

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Dawida Runtza
pt. Mieczysław Karłowicz „Odrodzenie”- moja interpretacja idei twórczej Symfonii.

1. Podstawa prawna

Niniejsza recenzja została sporządzona na podstawie:

- art. 179 ust. 1 ustawy z dn. 03 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (DzU.2018.1669),
- art. 13 ust. 1 i 3 oraz art. 14 ust. 2 pkt 2 ustawy z dn. 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jedn. DzU.2017.1789),
- §5 ust. 1 oraz §6 ust. 4 rozporządzenia MNiSW z dn. 19 stycznia 2018 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (DzU.2018.261),
- Pisma Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej UMFC z dn. 08 lipca 2020 r. zawierającego informację o powierzeniu mi funkcji recenzenta przez RDA UMFC.

W połowie października 2020 r. otrzymałem przesyłkę zawierającą:

- zapis audio/wideo dzieła artystycznego na płycie DVD,
- opis dzieła artystycznego w języku polskim.

2. Uwagi wstępne

- Z informacji przekazanych mi na przełomie września i października 2020 r. telefonicznie z jednostki prowadzącej przewód doktorski przez p. Martynę Cinak-Modzelewską wynikało, że po otrzymaniu nagrania i opisu dzieła artystycznego otrzymam dalsze dokumenty, w tym życiorys i dorobek Doktoranta. Do początku grudnia, a więc z upływem dwumiesięcznego terminu na sporządzenie recenzji nie otrzymałem żadnych dalszych dokumentów, więc z ostrożności proceduralnej przystąpiłem do sporządzenia recenzji na podstawie materiałów otrzymanych.

- Pisemna informacja o powierzeniu funkcji recenzenta została mi doręczona na początku października 2020 r. w formie pisma datowanego na dzień 08 lipca 2020 r. zawierającego treść: „uprzejmie informuję, że decyzją Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina została Panu powierzona funkcja recenzenta (...)”, tymczasem Rada jako ciało kolegialne może wyrażać wolę w formie uchwał a nie decyzji. Nie mogę zatem w sekcji opisu dokumentów formalnych powołać się na numer, datę i treść uchwały RDA UMFC. Mimo tego prawnego deliktu sporządzam jednak niniejszą recenzję w oparciu o pismo przewodnie Przewodniczącego RDA UMFC.
- W przesłanych mi materiałach nie ma daty ani miejsca publicznej prezentacji dzieła artystycznego, nie ma także abstraktu w języku angielskim. Oczywiście z nagrania można wydedukować, że koncert zrealizowano w sali koncertowej Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego w Rzeszowie przy ul. Chopina 30, niemniej formalnie taka informacja nie jest zawarta w opisie dzieła artystycznego.

3. Dzieło artystyczne

W przekazanych mi materiałach nie jest podana data publicznej prezentacji dzieła artystycznego. Symfonia e-moll op. 7 Odrodzenie Mieczysława Karłowicza została wykonana przez orkiestrę symfoniczną Filharmonii Podkarpackiej pod dyktando Doktoranta – nagranie audio/video z kamerą obejmującą pierwsze pulpity sekcji smyczkowej i osobę dyrygującego Doktoranta a w głębi publiczność dołączono do opisu dzieła artystycznego.

Jeśli zdefiniować oryginalność dzieła artystycznego wymienioną w art. 13 ust. 1 ustawy o stopniach naukowych (...) jako wynikającą z art. 85 ust. 1 ustawy o prawie autorskich i prawach pokrewnych (DzU.2019.1231) – „każde artystyczne wykonanie utworu (...) pozostaje pod ochroną” oraz art. 85 ust. 2 „Artystycznymi wykonaniami, w rozumieniu ust. 1, są w szczególności: działania (...) dyrygentów (...)” w związku z art. 1 ust. 1 tej samej ustawy: „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze (...)” – to dzieło artystyczne przedstawione przez Doktoranta do recenzji w niniejszym przewodzie doktorskim spełnia te kryteria, zatem jest oryginalnym dokonaniem artystycznym.

