

Prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech  
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Klaudii Popielskiej  
pt. *Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język*, Poznań 2023,  
napisanej w Instytucie Muzykologii na Wydziale Nauk o Sztuce  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
pod kierunkiem dr. hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej, prof. UAM**

Z twórczością Aleksandra Zarzyckiego zetknąłem się w średniej szkole muzycznej, czyli prawie 50 lat temu, kiedy jeszcze chciałem zostać skrzypkiem i próbowałem włączyć do swojego repertuaru słynnego *Mazurka G-dur* op. 26 tego kompozytora (w wersji na skrzypce i fortepian), dedykowanego słynnemu wirtuozowi Pablo Sarasatemu. Od tego czasu z nazwiskiem tym spotykałem się jedynie sporadycznie, w ostatnim czasie w ramach uczestnictwa w Radzie Programowej ministerialnego programu „Dziedzictwo muzyki polskiej”, realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie. Ponadto przed dwoma laty rekomendowałem wniosek dr Wiolety Muras – mojej współpracownicy z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego – o dofinansowanie projektu badawczego poświęconego twórczości omawianego kompozytora. W podstawowym dla podjętej w pracy problematyki hasle autorstwa Barbary Chmary-Żaczekiewicz, zamieszczonym w *Encyklopedii muzycznej PWM* (t. 12, s. 332-334), znalazłem dość radykalne, a przy tym w sumie niejednoznaczne stwierdzenie, że „Zarzycki nie wniósł do muzyki polskiej wartości trwałych, ulegał wpływom Chopina i S. Moniuszki, jego kompozycje są artystycznie nierówne i budziły sprzeczne opinie krytyków, lecz jego muzyka, a zwłaszcza pieśni, które stanowią najbardziej wartościową część spuścizny Zarzyckiego, zawsze podobała się szerokiemu ogółowi” (s. 333). Z zaciekawieniem więc przystąpiłem do lektury rozprawy doktorskiej mgr Klaudii Popielskiej, napisanej pod naukowym kierunkiem dr. hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej, prof. UAM, poświęconej życiu i twórczości A. Zarzyckiego, która stanowi pierwszą całościowo ujętą próbę prezentacji jego istotnego dorobku. Warto już na początku recenzji zauważyć, a zarazem podkreślić widoczną już od pierwszych kart pracy głęboką troską Autorki o przypomnienie, a zarazem ocalenie wartościowej twórczości Zarzyckiego, która zajmowała ważne miejsce w panoramie muzycznej ówczesnej Warszawy w II połowie XIX wieku. W sumie mamy do czynienia z rozprawą pisaną z emocjonalnym zaangażowaniem, świadczącą o dobrym przygotowaniu Doktorantki do pracy naukowej z zakresu szeroko rozumianej muzykologii historycznej oraz analitycznej.

### **Tytuł, problematyka i struktura rozprawy**

Temat recenzowanej rozprawy: *Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język*, sformułowany został precyzyjnie, wskazując na główny przedmiot badań, którym są różnorodne gatunkowo kompozycje Aleksandra Zarzyckiego, ujęte w szerokim kontekście ich powstania, jak również w odniesieniu do zawartych w nich cech stylistycznych. W tym miejscu rodzi się drobna uwaga na marginesie: warto zaznaczyć dodatkowo po nazwisku daty życia prezentowanego twórcy, by szczególnie tym czytelnikom, którzy go bliżej nie znają, od razu wskazać umiejscowienie czasowe zawartych w pracy rozważań (tym bardziej, że pierwsze daty życia kompozytora, jakie pojawiają się na s. 4, podane zostały błędnie; Zarzycki zmarł w roku 1895, a nie w 1896). Doktorantka, jak już wspomniałem, podjęła się ważnego i potrzebnego zadania badawczego polegającego na przedstawieniu, a zarazem przybliżeniu życia i twórczości tego XIX-wiecznego kompozytora, ale także uznanego wirtuoza, cenionego pedagoga i zasłużonego organizatora związanego głównie ze środowiskiem muzycznym Warszawy, postaci znanej nie tylko w kraju, ale także poza jego granicami. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że Zarzycki – jak wielokrotnie wspomniano na kartach rozprawy – nie doczekał się dotąd w literaturze muzykologicznej adekwatnego do zasług oraz zajmowanej pozycji w życiu muzycznym naszego kraju opracowania, choć wzmiankowany był w szeregu opracowań leksykograficznych od XIX wieku aż po dzień dzisiejszy. Tym samym monografia mgr Popielskiej zapełnia istniejącą lukę w tym zakresie i przyczyni się, w co wierzę, nie tylko do lepszego poznania omawianego muzyka, ale i większej obecności jego dzieł we współczesnym repertuarze muzycznym.

