

Kraków, 8 stycznia 2026 r.

dr hab. Mirosław Płoski

Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie

Recenzja rozprawy doktorskiej 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 Kolegium Doktorskim Archeologii, Sztuki i Kultury Uniwersytetu

Wrocławskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Remigiusza Pośpiecha

Staraniem autora powstała ponad 200-stronicowa praca źródłoznawcza, poświęcona historii funkcjonowania rogu w polskiej kulturze muzycznej XVIII i XIX w. Podstawę źródłową badań tworzą ważniejsze obiekty biblioteczne z kręgu literatury muzycznej, w której jeden lub więcej rogów zostało ujętych w obsadzie instrumentalnej, archiwalne inwentarze materiałów nutowych, zabytkowe egzemplarze rogów o różnych konstrukcjach, tj. artefakty obrazujące historyczne instrumentarium i tendencje rozwojowe w jego wytwórstwie, inwentarze pozostałe po kapelach muzycznych, świadectwa myśli teoretycznej epoki, źródła epistolarne i prasowe, wreszcie cały rozległy obszar ówczesnego piśmiennictwa polskich twórców muzyki. Zdaniem Doktoranta interpretacja zgromadzonych materiałów była prowadzona z założeniem „najbardziej obiektywnego” uchwycenia stanu i poziomu sztuki gry na rogu na terenie Polski w zakreślonych ramach epoki. (Deklaracja obiektywizmu poznania historycznego jest metodologicznie niejasna i powinna być szerzej wyjaśniona). Dodatkowo autor posiłkuje się obszerną literaturą przedmiotu, zarówno krajową, jak i zagraniczną.

Pan Tomasz Grochalski podjął cenną (i rzadką) próbę kompleksowego ujęcia szerokiej sfery zagadnień z dziedziny nauki i sztuki. Warto zauważyć, że przedłożona praca ma wyraźny rys interdyscyplinarny, łączy bowiem zagadnienia muzykologii historycznej i systematycznej (obejmujące badania archiwalne i analizę repertuaru), instrumentologii, a także – zgodnie z zarysowaną perspektywą metodologiczną – instrumentalistyki, tj. dyscypliny artystycznej, której Doktorant słusznie mieni się przedstawicielem jako czynny waltornista. Instrumentalistyka miałaby obejmować współczesną, w tym historycznie poinformowaną praktykę wykonawczą, a ściślej – cytując autora – „wykonywanie odnalezionego repertuaru, które miało na celu dostarczenie doświadczeń empirycznych” (s. 6). Instrumentalistyka została zatem potraktowana raczej jako domyślna podstawa wnioskowania o dawnych technikach wykonawczych aniżeli dający się wyodrębnić, czytelnie zrelacjonowany wątek „praktyczno-badawczy”.

Podtytuł rozprawy składa się z trzech elementów, które dookreślają jej tematykę. Są to: instrumentarium, repertuar i praktyka wykonawcza. Element ostatni – praktyka wykonawcza – został wyraźnie wyodrębniony w układzie treściowym pracy, otrzymawszy skromny, trzystronicowy

podrozdział 4.3, natomiast pozostałe zagadnienia tytułowe, co ciekawe – również wzbogacone o aspekt praktyki wykonawczej, zostały niejako wplecione w treść kolejnych rozdziałów. Ogólny plan rozprawy byłby bardziej czytelny, gdyby kwestie dotyczące praktyki wykonawczej w danym okresie historycznym, zależnie od ośrodka muzycznego, były relacjonowane według konsekwentnie przestrzeganego schematu.

Na całość dysertacji składają się wstęp, cztery rozdziały i zakończenie. Wstęp stanowi rzetelne wprowadzenie w problematykę badawczą. Nakreślono w nim cel badań, perspektywę heurystyczną i metodologiczną, zreferowano ponadto dotychczasowy stan wiedzy i objaśniono strukturę pracy. Autor wyraźnie informuje czytelnika o chronologicznych ramach swych badań i o ich dokładnie zdefiniowanej, ograniczonej skali, pisząc o wybranych ośrodkach na terenie Polski w XVIII i XIX w. Jednocześnie w ostatnim akapicie wstępu zaznacza, że „temat pracy nie określa granic badanego przedmiotu”, i spodziewa się, iż jego praca stanie się podstawą do kontynuacji badań (s. 11). Tego rodzaju wyważone stanowisko świadczy o dojrzałej postawie badacza, który zdaje sobie sprawę z pionierskiego kierunku zapoczątkowanych prac nad źródłami.

