

dr hab. Alina Mądry, prof. UAM
ul. Wspólna 17/17
61-479 Poznań

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Mariusza Urbana
pt. *Twórczość religijna Josepha Ignatza Schnabla*
w kontekście przemian stylistycznych muzyki przełomu XVIII i XIX wieku
Poznań 2019, ss. 599,
napisanej w Instytucie Muzykologii na Wydziale Nauk o Sztuce
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańka**

Badania nad muzyką europejską drugiej połowy XVIII i całego XIX wieku przez wiele lat skupione były na twórczości kompozytorów, którzy dzięki swemu geniuszowi i historycznym uwarunkowaniom, otrzymali miano największych. Była to na tyle liczna grupa, której z pewnością nie trzeba w tym miejscu prezentować, że dostarczała i nadal dostarcza badawczej inspiracji wielu pokoleniom naukowców i gronu osób skoncentrowanych na popularyzacji muzyki. Z uwagi na, najczęściej, geopolityczne przemiany, w tej grupie kompozytorów nie znaleźli się ci, którzy za życia byli doceniani nie tylko za twórczy dorobek, jaki pozostawili po sobie, ale także za wielowymiarową działalność na rzecz życia muzycznego miejsca, w którym żyli i pracowali. W sposób szczególny dotknęło to twórców, którzy skupili się we wskazanym czasie na tworzeniu praktycznie li tylko muzyki religijnej i piastowali jednocześnie adekwatne funkcje w strukturze kościelnej – kapelmistrzów czy dyrektorów muzyki. Przyczyn należy upatrywać przede wszystkim w tym, że sposób postrzegania muzyki w XIX wieku uległ zasadniczym przeobrażeniom. Zarówno estetyka, myśl teoretyczna, styl kompozytorski, jak i sama twórczość związana z przestrzenią *sacrum*, uległy wyraźnym zmianom i przewartościowaniu. Stąd często dość krytyczna ocena badaczy przełomu XIX i XX wieku twórczości religijnej, powstającej w końcu XVIII i początku XIX wieku. Głównie odnosi się to do kompozytorów działających poza przestrzenią najważniejszych wówczas europejskich ośrodków muzycznych, w których nierzadko skupiała się również władza królewska czy cesarska. Joseph Ignatz Schnabel jest tego wymownym przykładem. Z ogromnym zatem uznaniem przyjąłem inicjatywę, która tę problematykę podjęła. Przedstawiona rozprawa doktorska, co pragnę zaakcentować już na samym wstępie, jest niezwykle znaczącym wkładem dla rozwoju badań kultury muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku, zarówno w wymiarze bardziej lokalnym związanym ze Śląskiem, jak i szeroko pojętym kontekście europejskim.

Tytuł i problematyka rozprawy doktorskiej

Tytuł przedstawionej rozprawy w sposób precyzyjny określa przestrzeń badawczą, którą Doktorant poddał skrupulatnym studiom i analizie. W temacie został określony konkretny nurt twórczości – muzyka religijna, postać niemieckiego kompozytora Josepha Ignatza Schnabla (1767-1831), jak i ramy chronologiczne, które przypadają na najważniejszy okres twórczy Schnabla – przełom XVIII i XIX wieku. Centrum rozważań stanowi szczegółowa analiza muzyczna utworów liturgicznych i częściowo pozaliturgicznych Schnabla, które mieszczą się w zakresie szerzej pojętej muzyki religijnej. Należy przy tym zaznaczyć, że Doktorant, dookreślił jeszcze bardziej jej zakres jako muzykę liturgiczną twórcy. Podjęcie tego tematu posiada także wymiar osobisty, o czym Autor rozprawy wspominał osobiście we *Wstępie* i co również chciałabym podkreślić – podobnie jak Joseph Ignatz Schnabel także mgr Mariusz Urban pochodzi z Nowogrodźca. Jestem przekonany, że takie utożsamienie się Doktoranta z tematem, wynikające z jedności miejsca, z pewnością nadaje tej pracy wyjątkowego charakteru i miało również wpływ na wnikliwość rozważań. Zachowana twórczość Schnabla znalazła swoje odzwierciedlenie także w opracowanym przez Autora *Katalogu utworów*, zamieszczonym w aneksie, którego struktura i zawartość będzie jeszcze przedmiotem szerszej refleksji w dalszej części recenzji. Zasadniczy trzon rozprawy – charakterystyka muzyki liturgicznej i częściowo pozaliturgicznej, wraz z omówieniem zachowanych przekazów rękopiśmiennych i druków muzycznych (ten aspekt również zostanie poddany osobnej ocenie w dalszej części recenzji) – został poszerzony o zagadnienia wprowadzające i podsumowujące. W ramach tych pierwszych Doktorant skupił się na przedstawieniu rysu historycznego muzyki liturgicznej Kościoła katolickiego wraz z jej regulacjami normatywnymi, obejmującego czas tuż przed i po urodzeniu Schnabla (II połowa XVIII wieku) oraz zaprezentowaniu postaci kompozytora. Podsumowując rozważania mgr Mariusz Urban wzbogacił rozprawę zagadnieniami związanymi z recepcją twórczości kompozytora i jej oceną do początków XX wieku. Należy podkreślić, że recenzowana rozprawa stanowi właściwie pierwszą, i to również na gruncie muzykologii europejskiej, pracę analizującą w tak wnikliwy sposób wspomniany w tytule zasób zachowanej twórczości Josepha Ignatza Schnabla. Doktorant już we *Wstępie* zaznaczył, że utwory kompozytora cieszyły się niegdyś popularnością i istniała: „wieloletnia tradycja wykonywania dzieł Schnabla na Śląsku, sięgająca roku 1945. Tym bardziej niezrozumiałą może wydać się fakt, że omawiana twórczość uległa dziś niemal zupełnemu zapomnieniu” (s. 7). Podjęcie tego tematu jest zatem nie tylko w pełni uzasadnione, ale było wręcz konieczne. Przedstawiony we *Wstępie* stan badań i literatury przedmiotu wyraźnie na to wskazuje. Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy struktury i treści rozprawy pragnę podkreślić wyraźnie, co jest oczywiste, że wszystkie

