

Bydgoszcz, kwiecień 2025

**dr hab. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, prof. AMFN w Bydgoszczy**

Katedra Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

## **RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ**

**Magdalena Białecka**

***Odcienie nieobecności kompozytorek w historii muzyki  
od XVI do XIX wieku***

**Promotor: prof. dr hab. Katarzyna Szymańska-Stułka**

**Zlecniodawca recenzji:** Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie; zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późniejszymi zmianami).

**Dotyczy:** pisma prof. dra hab. Pawła Łukaszewskiego, Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie

Do nadesłanego wyżej wspomnianego pisma informującego o powierzeniu mi funkcji recenzenta w przewodzie doktorskim Pani Magdaleny Białeckiej w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne została załączona praca doktorska w formie dzieła artystycznego z opisem.

## Ogólna charakterystyka rozprawy doktorskiej

We wrześniu 2021 roku, w Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie odbyła się 50. Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich o znaczącym tytule „Muzyka kobiet. Kobiety w muzyce”. Jej pokłosiem stała się wieloautorska monografia pod redakcją Ilony Dulisz i Joanny Schiller-Rydzewskiej (*Muzyka kobiet. Kobiety w muzyce*, Olsztyn 2024), w której wstępie czytamy: „Obecność kobiet w muzyce (a często ich nieobecność) pozostaje ważkim zagadnieniem wobec wyzwań współczesności. Bezsporny rozwój badań z zakresu *Gender Studies* pozwala poddać reinterpretacji drugoplanowość kobiecych dokonań oraz wskazać ich znaczącą pozycję we wszystkich obszarach kultury muzycznej. Książka [...] stanowi przyczynek do badań nad kulturą muzyczną kreowaną przez kobiety. Jej szerokie spektrum tematyczne dotyczy twórczości, wykonawstwa, recepcji, pedagogiki, a także refleksji o muzyce, zarówno w wymiarze przeszłym, jak i współczesnym”. Gdy rozstawaliśmy się jesienią 2021 roku w Olsztynie, odczuwaliśmy, że podjęty temat z pewnością nie został wyczerpany, że nie tylko może, ale powinien być kontynuowany i pogłębiany.

Szczególną odpowiedzią na aktualność poruszanych wówczas zagadnień stała się praca doktorska Pani mgr Magdaleny Białeckiej *Odcienie nieobecności kompozytorek w historii muzyki od XVI do XIX wieku*. Pobieźna lektura tematu może sugerować, iż rozważania Doktorantki skupią się na życiu i twórczości grupy twórczyń, których aktywność przypadała w określonej części dipazonu znaczonego granicami początku XVI i końca XIX wieku. Podjęte w pracy zagadnienia są jednak znacznie poważniejsze, złożone; doprecyzowane zostały we wstępie rozprawy: „Pilniejsze od skoncentrowania się na samych nieodkrytych lub zapomnianych twórczyniach jawiło się określenie przyczyn ich nieobecności w historii muzyki oraz prześledzenie procesów ich zapominania [rozstrzelenie – BMK]” (s. 6). Powstające na przestrzeni czterech stuleci utwory muzyczne i ich wartość stanowią zatem jedynie dopełnienie szerokiego zakresu poruszonych przez Doktorantkę problemów zogniskowanych wokół nieobecności kompozytorek, rozpatrywanej z perspektywy współczesnego badacza kultury muzycznej. Przedłożone do recenzji wnikliwe studium miało także na celu podważenie (a w niektórych przypadkach – osłabienie) szeregu krzywdzących stereotypów na temat ‘kobiecego myślenia’ oraz ‘kobiecego charakteru’ sztuki.

