

dr hab. Ireneusz Wyrwa, prof. UMFC
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ul. Okólnik 2
00-368 Warszawa

Warszawa, 06.01.2017

Dziedzina: sztuki muzyczne
Dyscyplina: instrumentalistyka
Specjalność: gra na organach

Recenzja
pracy doktorskiej Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej
pt. *Fantazje organowe Augusta Freyera i Johanna Petera Emiliusa Hartmanna*
w kontekście historyczno-kulturowym
napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Sławomira Kamińskiego

Zleceniodawca recenzji

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Wydział Instrumentalny, pismem nr 222/RT/05/2015 z dnia 12 maja 2015 roku sygnowanym przez Panią Dziekan prof. zw. dr hab. Alicję Kledzik, informującym o powierzeniu mojej osobie obowiązków recenzenta w przewodzie doktorskim Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej. Zlecenie podjęte na podstawie Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2014 poz. 1852) oraz Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 3 października 2014 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz.U. 2014 poz. 1383).

Dotyczy

Uchwały nr 23/II/2014/2015 Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu z dnia 11 maja 2015 roku podjętej w związku z wnioskiem Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej z dnia 6 czerwca 2015 roku w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego na stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka i wyznaczenia promotora pracy doktorskiej oraz uchwały nr 25/II/2014/2015 Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu z dnia 11 maja 2015 roku w sprawie wyznaczenia mojej osoby na recenzenta pracy doktorskiej w przewodzie doktorskim Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka.

W świetle Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2003 nr 65 poz. 595 ze zmianami Dz.U. 2005 nr 164 poz. 1365, tekst jednolity art. 6 ust. 1, 3) dnia 11 maja 2015 roku Rada Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu posiadała uprawnienia do

przeprowadzenia przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, co potwierdzały przedstawione mi dokumenty.

Do skierowanego do mnie pisma nr 435/RT/11/2016, podpisanego przez Panią Dziekan Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu prof. zw. dr hab. Alicję Kledzik, dołączone zostały następujące dokumenty:

1. Praca doktorska Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej w formie utrwalonego na płycie CD dzieła artystycznego wraz z opisem pod wspólnym tytułem *Fantazje organowe Augusta Freyera i Johanna Petera Emiliusa Hartmanna w kontekście historyczno-kulturowym*.
2. Dokumentacja przewodowa Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej.
3. Kopie uchwał Rady Wydziału Instrumentalnego dotyczących wszczęcia przewodu doktorskiego Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej oraz wyznaczenia promotora i recenzentów.
4. Lista pracowników zaliczonych do minimum kadrowego w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie instrumentalistyka, którzy złożyli pisemne oświadczenia w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu.
5. Kopie list obecności na posiedzeniu Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w dniu 11 maja 2015 roku.
6. Kopia protokołu z posiedzenia Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w dniu 11 maja 2015 roku.

Informacja o Doktorantce

Pani mgr Agnieszka Kosmecka urodziła się 8 listopada 1989 roku w niemieckim Bad Driburg. Symultanicznie odbyła studia licencjackie i magisterskie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu (w klasie organów prof. dra hab. Sławomira Kamińskiego) oraz na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w tym samym mieście. Tytuł zawodowy magistra sztuki w zakresie gry na organach uzyskała w roku 2013, otrzymując dyplom z wyróżnieniem. W tym samym roku zdobyła tytuł magistra na kierunku filologia polska i rozpoczęła studia doktoranckie – jednocześnie w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu oraz na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej).

Przedstawiona przez Doktorantkę dokumentacja dowodzi Jej wielkiego zaangażowania w pogłębianie wiedzy oraz zdobywanie nowych i doskonalenie posiadanych umiejętności. W roku akademickim 2011/2012 w ramach programu Erasmus odbyła roczne studia w zakresie gry na organach pod kierunkiem prof. Bine Katrine Bryndorf-Ockelmann w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Kopenhadze, uczestniczyła w szeregu kursów mistrzowskich oraz w ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. Należy podkreślić aktywność naukową Doktorantki, której owocem jest kilkanaście wygłoszonych referatów o szerokim, interdyscyplinarnym spektrum tematycznym oraz trzy publikacje poświęcone operze XX wieku, będące konsekwencją Jej szczególnego zainteresowania stykiem muzyki i literatury.