Całość działań Doktoranta rozumianych jako ogólne wrażenie artystyczne widoczne w rejestracji koncertu oceniam pozytywnie. Doktorant dyryguje z pamięci. W obszarze całościowego spojrzenia na obszar zadań dyrygenta Doktorant generalnie panuje nad przebiegiem kreacji dźwięku, pozostaje w interakcji z zespołem, nie prowokuje sytuacji groźących zakłóceniem narracji wykonania symfonii.

W recenzji celowo nie poruszam zagadnień interpretacyjnych związanych przede wszystkim z agogiką, dynamiką, smyczkowaniem, uznając kształtowanie tych elementów dzieła za obszar autonomii twórczej Artysty. Wykonanie Symfonii jest oczywiście obarczone licznymi usterkami związanymi z realizacją na żywo:

- część z nich to usterki niebędące w obszarze faktycznego wpływu Doktoranta podczas prezentacji artystycznej, zatem nie podlegają one opisowi w niniejszej recenzji (są to przede wszystkim niedociągnięcia intonacyjne i inne błędy w zakresie wykonawczym muzyków orkiestry),
- część z nich to usterki wynikające z nieprawidłowo użytego gestu dyrygenckiego, co przekłada się na dającą się skonkretyzować psychofizyczną odpowiedź adresata gestu. Dająca się zauważyć i opisać relacja akcja/reakcja jest moim zdaniem istotną a często zaniedbywaną formą zrozumiałej, skutecznej a niewerbalnej przecież komunikacji dyrygenta z muzykami. Wysoka świadomość dyrygenta co do ruchu a nawet mikroruchu podczas prowadzenia gry zespołu jest niezbędnie konieczna do uzyskania właściwego (zamierzonego) efektu wykonawczego mimo uprzedniego werbalnego tłumaczenia a nawet wielokrotnego ćwiczenia na próbach.

Przedstawię teraz kilka wybranych, zauważonych, nieklarownych zachowań dyrygenta wobec zespołu a skutkujących (nieraz bardzo wyraźnie) zachwianiem oczekiwanej, zamierzonej przecież przez Doktoranta płynności wykonania interpretacji. Recenzja doktorska to ostatni moment, by przekazać Doktorantowi sugestie z zakresu techniki dyrygowania wraz z zachętą do ich przeanalizowania.

Uwagi do części 1:

- a. rozpoczęcie bez kontaktu wzrokowego z orkiestrą – niepewność startu,
- b. rozszerzenie ruchu w drugiej części taktu skutkuje niechcianym *ritenuto* – brakiem przekonania wykonawców co do dalszego tempa,
- c. 5 t. po A: duże ruchy ku komu? Tymczasem brak prowadzenia wiodących tu altówek,
- d. 3. t. przed B: dyrygowanie, jakby do wykonania były tylko akcentowane nuty na pierwszą i trzecią miarę taktu – brak uwzględnienia w ruchu rąk nut poprzedzających *sforzato*,
- e. B: przejście odcinka klarinetowo-fagotowego bez uwzględnienia pożądanых do uwypuklenia mikromotywów w poszczególnych głosach,
- f. 5 t. po B: niepewne wejście trąbek wynika z braku zrealizowania dla nich *aufaktu* z prawdopodobnego powodu nadmiernego skoncentrowania na *pizzicato*,
- g. niepotrzebne zatrzymanie rąk na kresce taktowej przed Allegro – nie ma tam przecież cezury ani fermaty,
- h. 1 t. przed C: na „raz” jest *sforzato*, ale zostało zadyrygowane w sposób, jakby miało być zrealizowane na „raz i”,
- i. 5 t. w Allegro: akordy są dwa, tymczasem Doktorant dyryguje tylko pierwszym,
- j. D i 3 t. po D: niepotrzebne zajęcie się puzonem/puzonami, gdy należy być w kontakcie z pierwszoplanowym ruchem waltorni,