Na marginesie komentarza na temat wstępu do rozprawy wypada odnotować, że kolejne jego fragmenty (opatrzone numeracją cyfrową) nie znajdują odzwierciedlenia w spisie treści – co stanowi rudymmentarny błąd edytorski. Należy zastanowić się, czy konieczne było wprowadzanie kontrowersyjnego neologizmu „waltornistyka”, mającego tworzyć analogię do „pianistyki” i „wiolinistyki”. Legitymizując ten termin, p. Tomasz Grochalski opiera się na internetowym *Wielkim słowniku języka polskiego* (<https://wsjp.pl/>), który notuje go bodaj jako jedyna publikacja leksykograficzna. Niemniej jednak słownik ten ma charakter m.in. dokumentacyjny, tzn. oparty na autentycznej bazie materiałowej, do której zaliczono neologizmy. Nawet jeśli przyjąć, że „waltornistyka” oznacza „teoretyczne i praktyczne aspekty artystycznej gry na waltorni”, autor posługuje się tym terminem w zakresie nadmiernie rozszerzonym. Równie sztuczny wydaje się inny promowany neologizm bądź też wyraz zaczerpnięty z żargonu środowiskowego – „rogista”, mający zastąpić „waltornistę”, czyli „muzyka grającego na rogu” (s. 44, 49, 51, 52, 132, 161).

Rozdział pierwszy (*Źródła i początki*) obejmuje m.in. prezentację rogu w aspekcie instrumentoznawczym, jako aerofonu, w którym źródłem dźwięku jest drgający słup (kolumna) powietrza, a incytatorem są wargi instrumentalisty. Ta część rozdziału wydaje się bardzo merytoryczna, niezbędna jako punkt wyjścia do dalszych rozważań, czego jednak nie można powiedzieć o nadmiernie rozbudowanych dygresjach na temat symboliki instrumentu w tekstach biblijnych i w źródłach ikonograficznych z kręgu kultury chrześcijańskiej.

Rozdział drugi, zatytułowany *Najważniejsze ośrodki pielęgnowania [!] gry na rogu w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, odnosi się wprost do problematyki zdefiniowanej w tytule pracy (nb. tytuł rozdziału nie do końca odpowiada właściwej pozycji spisu treści). Autor w ciekawy i wyczerpujący sposób omawia najważniejsze ośrodki I Rzeczypospolitej, w których rozwijała się zespołowa, rzadziej solowa sztuka gry na rogu. Szczególnie interesujące są informacje źródłowe dotyczące tzw. kapeli polskiej Augusta II, której działalność rozciągała się na Drezno i Warszawę za sprawą polsko-saskiej

unii personalnej, kapeli Stanisława Augusta Poniatowskiego, kapel magnackich, w tym kapeli Hieronima Floriana Radziwiłła w Białej i Słucku. Niekłamany podziw budzi podrozdział o kapelach kościelnych, napisany z dużą erudycją i zawierający bardzo wiele szczegółów zaczerpniętych z archiwalnych inwentarzy i ksiąg obrachunkowych. Dzięki prowadzonym przez p. Tomasza Grochalskiego badaniom w środowiskach klasztornych (w ostatnim czasie ogólnie też bardzo wzmożonych na gruncie polskiej muzykologii), można poszerzyć stan wiedzy o tradycji muzycznej tych ośrodków i wzbogacić refleksję historyczną na ich temat.