uwagi zawarte poniżej, mają jedynie na celu wskazanie Doktorantowi tych elementów, które można by udoskonalić w przedstawionej do recenzji pracy, już i tak imponującej. I to nie tylko rozmiarami, ale przede wszystkim ze względu na zawartość merytoryczną.

Struktura i treść rozprawy doktorskiej

Rozprawa doktorska mgra Mariusza Urbana obejmuje 599 stron i składa się ze spisu treści, wstępu, sześciu rozdziałów, zakończenia, spisu ilustracji, spisu przykładów nutowych, wykazu zastosowanych skrótów bibliograficznych, bibliografii, trzech aneksów: kalendarium życia i działalności muzycznej Josepha Ignatza Schnabla, katalogu utworów Josepha Ignatza Schnabla, treści umowy dotyczącej objęcia stanowiska kapelmistrza katedry wrocławskiej; streszczenia w języku polskim i angielskim. Tak przedstawiona struktura pracy wydaje się jak najbardziej uzasadniona i logiczna ze względu na podjęty temat. Kilka kwestii budzi jednak moje wątpliwości. Pierwsza z nich i najważniejsza to umieszczenie w postaci aneksukatalogu utworów kompozytora (s. 533-594), który winien albo stanowić odrębny, drugi tom rozprawy albo wyodrębniony rozdział. Ponadto winien zostać uzupełniony o elementy, które zostaną wskazane poniżej. Rozdział pierwszy *Muzyka liturgiczna Kościoła katolickiego w II połowie XVIII wieku* został podzielony na trzy podrozdziały, z czego do pierwszego (1.1. *Kwestie terminologiczne, definicje, pojęcie Kirchenstil*) nie mam uwag, a kolejne dwa wymagają komentarza. Podrozdział 1.2. *Ośrodki, nurty, gatunki* uległ dodatkowemu rozczłonkowaniu na trzy mniejsze fragmenty, które adekwatnie do tytułu podrozdziału mogłyby zostać tak zatytułowane. Zabrakło jednak „nurtów”, które nie zostały wyróżnione jako odrębny aspekt, a „gatunki” rozpadły się na dwa: z wydzieleniem mszy i pozostałych gatunków muzyki liturgicznej. Taki obraz nie do końca jest dla mnie metodologicznie spójny. Zawarcie w podrozdziale trzecim: 1.3. *Katolicka muzyka liturgiczna w perspektywie normatywnej* fragmentu wyróżnionego jako: *Polemiki, artykuły prasowe, sprawozdania* wydaje się nieuzasadnione, bowiem tego typu opinie nie mają rangi normatywnej. Ten *passus* mógłby stanowić odrębny podrozdział, ponieważ jest dość obszerny i zawiera naprawdę interesujące treści. Niezrecznością jest umieszczenie w rozdziale drugim *Joseph Ignatz Schnabel – kompozytor i animator życia muzycznego* trzeciego podrozdziału zatytułowanego *Ogólna charakterystyka twórczości Schnabla*, bowiem kolejny rozdział czwarty to *Charakterystyka twórczości mszalnej Schnabla*. Wspomniany podrozdział trzeci rozdziału drugiego mógłby nosić na przykład tytuł: *Spuścizna kompozytorska Schnabla w ogólnym zarysie*, co odpowiada niewielkiej liczbie stron tego fragmentu (s. 189-193). Chciałabym zwrócić także uwagę na mało zręczny tytuł podrozdziału zamykającego rozdział drugi: *Źródła dotyczące twórczości muzycznej Schnabla*. Z

punktu widzenia metodologicznego wskazanie na kolekcje muzykaliów, w których zachowały się przekazy utworów Schnabla i ich precyzyjne omówienie, ma fundamentalne znaczenie dla dalszej części pracy, w której następuje analiza wybranych kompozycji. Proponowałabym zatem zdecydowanie zmianę tytułu tego podrozdziału na przykład na: *Charakterystyka zachowanych źródeł muzycznych* i uszczegółowienie treści w nim zawartych, o czym wspomnę jeszcze poniżej. W rozdziale czwartym pracy wątpliwości budzi umieszczenie podrozdziału *Requiem* jako ostatniego, a nie włączenie go do podrozdziału pierwszego, gdzie omówione zostały cykle *ordinarium missae*.

