

dr hab. Alina Mądry, prof. UAM  
Katedra Teatru i Sztuki Mediów  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Tomasza Grochalskiego**  
**pt. *Źródła do historii rogu w kręgu polskiej kultury muzycznej XVIII i XIX wieku.***  
***Instrumentarium, repertuar i praktyka wykonawcza.***  
**Wrocław 2025, ss. 230,**  
**napisanej w Instytucie Muzykologii**  
**Uniwersytetu Wrocławskiego**  
**pod kierunkiem prof. dra hab. Remigiusza Pośpiecha**

Współczesna muzykologia — zwłaszcza w obszarze historii wykonawstwa i instrumentologii — coraz wyraźniej pokazuje, że rozwój dyscypliny nie dokonuje się jedynie przez reinterpretację kanonicznie opisanych zjawisk, lecz także (a często przede wszystkim) poprzez konsekwentne wydobywanie, porządkowanie i naukowe opracowywanie materiału źródłowego, który pozostawał dotąd rozproszony, marginalizowany lub wręcz niewidzialny w dominujących narracjach. Rozprawa mgra Tomasza Grochalskiego wpisuje się właśnie w ten typ badań: ma charakter wyraźnie źródłowo-historyczny, a jej ambicją jest odtworzenie — na podstawie możliwie szerokiego spektrum świadectw — historii rogu/waltorni w kręgu polskiej kultury muzycznej XVIII i XIX wieku, z uwzględnieniem instrumentarium, repertuaru i praktyk wykonawczych.

### **Tytuł i problematyka rozprawy doktorskiej**

Autor we Wstępie jednoznacznie lokalizuje motywację badawczą w dwóch, szczególnie istotnych przesłankach. Po pierwsze, wskazuje na dysproporcję pomiędzy stanem opracowań europejskich a rozpoznaniem polskich ośrodków: w syntetycznych ujęciach historii rogu (a także w literaturze dotyczącej praktyki wykonawczej i konstrukcji instrumentu) obszar polski bywa pomijany, a jeśli jest przywoływany — to zazwyczaj incydentalnie i bez oparcia w systematycznej analizie źródeł. Po drugie, Autor podkreśla, że badania nad rogiem/waltornią w polskim kręgu kulturowym wymagają w pierwszej kolejności pracy fundamentalnej: identyfikacji i opisanie materiału, który może stać się podstawą dalszych rozpoznań (zarówno historyczno-muzycznych, jak i wykonawczych). W tym sensie projekt dysertacji ma charakter budowania „podłoża” dla przyszłych badań: nie poprzestaje na narracji ogólnej, lecz stawia sobie za cel możliwie konkretne „udostępnienie” podstawy źródłowej.

Tytuł rozprawy jest zasadniczo trafny: adekwatnie sygnalizuje źródłowy charakter przedsięwzięcia oraz trzy kluczowe wymiary analizowanego zagadnienia (instrumentarium, repertuar i praktykę wykonawczą). Pewne wątpliwości budzi jednak konsekwencja chronologiczna sugerowana przez tytuł („XVIII i XIX wiek”) w zestawieniu z faktycznym zakresem narracji, która w części dotyczącej Warszawy została doprowadzona do symbolicznej cezury 1918 roku. To przesunięcie wymaga jednoznacznego wyjaśnienia w kategoriach przyjętej periodyzacji albo doprecyzowania tytułu, tak aby pozostawał w pełni zgodny z realnym zakresem pracy.

Jednocześnie już na etapie wprowadzającym, jak i w całej rozprawie, widoczna jest nieprecyzyjność ram historyczno-terminologicznych. Autor opisuje bowiem to, co „działo się w Rzeczypospolitej XVIII i XIX wieku” i zestawia te zjawiska z wiedzą o waltornistyce Europy Zachodniej. Jednak kategoria „Rzeczypospolitej” nie może funkcjonować jako jednolity desygnat dla całego zakresu chronologicznego pracy. W XVIII wieku adekwatnym punktem odniesienia pozostaje Rzeczpospolita Obojga Narodów, natomiast w wieku XIX – po rozbiorach – nie istniał już podmiot państwowy, do którego termin ten mógłby odnosić się w sensie ustrojowo-instytucjonalnym. Z perspektywy precyzji naukowej (a także dla poprawności porównań międzynarodowych) konieczne jest więc konsekwentne rozdzielenie tych porządków i doprecyzowanie języka opisu: w odniesieniu do XIX stulecia właściwsze są określenia typu „ziemie dawnej Rzeczypospolitej”, „ziemie polskie pod zaborami” bądź – zależnie od analizowanego materiału – wskazanie konkretnego kontekstu zaborczego i instytucjonalnego. W obrębie całej rozprawy widoczna jest pod tym względem dość znaczna niestabilność terminologiczna, która miejscami utrudnia jednoznaczne uchwycenie geopolitycznych i instytucjonalnych uwarunkowań opisywanych zjawisk.

Na tym tle na szczególne podkreślenie zasługuje natomiast klarowność rozróżnień przedmiotowych przyjętych przez Autora. Mgr Tomasz Grochalski odróżnia szeroko rozumiane „rogi” jako instrumenty o długiej historii i wielorakich funkcjach (sygnałowych, myśliwskich, symbolicznych) od tego, co nazywa „waltornistyką”, czyli praktyką gry na rogu w muzyce artystycznej, w zespołach wykonujących partie pisane, w kontekstach instytucjonalnych i repertuarowych właściwych XVIII i XIX stuleciu. Taka decyzja — metodologicznie istotna — pozwala Autorowi powiązać instrument z konkretnymi typami źródeł: repertuarem, inwentarzami, przekazami archiwalnymi, prasą i ikonografią, a więc z materiałem, który daje się poddać weryfikowalnej analizie, zamiast ograniczać się do ogólnych sądów o obecności instrumentu w kulturze.

