

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Jakuba Dmeńskiego  
pt. *Suity orkiestrowe i klawesynowe Johanna Caspara Fischera (1656-1746) - inspiracje i  
indywidualne rozwiązania***

**napisanej w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina  
Dziedzina: sztuki muzyczne, dyscyplina: kompozycja i teoria muzyki  
pod kierunkiem dr hab. Danuty Popinigris**

Przedstawiona do recenzji praca doktorska mgra Jakuba Dmeńskiego stanowi istotne i właściwie jedyne tak szeroko zakrojone w polskim piśmiennictwie muzycznym źródło wiedzy odnoszące się do twórczości Johanna Caspara Fischera. I to pragnę na wstępie zdecydowanie podkreślić. Doktorant wskazał, że jest rzeczą zadziwiającą jak niewiele istnieje opracowań poświęconych muzyce i życiu kompozytora w odniesieniu do tego, jak ważną rolę spełnił w historii muzyki. Treść tej pracy wraz ze wszystkimi kontekstami wyraźnie to ukazują. Dlatego nie ulega wątpliwości, że mgr Jakub Dmeński podjął się realizacji ważnego tematu i w pełni należy to docenić. Niekwestionowaną wartość posiadają także przedstawione analizy muzyczne prezentowanego dorobku Johanna Caspara Fischera, wzbogacone o elementy komparatystyczne.

### **1. Tytuł i problematyka rozprawy**

Temat recenzowanej rozprawy został sformułowany jasno i precyzyjnie, wskazując zarówno na konkretny zakres twórczości, jak i postać samego kompozytora. Najważniejszy akcent został położony na twórczość suitową w obsadzie orkiestrowej, jak i solowej - na klawesyn. Najistotniejsze dla podjętego tematu wydają się słowa cytowane we *Wstępie* przez Doktoranta, wypowiedziane u progu XX wieku, w 1899 roku przez Maxa Seifferta, niemieckiego muzykologa: „Fischer jest pierwszym, który otwarcie i w pełni świadomie odwrócił się od wąsko określonej formy Frobergera, chcąc pochwycić sztandar nowofrancuskiej suity [...]” (s. 6). Czytelnik rozprawy zostaje od razu ustawiony w odpowiedniej optyce, która niekoniecznie jest z gruntu taka oczywista. Analizując bowiem twórczość suitową Johanna Sebastiana Bacha, do którego odwołania w treści pracy są dość częste, zapominamy, albo w ogóle nie zdajemy sobie sprawy, gdzie znajdują się podwaliny tych utworów i u kogo pojawiły się wcześniej, aby stać się punktem wyjścia do bardziej

zaawansowanych postaci gatunku tak podstawowego dla muzyki baroku, jakim była suita. Utwory Johanna Caspara Fischera były znane Johannowi Sebastianowi Bachowi. Wskazuje na to choćby Christoph Wolff w fundamentalnej monografii o kompozytorze. Wspomina, że słynna legenda związana z „rękopisem przepisywanym przy świetle księżyca” wskazuje, jak bogata była biblioteka muzyki klawiszowej jego brata Johanna Christoha Bacha, w której znajdowały się także utwory Johanna Caspara Fischera<sup>1</sup>. I na ostateczne potwierdzenie znajomości jego muzyki Wolff wspominał sprostowanie, jakiego udzielił Carl Philipp Emanuel Bach w korespondencji z autorem pierwszej biografii o Bachu - Johannem Nicolasem Forkelem: „że poza Frobergerem, Kerllem i Pachelbelem jego ojciec lubił i studiował dzieła [Girolama] Frescobaldiego, kapelmistrza z Baden [Caspara Ferdinanda] Fischera [...]”<sup>2</sup>. Nie mam zatem wątpliwości, że podjęta w pracy problematyka jest niezwykle istotna dla pełniejszego zrozumienia i poznania rozwoju muzyki i jej kontekstów w ówczesnej Europie, zwłaszcza drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Był to przecież czas intensywnego rozwoju gatunków muzycznych, które do dziś stanowią podwaliny muzycznej twórczości. Doktorant poświęcił owym związkom i kontekstom odpowiednie fragmenty rozprawy. Wskazał także we *Wstępie* na zakres literatury, jaki powstał do tej pory o twórczości Johanna Caspara Fischera. Jest ona nadal niewystarczająca, a polska literatura przedmiotu w tym temacie właściwie nie istnieje. Mamy zatem kolejny argument świadczący o wadze podjętego tematu. Główny akcent został położony na muzykę instrumentalną Fischera - orkiestrową i klawiszową (klawesynową) - w tym trzy najważniejsze zbiory: *Le Journal du Printemps* (suity orkiestrowe), *Musicalisches Blumen-Büschlein* i *Musicalischer Parnassus* (suity klawesynowe). Istotnym elementem pracy jest, w odniesieniu do wspomnianych zbiorów, aneks wskazujący na zachowane źródła-przekazy tych utworów. Jego omówienie znajdzie swoje miejsce poniżej. Wymienione powyżej uwagi wskazują, co chciałabym stwierdzić już na początku recenzji, że mamy do czynienia z wartościową rozprawą. A poniższe uwagi niechaj staną się pomocne w jej uzupełnieniu w przyszłości.

## 2. Struktura i treść rozprawy

Rozprawa doktorska mgra Jakuba Dmeńskiego obejmuje 172 strony wydruku komputerowego formatu A4 i składa się ze: spisu treści, wstępu, sześciu rozdziałów,

---

<sup>1</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach - muzyk i uczony*, tłum. Barbara Świdowska, Warszawa 2011, s. 78.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 127.

podsumowania, wykazu skrótów, bibliografii, aneksu, spisu ilustracji, spisu przykładów i spisu tabel oraz streszczenia w języku angielskim.

