

Prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Tatsiany Ivashkevich zatytułowanej: *Twórczość maryjna wybranych kompozytorów białoruskich urodzonych po 1945 roku. Formy wokalne i wokarno-instrumentalne*, Lublin 2024, napisanej w Instytucie Nauk o Sztuce (Muzykologia) na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Wołoszuka.

W środowisku polskiej muzykologii kultura muzyczna Białorusi należy do najmniej znanych i najrzadziej podejmowanych zakresów badawczych spośród wszystkich naszych krajów ościennych. Stosunkowo dobrze znamy dzieje muzyki czeskiej, niemieckiej i rosyjskiej, prowadzone są badania nad twórczością kompozytorów litewskich, słowackich oraz ukraińskich, sporadycznie natomiast w literaturze specjalistycznej (także w popularno-naukowej) pojawiają się nazwiska muzyków urodzonych i działających na Białorusi. Co ciekawe, stwierdzenia te dotyczą zarówno dziejów dawniejszych, jak i współczesności, zarówno badań naukowych, jak i recepcji samych dzieł oraz ich obecności (a raczej nieobecności) w codziennym życiu koncertowym. Całkiem niedawno w moim macierzystym Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego miało miejsce interesujące seminarium muzykologiczne na temat „(Nie)pamięć i zapomnienie w muzyce” (zorganizowane wspólnie z redakcją czasopisma „Res Facta Nova” i Polskim Wydawnictwem Muzycznym), podczas którego wygłoszony został między innymi interesujący referat zatytułowany „Oswajanie zapomnienia. Byt i niebyt muzyki białoruskiej” (referent: dr Szymon Borys z Akademii Muzycznej w Katowicach), z którego jednoznacznie wynikało, że nasza wiedza na temat współczesnego życia Białorusi jest wysoce niewystarczająca i zasługuje bez wątpienia na dużo większe zainteresowanie, zarówno środowiska muzykologicznego, jak i muzycznego. W tym kontekście z satysfakcją i radością należy przyjąć fakt podjęcia przez mgr Tatsianę Ivashkevich tematu dotyczącego twórczości maryjnej kompozytorów białoruskich urodzonych po 1945 roku, co stanowi dobry przykład wspomnianego wyżej „oswajania zapomnienia” i wypełnia przez to istniejącą lukę w piśmiennictwie muzykologicznym, poszerzając stan badań w tym zakresie. Wartość pracy podnosi niewątpliwie fakt, że Doktorantka sama wywodzi się z Białorusi, co nie tylko pomaga jej w korzystaniu z tamtejszej literatury przedmiotu, co niezwykle istotne, ale dodaje również zawartym w pracy rozważaniom wymiaru większej autentyczności, pozwala ponadto lepiej zrozumieć specyfikę prezentowanej twórczości. Należy także zauważyć, że recenzowana rozprawa wpisuje się w szeroko zakrojony nurt badań nad muzyką religijną różnych krajów, od lat podejmowanych i prowadzonych w środowisku lubelskiej muzykologii.

1. Tytuł i problematyka rozprawy

Temat recenzowanej rozprawy: *Twórczość maryjna wybranych kompozytorów białoruskich urodzonych po 1945 roku. Formy wokalne i wokально-instrumentalne*, sformułowany został precyzyjnie, wskazując na główny przedmiot badań, którym są kompozycje związane z kultem maryjnym, autorstwa współczesnych kompozytorów białoruskich. Można nawet zauważyć, iż dookreślenie tematu: formy wokalne i wokально-instrumentalne jest w zasadzie dość oczywiste, dlatego też można go było pominąć, tym bardziej, że w szczegółowych opisach dorobku omawianych twórców nie zauważyłem dzieł instrumentalnych nawiązujących, chociażby swoim tytułem, do tego nurtu muzyki religijnej.

W sumie Doktorantka podjęła się ważnego i – jak wyżej wskazałem – potrzebnego zadania polegającego na przedstawieniu, a zarazem przybliżeniu życia i twórczości wybranych kompozytorów białoruskich, ze szczególnym położeniem nacisku na skomponowane przez nich utwory związane z odradzającym się współcześnie – jak zaznacza autorka pracy – kultem maryjnym. Mgr Ivashkevich podkreśla, że „uzyskanie niepodległości w roku 1991 zapoczątkowało proces odnowy kulturowej, gdzie muzyka chóralna wyszła na nowy poziom w związku z procesem profesjonalizacji kultury muzycznej. Istotną rolę odegrało w tym zainteresowanie i wszechstronne wsparcie ze strony państwa. W ten sposób wykonawstwo chóralne stało się zjawiskiem nie tylko kulturalnym, ale także społecznym oraz politycznym” (s. 6). Jeszcze bardziej znaczący dla podjętych w pracy rozważań jest fakt, że „nowy etap, który nareszcie miał nastąpić w społeczeństwie białoruskim, pozwolił świadomie oraz stopniowo rozwijać się także Kościołowi Katolickiemu”, natomiast „wprowadzenie narodowego języka białoruskiego do liturgii stało się jednym z zasadniczych punktów nadchodzących przemian i stworzyło potrzebę przygotowania odpowiednich opracowań nutowych w tym zakresie. Mocny akcent na tworzenie nowych utworów religijnych dało się zauważyć w twórczości dużej liczby współczesnych kompozytorów i kompozytorek” (s. 7).

W miarę precyzyjnie został sformułowany również cel pracy, nawiązujący bezpośrednio do wskazanych wyżej przemian kulturowo-społecznych, którym jest „próba przedstawienia dorobku wybranych współczesnych białoruskich twórców muzyki chóralnej urodzonych po 1945 roku i tendencji stylistycznych występujących w ich utworach o tematyce maryjnej” (*tamże*). Do realizacji tego celu wybranych zostało trzydzieści jeden kompozycji autorstwa dwunastu działających współcześnie twórców.

W trakcie lektury rozprawy widoczne jest emocjonalne zaangażowanie Doktorantki w badaną tematykę, a także jej troska o przybliżenie, a zarazem ocalenie wybranej twórczości maryjnej, niewątpliwie oryginalnej i wartościowej, której poznanie może być w przyszłości

wykorzystane w przedstawianiu całościowego obrazu rozwoju muzyki religijnej na Białorusi w II połowie XX i pierwszych dwóch dekadach XXI stulecia. Warto przytoczyć na koniec tej części recenzji jeszcze jedno stwierdzenie Doktorantki, która podkreśla, że „podjęcie [omawianej – R.P.] problematyki wydaje się bardzo aktualne ze względu na to, że do tej pory nie opublikowano żadnej syntezy dotyczącej głębszego przedstawienia analizy twórczości chóralnej o tematyce maryjnej. Niemniej ważny argument wywodzi się z samego kontekstu białoruskiego: powstanie kompozycji, które służą prezentacji kultury białoruskiej. Niniejsza rozprawa adresowana jest do szerokiego kręgu odbiorców, do muzykologów, kompozytorów, dyrygentów, chórmistrzów i amatorów prowadzących zespoły chóralne. Materiał badawczy może być również wykorzystany w doborze muzycznej literatury chóralnej” (s. 9).

2. Struktura i treść rozprawy

Rozprawa doktorska mgr Ivashkevich obejmuje 459 stron wydruku komputerowego formatu A4, przy czym ponad połowę jej objętości zajmują aneksy (zasadniczy tekst rozważań, wraz ze streszczeniem i zestawem bibliografii, liczy 202 strony). Na całość części tekstowej składają się: wstęp, cztery rozdziały (o różnej objętości: od 26 do 76 stron), zakończenie, streszczenie w języku angielskim oraz wspomniane wyżej zestawienie bibliografii. W części dokumentacyjnej natomiast, wartościowej z punktu widzenia naukowej przydatności, zamieszczono wykaz tabelaryczny (Aneks I) oraz partytury (Aneks II) wszystkich analizowanych kompozycji (w większości w formie skanów). Każdy z rozdziałów poprzedza krótkie wprowadzenie, kończy zaś równie zwięzłe podsumowanie. Dodam w tym miejscu, że ta nadmierna, niczym nie uzasadniona oszczędność (elementy te obejmują zasadniczo od 2 do 3 zdań), powoduje u mnie (zarówno jako recenzenta, jak i zwykłego czytelnika) spory niedosyt. Warto ponadto podkreślić, że tok rozprawy w części analitycznej (rozdz. IV) ubogacony został starannie wykonanymi i trafnie dobranymi, stosunkowo licznymi przykładami nutowymi. Szkoda, że Doktorantka nie umieściła w swojej pracy żadnych fotografii, przynajmniej zdjęć kompozytorów czy opisywanych ośrodków kultu maryjnego.

Struktura pracy jest zasadniczo przejrzysta, generalnie uzasadniona zarówno od strony merytorycznej, jak i metodologicznej. Poszczególne rozdziały wzajemnie się dopełniają, co pozwoliło Autorce odpowiednio przedstawić problematykę zakreśloną tematem recenzowanej rozprawy. Można tu jedynie wskazać na nie najlepsze, moim zdaniem, sformułowanie tytułów rozdziału I (*Zarys profesjonalnej chóralistyki w twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej* [proponuję: „Zarys rozwoju profesjonalnej chóralistyki na Białorusi po II

wojnie światowej w kontekście twórczości muzycznej”]) oraz IV (*Język muzyczny współczesnych kompozytorów białoruskich muzyki chóralnej* [proponuję: „Analiza warstwy muzycznej twórczości chóralnej współczesnych kompozytorów białoruskich”), czy nie do końca precyzyjne tytuły dwóch paragrafów (I. 3: *Rozwój białoruskiej muzyki chóralnej w latach XX wieku – pocz. XXI wieku*; I. 5: *Muzyka religijna we współczesnej białoruskiej chóralistyce*). Wątpliwości natury metodologicznej budzi również wyróżnianie pojedynczych podparagrafów, głównie w rozdziale II, a częściowo również w rozdziale IV. Ponadto w rozdziale III po paragrafie 4 następuje bezpośrednio paragraf 6 (brak paragrafu 5).

W tym miejscu należy wskazać na zastrzeżenia dotyczące języka rozprawy, w którym występuje szereg (moim zdaniem zbyt dużo!) niezgrabności stylistycznych, wątpliwości terminologicznych czy mało precyzyjnych sformułowań, często nazbyt ogólnikowych (część z nich zostanie wskazana w dalszej części recenzji). Zdaję sobie, oczywiście, sprawę z tego, że język polski nie jest językiem ojczystym Doktorantki i jestem pełen podziwu, że podjęła się napisania pracy naukowej w języku polskim, co jestem w stanie docenić. Tym niemniej w takim przypadku należało zadbać o rzetelną korektę językową, która wpłynęłaby niewątpliwie na podniesienie zrozumiałości, precyzji i stylistycznej poprawności toku rozważań, przez co lektura rozprawy byłaby mniej uciążliwa. Zachęcam Autorkę pracy do takiej korekty, która wskazana jest szczególnie w przypadku przygotowywania najbardziej istotnych wyników badań do publikacji (np. w formie artykułów).

Rozpoczynający recenzowaną rozprawę *Wstęp* jest maksymalnie skondensowany (s. 6-9), choć zawiera zasadniczo większość wymaganych od strony metodologii pracy naukowej podstawowych elementów. Autorka prezentuje najpierw ogólną panoramę rozwoju religijnej muzyki chóralnej na Białorusi, przedstawia – w sposób bardzo ogólny – stan badań w tym zakresie tematycznym, zwięźle uzasadnia wybór tematu, wraz z kryteriami wyboru konkretnych utworów do analizy, a także wskazuje cel pracy. W dalszej kolejności omawia strukturę rozprawy i przyjętą metodologię, na koniec zaś wskazuje na możliwości recepcji przeprowadzonych badań i uzyskanych na ich podstawie wyników.

Rozdział I (*Zarys profesjonalnej chóralistyki w twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej*, s. 10-35), zawierający ogólną charakterystykę rozwoju profesjonalnej twórczości chóralnej na Białorusi po II wojnie światowej należy, moim zdaniem, do najbardziej interesujących treściowo fragmentów recenzowanej pracy. Przedstawiona synteza tego zagadnienia ujęta została w szerokim kontekście polityczno-społecznym oraz kulturowym. Mgr Ivashkevich wyróżnia tu kilka okresów: okres powojenny do roku 1960 (z podkreśleniem wpływów politycznych na stan kultury muzycznej oraz zwrotu do tematyki

ludowej), lata 70. i 80. XX wieku (jako czas „daleko posuniętej rusyfikacji” oraz „surowej i bezdusznej kontroli partii komunistycznej”), a także przełom XX i XXI stulecia (w tytule paragrafu ujęty niezbyt precyzyjnie), dla którego istotne było powstanie nowego państwa: Republiki Białorusi oraz oficjalne uznanie języka białoruskiego jako języka narodowego, co miało znaczący wpływ na twórczość muzyczną (szczególnie wokalną i wokально-instrumentalną). W dalszej części rozdziału przedstawiona została specyfika i działalność profesjonalnych zespołów chóralnych, posiadających w większości status instytucji państwowych, niezwykle ważnych dla rozwoju omawianego nurtu twórczości muzycznej. Na koniec Doktorantka kreśli syntezę (szkoda, że tak oszczędną) nurtu twórczości religijnej (powstającej szerzej dopiero po 1990 r.) w odniesieniu do współczesnej białoruskiej chóralistyki. W kontekście wspomnianych wyżej zastrzeżeń językowych można zwrócić, przykładowo, uwagę na niezbyt szczęśliwe, zamienne używanie (tłumaczenie?) określeń muzyka chóralna i chór (s. 13, 18), „zespół chóralny”, „chór” i „kapela chóralna” (s. 22, 25), czy „muzyka religijna” i „muzyka duchowna” (s. 30, 34), a także niezrozumiałe sformułowania: „narodowy fundusz zapisów muzycznych” (s. 25-26) i „honorowy akademik międzynarodowej akademii kadrowej” (s. 28). Niezbyt precyzyjne, czy nawet błędne są ponadto sformułowania: „koncert do znaczących płócien [?] kantatowo-oratoryjnych” czy „dialog międzykonfesjonalny” (s. 31-32). Trudno też do końca zaakceptować, a przede wszystkim zrozumieć następujące stwierdzenia:

- „Nowa białoruska muzyka chóralna charakteryzuje się połączeniem stylów autorskich z tradycją narodową w sferze intonacyjności [?] (...), współbrzmi z estetyką postmodernizmu, aktywnie wdraża się w stylistykę autorską [?] (...), organicznie wpisuje się w parametry standardowej przestrzeni światowej [?]” (s. 33);
- „Cechami charakterystycznymi muzyki liturgicznej są nadzwyczajny strój wewnętrzny [!], zbiorowość, czystość i otwartość” (s. 33);
- „Muzyka duchowo-koncertowa [?] zaś jest mniej kanoniczna, a przez to bardziej urozmaicona co do środków stylistycznych” (s. 34).

W rozdziale II (*Sylwetki wybranych białoruskich kompozytorów muzyki chóralnej*, s. 36-86) mgr Ivashkevich przedstawia mniej lub bardziej szczegółowe biogramy wybranych kompozytorów oraz ich dorobek twórczy. Obok wspomnianych już zastrzeżeń dotyczących struktury rozdziału (wystarczyło w odniesieniu do poszczególnych kompozytorów wyróżnić konsekwentnie dwa podparagrafy: zarys biografii i dorobek twórczy), można wyrazić wątpliwości co do przyjętego układu alfabetycznego prezentacji poszczególnych muzyków, co w połączeniu z wyliczeniem jedynie całego prawie ich dorobku powoduje, że narracja

przyjmuje styl nazbyt encyklopedyczny, co nie wpływa dobrze na zrozumiałość toku wywodu i czyni lekturę tego rozdziału nużącą, pomimo, iż zawarte w nim treści stanowią niewątpliwie znaczące ubogacenie stanu badań (przynajmniej w środowisku muzykologii polskiej). Kolejność alfabetyczna jest niewątpliwie najbardziej „bezpieczna”, lecz wydaje się, że należało najpierw pogrupować wybranych kompozytorów przede wszystkim według roku urodzenia, wyróżniając generację najstarszą – twórców urodzonych w okresie powojennym do roku 1960 (taką cezurę przyjmuje zresztą Doktorantka w rozdziale I, opisując najważniejsze przemiany w muzyce białoruskiej) oraz kompozytorów średniego pokolenia, urodzonych w latach 1962-1980 i wtedy dopiero zbiorczo omówić charakterystyczne cechy dorobku prezentowanych twórców, dokonując próby wyróżnienia najważniejszych tendencji stylistycznych oraz cech języka muzycznego specyficznych dla poszczególnych generacji. Dodatkowo można było podzielić omawianych twórców na w pełni wykształconych kompozytorów, komponujących muzyków i muzykologów czy działających na pograniczu amatorstwa dyrygentów, poetów i śpiewaków (Autorka pracy czyni to częściowo w podsumowaniu rozdziału na s. 86), co także posiada istotny wpływ na poziom ich twórczości. Wymienienie jedynie tytułów dzieł poszczególnych kompozytorów nie daje żadnego pojęcia w rozwoju życia muzycznego na Białorusi i w ogóle nie odnosi do ciekawych, jak wyżej wspomniano, rozważań rozdziału I. W kilku jedynie przypadkach podjęto próbę charakterystyki twórczości, ograniczając się jednak do kilku ogólnych (nawet ogólnikowych) stwierdzeń (przykładowo: „Twórczość kompozytorska V. Kistenia jest dość zróżnicowana, od muzyki instrumentalnej poczynawszy, do kompozycji wokalnych. Ten kompozytor młodej generacji [?] łączy klasyczne elementy ze współczesnymi, tym samym tworząc tzw. kolaboracje” [?], s. 67; „Partytury utworów Karalchuka odróżnia doskonałość formy z przemyśleniami detali, gdyż kompozytor przywiązuje dużą uwagę do kolorytu barwnego i techniki akcentów” [?], s. 68; Twórczość U. Karalchuka charakteryzuje się różnorodnością od muzyki orkiestrowej do muzyki wokalne. W całości jego twórczość demonstruje [?] estetykę modernizmu muzycznego, a także posiada intencję wytwornego stylu” [?], s. 70). Ponadto w spisach dorobku poszczególnych kompozytorów daje się zauważyć brak precyzyjnego uporządkowania, często nawet logiki czy zrozumiałych kryteriów podziału, przy czym w niektórych wypadkach Doktorantka wymienia bodaj wszystkie skomponowane dzieła, wraz z ich edycjami i nagraniami, w innych natomiast podane są tylko wybrane przykłady. Nierzadko stosowane są różne kryteria podziału, np. muzyka sceniczna, wokально-instrumentalna, muzyka orkiestrowa, muzyka kameralna, muzyka wokalna (*a cappella*, na chór z akompaniamentem i głos z akompaniamentem), zaś w wielu przypadkach utwory o

podobnym przeznaczeniu i obsadzie kwalifikowane są do różnych grup. Zbędne są również nadmiernie szczegółowe grupy utworów, jak np. „Pieśni dla nastolatków i nastolatek” (s. 40) czy „Utwory na młodszy chór dziecięcy i fortepian” (s. 49). Panujący w spisach utworów poszczególnych kompozytorów chaos dobrze ilustruje przedstawiony dorobek twórczy Aliny Bezanson, w którym oddzielnie wyróżniono „Utwory kameralno-instrumentalne” oraz „Na zespoły kameralno-instrumentalne”, a dodatkowo jeszcze „Utwory kameralno-instrumentalne i zespołowe dla dzieci” (s. 43-46), z kolei nurt muzyki wokalne podzielono na muzykę choralną (z dalszym, mało precyzyjnym podziałem na kolejnych 9 grup, głównie według obsady, ale także miniatury choralne – bez podania obsady, śpiewy religijne, hymny i śpiewy religijne na chór dziecięcy z towarzyszeniem fortepianu i innych instrumentów muzycznych, utwory na chór dziecięcy i fortepian), muzykę wokalną (z dodatkowym podziałem na 7 grup, w tym oddzielnie „pieśni na głos solowy [duety] i fortepian”, „Hymny duchowe i śpiewy na głos solowy z akompaniamentem i inne instrumenty muzyczne” oraz „Pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu”). Przede wszystkim jednak trudno zgodzić się ze stwierdzeniem poprzedzającym większość spisów dorobku, które – według Doktorantki – podzielone zostały „według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady” (przeznaczenie i obsada nie są głównymi wyróżnikami gatunku!). Wystarczyło skupić się na najbardziej ogólnym podziale na twórczość wokalną, wokarno-instrumentalną i instrumentalną, wyróżniając w ich ramach kolejne, najważniejsze dla danego twórcy grupy, skupiając większą uwagę na twórczości religijnej, niezwykle przecież istotnej dla rozważań recenzowanej pracy.

Analizując życie i działalność wybranych kompozytorów uwagę zwraca brak twórców najmłodszej generacji, urodzonych po roku 1990. Mam w związku z tym pytanie do Doktorantki, czy młodzi kompozytorzy białoruscy w mniejszym stopniu zainteresowani są tym nurtem muzycznym i rzadko tworzą dzieła religijne, czy też brak jedynie w ich dorobku utworów o tematyce maryjnej? Kolejne moje pytanie wynika ze stwierdzeń Autorki pracy o trudnościach w dotarciu do informacji na temat niektórych twórców (np. Haliny Smolak) czy konkretnych dzieł. Chciałbym w związku z tym zapytać, czy Doktorantka prowadziła swoje badania także na Białorusi, czy też korzystała jedynie z dostępnej literatury przedmiotu i baz internetowych (w pracy nie zostało to bowiem wyraźnie sformułowane)?

Mniej zastrzeżeń budzi rozdział III recenzowanej rozprawy (*Analiza tekstów utworów o tematyce maryjnej wykorzystanych przez kompozytorów białoruskich*, s. 87-126), który zawiera omówienie wykorzystanych w analizowanych utworach tekstów. Drobne wątpliwości rodzi jedynie paragraf 2, w którym połączono antyfony maryjne *Salve Regina* oraz *Regina caeli*. Wydaje się, że należało omówić je oddzielnie, tym bardziej, że w pierwszym przypadku

opracowany został liturgiczny tekst antyfony *Salve Regina* (z drobnymi jednak zmianami, co należało zaznaczyć), natomiast w odniesieniu do antyfony *Regina caeli* mamy do czynienia raczej z parafrazami oryginalnego tekstu, a nie jego przekładami. Ponadto antyfona ta śpiewana jest nie tylko, jak zaznaczono, „w miejsce modlitwy Anioł Pański w okresie wielkanocnym” (s. 90), ale jest także częścią komplety (modlitwy na zakończenie dnia) w tym okresie roku liturgicznego.

Najbardziej istotną częścią recenzowanej rozprawy jest analityczny rozdział IV, o charakterze typowo muzykologicznym (*Język muzyczny współczesnych kompozytorów białoruskich muzyki chóralnej*, s. 127-193). Mgr Ivashkevich szczegółowo analizuje, w kolejności alfabetycznej według kompozytorów (analogicznie jak w rozdziale II), wybrane utwory skomponowane ku czci Matki Bożej. Jak zaznacza we wstępie do rozdziału, „każda z kompozycji zostanie dokładnie przeanalizowana. Ten sposób działania pozwoli zauważyć jakie konkretne techniki kompozytorskie zastosowali twórcy białoruscy, aby uwypuklić treści wyrazowe dzieła i zastosowanego w nich tekstu” (s. 127). Trudno do końca zgodzić się z tym stwierdzeniem. Owszem, autorka szczegółowo i zasadniczo wyczerpująco przedstawia analizy poszczególnych utworów, ilustrując je dodatkowo trafnie dobranymi i starannie wykonanymi przykładami nutowymi, jednakże zabrakło tu bardziej syntetycznego ujęcia cech stylistycznych warsztatu kompozytorskiego ujętych w perspektywie komparatystycznej. Są one bowiem rozpatrywane jedynie odrębnie, w odniesieniu do poszczególnych utworów kolejnych kompozytorów, tworzących w różnych okresach i warunkach, wykorzystujących różne gatunki i techniki kompozytorskie, będących pod wpływem różnorodnych idei i tendencji. Doktorantka próbuje wprawdzie podsumowywać w niektórych przypadkach język muzyczny kolejnych kompozytorów, czyni to jednak często, podobnie jak w rozdziale II, zbyt ogólnikowo. Przykładowo można tu przytoczyć trzy fragmenty:

- „Po przeanalizowaniu dwóch utworów maryjnych A. Atrashkevich: *Do Matki Bożej Budławskiej* i *Ave Maria* można wnioskować, że kompozycje te są przeznaczone dla bardziej zaawansowanych wykonawców i służą do wykonania koncertowego. [na marginesie: dlaczego nie w ramach liturgii?] Cechą charakterystyczną kompozycji jest bogactwo melodyki, które przejawia się w partiach chóralnych, są bardziej złożone objętościowo i strukturalnie. Harmonia nasycona jest dysonansowymi akordami septymowymi i pobocznymi, a także alteracjami” (s. 134);

- „Kompozytorka H. Smolak tworzy utwory, które są najbardziej zrozumiałe dla szerszego kręgu słuchaczy i dostępne do wykonania przez muzyków – amatorów. Ich struktura i

melodie są proste, zbudowane na rozwinięciu sekwencyjnym. Kompozycje te mogą być wykonane w świątyniach podczas nabożeństw maryjnych” (s. 183);

- „Po przeanalizowaniu *Stabat Mater* K. Yaskoua można stwierdzić, że utwór przeznaczony jest do wykonania koncertowego przez profesjonalnych muzyków. W fakturze całej kompozycji widoczne są cechy homofoniczne i polifoniczne. Charakteryzuje się wielką objętością, strukturą i harmonią. Warto podkreślić, że rozdziały w tym utworze [lepiej: fazy, ustępy, odcinki] nie mają wyraźnej odrębności jako części kantaty, co przyczynia się do ciągłości rozwoju oraz spójności utworu” (s. 192).

Dodajmy jeszcze w tym miejscu, że brak komparatystycznego spojrzenia na całą analizowaną twórczość widoczny jest także w skromnym, zaledwie jednostronicowym *Zakończeniu* (s. 194), budzącym spory niedosyt, w którym powtórzono w zasadzie większość stwierdzeń z ogólnego podsumowania rozdziału IV.

3. Dobór źródeł i bibliografia

Podstawę źródłową recenzowanej pracy mgr Ivashkevich ilustruje liczący 132 pozycji zestaw bibliografii (s. 197-203), w którym wyróżniono następujące działy: *Źródła nutowe, Opracowania, Bibliografia obcojęzyczna* (głównie w języku białoruskim i rosyjskim), *Strony internetowe*. W części źródłowej zabrakło szczegółowego zestawienia rękopisów bądź wydań wszystkich analizowanych w pracy utworów. Ponadto w zakresie podstawowej literatury przedmiotu daje się zauważyć brak szerszego wykorzystania opracowań polskojęzycznych dotyczących twórczości muzycznej związanej z kultem maryjnym, szczególnie zaś monografii Kingi Krzymowskiej-Szacon pt. *W ramionach Matki, pod płaszczem Królowej. Wybrane aspekty kultu maryjnego w twórczości kompozytorów polskich w latach 1956-2018*, Lublin 2021.

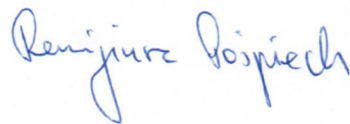
Zapis bibliograficzny poszczególnych pozycji w wykazie bibliografii i przypisach (numerowanych łącznie w poszczególnych rozdziałach – w sumie 391) jest zasadniczo poprawny, według konsekwentnie stosowanej metody przecinkowej.

4. Ocena ogólna

Na podstawie powyższej oceny, biorąc pod uwagę zarówno słabsze, jak i mocniejsze elementy opracowania 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 mało znanych kompozytorów działających współcześnie na Białorusi, jak i do lepszego poznania rozwoju

białoruskiego życia muzycznego w drugiej połowie XX i początkach XXI wieku. Uwzględniając pionierski wymiar tematu, dotąd nie podejmowanego w naukowej refleksji, można uznać to monograficzne opracowanie jako oryginalne i wartościowe. Autorka wykazała się dobrą orientacją w zakresie prezentowanej tematyki oraz wystarczającym opanowaniem wykorzystanych metod badawczych i odpowiedniego dla rozpraw doktorskich warsztatu naukowego z zakresu szeroko rozumianej muzykologii historycznej oraz analitycznej. 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 Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła w Lublinie wniosek o dopuszczenie mgr Tatsiany Ivashkevich do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Wrocław, 5 lipca 2025 r.



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