polskojęzyczną prób[ą] zestawienia opisanych twórców działających w XIX wieku w Środkowych Niemczech” (s. 175), świadczy to o niezrozumieniu, czym jest rozprawa doktorska; kwestia języka nie ma tu żadnego znaczenia, bowiem zadaniem Doktorantki nie jest „przyczynienie się do większego zainteresowania podjętą tematyką” (s. 175), tylko zaprezentowanie własnych ustaleń i hipotez naukowych opartych na przeprowadzonych badaniach. Może zatem i powinna uwzględniać szeroką literaturę przedmiotu, ale nie po to, by ją jedynie relacjonować w innym języku. W zakończeniu rozprawy Doktorantka stwierdza: „[z]ależało mi [...] na uwypukleniu korelacji wybranych twórców działających w XIX wieku w Środkowych Niemczech, instrumentarium organowego, [...] a także na podkreśleniu roli badań organologicznych Töpfera dla rozwoju muzyki organowej. Istotnym [sic] było również wyeksponowanie znaczenia twórczości mniej znanych kompozytorów. Zagadnienia te nie były do tej pory rozpatrywane w takim ujęciu”. Stwierdzenie to rozmija się ze stanem faktycznym, bowiem wszystkie te zagadnienia Autorka omawia na podstawie prac wcześniejszych badaczy, nie wnosząc żadnych nowych ustaleń czy interpretacji.

W przedłożonej rozprawie znalazło się kilka interesujących punktów, w których konkluzje wcześniejszych badaczy są sprzeczne. W większości są to kwestie o niezbyt wielkim znaczeniu, jak np. ocena organów Trampelich w Weimarze (s. 49) czy szczegóły dyspozycji tego instrumentu w oryginalnej postaci i po przebudowie zainicjowanej przez Töpfera (s. 50–52). W obydwu tych przypadkach Autorka poprzestaje na „protokole rozbieżności” pomiędzy autorami dwóch opracowań, z których korzysta, mimo że powołują się oni na konkretne źródła – dziewiętnastowieczne artykuły prasowe oraz dokumenty zachowane w Archiwum Miejskim w Weimarze, włączone przez Doktorantkę do bibliografii, czyli, jak rozumiem, zbadane przez nią osobiście. Rzetelność nakazywałaby podjęcie próby weryfikacji tych sprzeczności w oparciu

o źródła i zajęcie własnego, uzasadnionego stanowiska. Podobnie dzieje się w odniesieniu do kwestii znacznie istotniejszej, czyli do zagadnień notacji stosowanej przez Regera w zakresie oznaczeń tempa i łukowania (s. 125–129). Autorka relacjonuje rozbieżne poglądy różnych badaczy, zachowując ich specyficzną terminologię, której nie próbuje ujednoczyć i podporządkować własnej narracji. Dowiadujemy się zatem, że według „metrycznej teorii tempa” Willema Talsmy „tempa wolne w muzyce XVIII i XIX wieku należy wykonywać o połowę wolniej” (*sic* – pomijam niefortunne „wykonywanie temp”, ale wolniej od czego? przecież nie od oznaczeń metronomicznych, których np. w pierwszej połowie XVIII wieku nie stosowano), „a tempa szybkie według współczesnego rozumienia temp metronomicznych” (s. 125), ale według Klause Miehlinga wczesne utwory Regera należy „grać według ‘temp metrycznych’ (szybszych), a późne według ‘temp matematycznych’ (wolniejszych)” (s. 126). Czy „tempa metryczne” (czyli szybsze) Miehlinga są częścią „metrycznej teorii tempa” Talsmy, która odnosi się i do temp wolnych, i do szybkich? Zapewne nie, mimo podobnej terminologii, pod którą kryją się jednak różne pojęcia. Nie dowiadujemy się też, czym w istocie różnią się „tempa metryczne” od „temp matematycznych”. Doktorantka prezentuje jeszcze poglądy Stewena, Stickana, Stockmeyera, Haselböcka i Albrechta, ale nie wyraża w tej skomplikowanej materii własnego zdania. Następnie podaje przykłady skomplikowanego łukowania w chorale *Komm süßer Tod* (WoO IV/3), opatrując je instrukcjami wykonawczymi zaczerpniętymi z pracy Balázsa Szabó, który z kolei wywodzi je z teorii Riemanna (s. 127–129). Byłaby to dobra okazja do porównania licznych różnic w tym zakresie pomiędzy autografem Regera i wersją, która ostatecznie znalazła się w pierwodruku, co mogłoby doprowadzić do ciekawych wniosków dotyczących ewolucji stylu notacji kompozytora. Obydwie te wersje są dostępne online w portalu Max-Reger-Institut oraz zaprezentowane jako dwa warianty kompozycji w nowym wydaniu dzieł kompozytora pod egidą tej instytucji, o którego istnieniu Doktorantka wie (s. 134), ale do którego nigdzie się merytorycznie nie odnosi, chociaż dostarcza ono dużo nader interesującego materiału badawczego.