Zaprezentowany w dokumentacji dorobek artystyczny obejmuje 17 koncertów, podczas których Doktorantka prezentowała szeroki i zróżnicowany repertuar. Wśród Jej dotychczasowych

sukcesów znajdują się również czołowe miejsca zdobyte na krajowych i międzynarodowych konkursach muzycznych: w Olsztynie, Rumi, Poznaniu oraz włoskim Castellana Grotte.

Ocena pracy doktorskiej

Recenzowana praca składa się z dzieła artystycznego utrwalonego na nośniku elektronicznym oraz jego opisu, stanowiących integralną całość i opatrzonych wspólnym tytułem *Fantazje organowe Augusta Freyera i Johanna Petera Emiliusa Hartmanna w kontekście historyczno-kulturowym*.

Dzieło artystyczne (nagranie)

Poddane ocenie nagranie, którego autentyczność Doktorantka potwierdza złożeniem stosownego oświadczenia, zostało zrealizowane w dniach 11 i 12 lipca 2016 roku na organach firmy Alexander Schuke z Poczdamu, znajdujących się w sali koncertowej *Aula Nova* w siedzibie Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Płyta CD zawiera autorskie interpretacje następujących utworów (tytuły wg załączonego do nośnika opisu):

August Freyer (1803-1883)

Fantazja koncertowa f-moll op. 1

Wariacje koncertowe E-dur na temat rosyjskiej pieśni narodowej A. Lwoffa op. 2

Wariacje koncertowe es-moll na temat rosyjskiej pieśni kościelnej Bortniańskiego op. 3

Johann Peter Emilius Hartmann (1805-1900)

Fantazja A-dur

Fantazja f-moll op. 20

Eksploatacja mało znanych obszarów literatury muzycznej jest dla wykonawcy zawsze niezwykle fascynującą przygodą, w wyniku której niejednokrotnie okazuje się, iż pod kurzem historii spoczywają także dzieła nie mniej wartościowe, niż te cieszące się powszechnym uznaniem, a przyczyna odmienności ich losu tkwi w tym, że nie natrafiły na podatny grunt, by od momentu swego powstania trwale zapisać się w repertuarze koncertowym. Wystarczy wspomnieć okoliczności towarzyszące początkom renesansu twórczości Bacha na przełomie XVIII i XIX stulecia. W przypadku repertuaru organowego pole do poszukiwań jest szczególnie rozległe, ze względu na jego wyjątkową obfitość i stylistyczną różnorodność.

Skromny udział organów i muzyki organowej w polskiej kulturze muzycznej nadaje szczególną wartość każdej inicjatywie, która rzuca światło na osoby i dzieła stanowiące filary naszej narodowej tradycji w tym obszarze sztuki. Bez wątpienia na taką właśnie kwalifikację zasługuje praca doktorska Agnieszki Kosmeckiej, porównująca koncertowe dzieła Augusta Freyera z utworami duńskiego kompozytora Johanna Petera Emiliusa Hartmanna, co stanowi jej dodatkowy walor. Zestawienie rzadko dziś grywanych kompozycji tych dwóch twórców, których biografie i poglądy estetyczne wykazują szereg paralel, jest zabiegiem bardzo interesującym i oryginalnym, bowiem ukazuje indywidualizm języka muzycznego każdego z nich, w obu przypadkach, choć z różnych przyczyn, zakorzenionego w tej samej tradycji. Wartości pomysłu nie umniejsza fakt, iż wbrew twierdzeniu Doktorantki, wyrażonemu w koncepcji pracy doktorskiej, w polskiej fonografii – i to od ponad dekady – istnieje (kompletne) nagranie utworów organowych Freyera, dokonane w latach 2004-2005 przez Wiktora Łyjaka dla wytwórni Acte Préalable (AP0053, AP0054, AP0056).