Rozprawa doktorska mgr Popielskiej obejmuje 348 stron wydruku komputerowego formatu A4. Składają się na nią: wstęp, cztery niesymetryczne rozdziały (dwa pierwsze po 19 stron, trzeci – 178 stron i czwarty – 74 strony), rozdzielone w dwóch, także niesymetrycznych częściach (38 i 252 stron) oraz zakończenie. Całość dopełnia wykaz tabel, przykładów nutowych i dzieł Aleksandra Zarzyckiego, następnie bibliografia oraz kolejne wykazy: źródeł internetowych, źródeł nutowych i dyskografii. Każdy z rozdziałów poprzedza odpowiednie wprowadzenie, kończy zaś syntetyczne podsumowanie (z wyjątkiem biograficznego rozdziału I). W części analitycznej tok rozprawy ubogacony został stosunkowo licznymi (149), trafnie dobranymi przykładami nutowymi – w formie różnej jakości skanów (niektóre są mało wyraźne bądź nie do końca sformatowane). Na wyróżnienie zasługują przejrzyste i starannie wykonane tabele (w sumie jest ich 32). Szkoda, że Doktorantka nie umieściła żadnych fotografii, przynajmniej portretu kompozytora (który – jak wielokrotnie zaznacza – należy do mniej znanych przedstawicieli historii muzyki polskiej XIX stulecia), czy stron tytułowych

oryginalnych wydań jego dzieł. Cenne i wartościowe dopełnienie historyczno-analitycznych rozważań stanowi wspomniany wyżej aneks zawierający wykaz wszystkich znanych (niestety, nie wszystkich zachowanych) kompozycji A. Zarzyckiego (s. 331-334). W tym miejscu rodzi się drobna uwaga: w przypadku autorów wykorzystanych tekstów należało podać przynajmniej inicjały imienia (choć lepiej pełne imiona). Warto było ponadto uwzględnić wszystkie, nie tylko pierwotne ale także późniejsze wydania dzieł prezentowanego kompozytora, co stanowiłoby dodatkową ilustrację recepcji poszczególnych utworów, jak i całej jego twórczości.

Struktura pracy jest zasadniczo przejrzysta, generalnie uzasadniona zarówno od strony merytorycznej, jak i metodologicznej, chociaż ogólny podział na dwie części wydaje się być trochę sztuczny i w sumie, moim zdaniem, niepotrzebny. Tym bardziej, że tytuł drugiej z nich prawie dosłownie pokrywa się z tytułem rozprawy, natomiast problematyka zakreślona jej tematem logicznie zawarta została w czterech wzajemnie dopełniających się rozdziałach. Z kolei tytuł części I wskazuje na inspiracje w twórczości Zarzyckiego, tymczasem rozdział pierwszy dotyczy głównie biografii kompozytora. Można także zauważyć brak konsekwencji w numerowaniu poszczególnych podrozdziałów i paragrafów. W rozdziale pierwszym części drugiej (1.1. *Dziela symfoniczne*) są one precyzyjnie ponumerowane (1.1. – 1.1.1, itd.), natomiast w kolejnych podrozdziałach (1.2. *Dziela kameralne*; 1.3. *Dziela solowe – utwory fortepianowe* oraz 2.1. *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu*) analogicznego porządku już nie zastosowano. Wątpliwości budzą ponadto niektóre mało precyzyjnie sformułowania tytułów podrozdziałów. Przykładowo, zbyt ogólnikowe są określenia podrozdziału 1.3. „Ważne znajomości” (nasuwa się pytanie jakie?, czyje? i z czyjego punktu widzenia?) oraz podrozdziału 2.2. „Obecność koncepcji twórczych charakterystycznych dla romantyzmu” (obecność gdzie?, w czym? w ujęciu ogólnym, czy tylko w twórczości Zarzyckiego?). Niezrozumiała jest wreszcie kolejność omawianych dzieł w podrozdziale 1.2. części drugiej. Wydaje się, że bardziej logiczne byłoby zastosowanie porządku chronologicznego, według numeru opusu). Podobnie w przypadku podrozdziału 2.1., gdzie można było uwzględnić kryterium tematyczne i pieśni nieopusowane omówić przed pieśniami religijnymi.