Podjęcie tak wieloaspektowego problemu badawczego wymagało zarówno krytycznej lektury obszernej literatury przedmiotu (acz zabrakło w wykazie istotnej z punktu widzenia zainteresowań Doktorantki monografii Anety Markuszewskiej *Kompozytorki i patronki muzyki z XVII i XVIII wieku* z 2017 roku), jak i przeprowadzenia szeregu kwerend, by rozważane w kolejnych fragmentach pracy zagadnienia zilustrować stosownymi danymi i przykładami dzieł muzycznych, egzemplifikujących – na zasadzie *pars pro toto* – analizowane zjawiska kulturowe. Autorka, jak deklaruje na s. 9 rozprawy, wsparła się szeregiem materiałów źródłowych – artykułami i recenzjami prasowymi, korespondencją artystek, ich notatkami i dokumentami a także partyturami. W celu ukazania zjawiska uobecniania działalności kompozytorek odwoływała się również do źródeł pośrednich, m.in. wzmianek w pismach teoretycznych.

W rezultacie działań podjętych przez Doktorantkę powstała istotna praca, zarówno przybliżająca środowisko komponujących kobiet, jak i odnosząca się do ogólnohumanistycznych problemów określanych metaforycznie jako ‘białe plamy’ bądź *terra incognita* – zagadnień przemilczanych bądź niewyjaśnionych w stopniu dostatecznym.

### **Struktura, narzędzia i język pracy**

Rozprawa Pani mgr Magdaleny Białeckiej jest obszerna – jej zasadnicza część liczy ponad 250 stron; uzupełniają ją wykaz literatury przedmiotu (11 stron) oraz spisy: przykładów muzycznych i ilustracji (łącznie 3 strony). Treść pracy dopełnia ikonografia oraz 58 wplecionych w narrację przykładów nutowych.

Układ dysertacji jest czytelny i przemyślany. Zasadniczą jej część stanowi pięć, odpowiadających przyjętej koncepcji badawczej, rozdziałów (1. *Wypracowana metoda badań*, 2. *Nieobecność*, 3. *Skrytość*, 4. *Uobecnienie*, 5. *Perspektywy uobecniania*) ujętych w klasyczne ramy *Wstępu* i *Podsumowania*.

Choć najczęściej kwestie metodyczne stanowią jedno z zagadnień omawianych w rozdziale wprowadzającym, sformułowana na potrzeby niniejszej pracy autorska metoda badawcza, odwołująca się do perspektyw semantycznych i ontologicznych, opartych o założenia filozofii Martina Heideggera, Jacquesa Derridy i Barbary Skargi, wymagała przedstawienia szerokiego kontekstu interdyscyplinarnego i słusznie została

przez Doktorantkę wyabstrahowana, zyskując status odrębnego rozdziału. Wraz z omówieniem zagadnień 'obecności potencjalnej', 'nicości' (zestawianej z nieobecnością) oraz 'teorii śladowości', a także nawiązaniem do terminów 'kanon muzyczny', 'pamięć zbiorowa' i 'gender studies', nie tylko objaśniono założenia nowego narzędzia umożliwiającego badanie odcieni nieobecności twórczyń, ale też przedstawiono potencjalne możliwości jego zastosowania w historii muzyki. Rozważania poczynione w rozdziale pierwszym pozwoliły wyznaczyć trzy kategorie określające zakresy kolejnych części pracy: nieobecność, skrytość i uobecnienie, odnoszące się do niewystarczającego funkcjonowania, a w konsekwencji – niedostatecznego utrwalenia w dyskursie muzykologicznym komponujących kobiet.

W rozdziale drugim, obok analizy założeń teoretyczno-muzycznych nieobecności, scharakteryzowano jej dwie odmiany (immanentną i transcendentną) oraz poddano krytyce przedstawione w oparciu o źródła pośrednie funkcjonujące od starożytności koncepcje dualizmu płciowego w muzyce i ich manifestowanie się w różnorodnych tekstach kultury (m.in. z zakresu psychologii, socjologii, antropologii, literaturoznawstwa i muzykologii) poświęconych twórczości kompozytorek.