Wstęp do pracy ma przy tym wyraźnie samoświadomy charakter metodologiczny. Autor nie ukrywa, że w tego typu badaniach napotyka się ograniczenia wynikające z zachowania materiału

(zwłaszcza w odniesieniu do instrumentów o pewnej proveniencji), a zarazem wskazuje, że takie braki nie unieważniają badań — przeciwnie: tym mocniej kierują uwagę ku źródłom zastępczym (inwentarzom, rękopisom muzycznym, dokumentom instytucjonalnym), które mogą rzucić światło na realną obecność rogu/waltorni w praktyce muzycznej. Autor deklaruje korzystanie z narzędzi kwerendowych i baz (m.in. RISM oraz zasobów archiwalnych dostępnych online), ale równolegle podkreśla wagę pracy „na źródle” w sensie tradycyjnym: identyfikacji zapisów, ich opisu i interpretacji w kontekście instytucji muzycznych oraz realiów wykonawczych epoki.

W tym miejscu warto mocno podkreślić, że doktoraty podejmujące tematy dotąd nieopracowane — zwłaszcza o profilu źródłowym — mają w humanistyce (w tym w muzykologii) szczególną wartość: nierzadko stanowią one punkt zwrotny nie dlatego, że oferują spektakularną, jednolitą „tezę nadrzędną”, lecz dlatego, że wykonują pracę fundamentalną i długofalowo produktywną. Wnoszą one do obiegu naukowego nowe dane, porządkują rozproszone informacje, stabilizują terminologię, a także tworzą warunki dla kolejnych etapów badań (np. edycji krytycznych, analiz porównawczych, studiów nad recepcją, rekonstrukcji praktyk wykonawczych, projektów interdyscyplinarnych). W obszarach, które były dotąd „białą plamą”, takie rozprawy pełnią funkcję infrastrukturalną: budują podstawę, na której dopiero można stawiać bardziej dalekosiężne uogólnienia.

Z tej perspektywy zamysł rozprawy Tomasza Grochalskiego należy uznać za zasadny i naukowo potrzebny. Autor podejmuje problematykę istotną zarówno dla historii instrumentów i orkiestry, jak i dla badań nad kulturą muzyczną ośrodków polskich w XVIII i XIX wieku, pokazując instrument nie jako byt izolowany, lecz jako element praktyk instytucjonalnych, repertuarowych oraz techniczno-wykonawczych. Jednocześnie stara się zachować ostrożność w formułowaniu wniosków tam, gdzie baza źródłowa nie pozwala na pewność, i traktuje swoje ustalenia jako element szerszego procesu badawczego.

W świetle powyższego recenzowana dysertacja powinna być oceniana nie tylko przez pryzmat narracji historycznej, lecz także jakości wykonanej pracy źródłowej oraz tego, w jakim stopniu autorowi udało się zidentyfikować i uporządkować materiał, powiązać go z konkretnymi ośrodkami i praktykami muzycznymi, osadzić w stanie badań polskich i międzynarodowych oraz sformułować wnioski istotne dla dyscypliny. Tak zakreślony punkt wyjścia stanowi podstawę do dalszej, szczegółowej oceny rozprawy.

## Struktura i treść rozprawy doktorskiej

Rozprawa została ukształtowana w przejrzystym, czterodzielnym układzie, który – w zamyśle – prowadzi czytelnika od partii wprowadzających, poprzez zasadniczy blok źródłowo-historyczny, ku rozpoznaniom instrumentologicznym i wykonawczym. Taka architektura odpowiada typowi dysertacji określonej w tytule jako „źródła do historii...”, ponieważ porządkuje kolejne poziomy analizy: od wyznaczenia pola pojęciowego i wstępnej typologii źródeł, przez rekonstrukcję funkcjonowania instrumentu w środowiskach instytucjonalnych, aż po wnioski dotyczące instrumentarium (w tym przemian konstrukcyjnych) oraz technik gry. Na poziomie koncepcyjnym układ pracy należy uznać za zasadny: pozwala on łączyć w jednym wywodzie historię instytucji i środowisk muzycznych, prozopografię wykonawców, perspektywę repertuarową oraz instrumentoznawstwo. Sama zatem logika przejść między częściami jest generalnie trafna. Widać tu ambicję integracji kilku porządków. To – jako zamysł – należy ocenić wysoko, bo odpowiada rzeczywistej złożoności tematu i daje szansę na wytworzenie „gęstej” wiedzy o praktyce muzycznej, nie tylko o samym instrumencie. Jednocześnie jednak w obrębie tej logicznej ramy pojawiają się istotne napięcia: proporcjonalne, terminologiczne oraz kompozycyjne.

**Rozdział I („Źródła i początki”)** pełni funkcję rozbudowanego wprowadzenia, zorganizowanego wokół czterech pól: tradycji ludowej i funkcji użytkowych rogów, rogu myśliwskiego, rogu jako symbolu poczty oraz wprowadzenia rogów do muzyki artystycznej. Ciąg ten jest logiczny jako narracja genezy i funkcji instrumentu, a zarazem pokazuje erudycję autora i jego orientację w szerokim tle kulturowym. W perspektywie celu rozprawy (rekonstrukcja waltornistyki w kręgu polskiej kultury muzycznej XVIII i XIX wieku na podstawie źródeł) część ta ujawnia jednak problem proporcji: jej rozmach tematyczny bywa większy niż to, co później zostaje bezpośrednio wykorzystane jako argument dla zasadniczych rozdziałów źródłowych. Innymi słowy, wprowadzenie wytwarza momentami autonomiczną opowieść o długim trwaniu instrumentu, której „zwrot” ku materiałowi właściwemu dla XVIII–XIX wieku mógłby zostać poprowadzony bardziej konsekwentnie, zwłaszcza poprzez częstsze wskazywanie, w jaki sposób przedstawione komponenty genezy i funkcji przekładają się na późniejsze formy praktyki instytucjonalnej i repertuarowej.