Struktura pracy jest przejrzysta i logiczna, uzasadniona merytorycznie i metodologicznie. Poszczególne rozdziały wzajemnie się dopełniają, co pozwoliło Autorowi w sposób zadowalający przedstawić problematykę zakresloną tematem recenzowanej rozprawy. Są jednak kwestie, które budzą moje wątpliwości jako czytelnika i recenzenta, co poniżej przedstawiam.

We *Wstępie* (s. 4-20) Autor skupił się w początkowych akapitach na ukazaniu stanu badań i literatury przedmiotu z odniesieniami do analizowanej w kolejnych rozdziałach wybranej twórczości Johanna Caspara Fischera, jej inspiracji oraz wpływów i związków z innymi kompozytorami. Ze względu na dość obszerny i interesujący zakres tej części *Wstępu* sugeruję, aby wewnątrz niego wyodrębnić dwie części. Wspomniana powyżej mogłaby stanowić *Literaturę przedmiotu*, a następujące dalej omówienie zakresu i celu pracy byłoby kolejnym, ale rozdzielnym elementem *Wstępu*. Na tych kilkunastu stronach pojawiają się pewnego rodzaju „zaniedbania” merytoryczne, które utrudniają czytelnikowi odbiór lub budzą niepewność, wątpliwości czy niezrozumienie. Już na s.1 *Wstępu*, w pierwszym akapicie Autor użył spolszczonego imienia „Jan” w odniesieniu do Johanna Sebastiana Bacha i konsekwentnie stosuje ten zapis w całej rozprawie. Nie mogę się z tym zgodzić, tym bardziej, że pozostałe imiona wspominanych i omawianych kompozytorów zapisane zostały w postaci oryginalnej. Dalej, na s. 6 czytamy, że „Fischer przywrócił na grunt niemiecki francuskie ozdobniki w ich oryginalnej postaci”. Od razu nasuwa się pytanie: A kiedy z nich zrezygnowano na gruncie niemieckim? Wyjaśnienie tej kwestii nie znajduje swego odzwierciedlenia w treści pracy. Z kolei na s. 11 został wymieniony „Couperin” bez wskazania imienia, a treść nie rozstrzyga jednoznacznie czy Autor miał na myśli Louis’a czy François’a Couperin’a. Na s. 12 pojawia się odniesienie do „temperatury równomiernej”, w której zdaniem wspominanych autorów odpowiednich publikacji, nie powinny być wykonywane utwory Fischera. I to budzi moje duże wątpliwości, bowiem zagadnienie ówczesnych strojów brzmieniowych ani w tym miejscu, ani w dalszej części rozprawy nie zostało podjęte, szerzej omówione w odniesieniu do analizowanej twórczości. Jest to na tyle ważne zagadnienie, że albo nie należy o nim wspominać w ogóle albo - jeśli już się pojawiło - bezwzględnie omówić szerzej w dalszej części rozprawy. Można by je ująć w osobny rozdział lub rozszerzyć rozdział 4. Brzmienie muzyki XVII- i XVIII-wiecznej Europy było silnie zdeterminowane różnorodnością strojów brzmieniowych. Miało to wpływ na jej afektywny

przekaz i zarazem odbiór. Jeśli zatem afekty czy szerzej pojęta retoryka muzyczna nie znalazły w pracy swego odniesienia do analizowanej twórczości Fischera - to jestem zdecydowanie za tym, aby Autor zdecydowanie opowiedział się w tym fragmencie *Wstępu*, że aspekt temperacji w odniesieniu do utworów Fischera zostanie pominięty. Temat temperacji pojawia się jeszcze na s. 46 w ustępie omawiającym zbiór muzyki instrumentalnej *Ariadne Musica*, w którym występuje „mnogość tonacji, których efektywne wykorzystanie było trudne, zwłaszcza że w owym czasie nie stosowano temperacji równomiernej”. Szkoda jednak, że ten aspekt nie znalazł swego pogłębienia w prezentowanej pracy. A informacje na ten temat zawarte na stronie kolejnej tylko wskazują ( s. 47), że Autor mógłby ten wątek rozwinąć, tym bardziej, że posiada jako klawesynista kompetencje w tym względzie.