Treść kolejnego rozdziału zogniskowana została wokół kategorii skrytości (pierwotnej i wtórnej). Pretekstem do podjęcia rozważań nad biografiami twórczyń (w tym biografiami przerwany) oraz analizami i interpretacjami wybranych dzieł muzycznych stała się wnikliwa lektura pism filozofów odnoszących się do bagatelizowania i ignorowania kobiet oraz deprecjonowania podejmowanych przez nie aktywności. Skutkiem wszechobecności podobnych sądów, a także ich usankcjonowania zapisami wprowadzonego w 1804 roku Kodeksu Napoleona, powszechne stało się nie tylko ograniczenie praw kobiet, ale i częste lekceważenie ich wrażliwości artystycznej oraz jej emanacji. Egzemplifikacją takiej postawy jest choćby list Abrahama Mendelssohna skierowany do córki Fanny w lipcu 1820 roku, kiedy z pozycji zatroskanego ojca począł tępić jej artystyczne aspiracje: „To, co [...] napisałaś o swoich zajęciach muzycznych w odniesieniu i w porównaniu do Feliksa, było [...] właściwie pomyślane i wyrażone. Muzyka może stać się jego profesją, podczas gdy dla Ciebie może i musi być jedynie ozdobą, nigdy podstawą twojego bytu i działania. [...] Tobie zasług przysparza to, że zawsze wykazywałaś się dobrą i rozsądną postawą w tych sprawach; Twoja radość z pochwał, jakie on zyskuje dowodzi, że i Ty na jego miejscu mogłabyś cieszyć się podobnym uznaniem. Pozostań

[...] w zgodzie z tym uczuciem, postępuj nadal jak dotąd [...] i nie próbuj inaczej. Bo to właśnie jest kobiece, a tylko to, co jest prawdziwie kobiece, jest ozdobą twojej płci [rozstrzelenia – BMK]” (R. Larry Todd, *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*, Nowy Jork 2010, s. 48). Dziwi mnie, że powołując się na tę monografię Doktorantka nie zdecydowała się przytoczyć na poparcie swych jak najbardziej uzasadnionych tez i spostrzeżeń tak zdecydowanej i dosadnej wypowiedzi Abrahama Mendelssohna.

Panoramą dla prezentacji różnorodnych przykładów skrytości stała się charakterystyka atmosfery akademii i sierocińców Wenecji, Wiednia doby klasycyzmu, mieszczańskich salonów muzycznych, konserwatoriów, a także tajnych stowarzyszeń. Na tle rozważań o możliwościach artystycznego rozwoju kobiet (a także przeszkodach i ograniczeniach takiego rozwoju) ukazane zostały biografie kompozytorek (m. in. Fanny Arthur Robinson, księżnej Anny Amalii, Jane Mary Guest i Marianne Martinez) oraz omówione wybrane utwory: *Faust et Hélène* Lili Boulanger (1913 – sic!), *Sonata fis-moll* Hélène de Montgeroult, *Sekstet c-moll* Louise Farrenc, *Ulisze in Campania* Marii Teresy Agnesi Pinotti oraz *Talestri, Regina delle Amazzoni* Marii Antoniny Walpurgis.

Immanentne i transcendentne źródła uobecniania stały się przedmiotem refleksji zawartych w czwartym rozdziale pracy. Autorka przedstawiła w nim szereg zagadnień, od trudności z identyfikacją i potencjalnymi możliwościami odtworzenia nazwisk kompozytorek działających w kręgach zakonnych, przez ukazanie kulturotwórczego oddziaływania środowisk dworskich po wskazanie okresów w dziejach kultury, kiedy działalność kobiet traktowana była z szacunkiem i uznaniem. Pomimo częstej obecności twórczości kompozytorek w świadomości i dyskursie tych okresów w pewnym momencie ich aktywność i spuścizna przestała funkcjonować w kulturze. W związku z poczynionymi obserwacjami Doktorantka zdecydowała się także przyjrzeć zjawiskom uobecniania spuścizny kompozytorek, w tym uobecniania negatywnego. Zilustrowaniu kolejnych tez posłużyły analizy: *III Symfonii* Louise Farrenc, *Morte – Che Voi* Maddaleny Casulany, madrygałów i motetów Vittorii Aleotti oraz utworów Elisabeth Jacquet de la Guerre i Marii Theresii von Paradis.