**Rozdział II („Najważniejsze ośrodki pielęgnowania gry na rogi[!] w Rzeczypospolitej”)** stanowi zasadniczy trzon pracy w zakresie mapowania środowisk XVIII wieku. Podział na kapele świeckie (dworskie i magnackie) oraz kapele kościelne (katedralne, kolegiackie, farne, a także klasztorne – z wyodrębnieniem ośrodków jezuickich, paulińskich, benedyktyńskich, dominikańskich i innych) jest merytorycznie uzasadniony i odpowiada realnym różnicom instytucjonalnym, które wpływały na obieg muzyków, dostępność instrumentarium oraz praktyki repertuarowe. Rozdział ten ma wyraźny potencjał źródłowy i – jako projekt – dobrze realizuje ideę

identyfikacji oraz porządkowania rozproszonych świadectw funkcjonowania rogu w kapelach. Jednocześnie właśnie ta rozbudowana, „mozaikowa” struktura wymaga bardzo ścisłej kontroli kompozycyjnej: im większa liczba ośrodków i podtypów instytucji, tym większa potrzeba syntezy, która z zebranego materiału wyprowadzi wnioski porównawcze (np. o częstotliwości występowania instrumentu, jego funkcji w zespołach, typowych konfiguracjach obsady). Bez takiej syntezy łatwo o efekt sprawozdawczy, w którym bogactwo danych nie przekłada się na adekwatną moc argumentacyjną. Ponadto, o ile dla XVIII wieku taka „mozaikowa” rama konstrukcyjna jest w zasadzie zrozumiała, o tyle w perspektywie całej pracy – obejmującej także XIX stulecie – ten tytuł rozdziału nie powinien pozostać bez doprecyzowania na poziomie kompozycji: czy rozdział II jest wyłącznie o epoce przedrozbiorowej (wówczas trzeba to zaznaczyć wprost), czy też ma obejmować ciągłość instytucjonalną w zaborach (wtedy język i konstrukcja rozdziału muszą to uwzględnić). Brak jednoznacznego „zakotwiczenia” rozdziału II w konkretnej logice cesur sprawia, że czytelnik miejscami traci pewność, czy porządek instytucjonalny jest tu budowany jako mapa XVIII wieku, czy jako wstęp do późniejszej, XIX-wiecznej dynamiki (w tym do dominacji Warszawy w rozdziale III). Na marginesie należy też odnotować uchybienia redakcyjne widoczne już w samym tytule rozdziału („rogi” zamiast „rogu”) i porządku rozdziału (błędna/zdublowana numeracja w spisie treści 2.2.4.), które – choć techniczne – osłabiają wrażenie kontroli nad strukturą w miejscu, gdzie porządek podrozdziałów ma znaczenie merytoryczne. Tego rodzaju usterki utrudniają orientację w tekście i osłabiają wrażenie spójności konstrukcji.

### **Rozdział III („Rogi i waltorniści w życiu muzycznym XIX-wiecznej Warszawy”)**

przynosi wyraźną zmianę rejestru narracji w stosunku do partii wcześniejszych: Autor przechodzi od materiału typowo inwentarzowego i rozproszonych świadectw obecności instrumentu ku studium ośrodka o wysokim stopniu instytucjonalizacji, z rozbudowanym aparatem źródłowym pozwalającym śledzić środowisko wykonawcze, sieci personalne oraz transfery europejskie. Wybór Warszawy jako osi tej części jest w pełni uzasadniony – w realiach XIX wieku stanowi ona kluczowe centrum życia muzycznego (zwłaszcza teatralno-operowego), a zarazem oferuje typ źródeł umożliwiający rekonstrukcję praktyk wykonawczych i instytucjonalnych w stopniu nieporównywalnym z wieloma innymi ośrodkami. Rozdział ten ma też potencjał syntetyzujący: może służyć jako studium przypadku, na podstawie którego dałoby się sformułować wnioski o profilach kompetencji wykonawców, o mechanizmach ciągłości obsady, o zawodowej mobilności oraz o relacjach między instytucją, repertuarem i idiomem partii rogu/waltorni. Kompozycja rozdziału jest czytelna i zorganizowana w trzy bloki: 3.1 poświęcony jest waltornistom orkiestry Teatru Narodowego (w układzie prozopograficznym, z osobnymi podrozdziałami m.in. dla Jakuba Bailly’ego, Józefa Szablińskiego, Karola Wecka, Ignacego Malinowskiego, a także z uwzględnieniem innych muzyków), 3.2 obejmuje „innych waltornistów w Warszawie”, natomiast 3.3 przenosi akcent na obecność instrumentu w twórczości kompozytorskiej („Rogi w polskiej