- k. podobnie jak na początku ekspozycji przejście ze starego tempa z *ritenuto* na nowe tempo wykonywane jest z opuszczoną głową bez kontaktu z muzykami – po zrealizowaniu „raz” dyrygent nie jest pewien czy orkiestra zrozumiała tempo i wstrzymuje rękę pogłębiając niepewność tempa,
- l. 2 t. przed F: Doktorant dyryguje mocno tylko pierwszymi skrzypcami w sposób jakby były tam pojedyncze nuty na „raz” i „trzy”, tymczasem zapisano po dwie ósemki w całej orkiestrze, na „dwa” i „cztery” rytmizowane motywy w grupie dętej. Co do wielkości ruchów: są zbyt obszerne – jesteśmy przed *crescendo*. Niepotrzebnie ruch jest twardy i zatrzymywany,
- m. 8 t. po F: brak reakcji na *piano* i prowadzenie *crescendo*,
- n. w pierwsze klamrze (volcie): dyrygent mocno uderza na „raz” – tymczasem do zagrania są tam nie jedna nuta lecz dwie (ósemki),
- o. *Meno mosso* przed E: po wejściu kontrapunktujących altówek nie widać zajmowania się grupą dętą drewnianą,
- p. 2 t. po K: nie widać zainteresowania kluczowym wejściem waltorni z tematem,
- q. 2 t. przed L: gest oparcia na główną miarę dyrygowany jest tak, jakby dźwięk miał się odezwać na „i”,
- r. 5 t. w Tempo I po O: w geście nie widać akordów na drugą miarę taktu.

Uwagi do części 2:

- a. ostatnie dwa takty wstępu: dyrygent niepotrzebnie odwraca się od zmieniającej się harmonii w grupie dętej,
- b. przed D: nieprecyzyjna mijanka trzeciej waltorni i pierwszych skrzypiec – nie widać sterowania tym fragmentem,
- c. D: zatrzymanie rąk niepotrzebne, czas muzyczny przecież biegnie,
- d. w całej drugiej części, ale szczególnie po D mało widoczna troska o nastrój, brakuje spokoju w postawie, za dużo uwijania się,
- e. L: od L dążymy ku ósmemu taktowi po L – a u dyrygenta „spocznij”, brak reakcji a raczej uprzedzenia skoku skrzypiec w górę w 9. t. po L na „trzy”,
- f. w odcinku O – P brakuje wrażliwości na przebiegi i kolory harmonii w grupie dętej drewnianej,
- g. P: przy pierwszym wejściu wiolonczel/kontrabasów – drugie wejście pozostawione samo sobie, więc jest nieprecyzyjne,
- h. 5 t. w P: wobec braku *aufaktu* i spojrzenia na orkiestrę – brak pionu w wejściu grupy dętej,
- i. ruch rąk w przedostatnim takcie tej części sugeruje *pizzicato*, akcent albo przednuty, tymczasem w zapisie są flażolety *pianissimo*.

Uwagi do części 3:

- a. niepotrzebne przyruchy przed rozpoczęciem trzeciej części – najpierw kilka ruchów batutą mających podpowiedzieć tempo muzykom, potem kilka sekund ciszy, pozycja startowa tzw. gotowość, zmiana pozycji rąk czyli nowa pozycja startowa/gotowość, nabicie jeszcze dwóch taktów i dopiero start muzyki. Mimo tylu czynności uprzedzających tempo nie jest stabilne i ustala się po pewnym czasie,
- b. uwaga generalna: w całej części w metrum trójdzielnym vivace dyrygowanym „na raz” brakuje rozróżnienia ruchu „od” i ruchu „na”,
- c. po lit. C i lit. S: gesty oparcia powinny być na drugi i czwarty takt frazy.

Uwagi do części 4:

- a. wątpliwość artykulacyjna w pierwszym i czwartym takcie po A na czwartą miarę: w druku jest łuk legato a słychać wykonanie portato?
- b. B i nast.: sztywny, zatrzymywany ruch zaburza przebieg dalszej części taktu,
- c. po J: nadmierne zmiany smyczków i duże gesty nie sprzyjają atmosferze powściągliwego pianissimo,
- d. 5 t. po Aa: kłopot z ustaleniem tempa w wiolonczelach/kontrabasach – może dlatego w pierwszych sześciu taktach *Tradycja Wykonawcza* stosuje tremolo (podobnie w Bb, gdzie szesnastkom nie sprzyja *stringendo*),
- e. sprawa kotła w ostatnich czterech taktach: w dziele artystycznym Doktoranta brzmi dopisany kocioł w przedostatnim takcie. *Tradycja Wykonawcza* dodaje tremolo kotła przez cztery ostatnie takty, by wypełnić zupełnie niekarłowiczowską lukę finałowej emocji w trzecim takcie od końca. Pauza/cisza przed przedostatnim taktem niewątpliwie brzmi jak usterka kompozytorska. Szkoda, że Doktorant nie napisał o tym w części opisowej tym bardziej, że w dziele artystycznym nie wykonał zapisu kompozytora a zastosował własny retusz.

Tyle wybranych uwag do wykonania dzieła artystycznego w zakresie czynności dyrygenta. Chcę wyraźnie zaznaczyć, że stosunkowo obszerny opis językowy tych uwag wynika jedynie z konieczności właściwego nazwania dynamiki ruchu w kontekście akcji artystycznej. Ważne, by zawarte powyżej wskazania do dalszego samokształcenia nie przesłoniły ogólnego pozytywnego obrazu osoby Doktoranta jako dyrygenta. Doktorant jest dyrygentem zaangażowanym, rozumiejącym zagadnienia łączenia zasobu materialnego (orkiestra) z zasobem intencji (kompozytor) oraz interpretacji (dyrygent), dostrzega problemy realizacyjne dużej formy, posługuje się dobrym gestem. W przeważającym czasie dyrygowania ruch jest płynny i klarowny, a także rozdzielone są role rąk. Zauważalną niezależność rąk i unikanie symetrycznego taktowania obydwojema rękami należy zaliczyć do niewątpliwych zalet Doktoranta.

Dzieło artystyczne przyjmuję i oceniam pozytywnie.

4. Opis dzieła artystycznego

Opis dzieła artystycznego zawarty jest w jednym tomie obejmującym 132 strony treści właściwej wraz z zapisem audio/video z publicznej realizacji koncertowej dzieła artystycznego. Kompozycyjnie tekst został ujęty w 5 rozdziałów ze wstępem, zakończeniem oraz bibliografią, wykazem tabel i wykazem przykładów muzycznych.

Opis dzieła artystycznego stanowi spójną, logiczną i zrozumiałą całość.

We *Wstępie* Doktorant przedstawia metodę analizy intertekstualnej jako podstawę wywiedzenia interpretacji dzieła na podstawie badania związków tekstu literackiego opublikowanego przez kompozytora w formie komentarza-wprowadzenia do lwowskiego wykonania symfonii w 1903 roku. Z treści *Wstępu* nie wynika wprost teza autora – czy zakłada on, że tekst literacki miał być faktycznie bazą działań kompozytorskich, czy też powstał niejako przy okazji komponowania muzyki, by w modny ówczesnie sposób wyjaśnić publiczności bazę filozoficzno-emocjonalną? Na pewno jednak Doktorant zamierza przeprowadzić nas drogą przygotowania dyrygenta do procesu interpretacji Symfonii „Odrodzenie”.

W rozdziale 1 *Rys biograficzny i twórczość Mieczysława Karłowicza* odnajduję narrację poprowadzoną interesująco, kompleksowo i zbilansowaną objętościowo przedstawiającą życiorys Mieczysława Karłowicza we właściwy sposób wykorzystujący źródła bibliograficzne wraz z szerzej nieznaną w środowisku muzycznym kategoryzacją jego twórczości literackiej oraz przywołanymi tytułami i źródłami tych tekstów.

Podrozdział drugi przedstawia wykaz dzieł kompozytora wraz z datą pierwszego wykonania zrealizowany w formie czytelnej tabeli.

Podrozdział trzeci Doktorant poświęca osobowości Mieczysława Karłowicza. Zakładając, że osoby kształtujące przyszłego autora „Odrodzenia” – szczególnie ojciec, atmosfera domu rodzinnego, zainteresowania, zdolności, wpływ środowiska okresu nauki – miały duży wpływ na postrzeganie świata przez kompozytora a przez to na jego podatność na inspiracje lub gotowość tworzenia własnego programu literackiego, Doktorant, słusznie moim zdaniem, zatrzymuje czytelnika pracy przy tej problematyce. To ważny akapit *Opisu dzieła artystycznego* przygotowujący nas na spotkanie z filozoficznie rozedrganą muzyką Symfonii.

W rozdziale II – *Symfonia Mieczysława Karłowicza* Doktorant wprowadza nas w świat muzyki orkiestrowej Karłowicza. Autor dokonuje przeglądu poematów symfonicznych, opisuje najważniejsze jego zdaniem a wystarczające dla potrzeb pracy cechy konstrukcji, instrumentacji lub motywiki tych dzieł wraz z tłem genezy. Ustawia je w roli swoistego kwiatu wyrastającego na korzeniu Symfonii. Do muzyki symfonicznej włączony i opisany jest także *Koncert skrzypcowy* – wykonany w Berlinie razem z Symfonią 21 marca 1903 roku (błąd w roku na stronie 38 pracy – jest 1902 a winno być 1903 – ta sama data na stronie 42 podana jest prawidłowo).

Symfonii „Odrodzenie” poświęcony jest odrębny *Rozdział III*. Konstrukcja tego rozdziału w odpowiedni sposób przybliża przedmiot dysertacji – mamy podrozdział pierwszy *Geneza* – tu poprawić by należało, że autograf partytury Symfonii „Odrodzenie” znajduje się w bibliotece nie Polskiego a Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego czyli tzw. WTMu. Podrozdział drugi *Analiza budowy dzieła i inspiracje*: tu Doktorant zwraca uwagę za Leszkiem Polonym na inspirację symfonią Czajkowskiego a także przedstawia analizy grup taktowych wg. metody Hansa Swarowskiego. W tym fragmencie możemy zapoznać się ze składem orkiestry przewidzianym przez kompozytora. Doktorant porównuje skład do instrumentarium używanego w poematach symfonicznych kompozytora. Trzeci podrozdział zawiera tekst literacki towarzyszący Symfonii.

Na stronach 54-100 *Opisu dzieła artystycznego* przeczytać możemy zajmującą ponad 1/3 objętości pracy autorską interpretację idei twórczej Symfonii „Odrodzenie” w oparciu o tekst literacki, program kompozytora, kontekst filozoficzny, znaczenie tonacji, następstw tonacji, a także podobieństwa w zakresie np. rysunku motywów, czy użytych tonacji do Piątej czy Szóstej Symfonii Czajkowskiego, Eroiki Beethovena czy Czwartej Brahmsa. Doktorant prowadzi swój wywód logicznie podpierając twierdzenia cytatami właściwej literatury i zamieszczając odpowiednio skomentowane fragmenty partytur. Rozdział ten jest znakomitą propozycją poznawczą dla studentów dyrygentury lub melomanów zainteresowanych kontekstem Symfonii „Odrodzenie” w literaturze karłowiczowskiej lub szerzej – w muzyce przełomu wieków XIX i XX.