Rozdział trzeci, *Rogi i waltorniści w życiu muzycznym XIX-wiecznej Warszawy*, dotyczy kolejnego stulecia, a ponieważ, jak pisze autor, „najważniejszym ośrodkiem życia muzycznego i stolicą kulturową nieobecnej na mapie Polski wciąż była Warszawa”, jego poszukiwania źródłowe ukierunkowane na historię sztuki gry na rogu na ziemiach polskich pod zaborami koncentrowały się na tym właśnie ośrodku. Dzięki licznym kwerendom udało się zweryfikować i poszerzyć dotychczasową wiedzę o waltornistach, którzy wyróżniali się na tle całokształtu życia muzycznego ówczesnej Warszawy, a także o repertuarze muzycznym, usystematyzowanym przez Doktoranta według nazwisk kompozytorów. Rozważania zyskałyby na przejrzystości, gdyby biografie waltornistów zostały w większym stopniu uzupełnione o informacje dotyczące repertuaru. W ten sposób podrozdziały 3.1.2 (*Józef Szabliński*) i 3.1.6 (*Karol Haak*) otrzymałyby czytelniejsze odniesienie do podtytułu dysertacji.

Z kolei w omówieniu koncertu fortepianowego f-moll Fryderyka Chopina wysnuta przez autora analogia między sygnałem pierwszej waltorni w finałowym rondzie a motywem czołowym części I symfonii Es-dur KV 132 Mozarta jest zupełnie nieuprawniona, zwłaszcza że niezilustrowana żadnym przykładem muzycznym (zob. s. 154). Zastrzegając sobie obiektywną krytykę źródeł (s. 5), autor nie powinien prezentować podobnych, skrajnie subiektywnych interpretacji. W tradycji chopinowskiej pojawiały się głosy, jakoby solo rogu było echem sygnałów rozbrzmiewających podczas antonińskiego polowania, któremu przyglądał się kompozytor, a także inne rewelacje, pochodzące z jego rzekomej korespondencji. W symfonii Wolfganga Amadeusza Mozarta mamy zaś do czynienia z charakterystycznym dla tego twórcy, „ulubionym” (Hermann Abert) zwrotem melodyczno-rytmicznym w tonacji Es-dur (znanym również z koncertu fortepianowego KV 482 i z zachowanej wersji symfonii koncertującej KV⁶ Anh. C 14.01 o niepotwierdzonej autentyczności), biegnącym unisono i w oktawach po dźwiękach akordu tonicznego, w całym spektrum instrumentacji, a nie tylko w głosach rogów; w skrzypcach i obojach jest on dodatkowo ornamentowany za pomocą trylu z obiegowym zakończeniem. Nie jest jasna teza Doktoranta o „jedynym przypadku użycia rogów w tym rejestrze w stroju alto w muzyce artystycznej (które odpowiadałoby F-alto)”, co miałoby dotyczyć wymienionej przez niego symfonii (cytat zaczerpnięty ze s. 154, gramatyka oryginalna). To, co w utworze Mozarta istotnie wydaje się ciekawe, odnosi się do poczwórnej obsady rogów notowanych na modłę włoską jako *Elafà alti*, czyli Es alto (pierwsza para instrumentów) i *Elafà bassi*, czyli Es basso (druga para) w częściach skrajnych i menuecie. W bliskich chronologicznie symfoniach F-dur KV 130 i g-moll KV 183 podobnie są angażowane dwie pary rogów w odmiennych, wzajemnie uzupełniających się strojach.

W rozdziale ostatnim, zatytułowanym *Instrumenty i praktyka wykonawcza*, poświęconym wytwórstwu instrumentów wentylowych w XIX-wiecznej Warszawie, autor podejmuje ambitną próbę scharakteryzowania ówczesnych konstrukcji rogów, z zachowaniem tradycyjnego podziału na szeroko pojętą kategorię rogów naturalnych oraz kategorię rogów wentylowych. Wyróżnia modele saksońskie, berlińskie, wiedeńskie, bawarskie, czeskie i francuskie. Ustalenia te są szczególnie cenne, poszerzają bowiem wiedzę o działalności wybitnych budowniczych instrumentów dętych blaszanych w warszawskim środowisku muzycznym. Szczególnie interesująca jest hipoteza o warszawskim modelu waltorni wentylowej, oparta m.in. na badaniu kilku eksponatów muzealnych.