twórczości muzycznej XIX wieku”), omawiając m.in. Lesslę, Kurpińskiego, Mireckiego, Dobrzyńskiego, Moniuszkę, Paderewskiego i Noskowskiego, a rozdział domyka przykład utworu na róg i fortepian Marcellego Popławskiego. Taki układ – instytucja (Teatr) → środowisko (miasto) → repertuar (twórczość) – ma istotną zaletę: pozwala pokazać instrument jednocześnie od strony praktyki wykonawczej (kto grał, gdzie i w jakiej instytucji) oraz od strony repertuarowo-kompozytorskiej (jak instrument funkcjonuje w konkretnych dziełach, jakie są wymagania partii, jaki obraz rogu/waltorni wyłania się z zapisu). Z perspektywy deklarowanych celów dysertacji jest to rozwiązanie trafne, gdyż odpowiada triadzie obecnej w tytule (instrumentarium – repertuar – praktyka) i umożliwia wiązanie danych personalno-instytucjonalnych z cechami materiału muzycznego. Jednocześnie prozopograficzny trzon 3.1 niesie określone ryzyko kompozycyjne: przy układzie zdominowanym przez noty o poszczególnych wykonawcach rozdział może przesunąć się w stronę zestawu mikrobiografii, jeśli nie zostanie wyraźnie podporządkowany pytaniom problemowym. O sile tego segmentu nie przesądza liczba nazwisk, lecz to, czy z danych jednostkowych wyprowadzona zostaje teza o warszawskiej praktyce rogu/waltorni: o stabilności i rotacji obsady, o wzorach kształcenia i roli pedagogów, o transferach kompetencji (w tym europejskich), o relacjach pomiędzy składem orkiestry a praktyką repertuarową, a także o przemianach technicznych (przejściu od rogu naturalnego ku waltorni wentylowej) i ich konsekwencjach dla idiomu partii. W rozdziale 3.1 Autor podejmuje próbę takiego ujęcia wstępnego (m.in. poprzez wskazanie źródeł pozwalających ustalić obsadę Teatru Narodowego i wyróżnienie grupy muzyków-pedagogów jako istotnych dla „ciągłości tradycji gry”), jednak w skali całego rozdziału nie pojawia się wyodrębniona, przekrojowa synteza domykająca materiał prozopograficzny w postaci jednoznacznego podsumowania o charakterze zbiorowym. W efekcie zasadniczy ciężar integracji danych pozostaje po stronie czytelnika, który musi sam „skleić” rozproszone informacje w obraz środowiska. W tej perspektywie szczególnie ważne staje się napięcie, które ujawnia się w rozdziale III między dążeniem do sformułowania rozpoznań o charakterze bardziej ogólnym (np. o specyfice warszawskiej waltornistyki i jej ewentualnym „idiomie”) a realnym stopniem udokumentowania tych rozpoznań w materiale muzycznym. Jeśli wnioski o idiomatyczności praktyki mają wybrzmieć przekonująco, konstrukcja rozdziału musi konsekwentnie pokazywać, w jaki sposób elementy instytucjonalno-personalne (skład, mobilność muzyków, ich kompetencje, praktyki teatralne) przekładają się na konkretne cechy repertuaru i zapisu partii rogu/waltorni. Tam, gdzie te poziomy nie są ściśle sprzęgnięte, wywód przesuwają się ku interesującej narracji o środowisku, jednak słabiej „kontrolowanej” przez bezpośrednio dane źródłowe dotyczące samej praktyki gry. Drugim problemem rozdziału III jest rozszczelnienie chronologii, które ma znaczenie kompozycyjne dla całej dysertacji. Tytuł pracy zapowiada XVIII i XIX wiek, tymczasem część warszawska (a zwłaszcza segment 3.3) w praktyce przekracza „krótki” XIX wiek: obejmuje repertuar i konteksty schyłku stulecia oraz wchodzi w pierwsze dekady XX

wieku, co widać choćby w doborze omawianych kompozytorów (m.in. Noskowski) i w domknięciu rozdziału przykładem utworu Popławskiego z 1919 roku. W praktyce materiał domyka się więc nie na roku 1918, lecz na przykładzie z roku 1919, co tym bardziej potwierdza potrzebę jednoznacznego zdefiniowania przyjętej cezury (1918 jako granica historyczna czy początek epilogu?). Jeśli Autor przyjmuje tu perspektywę „długiego XIX wieku” albo traktuje cezurę 1918 jako symboliczne domknięcie procesu historycznego, powinno to zostać wyraźnie i konsekwentnie nazwane jako rama porządkująca (epilog, rozszerzenie periodyzacji), aby czytelnik nie miał wrażenia, że granice czasowe są ruchome i zależne od wygody materiału. Jest to szczególnie istotne w pracy aspirującej do porównań międzynarodowych: stabilność periodyzacji warunkuje ostrość zestawień z ośrodkami Europy Zachodniej. Wreszcie, silne skoncentrowanie rozdziału III na Warszawie stawia pytanie o spójność konstrukcji całej dysertacji: czy rozprawa jest rzeczywiście rekonstrukcją „wybranych ośrodków” w polskim kręgu kulturowym, czy też – w praktyce – pracuje na dwóch porządkach: panoramie rozproszonych instytucji XVIII wieku oraz dominującym studium Warszawy wieku XIX, które przejmuję funkcję osi narracyjnej. Sama koncentracja na Warszawie nie jest błędem; przeciwnie, może być rozwiązaniem metodologicznie produktywnym, o ile Autor stale podtrzymuje uzasadnienie tej asymetrii (różnice w zachowaniu źródeł, reprezentatywność studium przypadku, funkcja „laboratorium źródeł”) oraz jasno określa konsekwencje interpretacyjne takiego wyboru. Bez tego metakomentarza rośnie ryzyko, że rozdział III – mimo wysokiej wartości informacyjnej i źródłowej – będzie odbierany jako część w pewnej mierze autonomiczna względem panoramy ośrodków wcześniejszych.

**Rozdział IV („Instrumenty i praktyka wykonawcza”)** stanowi naturalne domknięcie dysertacji, ponieważ przenosi ciężar wyводу z opisu środowisk, instytucji i repertuarów (rozdziały II–III) na warstwę materialną instrumentu oraz na zagadnienia technik gry, a tym samym pozwala wprost zrealizować triadę zapowiedzianą w tytule rozprawy (instrumentarium – repertuar – praktyka). W tej części szczególnie wyraźnie ujawniają się kompetencje instrumentologiczne mgra Tomasza Grochalskiego oraz jego świadomość przemian konstrukcyjnych instrumentu i ich konsekwencji wykonawczych. Konstrukcja rozdziału jest logiczna: 4.1 koncentruje się na wytwórstwie instrumentów wentylowych w XIX-wiecznej Warszawie, 4.2 poszerza perspektywę na „walcownie wentylowe w Polsce” (wraz z kontekstem europejskich typologii modeli), zaś 4.3 podejmuje próbę ujęcia technik wykonawstwa walcowniowego. Największą wartość poznawczą posiada segment 4.1, poświęcony warszawskim wytwórcom (rodziny Wernitz i Glier oraz inni rzemieślnicy). Autor umiejętnie łączy tu dane rozproszone (przekazy prasowe, wzmianki inwentarzowe, kontekst działalności warsztatów) z próbą rekonstrukcji mechanizmów i typów instrumentów. Na uznanie zasługuje sposób prowadzenia wnioskowania: Doktorant wyraźnie odróżnia twierdzenia mocno oparte na źródłach od hipotez i zastrzega granice pewności (co szczególnie dobrze widać w miejscach, gdzie dopuszcza kilka interpretacji określeń źródłowych,

