

Dr hab. Irena Bieńkowska
Instytut Muzykologii
Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 32
00-927 Warszawa
i.bienkowska@uw.edu.pl

Warszawa, 10 sierpnia 2021

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jakuba Dmeńskiego
pt. *Suity orkiestrowe i klawesynowe Johanna Caspara Ferdinanda Fischera (1656–1746) –
inspiracje i indywidualne rozwiązania,*
napisanej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie
pod kierunkiem dr hab. Danuty Popinigis

Johann Caspar Ferdinand Fischer był jednym z najbardziej uznanych i cenionych twórców schyłku XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Dorobek kompozytorski Fischera, który jako jeden z pierwszych twórców zaimplementował suitę orkiestrową na grunt muzyki klawiszowej i twórczo ten gatunek rozwinął, od lat budzi zainteresowanie badaczy. Chociaż życie i twórczość kompozytora stanowiły przedmiot wielu rozważań, których efekty zostały przedstawione w artykułach i innych publikacjach już w połowie XVIII wieku, to szersze zainteresowanie postacią i jego twórczością odnotowano dopiero w II połowie XX wieku. Fischer, solidnie wykształcony w kolegium pijarów w Schlackenwerth (obecnie Ostrov) na zachodzie Czech, przez całe swoje życie działał jako muzyk nadworny – najpierw na dworze Juliusa Franza Sachsen-Lauenburga w tymże mieście, a następnie u jego zięcia – Ludwika Wilhelma Badeńskiego w Rastatt w Badenii-Wirtembergii. Jego dzieła wokalne utrzymane w stylu włoskim, kompozycje organowe w stylu niemieckim oraz, będące przedmiotem zainteresowania Autora recenzowanej pracy, kompozycje orkiestrowe i klawesynowe, które powstały pod znacznym wpływem twórczości Jeana Baptiste’a Lully’ego, wywarły istotny wpływ na twórców niemieckich.

Przedkładana do recenzji praca, licząca ponad 170 stron, składa się z sześciu rozdziałów poprzedzonych wstępem i uzupełnionych aneksem. Wstęp zawiera szczegółowe omówienie literatury przedmiotu i edycji źródłowo-krytycznych dzieł Fischera. Rozdział pierwszy poświęcono sylwetce kompozytora i przeglądowi jego twórczości (z podziałem na muzykę religijną, sceniczną i instrumentalną), druga część pracy dotyczy poszukiwań źródeł powstania zbioru suit orkiestrowych *Le Journal du Printemps*, trzecia została poświęcona

analizie tegoż zbioru, czwarta przedstawia muzyczno-kulturowy kontekst powstania suit klawesynowych, piąta – ich opis, zaś szósta została poświęcona porównaniu zbioru suit orkiestrowych z klawesynowymi. Pracę wieńczy wykaz skrótów, bibliografia, aneks w którym wymieniono starodruki (4), rękopisy (8), wybrane wydania źródłowo-krytyczne (7) oraz faksymilowe (2) suit bądź ich części.

Konstrukcja pracy jest czytelna i logiczna. Można jednak zastanowić się, czy nie bardziej przejrzysty byłby podział pracy na mniejszą liczbę części, np., na dwie: 1. Życiorys biografii i twórczości Fischera oraz 2. Suity orkiestrowe i klawesynowe (z uwzględnieniem paragrafów dotyczących genezy powstania, tła kulturowo-historycznego i omówienia cykli).

Mgr Jakub Dmeński wykazał się w prezentowanej pracy solidnym warszatem naukowym. W części pierwszej rozprawy, na podstawie istniejącej literatury, wyczerpująco przedstawił dane biograficzne twórcy, postacie kompozytorów z którymi Fischer zetknął się na kolejnych etapach życia i działalności, a także chlebodawców Fischera – książąt von Sachsen-Lauenburg i Baden-Baden. Podczas lektury tego rozdziału natrafiłam na kilka niezupełnie trafnych (względnie niejednoznacznych) sformułowań. Na stronie 29, wspominając o poszerzeniu składu kapeli nadwornej przez Ludwika Jerzego (rządy 1727–1761) i Augusta Jerzego (rządy 1761–1771) Badeńskich, Autor wymienia jako nowe instrumenty, o które poszerzono skład zespołu: flety trawerso (które nie budzą zastrzeżeń) i oboje. W tym drugim przypadku wydaje się to być niefortunnym przeoczeniem Autora pracy, bowiem instrument ten, jak wiadomo, stanowił podstawę nawet niewielkich liczbowo zespołów barokowych i trudno uwierzyć, by nie było go w składzie kapeli Ludwika Wilhelma Badeńskiego (Autor nie podaje źródła informacji, na które powołuje się wspominając o nowych instrumentach). Pewna nieścisłość wkradła się także na s. 32–33 przy próbie odtworzenia składu zespołu badeńskiego z pierwszych lat działalności Fischera. Otóż określenia „tympano” i „tympanotriba” pojawiające się w źródłach i cytowane w pracy przez Rudolfa Waltera, na którą powołuje się Jakub Dmeński, nie oznaczają bębniści, lecz kotlistów, którzy wraz z trębaczami wchodziłi m.in. w skład zespołów muzyki reprezentacyjnej, obecnych na wszystkich większych dworach arystokratycznych XVII- i XVIII-wiecznej Europy. W dalszej części rozdziału pierwszego Autor dokonał syntetycznego przeglądu twórczości Fischera, okraszony licznymi ilustracjami kart tytułowych, słów wstępu i dedykacji z dzieł wydanych za życia kompozytora. Tłumaczenia wstępnych partii starodruków niewątpliwie są wartością dodaną przedkładanej do recenzji pracy.

