

Recenzja niniejsza powstała na zlecenie UMFC w Warszawie

reprezentowanego przez Prorektora d.s. nauki prof. dr hab. Roberta Cieślę.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Biateckiej

Przedłożona do recenzji rozprawa zatytułowana „Odcienie nieobecności kompozytorek w historii muzyki od XVI do XIX wieku” autorstwa **mgr Magdaleny Biateckiej** stanowi obfite ilościowo (269 stron formatu A4) i jakościowo studium z zakresu teorii muzyki, poświęcone kobietom-kompozytorkom. Praca składa się ze wstępu, pięciu poprawnie zagospodarowanych rozdziałów, podsumowania, bibliografii, wykazu przykładów oraz spisu ilustracji. Przyjęty w pracy zakres badań zakładał analizę „nieobecności” kompozytorek europejskich od XVI do XIX wieku, przy czym celem stała się także refleksja nad współczesnym stanem pamięci historyczno-muzycznej i stopniem „uobecnienia” twórczości kobiet.

Osobiście – temat kobiet-kompozytorek, zwłaszcza dawnych – uznaję za ważny, ciekawy i wymagający naukowych opracowań. Znając wiele kobiet wśród współczesnych postaci kompozytorskiego świata, szanuję je i w pełni doceniam ich artystyczne osiągnięcia. Z takiej perspektywy lektura pracy – w której Autorka użyła trzech kategorii kluczowych: „nieobecności”, „skrytości” oraz „uobecnienia” – jawiła się niezwykle interesująco.

We **wstępie** (w którym nakreślone zostały problemy badawcze i cel – „zbadanie białych plam”) Autorka przyjęła postulat, że marginalizacja kobiet-kompozytorek może wynikać nie z braku faktycznej ich twórczości, lecz z szeregu rozmaitych czynników, m.in. kulturowych i epistemologicznych mechanizmów „zapominania”. Wskazała, że temat ten wzbudza wiele kontrowersji, pytań i emocji. To właśnie przyjęcie „nieobecności” jako kategorii (zamiast intuicyjnie narzucających się różnych typów „obecności”) zdecydowało o wyborze jej działań i trajektorii badań. Choć teza (lub całościowa hipoteza) w pracy nie została literalnie przedstawiona, z łatwością da się ją wyczytać z treści rozprawy. Umieszczone we wstępie stwierdzenie: „wyniki niniejszych badań ujawniły, iż kompozytorki nie są nieobecne tylko niewystarczająco obecne” proponowałbym jednak umieścić w dopiero w podsumowaniu. Nadto autorka na s.9 napisała:

Szukałam przede wszystkim wielkich form symfonicznych i operowych napisanych przez kompozytorki. Motywację do takiego kierunku kwerendy stanowiło dążenie do ukazania twórczyń XVI-XIX [wieku] z mniej znanej strony.

Zdania te są nieprecyzyjne, trudno byłoby poszukiwać w XVI-XVII wieku wielkich form symfonicznych, a przed rokiem 1600 – istotnej twórczości operowej.

W rozdziale 1 (tu zamiast „Wypracowana metoda badań” wystarczyłoby „metoda badań”) Doktorantka zaproponowała interesującą, autorską metodę badawczą przyjętą w celu diagnozowania mechanizmów zapominania i rekonstruowania utraconego udziału w kulturze. Metoda ta łączy podejście semantyczno-ontologiczne z analizą teoretycznomuzyczną i hermeneutyczną, by zidentyfikować różne odcienie „nieobecności”: od skrytości po uobecnienie pierwotne i wtórne. Rozważania dotyczące pojęcia „nieobecności” zostały odniesione do filozofii M. Heideggera, J. Derridy i B. Skargi. Autorka wskazała, że pojęcia „obecności” i „nieobecności” są współzależne i różnie rozumiane w językach: francuskim, niemieckim i polskim, co wpływa na sposoby konceptualizacji twórczości i jej percepcji. Doktorantka sformułowała metodologiczne założenia pozwalające podjąć próbę badania „odcieni nieobecności” kompozytorek jako realnych, ale zapomnianych/pominiętych istotnych elementów historii muzyki i kultury. Czy jednak „nieobecność” posiadać może „odcienie”? Długo się nad tym zastanawiałem. Ze z perspektywy hermeneutycznej/poetyzującej – tak, z powodu swoistej nieostrości, efektu „światła–cienia–ciemności oraz przyjętej perspektywy filozoficznej – także. Ze ścisłej perspektywy naukowej narzucają mi się jednak inne nieco sformułowania, takie jak: „rodzaje nieobecności”, „charakter nieobecności”, bądź „oblicza”, kategorie, „odmiany” czy „typy” owej nieobecności. Przyjmuję jednak taki wybór.

Jak dalej dowodziła pani mgr Magdalena Białecka – treść pracy miała wskazać, że stereotypy dotyczące płci i geniuszu muzycznego wpływają na percepcję wartości twórczości kobiet. Założyła, że należy uwzględniać różnice między „nieobecnością” immanentną a transcendentną, jak również przedłożyć analizę przypadków „uobecniania” poprzez rozmaite mechanizmy, m.in. transgresji czy recepcji pierwotnej lub wtórnej. Założenie, że wiele kompozytorek zostało pominiętych nie z powodu braku wartości artystycznej utworów, lecz utrwalonych praktyk historyczno-kulturowych wytyczyła perspektywę dalszej części pracy, sugerując rewizję kanonu muzycznego. Doktorantka odnotowała dalej: „W toku wstępnych badań ustaliłam, że istnieje pewien wzorzec osobowy twórcy muzyki, i nie wpisuje się w jego matrycę kobiecość” (s.6). Szanuję tę konstatację, lecz w tym przypadku pożądanym byłoby uzupełnienie jakie badania miała na myśli, na jakich przesłankach opiera się ów wniosek i czy badania zostały opublikowane (przypis), a może stwierdzenie to antycypuje dalszą treść pracy. Podobnego zapisu należałoby dokonać wobec wspomnianych na s.8 badań nad zapomnianymi w historii kobietami.

W rozdziale 2 („Nieobecność”) Autorka w śmiały sposób zmierzyła się z ontologią nieobecności. W dalszym przebiegu rozprawy szczególną uwagę poświęciła dualistycznym teoriom obecnym w starożytności, które wpisują się w struktury późniejszej marginalizacji twórczyń. Przedstawione tu poglądy Sokratesa i Arystotelesa (potrzebny przypis, s. 42) obrazują nie tylko obecność kategorii płci w dawnej teorii muzyki, ale również ich silne wartościowanie, które przyczyniło się również do powstania

klasyfikacji instrumentów, skal czy rytmów. Dalsze przywołanie zaś poglądów np. Boecjusza sugeruje też, że teoretyczno-muzyczne podstawy nieobecności twórczyń mogą mieć charakter systemowy i historycznie utrwalony, co sprawia, że wiele form wykluczenia nie wynikało ze świadomego działania poszczególnych osób, lecz z dziedziczonych i strukturalnie ugruntowanych koncepcji muzyki – jako dziedziny tzw. „męskiej”. Można się z tym tokiem myślenia zgodzić, można i polemizować. W podrozdziałach 2.1.3–2.1.5 Autorka przeanalizowała historyczne kontynuacje antycznych koncepcji dualizmu płci w muzyce od średniowiecza do XIX wieku, w tym: 1) powielające antyczne idee (de Liège), 2) rehabilitujące kobiecość w muzyce¹ lub 3) przedstawiające kobiety jako osoby emocjonalne, niestabilne i zmysłowe. Powołała się na szczególnie przypadek Augusty Marii Holmès, która osiągnęła sukces, ukrywając swoją płeć pod męskim pseudonimem. Należałoby jednak skorygować jedno zdanie na s.55 – to kompozycjom Holmès (nie Smyth!) Saint-Saëns zarzucał zbyt dużą męskość. Zdanie następujące: „W renesansie, czasie docenienia człowieka niezależnie od jego płci...” wymagałoby też kontynuacji i uzasadnienia. Autorka wskazywała dalej, że myślenie dualistyczne w wielu przypadkach prowadziło do systemowego wykluczenia kobiet jako twórczyń, wykonawczyń i uczestniczek kultury muzycznej.

W kolejnym podrozdziale pani mgr Magdalena Białecka podjęła cenną poznawczo analizę koncepcji *écriture féminine* w muzyce, odnosząc się do licznych historycznych przykładów, w których krytycy przypisywali kompozytorkom „żeńskość” lub „męskość” ich twórczości. Choć takie etykiety sugerowały istnienie specyficznego „stylu kobiecego”, Autorka wskazała, że brak międzypokoleniowych wzorców twórczych wśród kobiet wykluczała możliwość świadomego kształtowania odrębnej (tj. kobiecej) tradycji”. Odnotowała też istotną rolę lokalnych środowisk np. katalońskich (np. w postaci obecności (!) dojrzałej, kulturowo otwartej Lluïsy Casagemas, której pieśń dokładnie przeanalizowała) czy środowisk oksytańskich. To w nich kobiety – dzięki sprzyjającym warunkom społecznym i prawnym – rozwijały stylistycznie spójne, nowatorskie formy twórczości. Warto jednak sprostować, że dystans czasowy między *Cyganerią* (1896) G. Pucciniego a pieśnią kompozytorki (wyd.1927r.², rok powstania nieznany) nie mógł wynosić aż pół wieku, zaś pełne nazwisko kompozytorki (wkraczającej w wiek XX) brzmi *Luisa Casagemas y Coll*. Choć jak wskazuje Doktorantka – nie istnieje uniwersalny „kobiecego styl” muzyczny, który można byłoby wyróżnić na podstawie płci, to porównania dzieł kobiet i mężczyzn (np. Franceski i Giulia Caccinich, Fanny i Feliksa Mendelssohnów) ukazują większe zróżnicowanie „wewnątrz płci” niż „między nimi”. To nie płeć – zdaniem Autorki – lecz środowisko artystyczne, kontekst kulturowy i indywidualny idiom warunkowały w tym przypadku charakter kompozycji, a narracja o tzw. „stylu kobiecym” wydaje się jej zdaniem bardziej przekonaniem niż aspektem analitycznym. W kolejnych podrozdziałach Autorka przedstawiła pojęcie nieobecności immanentnej i ukazała historyczne

¹ Przywołując renesansowe „docenienie człowieka niezależnie od roli płci” warto byłoby stwierdzenie opatrzyć cytatem i/lub przypisem. Podobnie z zapisem dotyczącym twórczości Mozarta, s.45.

² [online:] <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/10761-Luisa-casagemas-coll> [01.06.2025].

i współczesne próby wiązania cech fizycznych z predyspozycjami muzycznymi. Podjęta ciekawą problematykę androgyniczności jako cechy wspólnej wybitnym muzykom, sprzyjającej zdolnościom muzycznym (np. w przypadku geniuszu Chopina). Może ona zaprzeczać tradycyjnym ujęciom przypisującym wyższą wartość „męskości” w twórczości – i z pewnością domaga się dalszych badań.

Jako recenzent – na s.58–61 proponuję wyróżnienie w tekście pierwszo-, drugo- i trzeciorzędowych cech płciowych w odniesieniu do zdania: „Istnienie takich cech, które miałyby różnicować...” a także dokonanie rozróżnień między płcią tzw. kulturową, a biologiczną, rewizję „legendarności” przywoływanej Nawojki oraz rozgraniczenie kategorii „charakteru” i „temperamentu” (który podobnie jak inne czynniki psychologiczne – zdaniem Autorki – nie wyjaśnia w pełni marginalizacji kompozytorek).

Pogłębiając analizy potencjalnych przyczyn immanentnej nieobecności kompozytorek – i celnie zwracając uwagę na znaczenie procesów poznawczych, cech osobowościowych (uczuciowość, intuicja), motywacji wewnętrznej i wytrwałości – Autorka podkreśliła: 1) przypisywanie ich kobietom, 2) uznanie ich za predestynujące, sprzyjające działalności kompozytorskiej. Zwróciła także uwagę na neurobiologiczne różnice i kontrowersje wokół historycznych teorii dotyczących kobiecego mózgu oraz antropologiczne mity o pierwotnym podziale ról płciowych dowodząc, że żadna z analizowanych cech biologicznych, psychicznych czy kulturowych nie uzasadnia jednoznacznie immanentnej nieobecności (brzmi to lepiej i prościej niż cyt.: „nieobecności umotywowanej immanentnie”).

Przechodząc do analizy nieobecności kobiet-kompozytorek umotywowanej transcendentnie wskazała na język jako narzędzie powielania konstruktów płciowych, omówiła także męski rys pojęcia geniuszu, który od XIX wieku był kształtowany wokół postaci takich jak Beethoven i Mozart. Przywołała dalej interpretacje, które ukazują socjologiczne i kulturowe mechanizmy budowania mitu geniusza jako domeny męskiej, przeciwnej postawie uległości, reprodukcji czy służby – kwestię wartą szerszej dyskusji. Pogłębionej refleksji wymagają zdaniem recenzenta zdanie to i kolejne: „Fakt ten [rodzaj męski rzeczownika człowiek] niesie bardzo poważne skutki. Postrzeganie człowieka jako nosiciela jednej konkretnej płci sprawia, iż mężczyzna staje się archetypem rodzaju ludzkiego, wzorcem, ideałem” (s.69). Trudno też jednoznacznie zgodzić się, że poprzez słowo „kompozytorka” pochodzące od „kompozytora”-ideału, kobieta-kompozytor miałaby być postrzegana jako gorsza, mniej wartościowa. Dziś, wystarczy do rozważań włączyć pojęcia „nauczyciel / nauczycielka” – w przypadku np. nauczania przedszkolnego to ten drugi zapis – zdaniem recenzenta – będzie budził raczej społeczną zgodę i jednoznacznie kojarzył się z pozytywnymi cechami zawodu (podobnie jak dość neutralne – instruktor/instruktor *fitness*). W odniesieniu do rozważań Podlipniaka, należałoby także skorygować stwierdzenie o „zależności od ich cyklu miesięczkowego” na: „w zależności od dnia/fazy [tego] cyklu”. Dalsze rozważania Autorki prowadzą od językowych słów-kluczy i struktur semantycznych, utrwalających stereotypy płciowe, poprzez eksponowanie płci jako wyróżnika prowadząc do *filozoficznych, religijnych,*

prawnych i ideologicznych (Rousseau, Napoleon) utrwalen ról płciowych wpływających na marginalizację kobiet w kulturze muzycznej. Tu Autorka wykazywała, że nieobecność kobiet w historii muzyki może być efektem nie braku talentu czy biologicznych różnic, lecz konsekwencją wielopokoleniowej dyskryminacji osadzonej m.in. w języku, kulturze, edukacji i polityce.

Rozdział 3 poświęcony jest kategorii „skrytości”, kluczowej dla zrozumienia nieobecności kompozytorek w historii muzyki. Skrytość, nie oznacza tu jednak niewiedzy, lecz jest rezultatem m.in. procesu zapominania, związanego m.in. ze świadomą, systemową selekcją pamięci kulturowej albo aktami bagatelizowania czy ignorowania. Autorka – co należy docenić – wprowadziła w tym rozdziale interesującą siatkę pojęć (s. pierwotna, wtórna, immanentna, transcendentna, potencjalna, umyślna, nieumyślna, ponadto: niewidzialność, częściowe uobecnienie, nieodwracalność skrywania) podając reprezentatywne przykłady (truwerzy, anonimizacja, nieumyślność, twórczość Lili Boulanger³). W odniesieniu do tej ostatniej rozbudowałbym tekst od strony biograficznej oraz wzbogaciłbym go o wizerunek kompozytorki. Jej kompozycja *Faust et Hélène* datowana jest nadto na rok 1913, a wiemy że data urodzin kompozytorki to rok 1893. Doktorantka podaje zaś, że utwór został skomponowała w wielu lat 19, nie zaś 20. Jest to drobiazg, ale samo przywołanie kompozytorki z przełomu wieków (i dzieła z początku XX wieku) nie koresponduje z przyjętymi założeniami wstępnymi (twórczynie z XVI-XIX wieku). Taki wyjątek należałoby opatrzyć stosownym komentarzem lub pominąć.

Rekonstrukcja losów księżniczki Anny Amalii wskazała, że uprzywilejowana pozycja społeczna arystokratek (choć nierzadko represyjnie wychowanych, nieśmiałych czy perfekcjonistycznych) nie chroniła ich przed skrytością – przeciwnie, kobiety jej podobne podlegały często mechanizmom kontroli np. klasowej, rodzinnej, płciowej. Mimo przeciwności – jak pisze Doktorantka – Anna Amalia została uznaną kompozytorką, skupioną na muzyce kameralnej i religijnej, choć jej twórczość zaginęła lub pozostała niezbadana. Niejasne w tekście pozostaje sformułowanie o „decydentach roku” (?) (s.96), zaś wywody dotyczące J. S. Bacha i Fryderyka Wielkiego winny być opatrzone przypisem wskazującym odpowiednie źródło. Nadto – skąd wiemy, że Anna posiadała „wysoką dozę krytyki w ocenie własnych kompozycji” (s. 97)?

Analiza zjawiska komponujących pianistek wskazuje – w rozważaniach Doktorantki – na związek między wyborem instrumentu a społecznymi normami płci. Zestawiając *performatywność muzyczną z performatywnością płci* Doktorantka podkreśliła, że dom (jako przestrzeń) stał się istotną sceną dla obu z nich, dowodząc, że salonowa improwizacja fortepianowa (jako forma artystycznej wolności) była utożsamiana z męskością, geniuszem i ekstrawersją. Kultura, skromność, psychospołeczne wycofanie kobiety i niewielka obecność we wspomnianej przestrzeni stanowiły tu argumenty dowodzące skrytości pierwotnej. I znów – chciałoby się w tekście pracy zobaczyć portrety Anny Amalii, H. de Montgeroult czy utalentowanej Louise Farrenc – których zabrakło.

³ Autorka przeprowadziła szczegółową analizę kantaty *Faust i Helena*, opatrując ją stosownymi przykładami nutowymi.

Warto jednak docenić analityczny rys rozważań nad *Sonatą fis-moll* (tej drugiej) i *Sekstetem* (tej ostatniej). Stwierdzenie „silny pierwiastek fortepianowy” należałoby wyjaśnić lub zmienić na bardziej adekwatne, myślę też, że „gry melodii w oktawach” nie należy klasyfikować jako wykonawczo zbyt trudnej – należy ona do kanonicznych technik na tym instrumencie. Wywód prowadzi do istotnej konkluzji, że problem nikłego reprezentowania niektórych instrumentów w twórczości kobiet nie był wynikiem braku wyobraźni kompozytorskiej, ale pewnych ograniczeń kulturowych i edukacyjnych, w tym niemożności praktycznego kontaktu z instrumentem. Takie zjawisko mogło powodować dysproporcję nie tylko w przebiegu karier artystycznych, lecz także w samym kształcie muzyki przez kobiety tworzonej – co stanowi celny wniosek.

Omawiana dalej skrytość wtórna (najczęściej nieumyślna) jest zjawiskiem, w którym ślad twórczości kompozytorki zanika po pewnym czasie. Zakłada ona istnienie wcześniejszego momentu uznania i widoczności, a kluczową rolę odgrywa tutaj czas, zmienność społeczno-kulturowa i historyczny kontekst. Przykłady Raffaeli Aleotti czy Isabelli Leonardy zilustrowały w dysertacji mechanizmy wymazywania śladu mimo wcześniej odniesionego sukcesu. W odniesieniu do jasności naukowego wyводу dyskusyjne i wymagające dookreślenia jest kolejne poetyzujące i filozoficzne stwierdzenie: „W odróżnieniu od skrytości pierwotnej, która „się skrywa” i jest „skrywająca się”, skrytość wtórna jest „skrywana” i „skryta” (s.115). Co równie istotne – w rozprawie przy nazwiskach kompozytorek (przynajmniej przy pierwszym ich wystąpieniu) należałoby obowiązkowo umieścić w nawiasie lata ich życia – ułatwiłoby to znacząco lekturę.

Godny uwagi jest również wprowadzony przez Doktorantkę wątek przerwanych biografii, odnoszący się do przypadków kompozytorek, których kariery zostały nagle zakończone, mimo wcześniejszego uznania. Autorka interesująco zauważa, że zjawisko to ujawnia utratę „ciągłości śladu”⁴. Dokonała dalej interesujących porównań karier trzech par siostr. Wydaje się więc, że porównanie biografii rodzeństw może być cenną i skuteczną metodą w badaniach nad mechanizmami (nie)obecności w historii, nie tylko kompozytorek, ale i twórców płci męskiej (np. bracia Michael i Joseph Haydn, Anton i Nikołaj Rubinsteinowie, i in.)

W przypadku zapisu o „żadnym odkrytych dokumentów” na s. 122 należałoby wskazać w przypisie – jakich. Byłoby miło także odnaleźć w pracy kilka przykładów nutowych, związanych ze wskazanymi kompozycjami owych par siostr i innych jeszcze kompozytorek – o ile materiały te są dostępne. Ponadto dyskusyjne wydaje się stwierdzenie (s.126): „Na podstawie [...] znakomitej kompozycji [jednej z siostr] można wnioskować, jak doskonałe utwory musiała tworzyć bardziej uzdolniona z nich”.

Casus Barbary Strozzi posłużył Doktorantce do wskazania, jak publiczna aktywność mogła skutkować deprecjonowaniem reputacji, m.in. także poprzez interpretacje działań, obrazów czy tekstów. Autorka podkreśliła też, że Sophie Gail – w przeciwieństwie

⁴ Teoria śladu jest jedną z osi metodologicznych, wartą odnotowania w pracy w pozytywnym sensie.

do większości kompozytorek epoki – celowo zaakcentowała swoją kobiecą tożsamość podpisując się imieniem, co było elementem manifestacji równościowej. Dalej w intrygujący sposób wykazała istnienie elementów równościowych w jej operze, retoryki i ukrytych przesłań. W przedłożonych fragmentach partytur S. Gail proponowałbym (wobec braku numeracji stron) pokusić się przynajmniej o wskazanie numerów taktów, ułatwiłoby to pracę kontynuatorom badań. W przypadku wspomnianej opery – postulowałbym też umieszczenie kilku zdań streszczających libretto, choć to zrozumiałe, że spora objętość rozprawy usprawiedliwia skróty i pominięcie pewnych wątków.

W ostatnim podrozdziale „Aktualne przejawy skrytości” Autorka omówiła mechanizmy kontynuacji i pogłębiania nieobecności kobiet w historii muzyki, wskazując, że skrytość — zwłaszcza skrytość wtórna — jest dziś dominującą formą nieobecności kompozytorek. Postużyła się tu przykładami: Marii Teresa Agnesi Pinotti (sukces, brak zachowanych źródeł), Jane Mary Guest (ocenionej przez pryzmat słabszych utworów), Wilhelminy von Bayreuth (brak przekazu, późno odkryte dzieło), Marianne Martinez (brak przekazu). W przypadku M. A. Walpurgis Doktorantka zasugerowała celnie, że włączenie opery *Talestri...* do kanonu dzieł wzbogaciłoby wiedzę o estetyce epoki i dało szansę na reinterpretację przesłania dzieła⁵ we współczesnym kontekście społecznym i kulturowym. Autorka zasugerowała dalej trafnie, że jedynie pogłębiona refleksja i zmiana perspektywy badawczej może przeciwdziałać dalszemu pogłębianiu przejawów „skrytości”. Tu w przykładzie nr 32 konieczne jest uzupełnienie kluczy muzycznych (podobnie jak i w dalszych, również 44–45), jak również nazw głosów czy instrumentów.

W rozdziale 4 Autorka przeanalizowała pojęcie „uobecnienia” jako stanu pośredniego między skrytością a obecnością, wskazując na jego odcienie i zróżnicowane źródła. Zależy ono – zdaniem Doktorantki – od wcześniejszego statusu danej twórczości (nieznana, zapomniana), oraz faktu czy inicjuje je kompozytorka czy inne osoby. Dalej Doktorantka przeprowadziła analizę tzw. „uobecnienia immanentnego”, skupiając się na niewielkich środowiskach sprzyjających działalności kompozytorek, takich jak klasztory i kobiece wspólnoty religijne (postać Aleotti czy klasztor w Starym Sączu), fraucymery (choć to nienowoczesne słowo – może warto byłoby poszukać synonimu?), *ospedali* i *beginaze* (podobnie). Użyte na s. 172 słowo „zbór” należy jednak kojarzyć z konfesją protestancką, a nie katolicką, zaś sformułowania „kolektyw” na s. 178 – związanego z terminologią socjalistyczną – należy unikać. Opisuując semantykę słowa „transgresja” w dalszej treści, należałoby je uzupełnić także o bliskoznaczne mu pojęcie „grzechu”, choć ten ostatni nie należy do kategorii związanych z treścią pracy (podobnie jak przywołana „linia brzegowa”). Istotnie, w przypadku kompozytorek, które nie zrezygnowały z twórczości pomimo barier, mamy do czynienia z działaniem transgresyjnym, które może przybierać charakter indywidualny (np. Maddalena Casulana, mniej – Fanny Hensel) lub zbiorowym. Z kolei na str. 190 czytamy o istniejących

⁵ „amazońskiego”, władzy, relacji z mężczyznami, wewnętrznych konfliktów bohaterki, itp.

prawykonaniach i nagraniach utworów kompozytorek – należałoby podać czytelnikom odpowiednie dane, ułatwiające dotarcie i zapoznanie się z nimi.

Wątek poświęcony uobecnieniu E. J. de la Guerre obejmuje w pracy aż cztery główne płaszczyzny: pozycję społeczną, edukację, działalność zawodową i kontekst polityczny, a także istotne wsparcie (de Montespan), co czyni jej przypadek szczególnie istotnym dla dalszych badań nad obecnością kobiet w historii muzyki, analogicznie do niewidomej – a słusznie przywołanej – Marii Theresy von Paradis. Autorka analizuje też rolę transgresji indywidualnej jako źródła uobecnienia – szczególnie u Pauline Viardot i jej siostry Marii Malibran. Dzięki przykładom Doktorantka udowodniła, że źródła – jak mecenat, wsparcie społeczne – zwłaszcza innych kobiet, działania wykonawcze czy badawcze – mogą być kluczowe w procesie przywracania obecności kompozytorek w świadomości kulturowej.

Treść podrozdziału 4.3 koncentruje się dalej na zjawisku uobecnienia wtórnego, rozumianym jako ponowne przywracanie obecności kompozytorek w późniejszych epokach, często długo po ich śmierci, dzięki zmianom ideologicznym, działaniom popularyzatorskim, czy naukowym (odkrycie w 2022 roku madrygałów Maddaleny Casulany). Choć rzeczywiście istnieją w literaturze psychologicznej i pięknej⁶ pewne analogie między aktem seksualnym i śmiercią, to z pewną ostrożnością odnosiłbym się do przywołanej interpretacji S. Heere-Beyer.

Interesującym przykładem wtórnego uobecnienia twórczości oryginalnej i warsztatowo zdyscyplinowanej jest przywołany przez Doktorantkę *casus* kompozytorki Louise Farrenc i jej *III Symfonia g-moll op. 36*. Autorka wskazała, że dzięki temu utworowi – i dzięki współczesnym wykonaniom oraz naukowej redakcji dzieł – kompozytorka uzyskała (i wciąż uzyskuje) należne jej miejsce w XIX-wiecznym pejzażu muzycznym i możliwość porównania (lub choćby zestawienia) z twórczością Schumanna i Mendelssohna.

Pani mgr Magdalena Białecka w dalszej części wywodu poruszyła również problem tzw. „negatywnego uobecniania” – formy przywracania pamięci o twórczyniach, która zamiast promować ich rzeczywisty dorobek artystyczny, utrwała jedynie stereotypy lub nawet dezinformuje. Stanowi to jej zdaniem realne zagrożenie dla rzetelnej recepcji twórczości kobiet-kompozytorek, z czym również się zgadzam. Wskazała nadto, że wiele kompozycji kobiet – mimo niskiego poziomu artystycznego – cieszy się nadal popularnością, podczas gdy ich bardziej wartościowe dzieła mogą pozostać w cieniu, albo kompozytorki są kojarzone głównie z miniaturami czy muzyką kameralną. Słaby poziom techniczny prawykonań może również prowadzić do fałszywego wrażenia o niskiej jakości utworu, podobnie jak używanie nieprecyzyjnych lub nadmiernie uogólniających

⁶ Nawet w Biblii istnieją analogie między miłością (z pewnością także i erotyczną, zważywszy kontekst) – „[...] bo jak śmierć potężna jest miłość” – pisze autor Pieśni nad Pieśniami (8,6).

określeń dotyczących osoby i/lub dzieła. Wszystkie te spostrzeżenia zostały wyczerpująco przedłożone.

Treść **ostatniego rozdziału** przedstawia propozycję zmiany paradygmatu w teorii muzyki, polegającą na przechodzeniu od długotrwałej skrytości kompozytorek do ich systematycznego uobecniania. Doktorantka podniosła, że wzrost zainteresowania kompozytorkami skutkuje pozytywnie – organizowaniem konferencji, powstawaniem monografii i publikacji zbiorowych, które wyodrębniają ich twórczość jako osobne zagadnienia. Z wywodu należy wnioskować też, że teoretycznomuzyczne perspektywy uobecniania służyć mogą zarówno rekonstrukcji zapomnianych dzieł, jak i redefinicji kanonu muzyki, a także integracji kompozytorek z szerszym krajobrazem historyczno-kulturowym. Z taką postawą recenzent w pełni się zgadza. Natomiast stwierdzenie o „konieczności zasymilowania do teorii muzyki modeli prowadzenia badań wykształconych na gruncie innych obszarów” (s. 204) wymaga dopowiedzenia – jakich? (podana jest dalej jedynie hermeneutyka, ale ta wydaje się „zasymilowana”). Podrozdziały 5.1.2 i 5.1.3 ukazują nowe strategie uobecniania kompozytorek poprzez badania kontekstowe, rekonstrukcyjne oraz przypisania autorstwa. Przykład analizowanej *Sonaty wielkanocnej* Fanny Mendelssohn ilustrował, jak przypisanie utworu bardziej znanemu mężczyźnie może przyczynić się do jego upowszechnienia, zanim autentyczne autorstwo zostanie odkryte. Rodzi to pytania o różnice w recepcji zależnie od płci kompozytora, wymagające osobnego studium. W podrozdziale 5.1.3 Doktorantka przywołała także problem niepewnego autorstwa, analizując przypadek *Livre première* (Froberger vs. von Württemberg).

Autorka odnotowała dalej, iż pewne przypadki ukazują, że prywatne kolekcje, historyczne uprzedzenia i braki w dokumentacji hamują uobecnianie twórczości kompozytorek (nieodkrycie, błędna atrybucja, narracja „męskocentryczna”). Z dalszych wywodów wynika też, że konieczna jest reinterpretacja już znanych źródeł oraz analiza narracji historycznej i naukowej, które wpływają na sposób postrzegania kompozytorek, w celu stworzenia niezafałszowanego ich obrazu. To prawda. Reinterpretacja źródeł mogłaby również docenić wartość oper kompozytorek, które były cenione w swojej epoce (np. *La liberazione di Ruggiero* Caccini), ale później uległy zapomnieniu. Z tym również należy się zgodzić. Autorka słusznie też krytykuje w treści pracy określenie „pierwsza kobieta, która...”. Ważna jest – jej zdaniem – także dalsza identyfikacja występujących obecnie w środowisku czynników: integracji twórczości kompozytorek bez podkreślania różnic płciowych, zbalansowanego uobecnienia kobiet w historii muzyki oraz tendencji w historiografii i biografistyce – szczególnie polskiej. Odnoszę wrażenie – że już się to (powoli?) dzieje. Skoro twórczość kompozytorek niesie przekaz wykraczający poza czysto muzyczne znaczenia – i może ukazywać warunki życia kobiet w danej epoce, a przykłady utworów różnych autorek (m.in. Farrenc, Holmès, Strozzi, Aleotti) potwierdzają, że forma, gatunek, środki wykonawcze i ekspresja odzwierciedlają zarówno dostępne im przestrzenie działania, jak i zdolności, wykształcenie czy pozycję społeczną – wyrażam tu pogląd, że podjęte przez Autorkę doktoratu powinny być kontynuowane. Przywołane przez

Autorkę Anna Boleyn i Hortensja de Beauharnais i ich dorobek są dobrymi przykładami wskazującymi perspektywy badawcze. *Pro futuro* – sugerowałbym również odniesienie się do zjawiska obecności tzw. „męskiego” i „żeńskiego” tematu w formie sonatowej, terminologia taka pojawia się w niektórych starszych opracowaniach, zwłaszcza popularyzatorskich i pedagogicznych.

Autorka przywołała dalej osiemnastowieczne kompozytorki (Marianne Martinez, Anna Bon di Venezia i in.) jako przykłady podważające stereotypowe przyporządkowanie rozumu, sprawczości i twórczości – wyłącznie mężczyznom. Odniosła się do również do intrygującej postaci Marii Szymanowskiej. Dziwi jednak brak obecności (lub wskazania „odcienia nieobecności” w historii) polskiej kompozytorki – Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej (1823–1861). Abstrahując od wartości estetycznej jej *Modlitwy dziewicy* i wątpliwego autorstwa innych utworów, dostępna jest książka – Beaty Michalec – jej poświęcona, a także artykuł R. D. Golianka⁷ oraz wydane przez PWM drobne utwory – „Wspomnienie rodzinnej chatki” (2020). Jej twórczość jest więc nadal badana i oceniana⁸.

Rozprawę domykają sformułowania związane z przewidywanymi efektami uobecnienia: słuszny pogląd Autorki dotyczący rozpoczynania narracji historycznej od obecności kobiet jako integralnej części dziejów muzyki, a nie traktowania ich jako zjawisko marginalne czy późne odkrycie, refleksja nad potencjalnie negatywnym wpływem postfeminizmu, kultury masowej, cyfryzacji, algorytmizacji dostępu do utworów oraz prorocza konkluzja, iż tworzenie odrębnej „historii kobiet w muzyce” oraz organizowanie koncertów, festiwali czy konkursów wyłącznie dla nich może paradoksalnie prowadzić do utrwalania istniejących podziałów. Zdaniem Doktorantki perspektywa *herstoryczna* wydaje się też bardziej niebezpieczna, niż przydatna, a koncentrowanie się na rolach rodzinnych (żony, matki) i ograniczeniach prywatnych może przestaniac udaną twórczość kompozytorek. Nadzieję budzi fakt, odnotowany przez Autorkę, że w narracjach współczesnych coraz częściej podkreśla się uniwersalne aspekty działalności kompozytorek — ich proces twórczy, prawykonania, inspiracje – zamiast skupiać się na płci – co sprzyja pełniejszemu zrozumieniu i docenieniu ich dorobku.

W **podsumowaniu** znajduje się także słuszna konstatacja – „[...] sprawą priorytetową zdaje się zadbanie o zapewnienie kompozytorkom – i dawnym, i współczesnym – jak najlepszych wykonań, które pozwolą w pełni zrozumieć koncepcje zawarte w kompozycjach i stworzyć tradycję wykonawczą”. Takiemu przedsięwzięciu można tylko sprzyjać.

⁷ tegoż: „Modlitwa dziewicy”. *Kicz i seksizm dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej*, Muzyka, 67(4)/2022, s.3–22.

⁸ por. także Konferencja *Musical Women in Europe in the Long Nineteenth Century* w Royal Northern College of Music, Manchester, 24-26.02.2019, referat dotyczący życia i twórczości Tekli Bądarzewskiej wygłosił piszący te słowa).

W przebiegu badań Autorka ustaliła powody i nasilenie absencji kompozytorek w historii muzyki europejskiej od XVI do XIX wieku, które scharakteryzowała dalej jako różne typy nieobecności (jej odcienie). Utwory i biografie – jak dowodziła – mogą przechodzić przez wszystkie lub wybrane stany, różniąc się stopniem „widoczności”, jednak wszystkie wiążą się z faktem istnienia zarówno kompozytorki i jej twórczości. Przyczyny zaś niewystarczającej obecności kompozytorek w historii są zdaniem Doktorantki wielorakie: teoretyczne, historyczne, tożsamościowe, kulturowe, psychologiczne czy socjologiczne. Należy się z tym zgodzić. Choć praca nie obejmuje całości zagadnienia (i wcale nie stawia się jej takich wymagań), to stanowi wyczerpujące studium problemowe oparte na wybranych przykładach. Podjęty przez Autorkę temat jest zarówno interesujący, jak i badawczo uzasadniony, zaś przyjęty układ pracy – logiczny. Założona w temacie i treści pracy malarska kategoria „odcieni” nadaje pracy artystycznego tonu, zakorzeniając ją nie tylko w zakresie teorii muzyki i dyscypliny sztuki muzycznej, lecz także w całej dziedzinie badawczej – sztuki. Z kolei umocowanie kategorii takich jak: „obecność potencjalna”, „teoria śladowości” czy „nicość” przydaje pracy sztafażu naukowego, czerpiącego z dorobku m.in. filozofii. Wartość rozprawy powiększają przywołane badawcze wyjazdy Autorki, dzięki którym mogła ona się przyjrzeć szerszemu rezerwuarowi kompozycji, tworzących tło dla przedłożonych rozważań, a być może kontynuować je także w przyszłości.

Zastosowana metodologia i aparat pojęciowy budzą szacunek i dowodzą samodzielności, rzetelności i interdyscyplinarnego podejścia Doktorantki do przeprowadzonych badań, a cała treść rozważań – jej bogatej wiedzy. Niekiedy jednak „brzmienie” zapisów dotyczących metodologii wydaje się nieco przytłaczać w tekście samą merytorykę, a liczne powtórzenia treści metodologicznych w kolejnych rozdziałach⁹ mogą utrudnić nawigację. Treść pracy jest jednak spójna wewnętrznie i oparta na odpowiednich materiałach źródłowych. Praca została oparta jest na precyzyjnie dobranej i cytowanej literaturze. Przyjęta perspektywa teoretycznomuzyczna wzbogacona fakty historyczne, psychologiczne oraz socjologiczne świadczy na korzyść istotnych walorów poznawczych przedłożonej dysertacji. Wybór przedłożonych w niej przykładów dowiódł, że kompozycje pisane przez kobiety były wykonywane, pozytywnie oceniane, wydawane i reprezentowały cenne walory artystyczne.

Język rozprawy bywa:

- 1) najczęściej – **naukowy** np. „Oprócz metod stosowanych do tej pory konieczne jest zasymilowanie modeli prowadzenia badań na gruncie innych obszarów” (s.204), czy: „Zaznaczona w ten sposób semantyczna paralela wyraża ontologiczny dualizm” (s.13).
- 2) rzadziej – **aspirujący do naukowego**, ale wymagający korekty, np. (s.13) „Analogia w budowaniu par wyrazów obecność/nieobecność w różnych językach zdaje się dowodzić esencjonalności tych pojęć dla ludzkości”, czy „~~ładunek aksjologiczny~~ kompozycji” (s.149).
- 3) Czasami **mniej zrozumiałe**, choć naukowo brzmiący – jednak jasny po pewnym namyśle, np. „Po pierwsze dzięki temu zostało częściowo wyeliminowane zagrożenie wystąpienie czynnika różnicującego omawianej

⁹ Być może dla przypomnienia Czytelnikowi powziętych wcześniej ustaleń i odnotowanych definicji.

postaci w zakresie immanencji przyczyn ich zapomnienia, dzięki podobnym uwarunkowaniom genetycznym i środowisk tak blisko spokrewnionych osób” (s. 120).

- 4) Niekiedy **poetyzujący**: „Nicość nie ma koloru. Nie znajdujemy w niej śladu”. Jest niema. Nie może być bolesna, subtelna czy przejmująca” (s. 18), albo „Aparat metodologiczny jest utkany [...]”(s.23).
- 5) Incydentalnie **potoczny/mówiony/nieprecyzyjny**: „Rzadko wykorzystany jest jednak cały kwintet”, (s.111); „W kompozycji zwraca uwagę niezwykle dbałość o barwę brzmienia” (s.93); „partia altówek rozbita na potrójne divisi” (s. 94).

Jeśli praca ma w przyszłości zostać wydana, należałoby aspekt językowy ujednolicić, podobnie jak usunąć pojawiające błędy redakcyjne (np. druk niektórych polskich znaków diakrytycznych), stylistyczne, literowe i usterki językowe¹⁰. Należałoby również poprawić błędy w opisie przykładów 14–15 (prezentowane fragmenty utworów dotyczą sekstetu c-moll, nie nonetu Es-dur). Wyrażone przez Autorkę słowa (s.37) „[dysertacja] sama w sobie stanowi cenne źródło nowych odkryć” należałoby z pracy usunąć, pozostawiając tego typu ocenę P.T. Recenzentom. Ale jest to prawda – przedłożona rozprawa jest dziełem wartościowym, odnosi się do istotnych przykładów i zagospodarowuje wspomniane przez Autorkę „białe plamy”, dowodząc jej kompetencji jako teoretyka (teoretyczki) muzyki i osoby zaangażowanej w omawianą problematykę.

KONKLUZJA

W mojej opinii przedłożona praca spełnia przesłanki art. 187 par. 1 i 2 Ustawy o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (Dz.U. 742/2023 ze zm.). Jej przedmiotem jest bowiem oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, wzbogacające obecny stan wiedzy w zakresie teorii muzyki. Pisemna treść rozprawy prezentuje wiedzę teoretyczną Doktorantki w obranej dyscyplinie i umiejętność samodzielnego prowadzenia przez nią pracy naukowej/artystycznej. Niniejszą recenzję więc kończę **POZYTYWNA** i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki i dyscyplinie sztuki muzyczne.

Jednocześnie gratuluję Doktorantce i jej Pani Promotor.

Dr hab. Tomasz Kienik, prof. AMKL



¹⁰ Podaję wybrane przykłady: nadużywanie „toteż” na początku zdania, słowa „który” (s. 62) ponadto: s. 7 – „**zbadanie** owego zakresu **badan**”; s.8 [...] **tego** obrazu o europejskie ujęcie **tego** tematu, s.9 „form [przeznaczonych?] na małe składy”; s.10 „procesy przemieniania odcieni”; s.11 „okaże się kontekst [...] przez analizę; s. 27 „po zwoli” zamiast „pozwoili”; s.29 błąd w wyrażeniu dopóki/dopóty; s. 34 „możliwe jest zbliżyć się”; s.41 „podłożyć podstawy”; s. 50 winno być – aria Musetty (imię) zamiast *Musette* (forma, gatunek); s.53 „Gerschwina” zamiast „Gershwin”; s.55 „Homes” zamiast „Holmès”; s. 59 „namysł doznaje kontynuacji”; s.69 „nosiciel płci”; s. 75 „mit literacki wykwinłniś”; s.50 „G. Cacciniego” zamiast „Caccini”; s.101 – Helene czy Hélène?; s.116 sformułowanie – „okres czasu”; s.120 określenie – „anachroniczny” zamiast najpewniej – „achronologiczny”; s.125 „Augenbrugger” zamiast „Auenbrugger”, s. 131 „w celu uniknięcia **zostania ocenionymi**”; s. 159 „w całej **długości trwania**”; s. 181 „**podkładać grunt** pod działania”, s.47 cytāt kursywą, i in.