np. w odniesieniu do „strojnika mechanicznego” przypisywanego Wernitzowi). Tego rodzaju dyscyplina jest istotna w instrumentoznawstwie historycznym, gdzie materiał bywa fragmentaryczny, a rekonstrukcja zawsze obciążona ryzykiem nadinterpretacji. Część 4.2 stanowi konsekwentne poszerzenie pola obserwacji: Autor stawia pytania o moment pojawienia się rogów wentylowych „w Polsce” i ilustruje przepływ innowacji (np. przywołując koncert Stoelzela w Kaliszu w 1817 roku), po czym przedstawia typologie europejskich modeli jako niezbędny kontekst dla rozpoznawania instrumentarium używanego lokalnie. Szczególnie ważny jest tu podrozdział 4.2.1, w którym Autor formułuje hipotezę „warszawskiego modelu” waltorni wentylowej. Zwraca uwagę fakt, że hipoteza ta została sformułowana ostrożnie i z właściwym zabezpieczeniem metodologicznym („chciałoby się zaryzykować stwierdzenie...”, przy jednoczesnym zaznaczeniu, że obecny stan źródeł nie pozwala jej przesądzić). Jest to przykład poprawnego postępowania naukowego: propozycja rozpoznania nie jest ogłaszana jako pewnik, lecz jako roboczy model interpretacyjny, wynikający z analizowanego materiału i otwarty na weryfikację. Z perspektywy spójności całej dysertacji rozdział IV posiada również potencjał równoważący: porządek instrumentoznawczo-wykonawczy z natury rzeczy wymusza porównania międzynarodowe i pozwala wyjść poza jednostkową perspektywę jednego ośrodka, dzięki czemu może redukować asymetrię pomiędzy panoramą ośrodków XVIII wieku (rozdział II) a dominacją studium Warszawy wieku XIX (rozdział III). Jednak właśnie w tej części najsilniej ujawniają się napięcia kompozycyjne, które wymagają wyraźnego odnotowania. Dotyczą one przede wszystkim (co powraca jako problem kompozycyjny) ram chronologicznych: w analizach instrumentów i ikonografii Doktorant sięga do materiałów z przełomu XIX i XX wieku (ok. 1900–1910) i formułuje stwierdzenia dotyczące funkcjonowania dwóch głównych typów budowy waltorni wentylowej w pierwszych dekadach XX wieku, a także przywołuje fakt, iż podręczniki szkolne jeszcze w latach 60. XX wieku prezentowały architekturę budowy charakterystyczną dla przełomu XIX i XX stulecia. W instrumentoznawstwie takie „wybiegnięcia” poza ścisłą cezurę XIX wieku mogą być uzasadnione – artefakty i ich typologie rzadko podporządkowują się periodyzacji historyków – jednak w dysertacji, której tytuł deklaruje XVIII i XIX wiek, muszą zostać jednoznacznie oswojone kompozycyjnie. W przeciwnym razie powstaje dysonans między deklarowanymi ramami a realnym zakresem materiału i wniosków. Tego typu przesunięcia powinny być albo jawnie włączone do przyjętej periodyzacji (np. jako epilog „długiego XIX wieku”), albo konsekwentnie oznaczane jako materiał pomocniczy służący rekonstrukcji wcześniejszego stanu rzeczy. Analogiczny problem dotyczy części 4.3, poświęconej technikom wykonawstwa. Autor przedstawia klasyczny europejski porządek przemian technicznych (clarino bez ręki w dźwięczniku → techniki dłoniowe/handstopping, Stopftechnik → gra na waltorni wentylowej), podkreślając współistnienie technik i unikając schematycznego dzielenia na ostre okresy. To stanowisko jest merytorycznie poprawne i świadczy o ostrożności interpretacyjnej. Zarazem jednak w obrębie tej

dysertacji rodzi się oczekiwanie, by europejska typologia była narzędziem wprost służącym rozpoznaniu polskiego materiału źródłowego, a nie pozostawała równoległą narracją o charakterze ogólnym. Autor sam wskazuje repertuar jako „podstawowe źródło do rozważań nad praktykami wykonawczymi” i dodaje ważne zastrzeżenie metodologiczne, że nie każdy dźwięk spoza szeregu harmonicznego musi automatycznie świadczyć o użyciu technik dłoniowych. Te deklaracje otwierają możliwość bardzo mocnej, „twardej” analizy: przełożenia ostrożności na serię konkretnych studiów przypadku repertuarowego (najlepiej w powiązaniu z rozdziałem III). Jeżeli jednak takiego przełożenia jest niewystarczająco dużo, część 4.3 może sprawiać wrażenie bardziej syntetycznego komentarza (zarysu) niż organicznego ogniwa dowodzenia. W tym miejscu ujawnia się także zasadnicze ograniczenie metodologiczne rozdziału IV: Doktorant deklaruje perspektywę wykonawczą (praktykowanie repertuaru), jednak komponent ten nie zawsze ma status równorzędnego narzędzia badawczego, ponieważ nie został przeprowadzony jako jawna procedura (warunki, narzędzia, sposób dokumentacji, kryteria wnioskowania). W konsekwencji doświadczenie wykonawcze wzbogaca narrację i pomaga w interpretacji, lecz nie zawsze staje się argumentem o tej samej wadze, co argumentacja źródłowa i instrumentologiczna.

Podsumowując, **rozdział IV** jest potrzebny i w swojej logice – od wytwórców, przez instrumentarium, po techniki – stanowi trafne domknięcie dysertacji. Najsilniejszy jest tam, gdzie Autor pracuje na materiale weryfikowalnym i zachowuje rygor wnioskowania (zwłaszcza w 4.1 oraz w ostrożnie sformułowanej hipotezie z 4.2.1). Słabsze pozostają te miejsca, w których rozdział przekracza ramy chronologiczne bez jednoznacznego osadzenia w periodyzacji pracy oraz te partie, w których ogólna typologia technik nie zostaje dostatecznie ściśle sprzęgnięta z własnym materiałem repertuarowym i instytucjonalnym. Z perspektywy konstrukcji argumentu właśnie tu koncentrują się największe wymagania wobec spójności wywodu: rozdział o praktyce wykonawczej powinien pokazywać mechanizm przejścia od danych (instrumenty, modele, źródła) do wniosków o praktyce w określonym miejscu i czasie.