Rozpoczynający recenzowaną rozprawę *Wstęp* (s. 3-13) zawiera wszystkie wymagane od strony metodologii pracy naukowej podstawowe elementy. Autorka uzasadnia najpierw zwięźle wybór tematu oraz nakreśla przedmiot i cel pracy, którym jest „przywrócenie twórczości Zarzyckiego do obiegu – tak w nauce, jak i w praktyce wykonawczej, poprzez ukazanie jej cech i stylistyki – a także popularyzacja tego repertuaru” (s. 4). Jak dalej stwierdza: Niezbędne w realizacji tego celu okaże się umiejscowienie spuścizny Zarzyckiego,

ale również i wszelkiej jego działalności, w kontekście epoki. Kluczowe z kolei dla realizacji wspomnianych celów wydaje się sporządzenie wykazu wszystkich dzieł Zarzyckiego, który z pewnością będzie pomocny nie tylko dla samych badaczy muzyki XIX-wiecznej, ale także i dla jej wykonawców” (*tamże*). Po sformułowaniu dwóch, dość ogólnych i oczywistych tez oraz pytań badawczych (dotyczących postaci kompozytora oraz oddziaływania ogólnych tendencji epoki na jego twórczość), mgr Popielska przedstawia dotychczasowy stan badań, prezentuje wykorzystany materiał źródłowy, opisuje zastosowane metody badawcze oraz strukturę pracy. Ta część rozprawy także rodzi pewne wątpliwości. Po pierwsze, w szerokim ujęciu monograficznym, co Doktorantka wskazuje jako jeden z głównych celów opracowania, niedosyt sprawia ograniczenie haseł encyklopedycznych do publikacji polskojęzycznych (i to potraktowanych wybiórczo – zabrakło przykładowo *Encyklopedii Powszechnej* S. Orgelbrandta [t. XVI, 1863], encyklopedii muzycznych wydanych przez Józefa Reissa [1924 i 1950] czy Stefana Śledzińskiego [1960], jak również *Słownika muzyków polskich* pod red. Józefa M. Chomińskiego), podczas gdy bardziej lub mniej zwięzłe notki o kompozytorze – obok wymienionego w przypisie 14 MGG – znajdują się m.in. w dwóch ostatnich wydaniach encyklopedii Grove’a, a z wcześniejszych pozycji - w cennych leksykonach C. Wurzbacha (*Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 1891) i H. Riemanna (*Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 1929), czy w encyklopediach włoskich (*Dizionario universale dei musicisti*, 1937; *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, 1988), a nawet w niderlandzkiej (*Algemene muziek encyclopedie*, 1984). Większe zastrzeżenia budzi mało precyzyjne określenie (rozumienie) pojęcia „źródła pisane”, w ramach których mgr Popielska umieszcza zarówno faktyczne źródła, jakimi są przede wszystkim rękopisy i druki utworów Zarzyckiego, notki prasowe z czasów kompozytora czy zachowane listy, jak i literaturę przedmiotu, a nawet literaturę pomocniczą (do problemu tego powrócę jeszcze w dalszej części recenzji). Ponadto, do wykazu bibliotek, w jakich przeprowadzono kwerendę proponuję dodać jeszcze Bibliotekę Narodowego Instytutu Chopina i Bibliotekę Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie oraz biblioteki uniwersyteckie w Lublinie i we Wrocławiu (może także tamtejszą Bibliotekę Ossolineum?). Tym bardziej, że w niektórych z wymienionych zbiorów znajdują się przekazy (najczęściej druki) z utworami omawianego twórcy, które odnotowane zostały w bazie RISM, a która wymienia również kilka źródeł zachowanych w warszawskiej Bibliotece WTM, do których Doktorantka nie dotarła (zob. s. 10, przyp. 36). Nawiązując wreszcie do wskazanych metod badawczych, niejasne jest, przynajmniej dla mnie, pojęcie metody kompilacyjnej (istnieje raczej twórczość kompilacyjna, ewentualnie opracowanie kompilacyjne).