Twórczość organowa Augusta Freyera, a właściwie Karola Augusta Freyera, jak informuje epitafium na warszawskim cmentarzu ewangelicko-augsburskim, gdzie od 1976 roku znajduje się jego grób, nie jest interpretacyjnie łatwa. Organista musi pokonać liczne trudności natury technicznej, wynikające z wirtuozowskiego zacięcia i emanującej z partytur dzieł kompozytora jego dużej sprawności wykonawczej. W utworach Freyera uwagę przykuwa szczególnie autonomiczna partia pedału, niejednokrotnie traktowana równorzędnie z partią manualu, bez zwyczajowych uproszczeń. Błyskotliwa technika pedałowa – jeden z atrybutów XIX-wiecznej sztuki gry na organach – z całą pewnością była przymiotem wyróżniającego się w ówczesnej Warszawie wirtuoza tego instrumentu, a praca nad jej doskonaleniem skłoniła go do zlecenia budowy organów wyposażonych w klawiaturę nożną we własnym domu, jak twierdzi Wojciech Sowiński w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* (Paryż 1874, s. 117). Komplikacje natury technicznej w dziełach Augusta Freyera istotnie przerasta jednak specyfika ich struktury formalnej. *Fantazja f-moll* op. 1 jest bardzo rozczłonkowana i wymaga umiejętności budowania długich przebiegów napięciowych z małych, autonomicznych odcinków kompozycji, w cyklach wariacyjnych zaś trzeba doświadczenia i bogatej wyobraźni, by dostrzec i uwypuklić zaplanowane na etapie powstawania utworu kontrasty pomiędzy jego segmentami, a jednocześnie uzyskać wartką, wciągającą słuchacza narrację, którą wysoko oceniali znakomici recenzenci recitali samego Freyera. Wbrew pozorom zadania nie ułatwia prostota środków harmoniczných i częste uleganie przez kompozytora pokusie sięgania po zabiegi czysto wirtuozowskie, mające wzbudzić podziw słuchaczy dla sprawności grającego.

Otwierając nagranie *Fantazję koncertową* op. 1 Agnieszka Kosmecka wykonuje plastycznie i z dużą wrażliwością na szczegóły, ujmując słuchacza muzykalnością i wyobraźnią artystyczną oraz bardzo dobrą techniką gry. W tym kontekście skazą na całości są sporadycznie zdarzające się potracenia (np. w partii pedału w t. 20 i 21), trudne do zaakceptowania wobec standardów współczesnej fonografii (zgodnie z informacją zamieszczoną w opisie nagranie zostało poddane profesjonalnemu montażowi). Doktorantka interesująco kształtuje napięcia i odprężenia, przedkładając szlachetność wyrazu nad ekspozycję pierwiastka wirtuozowskiego. Efektem przemyślanego sposobu rejestrowania i zabiegów artykulacyjnych jest wrażenie monumentalnego brzmienia instrumentu, co współgra z umiarkowanym tempem początkowego ogniwa utworu, choć sposób wykonania akordów zwiastujących powrót jego materiału tematycznego na przełomie t. 93 i 94 dowodzi, że naturalna ekspresja tej muzyki – nawet wbrew intencji wykonawcy – domaga się większej energii. Jest to szczególnie słyszalne w wieńczącej dzieło wirtuozowskiej fudze, której finał został ukształtowany w sposób tak dalece symfoniczny, iż w czasach Freyera wykonywanie tego rodzaju muzyki w kościele budziło zażenowanie, o czym świadczy cytowana przez Doktorantkę za Michałem F. Runowskim, z niewiadomych przyczyn określona jako anonimowa, wypowiedź Carla Friedricha Beckera, zamieszczona na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung” (1842, nr 43, s. 855-856). Trudno obiektywnie stwierdzić, dlaczego Doktorantka wyznaczyła proporcję rytmiczną po zmianie metrum w t. 109 z C na 2/4 równając wartość dotychczasowych ósemek z szesnastkami, ale w efekcie tempo wydaje się zbyt wolne i długie odcinki, z których kompozytor kształtuje formę, rozpadają się na mniejsze sekwencje. Powoduje to wrażenie konstrukcyjnej nieporadności twórcy, a sama muzyka chwilami niebezpiecznie zbliża się do granic akceptowalnej prostoty. Wydaje się, że oznaczenie *Allegro moderato* w intencji kompozytora miało raczej powstrzymać grającego przed dyminucją wartości, niż spowodować ich augmentację. Podobnego zdania był John Ebenezer West, redaktor *Fantazji f-moll* Freyera dla wydawnictwa Novello (1912), zastępując widniejące w pierwodruku *Allegro moderato*, odnoszące się do początku utworu oraz t. 94-108, określeniem