Otwierający rozprawę *Wstęp* (s. 7-23) jest tekstem zwartym bez podziału na odrębne zagadnienia, które mogłyby zostać wprowadzone dla większej czytelności tekstu. Przykładowo chociażby: stan wiedzy w zakresie podejmowanej problematyki, zakres i cel podjętych badań, struktura pracy, metody badawcze itd. Wszystkie te elementy znajdują oczywiście odzwierciedlenie w treści, jednak ich wyraźne wyróżnienie ułatwiłoby uchwycenie jasności wyводу. Najważniejszym elementem *Wstępu* jest wyczerpująco, i to w sposób chronologiczny, przedstawiony stan badań, zarówno odnoszący się do twórczości, jak i życia i działalności zawodowej kompozytora. Jedną kwestią budzi wyraźny niedosyt. Dotyczy ona zawartej we *Wstępie* (s. 19) i potem rozwiniętej w części 2.3. informacji o sporządzonym przez Hansa Erdmanna Guckela pierwszym systematycznym katalogu dzieł Schnabla, który został umieszczony w fundamentalnej pracy *Katholische Kirchenmusik in Schlesien* z roku 1912. Doktorant wspominał, że katalog (nazwany w przypisie inwentarzem – patrz przypis 76) do dziś stanowi cenne źródło i jest ważnym punktem odniesienia przy identyfikowaniu dzieł Schnabla w zachowanych do dziś kolekcjach muzykaliów, także tych wpisanych już do międzynarodowej bazy RISM (Répertoire International des Sources Musicale). Dopiero na s. 290 pracy (podrozdz. 2.3.) dowiadujemy się, że ów katalog nie został przez Guckela zaopatrzony w incipity muzyczne, co właściwie dość poważnie dyskwalifikuje go jako punkt odniesienia służący do identyfikacji utworów Schnabla. W pewien sposób może zatem bardziej pełni rolę inwentarza, aniżeli katalogu. Ten argument będzie stanowił punkt wyjścia dla mojej oceny sporządzonego przez Doktoranta i zawartego w aneksie katalogu utworów kompozytora.

Rozdział pierwszy *Muzyka liturgiczna Kościoła katolickiego w II połowie XVIII wieku* stanowi bardzo ważny dla dalszych rozważań rodzaj wprowadzenia i rysu historycznego twórczości muzycznej, która bezpośrednio poprzedzała działalność Schnabla, decydując w dużej mierze o kształcie formalnym i stylistyce jego kompozycji. Powyżej sygnalizowałam już wątpliwości dotyczące podziału tego rozdziału, co pozwolę sobie teraz rozwinąć bardziej szczegółowo,

poświęcając im dużo uwagi. Mariusz Urban umieścił w przypisie 95 (s. 27) informację, że „dokładne określenie granic geopolitycznych omawianego obszaru zostało przedstawione we wstępie”. Niestety to stwierdzenie nie znajduje potwierdzenia w treści *Wstępu*, a rzeczywiście ten brak jest zauważalny i chwilami bardzo doskwiera podczas lektury całej pracy. Pierwszy podrozdział dotyczący kwestii terminologicznych, odnoszących się do muzyki religijnej i próby dookreślenia różnic między nią a węższą pojęciowo muzyką liturgiczną, jest kluczowy dla dalszych rozważań. Porządkuje kwestie pojęciowe, choć Autor nie zawsze będzie przestrzegał ustanowionych tu zasad, stosując często w rozdziałach analitycznych te pojęcia wymiennie. Podrozdział 1.2. *Ośrodki, nurty, gatunki* (s. 30-62) zasługuje na szerszy komentarz. Niezbyt fortunny jest, moim zdaniem, prowadzony tok narracji. Przede wszystkim związane jest to z zagadnieniami periodyzacyjno–stylistycznymi. Zaistniało niebezpieczne zjawisko synonimicznego stosowania stuleci – XVIII i XIX – z epokami baroku i klasycyzmu, wraz z bardziej precyzyjnymi dookreśleniami: dojrzałego czy wczesnego. W tym kontekście wręcz kuriozalne wydaje się zdanie: „Środowisko włoskie, mimo że w okresie klasycyzmu odegrało znacznie mniejszą rolę niż w stuleciu ubiegłym, stanowiło nadal centrum promieniowania głównych nurtów” (s. 31). Charles Rosen w książce *Styl klasyczny* (tłum. Rafał Augustyn, Kraków 2014) na s. 71 zawarł następujący *passus*: „... osłabiona forma dojrzałego stylu barokowego panowała wciąż w większości muzyki religijnej [chodzi o drugą połowę XVIII wieku]”. Odnosząc to do tak często przywoływanej na kartach przedstawionej do recenzji rozprawy muzyki religijnej Haydna i Mozarta, należy wziąć pod uwagę, że była ona nierozzerwalnie związana z barokowym *modus operandi*. I nie można stosować określeń, które jednocześnie odnoszą się do cech dojrzałego klasycyzmu. Byłoby zatem wskazane, aby Doktorant dokonał ponownej refleksji nad tym problemem i był bardziej konsekwentny w precyzyjnym stosowaniu określeń związanych z periodyzacją, która ma swoje bezpośrednie przełożenie na cechy stylistyczne. To zamieszanie widoczne jest w licznych fragmentach pracy. Tym bardziej warto uściślić tę kwestię, bowiem w tytule rozprawy Doktorant umieścił odniesienie do periodyzacji stuleciowej, a nie epokowej. Warto jeszcze zwrócić uwagę na jedną kwestię. Skupienie się w tym miejscu pracy jedynie na wiodących ośrodkach, bez choćby wskazania, że praktyka i styl muzyki religijnej w nich istniejący, realizowany w repertuarze licznych kapel muzycznych, miał również swoje odzwierciedlenie w mniejszych ośrodkach, stanowi zabieg dość niefortunny. Wrocław, który jest w dalszej części pracy zasadniczym punktem odniesienia, był tego doskonałym przykładem. Ważny zatem wywód o centrach muzycznych ówczesnej Europy powinien zostać wzbogacony o treści odnoszące się do istnienia owej łączności – ośrodków wiodących z lokalnymi. Określona tradycja muzyki religijnej drugiej połowy XVIII wieku