W zwięzłym zakończeniu pracy p. Tomasz Grochalski przypomina najważniejsze cele badawcze i podsumowuje wnioski wyciągnięte z szeroko zakrojonych poszukiwań źródłowych. Stwierdza m.in., że „rozwój waltornistyki w Rzeczypospolitej przebiegał pod silnym wpływem ośrodków europejskich”, ponownie wymienia waltornistów zasłużonych dla polskiej kultury muzycznej, takich jak Jakub Bailly, muzycy niemieccy czy wiedeńscy, a także Ignacy Malinowski. Konkluduje, że wiele zagadnień zostało „jedynie zasygnalizowanych” i wymaga „dalszych szczegółowych badań o charakterze źródłowym, komparatystycznym, analitycznym i estetycznym”.

W bibliografii (podmiotowo-załącznikowej) uwzględniono szeroki zakres źródeł oraz literatury przedmiotu, w tym prac obcojęzycznych. Nie wszystkie pozycje bibliograficzne są cytowane w treści pracy, a skoro tak, być może zabrakło *Brass Instruments. Their History and Development* Anthony'ego Bainesa, *The History of Orchestration* Adama Carse'a oraz drugiego wydania *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (2014). Wykaz słowników, leksykonów i encyklopedii opracowany jest miejscami nazbyt lapidarnie, tj. bez podania autorów haseł w publikacjach wieloautorских, np. w wydaniu pierwszym *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, albo bez uwzględnienia jakichkolwiek szczegółów bibliograficznych (casus słowników języka polskiego).

Praca zawiera sporo niejasności, nieświadomości i usterek w zakresie specjalistycznego nazewnictwa. O ile w polszczyźnie pisanej szerokie stosowanie synonimów dobrze służy stylistycznej stronie wypowiedzi, o tyle w sferze terminologii specjalistycznej wielość równoznaczników (w tym tożsamy określeń obcojęzycznych) z pewnością nie przyczynia się do czytelności przekazu. Wprawdzie Doktorant istotnie miał prawo zetknąć się z problemami natury terminologicznej w sytuacji, w której zasób polskojęzycznych pojęć specjalistycznych (w tym pojęć z zakresu instrumentoznawstwa) jest stosunkowo ubogi, ale właśnie gwoli uporządkowania fachowego nazewnictwa powinien był zaproponować w tej kwestii co najmniej kilka definicji. Innymi słowy, w pracy zabrakło glosariusza, w którym zawarto by na przykład polskie odpowiedniki terminów obowiązujących w klasyfikacji instrumentów wg Hornbostela-Sachsa czy dotyczących techniki dźwięków zatkanych, a także objaśniono – w odniesieniu do rogu – takie pojęcia, jak technika *clarino*, *falsetto*, *cor mixte* itp. A oto kilka przykładów niedociągnięć:

Ciekawie brzmiące, rozłączne definicje „rogu” i „waltorni” w treści wstępu wydają się jednak dość arbitralne i nieostre. Wystarczy posłużyć się cytatem ze s. 5 (w niniejszym przytoczeniu została skorygowana niepoprawna interpunkcja, pozostawiono natomiast usterki stylistyczne): „...waltornią nazywamy róg z mosiądzu przeznaczony do wykonywania muzyki orkiestrowej, a nie służący jako instrument użytkowy. Cała gama obszarów zastosowań jako instrumentów sygnalizacyjnych dotyczy szerzej niż waltornia rozumianej grupy instrumentów: rogów”. Przyjęte tu rozróżnienie jest konsekwentnie stosowane w dalszej części pracy – i trzeba przyznać, że istotnie, „róg” jest pojęciem najbardziej pojemnym, ogólnym; tymczasem termin o proveniencji niemieckiej – „waltornia” ma w języku środowiskowym muzyków cokolwiek odmienny uzus i niedobrze wypada w kontekście rogu naturalnego, nawet „orkiestrowego”. Warto zauważyć, że tego typu hiponimia (hierarchiczna relacja pojęć) nie występuje w podstawowych pod względem terminologii muzycznej językach obcych, z angielskim, niemieckim, włoskim i francuskim na czele; po co więc tworzyć ją na rodzimym gruncie? Współczesny polski termin „waltornia” nie ma mechanicznego przełożenia na nazewnictwo obcojęzyczne (w tym wypadku nazewnictwo niemieckie – *Waldhorn*) czy polskie historyczne. Co do tego ostatniego autor słusznie zauważa, że w XVIII i XIX w., a także wcześniej, usiłowano przeszczerpić na grunt polski – na różne sposoby, często nieporadnie – termin niemiecki. Dodajmy, że niemiecka nazwa instrumentu *Waldhorn*, podobnie jak angielska *French horn*, została obecnie oficjalnie uproszczona i zastąpiona wyrazem *Horn* (*horn*).