Zadaniem rozdziału I, zatytułowanego *Wątki biograficzne* (s. 16-34), jest uporządkowanie faktów z biografii kompozytora ujętej w porządku chronologicznym (od wczesnej edukacji muzycznej, poprzez omówienie zagranicznych i krajowych podróży koncertowych jako pianisty i akompaniatora, aż po działalność pedagogiczną i organizacyjną w środowisku warszawskim. Swoiste podsumowanie zamieszczonych tu rozważań zebranych w oparciu o różne przekazy źródłowe stanowi końcowy paragraf dotyczący osobowości artysty oraz zawierający informacje na temat jego rodziny (z wykorzystaniem nieuwzględnianych dotąd genealogicznych źródeł internetowych). Z kolei w rozdziale II (*Idee twórcze*, s. 35-53), również zwięźłym, Doktorantka omawia najpierw dedykacje w utworach Aleksandra Zarzyckiego (informacje te można było połączyć z podrozdziałem 1.3. *Ważne znajomości*), następnie przedstawia obecne w jego twórczości koncepcje charakterystyczne dla epoki romantyzmu oraz wpływ innych kompozytorów. Rodzi się tutaj refleksja, a raczej wątpliwość, czy rozważań tych nie należało zamieścić dopiero po przeprowadzonej gruntownej analizie dorobku kompozytora, jako rodzaj ogólnych wniosków będących jej wynikiem. Problem ten zauważa zresztą także mgr Popielska, kiedy stwierdza, że „w niniejszym rozdziale zostaną jedynie zasygnalizowane pewne, wybrane koncepcje kompozytorskie, jakie można odnaleźć w utworach Aleksandra Zarzyckiego i które jednocześnie realizują założenia charakterystyczne dla kompozytorów XIX-wiecznych. Nie będą jednak przedstawione tutaj szczegółowe opisy dzieł Zarzyckiego, reprezentujących różne gatunki ani ich dokładne analizy. Treści te pojawią się w rozdziale drugim” (s. 44). Myśl ta została powtórzona w nieco zmienionym brzmieniu w zakończeniu części pierwszej rozprawy („Wskazane w drugim rozdziale idee twórcze, które Zarzycki starał się realizować w swoich utworach są w tym miejscu jedynie zasygnalizowane. Pełniejszy obraz jego twórczości – i stosowanych w niej środków – przedstawi część druga niniejszej dysertacji, w której zawarto wyniki analiz wszystkich dostępnych utworów Zarzyckiego” – s. 53). Rozterki te potwierdzają sformułowany wcześniej zarzut recenzenta o niepotrzebnym podziale całości na dwie „sztucznie” (i nieproporcjonalnie) wyróżnione części. Wystarczający, moim zdaniem, byłby jeden rozdział biograficzny, z przeniesieniem treści dwóch ostatnich podrozdziałów (2.2 i 2.3) do części analitycznej.