Pewien niepokój budzi sformułowanie, które znalazło się na s. 12, w przypisie 48: „praca Michaela Lorena Curry w znacznej mierze jest powtórzeniem pracy Consoelli Ward Phelps”. Z pewnością jest to pewnego rodzaju skrót myślowy, ale czytelnik odnosi wrażenie, że Autor wysnuwa posądzenie o plagiat. Zwracam na to uwagę, ponieważ takie sformułowania mogą mieć daleko idące konsekwencje. We *Wstępie* pojawia się nawiązanie do formy fantazji u Carla Philippa Emanuela Bacha, co stanowi oczywiście interesujące ukazanie ciągłości rozwoju tej formy, a jednocześnie jej niezwykle fascynujących postaci, jakie choćby przybierała w twórczości klawiszowej wspomnianego syna Johanna Sebastiana. Dopomnę się tutaj o moją książkę pt. *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka - Stylistyka - Dzieło* ( Poznań 2003, dodruk 2014), której Doktorant nie ujął, a która jest jedyną jak do tej pory w polskim piśmiennictwie muzycznym pozycją na temat twórczości drugiego syna kantora z Lipska. Omawiam w niej m.in. „swobodne” fantazje tegoż kompozytora. We *Wstępie* pojawia się także fundamentalna kwestia: pytanie o instrument klawiszowy, na który Johann Caspar Fischer napisał omawiane w dalszych rozdziałach suitę. Mgr Jakub Dmeński zaprezentował stanowisko Rudolfa Waltera, który w monografii o kompozytorze z 1990 roku (Autor zaznaczył, że jest to najobszerniejsza praca na temat Fischera) nie rozstrzygnął kwestii, na który z instrumentów klawiszowych komponował suitę ze zbioru *Musicalisches Blumen-Büschlein*. Dotyczy to zapewne także drugiego omawianego w pracy zbioru muzyki klawiszowej *Musicalischer Parnassus*. Bardzo żałuję, że Autor jako klawesynista nie wszedł w polemikę z autorem monografii. Odwołując się ponownie do mojej książki o Carlu Philippie Bachu, poświęciłam dużo uwagi zagadnieniom rozwoju instrumentów klawiszowych i cechom wskazującym na użycie odpowiedniego z nich. Nie chcąc rozwijać tego zagadnienia wspomnę tylko, że jest to element, którego moim zdaniem zdecydowanie

zabrakło w pracy. A stwierdzenie Doktoranta (s. 16): „w pracy przyjąłem, że kompozycje z obu zbiorów można zaliczyć do muzyki klawesynowej i w tej kategorii je opisuję” jest dla mnie daleko niezadowolające i w pracy naukowej - bez podania argumentów - właściwie nie do przyjęcia. Tym samym można by zgłosić w tym momencie zarzut odnoszący się do samego tytułu pracy, w którym funkcjonuje pojęcie „suity klawesynowe”. Oczekuję zatem w tym względzie konkretnego odniesienia się Doktoranta do tego zarzutu, które można potraktować jako fundamentalne. Biorąc pod uwagę jednak, że głównym celem pracy Doktorant ustanowił ukazanie drogi rozwoju gatunku (nie formy jak zapisano na s. 19) suity, nie podważam w tym momencie słuszności jej merytorycznego i metodologicznego konceptu. Niezwykle lapidarnie potraktował także Autor sprawę obecności pojedynczych utworów Fischera czy opracowań suit na różne składy instrumentalne - a zatem kwestię recepcji jego dzieł. Podsumowanie typu, że kompozycje pojawiają się np. w wydaniach zbiorowych „utworów dawnych mistrzów” bez wskazania konkretnych przykładów jest zbyt skrótowym potraktowaniem tego wątku. Mgr Dmeński nie wskazał także, a warto byłoby to zrobić już w tym miejscu, z jakich wydań suit orkiestrowych i klawesynowych będzie korzystał w dalszych rozdziałach. Nader skrótowo, bo zaledwie na niespełna dwóch stronach *Wstępu*, na zakończenie, omówił Doktorant strukturę przedstawionej rozprawy (s. 19-20). Nie ma niestety żadnej informacji o zastosowanych w pracy metodach badawczych, w szczególności tych z zakresu analitycznego.

Przedstawiona przeze mnie pewnego rodzaju analiza *Wstępu* miała na celu wskazanie właśnie owych „zaniedbań” merytorycznych, które albo pojawiają się w sposób niezrozumiały dla czytelnika, albo poruszają fundamentalne zagadnienia, które nie znalazły swej kontynuacji w dalszych rozdziałach rozprawy. Podsumowując: najważniejsze w tym zakresie braki to nierozwinięcie zagadnień związanych z temperacją i uzasadnieniem wyboru klawesynu jako instrumentu, na który Johann Caspar Fischer napisał dwa zbiory solowych suit.

Zasadnicze rozdziały pracy (II-V) omawiające i analizujące wybrane zbiory suit poprzedził Doktorant rozdziałem, w którym przedstawił sylwetkę Johanna Caspara Fischera i jego twórczość. Jest on ujęty przejrzysto i proporcjonalnie do pozostałych części pracy. Doktorant zebrał, korzystając z pozyskanej literatury przedmiotu, najważniejsze informacje w tym zakresie. Kilka jednak uwag odnoszących się do tego rozdziału pragnę przedstawić. Niepotrzebna wydaje się biograficzna notka o Christophe Bernhardzie (s. 23-24), która ma charakter encyklopedyczny. Istotnym byłoby, aby Autor skupił się tylko na ważnych