Autor z nadmierną swobodą operuje pojęciami: technika *handstopping*, róg „handstopowany” (!), *Stopftechnik*, zakrywanie ręką czary głosowej, dźwięki zakryte, dźwięki zatkane itd. Tłumaczenie utartych terminów anglosaskich w rodzaju: *hand technique* (*hand horn technique*), *stopping*, *hand-muting*, *3/4-stopping* czy *half-stopping*, niemieckich: *halbstopfen* i *dämpfen* versus *vollstopfen* i *stopfen* powinno być zdecydowanie bardziej uporządkowane, a co więcej, zaprezentowane i objaśnione od razu na wstępie pracy, gdyż polskie piśmiennictwo nie jest w tej sprawie ani jednoznaczne, ani konsekwentne. Na przykład ostatnie zdanie na s. 103 może sugerować, że *handstopping* i *Stopftechnik* to dwie różne techniki wydobywania dźwięku; podobnie niejasny wydaje się przypis 334, który odnosi się m.in. do „zakrywania ręką czary głosowej” (cytat ze zdania, w którym umieszczono odnośnik), operuje natomiast pojęciem *handstopping*. Szczególnie niefortunne jest zamienne posługiwanie się wyrazami „zakryty” i „zatkany”, nie wiadomo dokładnie, czy synonimicznymi czy pozostającymi w innej relacji znaczeniowej.

Poważny błąd terminologiczny polega na nieudanej adaptacji angielskiego terminu *labrosons*, określającego jedną z podgrup aerofonów według klasyfikacji Hornbostela-Sachsa w rewizji konsorcjum Musical Instrument Museums Online (wyrazu o etymologii łacińskiej: *labrum* – warga, *sonus* – dźwięk). W całej pracy wielokrotnie przewija się wadliwy termin „labrosomy”, w którym osobliwie przeinaczono drugi rdzeń złożenia. Jak wiadomo, nazwę „labrosony” jako „poręczny termin dla instrumentów stroikowych wargowych” (cyt. za *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium* w przekładzie Beniamina Vogła) – instrumentów, w których incytatorem są wibrujące wargi grającego – ukuł angielski badacz Anthony Baines (*Brass*

Instruments. Their History and Development, London 1976). Jednocześnie stosowany przez Doktoranta termin zastępczy – „instrumenty organicznostroikowe” (nieodpowiadający ścisłej klasyfikacji Hornbostela i Sachs’a) wydaje się zbędny w świetle oficjalnej definicji labrosonów według MIMO jako „instrumentów stroikowych wargowych” (*lip-reed instruments*).

Równie poważnemu zniekształceniu uległ nieco przestarzały, lecz nadal będący w użyciu, notowany przez współczesną leksykografię termin „trąbomistrz” (a nie, jak wielokrotnie podaje autor, „trąbmistrz”) – wyraz, który oznacza budowniczych instrumentów dętych i perkusyjnych (a więc, uwaga, nie tylko instrumentów dętych blaszanych). Określeniem „trąbomistrz” posługuje się na przykład Benjamin Vogel, którego książkę pt. *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego* [...] (Kraków 1980) Doktorant stawia przecież w centrum literatury przedmiotu.