Ostatni rozdział pracy stanowi kontynuację (i rozwinięcie) rozważań nad uobecnianiem śladów kompozytorek. Pani mgr Magdalena Białicka odnosi się w nim do

konsekwencji podjęcia działań mających na celu przywrócenie do świadomości społecznej i dyskursu naukowego twórczyń oraz ich dorobku. Zwraca jednocześnie uwagę na potencjalne niebezpieczeństwa roztaczające się przed naukowcami związane z przyjęciem określonych, pozornie sprzyjających podejmowaniu prowadzonych badań, perspektyw i paradygmatów. Ilustracją tych zjawisk są kompozycje Fanny Mendelssohn, Sybilli von Württemberg, Hortensji de Beauharnais, Elżbiety I Tudor, Marii Szymanowskiej, Clary Schumann a także supozycje związane z twórczością Anny Boleyn.

Doktorantka wykazała, że równolegle ze światem kompozytorów w kulturze muzycznej z powodzeniem funkcjonowały kompozytorki, których utwory były publikowane, wykonywane oraz bardzo często pozytywnie przyjmowane przez krytykę. Ukazując dzieła różnych epok zwróciła uwagę na fakt, że muzyka tworzona przez kobiety reprezentowała wartość podobną do utworów pisanych przez kompozytorów i tożsame z nimi cechy stylistyczne. Winiąc sankcjonowane prawem podleganie kobiet kurateli mężczyzn oraz panujący w poszczególnych okresach światopogląd udowodniła, że twórczynie nie były nieobecne w kulturze, lecz jedynie niewystarczająco została ich działalność utrwalona, a z pewnością w sposób niedostateczny uobecniona.

Opisując te zagadnienia Autorka sięgnęła po metafory i w sposób śmiały sformułowała porównania, odwołując się najczęściej do terminologii związanej ze sztukami wizualnymi, szczególnie do gry światła i cienia na płaszczyźnie: „Podobnie jak w koncepcjach Heideggera [prześwity bytu – BMK] i Brach-Czainy [szczeliny istnienia – BMK], tak i w przypadku prezentowanej tutaj koncepcji odcieni nieobecności kluczowa w strukturze *Dasein* okaże się gradacja światła i ciemności, stopniowy pochód cieni pomiędzy najgłębszą czernią a olśniewającą bielą, poprzez wszystkie barwy pośrednie [rozstrzelenia – BMK]. Aby dojść do prawdy, w postaci nieprzesłoniętej obecności w pełnej wyrazistości swojego śladu, należy odważnie zanurzyć się w to, co cieniste, nieznane, nowe, i z powodu tych cech przejmujące niepokojem. Dopiero wtedy zaczną wynurzać się z pomroku refleksy światła niczym błady odbłask Księżycy, przechodzące stopniowo w coraz bardziej skonkretyzowane prześwity, aż w końcu przynajmniej ta część światła, która nie zgasła jeszcze bezpowrotnie, ukaże się w swojej istocie, niczym Słońce, użyczające Księżycowi tylko niewielkiej części swojego blasku. Pomiedzy intensywnością światła tych dwóch ciał niebieskich sytuowałyby się wszystkie odcienie nieobecności