Bardziej interesujące są kolejne – analityczne rozdziały rozprawy, o charakterze typowo muzykologicznym, stanowiące podstawowy korpus treściowy, obejmujący w sumie ponad 2/3 jej objętości. Analizie poddane zostały najpierw dzieła instrumentalne (rozdział I cz. II), z dodatkowym podziałem na dzieła symfoniczne (s. 62-135), dzieła kameralne (s. 136-162) i dzieła solowe – utwory fortepianowe (s. 163-239), a następnie dzieła wokalne i

wokalno-instrumentalne (rozdział II cz. II), gdzie wyróżniono pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu (s. 240-311) i pozostałe dzieła wokalne (s. 311-313). W rozdziale I nie do końca zrozumiała jest dla mnie kolejność omawiania poszczególnych gatunków. Autorka stwierdza najpierw we wprowadzeniu, że Zarzycki „napisał najwięcej dzieł fortepianowych (...), że „na drugim miejscu – pod względem ilościowym – plasują się jego kompozycje skrzypcowe (...), zaś „najmniej liczne w jego spuściźnie są utwory orkiestrowe”, po czym rozpoczyna analizy od tych ostatnich (dodatkowo od *Suity polskiej* op. 37 – jednego z ostatnich dzieł w dorobku kompozytora). Wydaje się, że korzystniej było rozpocząć analizę od dzieł solowych (fortepianowych) i kameralnych (uporządkowanych, jak już wspomniałem, według numerów opusów), a dopiero potem przejść do symfonicznych, co pozwoliłoby lepiej uchwycić rozwój kompozytora w zakresie jego warsztatu, szczególnie w kontekście rozwoju instrumentacji.

Wyniki wszechstronnych i rzetelnych analiz, skupionych głównie na aspekcie formalnym dzieł, w mniejszym stopniu uwzględniających relacje harmoniczne, rytmiczne czy fakturalne, formułowane są na bieżąco i syntetycznie przedstawiane w zwięzłych zakończeniach poszczególnych partii pracy. Najważniejsze z nich przytoczono ponownie w zakończeniu rozprawy (s. 314-321). Autorka stwierdza między innymi, że „przedstawione wyniki badań zrealizowanych w ramach niniejszej pracy pozwalają stwierdzić zasadność tez postawionych we wstępie dysertacji. Pierwsza z nich dotyczyła samej postaci Aleksandra Zarzyckiego. W istocie był on polskim kompozytorem, który jednocześnie rozwijał się jako wybitny pianista-wirtuoz, odnosząc sukcesy nie tylko lokalnie, ale także na arenie międzynarodowej. Był on także znakomitym organizatorem kultury muzycznej i postacią niezwykle ważną dla rozwoju życia muzycznego XIX-wiecznej Warszawy” (s. 314). Można także zgodzić się z mgr Popielską, że „niniejsza praca miała na celu – poprzez krytyczną analizę źródeł – uporządkowanie faktów z życia kompozytora, ale przede wszystkim uporządkowanie jego spuścizny kompozytorskiej. Cel ten został spełniony m.in. poprzez zebranie wszystkich dostępnych danych na temat utworów, analizę całego dorobku i w efekcie sporządzenie pełnego wykazu dzieł Zarzyckiego” (s. 320). Podobnie jak Doktorantka mam nadzieję, że „działania te spowodują przywrócenie twórczości Zarzyckiego do obiegu w środowiskach naukowych, ale także mogą okazać się pomocne dla potencjalnych wykonawców” (*tamże*).

Obowiązkiem recenzenta jest także wskazanie zauważonych potknięć, przynajmniej tych bardziej widocznych, które powinny zostać skorygowane przed ewentualnym drukiem

pracy, do czego zachęcam. Korekty, a przynajmniej rewizji wymaga kilka przytoczonych w pracy faktów i stwierdzeń, czy sformułowań. Przykładowo:

- spuścizna Zarzyckiego obejmuje nie kilka a kilkanaście pozycji nieopusowanych (s. 4);
- Nikodem Biernacki w 1856 roku nie był obiecującym tylko doświadczonym już skrzypkiem, i nie on towarzyszył Zarzyckiemu, ale Zarzycki towarzyszył Biernackiemu jako akompaniator (s. 17-18);
- w latach 60. XIX w. Zarzycki nie koncertował po całej Europie (s. 19), a tylko po kilku krajach Europy (głównie Niemiec);
- Zarzycki nie był członkiem założycielem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (s. 27). Członkami założycielami było 19 innych osób, wymienionych w Uchwale WTM z 1871 r., Zarzycki został natomiast wybrany do zarządu – jako dyrektor muzyczny;
- nieprecyzyjne jest stwierdzenie, że „W 1875 roku Zarzycki został zmuszony do zrezygnowania z funkcji dyrektora muzycznego w WTM-ie, za sprawą władz rosyjskich, które nie tolerowały jego austriackiego obywatelstwa” (s. 27), bowiem była to bezpośrednia przyczyna odejścia w latach 80. XIX w. z Instytutu Muzycznego (a nie z WTM-u);
- *Step* op. 66 Zygmunta Noskowskiego jest raczej utworem późniejszym niż *Suite Polonese* op. 37 Zarzyckiego (s. 66-67);
- *Polonez* op. 21 Józefa Wieniawskiego jest na fortepian (nie na fortepian i orkiestrę [s. 97]);
- błędne zapisy nazwisk i tytułów: „Tygodnik Ilustrowany” (nie Ilustrowany), „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (zamiast „Echo Muzyczne”), Adam Münchheimer (zamiast Munchheimer), Józef Brzowski (zamiast Brzozowski), Henryk Melcer-Szczawiński (zamiast Melcer), Mendelssohn-Bartholdy (nie Mendelssohn), Kazimierz Wernik (nie Wenik), Karol Mikuli (nie Mikula), Natalia Janotha (nie Jonotha).

Ponadto można wskazać szereg sformułowań zbyt ogólnikowych czy niezgrabnych stylistycznie. Przykładowo:

- powtórzenia tych samych słów i ich odmian w bliskim sąsiedztwie (np. na s. 3, w pierwszych czterech zdaniach trzykrotnie występuje słowo „pozostaje” i raz „zostaje”). Inne przykłady [wszystkie pogrubienia – R.P.]: „Dzieła Zarzyckiego wielokrotnie **będą porównywane** do siebie (np. w ramach jednego opusu), ale też **będą porównywane** z dziełami innych twórców. W tym przypadku można mówić również o **porównywaniu** wyników analiz [...] (s. 11); „W tej części **przedstawiane będą** wyniki [...]. Dzieła **przedstawiane będą** w dwóch rozdziałach [...]. W pierwszym rozdziale **przedstawiane będą** dzieła [...]. W drugim rozdziale **będą** z kolei **przestawiane** dzieła [...]. (s. 12); „**W kolejnych** taktach odcinka [...] **W kolejnym** taktie [...] Podobna struktura prezentowana jest

także w **kolejnych** taktach (od ostatniej miary t. 46 do t. 50), jednak rozpoczyna się ona od dźwięku *fis<sup>1</sup>*, a dalej **od kolejnych** dźwięków (*e<sup>1</sup>*, *dis<sup>1</sup>*, *cis<sup>1</sup>*)” (s. 141); „Zarzycki najpierw **przedstawia** ośmiotaktowy temat, a następnie **przedstawia** jego wariant” (s. 201, 202); „[...] natomiast **każdorazowo** kończy się słowami „boleść i tęsknotę”. Opracowanie muzyczne jest zaś **każdorazowo** takie samo.” (s. 251, przyp. 698);

- niefortunne zbitki typu: „wśród twórców, których twórczość” (s. 3); „Kolejne dziewięć taktów to z kolei pokaz struktur” (s. 191, przyp. 550);