Rozdział drugi – wyjątkowo ciekawy – został poświęcony recepcji muzyki J.-B. Lully’ego w środowisku niemieckim i przedstawieniu hipotez dotyczących możliwości poznania jego muzyki przez J. Fischera. Autor wyczerpująco, ale jednocześnie w sposób syntetyczny przedstawił twórczość kompozytorów niemieckich zainspirowanych stylem francuskim – Geora Bleyera (Fischer najpewniej spotkał się z nim w kapeli dworskiej księcia Juliusa Franza von Sachsen-Lauenburga), Johanna Sigismunda Kussera, Philippa Heinricha Erlebacha, Ruperta Ignaza Mayra i wreszcie Georga Muffata. Zarysowanie stylistyczno-historycznego tła twórczości suitowej Fischera wypadło w pracy bardzo interesująco. W paragrafie drugim tego rozdziału (s. 59) Autor przedstawia istniejące w literaturze przedmiotu hipotezy, powołując się na pracę Rudolfa Waltera, i stwierdza, że Fischer najpewniej nie miał dostępu do partytur utworów Lully’ego podczas działalności na dworze w Schlackenwerth z powodu niewielkiego zespołu muzycznego, który na nim działał. Otóż nie musiało tak być. Prace Aliny Żórawskiej-Witkowskiej dotyczące muzyki na warszawskim dworze Augusta II oraz moja praca poświęcona muzyce na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła¹ w Białej i Słucku dowodzą, że pod koniec XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku na dworach nie dysponujących rozległym zespołem wykonawczym istniała praktyka korzystania z twórczości Lully’ego w inny sposób. Tworzono tzw. *ouvertures* – rodzaj kompozycji składających się z kilku do kilkudziesięciu fragmentów wyjętych z dzieł scenicznych mistrza, poprzedzonych uwerturą i dostosowanych obsadowo do możliwości zespołu, który miał je wykonywać. Tego typu *ouvertures* – rodzaj suit orkiestrowych – zachowały się m.in. w repertuarze wspomnianego dworu warszawskiego Augusta II (przeznaczone na 12–16 osób) czy dworu radziwiłłowskiego (dla 3–4 wykonawców). Wracając do przedstawionej przez Autora hipotezy R. Waltera: niewielki zespół działający w Schlackenwerth nie oznaczał, że tamtejsze zbiory muzyczne nie zawierały partytur dzieł Lully’ego. Co więcej, nie można wykluczyć, że Fischer mógł przygotowywać na ich podstawie *ouvertures* dla miejscowego zespołu muzycznego, dogłębnie zapoznając się ze stylem mistrza.

Rozdział trzeci poświęcono omówieniu ośmiu pięciogłosowych suit orkiestrowych z 1695 roku zawartych w zbiorze pt. *Le Journal du Printemps*. Czytelnie poprowadzony opis kompozycji (budowa cyklu, omówienie części składowych suit – uwertur, tańców, części charakterystycznych) poprzedza Autor rozważaniami na temat obsady zbioru. Umiejętnie wiąże zastosowaną przez Fischera obsadę z adresatem dedykacji zbioru i tradycją podobnych

¹ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s.325–327; I. Bieńkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760)*, Warszawa 2013, s. 82–84.

kompozycji w twórczości francuskiej i niemieckiej. W podsumowaniu rozdziału Autor zwraca uwagę na sprawne operowanie przez Fischera idiomem muzyki francuskiej (poprzez formę, obsadę i sposób kształtowania frazy muzycznej), wpisanie się w tradycje niemieckich lullistów (za sprawą wprowadzenia do piątej suity tańca o nazwie *traquenard*) oraz dołączenia elementów nowych – zdwojenie dwóch najwyższych głosów w suitach I i VIII przez trąbki. Całość rozdziału uzupełniona została licznymi przykładami muzycznymi.

Rozdział czwarty dotyczy okoliczności powstania dwóch zbiorów suit klawesynowych z 1698 i 1736 roku, poświęconych przedstawicielkom płci pięknej – Franciszce Sybilli Badeńskiej, protektorce i uczennicy Fischera, oraz jej wnuczce Elżbiecie Auguście, także kształconej muzycznie przez kompozytora. Mimo dzielącej zbiory dość znacznej różnicy czasu powstania Autor zdecydował się zarówno w tym, jak i następnym rozdziale omówić je łącznie. Kolejne paragrafy tego rozdziału poświęcono omówieniu typu suit w twórczości kompozytorów niemieckich, głównie Johanna Jacoba Frobergera, oraz francuskich, a także oddziaływaniu muzyki włoskiej, w szczególności twórczości Arcangelo Corellego, które jest dostrzegalne w suicie siódmej Fischera ze zbioru *Musicalisches Blumen-Büchlein*.

Rozdział piąty to opis budowy cykliów suit klawesynowych – ośmiu ze zbioru *Musicalisches Blumen-Büchlein* i dziewięciu z *Musicalischer Parnassus*, następnie form składających się na suity (tu zaskakująco i chyba niepotrzebnie została zmieniona kolejność omówienia części składowych w stosunku do rozdziału trzeciego pracy – najpierw tańce, a następnie preludia otwierające większość cykliów). Rozważania dotyczące preludiów uzupełniono przypomnieniem definicji zaproponowanych przez teoretyków XVII i XVIII wieku – Athanasiusa Kirchera i Johannes Matthesona – wyjaśniających, czym jest rodzaj komponowania określane mianem *stylus phantasticus*. Bardzo ciekawy i przydatny dla wykonawców jest paragraf rozdziału dotyczący ornamentyki i oznaczeń metrycznych zastosowanych w suitach Fischera. Autor nie tylko te oznaczenia przedstawia, ale także odnosi do propozycji analogicznych pojawiających się w kolekcjach muzyki francuskiej (np. u Jean-Henry'ego D'Angleberta czy Nicolasa Lebègue'a) tego czasu i słownikach (np. Sebastiena de Brossarda).

W rozdziale ostatnim Autor dowodzi związku pomiędzy suitami orkiestrowymi i klawesynowymi Fischera. Związek ten jest zdecydowanie bardziej dostrzegalny pomiędzy powstałymi w odstępie trzech lat *Journal du Printemps* i *Musicalisches Blumen-Büchlein* (znaczące podobieństwa w konstrukcji cyklu VI suity orkiestrowej i IV klawesynowej), niż w przypadku, co całkiem zrozumiałe, późnego dzieła, jakim był zbiór *Musicalischer Parnassus* – tu Autor wskazuje na pewne analogie w uwerturze suity pt. *Calliope* do uwertur

orkiestrowych. Pewien niedosyt, jeśli chodzi o zbiór *Musicalischer Parnassus*, budzi kwestia sygnalizowanego przez Autora (ale nie rozwiniętego wystarczająco) wątku stylu galant. Wprawdzie w rozdziale piątym (s. 112) przy omawianiu tańców – w tym cieszących się coraz większą popularnością menuetów – Autor poświęca dwa zdania na wskazanie typowych cech tego stylu w odniesieniu do menuetów z *Musicalischer Parnassus*, nie daje to jednak szerszego wyobrażenia o obecności tej stylistyki w całym cyklu.

Pracę wieńczy rozdział podsumowujący, w którym Autor umieszcza twórczość instrumentalną Fischera w kontekście ogólniejszych zjawisk w muzyce niemieckiej XVII i XVIII wieku. Szczególna uwaga została poświęcona podkreśleniu znaczenia poszerzonego i przekształconego przez Fischera modelu suity klawesynowej charakteryzującego się swobodą formalną.

Praca mgr Jakuba Dmeńskiego bazuje na rozległej bazie bibliograficznej (ponad 90 pozycjach), która została w rozprawie umiejętnie wykorzystana. Uznanie należy się Autorowi za sięgnięcie do materiałów źródłowych (np. rękopisów i pierwodruków dzieł Fischera) czy fragmentów tekstów źródłowych, tj. traktatów teoretycznych. Liczne przykłady muzyczne zamieszczone w pracy ułatwiają śledzenie narracji Autora.

Niewątpliwą zaletą pracy jest wyjątkowo staranna jej redakcja i strona językowa. Autor posługuje się świetną i precyzyjną polszczyzną. Wielokrotnie przytaczany materiał źródłowy (dedykacje, komentarze, wstępy do druków) za każdym razem jest przetłumaczony na język polski. Te źródłowe fragmenty stanowią niezwykle cenny materiał zarówno dla wykonawców dzieł J. Fischera, jak i muzykologów.

Podsumowując należy stwierdzić, że wymienione w recenzji drobne potknięcia nie umniejszają zalet pracy i mojej wysokiej jej oceny. Z satysfakcją stwierdzam, że przedłożona do oceny rozprawa mgr Jakuba Dmeńskiego spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim, dlatego wnoszę o dopuszczenia Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