kompozytorek” (s. 22). Doktorantka zwraca uwagę na kategorię światłocienia, przyrównuje momenty uobecniania kompozytorek do światła wyłaniającego się z ciemności: „światłocień nieobecności rozpoczyna się od całkowitej ciemności, by stopniowo dążyć w stronę światła” (s. 238). Światłocień kojarzony jest w sposób szczególny z dziełami Leonarda da Vinci, mistrza, który wyzyskał tę technikę upowszechniając ją w malarstwie europejskim. W odniesieniu do charakteru analizowanych zjawisk oraz szczególnie drugiego z przywołanych fragmentów pracy Pani Magdaleny Białeckiej nasuwają mi się bardziej skojarzenia z obrazami Caravaggia (*Grający w karty, Dawid i Goliat, Złożenie do grobu, Ścięcie św. Jana* etc.) i Rembrandta (*Święty Paweł w więzieniu, Dawid grający na harfie Saulowi, Prorokini Anna, Straż nocna* etc.). Stąd punktu odniesienia szukałabym w specyficznej odmianie światłocienia – tenebryzmie, w którym postaci i kształty wyłaniają się z mrocznego tła, z tzw. umownej ciemności. Trudno mi wyrokować o tym, czy wspominając o światłocieniu Doktorantka miała na względzie jego różne warianty, w tym tenebryzm, czy raczej skupiała swą uwagę jedynie na kwestii różnicowania natężenia światła. Sądzę, że warto byłoby zastanowić się nad ewentualną przydatnością tego rozgraniczenia w badaniach odcieni nieobecności kompozytorek w historii muzyki.

Nie jest to jedyna kwestia budząca pytania bądź wątpliwości w odniesieniu do przedłożonej rozprawy. Na s. 9 Autorka wyjaśnia dobór empirii pracy: „Szukałam przede wszystkim wielkich form symfonicznych i operowych napisanych przez kompozytorki. Motywację do takiego kierunku kwerendy stanowiło dążenie do ukazania twórczyni XVI-XIX [wieku – BMK] z mniej znanej strony”. Choć w dalszym toku wywodu pojawia się nawiązanie do kunsztu polifonicznego, wpisującego się w cechy XVI-wiecznego języka muzycznego, zastanawia mnie, jakiego typu symfoniki i dzieł dramatycznych poszukiwała Doktorantka w XVI wieku?

Charakteryzując pieśni Lluïsy Casagemas (s. 50 i dalsze) Pani Magdalena Białicka zestawia jedną z nich z arią Musetty z *Cyganerii* Giacoma Pucciniego (1896), opisując pokrewieństwa w melice i rytmice obu utworów. Wydaje się, że tak szczegółowe i drobiazgowo opisy treści zamieszczonych przykładów muzycznych („Model rytmiczny partii wokalne, w którym po trzech długich wartościach następują ósemki rozpoczęte w połowie miary taktu, jest tożsamy z zastosowanym przez Giacomo Pucciniego [...]. W melodii tych dwóch utworów również uwidaczniają się podobieństwa. Pierwsze trzy dźwięki przyjmują kierunek descedentalny w sekundach

i tercjach, natomiast ósemki cyrkulują na opadających i wznoszących sekundach” itd., s. 50) nie byłyby konieczne w przypadku zestawienia obu fragmentów muzycznych w tablicę synoptyczną. Pytania rodzą także uwagi Autorki odnoszące się do określenia czasu powstania kompozycji. We wprowadzeniu do tego podrozdziału czytamy: „Jedną z kompozycji, która ukazuje specyfikę Katalonii lat dwudziestych XX wieku, jest pieśń *Es mi nina tan bonita* autorstwa Lluïsy Casagemas” (s. 50), po czym na s. 52 pojawia się passus: „Również w partii fortepianu zauważalne są inspiracje operą Giacomo Pucciniego, niespełna pięćdziesiąt lat starszą od kompozycji napisanej u schyłku życia kompozytorki”. Pomijam kwestię powtórzeń (kompozycji / kompozytorki), do której jeszcze powrócę, natomiast trudno mi rozstrzygnąć o jakich pięćdziesięciu latach różnicy pisze Doktorantka – *Cyganeria* datowana jest na rok 1896, pomiędzy latami dwudziestymi XX wieku mija co najwyżej ćwierć wieku.