- powielanie tych samych konstrukcji zdaniowych na małej przestrzeni, jak np.: „Podobnie jak Chopin, Zarzycki w swych miniaturach fortepianowych, często nawiązuje do muzyki tanecznej – zwłaszcza w mazurkach i walcach” (s. 49); „Podobnie jak Liszt [...] Zarzycki również odwoływał się do tradycji zaczerpniętej z ludowej muzyki tanecznej” (s. 51); Dlatego też podobnie jak Schubert [...] Zarzycki często tworzył miniatury o proweniencji tanecznej, zwłaszcza walce, mazurki i polonezy” (s. 51);

- mało precyzyjne jest określenie „forma nokturnowa” (s. 84) – nokturn to raczej gatunek, który nie ma sprecyzowanej formy (raczej: charakter nokturnowy);

- zbędne jest ponadto wielokrotne powtarzanie tych samych informacji (m.in. o tym, że Sarasate był hiszpańskim skrzypkiem i kompozytorem, oraz że Zarzycki zadedykował mu swoje dzieła dowiadujemy się aż sześciokrotnie [s. 23, 29 – przypisy 118, 35, 36, 113 i 156]).

### **Dobór źródeł i bibliografia**

Podstawę źródłową recenzowanej pracy mgr Popielskiej ilustruje liczący ponad 160 pozycji zestaw bibliografii (s. 335-348), który – jak już wspomniano – nie jest do końca kompletny. Brak w nim przede wszystkim precyzyjnie wydzielonych źródeł, rękopiśmiennych i drukowanych, obejmujących wszystkie przekazy kompozycji Zarzyckiego, zarówno pierwodruki, jak i późniejsze wydania. Przykładowo, w *Wykazie źródeł nutowych* (s. 345-347) obok edycji XIX-wiecznych uwzględniono współczesne opracowania utworów Zarzyckiego jakie ukazały się w wydawnictwie z Eufonium z Gdyni, brak natomiast powojennych opracowań opublikowanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie (niektóre kilkakrotnie wznawiane i ciągle obecne w ofercie wydawniczej). Wątpliwości budzi również umieszczenie w tej części pojedynczej edycji utworu S. Moniuszki (trudno stwierdzić z jakiego powodu?), zabrakło natomiast innych wydań wykorzystanych jako materiał porównawczy, czy kompozycji innych twórców dedykowanych Zarzyckiemu (np. *Stara suita* op. 3 I.J. Paderewskiego). Z kolei z części określonej jako *Bibliografia* należało wyłączyć do części źródłowej dodatkowo notatki z dawnej (ówczesnej



Zarzyckiemu) prasy (z koniecznym uzupełnieniem, moim zdaniem, kwerendy ówczesnego, wydawanego przez J. Sikorskiego „Ruchu Muzycznego”) oraz zachowane (choćby tylko we współczesnych edycjach) listy kompozytora (uwzględnienie kilku źródeł epistolarnych - korespondencji z Kraszewskim, Modrzejewską i Moniuszką – zasługuje na wyróżnienie). Dla większej przejrzystości zestawu wykorzystanej literatury warto było wyodrębnić ponadto wydawnictwa oraz hasła encyklopedyczne, uzupełniając je dodatkowo o publikacje tego rodzaju wcześniej wskazane w recenzji. Uwagę zwraca ponadto brak wykorzystania kilku cennych dla omawianego tematu prac, zawierających szereg informacji o działalności oraz twórczości A. Zarzyckiego, jak:

- Włodzimierz Poźniak, *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od oświecenia do Młodej Polski*, PWM Kraków 1964, s. 355-401;
- Włodzimierz Poźniak, *Muzyka fortepianowa po Chopinie*, w: *Ibidem*, s. 510-552;
- Jerzy Gabrys, *Religijna pieśń solowa w twórczości kompozytorów polskich XIX wieku*, Warszawa 1998 [Doktorantka wykorzystuje za to napisany przez tego samego autora rozdział o muzyce kameralnej i skrzypcowej, w którym Zarzycki jest zaledwie wspomniany przy okazji omawiania twórczości H. Wieniawskiego];
- Elżbieta Szczepańska Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, w serii: *Historia muzyki polskiej*, t. V: *Romantyzm, część druga B: 1850-1900*, Sutkowski Edition, Warszawa 2010;
- Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810-2010*, t. I: *1810-1944*, Uniwersytet Muzyczny F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2011.