obowiązywała w całej Europie, a mniejsze ośrodki utrzymywały ją ponadto znacznie dłużej. Dowodem na to, jest choćby odwołanie się do twórczości Františka Xavera Brixiego (Autor stosuje czasem w pracy wymiennie imię Franz, co nie jest zgodne z przyjętą, choćby przez RISM, normą). Martwi jednak fakt jej stylistycznej interpretacji. Czytamy na s. 40: „O ile późne kompozycje liturgiczne Františka Brixiego wykazują już cechy stylu klasycznego, urozmaiconego elementami o proveniencji narodowej [...]”. Ten fragment nie znajduje u mnie zrozumienia z powodów przedstawionych powyżej, a ponadto Doktorant chyba nie powinien tak bezkrytycznie stosować sądów zawartych w literaturze przedmiotu (tu hasło autorstwa Aliny Nowak-Romanowicz umieszczone w tomie 1 *Encyklopedii muzycznej PWM* z roku 1979), niepopartej głębszymi analizami repertuarowymi, co w obecnych czasach stanowi już źródłową normę w badaniach. Nie dysponujemy licznymi edycjami źródłowymi dzieł Brixiego, podobnie jest z nagraniami i prezentacjami koncertowymi jego utworów. Ponadto szkoda, że Doktorant nie odwołał się do prac: licencjackiej i magisterskiej Olgi Olejniczak (z d. Lisieckiej), których przedmiotem rozważań była twórczość tego kompozytora. W cytowanej kilkakrotnie książce mojego autorstwa: *Barok cz. 2: 1697–1795 Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi* obie prace znajdują się w bibliografii. Warto to niedopatrzenie uzupełnić. Praca licencjacka Olgi Olejniczak doczekała się ponadto wydania w postaci edycji źródłowej z końcem 2019 roku (František Xaver Brix, *Missa ex D*, red. Olga Olejniczak, t. 4 w serii „Muzyka na nowo odkryta”, Stowarzyszenie Musica Patria i Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk), więc można żywić nadzieję, że muzyka Brixiego zacznie być poddawana u nas szerszej analizie. Jest to pierwszy w Polsce wydany utwór Brixiego. –

Pewne wątpliwości budzi ukształtowanie podrozdziałów 1.2.2. i 1.2.3. Omówione w nich zostały główne gatunki katolickiej muzyki liturgicznej ze szczególnym uwzględnieniem mszy (1.2.2.). Moim zdaniem zbędne jest omawianie przy każdym gatunku cech stylistycznych, bowiem w większości przypadków są one wspólne dla wszystkich. Warto zatem wprowadzić tego typu podział – na cechy wspólne i dystynktywne dla konkretnego gatunku. O ile wyróżnienie i omówienie poszczególnych typów mszy: *in stile antico*, *brevis*, *brevis et solemnis*, *solemnis* oraz *mszy symfonizującej* i *pastoralis* jest jak najbardziej zasadne, o tyle pominięcie w tym miejscu *requiem* i przypisanie go do podrozdziału 1.2.3. *Inne gatunki muzyki liturgicznej* jest, moim zdaniem, nieuzasadnione. Wątpliwości budzi także przyporządkowanie motetu jako gatunku muzyki liturgicznej. Nie zmienia to jednak faktu, że owe dwa paragrafy są bardzo cennym elementem rozprawy, może jedynie nazbyt rozbudowanym w tej i tak bardzo obszernej pracy.

Przedstawiony podział gatunkowy będzie miał swoje przełożenie w sposobie omawiania i analizy twórczości Schnabla w dalszych rozdziałach, co świadczy o spójności metodologicznej.

Rozdział pierwszy kończą rozważania natury normatywnej w odniesieniu do katolickiej muzyki liturgicznej. Z pewnością istotne jest tu bardzo szczegółowe odwołanie się do encykliki papieża Benedykta XIV *Annus qui* z 1749 roku. Umieszczenie dość szczegółowych zaleceń papieskich, co do ówczesnej muzyki liturgicznej i jej roli w kościele, z pewnością stanowi bardzo istotny element rozpoznania tego dotąd nieprzetłumaczonego dokumentu na język polski (s. 88-90). Szkoda tylko, że mgr Mariusz Urban nie podał podstawy źródłowej encykliki, z której korzystał. Nie wiemy, z jakim tekstem miał do czynienia, czy czytał go w wersji oryginalnej, czy korzystał z przekładu na inny język. Odrębny *passus* stanowi omówienie dyrektyw świeckich, głównie autorstwa Marii Teresy (1774) i Józefa II (1783) oraz haseł zawartych w ówczesnie powstających traktatach i encyklopediach, co razem znacznie ubogaca merytorycznie pracę. Jedynie odwołanie się do polemik, artykułów prasowych i sprawozdań (s. 109-133) winno znaleźć się w pracy jako odrębny podrozdział. Skądinąd Autor pozyskał niezwykle interesujące cytaty z tych zapisanych „świadków” epoki, które przede wszystkim przedstawiają aspekty ówczesnej praktyki wykonawczej. Można czerpać pełnymi garściami tę wiedzę zebraną przez Doktoranta w pracy i odnosić ją do współczesnych wykonań muzyki dawnej. Wyniki mogą być bardzo interesujące.