Strony 101 – 126 to rozdział piąty zatytułowany *Kształtowanie przez dyrygenta dzieła programowego*. Doktorant opisuje problemy z jakimi zetknął się w przygotowaniu wykonania Symfonii – te problemy w podobnym stopniu występują w realizacji każdej niemal partytury a nie tylko dzieła programowego w relacji do takiego czy innego zespołu orkiestrowego. Co do zawartości rozdziału wyrażam opinię bardzo pozytywną. Dla adeptów dyrygentury zbliżających się ku dziełu Karłowicza jest to świetny materiał poglądowy. Doktorant prawidłowo opisuje kłopoty i dylematy dyrygenta między partyturą a muzykami. Czasem jednak wyciąga niespójne wnioski. Na przykład na podstawie faktu powierzania przez kompozytora wielu istotnych, słyszalnych motywów muzykom grającym drugi głos dowodzi przekonania Karłowicza o wysokich, wyrównanych umiejętnościach wszystkich muzyków orkiestry. Odpowiedzią na tezę o takim przekonaniu kompozytora niech będzie moja kontrteza o znakomitym warsztacie instrumentacyjnym autora *Odrodzenia*. Rozszerzając kontekst badania partytury o inne instrumenty i sąsiednie takty można pokusić się o udowodnienie przekonania, że motyw powierza się drugiemu głosowi dlatego, żeby uniknąć krzyżowania linii motywicznych pierwszego i drugiego głosu, pierwszy głos musiałby zejść dość nisko albo wykonywać znaczący skok przed lub po powierzonym motywie. Często drugi głos rozpoczyna *crescendo*, następnie w progresji w wyższym rejestrze lub górnej oktawie dołączają pierwsze głosy – w ten sposób kompozytor buduje klarowne i barwowo czytelne podejścia *crescendo* do kulminacji. Doktorant wierny swojemu założeniu bada np. instrumentację pierwszego tematu Symfonii w ekspozycji i reprzyzie. Analizuje prawidłowo.

Faktyczną odpowiedź, czyli wniosek pobadawczy kształtu instrumentacyjnego „Odrodzenia” czytam dopiero na stronie 126: „W symfonii Karłowicza nie występują dwa takie same miejsca, zawsze różnią się między sobą, (...)” I bardzo cieszy, że takie podsumowanie badania problemów wykonawczych Symfonii zostało wyraźnie podane. Dla porządku zwrócę jeszcze uwagę na znalezione zapewne podczas pracy z orkiestrą błędy w materiale nutowym. Doktorant nie rozstrzyga, czy usterki dotyczą partytury, materiału orkiestrowego, czy i w jakim stopniu poddał badaniu autograf Symfonii. Niedokładności wysokości dźwięków (braki krzyżyków lub bemoli) dotyczą w równym stopniu partytury i głosów, choć niektóre wskazane przez Doktoranta miejsca są w partyturze jednak prawidłowe, czyli usterka była nie w partyturze a w głosie (np. część czwarta, piąty takt *Allegro ben moderato*, pierwsza trąbka). W dziesiątym takcie litery B w *Scherzo* pierwsze skrzypce powinny grać nie C jak napisał Doktorant ale cis³. W siódmym takcie litery L, jeśli brakuje kasownika przy b¹ w klarncie, brakuje go też w pierwszym oboju przy as¹ w analogicznej mierze taktu (powinno brzmieć a). Zatrzymajmy się chwilę przy przykładzie 64 – szesnastki w druku zostały zastąpione *tremolo* – moim zdaniem słusznie. Szkoda jednak, że Doktorant nie rozwija zagadnienia sześciu taktów litery K, gdzie wydrukowano w sekcji smyczkowej szesnastki a my nie dowiadujemy się, czy zretuszowano je na *tremolo* (oczywiście z wyjątkiem dwóch pierwszych taktów altówek) czy też pozostawiono szesnastki.

Zakończenie dysertacji zbiera refleksje Doktoranta dot. przedmiotowego dzieła. Przyjmuję te refleksje ze zrozumieniem i życzliwością. Zaskakuje mnie nieco akapit dotyczący pracy przy wykonaniu dzieła w Filharmonii Podkarpackiej. Problematyka materiałów nutowych polskich kompozytorów jest mi szczególnie bliska i znana ze szczególnym uwzględnieniem Moniuszki, Chopina i właśnie Karłowicza. Z treści tego akapitu wnoszę, że Doktorant był zaskoczony, że w Rzeszowie pojawił się nowy, dotąd nie grany i nie opracowany materiał Symfonii. Z przykładów przekazanych mi przez moich mistrzów oraz z własnego doświadczenia podpowiem, że szczególnie przed ważnym, przewodowym lub egzaminacyjnym koncertem warto zawnoczu przejrzeć nuty u wydawcy lub we właściwej bibliotece i ustalić, który materiał ma być wysłany orkiestrze, względnie samemu dokonać w nim uprzednio notatek, by w czasie prób koncentrować pracę zespołu na znacznie ważniejszych zadaniach.

Bibliografia pracy liczy zaledwie dziewięć pozycji. W treści *Opisu dzieła artystycznego* nie brakuje jednak żadnych niezbędnych informacji, może z wyjątkiem przywołania osoby prof. dr hab. Jerzego Salwarowskiego redaktora wydania partytury Symfonii „Odrodzenie”, na kanwie którego to wydania Doktorant przygotował swoje dzieło artystyczne. Jestem przekonany, że nieoficjalna rozmowa lub zupełnie oficjalny wywiad z prof. Jerzym Salwarowskim dołączony do pracy wzbogaciłby warstwę analityczno-opisową dzieła artystycznego.

Praca zawiera 64 przykłady nutowe z wydania PWM z 1993 r.

5. Konkluzja

Zgodnie z art. 13 ust 1 ustawy z dn. 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jedn. DzU.2017.1789) rozprawa doktorska przygotowana pod opieką promotora powinna stanowić oryginalne dokonanie artystyczne, oraz wykazywać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej lub artystycznej oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.

Moim zdaniem przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska mgra Dawida Runtza zawierająca dzieło artystyczne wraz z opisem spełnia kryteria wymagania ustawowego. W prezentacji dzieła artystycznego mgr Dawid Runtz wykazał się profesjonalną i skuteczną pracą dyrygencką.

Opis dzieła artystycznego stanowi praca pisemna oparta na źródłach, z wystarczającą bibliografią i prawidłowo opatrzona przypisami. Przedstawia ona osobę kompozytora w aspekcie biograficznym, osobowościowym i artystycznym, przedstawia dzieło w kontekście filozoficznym, programowym i formalnym, podejmuje problematykę przygotowania koncertu w wielu aspektach, wreszcie opisuje istotę tematu przewodu doktorskiego. Praca przedstawia wysoki poziom w zakresie komunikatywności i poprawności językowej oraz w zakresie redakcyjnym i wydawniczym. Pojedyncze usterki dotyczą pozostawiania przyimków na końcu wiersza.

Uwagi krytyczne, które zawarłem w recenzji są, w moim przekonaniu, formą prowadzenia dyskursu naukowego i mają na celu doskonalenie warsztatu artystyczno-naukowego Doktoranta w jego dalszej działalności.

Przyjmuję dzieło artystyczne i oceniam je pozytywnie.

Przyjmuję opis dzieła artystycznego i oceniam go pozytywnie.

Ponieważ rozprawa doktorska mgra Dawida Runtza pt. *Mieczysław Karłowicz „Odrodzenie”- moja interpretacja idei twórczej Symfonii* spełnia wymagania ustawowe, **rekomenduję** Radzie Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie **kontynuację procedury** zmierzającej do nadania stopnia doktora.