Na s. 55 przywołane zostały opinie Saint-Saënsa na temat symfonii pisanych przez Augustę Marię Holmès (posługującej się na pewnym etapie kariery pseudonimem Hermann Zenta). Nie tylko nazwisko kompozytorki pojawia się na tej stronie w różnych formach (Homes, Holmes; zresztą nie jest to jedyne nazwisko wynotowane w pracy z błędem – podobne uwagi odnieść można także do nazwisk innych twórczyń, w szczególności Maddaleny Casulany, która niemal w całej pracy funkcjonuje jako Casualana, por. s. 5, 12, 163, 180, 192, 194, 195, 203, 249, 260), ale i w jej pseudonimie pojawił się błąd (Herman). Ponadto, pomimo kontynuacji rozważań odnoszących się do oceny Saint-Saënsa, nagle pojawia się nazwisko zupełnie innej kompozytorki: „Podczas gdy Saint-Saëns zarzucał kompozycjom Smyth nadmierną męskość”. Dodajmy, że postać Ethel Smyth przywołana zostanie dopiero w kolejnym akapicie.

Charakteryzując twórczość kompozytorek renesansowych Doktorantka nadmienia: „Wynikało ono z ogólnej sytuacji kobiet, które w tej epoce zyskały na znaczeniu i autonomii. Stało się to za sprawą filozofii oświeceniowej i związanych z nią przemian społecznych, ideologicznych oraz ustrojowych” (s. 162). Chciałabym dowiedzieć się, o jakiego typu oświeceniową filozofię w renesansie chodziło Pani Białeckiej.

Lekturę pracy z pewnością utrudnia także brak ujawnienia lat życia kompozytorek. Oczywiście nie w każdym przypadku byłoby to niezbędne (choć należałoby



z pewnością wprowadzić te dane konsekwentnie w treści pracy bądź w części dokumentacyjnej), gdyż Autorka potrafiła wspaniale zarysować kontekst działalności twórczyni, jak np. w rozdziale *Skrytość w wyniku negatywnego uobecnienia...*: „Przyczyna skrytości zlokalizowana w braku źródeł dotyczy również twórczości Jane Mary Guest. Ta angielska kompozytorka obracała się w elitarnym środowisku europejskich kompozytorów; jednym z jej pierwszych nauczycieli był Johann Christian Bach, znała się również z Josephem Haydnem, przed którym w latach dziewięćdziesiątych XVIII-tego wieku zagrała prywatny koncert improwizacji na zadany przez niego temat. Jednak mimo jej popularności zarówno za życia, jak i przez pewien czas po śmierci, żywa pamięć o niej nie dotrwała do wieku XX” (s. 142). Brak wskazanych powyżej danych skłonił mnie do ich poszukiwania i okazało się, że w pracy zatytułowanej *Odcienie nieobecności kompozytorek w historii muzyki od XVI do XIX wieku* nie tylko pieśń Lluïsy Casagemas ale i kantata Lili Boulanger wymykają się zakresowi czasowemu przyjętemu przez Autorkę.

Wątpliwości budzi ponadto opis i wygląd niektórych przykładów muzycznych – imiona i nazwiska kompozytorek zapisane są z błędami (s. 101–103, 194–195), niewłaściwie podane są numery taktów (przykład 10, 19, 20, 21), z kolei przykłady 14–22 nie odnoszą się, jak zostało to opisane, do *Nonetu* Es-dur tylko *Sekstetu* c-moll Louise Farrenc. Z kolei najświeższe przykłady muzyczne (z publikacji wydanej w 1994 roku) wyglądają najmniej estetycznie ze wszystkich ikonografii zamieszczonych w pracy (s. 174–177).