W ocenie spójności rozprawy należy podkreślić, że dysertacja posiada solidny, racjonalny szkielet kompozycyjny i w wielu miejscach realizuje właściwy dla badań źródłowych porządek argumentacji: od zarysowania tła i uporządkowania instrumentarium pojęciowego, poprzez studia osadzone w instytucjach i ośrodkach, aż po uogólnienia instrumentologiczno-wykonawcze. Podział na cztery rozdziały jest w swojej idei trafny i odpowiada tematowi, przy czym najbardziej „doktorancko” uzasadnioną osią pracy pozostają rozdziały II i IV, oparte na materiale weryfikowalnym: źródłach instytucjonalnych i środowiskowych oraz na danych materialnych dotyczących instrumentów i ich przemian. Najmocniej wypadają te partie, w których Autor konsekwentnie wiąże instrument z praktyką instytucjonalną oraz repertuarową (zwłaszcza w „studium warszawskim”), a także te, w których formułuje rozpoznania instrumentoznawcze z

zachowaniem rygoru i świadomością niepewności źródeł (w tym z wyraźnym odróżnianiem twierdzeń pewnych od hipotez i zaznaczaniem granic wnioskowania).

Równocześnie jednak obok zasadniczej logiki czteroczęściowej widoczne są słabości w kontroli kompozycyjnej w skali całego tekstu, które wpływają na czytelność wywodu oraz na precyzję uogólnień. Rozdział I, choć erudycyjny i przemyślany jako szerokie tło, jest w proporcjach zbyt rozbudowany względem zasadniczego celu rozprawy i miejscami rozrasta się ku kontekstom, które nie zawsze zostają później w pełni włączone do argumentacji źródłowej. Rozdział III jest z kolei bardzo wartościowy informacyjnie i interpretacyjnie, jednak jego struktura (prozopograficzna część biograficzna połączona z segmentem kompozytorsko-repertuarowym) niesie ryzyko nierówności argumentacji i wymaga silnie domykającej syntezy, aby nie rozpaść się na segmenty opisowe. W tym samym miejscu ujawnia się napięcie między dążeniem do formułowania wniosków o charakterze bardziej ogólnym (np. o profilu praktyki warszawskiej) a realnym stopniem ich udokumentowania w materiale muzycznym: skuteczność dowodzenia zależy tu od konsekwentnego sprzęgnięcia danych instytucjonalno-personalnych z repertuarem i zapisem partii rogu/waltorni.

Istotnym problemem, rzutującym na odbiór wywodu również na poziomie kompozycji, pozostają niekonsekwencje terminologiczne – szczególnie w zakresie nazwania badanego obszaru historyczno-politycznego. Jeśli podstawowe kategorie opisu nie są stabilne, czytelnik musi każdorazowo rekonstruować, czy mowa o państwie, kręgu kulturowym czy o ziemiach pod zaborami; osłabia to klarowność argumentacji zwłaszcza w momentach przejścia od danych do uogólnień. Z tym wiąże się także napięcie między zadeklarowaną ramą chronologiczną a realnym zakresem analiz: w części warszawskiej i wykonawczo-instrumentalnej pojawiają się wyjścia poza XIX wiek, które – choć bywają uzasadnione specyfiką materiału – wymagają jednoznacznego osadzenia w przyjętej periodyzacji, aby uniknąć wrażenia ruchomych cezur zależnych od rozkładu źródeł. Dodatkowo należy odnotować uchybienia redakcyjne widoczne już w porządku podrozdziałów (numeracja), które – przy rozbudowanej strukturze – utrudniają orientację i osłabiają wrażenie pełnej kontroli nad konstrukcją tekstu.

W rezultacie rozprawa jako całość jest pracą wartościową, opartą na realnym wysiłku kwerendowym i na materiale źródłowym, jednak jej wywód jest nierówny: miejscami bardzo „twardy” i naukowo kontrolowany, miejscami bardziej opisowy, z większym udziałem narracji kontekstowej, która nie zawsze jest w pełni podporządkowana logice dowodzenia. Wskazane kwestie są w większości łatwe do skorygowania na etapie redakcji i autorskich doprecyzowań, jednak wymagają konsekwentnego uporządkowania, ponieważ bez tego nawet bardzo wartościowa baza źródłowa traci część swojej nośności argumentacyjnej, a czytelnikowi trudniej uchwycić zakres i ambicję uogólnień, do których Autor zmierza.

Pracę zamyka **Zakończenie**, w którym Autor porządkuje zasadnicze wyniki rozprawy i wraca do kluczowych wątków prowadzonych w częściach analitycznych. Istotą tej syntezy jest teza

o silnym zewnętrznym (europejskim) uwarunkowaniu rozwoju waltornistyki na badanym obszarze: mgr Tomasz Grochalski podkreśla rolę transferów personalnych i instytucjonalnych, wskazując kolejno na wpływy drezdeńskie w epoce saskiej, długotrwałą obecność muzyków czeskich (bohemskich) w warszawskich zespołach XVIII wieku, a w wieku XIX – na znaczenie przybyszów i wzorców francuskich (m.in. absolwentów paryskiego Konserwatorium) oraz obecność muzyków niemieckich w środowisku teatralno-operowym Warszawy. W zakończeniu pojawia się również – istotne dla całości dysertacji – rozróżnienie między potencjalną „szkołą gry” a „stylem wykonawczym”: Autor sugeruje, że w Warszawie drugiej połowy XIX wieku można mówić raczej o wyraźniejszej „szkole” (w znaczeniu środowiskowo-instytucjonalnym i pedagogicznym) niż o jednoznacznie uchwytnym stylu wykonawczym, co wynika z ograniczeń materiału. Ten wątek zostaje domknięty oceną o charakterze ostrożnie afirmatywnym: Doktorant wskazuje przesłanki idiomatyczności warszawskiego instrumentarium (ikonografia, wzmianki o lokalnym repertuarze dedykowanym waltornistom), jednocześnie wyraźnie zaznaczając, że utrata i brak zachowanego repertuaru oraz instrumentów uniemożliwiają precyzyjną definicję cech stylu. Zakończenie ma więc wartość merytoryczną: nie jest jedynie streszczeniem, lecz wskazuje logikę wyników, pokazuje granice wnioskowania i – co ważne w pracach źródłowych – formułuje postulat dalszych badań (źródłowych, komparatystycznych, analitycznych i estetycznych), traktując niniejszą dysertację jako etap „fundamentalny” w budowaniu podstaw dla kolejnych rozpoznań.