Allegro i sugerując jako metronomiczną wartość ćwierćnuty 132, gdy tymczasem dla fugi zachował *Allegro moderato* i zaproponował ćwierćnutę równą 72. Efektem tego zabiegu jest przyspieszenie pulsacji.

W kontekście omawianego utworu warto zwrócić uwagę na pewną niekonsekwencję w odautorskich wskazówkach rejestracyjnych, zamieszczonych w wydaniu, z którego korzystała Doktorantka, bowiem owa niejednoznaczność okazała się brzemienią w skutki. Otóż w t. 40-43 kompozytor wyraźnie oczekuje stopniowej redukcji rejestracji (*diminuendo*), aż do jednego łagodnego fletu 8' (bis auf eine sanfte 8 füssige Flöte), na którym – jak można się domyślać – należy rozpocząć część *Andante* w t. 44. Problem pojawia się w t. 60, gdzie widnieje wprawiająca w konfuzję wskazówka „tutaj tylko jeden łagodny flet” (Hier eine sanfte Flöte allein). Indykację tę Doktorantka słusznie uznaje za trudną do zinterpretowania, jako że „taka koncepcja brzmieniowa miała być punktem wyjścia dla całej części” (s. 39). Sytuację pozornie jeszcze bardziej komplikuje kolejna informacja, zamieszczona w t. 73 – „Podczas fermaty ponownie dodać łagodny flet, zachowując flet 4” (Während der Ruhe=zeichen wird die sanfte Flöte wieder dazugezogen und die Flöte 4' beibehalten), którą Doktorantka tłumaczy w gruncie rzeczy poprawnie, pominiawszy pomylenie fermaty z pauzą. Zapewne więc nie mogąc znaleźć logicznego rozwiązania przyjęła, że w ten sposób „Freyer zażyczył sobie wzbogacenia dotychczasowego brzmienia o dodatkowe głosy fletowe oraz czterostopowy głos fletowy” (s. 40), tymczasem przytoczony zapis jednoznacznie dowodzi, że w t. 60 zadziałał chochlik drukarski, usuwając oznaczenie stopażu owego łagodnego fletu, który ma tam zostać użyty „sam” (allein), czyli bez podstawy brzmieniowej. Jeśli bowiem rozpoczniemy *Andante* na łagodnym ośmiostopowym rejestrze fletowym, zgodnie z sugestią kompozytora „Bordunalf: oder Gedackt 8 Fuss”, w t. 60 zamienimy go na takiż rejestr czterostopowy, realnie przenosząc cały plan brzmieniowy o oktawę wyżej od zapisu, a w t. 73 zestawimy oba te głosy razem, zamysł kompozytora okaże się logiczny i artystycznie przekonujący. Szkoda, że Doktorantka nie poszukiwała wyjaśnienia dylematu w komentarzu krytycznym Jerzego Gołosa, który w tej materii wątpliwości nie miał.

Oba cykle wariacyjne Freyera, choć ładunek emocjonalny ich tematów jest bardzo różnicowany, zostały skonstruowane według tego samego wzorca:

1. majestatyczny wstęp *pro organo pleno*, zawierający dialog pomiędzy dwoma planami brzmieniowymi,
2. czterogłosowe opracowanie tematu wariacji, przeznaczone do wykonania na manuale pobocznym bez użycia klawiatury pedałowej,
3. wariacja oparta na migrującej pomiędzy czterema głosami ósemkowej figuracji,
4. kontrapunkcyjne opracowanie tematu umieszczonego w tenorze (w op. 2 w układzie trzygłosowym, w op. 3 zaś czterogłosowym),
5. wariacja w tonacji jednoimiennej,
6. wykorzystujący technikę imitacyjną finał, za każdym razem opatrzony codą, zdominowaną przez ulubiony zabieg kompozytora: popisową partię pedałową.