Jedyny fragment, który, jak się wydaje, powstał w dużej części na podstawie lektury tekstów źródłowych, znajduje się w sekcji 2.5.2, „Johann Gottlob Töpfer jako organolog”, na s. 61–64. Nawet jednak na przestrzeni tych niecałych czterech stron Autorka nie wychodzi ponad streszczenie wybranych rozdziałów prac Töpfera; uwagi odnoszące się do kontekstu dokonań organologicznych tego twórcy pojawiają się wcześniej (s. 60–61) oraz później (s. 65–66) i są zaczerpnięte z literatury przedmiotu, natomiast jedyny komentarz Doktorantki organicza się do wyrażenia opinii, że Töpfer był „wrażliwym, muzycznym i doświadczonym instrumentalistą, którego przemyślenia miały prowadzić do utrzymania w jego ocenie wysokiej jakości brzmienia organów” (s. 63). W podobnym charakterze utrzymane są inne, rzadko pojawiające się w rozprawie wypowiedzi własne Autorki, np:

- s. 27–28: „Ewolucja ideałów dźwiękowych organmistrzów oraz kompozytorów stanowiła całość, która odpowiadała ‘duchowi epoki’ i przyczyniła się do stylistycznego rozwoju muzyki w Środkowych Niemczech w XIX wieku [...]”.
- s. 125: „W tym kontekście dążenie do technicznej precyzji i jak najwierniejszego oddania tekstu nutowego przez organistę wskazuje – według mojej oceny – na indywidualną ekspresję, o ile nie burzy ona koncepcji kompozytora”.
- s. 164: „Miałam okazję zaprezentować ten utwór wielokrotnie w trakcie swoich recitali w różnych częściach Niemiec. Mieszkańcy Środkowych Niemiec wydają się podświadomie rozpoznawać swoją wrażliwość muzyczną w tym właśnie utworze. W tej części kraju *Fantazja c-moll* [Töpfera] jest kompozycją, która robi na słuchaczach bardzo silne wrażenie”.

Żadna z tych wypowiedzi nie ma charakteru naukowego, tj. nie stanowi prezentacji wyników badań własnych lub nowej interpretacji opracowywanego materiału, a ich zrozumienie bywa utrudnione z powodu nieporadności językowej.

W dużo większym stopniu Autorka wykazała się samodzielnością w sekcjach 3.2.1 – 3.2.12, w których przedstawia analizy wybranych do nagrania kompozycji. Analizy te są jednak zbyt krótkie i powierzchowne, aby mogły stanowić realną wartość rozprawy doktorskiej; odnoszą się w znakomitej większości do partykulacji formy, wyszczególnienia charakterystycznych motywów, odnotowania sposobów wykorzystania melodii chorałowej lub nawiązań do konkretnych utworów Bacha, Händla czy Mendelssohna. Ujawniają się tu problemy związane z terminologią, o których będzie mowa dalej w tej recenzji. Rozpatrując utwory oparte na melodiach chorałowych, Doktorantka przytacza te ostatnie ze współczesnego śpiewnika. Rozumiem, że taka decyzja mogła być podyktowana praktyką Autorki jako czynnego muzyka kościelnego i chęcią uwypuklenia użyteczności kompozycji dziewiętnastowiecznych w liturgii ewangelickiej XXI wieku. Jednak z punktu widzenia analizy wybranych utworów użyteczniejsze byłoby sięgnięcie do takich wersji melodii chorałowych, które rzeczywiście służyły za podstawę omawianych opracowań lub przynajmniej mogły być ich twórcom znane. Dotyczy to np. melodii *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, znanej również dość powszechnie w metrum parzystym (użytych przez Töpfera), melodii *Jesu meine Freude*, wykazującej liczne warianty w różnych źródłach (wersja opracowana przez Finzenhagena jest różna od tej ze współczesnego śpiewnika), a zwłaszcza melodii *Gelobet seist du Jesu Christ*, której wersja z końcowym „Kyrieleis” na jednym dźwięku była szeroko wykorzystywana przynajmniej od połowy XVII wieku. Uwaga Doktorantki, że „[o]statnie dwie frazy pieśni są u Wehego zmienione w stosunku do melodii, którą podaje śpiewnik” (z roku 1994) oraz że „podobny zabieg zastosował Buxtehude [...] jak również Bach [...]” (s. 149), zdaje się świadczyć