**Bibliografia**, dołączona na końcu dysertacji, potwierdza szeroki zakres kwerendy i stanowi ważny element zaplecza pracy; ze względu na jej znaczenie dla oceny warsztatu badawczego, szczegółowy komentarz dotyczący doboru, klasyfikacji i sposobu wykorzystania poszczególnych typów źródeł przedstawiam w kolejnym punkcie recenzji.

W konsekwencji zarówno Zakończenie, jak i Bibliografia domykają pracę w sposób zgodny z jej profilem: Autor formułuje syntetyczne, ostrożnie postawione wnioski, jasno nazywa ograniczenia materiałowe oraz pozostawia czytelnikowi możliwie transparentną mapę źródeł i literatury, która może stanowić punkt wyjścia dla dalszych badań. Zestawienie tak zbudowanej Bibliografii z ostrożnie sformułowanymi w Zakończeniu tezami pokazuje, że Autor świadomie operuje relacją między skalą kwerendy a zakresem możliwych uogólnień: tam, gdzie materiał pozwala na twarde ustalenia, wywód jest kontrolowany źródłowo, a tam, gdzie baza jest niepełna, wnioski pozostają trafnie oznaczone jako hipotetyczne.

### **Dobór i wykorzystanie źródeł**

Dobór i wykorzystanie źródeł należy uznać za jedną z najmocniejszych stron recenzowanej dysertacji, ponieważ Autor konsekwentnie buduje wywód na materiale o możliwej do prześledzenia

proweniencji i – co istotne – świadomie korzysta zarówno z tradycyjnych zasobów archiwalnych, jak i z nowoczesnych narzędzi kwerendowych. We wstępie jasno wskazuje podstawowe „środowisko pracy” badacza źródeł muzycznych XXI wieku: bazę RISM (wersję online), zasoby Polony, serwis szukajwarchiwach.org oraz inne repozytoria i katalogi zdigitalizowane, podkreślając, że kwerenda w tych zasobach miała charakter systematyczny i długofalowy. Ta deklaracja nie pozostaje czysto retoryczna: widoczna jest w sposobie prowadzenia analiz, które w rozdziałach historyczno-instytucjonalnych opierają się na identyfikacji przekazów, a w rozdziale instrumentologicznym – na łączeniu danych o instrumentach, mechanizmach i wytwórcach z ikonografią, przekazami opisowymi i kontekstem europejskim.

W aparacie bibliograficznym widoczna jest istotna niespójność klasyfikacyjna, która wpływa na przejrzystość zaplecza źródłowego. Autor po źródłach muzycznych (rękopisy/druki) wprowadza dział zatytułowany „Literatura”, po czym – bez relacji nadrzędności/podrzędności – umieszcza dalsze, wyodrębnione działy: „Katalogi rękopisów muzycznych”, „Słowniki, leksykony i encyklopedie”, „Szkoły gry na róg” oraz „Katalogi instrumentów muzycznych”. W konsekwencji „Literatura” funkcjonuje tu jako kategoria **nie dość zdefiniowana**: nie obejmuje bowiem całej literatury użytej w pracy, lecz jedynie jej część, podczas gdy kolejne segmenty — choć w sensie bibliograficznym również należą do literatury (narzędziowej, referencyjnej lub normatywnej) — zostają wyprowadzone poza nią jako równorzędne bloki. Ten układ jest mylący, ponieważ zaciera logiczną różnicę między: (a) literaturą przedmiotu, (b) narzędziami badawczymi (katalogi, leksykony), (c) literaturą normatywną/źródłami praktyki (metody gry, traktaty), oraz (d) właściwymi źródłami historycznymi nie-muzycznymi (prasa, dokumenty instytucjonalne), które — choć w narracji pracy są wykorzystywane — nie zostają w Bibliografii jednoznacznie wydzielone. Warto też dodać, że w obrębie działu „Literatura” pojawiają się pozycje o charakterze bardziej źródłowym niż „literaturowym” (np. dawne traktaty, edycje tekstów, materiały pamiętnikarskie), co dodatkowo osłabia czytelność tego, co jest literaturą wtórną, a co materiałem pierwszorzędym lub normatywnym. W celu zwiększenia przejrzystości aparatu naukowego zasadne byłoby uporządkowanie Bibliografii w sposób konsekwentny: po wyodrębnionych źródłach muzycznych (rękopisy, druki) należałoby wprowadzić osobny dział „Źródła nie-muzyczne” (z wyraźnie wydzieloną prasą, materiałami archiwalnymi instytucji oraz ikonografią), a następnie rozdzielić „Opracowania (literaturę przedmiotu)” od „Narzędzi i piśmiennictwa pomocniczego” (katalogi i inwentarze, leksykony, szkoły gry/traktaty, katalogi instrumentów). Taki układ nie zmieniałby merytorycznego zakresu kwerendy, ale jednoznacznie pokazałby hierarchię i funkcję poszczególnych grup pozycji, eliminując obecne wrażenie, że dział „Literatura” jest kategorią nie dość zdefiniowaną i semantycznie myłą.

### **Ocena merytoryczna i formalna (w tym elementy techniczne rozprawy)**

Pod względem merytorycznym recenzowana dysertacja jest pracą wartościową, opartą na realnym wysiłku kwerendowym i na konsekwentnym dążeniu do „udostępnienia” bazy źródłowej dla problematyki dotąd słabo rozpoznanej. Autor posiada kompetencje pozwalające łączyć perspektywę muzykologii źródłowej, historii instytucji muzycznych oraz instrumentologii. Najmocniej wypadają te partie, w których praca jest „twardo” zakotwiczona w materiale weryfikowalnym: w rozdziale II (mapowanie ośrodków i instytucji w XVIII wieku) oraz w rozdziale IV (analizy instrumentarium i wytwórstwa, z ostrożnym odróżnianiem ustaleń pewnych od hipotez). Na uznanie zasługuje także świadomość metodologiczna Autora w zakresie ograniczeń materiałowych: brak zachowanych instrumentów czy deficyty repertuaru nie są maskowane, lecz jawnie nazywane jako czynnik ograniczający zakres możliwych uogólnień. Jednocześnie Autor – co ważne w pracach tego typu – nie rezygnuje z formułowania rozpoznań, lecz stara się budować je stopniowo, zaznaczając stopień pewności i charakter wnioskowania.