Łatwo byłoby na tej podstawie sformułować wobec kompozytora zarzut schematycznego myślenia, jednak w trosce o sprawiedliwość należałoby go wszak postawić również wielu innym twórcom, nie wyłączając Bacha. To zatem chybiona droga. Mimo to słuchając omawianych utworów można odnieść wrażenie, że Freyer nie był kompozytorem najwyższych lotów, lecz co najwyżej twórcą dzieł napisanych poprawnym, akademickim językiem. Z pewnością był on jednak cenionym

przez publiczność i krytyków wirtuozem, a ze względu na poziom trudności swych koncertowych dzieł za życia zapewne jedynym w Polsce ich wykonawcą. Nasuwa się więc pytanie o źródło powyższego rozdźwięku.

Doktorantka wykonuje opracowania wariacyjne Freyera z właściwą sobie wrażliwością na niuanse wyrazowe i stosowane przez kompozytora ciekawe zabiegi harmoniczne. Posługuje się przy tym wysmakowaną rejestracją i plastycznie kształtuje dźwięk, choć niestety w obu dziełach melodia tematu z rzadka tylko „oddycha” w zgodzie z wokalnym pierwowzorem, a bogata wyobraźnia Wykonawczynie, pobudzana przez emocjonalne subtelności utworu, przesłania Jej niekiedy strukturę logiczną kompozycji, negatywnie wpływając na wartość narracji. Najbardziej zastanawia jednak dobór temp w poszczególnych wariacjach. Wskazówki kompozytora w tej materii są dość lakoniczne i pozostawiają wykonawcy sporą autonomię, ale można się w nich dopatrzeć pewnej konsekwencji.

Wariacje koncertowe na temat rosyjskiej pieśni narodowej A. Lvoffa rozpoczyna wstęp w tempie *Allegro maestoso* (na nagraniu $\text{♩}=96$). Prezentacji tematu, zachowującej metrum wstępu, nie towarzyszy żadna wskazówka agogiczna, mimo to tempo wzrasta ($\text{♩}=102$), zapewne w wyniku chęci ożywienia opracowanego nota contra notam półnutowego początku melodii. Środkiem techniki kompozytorskiej zastosowanym w pierwszej wariacji jest jedynie rozdrobnienie ósemkowe, a więc wprowadzenie kolejnej z szeregu wartości rytmicznej, tymczasem tempo istotnie zwalnia ($\text{♩}=84$), co niestety trudno uznać za przysługę dla toku muzycznej wypowiedzi. Wariacja druga, ukształtowana według klasycznych wzorców (trio, melodia w głosie środkowym), przynosi kolejne przyspieszenie ruchu – kontrapunkt szesnastkowy. Niestety w dużym stopniu zabieg kompozytora neutralizuje decyzja Wykonawczynie o ponownym zwolnieniu tempa do $\text{♩}=60$, skutkiem czego następna wariacja, utrzymana w tonacji jednoimiennej (e-moll), tym samym metrum i tempie *Adagio*, została wykonana szybciej od poprzedniej ($\text{♩}=84$). Trzeba dodać, że jej tempo nie wydaje się niewłaściwe, a zręcznie prowadzona, frapująca narracja w pełni absorbuje uwagę słuchacza, przygotowując grunt dla pełnego energii finału. Powstaje jednak pytanie o słuszność wyboru temp we wcześniejszych odcinkach utworu.

Podobne zjawisko występuje w *Wariacjach koncertowych na temat rosyjskiej pieśni kościelnej Borniańskiego*. Po otwierającym cykl wstępie (*Allegro maestoso* $\text{♩}=96$) następuje prezentacja tematu. Pomimo zamieszczonej przez kompozytora wskazówki agogicznej *Andante* tempo nie zmienia się. Doktorantka zachowuje je także w pierwszej wariacji (rozdrobnienie ósemkowe), co jednak brzmi przekonująco. Wątpliwości budzi natomiast znaczne zwolnienie drugiej wariacji ($\text{♩}=69$), w której kompozytor zagęszcza rytmikę, wprowadzając triole ósemkowe. Wskutek takiego rozwiązania zaskakuje odczuwalnie szybsza pulsacja wariacji trzeciej ($\text{♩}=92$), utrzymanej w jednoimiennej tonacji molowej, spokojnej w charakterze i pełnej retorycznych westchnień. Porównanie z opus 2 potwierdza nasuwające się przypuszczenie o intencji zastosowania raczej wolnego tempa (*Adagio*?). Ponadto wypada dodać, iż w interpretacji Agnieszki Kosmeckiej tempo tego segmentu kompozycji niewiele odbiega od wirtuozowsko zaplanowanego finału ($\text{♩}=96$).

O ile charakteryzująca utwory Freyera kondensacja trudności wykonawczych odcisnęła swoje piętno na interpretacjach Doktorantki, o tyle dokonane przez Nią nagranie obu fantazji Johanna Petera Emiliusa Hartmana nie budzi podobnych wątpliwości. Artystka dobrze rozumie strukturę tych utworów, Jej muzyczna wypowiedź jest logiczna, klarowna i przekonująca, a emocjonalna powściągliwość dyskretnie podkreśla pobrzmiwające w melodyce i harmonice dzieł duńskiego

kompozytora elementy północnoeuropejskiej kultury muzycznej. Szczególnie warte zauważenia jest wykonanie *Fantazji f-moll* op. 20, do czego istotnie przyczynia się fakt, iż jest to dzieło o ponad 10 lat późniejsze, a co za tym idzie dojrzałe.

Dokonując wyboru instrumentu Doktorantka zdecydowała się na wykorzystanie organów zbudowanych w 2007 roku przez firmę Alexander Schuke z Poczdamu w sali koncertowej *Aula Nova* Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Jest to średniej wielkości instrument o tzw. uniwersalnej estetyce brzmieniowej, umożliwiającej za cenę stosowania kompromisowych rozwiązań wykonywanie bardzo szerokiego repertuaru. Doktorantka niejednokrotnie zwraca uwagę w przedstawionej pracy na dużą trudność, jaką sprawia konfrontacja napisanych z rozmachem dzieł organowych ze specyficzną akustyką sali koncertowej, która zazwyczaj nie jest ich naturalnym środowiskiem. Wspaniałą rekompensatą podjęcia takiego wyzwania bywa jednak możliwość posługiwania się wyrafinowanymi zabiegami artykulacyjnymi, które pozostają w pełni czytelne dla słuchaczy. Agnieszka Kosmecka z powodzeniem pokonała wskazane przez siebie przeciwności, a umiejętnie operując artykulacją i starannie dobierając rejestracje osiągnęła bardzo przekonujący efekt – organy w *Auli Nova* brzmią pod jej palcami barwnie, plastycznie i szlachetnie.

Ocena opisu dzieła artystycznego

Teoretyczna część pracy doktorskiej Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej składa się ze wstępu, czterech rozdziałów oraz zakończenia (nazwanego *Słowem końcowym* i niezbyt szczęśliwie wyodrębnionego jako piąty rozdział).

We wstępie Autorka w interesujący sposób wskazuje powody swojego zainteresowania dorobkiem twórczym Augusta Freyera i Johanna Petera Emiliusa Hartmanna, cenionych za życia artystów, których nazwiska pokrywa dziś pył historii. Agnieszka Kosmecka rzeczowo i przekonująco uzasadnia również wybór repertuaru do nagrania, upatrując warunku rzetelnego i efektywnego porównania dwóch różnych stylów kompozytorskich w zbieżności gatunkowej poddanych analizie dzieł.

Rozdział pierwszy jest próbą prześledzenia ewolucji terminu „fantazja” w historii muzyki i zmierzenia się z problemami, jakich następcza zdefiniowanie określanego nim gatunku. Prowadząc logiczny wywód Autorka umiejętnie powołuje się na materiały źródłowe, wykazując dobrą orientację w literaturze przedmiotu. Ważną konkluzją rozważań jest przekonujące uzasadnienie budzącego kontrowersje zaliczenia cykli wariacyjnych Augusta Freyera do fantazji koncertowych.

Treść drugiego i trzeciego rozdziału stanowi analiza struktury utworów, których wykonanie zostało utrwalone na płycie CD, poprzedzona wieloaspektowym spojrzeniem na sylwetki ich twórców. Obok ustaleń wcześniejszych badaczy biografii Augusta Freyera Autorka prezentuje również efekty własnej, choć niezbyt rozległej kwerendy archiwalnej, w wyniku czego powstał ciekawy portret artysty wyróżniającego się w środowisku, w którym żył i pracował, oraz wysoko cenionego przez swoje otoczenie. Zwrócenie uwagi na specyfikę XIX-wiecznej kultury muzycznej na ziemiach polskich pozwala dostrzec szczególną wartość podejmowanych przez Freyera inicjatyw koncertowych i pedagogicznych, a także absolutną w tym kontekście wyjątkowość jego kompozycji, najwyraźniej docenianych również za granicą, o czym świadczą zachowane recenzje prasowe oraz opisane przez Autorkę reperkusje plagiatu *Fantazji koncertowej f-moll* op. 1, dokonanego przez Reinholda Lichey'a. Szkoda, że na kartach pracy nie pojawiły się wyczerpujące informacje na temat

datowania poszczególnych utworów Freyera oraz dane bibliograficzne ich pierwodruków i późniejszych wydań, tak przecież istotne dla poszukującego materiałów porównawczych rzetelnego wykonawcy. Tym bardziej, że literatura przedmiotu pełna jest w tej materii sprzeczności, czego najlepszy przykład stanowi oparte na ustaleniach Jerzego Gołosa i Jerzego Erdmana stwierdzenie Autorki, że *Fantazja koncertowa f-moll* op. 1 została opublikowana w lipskiej oficynie wydawniczej Friedricha Hofmeistera ok. roku 1857. Nawet abstrahując od precyzyjnego datowania w tzw. *Hofmeister Monatsberichte*, brak krytycyzmu wobec powyższej informacji budzi zdumienie, bowiem bezpośrednio po niej przytoczona została prasowa recenzja wspomnianej edycji, zamieszczona na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung” piętnaście lat wcześniej – w roku 1842 (s. 31). W pracy pominięte zostały również oryginalne tytuły kompozycji, sformułowane w języku niemieckim z całą pewnością nie tylko ze względu na miejsce ich publikacji.

Dużą wartość ma spojrzenie przez pryzmat zjawisk historyczno-kulturowych na postać Johanna Petera Emiliusa Hartmanna, któremu w polskim piśmiennictwie muzycznym poświęcono dotąd zdecydowanie zbyt mało uwagi. Sytuacji nie ratuje z przyczyn oczywistych mało obszerne opracowanie Zofii Chechlińskiej w biograficznej części *Encyklopedii Muzycznej PWM* (t. 4, Kraków 1994, s. 83-85), które zresztą Autorka pomija, opierając swój wywód wyłącznie na źródłach obcojęzycznych. Niepodważalny walor pracy stanowi również przywołanie dyspozycji organów, przy których przez wiele lat na co dzień zasiadali obaj kompozytorzy: instrumentu Roberta Müllera juniora, zbudowanego w latach 1837-39 w kościele ewangelicko-augsburskim Świętej Trójcy w Warszawie (Freyer), oraz przebudowanych w roku 1825 barokowych organów Lamberta Daniela Kastensa w kościele garnizonowym w Kopenhadze (Hartmann). Te właśnie dyspozycje są bowiem punktem odniesienia dla wskazówek rejestracyjnych widniejących w manuskryptach i pierwodrukach dzieł Freyera oraz Hartmanna.

Niestety zamieszczona w pracy analiza wykonywanych utworów nie dorównuje treści dotyczącej ich twórców. Uważna jej lektura ujawnia braki Autorki w zakresie znajomości terminologii fachowej, trudności w interpretacji zależności funkcyjnych zachodzących w warstwie harmoniczej oraz problemy z dokonaniem trafnej selekcji spostrzeżeń na drodze do bardziej w tym miejscu uzasadnionego syntetycznego opisu. Można odnieść wrażenie, że rzetelność Autorki spowodowała Ją do poruszenia również kwestii mniej istotnych dla tenoru wypowiedzi w opisie dzieła artystycznego przedstawionego w formie nagrania autorskich wykonania, a w konsekwencji zawiodła w obszar dywagacji wykraczających poza reprezentowaną dyscyplinę. Trudno jednak zaakceptować – na szczęście niewielkie – niedostatki w obszarze terminologii z zakresu budownictwa organowego, np. konsekwentne określanie manuału pobocznego „bocznym” (s. 49, 52, 102 i in.).

Czwarty rozdział pracy poświęcony został opisowi instrumentu wykorzystanego podczas nagrania, uzasadnieniu dokonanego wyboru oraz zagadnieniom wykonawczym, wśród których szczególne miejsce zajmuje problem rejestracji. Autorka szczegółowo prezentuje czytelnikowi tok myślenia stojący u podstaw przyjętych przez siebie rozwiązań w obrębie niełatwego i zmuszającego do nieustannego poszukiwania kompromisu zadania, jakim jest kształtowanie barwy dźwięku na instrumencie o uniwersalnej estetyce brzmieniowej. Agnieszka Kosmecka radzi sobie z tym problemem z dużą swobodą, a podejmowane przez Nią decyzje są efektem nie tylko logicznego wnioskowania, ale również podkreślanej już niejednokrotnie wrażliwości, wyobraźni i posiadanego doświadczenia, czego dowodzi osiągnięcie przekonującego efektu artystycznego.

Dysproporcję wykazuje sposób potraktowania pozostałych problemów wykonawczych. Autorka ograniczyła się w tej materii do zwrócenia uwagi na zagadnienie artykulacji oraz uwypuklenia trudności, jakie powodują specyficzne warunki akustyczne sali koncertowej. Wывód na ten temat tworzy jedynie bardzo skromnych rozmiarów podrozdział. W obliczu wskazanych wcześniej wątpliwości tym bardziej szkoda, że przedmiotem dogłębnej analizy nie stały się kwestie agogiczne, czy historycznie uzasadniony sposób wykonywania ozdobników, co z pewnością pozwoliłoby uniknąć kontrowersyjnego tryła w t. 82 *Wariacji koncertowych* op. 2 Freyera.

Recenzencka rzetelność nie pozwala pominąć milczeniem niedoskonałości redakcyjnych pracy: nierzadko niedbałej i niekonsekwentnej interpunkcji, budzącego mieszane uczucia formatowania tekstu, estetyki zamieszczonych w pracy przykładów nutowych, przede wszystkim zaś zdarzających się błędów językowych.

Podsumowując swoją rozprawę Agnieszka Kosmecka trafnie wskazuje paralele łączące twórczość obu XIX-wiecznych organistów, którym poświęciła tak wiele uwagi. Pokrewieństw doszukuje się nie tylko na płaszczyźnie języka muzycznego, sposobu kształtowania formy i stosowanych rozwiązań fakturalnych, ale również eksponując pionierski charakter zasług Freyera dla polskiej, a Hartmanna dla duńskiej literatury organowej. Twórczość tych kompozytorów była brzemieniem w błogostawione skutki impulsem, zwracającym uwagę społeczeństw, w których żyli, na potencjał organów jako instrumentu koncertowego. Ich pionierska działalność otworzyła drogę wielu następcom, dzięki którym literatura organowa w Polsce i Danii wzbogaciła się o szereg wartościowych pozycji.

Konkluzja

Na podstawie powyższej oceny stwierdzam, że mimo wskazanych uchybień praca doktorska Pani mgr Agnieszki Kosmeckiej spełnia wymogi Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2014 poz. 1852). Pracę przyjmuję i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu na stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka.

Jacek Wysocki