o tym, iż nie jest ona świadoma historycznej wariantowości melodii chorałowych, a wersję z obowiązującego współcześnie śpiewnika uważa za normę, do której powinni dostosować się twórcy żyjący w poprzednich stuleciach. W analizie opracowania *Erschienen ist der herrliche Tag* autorstwa Roberta Schaaba Doktorantka twierdzi, że „[m]otywy pieśni [...] występują [w nim] dwa razy. Po raz pierwszy kompozytor wplata je w całości jako frazę ‘Christ, unser Herr, heut triumphiert’ w połowie utworu, sugerując wykonanie jej na *Oberwerku*” (s. 157). Tymczasem Przykład 60, umieszczony bezpośrednio nad tymi zdaniami, pokazuje, że kompozytor zacytował całą pierwszą frazę melodii chorałowej w sopranie w t. 2–4. W omówieniu *Tria F-dur* Gustava Merkela Autorka poświęca cały akapit (s. 165) na wykazanie, że wszystkie trzy głosy kompozycji powinny być tak zarejestrowane, aby były dobrze słyszalne (np. „Pedał jest podstawą harmoniczną, dlatego według mnie powinien być dobrze słyszalny” – czy to znaczy, że gdyby nie stanowił podstawy harmoniczej, mógłby być gorzej słyszalny, albo że inni organiści mogliby, według Doktorantki, mieć przeciwne zdanie w tej materii?), a „[f]orma *Tria*, jak i funkcje poszczególnych głosów zdają się nawiązywać do praktyki muzyki dawnej” (tu z kolei nie wiemy, czy Autorka rzeczywiście ma na myśli formę ABA, o której wspominała wcześniej, ale która niekoniecznie musi być nawiązaniem do muzyki dawnej, czy też sam gatunek – nie formę – *tria* organowego). Podobne przykłady można by mnożyć, bowiem na wielu stronach analiz Doktorantka pisze rzeczy oczywiste lub nawet trywialne, jak np. w odniesieniu do *Introdukcji i passacaglii d-moll* Regera (s. 170): „[I]ntrodukcja stanowi wstęp do *passacaglii* [...]”.

Wkładem własnym Doktorantki jest wreszcie niewątpliwie wybór i układ materiału zaprezentowanego w rozprawie, nawet jeżeli ma on w większości charakter wtórny względem dotychczasowej literatury przedmiotu. W tej materii również mamy do czynienia z szeregiem problemów o charakterze fundamentalnym.

Po pierwsze, skoro Doktorantka słusznie uważa, że Niemcy Środkowe stanowiły w XIX wieku region do pewnego stopnia odrębny pod względem zjawisk muzycznych, jakie miały w nim miejsce, i zdecydowała się zjawiska te opisać w rozprawie, powinna pokrótce umiejscowić je na tle zjawisk muzycznych chociażby w regionach sąsiadujących, ujawniając podobieństwa i różnice, i tym samym uzasadniając dokonane wyodrębnienie. W przedłożonej pracy wielokrotnie jest mowa o unikalności środkowoniemieckich twórców i ich dokonań, ale według Autorki teza ta powinna chyba uzasadniać samą siebie, co z logicznego punktu widzenia jest niemożliwe.

Po drugie, zakres czasowy rozprawy obejmuje wiek XIX, a nawet, jak wspomina Autorka, „długi” wiek XIX (s. 10), jednak jedynym uwzględnionym w niej twórcą, który urodził się przed rokiem 1800, jest Johann Gottlob Töpfer, a wśród rozpatrywanych kompozycji nie ma ani jednej, która ujrzała światło dzienne przed rokiem 1845. Wybór kompozytorów takich jak Töpfer, Ritter, Liszt, Merkel czy Reger jest oczywiście bezdyskusyjny, ponieważ bez żadnego z nich nie można napisać pracy

o muzyce XIX wieku w Środkowych Niemczech; rzetelność nakazywałaby jednak uzupełnienie tej listy o twórców z początku stulecia, choćby o działającego w Erfurcie Michaela Gottharda Fischera. Również *minori* wyselekcjonowani przez Doktorantkę działali raczej w drugiej połowie stulecia, a w każdym razie z tego okresu pochodzą opracowania chorałowe, którymi są reprezentowani w rozprawie – nieprzypadkowo aż trzy z czterech utworów „małych mistrzów” wydrukowano w *Ritter-Album* z 1881 roku. Wśród gatunków muzycznych fantazja chorałowa zajęła mało eksponowane miejsce (wzmianka na s. 18 oraz niewielki akapit w podrozdziale dotyczącym Töpfera na s. 57); tymczasem wszystko wskazuje na to, że Töpfer był twórcą tego gatunku, który potem za pośrednictwem Reimanna przejął i rozwinął Reger – byłby to zatem jedyny gatunek muzyczny w domenie muzyki organowej, który powstał w XIX wieku właśnie w Niemczech Środkowych, a pominięcie tego faktu uważam za poważne przeoczenie.

Po trzecie, Doktorantka opracowując poszczególne podrozdziały, w tym sylwetki wybranych przez nią kompozytorów, często nie proponuje spójnej narracji, która byłaby wynikiem internalizacji treści zaczerpniętych z literatury przedmiotu służącej za podstawę jej tekstu. Oto kilka przykładów:

- Terminologia dotycząca utworów opartych na melodiach chorałowych. W twórczości kompozytorów XIX wieku stosunkowo łatwo jest wyodrębnić kilka kategorii takich kompozycji, posługując się kryterium sposobu wykorzystania *cantus firmus*. Można nadać im własne nazwy, ponieważ nazewnictwo historyczne jest niekonsekwentne. Na terenie jednej pracy powinno się zastosować jednolite nazewnictwo. Tymczasem Doktorantka dwukrotnie wprowadza częściowo sprzeczny ze sobą podział utworów chorałowych. Na s. 43 (przyp. 307) „przygrywkami chorałowymi” nazywa kompozycje „zawierające jedynie elementy melodii pieśni lub bez cytatów z melodii”, a „opracowaniami chorałowymi” – „kompozycje zawierające melodię chorału”. Na s. 56 (przyp. 418) wprowadza dodatkowo termin „intonacja” („kilkutaktowe wprowadzenie do tonacji chorału”), „przygrywka” to teraz „wprowadzenie do chorału zawierające motywy melodii” (a więc utwory bez cytatów z melodii nie są już przygrywkami), a „opracowanie” – „dłuższy utwór oparty na chorale zawierający całą melodię, dłuższe fragmenty melodii lub ze względu na długość – porównywalny z przeprowadzeniem całej melodii, nawet jeśli ona się nie pojawia”. Natomiast na s. 86 Doktorantka rozpatruje „[p]rzygrywki chorałowe zawierające *cantus firmus*” (które wcześniej przyjęła nazywać „opracowaniami”), a następnie pisze, że „[n]ajkrótsze opracowania chorałowe [Merkela] nie zawierają całych melodii, a jedynie pierwszą lub dwie początkowe frazy” (a więc we wcześniej wprowadzonej typologii byłyby one raczej przygrywkami).

167

- Rola muzyki liturgicznej w kościele protestanckim i katolickim (s. 17–20). Omówienie to jest szczególnie niespójne, ponieważ Doktorantka oparła się na różnych pracach o odmiennych założeniach metodologicznych. W odniesieniu do muzyki ewangelickiej pisze zatem na podstawie monografii Frotschera o przemianach ideowych i ich wpływie na stylistykę kompozycji liturgicznych, natomiast w odniesieniu do muzyki katolickiej, na podstawie artykułu Haselböcka, o roli organów. Kiedy zatem czytamy, że w kościele katolickim wykonywano na organach utwory solowe, improwizacje albo partie basso continuo, dokładnie to samo powinniśmy przeczytać o praktyce organistów ewangelickich. Porównanie należy przeprowadzać przykładowo te same kryteria do wszystkich porównywanych obiektów.
- Wykluczające się informacje bądź twierdzenia pojawiają się w różnych miejscach rozprawy. Na s. 18 Doktorantka pisze za Heinemannem o „powszechnej [w XIX wieku] praktyce swobodnej improwizacji, która stała się jedną z charakterystycznych składowych praktyki liturgicznej”. Na s. 135 natomiast twierdzi za Schneiderem: „[p]raktyka improwizacji [...] z początkiem wieku XIX przestała być kultywowana. Większość organistów korzystała z gotowych kompozycji”. Na s. 33 cytuje Scheidego, według którego Ritter „od lat 50. komponował mało albo wcale”, natomiast na s. 38, za Blakeney, twierdzi, że „[o]kolo 1860 Ritter przestał komponować [...]”. Przynajmniej w tym ostatnim przypadku błąd leży po stronie Doktorantki, która oryginalne „seit dem 50. Jahr” Scheidego przełożyła jako „od lat pięćdziesiątych” zamiast „od pięćdziesiątego roku życia” – czyli właśnie od roku 1860/61, jak prawidłowo rozumiała Blakeney. Nie zmienia to faktu, że identyczna (w zamierzeniu) informacja została w rozprawie powtórzona po kilku stronach, ale na podstawie innej pozycji literatury.

Po czwarte, organizując materiał rozprawy wokół postaci twórców i ich kompozycji, Doktorantka dość pobieżnie traktuje rozwój tradycji i idei – zagadnienia, które wyeksponowała we wstępie jako ważne dla jej ujęcia tematu. Weźmy dla przykładu tradycję bachowską, do której Autorka odwołuje się bardzo często i którą słusznie uważa za konstytutywną dla ewolucji muzyki organowej Środkowych Niemiec w XIX wieku. Jedyna wzmianka o źródłach tradycji bachowskiej w omawianym regionie występuje na s. 135, w podrozdziale 2.9 dotyczącym problematyki wykonawczej; mowa tam o rosnącej popularności muzyki Bacha dzięki pojawiającym się wydaniom oraz o ciągłości kolejnych pokoleń kształconych przez uczniów Bacha. Jako przykład tej ostatniej podaje Doktorantka szkołę Johanna Christiana Kittela, popularyzowaną na południu Niemiec przez jego ucznia Rincka. Nie wspomina przy tym, że Kittel działał w Erfurcie, a więc na terenie objętym jej badaniami, i zmarł już w XIX wieku (1809), a w ośrodku tym pracował przez ponad dwie kolejne dekady jego uczeń Michael Gotthard Fischer, organista i kompozytor.

Przedsięwzięcia wydawnicze były oczywiście istotnym czynnikiem, ale równie ważny był wpływ środowiska berlińskiego, w którym kultywowano muzykę Bacha nieprzerwanie od jego śmierci, a w Berlinie studiował przecież Ritter. Doktorantka wspomina wprawdzie o tym fakcie na s. 30, ale wyraźnie nie docenia jego wagi; pisze m.in., że Pölchau był posiadaczem rękopisów dzieł Carla Philippa Emanuela Bacha, ale miał on też kolekcję utworów Jana Sebastiana. Zelter, również wspomniany na tej stronie, regularnie wykonywał muzykę Bacha z prowadzoną przez siebie Singakademie. Ich działalność doprowadziła do powstania Bach-Gesellschaft i zainicjowania projektu wydania dzieł wszystkich kompozytora. W rozprawie całkowicie pominięta jest rola Mendelssohna i Schumanna jako słynnych kompozytorów-wirtuozów, którzy na szeroką skalę popularyzowali dzieła Bacha i walenie przyczynili się do rozwoju dziewiętnastowiecznej tradycji bachowskiej w Saksonii. Obydwaj wspomniani są tylko w rozdziale pierwszym, ale zabrakło tak ważnych elementów, jak rola recitalu bachowskiego Mendelssohna w kościele św. Tomasza w Lipsku w roku 1840 (cały dochód został przeznaczony na ufundowanie pomnika Bacha) czy fakt, że sześć fug na temat B-A-C-H Schumanna, dzieło o dużym znaczeniu symbolicznym w XIX wieku, powstało w okresie, w którym kompozytor uczył w lipskim konserwatorium i promował fortepian z pedałem – instrument istotny również w kontekście *Fantazji i fugi nt. Ad nos ad salutarem undam* Liszta. Co do tego ostatniego twórcy, Doktorantka omawia jego kontakty z Töpferem i Gottschalgiem (s. 96), a nawet przytacza jego uwagi dotyczące rejestracji utworów Bacha (s. 100), nie powołuje się natomiast na ważny artykuł Gottschalga „Die moderne Orgel in orchesterlicher Behandlung” (*Neue Zeitschrift für Musik* 31/1886), w którym autor wskazuje na kluczową rolę Liszta w zmianie paradygmatu wykonawczego – zerwaniu z osiemnastowieczną tradycją rejestracyjną i poszukiwaniu nowych, zróżnicowanych brzmień niezależnych od tej tradycji (na s. 28 Autorka wspomina o tym, że w XIX wieku Bach „zyskał ‘nową twarz’ przez wykonawstwo według kryteriów romantycznych”, jednak bez odwołania do Liszta). Töpferowskie opracowanie *Passacaglii* Bacha, o którym Doktorantka pisze na s. 54–55, powstało właśnie bezpośrednio pod wpływem idei Liszta (o czym również pisze Gottschalg) i jest egzemplifikacją wspomnianej zmiany paradygmatu; sposób, w jaki zostało to przedstawione w rozprawie, nie pozwala dostrzec tych wielowątkowych zależności. Konstatując na s. 75, że Merkel preferował grę legato, Autorka zastanawia się, czy było to „znakiem szkoły organowej J.S. Bacha, której spadkobiercą był Merkel”. Rozpatrując ten problem, sięga do opinii współczesnych wykonawców, u których odbyła studia, o czym informuje w czterech kolejnych odnośnikach. Jest to wyraz bezradności badawczej, bowiem wiedza, a co za tym idzie, również literatura naukowa dotycząca artykulacji w muzyce Bacha i jego czasów jest dzisiaj bardzo obszerna. Ale i problem sam w sobie przypomina organistów szkoły francuskiej od Widora do Duprégo, którzy uparczywie twierdzili, że sposób ich gry pochodzi w prostej linii od samego Bacha, co – jak wiemy już od dawna – nie było

możliwe z przynajmniej kilku zasadniczych powodów. Podobnie i Merkel, nawet gdyby Johann Trier rzeczywiście był uczniem Bacha, co nie jest potwierdzone, nie mógł grać tak jak Bach, ponieważ dzieliły go od niego cztery pokolenia. Stawianie takich hipotez lub nawet pytań w XXI wieku jest rażącym anachronizmem i zdradza niedostatek wiedzy fachowej.

Rzetelność Doktorantki w przytaczaniu informacji z literatury przedmiotu również bywa mniejsza, niż sugerowałaby to liczba odnośników i częstotliwość powoływania się na prace innych badaczy. Przykładem są odniesienia do książki Augusta Scheidego *Zur Geschichte des Choralvorspiels* w passusie dotyczącym Carla Piuttiego (s. 44–45). Autorka pisze: „August Scheide [...] określił 5 przygrywek chorałowych op. 4 jako podkreślające wagę liturgii, a 10 utworów na organy op. 32 uznał za wybitne dzieła liturgiczne”; odnośnik 318 odsyła do s. 442 w książce Scheidego. Scheide na s. 442 pisze: „Gleich op. 4: Fünf Choralvorspiele [...] ist eine Sammlung prachtvoller Stimmungsbilder. Mit Innigkeit und poetischer Kraft ist auf den Text Bezug genommen, so in *Herzlich lieb hab ich dich, Herr* und *Ach bleib mit deiner Gnade*. In *Nun ruhen alle Wälder* scheint P[iutti] die ganze Liebe zu seinem Thüringer Walde hineingesungen zu haben. *Aus tiefer Not* hat düsteren, *Gott des Himmels* heiteren Charakter. Schöne Klangeffekte ruft häufiger Manualwechsel hervor”. Nigdzie nie ma tu mowy o wadze liturgii. Na temat op. 32 Scheide wypowiada się na s. 443–444 (nie 442): „Die 10 Orgelstücke des op. 32 [...] tragen ebenfalls das Gewand der besten Vorspiele unserer bekannten Orgelmeister” (tu następują dwa przykładowe tytuły). Ponownie znaczenie tego zdania jest inne niż parafrazuje Doktorantka. Autorka pisze w następnym zdaniu: „Piutti często wykorzystywał w przygrywkach chorałowych tylko fragmenty melodii pieśni”; odnośnik 319 odsyła do s. 445 w książce Scheidego. Mowa jest tam o grupie 83 przygrywek z jednego tylko, najpóźniejszego zbioru Piuttiego, op. 34. Podobnie nieuprawniona generalizacja znajduje się w innym stwierdzeniu Autorki (s. 45): „Jak podaje Scheide, stylistyka Piuttiego opiera się na muzyce J.S. Bacha i jest inspirowana techniką kompozytorską Mendelssohna-Bartholdy’ego oraz Schumanna”. Scheide na s. 442, do której odsyła Doktorantka w przyp. 327, odnosi te cechy do najwcześniejszych utworów Piuttiego (6 *Phantasien in Fugenform* und 8 *Präludien*), nie zaś do całej twórczości; dodaje też w odniesieniu do tych kompozycji: „doch durchaus selbständig und eigenartig”, co Autorka już pomija. Na umieszczonej w aneksie liście utworów organowych Piuttiego (s. 180) brakuje *Sonaty e-moll* op. 7, którą Doktorantka wymienia na s. 44.

Inny przykład: Autorka wspomina o koncercie inauguracyjnym organy Ladegasta w Merseburgu 26 września 1855 roku (s. 99), podczas którego „Liszt wykonał na *Rückpositivie* arię *Erbarne Dich* [sic] z *Pasji według św. Mateusza* Bacha”. Pomijam kuriozalny przypis 700, w którym czytamy, że „*Rückpositiv* tego instrumentu posiada osobną klawiaturę”, tak jakby było to wyjątkiem od reguły. Przypis 701, umieszczony na końcu przytoczonego zdania, odnosi jednak do czasopisma „Urania”

11

(nr 13, 1856, s. 45), w którym znajduje się recenzja tego koncertu pióra Gottschalga. Recenzent nie wymienia tam tytułu owej arii ani nie wspomina, na którym manuale grał ją Liszt, pisze natomiast, że Liszt do tej arii akompaniował; ewidentnie informacje te Doktorantka zaczerpnęła z innej pozycji literatury.

Wątpliwości wzbudza też wspomniana przez Autorkę „[m]ożliwość korzystania z archiwów miejskich i parafialnych” (s. 175), która miała przyczynić się do „ujęci[a] tematu w nowym aspekcie”. W sekcji Bibliografii zatytułowanej „Artykuły i dokumenty archiwalne” można znaleźć jedynie trzy dokumenty archiwalne, wszystkie przechowywane w Archiwum Miejskim w Weimarze (podano wyłącznie sygnatury, bez opisu). Do dokumentów tych odwołuje się Autorka w przyp. 363, 368, 390 – 393 oraz 441, tylko w ostatnim przypadku zaznaczając, że cytuje za niepublikowaną pracą Thomasa Ennenbacha. Tymczasem wszystkie pozostałe cytaty z weimarskich dokumentów przytacza Hans-Christian Tacke w swojej biografii Töpfera. Nie wiem, czy Autorka istotnie badała osobiście weimarskie archiwalia, ale jeżeli tak, nie udało się jej wydobyć z tych materiałów niczego ponad to, co opublikowano już wcześniej. Brak natomiast w pracy odwołań do dokumentów z archiwów parafialnych.

Reasumując – Doktorantka przedstawiła rozprawę niemal całkowicie wtórną wobec literatury przedmiotu lub niepublikowanych ustaleń innych badaczy. Nie zaprezentowała żadnych wyników badań własnych ani nowych interpretacji opracowywanego materiału, ograniczając się do przedstawienia treści zawartych w literaturze bądź – w nielicznych przypadkach – w źródłach z epoki. Nie podjęła się wyjaśnienia sprzecznych opinii lub informacji podanych przez wcześniejszych badaczy i zajęcia wobec nich własnego stanowiska. Jej własne, nieliczne komentarze nie zawierają treści naukowych. Przedstawione przez Doktorantkę analizy utworów pozbawione są wnikliwości. Wybór materiału opracowanego w rozprawie pomija zjawiska istotne dla podjętego tematu, a sposób jego opracowania bywa niespójny lub mało rzetelny. Nie można zatem uznać, że Doktorantka w sposób oryginalny rozwiązała problem naukowy będący przedmiotem rozprawy.

2.2. Wiedza teoretyczna Kandydatki

Doktorantka zgromadziła i wykorzystała w rozprawie pokaźną literaturę przedmiotu, na którą składają się przede wszystkim liczne monografie i wydania nutowe oraz wybrane roczniki dziewiętnastowiecznych czasopism muzycznych, a także kilka prac nieopublikowanych. Mimo iż nie jest to kompletna bibliografia przedmiotu (zgromadzenie jej byłoby zapewne niewykonalne, chociaż moim zdaniem brak kilku istotnych pozycji jest sporym mankamentem), świadczy ona o rozległej wiedzy Doktorantki w zakresie podjętego przez nią tematu.

Manifestacją wiedzy teoretycznej Kandydatki powinno być również zastosowanie w rozprawie spójnej i zrozumiałej terminologii odnoszącej się do przedstawianych przez nią zjawisk muzycznych. W tym zakresie przedstawiona praca pozostawia wiele do życzenia. Wspomniałem już o wprowadzonych i wykorzystanych w różnych miejscach rozprawy trzech wzajemnie się wykluczających typologiach utworów opartych na melodiach chorałowych oraz o przejmowaniu przez Autorkę terminologii innych badaczy bez troski o jej spójność i zrozumiałość na terenie jej własnej rozprawy. Oto inne przykłady:

- s. 88: „[...] wpływ faktury fortepianowej, np. w ozdobnikach lub w fakturze oktawowej w manuale” – chodzi o zdwojenia oktawowe, które oczywiście wpływają na fakturę, ale nie są fakturą;
- s. 90: „W krótkim czasie grał pasażę we wszystkich tonacjach [...]” – prawidłowym odpowiednikiem niemieckiego ‘Skalen’ są ‘gamy’, a ‘pasaże’ w polskiej terminologii mają inne znaczenie;
- s. 129: „Precyzja Regera w zapisywaniu łuków zdaje się sugerować formotwórczą rolę artykulacji *legato*” – Autorka w wielu miejscach pracy używa (i nadużywa) przymiotnika „formotwórczy”, czyli „tworzący formę”, „konstytutywny dla formy”; w jaki sposób artykulacja miałyby determinować formę utworu?
- s. 129: „Dywagacje dotyczące muzycznego napięcia, również na krótkich odcinkach, czy wahań tempa, są bardzo istotnym elementem ekspresji muzycznej w twórczości Regera” – w jaki sposób dywagacje (wg Słownika Języka Polskiego PWN – „długie, rozwlekłe rozważania, zwykle odbiegające od tematu”) mogłyby być elementem ekspresji muzycznej zaplanowanej przez kompozytora, w szczególności na krótkich odcinkach, które wydają się raczej przeciwieństwem rozwlekłości?
- s. 135: „Faktura organowa zbliżyła się do klawikordowej” – jak Autorka zdefiniowałaby fakturę klawikordową?
- s. 142 i następne – w analizie formalnej *Sonaty d-moll* Rittersa Doktorantka używa terminu „część” w kilku różnych znaczeniach, dlatego na s. 142 twierdzi, że „[j]est to utwór w zasadzie jednoczęściowy”, a na s. 143 – że „[s]truktura utworu pod względem muzycznym jest pięcioczęściowa”, ale zaraz potem wspomina o „segmentach”, ewidentnie równoznacznych z wyróżnionymi przez nią pięcioma „częściami”; w polskiej terminologii mówimy o zamkniętych „częściach” sonaty lub symfonii oraz o „odcinkach” lub „częstkach”, które łączą się ze sobą bez przerywania narracji muzycznej (to właśnie przypadek jednoczęściowego utworu Rittersa, w którym można wyróżnić pięć części); „segmentem” może być kilka części połączonych elementem wspólnym i stanowiących

większą całość, ale nie część; podobne zamieszanie panuje na s. 164, gdzie części ABA *Tria* Merkela są określone w dwóch sąsiadujących zdaniach jako „segmenty” i „części”.

- s. 143: „Mamy tu do czynienia z ‘podwójnym początkiem’, którego wiele przykładów można znaleźć w dziełach wokalnoinstrumentalnych Bacha [...]” – jak wynika z opisu Autorki, chodzi o zastosowanie techniki ritornelowej; Ritter jednak nie kształtuje pierwszej części *Sonaty d-moll* według jej zasad.

Reasumując – Doktorantka dysponuje dużą wiedzą dotyczącą opracowywanego tematu, natomiast problemy z terminologią i adekwatnością używanych przez nią sformułowań świadczą o tym, że nie ma wystarczających kompetencji językowych do precyzyjnego opisu zjawisk muzycznych na poziomie oczekiwanym w pisemnej rozprawie doktorskiej o profilu teoretycznomuzycznym.

2.3. Umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej

Ponieważ ważnym elementem konstrukcji prac naukowych jest tzw. aparat naukowy w postaci bibliografii i odnośników, wypada odnieść się najpierw do tego zagadnienia. Jak wspomniałem wcześniej, rozmiary bibliografii świadczą o szerokiej wiedzy Doktorantki. Bibliografia została podzielona na następujące działy: Druki zwarte, Druki ciągłe, Artykuły i dokumenty archiwalne, Druki muzyczne i Źródła internetowe. Podział ten jest niestety mało logiczny. Druki muzyczne są drukami zwartymi, zatem wydzielenie ich jako osobnej kategorii jest nieuzasadnione, należy bowiem do innego porządku. Niezrozumiałe jest połączenie dokumentów archiwalnych i artykułów w jednym dziale, tym bardziej, że w dziale „Druki ciągłe” Autorka również zamieszcza pięć artykułów; według jakiego klucza te pięć artykułów należy do druków ciągłych, a pozostałe sześć do dokumentów archiwalnych i artykułów, nie wiadomo. Poza tym dział „Druki ciągłe” zawiera roczniki czasopism muzycznych, co byłoby do zaakceptowania, gdyby w odnośnikach do nich umieszczone były informacje dotyczące konkretnych artykułów w nich zamieszczonych, w każdym przypadku z ujawnieniem autora, tytułu i zakresu stron; tymczasem przypisy odnoszą tylko do stron w rocznikach i jeżeli w tekście głównym nie pojawi się nazwisko autora, nie wiadomo nawet, czyj tekst Autorka przywołuje. W nazwiskach autorów monografii powtarzają się literówki: Hermann J. Busch sąsiaduje w bibliografii z Hermannem J. Bushem (podobnie w odnośnikach), a nazwisko słynnego muzykologa Roberta Eitnera Doktorantka zawsze podaje w wersji „Eiter”; notabene, nie jest on autorem całego 28. tomu *Allgemeine deutsche Biografie*, a tylko hasła w tej pozycji, do którego odwołuje się Autorka i które powinno otrzymać adekwatny opis bibliograficzny. Do umiejętności prowadzenia samodzielnej pracy naukowej odnosi się również wiele uwag zgłoszonych w poprzednich dwóch punktach. Należy do niej bez wątpienia gromadzenie wiedzy i korzystanie z istniejącej literatury przedmiotu; pod tym względem Doktorantka z jednej strony

60

wykazata się znajomością bogatego wyboru literatury, z drugiej jednak ujawniła niedostatek kompetencji w zakresie korzystania z niej we własnej pracy naukowej. Istotną jej częścią jest bowiem krytyczna refleksja nad dotychczasowymi wynikami badań, sięganie do źródeł w celu ich weryfikacji w przypadkach, w których są one niewiarygodne, niejednoznaczne lub sprzeczne, stawianie własnych hipotez badawczych i ich weryfikacja oraz proponowanie nowych uzasadnionych interpretacji opracowywanego materiału. Bez tego komponentu trudno mówić o samodzielnej pracy naukowej, Doktorantka jednak wyraźnie go unika, przyjmując skrajnie asekuracyjną postawę polegającą na podpieraniu się autorytetem wcześniejszych badaczy w najdrobniejszych szczegółach, nawet tam, gdzie chodzi np. o najwyczejajniejszy epitet określający charakter omawianej kompozycji, i powstrzymywaniu się od jakichkolwiek uwag krytycznych wobec przywoływanych autorów czy polemiki z ich ustaleniami. Nie przedstawia też żadnych własnych ustaleń, hipotez lub interpretacji. W rezultacie nie dowiodła ona w przedłożonej rozprawie umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej.

3. Konkluzja

Na podstawie uwag ogólnych i szczegółowych zgłoszonych i uzasadnionych w punktach 2.1, 2.2 oraz 2.3 oraz podsumowanych na końcu każdego z tych punktów stwierdzam, że przedstawiona mi do recenzji rozprawa pisemna mgr Mirosławy Marii Cieślak pod tytułem „Muzyka organowa terenów Turyngii, Saksonii-Anhalt i Saksonii na przykładzie wybranych kompozytorów XIX wieku” nie spełnia warunków określonych w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Rozprawy tej nie uznaję za oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Doktorantka nie wykazała w niej wystarczającej wiedzy teoretycznej ani nie dowiodła umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Wniosuję zatem o odmowę przyjęcia przedłożonej rozprawy doktorskiej i niekierowanie jej do publicznej obrony.

Mirosława Cieślak