Rozdział drugi odnoszący się do postaci Josepha Ignatza Schnabla jako kompozytora, pedagoga i animatora wrocławskiego życia muzycznego (s. 135-201) nie budzi właściwie większych zastrzeżeń. Dla czytelnika jest to część niezwykle interesująca, okraszona licznymi cytatami, dzięki którym w sposób wyjątkowy poznajemy wyjątkowe usposobienie, pracowitość i inne walory charakterologiczne Schnabla. Jego dokonania i wkład w podniesienie poziomu muzyki w katedrze wrocławskiej był naprawdę imponujący. Ale jak wspomniano już powyżej – dwa ostatnie podrozdziały budzą pewne wątpliwości. Ogólna charakterystyka twórczości winna tylko zostać opatrzona innym tytułem, aby nie pokrywała się pod tym względem z kolejnym dużym rozdziałem. Natomiast ostatni podrozdział wymaga uzupełnienia. Doktorant omawiając stan zachowania źródeł z utworami Schnabla potraktował to dość wybiórczo. Odwołał się do kilku już powstałych prac, m.in. do *Katalogu utworów Josepha Ignaza Schnabla* autorstwa Adrianny Zarębskiej z roku 1998 (niepublikowana praca magisterska, patrz: s. 193, przypis 748), w którym opisowi poddane zostały trzy kolekcje: Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu, Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu oraz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Autor omawia owe kolekcje, które stanowią zasadniczy trzon zachowanej twórczości Schnabla. Następnie charakterystyce zostaje poddany zbiór skatalogowany przez Doktoranta, a pochodzący z Kościoła

Uniwersyteckiego we Wrocławiu. Stanowi to niezwykle cenny element recenzowanej rozprawy, bowiem jest to oryginalny wkład mgra Mariusza Urbana w pozyskanie nowych źródeł muzyki Schnabla. I do tego momentu nie mam zastrzeżeń. Niestety dalsza część tego podrozdziału jest już bardziej ogólnikowa. Szczególny niedosyt budzi pobieżne potraktowanie przekazów wpisanych do bazy RISM w łącznej liczbie 598 (stan na dzień 23 stycznia 2020 roku), z czego 76 to przekazy pochodzące ze zbiorów zachowanych w Polsce. Zdecydowanie ten podrozdział winien stanowić wprowadzenie do odrębnie potraktowanego katalogu utworów Schnabla, z umieszczonymi wykazami przekazów w postaci tabelarycznej wraz z konkordancjami i proveniencją. Doktorant na ostatniej stronie tego podrozdziału (s. 201) wspominał jedynie, że prowadząc prace nad zachowanym repertuarem rozpoznał warianty poszczególnych kompozycji, autozapóżyczenia, kontrafaktury, rozbieżności pomiędzy poszczególnymi przekazami dotyczące na przykład obsady wykonawczej. To są zagadnienia fundamentalne dla stanu zachowanej twórczości Schnabla, które zatrzymały się jedynie na poziomie wzmiankowania o nich i nie mają swojego odzwierciedlenia ani w katalogu, ani w rozdziałach dotyczących analizy utworów reprezentujących muzykę religijną. Jest to najważniejszy postulat z mojej strony, który musi zostać uzupełniony w pracach przygotowujących rozprawę do wydania, co winno nastąpić jak najszybciej. Stwierdzenie Doktoranta: „W świetle przeprowadzonych badań stan zachowania dorobku kompozytorskiego Josepha Ignatza Schnabla należy uznać za dość dobry” (s. 201) brzmi naprawdę nieadekwatnie do wysokiego poziomu merytorycznego i erudycyjnego, jakim wykazał się Autor w całej pracy.

Kolejne rozdziały, od trzeciego do piątego (s. 203-426), prezentują niezwykle szczegółową analizę muzyczną wybranych utworów muzyki religijnej (liturgicznej i pozaliturgicznej), które reprezentują wszystkie wymienione gatunki w rozdziale pierwszym: z tekstem łacińskim – cykle mszalne, graduały, offertoria, introity, *requiem* (ponownie umieszczone w miejscu nieodpowiednim – powinno widnieć w cyklach mszalnych), nieszpory, hymny *vespertini*, antyfony maryjne, litanie, *stationes*, *Te Deum*; z tekstem niemieckim – *Deutsche Messe*, pieśni mszalne, pieśni pogrzebowe, litanie; twórczość świecka – wokalna, wokalno-instrumentalna i instrumentalna. W tej najbardziej rozbudowanej części pracy, w dużej mierze nowatorskiej, Doktorant przedstawia twórczość Schnabla w zakresie jej stylistyki, formalnego ukształtowania, faktury i harmonii, obsady wykonawczej, relacji słowno-muzycznych i szczególnych cech warsztatu kompozytorskiego, wykazując się wysokimi kompetencjami analitycznymi we wszystkich zakresach. Jednak kilka kwestii wymaga komentarza i odesłania do ponownej refleksji badawczej. We wstępie do omówienia poszczególnych gatunków mgr Mariusz Urban odnosi się do liczby zachowanych utworów w ramach każdego gatunku, prezentując to w sposób tabelaryczny z uwzględnieniem