Słabszą stroną merytoryczną pozostaje jednak nierównomierna kontrola argumentacji w skali całej pracy. Rozdział I, mimo erudycji, wprowadza rozległe konteksty, które nie zawsze zostają później w pełni „zwrócone” w analizie źródłowej, co obciąża proporcje i osłabia koncentrację na celu zasadniczym. W rozdziale III, mimo dużej wartości informacyjnej i trafnego układu instytucja–środowisko–repertuar, pojawia się ryzyko rozproszenia: segment prosopograficzny może funkcjonować jako ciąg not biograficznych, jeśli nie jest domykany wyraźną syntezą zbiorową, a część repertuarowa wymaga szczególnej dyscypliny chronologicznej. W tym sensie praca bywa miejscami bardziej opisowa niż analityczna – nie z powodu braku materiału, lecz z powodu niedostatecznie jawnego mechanizmu przejścia od danych do uogólnień, zwłaszcza tam, gdzie Autor sygnalizuje możliwość mówienia o „idiomie” praktyki wykonawczej.

Na poziomie formalnym i technicznym dysertacja wymaga dopracowania w kilku aspektach, które – choć nie przekreślają jej wartości merytorycznej – wpływają na czytelność wywodu, weryfikowalność aparatu i ogólne wrażenie dyscypliny redakcyjnej. Po pierwsze, widoczne są uchybienia porządkujące już w obszarze struktury (m.in. błędy w numeracji w spisie treści), co w pracy o rozbudowanej architekturze rozdziałów i podrozdziałów utrudnia orientację.

Po drugie, pojawia się problem stabilności terminologicznej i periodyzacyjnej: niejedolite użycie podstawowych kategorii historyczno-geopolitycznych oraz wyjścia poza deklarowane ramy czasowe (szczególnie w partiach warszawskich i instrumentologicznych) wymagają redakcyjnego „oswojenia” poprzez jednoznaczne doprecyzowanie zakresu, konsekwentne nazewnictwo oraz jasne oznaczanie epilogów bądź materiału pomocniczego.

Po trzecie, z perspektywy warsztatu muzykologicznego istotnym mankamentem jest brak elementów porządkujących aparat naukowy, które w tego typu pracy znacząco poprawiają weryfikowalność i ergonomię lektury: przede wszystkim wykazu skrótów i sigli (zwłaszcza przy intensywnym operowaniu sygnaturami, nazwami instytucji i repozytoriów), a także – w przypadku rozbudowanej ikonografii – spisu ilustracji odnotowanego w Spisie treści (w rzeczywistości został sformułowany, o czym czytelnik dowiaduje się na końcu pracy). Braki tego rodzaju nie są wyłącznie „kosmetyczne”: utrudniają sprawdzanie odsyłaczy i śledzenie argumentacji opartej na materiale poza tekstem głównym. Wreszcie, w Bibliografii zauważalna jest niespójność klasyfikacyjna (dział „Literatura” oraz kolejne działy – katalogi, leksykony, szkoły gry, katalogi instrumentów – jako bloki równorzędne), co osłabia transparentność relacji między literaturą przedmiotu, narzędziami badawczymi i źródłami normatywnymi; to również należy traktować jako element formalno-techniczny wpływający na odbiór rzetelności aparatu.

Sumarycznie zatem dysertacja prezentuje wysoki potencjał merytoryczny i znaczną wartość materiałową, jednak wymaga konsekwentnego dopracowania redakcyjnego i metodologicznego „domknięcia” w tych miejscach, gdzie struktura, terminologia, periodyzacja oraz aparat techniczny nie wspierają w pełni ambicji naukowej przedsięwzięcia. Wprowadzenie wskazanych korekt wzmocniłoby kontrolę wywodu, ułatwiłoby weryfikację podstaw źródłowych i poprawiłoby spójność całości bez potrzeby ingerowania w zasadniczy zakres kwerendy.

### **Uwagi końcowe**

Na podstawie przeprowadzonej oceny stwierdzam, że przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska **mgra Tomasza Grochalskiego** pt. *Źródła do historii rogu w kręgu polskiej kultury muzycznej XVIII i XIX wieku. Instrumentarium, repertuar i praktyka wykonawcza* podejmuje temat ważny i w znacznym stopniu dotąd nieopracowany w polskiej muzykologii, a przy tym realizuje go w formule pracy o charakterze fundamentalnym: budującej podstawę źródłową dla dalszych rozpoznań historycznych, repertuarowych, wykonawczych i instrumentologicznych. Szczególną wartością dysertacji jest jej wymiar dokumentacyjny (kwerendowy) oraz konsekwentne dążenie do powiązania zagadnień instrumentu z realnymi kontekstami instytucjonalnymi i środowiskowymi, a następnie z perspektywą przemian konstrukcyjnych i praktyk wykonawczych.

Równocześnie należy odnotować, że praca – przy wysokiej wartości zgromadzonego materiału – jest wewnętrznie nierówna pod względem dyscypliny kompozycyjnej i redakcyjnej. Zwracam uwagę, że są to w większości kwestie korygowalne na etapie redakcji i doprecyzowań autorskich, które nie podważają zasadniczej wartości ustaleń, natomiast istotnie poprawiłyby przejrzystość argumentacji i kontrolę wnioskowania.

Mimo wskazanych uwag krytycznych, w świetle całościowej oceny należy uznać, że dysertacja spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim 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.), zarówno w zakresie merytorycznym, jak i warsztatowym. W związku z powyższym wnoszę o dopuszczenie mgra Tomasza Grochalskiego do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

Poznań, dn. 10.02.2026 r.

dr hab. Alina Mądry, prof. UAM