W odniesieniu do zdania: „Gdyby partie nie były podpisane *Clarino* czy *Corno*, nie potrafilibyśmy ich właściwie przyporządkować do danego instrumentu [trąbki lub rogu]” (s. 7) należało zastrzec, chociażby w przypisie, że historyczny termin *clarino* w kręgu muzyki niemieckiej oznaczał trąbkę, a w kręgu włoskim – klarnet (*clarinetto* to jego bardziej rozpowszechniona, późniejsza forma dyminutywna); w wypadku nieswoistej faktury danego głosu instrumentalnego, w obliczu zarówno niemieckich, jak i włoskich wpływów na ówczesną kulturę muzyczną w Polsce, określenie *clarino* może niekiedy budzić wątpliwości. O *clarino gallico*, bynajmniej nie w kontekście swego rodzaju kornetu czy rogu, pisze zresztą wzmiankowany przez samego Doktoranta Włodzimierz Kamiński (*Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich* [...], Kraków 1971, s. 119).

Niestety, strona językowa pracy pozostawia wiele do życzenia. Oprócz wielu pomyłek i ułomności stylistycznych, gramatycznych i ortograficznych (w tym interpunkcyjnych) dają się zauważyć usterki leksykalne, m.in. rozliczne anglicyzmy w rodzaju: „prominentne partie waltorni”, „repertuar prominentnie wykorzystujący waltornie”, przywołany już wcześniej „róg handstopowany”, „gradualnie wyewoluować” itd. Jednocześnie występują błędne lub niezręczne spolszczenia, jak np. „symfonia” zamiast „sinfonia” (przypis 295), „instrumenty schromatyzowane” (zamiast konsekwentnie: chromatyczne, odpowiednio do *chromatic labrosons*), „konus” (zamiast: koniczny lub stożkowy profil kanału powietrznego). Praca zawiera liczne kolokwializmy, np. „publikacje ogólnowaltorniowe”, „pielęgnowanie gry na rogu”, „branża, w której dany róg znalazł zastosowanie”, „setki tysięcy stron muzyki do »przescrollowania«”, a nawet (jak na końcu podrozdziału 4.1.2) – nieusunięte pozostałości notatek o charakterze brudnopisu. Odnośniki do stron w spisie treści w elektronicznej wersji pracy rzadko odpowiadają stanowi faktycznemu. Wszystko to wymagałoby ogromnej pracy redakcyjnej, gdyby autor kiedykolwiek miał się skonfrontować z wymogami publikacji.

Niezależnie od powyższych usterek i nadinterpretacji rozprawa zawiera materiał bardzo wartościowy, dobrze służący poznaniu historii wykonawstwa waltorniowego i rozwoju rogu w kręgu polskiej kultury muzycznej XVIII i XIX w. Pan Tomasz Grochalski uwzględnił wiele aspektów omawianej problematyki, takich jak: 1) ewoluująca budowa rogów wraz ze szczegółowym wska-

zaniem innowacyjnych rozwiązań konstrukcyjnych i nazewnictwa odmian instrumentów, w tym także hipotetycznych (niezachowanych) konstrukcji; 2) technika gry w ujęciu ogólnym i w korelacji z określonymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi; 3) zagadnienia akustyczne, a wśród nich ograniczenia skali rogów naturalnych wynikające z szeregu harmonicznego, jak również podejmowane próby ich przewyciężenia; 4) praktyka wykonawcza i towarzyszący ww. przemianom rozwój repertuaru na konkretnych przykładach; 5) budownictwo rogów na poszczególnych etapach rozwoju instrumentu z uwzględnieniem kryterium geograficznego; 6) ciekawe wątki historyczne dotyczące wzajemnego oddziaływania na siebie ośrodków muzycznych i związanego z tym rozprzestrzeniania się nowych typów instrumentów i technik gry.

Rozległość kwerend, trafnie dobrane metody badawcze, bogate historyczne instrumentarium będące w posiadaniu Doktoranta, zaprezentowane podczas jego wykładu w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego 29 maja 2025 r. (mające ogromne znaczenie dla wiarygodności tez stawianych w rozprawie) – wszystko to stanowi o istotnym wkładzie w rozwój badań muzykologicznych. Mimo pewnych niedociągnięć zagadnienia źródłoznawcze zostały przedstawione bardzo wnikliwie, z prawdziwym znanstwem tematu, a także z dogłębną znajomością literatury przedmiotu.

W świetle powyższych uwag stwierdzam, że rozprawa mgra Tomasza Grochalskiego spełnia warunki określone w ustawie z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (z późniejszymi zmianami), dlatego też wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.