ogólnego tytułu, obsady i czasu powstania oraz umieszcza spis tych kompozycji, które ukazały się drukiem. Żadna z zamieszczonych tabel nie posiada podpisu i numeracji. Źródłowo taki sposób prezentacji jest niedopuszczalny. Nie wiemy, ile zachowało się przekazów danego utworu i skąd pochodzą, jakie są różnice między nimi i w jakich przedziałach czasowych powstały. Doktorant wymienia obsadę wykonawczą przy każdym utworze. Pytania do Autora nasuwają się same: - jaki bierze pod uwagę przekaz, skąd wie, jaka była oryginalna obsada, a co jest jej wariantem? Nie znamy konkordancji poszczególnych utworów i tym samym nie wiemy, jaki przekaz jest poddany tak skrupulatnej analizie muzycznej. Nie dysponujemy przecież wydaniem dzieł wszystkich kompozytora w postaci edycji źródłowych. Wówczas wystarczyłoby się powołać na owe wydania. Tego typu braki stanowią poważny źródłowy mankament przedstawionej do recenzji rozprawy i stawiają pod znakiem zapytania pewne aspekty analizy, np. dotyczące użytych instrumentów, czy interpretacji oznaczeń dynamicznych, które wcale nie muszą pochodzić od kompozytora. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zgodnie z danymi podanymi w bazie RISM istnieje tylko jeden zidentyfikowany autograf kompozytora: pieśń z tekstem niemieckim *Dein Glück blühe wie der Frühling*, która przechowywana jest w Sztokholmie w Musik- och teaterbiblioteket (RISM nr 190020793). O tym Autor w ogóle nie wspomina w pracy, a powołując się na to, że pewne wpisy na rękopisach pochodzą od kompozytora, jest możliwym, że pośród zachowanych w Polsce przekazów istnieje autograf. Nic nie wskazuje na to, że Doktorant podjął tego typu porównawczo-źródłowe badania. We wnioskach analitycznych ponownie mamy do czynienia z mieszaniem nieuzasadnionym cech klasycyzmu z tradycją XVIII wieku, która w takim zestawieniu raczej odwołuje się do barokowej spuścizny (m.in. s. 207, 208, 220, 231 itd.). Wielokrotnie daje to poczucie pewnej dwoistości stylistycznej. Ponadto Doktorant próbuje udowodnić wyższość jednej nad drugą, zmieniając ich priorytet. Szczególnie dotyczy to fragmentów, w których prezentowane są z jednej strony relacje słowno-muzyczne w kontekście barokowej retoryki z wyszczególnieniem konkretnych figur retoryczno-muzycznych, a z drugiej pod przykładami muzycznymi w większości przypadków mamy umieszczoną analizę harmoniczną metodą Hermanna Erpfa (*Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Lipsk 1927), która była stosowana do „nowszej” muzyki drugiej połowy XIX wieku. Prezentacja tak skrajnych narzędzi analitycznych powoduje czasem duże niespójności interpretacyjne. Trzeba w tym miejscu dodać, że ani razu w tekście owe symboliczne analizy harmoniczne (m.in. s. 236-246) nie zostały w sposób narracyjny skomentowane, co poddaje w wątpliwość w ogóle ich zamieszczanie. Wymienione tu aspekty związane z analizą muzyczną twórczości Schnabla zawarte w rozdziałach 3-5 winny zostać poddane ponownej refleksji badawczej. Nie zmienia to jednak faktu, że przedstawiona całościowa

próba analizy twórczości religijnej Schnabla, pierwsza tego typu na świecie, budzi podziw dla warsztatu analitycznego Doktoranta i stanowi jego wysoce oryginalny wkład w pracę. Twórczość świecka została potraktowana dość marginalnie, co jest adekwatne do zakresu tematycznego rozprawy.

W rozdziale szóstym, ostatnim, (s. 427-470) Mariusz Urban przechodzi do podsumowania rozważań, pochylając się nad próbą oceny, czy wręcz charakterystyki stylu kompozytorskiego Schnabla, poszerzając ją o zagadnienia recepcji twórczości kompozytora. Czyni to bardzo sprawnie, przedstawiając w sposób bardzo logiczny i kompetentny, prezentując też dobrą orientację w zakresie liturgii Kościoła katolickiego.

Ostateczne podsumowanie Doktorant zawarł w krótkim zakończeniu (s. 471-475), w którym wskazuje na zmiany w tradycji wykonywania dzieł Schnabla, które na długi czas uległy właściwie zapomnieniu i podaje tego prawdopodobne przyczyny: zmiany geopolityczne, zmiana kształtu i uprzywilejowanego miejsca muzyki liturgicznej oraz brak źródłowych edycji dzieł kompozytora. Postuluje ponadto o zadbanie, aby muzyka ta powróciła jak najszerzej do praktyki wykonawczej.

Zasygnalizowałam już powyżej, że szerzej omówię kwestie dotyczące aneksów, w tym przede wszystkim katalogu utworów Schnabla. Przydatnym bardzo jest sporządzenie i umieszczenie w postaci aneksu kalendarium życia i działalności muzycznej kompozytora. Interesującym dodatkiem jest także treść umowy dotyczącej objęcia stanowiska kapelmistrza katedry wrocławskiej. A pomiędzy nimi umieszczony został wspomniany katalog. Już powyżej padło wiele uwag odnoszących się do niego. Podsumowując, Autor podczas swych długoletnich i skrupulatnych studiów nad zachowaną twórczością Schnabla wykonał gigantyczną pracę, której ów katalog, a raczej inwentarz, nie odzwierciedla w pełni. Sam zarzuca Guckelowi (s.290), że jego katalog nie posiada incipitów muzycznych, których w tym katalogu również nie uświadczymy. Ponadto nie został on sporządzony według zasad rismowskich, ogólnie obowiązujących na świecie zasad katalogowania źródeł muzycznych. Niepotrzebnie Doktorant wyważa otwarte już przysłowiowe drzwi, tworząc na potrzeby tego katalogu odrębne zasady. Brak w nim informacji o liczbie zachowanych przekazów, nie ma konkordancji, nie wiemy, na podstawie jakich kolekcji został sporządzony. Wskazane zostało źródło, na podstawie którego dokonano analizy danej kompozycji w pracy, bez uzasadnienia przyczyn wyboru tego, a nie innego przekazu. Mieszanie dwóch źródeł w przypadku odpisów niekompletnych wymaga zdecydowanie szerszego komentarza tego typu postępowania. Z pewnością można by jeszcze kontynuować uszczegóławianie uwag dotyczących zawartości katalogu. Myślę jednak, że wskazanie drogi zgodnej z zasadami katalogowania RISM-u są wystarczające. Zadanie, którego Doktorant mógłby się podjąć to

wpisanie źródeł muzyki Schnabla obecnych w polskich zbiorach do bazy RISM. Wówczas nastąpiłaby prawdziwa integracja tych przekazów z odpisami zachowanymi w Europie, które widnieją w bazie i stworzyłyby fantastyczne możliwości do dalszych komparatystycznych badań nad twórczością Josepha Ignatza Schnabla.

Dobór i wykorzystanie źródeł

Recenzowana praca mgra Mariusza Urbana zawiera znakomitą bazę źródłową, obecną w przypisach i tym samym odzwierciedloną w bibliografii (s. 485-516), która odpowiednio została podzielona na źródła (rękopiśmienne i drukowane); katalogi, leksykony i słowniki oraz opracowania. Szczególnie warte podkreślenia są XIX-wieczne pozycje niemieckojęzyczne, których lektura z pewnością nie była łatwa. Mowa tu zarówno o leksykonach, jak i traktatach, opracowaniach czy czasopismach, z których liczne cytaty w interesujący sposób wzbogacają przedstawioną rozprawę. Zestawienie bibliograficzne jest wyczerpujące, uwzględnia także literaturę najnowszą wydaną w wieku XXI. Można jednak znaleźć małe luki. Wspominając o traktacie Christopa Bernharda *Tractatus compositionis augmentatus* z ok. 1660 (s. 29), Doktorant pominął umieszczenie w przypisie, i tym samym w bibliografii, przekładu tej pozycji na język polski autorstwa Magdaleny Walter Mazur, wydanego w 2004 roku w wydawnictwie Musica Iagellonica w Krakowie. Wspominałam także powyżej o dwóch pracach Olgi Olejniczak (z d. Lisieckiej), dotyczących twórczości Františka Xavera Brixiego.

Chciałabym zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię. Bardzo liczne cytaty tłumaczone na język polski z języka niemieckiego nie znalazły w przypisach wskazania autora owych tłumaczeń. Można się domyślać, że jest nim sam Doktorant, ale warto nadmienić o tym, choćby we *Wstępie*, bez potrzeby umieszczania tej informacji w każdym przypisie zawierającym odwołanie się do cytatu z umieszczeniem tekstu oryginalnego. Skądinąd sposób zapisu kursywą tekstu oryginalnego w przypisach jest dla oka czytelnika dość niewygodny, szczególnie w przypadku bardzo długich cytowań. Przedstawione uwagi mają jedynie charakter uzupełniający i nie zmieniają podstawowej kwestii – dobór i sposób wykorzystania źródeł w pracy jest imponujący i wyczerpuje podjęty temat.

Ocena merytoryczna i formalna

Obie oceny, merytoryczna i formalna, sytuują się bardzo wysoko. Nie ulega wątpliwości, że poprawność stylistyczna w operowaniu językiem polskim jest wysoce zadowalająca. Mały dyskomfort budzi czasem tok narracji – nieco niekonsekwentny i nieostrożny w formułowaniu wniosków. Szczególnie dotyczy to zagadnień związanych z określeniem przynależności

stylistycznej, o czym wspomniano powyżej. Nie zmienia to faktu, co pragnę wyraźnie podkreślić, że wartość naukowa przedstawionej pracy jest bezsprzeczna. Wnosi ona istotny i oryginalny wkład w poznanie twórczości religijnej Schnabla. Jest pierwszym tego typu opracowaniem nie tylko na gruncie polskiej literatury przedmiotu, ale także europejskiej, o ile nie światowej. Jedynym wyraźnym postulatem z mojej strony jest poddanie ponownej refleksji badawczej zagadnień źródłowych i uporządkowania kwestii terminologicznych z przyporządkowaniem cech stylistycznych do odpowiedniej tradycji czy spuścizny. Mgr Mariusz Urban okazał się badaczem wszechstronnym. Zdaję sobie sprawę, jak gigantyczną pracę wykonał, gromadząc, porządkując i interpretując tak ogromną spuściznę i to zarówno w kontekście historycznym, jak i liturgicznym, dysponując jednocześnie imponującym warsztatem analitycznym.

Pozytywnie również należy odnieść się do strony formalnej i technicznej pracy. Zredagowana jest przejrzysto zarówno w warstwie tekstowej, jak i związanej z umieszczaniem przykładów nutowych (prawdopodobnie przygotowanych samodzielnie, o czym także Autor nie wspomniał) oraz zestawień tabelarycznych. Pewnym niedociągnięciem jest brak podpisów i numeracji pod wszystkimi tabelkami zamieszczonymi w pracy, a tym samym nieuwzględnienie ich spisu na końcu pracy. W tekście spotykamy niewiele literówek i niezręczności stylistycznych, raczej wynikających z niedopatrzeń redakcyjnych, typu: s. 30 „dwa główne dwa cele muzyki liturgicznej”. Warto również zwrócić uwagę, aby Doktorant konsekwentnie stosował zapisy nazw kościołów, które są zgodne z przyjętymi zasadami, na przykład: s. 35 Bazylika Św. Piotra, która prawidłowa powinna zostać zapisana: bazylika św. Piotra. Odnotować należy, z niejaką przykrością, brak notorycznie w całej pracy przecinków przed „jak” i to w zdaniach, w których z całą pewnością powinny się znaleźć. Bowiem „jak” pełni w nich funkcję zaimka wprowadzającego zdanie podrzędne, jest częścią wyrażenia porównawczego oraz wprowadza dopowiedzenie bądź wyszczególnienie. Jest to bardzo rażące podczas lektury pracy. Stosowanie wymienne *liczby* z *ilością* nadal przez językoznawców uważane jest za błędne. W pracy owo mieszanie jest nagminne. Warto zatem przysłowiowe „ilości przekazów” zmienić jednak na „liczbę”. Zdarzają się także błędy rzeczowe, wynikające zapewne z nieuwagi, typu: s. 38 – „Obsadę z reguły wzmacniano mocnym brzmieniem grupy instrumentów dętych blaszanych (trąbki, rogi, puzony i kotły [...])” – kotły nie przynależą przecież do instrumentów blaszanych. Odsyłacze sporządzone są prawidłowo, warto jedynie przejrzeć te, które odnoszą się do tłumaczonych w tekście cytatów, aby konsekwentnie zawierały tekst oryginalny i wskazanie autora tłumaczenia, jeśli nie jest nim sam Autor, co w tej sytuacji powinno zostać wspomniane we *Wstępie*.

Praca winna we wskazanym wymiarze zostać jak najszybciej poprawiona i przygotowana do druku. Zakres poprawek nie zmienia jej wysokiej wartości merytorycznej i formalnej oraz ogólnej oceny pozytywnej.

Wnioski końcowe

Na podstawie przedstawionej powyżej oceny stwierdzam, że przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska mgra Mariusza Urbana w sposób wyczerpujący omawia podjęty temat i stanowi znaczący i oryginalny wkład w stan badań nad twórczością religijną Josepha Ignatza Schnabla, która została osadzona w kontekście historycznym i geopolitycznym – zarówno czasu poprzedzającego bezpośrednio jej zaistnienie (pierwsza połowa wieku XVIII), jak i w czasie jej bezpośredniego powstawania. Autor wykazał, że poddana analizie muzyka Schnabla, mimo tradycji stylu operowego i koncertującego, osiągnęła kompromis, który sprostował wymogom normatywnym ówczesnego Kościoła katolickiego, jak i zachowała wysoką wartość artystyczną. Autor wykazał się umiejętnością naukowego formułowania samodzielnych wniosków, nawet przy wykorzystaniu obszernej literatury przedmiotu, opanowaniem odpowiedniego warsztatu naukowego, w tym w szczególności analitycznego, znajomością trafnie dobranych metod badawczych (z wyjątkiem zastosowania i nieskomentowania w pracy metody analizy harmoniczej Erpfa), a ponadto widoczną wyraźnie pasją badawczą, jak i orientacją w zakresie przeprowadzania kwerend źródłowych i ich należytego wykorzystania (pragnę jedynie ponowić mój postulat uzupełnienia przez Doktoranta wiedzy związanej z zasadami katalogowania ustanowionymi przez RISM). Po gruntownej lekturze ocenianej pracy nie mam żadnych wątpliwości, że spełnia ona wymagania stawiane rozprawom doktorskim określone w Ustawie „O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki” (z dnia 14 marca 2003 r. z późniejszymi zmianami) zarówno od strony merytorycznej, jak i formalnej. Przedkładam zatem Radzie Naukowej Dyscypliny Wydziału Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu wnioski o dopuszczenie mgra Mariusza Urbana do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Poznań, dn. 24 stycznia 2020 r.

dr hab. Alina Mądry, prof. UAM