Większość cytatów z obcojęzycznych źródeł Autorka tłumaczyła samodzielnie, co zaznaczyła we wstępie. Zastanawia tym samym powtarzanie tej informacji przy każdym cytacie w danych bibliograficznych. Poza tym niektóre z tłumaczeń budzą wątpliwości, dla przykładu: „stara sztuka wydaje się doskonalsza, bardziej racjonalna, bardziej stosowna, swobodniejsza, prostsza i prostsza” [„simple, and plainer” – s. 43; wprowadzenie źródła tego cytatu również budzi zastrzeżenia: „Cyt. za: Cy. za: Suzanne G. Cusick,”], czy: „To właśnie jej talenty jako pianistki zaowocowały tym, że została pierwszą kobietą w Irlandii, w istocie pierwszą osobą, która przedstawiła pomysł Liszta dotyczący motywu angażującego pojedynczy wykonawca dający cały koncert” [„It was her talents as a pianist that resulted in her being the first

woman in Ireland, indeed the first person, to introduce Liszt's idea of the recital involving a single performer giving a complete concert" – s. 212].

Doktorantka nie ustrzegła się, niestety, niezręczności stylistycznych, literówek i powtórzeń, niekonsekwencji w redagowaniu przypisów; część z nich z pewnością wynika z tempa nanoszenia ostatnich korekt (np.: „Zostanie wyjaśnione, w jaki sposób można tę metodę stosować białych plam w historii muzyki”, s. 10; „jak istotny w twórczości kobiet być fakt”, s. 114), inne to błędy, jak np. zapis nazwiska Gershwin („Gerschwin”, s. 53), Auenbrugger („Augenbrugger”, s. 124, 125), Cyz („Czyż”, s. 213), von Goethe („der Goethe”, s. 235). W tekście pojawiło się także sporo powtórzeń: (np. „jednak nie wydaje się to jednak zasadne”, s. 40; „Gloryfikowana w romantyzmie postawa refleksyjnego, żywiołowego artysty to w rzeczywistości odzwierciedlenie nasilenia cech takich jak wysoki poziom niezadowolenia, strachu i złości, połączonego z wysokim poziomem aktywności i towarzyskości, dzięki którym owe silne emocje mogą się uzewnętrznić i odnaleźć rezonans społeczny. Skoro duch epoki sprzyjał temperamentowi, który w większości przejawiany był przez kobiety, dlaczego przeważająca liczba kompozytorów z tego okresu, którzy są powszechnie znani, nie posiadają płci żeńskiej? Co więcej – dlaczego XIX-wieczne kompozytorki, które zostały zapamiętane, nie stanowią nawet ułamka liczby gloryfikowanych kompozytorów z tego stulecia?”, s. 62; „kompozytorka tak czy inaczej nie komponowałaby dalej, skoro tak została uwarunkowana i czynnik hamujący jej continuum istnienia jako kompozytorki tkwi w niej samej”, s. 117). Warto także wyjaśnić, jakie znaczenie miało zderzenie nazwiska Friedy Kahlo i Olgi Boznańskiej (s. 240).

## Konkluzja

Wskazane wątpliwości, pytania oraz zaznaczone uchybienia w sposób zasadniczy nie wpływają na wysoką ocenę pracy. Podjęcie badań nad twórczością muzyczną kobiet, a w szczególności stworzenie systemu teoretycznego służącego tym badaniom i szerokim interdyscyplinarnym rozważaniom zasługują na szczególne docenienie. Przedłożona do recenzji praca doktorska Pani mgr Magdaleny Białeckiej stanowi oryginalne rozwiązanie problemu nieobecności kompozytorek w historii muzyki, a jej

Autorka nie tylko wykazała się wiedzą teoretyczną ale także umiejętnością samodzielnego prowadzenia pracy naukowej.

Reasumując, praca doktorska *Odcienie nieobecności kompozytorek w historii muzyki od XVI do XIX wieku* spełnia wymogi sformułowane w art. 187 ustęp 1 i 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.). Biorąc pod uwagę walory i osiągnięcia naukowe rozprawy wnioskuję o dopuszczenie Pani mgr Magdaleny Białeckiej do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.