kwestiach związanych z wpływem tego kompozytora na twórczość Fischera. Pragnę podkreślić, że właśnie najbardziej interesującym aspektem tej biograficznej części jest wskazywanie przez Autora związków z poszczególnymi muzykami i kompozytorami, pojawiającymi się w jego życiu, którzy mieli wpływ na jego wykształcenie muzyczne. Ważne jest także zwrócenie uwagi na protektorów jego kariery. Taką osobą była choćby Franciszka Sybilla von Sachsen-Lauenburg (s. 27-32). Na kolejnych stronach wspomniane są zachowane miedzioryty przedstawiające „Festyn chiński” zorganizowany przez Franciszkę Sybillę w 1729 roku na zamku w Ettlingen. Autor wspomina, że jeden z nich przedstawia orkiestrę złożoną z 21 muzyków. To znakomite ikonograficzne świadectwo ówczesnej praktyki wykonawczej w XVIII-wiecznych Niemczech. Szkoda tylko, że Doktorant nie zamieścił ilustracji owego miedziorytu w tym miejscu pracy. Ówczesna ikonografia, na co wskazują liczne przykłady, dokładnie odzwierciedlała rzeczywistość. Twierdzenia zatem mgra Dmeńskiego, że na tej podstawie nie można „odtworzyć ówczesnego faktycznego składu orkiestry” dworu badeńskiego, na którym Fischer pracował, moim zdaniem jest niezgodne z tym, czego sama doświadczyłam w badaniach nad źródłami ikonograficznymi z tego czasu. Odwołując się choćby do czasów bachowskich w publikacji *Europäische Musik in Schlaglichtern* (red. Peter Schnaus, Berlin 1990) zamieszczona została ilustracja zatytułowana „Próba kantaty”, która przedstawia grających muzyków. Nie wchodząc w szczegóły, na podstawie tego obrazka ustalono wiele niezwykle ważnych aspektów ówczesnej praktyki wykonawczej. Nie można zatem w tak lekkomyślny sposób traktować wspomnianego miedziorytu, tym bardziej, że czytelnik nie ma możliwości zweryfikowania stanowiska Doktoranta ze względu na brak tego wizerunku w pracy czy choćby odniesienia do miejsca, w którym można go znaleźć ( s. 32). Dalsze rozważania dotyczą właśnie składu orkiestry. Nie zachowały się niestety dokumenty archiwalne, które dałyby wiedzę na ten temat. Mamy jednak kompozycje Fischera, które pisał dla tego dworu. Weryfikacja źródeł, choćby na podstawie zawartości bazy RISM (<https://opac.rism.info>), w której znajdują się 293 rekordy (stan na 15.09.2021) z zachowanymi utworami kompozytora, dałyby pełniejszą wiedzę na temat składu, liczby przekazów rękopiśmiennych i drukowanych, miejsc zachowania itd. Niestety takiej analizy źródłowej zabrakło, a włączony do pracy *Aneks* obejmujący jedynie zbiory suit omawiane w pracy, także nie został przez Doktoranta w żaden sposób skomentowany w pracy. Brak wskazania sygnatur, miejsc zachowania utworów, które w dalszej części są wymieniane (1.2. *Przegląd twórczości*, s. 33-51) również wskazują na zaniedbania w tym względzie. Jedynie tabela zamieszczona na s. 34 z wykazem zachowanych

mszy (1.2.1. *Muzyka religijna*) i podaniem w przypisach numerów rekordów rismowskiej bazy jest dobrym kierunkiem w sposobie prezentacji źródeł tej muzyki. Jednak takich zestawień w odniesieniu do omawianej dalej muzyki instrumentalnej i scenicznej (podrozdziały 1.2.2 i 1.2.3.) zabrakło. Analiza zachowanych przekazów muzyki Fischera na pewno byłaby cennym wkładem Doktoranta do prezentowanej pracy. Z pewnością zasługującym na podkreślenie elementem tej części pracy są zamieszczone dedykacje znajdujące się kartach tytułowych dwóch zbiorów z muzyką religijną, jakie Fischer wydał za życia. Transkrypcja tekstu łacińskiego oraz tłumaczenie stanowi bardzo interesujące źródło wiedzy (s. 36-42). Szkoda jedynie, że Autor opatrzył owe dedykacje bardzo skrótowym komentarzem (s.42). Podobna sytuacja występuje także w podrozdziale o muzyce instrumentalnej (s. 46-51). Pragnę jednak podkreślić, że bez wątpienia jest to bardzo wartościowy od strony naukowo-źródłowej wkład Doktoranta do prezentowanego przeglądu twórczości Johanna Caspara Fischera.

Rozdział drugi pt. *W poszukiwaniu źródeł powstania zbioru suit orkiestrowych „Le Journal du Printemps”* potraktował Doktorant jako pewnego rodzaju wprowadzenie do kolejnego rozdziału analitycznego tych suit. Konsekwentnie takie rozwiązanie będzie także miało miejsce w rozdziale IV w odniesieniu do suit klawesynowych (w zgodzie z moimi wątpliwościami wolałabym operować terminem „klawiszowych”). Postacią centralną w rozdziale drugim jest Jean-Baptiste Lully. Bowiem to w jego muzyce i jej wpływach na niemieckich kompozytorów końca XVII wieku upatruje Doktorant głównych źródeł inspiracji. A zatem także dotyczy to muzyki Johanna Caspara Fischera. Wątpliwości budzi, już na samym wstępie tego rozdziału, powoływanie się na cytaty zaczerpnięte z książki Manfreda Bukofzera *Muzyka w epoce baroku*. Doktorant korzystał z jej polskiego przekładu wydanego w 1970 roku. Nie zapominajmy jednak, że oryginalna wersja w języku angielskim powstała w 1947 roku. I choć nadal jest to publikacja, która ma swoje merytoryczne walory, to jednak w odniesieniu do twórczości Lully’ego i jej miejsca w historii muzyki, należałoby posiłkować się jednak bardziej aktualną literaturą przedmiotu. Ten rozdział jest bardzo interesujący, bowiem ukazuje na niezwykle ważne zmiany, jakie zadziały się w zakresie konstruowania cykliów suitowych w muzyce niemieckiej końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, inspirowanych wpływami francuskimi. W tym, w znacznej mierze dokonania Lully’ego. Pierwszy podrozdział (s. 52-59) to krótki, ale bardzo treściwy fragment o recepcji muzyki tego kompozytora wśród kompozytorów niemieckich końca XVII wieku. A zatem dotyczy to także bezpośredniego wpływu na muzykę Fischera. Wskazanie konkretnych

publikacji z utworami Lully'ego, które ukazywały się w obszarze niemieckim i kompozytorów, którzy czerpali z tego i mieli kontakt z Fischerem, znakomicie uświadamia czytelnikowi wzajemne oddziaływania. W tym fragmencie pracy pojawił się termin, który jest rażący dla mnie w odbiorze. Używanie sformułowań typu „niemieccy lullisci” czy „lullowski” jest dość niezręczne w języku polskim. Nie spotkałam się z takim terminem w polskich tłumaczeniach odnoszących się do muzyki Lully'ego. I zdecydowanie postuluję, aby go nie stosować. Na s. 56 Doktorant powołał się na postać Johanna Matthesona, niezwykle istotną dla niemieckiej muzyki baroku. Podanie w tym miejscu tylko jego nazwiska, bez imienia, jest pewnym zaniedbaniem. Tym bardziej, że Doktorant zdecydowanie dba w całej pracy o tę praktykę konsekwentnego wymieniać pełnego imienia przy nazwiskach omawianych postaci. Drugi podrozdział dotyczy już bezpośrednio suit orkiestrowych Fischera w odniesieniu do inspiracji muzyką Lully'ego. Doktorant wskazuje w tym rozdziale na szalenie istotną kwestię: na obecność w znamienitej kolekcji Philidora (s. 60), francuskiego królewskiego bibliotekarza, utworów Fischera. Fakt ich obecności jako jedynych obcego kompozytora, nie francuskiego, jest sporym wyróżnieniem, co Autor pracy oczywiście podkreślił. Podrozdział, a jednocześnie cały rozdział drugi kończy bardzo enigmatyczne podsumowanie w postaci krótkiego akapitu. I to budzi bardzo duży niedosyt. Bowiem winna się tu znaleźć zdecydowanie dłuższa merytoryczna konkluzja. Mam wrażenie podczas lektury, jakby narracja w sposób zbyt nagły została przerwana. Myślę, że w literaturze przedmiotu powstałej na gruncie polskiego piśmiennictwa bardzo brakuje tak zdecydowanych odniesień do francuskich korzeni gatunku suit, który miał wpływ na XVII - i XVIII-wieczną muzykę europejską, także w odniesieniu do twórczości - suit orkiestrowych - Johanna Sebastiana Bacha. Dlatego tym bardziej zachęcam Doktoranta do rozwinięcia tego wątku.

Rozdział trzeci, jako konsekwentny wynik poprzedniego, zawiera analizę suit orkiestrowych Fischera pod kątem obsady, budowy cyklów i form je tworzących. Tu ponownie pojawia się problem z zamieszczeniem dedykacji z karty tytułowej i braku wskazania wydania, z którego Autor korzystał. Odnajdujemy tu jednak nieco szerszy komentarz. Dodatkowo, obok dedykacji, znalazła się transkrypcja i polskie tłumaczenie krótkiego komentarza, jakie Fischer zamieścił odnośnie sposobu wykonywania kompozycji. Choć wskazówki są dość skromne, to dla prezentowanej pracy mają znaczenie fundamentalne. Budowa cyklów wraz z omówieniem i analizą muzyczną poszczególnych form wchodzących w ich skład została przedstawiona dość tradycyjny analityczny sposób, ale spełnia swoje zadanie. W pełni ukazuje charakter i przebieg tej muzyki. Zamieszczone



przykłady muzyczne posiadają wskazanie źródłowe, co jest ważnym uzupełnieniem. O braku takiej informacji wspominałam powyżej w odniesieniu do rozdziału pierwszego.

Konsekwentnie do rozdziału drugiego i trzeciego, w takim samym zamyśle metodologicznym i merytorycznym, zostały przedstawione kolejne dwa rozdziały. A zatem w rozdziale czwartym Doktorant wskazuje i omawia czynniki, które miały wpływ na genezę powstania i ukształtowania dwóch zbiorów suit „klawiszowych”: *Musikalisches Blumen-Büschlein* i *Musikalischer Parnassus*. Jednocześnie podkreśla już na wstępie ich różnorodność, bogatą inwencję i wyjątkową budowę. Użył nawet bardzo zdecydowanych słów mówiąc o tych zbiorach, że są „ewenementem na gruncie klawiszowej muzyki niemieckiej” (s. 92). I konsekwentnie, wzorując się na wcześniejszej praktyce, Doktorant zamieścił odpisy dedykacji zawartych na kartach tytułowych obu zbiorów, które dzieli prawie czterdzieści lat. Przypomnijmy - pierwszy z nich został wydany w 1698, a drugi w 1736 roku. Tworzą one pewnego rodzaju kłamrę dla twórczości Fischera. Dedykacje zostały przetłumaczone na język polski. Jednak ponownie brakuje wskazania źródła wraz z sygnaturą, z którego korzystał Doktorant. Mimo tych źródłowych mankamentów, tekst dedykacji i ich komentarz jest dużą dodaną wartością tego rozdziału. Ponownie pojawia się postać Franciszki Sybilli - księżna zdecydowanie sprzyjała Fischerowi i jego twórczości. Doktorant stawia nawet hipotezę, że mogła być jego uczennicą, co nie jest wykluczone (s. 98). Nasuwa się tu analogia to podobnej relacji łączącej kilkadziesiąt lat później Carla Emanuela Philippa Bacha i księżniczkę Annę Amalię Pruską (1723-1787), siostrę Fryderyka II, która była także utalentowaną kompozytorką. W dedykacji (poświęconej wnuczce Franciszki Sybilli - Elżbiecie Auguście Franciszce) z drugiego zbioru *Musikalischer Parnassus* pojawia się w oryginale słowo „das Clavier”, co w tłumaczeniu Doktorant określił jako „klawesyn”. Niestety nie mogę się zgodzić z takim bezpośrednim, pozbawionym komentarza, tłumaczeniem. Ponownie odwołuję się do tego, co napisałam powyżej - mgr Dmeński przyjął, że suity są przeznaczone na klawesyn nie podając żadnych argumentów, które by taki wybór potwierdzały. Zgodnie z ówczesną praktyką wydawcy domagali się wręcz stosowania „das Clavier” na kartach tytułowych, aby w ten sposób dostępność utworów była jak najszersza, na wszystkie klawiszowe instrumenty wówczas stosowane. Omawiam szczegółowo to zagadnienie we wspomnianej książce (*Carl Philipp Emanuel Bach ...*, s. 89-115). Trzy kolejne podrozdziały dotyczą odpowiednio kształtu niemieckiej, francuskiej i włoskiej suity **klawesynowej** (sic!). O ile w przypadku Francji rzeczywiście możemy potraktować klawesyn jako instrument dominujący, o tyle w przypadku suity niemieckiej nie

jest to tak jednoznaczne. Podobnie sprawa wygląda w odniesieniu do muzyki włoskiej. Te trzy podrozdziały zajmują łącznie pięć stron (s. 100-105). Wyróżnianie zatem ich w postaci odrębnych podrozdziałów nie jest uzasadnione. Można wszystkie trzy rodzaje wpływów ująć w jeden podrozdział.

Rozdział piąty został skonstruowany na zasadzie porównywania obu zbiorów, co jest o tyle ciekawe, że pamiętając o owej twórczej klamrze, możemy od razu konfrontować zamysły Fischera i ich realizację z początku i końca jego aktywności kompozytorskiej. W pierwszym podrozdziale w sposób zwięzły Doktorant przedstawił budowę cyklów obecną w zbiorach. Na pewno dobrym rozwiązaniem jest użycie do tego celu tabelarycznego zestawienia, co w sposób bardzo przejrzysty uwidacznia z jakich form składają się poszczególne suity. Brak szerszego komentarza tłumacząc faktem, że niejako ten podrozdział stanowi wprowadzenie do kolejnych, w których następują omówienia poszczególnych form. Mgr Jakub Dmeński zastosował w tym miejscu dość niejasny dla mnie podział. Najpierw opisał części taneczne. Jednak uczynił to w dość lapidarny sposób (s. 108-113). Biorąc pod uwagę, że jednak stanowią one zdecydowaną większość w obu zbiorach, nie znajduję uzasadnienia dla takiej postawy. Tym bardziej, że w tym krótkim podrozdziale jest obecnych wiele stwierdzeń, które zdecydowanie można by rozszerzyć o głębszą refleksję analityczno-teoretyczną. W odniesieniu do gawota, bourrée czy menueta Autor użył twierdzenia „ciążą w kierunku stylu galant” (s. 109). Czytelnik jednak nie znajduje szerszego omówienia tego stylu, który był szalenie istotny dla muzyki powstającej między dziełami Johanna Sebastiana Bacha a klasycyzmem. Skąd zatem takie przekonanie Autora, który nie definiuje stylu *galant* i nawet nie próbuje chronologicznie odnieść się do jego obecności w muzyce europejskiej omawianego czasu. Ponownie odsyłam do mojej książki, w której można znaleźć omówienie tego stylu i odwołania do literatury przedmiotu (*Carl Philipp Emanuel Bach ...*, s. 116-135). Podrozdział kolejny o preludiach jest już bardziej wyczerpujący, choć to nie znaczy, że obszerniejszy (s. 113-117). Przede wszystkim Autor dokonuje zestawienia różnych rodzajów preludiów, które otwierają cykle sufitowe Fischera w obu zbiorach. I to z pewnością porządkuje wiedzę czytelnika odnośnie sposobu opracowywania w nich przez kompozytora materii muzycznej. Ale ponownie brakuje szerszego podjęcia ukazanych zjawisk. Takim jest na przykład *Harpeggio*, które doczekało się już licznej literatury przedmiotu i Autor zdecydowanie mógł się nad tym zagadnieniem głębiej pochylić. Zrobił to jednak w odniesieniu do *stylus phantasticus*, któremu poświęcił oddzielny podrozdział (s. 117-119). Zupełnie niesłusznie, bowiem ten styl głównie obecny jest w preludiach, a zatem można było

dodać te rozważania do podrozdziału poprzedniego. Tym bardziej, że zajmuje on jedynie dwie strony. Podana przez Autora definicja *stylus phantasticus*, pochodzenie, wsparcie literaturą z epoki i wskazanie jego cech w preludiach, jest ciekawym naszkicowaniem tego zagadnienia, ale na pewno nie zadowalającym studium. Ponadto nie mogę się zgodzić ze spolszczeniem tej nazwy i uczynienie ze *stylus phantasticus* - stylu fantastycznego. Jest to kalka językowa, która zdecydowanie zniekształca to pojęcie.

Kolejne dwa podrozdziały: *Formy ostateczne* ( s. 120-122) i *Wariacje* ( s. 122-126) nie powinny być potraktowane oddzielnie. Wkrada się tutaj też pewne zamieszanie merytoryczne. Bowiem zarówno passacaglia, jak i chaconne są rodzajem wariacji. Doktorant powinien zatem wszystkie formy wariacyjne omówić w jednym podrozdziale. Podrozdział 5.2. kończą części charakterystyczne. Również w sposób nader zwięzły Autor omówił kilka występujących form, które mają swoje dość indywidualne nacechowanie - głównie ilustracyjne. Porównanie pewnych rozwiązań z podobnymi, które wystąpiły u innych kompozytorów, m.in. u Kuhnaua czy Pachelbela z pewnością wzbogaciły treść, ale nadal pozostaje ona niezadowalająca. Podrozdział 5.3. związany jest z ornamentyką i oznaczeniami metrycznymi. W rozdziale trzecim, w którym Doktorant omówił suity orkiestrowe takie zagadnienia nie zostały oddzielnie poruszone. Są one jednak w tym miejscu uzasadnione, gdyż to właśnie w zbiorze *Musikalisches Blumen-Büschlein* kompozytor zamieścił tabelę z ornamentami i oznaczeniami metrycznymi. Autor porównał je z innymi podobnymi źródłami, w tym z tabelą ozdobników Jacques' Champion'a Chambonnieres'a z 1670 roku czy Jean'a -Henry'ego D. Angleberta z 1689 roku. A zatem zbliżone czasem powstania. Oczywiście wzorowanie się na nich potwierdza bezpośrednie francuskie wpływy, jakim podlegała muzyka Fischera. Oba zagadnienia - ozdobniki i metrum winny być ujęte w jeden podrozdział. Kompozytor tak uczynił w swojej publikacji i to powinno stanowić dla Doktoranta punkt odniesienia. Oznaczenia metryczne głównie odnoszą się do tańców, a zatem pojawia się wątpliwość rozdzielenia tych zagadnień od form tanecznych, które zostały omówione wcześniej.

Rozdział szósty *Suity klawesynowe a suity orkiestrowe* (s. 135-148) stanowi bardzo ciekawe podsumowanie rozprawy, które polega głównie na wskazaniu cech wspólnych, podobieństw i inspiracji. W dość znacznym stopniu następujące po nim *Podsumowanie* jest kontynuacją tej narracji, jej uzupełnieniem. Byłoby zatem wskazane metodologicznie i merytorycznie, aby potraktować te dwa fragmenty łącznie jako zakończenie pracy.

W *Wykazie skrótów* Autor popełnił kilka literówek, ale dość istotnych, dlatego pragnę zwrócić na nie uwagę. Dotyczą sigli bibliotecznych: „Ch” winno posiadać dwie wielkie litery w oznaczeniu kraju CH (Szwajcaria), to samo odnosi się do Polski: nie „Pl” tylko „PL”. Z *Bibliografii* winien Doktorant wydzielić *Netografię*. I ostatnie uwagi dotyczą zawartego w pracy *Aneksu*, który jest pewnego rodzaju częściowym katalogiem odnoszącym się omawianych suit i zachowanych przekazów, zarówno całych zbiorów, jak i poszczególnych części. Brak wstępu określającego zasady konstrukcji tego wykazu-katalogu niestety utrudniają jego odczytywanie. Czym uzasadnione jest takiej nie inne potraktowanie grupy C. *Wydania nutowe (wybór)*, w którym Doktorant zamieścił tylko wybrane wydania. Jeśli jest ich bardzo dużo to warto właśnie powiedzieć o tym we wstępnych zasadach konstruowania wykazu-katalogu. Czym Doktorant kierował się przy wyborze takich, a nie innych wydań nutowych? Ten fragment pracy pozostawia zatem nieco nierozwiązanych kwestii, które w łatwy sposób można usunąć.

Zamieszczone powyżej uwagi mają charakter zarówno lżejszy, jak i poważniejszy. Mam nadzieję, że pomogą one Doktorantowi w dalszym precyzowaniu swojego warsztatu badawczego i kolejnych naukowych przedsięwzięciach.

### **3. Dobór źródeł i bibliografia**

Recenzowana praca mgra Jakuba Dmeńskiego zasadniczo posiada prawidłowo dobraną bazę źródłowo-bibliograficzną. Uwagę, którą zamieściłam już powyżej, powtarzam w tym miejscu - przy przykładach nutowych zamieszczonych w pracy nie ma wskazania konkretnej edycji, z której Doktorant korzystał. Tym bardziej jest to istotne, że nie są to przykłady przepisane w edytorze nut, a zamieszczone jako bezpośrednio wyjęte z określonego źródła. Tym bardziej należy wskazać edycję nutową, z której korzystał.

Na podkreślenie zasługuje dotarcie Autora do zagranicznych, niepublikowanych prac naukowych, tematycznie związanych z twórczością Johanna Caspara Fischera. Warto wydzielić, wykazując m.in. te prace w bibliograficznym zestawieniu, *Netografię*. Wspomniałam już o tym powyżej. Tym bardziej jest to uzasadnione, że powoływanie się przez Autora na źródła internetowe jest bardzo obszerne. Istnieją też prace ujęte w *Bibliografii* i obecne w treści rozprawy, których użycie budzi pewien metodologiczny niepokój. Chodzi o publikację Manfreda Bukofzera *Muzyka w epoce baroku*, z której Autor korzystał odnosząc się do twórczości Jean-Baptisty Lully'ego ( s. 52 i n.). A także o *Formy muzyczne, t. 2* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej ( s. 101 i n.), z

której to pozycji został wykorzystany cytat o strukturze *balet de cour*, który mógłby znaleźć swoje potwierdzenie w nowszej merytorycznie i metodologicznie literaturze przedmiotu. Bibliografia obejmuje łącznie (z podziałem na poszczególne kategorie, ale bez *Netografii*) 95 pozycji. Sporządzane w pracy przypisy w jej wykorzystaniem zasadniczo są konstruowane poprawnie. Zdarzają się jednak nieuzasadnione oznaczenia, np. raz stosowanie tylko pierwszej litery imienia autora publikacji, a raz pełnego imienia, dopisywanie *op. cit.* za skrótem tytułu pracy, niepotrzebnie; pewne niekonsekwencje w stosowaniu lub niestosowaniu skrótów - przykładem tego jest np. przypis 75 na s. 17, w którym Doktorant zastosował skrót w odniesieniu do muzycznej encyklopedii angielskiej *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGroveD, warto tu wspomnieć, że powszechnie używa się NG), a w przypisie poniżej odniesienie do niemieckiej encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* występuje w pełnej formie. Warto zadbać o konsekwentne bibliograficzne zapisy. W sumie *Bibliografia* nie jest zbyt obszerna, ale, co ważne, wyczerpująca w odniesieniu do tematu prezentowanej pracy.

#### **4. Ocena merytoryczna i formalna**

Stronę formalną i merytoryczną należy zasadniczo ocenić pozytywnie. Praca została napisana zrozumiałym i sprawnym stylistycznie językiem polskim. Autor wnioski formułuje poprawnie, choć czasami bez szerszego kontekstu i zbyt skrótowo, co powyżej wykazano. Warto w tym miejscu podkreślić przydatność recenzowanej rozprawy, która wnosi istotny wkład do lepszego poznania zarówno postaci Johanna Caspara Fischera, jak i jego twórczości, w obszarze polskiego piśmiennictwa muzycznego. Zasadniczo pozytywną ocenę należy także przyznać stronie graficznej pracy, która została zredagowana przejrzysto i estetycznie. Przykłady muzyczne, o czym już wyżej wspomniano, nie zostały przepisane w edytorze nutowym, co znacznie poprawiłoby stronę estetyczną rozprawy. W tekście spotykamy jedynie nieliczne literówki i potknięcia redakcyjne, w sumie proste do usunięcia, które w niczym nie ujmują wartości merytorycznej oraz pozytywnej oceny całości recenzowanej pracy. Uwagi odnoszące się do strony formalnej przypisów zamieszczono powyżej.

W tym miejscu chciałabym gorąco zachęcić Doktoranta do przygotowania do druku w najbliższej przyszłości, na potrzeby polskiego piśmiennictwa muzycznego, obszernego artykułu opartego na pracy. Uważam bowiem, że rozprawa ta, po dokonaniu koniecznych korekt uwzględniających uwagi recenzentów, powinna stać się podstawą do takiego działania.

## 5. Działalność Doktoranta

Jak wynika z załączonej dokumentacji mgr Jakub Dmeński łączy kilka obszarów działalności: naukową, redaktorską, dydaktyczną, organizacyjną i artystyczną. Dorobek naukowy Doktoranta obejmuje 5 artykułów opublikowanych w polskich czasopismach (dwa mają status „w druku”, 3 wydane w latach 2007-2013). Jako magister filozofii łączy w publikacjach oba zakresy, co z pewnością poszerza jego naukowe kompetencje. Jednak ta aktywność mogłaby być szersza. Tak też dzieje w przypadku czynnego udziału mgra Dmeńskiego w konferencjach naukowych. Tematyka wystąpień wskazuje również na łączenie obu kompetencji, ale Doktorant może poszczycić się jedynie 6 wystąpieniami na krajowych konferencjach w latach 2012-2014. W 2006 roku Doktorant nawiązał współpracę z czasopismem „Chopin in the World”, która trwa do dziś i to z pewnością jest ważnym elementem jego aktywności także w przestrzeni naukowej. Działalność dydaktyczna realizowana była głównie na poziomie edukacji w szkołach muzycznych oraz pojedynczych wykładach prezentowanych na UMFC. Warto także odnotować aktywność organizacyjną w zakresie koncertów i festiwali, głównie w obszarze muzyki dawnej. Najbardziej imponująco przedstawia się działalność artystyczna. Zgodnie z przedstawionym zestawieniem w latach 2010-2016 Doktorant wystąpił w 75 koncertach, podczas których prezentował się jako klawesynista - solista i kameralista oraz realizujący partię *basso continuo*. Od 2010 roku jest także kierownikiem artystycznym zespołu muzyki dawnej *Le Passioni dell'Anima*.

## 6. Konkluzja

Przedstawiona mi do recenzji praca mgra Jakuba Dmeńskiego na podstawie decyzji Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w sposób dość rzetelny przedstawia podjęty temat. Przede wszystkim stanowi pierwsze tak pełne opracowanie tego tematu w polskim piśmiennictwie muzycznym. Miejmy nadzieję, że przyczyni się to do rozpowszechnienia kompozycji Johanna Caspara Fischera na polskim gruncie zarówno muzycznym, jak i muzykologicznym. Autor wykazał się opanowaniem warsztatu naukowego w stopniu zadowalającym na poziomie pracy doktorskiej, mimo powyżej zamieszczonych uwag, które mają stanowić wskazówki w dalszym naukowym samodoskonaleniu.

Konkludując: recenzowana praca spełnia, zarówno od strony merytorycznej, jak i formalnej, wymagania stawiane rozprawom doktorskim określone w Ustawie „O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki” (z dnia 14 marca

2003 r. z późniejszymi zmianami). Przedkładam zatem Radzie Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina wniosek o dopuszczenie mgra Jakuba Dmeńskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Poznań, 20 września 2021 r.

dr hab. Alina Mądry, prof. UAM