Spory chaos panuje w wykazie źródeł internetowych, w którym – w kolejności alfabetycznej – wymieszane są artykuły naukowe, hasła, katalogi, leksykony, edycje nutowe, wykłady, bazy internetowe, a nawet audycje radiowe (taki nieporządek charakteryzuje zresztą zasoby internetowe). W wykazie dyskografii brak natomiast szczegółowego wymienienia konkretnych utworów Zarzyckiego, które zarejestrowane zostały na danej płycie. Trudno bowiem wywnioskować jakie dzieła omawianego twórcy zamieszczone zostały na CD zatytułowanych: *Encores*, *Polish Miniatures* czy *Virtuosity*. Tym bardziej, że Doktorantka w przypisie nr 40 na s. 11 zapowiada, że „wykaz całej dyskografii zawierającej kompozycje Zarzyckiego znajduje się na stronie 348 niniejszej dysertacji”; nie dowiadujemy się jednak, jakie to są dokładnie utwory.

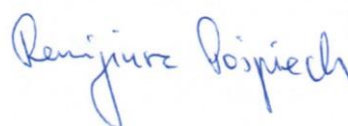
Zapis bibliograficzny poszczególnych pozycji w wykazie bibliografii i przypisach (w sumie jest ich 860 w numeracji ciągłej przez kolejne rozdziały) jest zasadniczo poprawny

(według konsekwentnie stosowanej metody przecinkowej), choć możemy zauważyć szereg potknięć, spośród których najbardziej rażące to częsty brak podawania konkretnych stron do których Autorka się odwołuje (np. przypis 45, 108, 123, 400, 404, 440, 443, 478; dodajmy, że w zestawie bibliografii w ogóle brak jest stron poszczególnych haseł w wydawnictwach encyklopedycznych oraz artykułów w czasopismach i pracach zbiorowych), niepoprawne cytowanie czasopism, a także niepotrzebne powielanie tytułów w wykazie literatury przedmiotu (dotyczy to szczególnie prac zbiorowych, które w niektórych przypadkach podawane są jako całość oraz dodatkowo w formie wybranych artykułów – np. *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej* Z. Jachimeckiego [s. 336], *Kultura muzyczna Warszawy w drugiej połowie XIX wieku* pod red. A. Spóza [s. 338-339] czy *Muzyka polska. Informator* pod red. S. Śledzińskiego, który występuje także błędnie jako autor całości opracowania [s. 335 i 339]).

### Ocena ogólna

Na podstawie powyższej oceny mogę stwierdzić, że przedstawiona do recenzji praca w sposób wyczerpujący przedstawia podjęty temat badawczy, stanowiąc zarazem cenny wkład w rozwój badań muzykologicznych, zarówno w odniesieniu do twórczości Aleksandra Zarzyckiego, jak i do rozwoju życia muzycznego w Polsce w XIX wieku. Uwzględniając pionierski wymiar tematu, dotąd nie podejmowanego w naukowej refleksji w tak szerokim ujęciu, można uznać to monograficzne opracowanie jako w pełni oryginalne i wartościowe. Autorka wykazała się dobrą orientacją w zakresie prezentowanej tematyki oraz opanowaniem wykorzystanych metod badawczych i odpowiedniego warsztatu naukowego. Na podkreślenie zasługują umiejętności mgr Popielskiej w odniesieniu do analizy muzykologicznej, a także formułowania własnych przemyśleń i interpretacji. To wszystko sprawia, że recenzowana praca spełnia wymagania określone w *Ustawie Prawo o szkolnictwie i nauce* z dnia 20 lipca 2018 r. Przedkładam zatem Radzie Dyscypliny Nauki o Sztuce Wydziału Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu wniosek o dopuszczenie mgr Klaudii Popielskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Wrocław, 1 czerwca 2023 r.



/prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech/  
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego