

Łódź, dn. 8 grudnia 2023 r.

Prof. dr hab. Piotr Grajter
Adres: 94-056 Łódź, ul. Napierskiego 2 m. 16
Tel. kom.: 503018485
E-mail: pgrajter@amuz.lodz.pl

Zleceniodawca recenzji

Zleceniodawcą recenzji jest Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie. Podjęcie się przeze mnie zlecenia na wykonanie recenzji pracy doktorskiej pt. *Idiom fortepianowy w twórczości organowej Césara Francka – identyfikacja, interpretacja, adaptacja* następuje na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2017 poz. 1789), Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 r. (Dz. U. z 2018 r. poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora, a także na podstawie art. 179 ust. 1 i 3 ustawy z dn. 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z dn. 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669).

Zawartość nadesłanej do mnie dokumentacji przewodowej:

- Pismo Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej Prof. dr. hab. Pawła Łukaszewskiego z dnia 11 lipca 2023 r. informujące o wyznaczeniu mnie na recenzenta w przewodzie doktorskim Pana mgra Marka Kulikowskiego w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka;
- Dzieło Artystyczne zarejestrowane na dwóch płytach CD;
- Opis Dzieła w wersji papierowej i elektronicznej;
- Umowa o dzieło na sporządzenie recenzji w dwóch egzemplarzach;
- Rachunek za pełnienie funkcji recenzenta oraz sporządzenie recenzji.

Recenzja pracy doktorskiej

Praca doktorska Pana mgra Marka Kulikowskiego pt. *Idiom fortepianowy w twórczości organowej Césara Francka – identyfikacja, interpretacja, adaptacja*, wykonana pod kierunkiem Pana dr. hab. Jarosława Wróblewskiego prof. UMFC obejmuje dzieło artystyczne oraz jego opis. Na dzieło artystyczne złożony zostały nagrania wybranych kompozycji Césara Francka, zarchiwizowane na dwóch odrębnych nośnikach CD. Na pierwszej płycie znalazły się dzieła Francka przeznaczone na organy solo: *Prélude, Fugue et Variation en si mineur* op. 18, *Fantaisie en la majeur, Pièce Héroïque en si mineur, Choral n° 1 en mi majeur*, nagrane przez autora pracy w dniach 27-30 kwietnia 2021 roku w kościele Ofiarowania Pańskiego na warszawskim Ursynowie. Na drugiej płycie utrwalone zostało *Trio concertant h-moll* op. 1 nr 3 na fortepian skrzypce i wiolonczelę w transkrypcji partii fortepianowej na organy, dokonanej przez Marka Kulikowskiego. Autorowi transkrypcji, wykonującemu partię organów, towarzyszyli: Jakub Grott – skrzypce oraz Wojciech Bafeltowski – wiolonczela. *Trio* nagrano w dniach 29 i 30 stycznia 2021 roku w Sali Koncertowej Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego w Siedlcach. Realizatorem nagrań był w obu przypadkach Pan Marcin „Marcel” Płoński. Z kolei opis dzieła w formie obszernej dysertacji stanowi, wg słów Doktoranta, „teoretyczne rozwinięcie [jego własnych] autorskich interpretacji dzieł Césara Francka”.

Ocena Dzieła artystycznego

Do rejestracji solowych utworów organowych Francka wykorzystano organy warszawskiego kościoła Ofiarowania Pańskiego, ukończone jesienią 2020 roku przez Zakłady Organowe ZYCH z Wołomina. W krótkim uzasadnieniu wyboru instrumentu Doktorant podał informacje o tym, że są to organy, które wybudowała przodująca w Polsce firma specjalizująca się w budownictwie organowym w stylu francuskiego romantyzmu oraz że nawiązują one dyspozycją i rozwiązaniami technicznymi do estetyki dziewiętnastowiecznego francuskiego symfonizmu organowego. Jakkolwiek instrument ten z pewnością nadaje się do wykonywania francuskiej symfoniki organowej, to jednak pewnym mankamentem natury technicznej z punktu widzenia precyzji gry i możliwości wpływania na jakość dźwięku jest zastosowana w nim, a wymuszona architekturą kościoła, elektryczna traktura gry. W opisie dzieła Doktorant podkreśla bowiem zalety traktury mechanicznej, co – jego zdaniem – bywa szczególnie przydatne w kontekście możliwości przeniesienia na organy pewnych specyficznych cech techniki fortepianowej. Tym samym daje do zrozumienia, że podczas gry na organach wyposażonych w trakturę elektryczną uzyskanie podobnego efektu w równie sugestywny sposób może być utrudnione.

Do nagrania dzieła artystycznego Doktorant przygotowywał się bardzo starannie, z czego zdał relację w ramach opisu tego dzieła. Nie kwestionując bynajmniej propozycji wykonawczych Doktoranta i szanując jego niezbywalne prawo do interpretowania utworów wg własnego uznania pragnę jedynie podzielić się spostrzeżeniami i uwagami, jakie nasunęły mi się po wysłuchaniu nagrań.

W przypadku *Prélude, Fugue et Variation en si mineur* op. 18 z cyklu *Six Pièces* zaproponowane przez Doktoranta tempo dla skrajnych części, *Preludium* oraz *Wariacji*, może wydawać się trochę za szybkie w kontekście wskazania *Andantino*, natomiast tempo środkowej *Fugi* trochę za wolne w odniesieniu do oznaczenia *Allegretto ma non troppo*. Szybsze tempo obu części skrajnych sprzyja wprawdzie osiągnięciu w nich naturalnej płynności narracji muzycznej, ale nie ułatwia podkreślania na organach pewnych detali i niuansów, o których wykonawca wspomina w opisie dzieła (np. o potrzebie precyzyjnej artykulacji „wydobytą z pasażowych figuracji sopranową melodykę”). Przy wyborze tempa dla skrajnych części Doktorant być może zasugerował się wskazaniem metronomicznymi, które Franck umieścił w swoim prywatnym, do niedawna nieupublicznionym manuskrypcie. Ponieważ owe naniesione ręką kompozytora wartości metronomiczne, przeznaczone dla jego *Sześciu Utworów*, znacząco odbiegają od temp sugerowanych m.in. przez uczniów kompozytora, powątpiewa się w autentyczność tych wskazań albo uznaje się, że były one przeznaczone być może nie na organy, lecz np. na fortepian z klawiaturą pedałową. O słuszności dokonanego wyboru tempa mogło także przekonać Doktoranta skojarzenie z istniejącym innym opracowaniem *Preludium, Fugi i Wariacji* na fisharmonię i pianoforte, domagającym się w naturalny sposób wykonania szybszego niż organowe. Jeśli już jednak zdecydowano się na wybór szybszego tempa dla skrajnych części utworu, to wydaje się, że także tempo środkowej *Fugi* powinno być do tego odpowiednio dostosowane, a jest ono w tym kontekście zbyt wolne (we wspomnianej Franckowskiej koncepcji te relacje tempa są proporcjonalnie uzgodnione).

W interpretacji *Fanatisie en la majeur* z cyklu *Trois Pièces* istotne jest sugestywne przedstawienie formy tego utworu. Polega ono m.in. na ustaleniu właściwych relacji tempa między poszczególnymi odcinkami pofragmentowanego dzieła. Franck precyzyjnie określał w swoich utworach rejestrację, agogikę, dynamikę, charakter, warto więc dobrze to rozważyć, czy i w jakim stopniu wskazania te są obligatoryjne, a kiedy można ewentualnie od nich

odstąpić czy je modyfikować. Wskazówka *ôtez anches R* (odjąć języki w *Récit*) w takcie 27 nie oznacza np. odłączenia wraz z *Trompette* i *Clairon* także zaliczanego do podstawowych głosów oboju. Z kolei charakter utworu, określony wskazaniem *Andantino*, jak i sarabandowym, tanecznym rytmem głównego tematu, nie uzasadnia większych fluktuacji tempa poza jedynie nieznacznym niuansowaniem (*rallentando*, *ritenuto*, *a tempo*, *poco animato*). Ponadto *crescendo* nie powinno być automatycznie utożsamiane z *accelerandem*, a *diminuendo* z *rallentandem* (dotyczy to np. odcinka *molto cresc.* przed *Très largement*, który to fragment zwyczajowo bywa przyspieszany, a nie jest to sugerowane odnośną wskazówką). Natomiast stosowane w przebiegu utworu fermaty na nutach i pauzach kończących frazy oznaczają także proporcjonalne wydłużenie dźwięku, toteż należałoby to uwzględnić w nieco bardziej sugestywny sposób. Różnorodna faktura poszczególnych odcinków *Fantazji* sprawia, że pewne fragmenty brzmią lepiej, gdy są grane szybciej, a inne, gdy wolniej, co rodzi pokusę kreowania dość swobodnej interpretacji. Przed nazbyt swobodnym wykonywaniem muzyki Francka przestrzegali belgijski organista Flor Peeters (uczeń Charlesa Tournemire'a i za tymże pośrednictwem spadkobierca tradycji muzycznych Francka, niejako w prostej linii). Peeters uważał mianowicie, że Franck był romantykiem przede wszystkim z uwagi na używany przez niego język muzyczny, natomiast był zdania, że ze względu na stosunek do formy muzycznej był on raczej klasykiem. Dlatego też wszelkie przejawy nieuzasadnionej dowolności przy interpretowaniu utworów Francka Peeters zwykł określać mianem dyletantyzmu. Doktorant pozostaje raczej wierny w swojej koncepcji tej tradycji wykonawczej, do której zdążyliśmy już przywyknąć, tzn. dopuszczającej pewną swobodę w kształtowaniu narracji muzycznej w oparciu także o doraźnie modyfikowaną agogikę. Taka koncepcja sprzyja zamierzonemu koncentrowaniu się na szczegółach interpretacji, co w tym wypadku objawiało się m.in. wyjątkową dbałością o precyzyjną artykulację (np. poprzez wykorzystywanie tzw. kontrapunktu artykulacyjnego) oraz akcentację.

Wykonując *Pièce Héroïque* z cyklu *Trois Pièces* Doktorant słusznie postrzega ten utwór, poświęcony pamięci ofiar wojny niemiecko-francuskiej 1870/71 i Komuny Paryskiej, bardziej w konwencji *maestoso* niż *allegro*, choć z sugestii zawartej w określeniu tempa *Allegro maestoso* mogłaby wynikać potrzeba jednak bardziej potocznej narracji, kładącej większy nacisk na człon *allegro* (wszak ma być to utwór heroiczny, nie zaś żałobne epitafium). Owa powściągliwość wykonawcza jest jednak w tym wypadku uzasadniona, bowiem sprzyja zamierzonej dbałości o szczegóły i plastyczne ukazywanie przy pomocy zróżnicowanej artykulacji (kontrapunkt artykulacyjny) komponentów zmieniającej się faktury (np. ukrytych melodii w warstwie akompaniamentu), a równocześnie jest ona przydatna w budowaniu kulminacji na dłuższej przestrzeni. Tempo utworu, poza końcowym *Più lento*, jest w zasadzie stałe i dotyczy także środkowego segmentu, osadzonego na powtarzanym w basie quasi perkusyjnym motywie *à la kotły*. Podwójna kreska taktowa, oddzielająca ów środkowy fragment od początkowego, nie upoważnia wg mnie do wprowadzenia tam generalnej pauzy (tak jak to uczynił Doktorant), ponieważ skutkuje to dłuższym przerwaniem akcji muzycznej, niewynikającym z sugestii kompozytora (miał on jedynie uwzględnić krótką przerwę przewidzianą na sprawną obsługę dźwigni nożnych). Repetowane akordy oznaczone kropkami, towarzyszące głównemu tematowi, wykonywałbym dość sprężysto w manierze *battre les anches* [uderzać w języki] (Doktorant nie używa tego określenia, choć było ono popularne w czasach Francka i w bardzo sugestywny sposób definiowało sam sposób gry i rodzaj artykulacji), ale nieco dłuższym dźwiękiem niż ten utrwalony na nagraniu. To samo dotyczy gry akordowej w rytmie punktowanym (ósemki z kropką wydłużałbym proporcjonalnie do ich wartości).

Choral n° 1 en mi majeur wymaga od wykonawcy wykazania się odpowiednią kreatywnością w zakresie kształtowania narracji muzycznej, ponieważ dość jednolita struktura kolejnych odcinków chorałowych, uszeregowanych jeden po drugim, może prowadzić do interpretacyjnych dłużyń, a przy tym wykonawca nie powinien zagubić ogólnej struktury dzieła, rozpostartej na planie „szerokiego łuku”. Sugestia preferowanego przez kompozytora rodzaju muzycznej narracji, wsparta określeniem tempa *Moderato*, pojawia już na początku *Chorału*, kiedy to inicjujący ten utwór 46-taktowy odcinek, ukształtowany (wg słów Doktoranta) „zgodnie z plastycznym przebiegiem frazy”, wyraża się w permanentnym dialogu sekwencji, przemiennie granych na manuale głównym (*Grande Orgue*) i pobocznym (*Récit*), na zamkniętej i programowo nieużywanej aż do taktu 30 żaluzji. Uważam, że tempo i charakter wykonania, zaproponowane przez Doktoranta, są optymalne i odpowiednio dostosowane do warunków akustycznych kościoła. Wykonawca uważnie słucha swojej gry i potrafi delektować się wysmakowaną harmonią, precyzyjnie realizuje legato i legatissimo tam, gdzie jest to wymagane, a stosowane przez niego delikatne rubato (sporadycznie tylko trochę nadto „egzaltowane”) sprzyja w oczekiwany sposób pożądanemu różnicowaniu przebiegu. Jedynie wykonanie obu fragmentów *Poco animato*, występujących odpowiednio po odcinkach *Maestoso* i *Largo*, uznałbym z racji nazbyt radykalnego przyspieszenia za nieuzasadnione (*poco animato* to sugestia tylko nieznacznego ożywienia, co w zestawieniu ze wskazówką *con fantasia* oznacza wg mnie jakby nawiązanie do barokowej manieri wykonawczej *con discretione*). Nie przekonują mnie wprowadzone w taktach 30-34 arpeggia, gdyż w dość nieoczekiwany sposób zakłócają jednolitą strukturę zwartej faktury. Choć sam nigdy nie miałem większych problemów z obejmowaniem ww. struktur akordowych (a nie mam szczególnie dużych dłoni), rozumiem to, że należy poszukiwać alternatywnych sposobów gry, gdy jest taka potrzeba, a zaprezentowane tu rozwiązanie jest z pewnością jednym z możliwych.

Interpretacja *Tria concertant h-moll* op. 1 nr 3, z racji sporządzonej przez Doktoranta autorskiej transkrypcji fortepianowej partii tego utworu na organy, urasta do rangi ważnego, jeśli nie najważniejszego ogniwa zaprezentowanego dzieła artystycznego. Także w tym przypadku Doktorant pozostał wierny estetyce firmy organmistrzowskiej ZYCH i wykorzystał do nagrania wybudowane przez tę firmę w 2012 roku 13-głosowe organy, znajdujące się w Sali Koncertowej Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego w Siedlcach. Uzasadniając ten wybór Doktorant zwrócił uwagę na kameralny w założeniu charakter tego instrumentu (zminiaturyzowany model francuskich organów symfonicznych) oraz na jego szczególne walory konstrukcyjne i brzmieniowe, ukształtowane „w oparciu o wzornictwo niedużych organów Aristide’a Cavallé-Colla, przy odwołaniu się do historycznych zasad menzuracji, intonacji oraz ekspresji (żaluzja)”.

Doktorant dołożył wyjątkowych starań, aby wtórna partia organowa owego *Tria* była możliwie wiernym odzwierciedleniem pierwotnej fortepianowej, a równocześnie zachowała sobie tylko właściwy idiom. Należy stwierdzić, że eksperyment ten, tak w założeniu jak i realizacji, udał się znakomicie. Wydaje się, że Franck mógłby być zadowolony z rezultatu dokonanej w taki sposób transkrypcji (choć nie wiadomo czy by sobie tego życzył), zwłaszcza że Doktorant uwzględnił w niej także wykorzystanie elementów faktury i techniki organowej nieznanymi jeszcze Franckowi (np. niekonwencjonalne używanie registrów czy nietypowe traktowanie partii pedału), a bardzo przydatnych w dostosowywaniu rozbudowanej i niejednolitej partii fortepianowej do specyfiki gry na organach, preferującej zwartą fakturę i obligatoryjny charakter poszczególnych głosów.

Z relacji Doktoranta wynika, że przygotowując się do nagrania *Tria concertant h-moll* wykonywał wraz z zespołem obie partie: oryginalną fortepianową i wtórną organową na zmianę, co pozwoliło mu konfrontować obie te wersje wykonawcze niejako na bieżąco. W przypadku organów skala możliwych do uzyskania odcieni dynamicznych nie jest wprawdzie tak bogata jak w przypadku fortepianu, niemniej jednak, dzięki m.in. użyciu odpowiednich zestawów registrów, częstym zmianom registryjnym tudzież precyzyjnemu operowaniu żaluzją, uzyskano pożądaną stopliwość brzmienia, odpowiednio dostosowaną zarówno do wskazań kompozytora, jak i do zmieniającej się w przebiegu utworu barwy oraz dynamiki instrumentów towarzyszących: skrzypiec i wiolonczeli. W sugestywny sposób udało się też nadać odpowiedni charakter poszczególnym częściom utworu: wirtuozowski skrajnym i liryczny środkowej. Szczególnie zapadła w pamięć wysmakowana interpretacja centralnego ogniwa dzieła. W ostatnim słowie należy docenić bardzo dobrą współpracę całego zespołu, co miało istotny wpływ na ostateczny kształt tej przekonującej kreacji artystycznej.

Powołując się na wcześniej wyrażone opinie na temat poszczególnych pozycji dzieła artystycznego uważam, że Doktorant, dysponując znakomitym warształem organisty-wirtuoza, zapewne także pianisty, udowodnił w sposób nie budzący wątpliwości, iż jest muzykiem prezentującym wysoki poziom umiejętności instrumentalnych i świadomości artystycznej. Zaprezentowane umiejętności instrumentalne i muzyczna dojrzałość pozwoliły mu na zrealizowanie wytyczonych celów artystycznych.

Ocena Opisu dzieła artystycznego

Niebywale okazały opis dzieła artystycznego może imponować nie tylko swoimi ponadnormatywnymi rozmiarami (ponad 500 stron), ale także bogatą zawartością i bardzo szerokim kontekstem poruszanych zagadnień. Treść tego opisu, cytując Autora, „dotyczy powiązań muzyki fortepianowej i organowej w romantyzmie rozpatrywanych przede wszystkim w odniesieniu do twórczości Césara Francka”. Ponieważ nie jest to tylko standardowy opis dzieła, lecz pretenduje on do miana dysertacji (Autor używa takiego właśnie określenia), wydaje się uzasadnione nieco bardziej wnikliwie niż zazwyczaj ustosunkowanie się do koncepcji i zawartości tej szeroko zakrojonej rozprawy.

We wstępie przedstawiono w przekonujący sposób koncepcję pracy, opisano jej zawartość, a także podjęto rzeczową krytykę źródeł i dostępnej literatury przedmiotu. Zgodnie z zamierzeniem Autora, każdy z przedstawionych sześciu rozdziałów stanowić ma „niemalże niezależny referat”, natomiast wszystkie razem mają tworzyć „zsynchroizowaną całość naświetlającą problem wykonawstwa organowego widziany przez pryzmat powiązań z rozwijającą się w XIX stuleciu sztuką fortepianową”. Koncepcja taka, podporządkowana zamiarowi opracowania określonego, możliwie szerokiego kompendium wiedzy na dany temat, zakłada także możliwość studiowania poszczególnych ustępów osobno i traktowania zawartych w nich treści wybiórczo.

W pierwszym rozdziale opisano „asocjacje pomiędzy muzyką organową i fortepianową w XIX wieku” – osobno: w kontekście tradycji niemieckiej oraz francusko-belgijskiej. W obu podrozdziałach, oprócz omówienia kwestii dotyczących samego meritum, zawarto także (wg mnie niepotrzebnie) obszerne życiorysy artystyczne najważniejszych, XIX-wiecznych kompozytorów – pianistów i organistów należących do obu tych kręgów kulturowych. Traktując cały ten rozdział jednak nie jako „niemal niezależny referat” lecz w kontekście podejmowanej przez Autora próby „identyfikacji idiomu fortepianowego w twórczości organowej Césara Francka”, nie sposób nie zauważyć, że nie wszyscy wymienieni tam kompozytorzy mogli oddziaływać na twórczość Francka bezpośrednio, a w przypadku

niektórych z nich można by dyskutować, czy w ogóle mogli mieć jakikolwiek dający się zdefiniować wpływ, chociażby tylko pośredni (np. Max Reger czy Marcel Dupré nie mieli przecież nawet szansy, by inspirować Francka). Wydaje się, że w rozdziale tym byłaby wskazana bardziej wnikliwa selekcja jego zawartości, zwłaszcza że w tej postaci (blisko 100 stron) mógłby on służyć nie tylko za „niemal niezależny referat”, ale także za „niemal niezależną dysertację”.

W rozdziale drugim przedstawiono „sprofilowany życiorys Césara Francka w kontekście jego działalności i twórczości fortepianowej oraz powiązań z francuskim środowiskiem pianistycznym”. Doktorant twierdzi m.in., z czym się trudno zgodzić, że „dzieła, które [Franck] tworzył, nosiły w pełni znamiona wytworu rdzennie francuskiego”. Jakkolwiek Franck, Belg z pochodzenia, zyskał ostatecznie status pełnoprawnego kompozytora francuskiego, to jednak w głębi duszy pozostał do końca życia Flamandem (co mu zresztą wielokrotnie wypominano), i także ta cecha zadecydowała w znacznej mierze, jak się wydaje, o idiomatycznej odrębności jego sztuki.

W tym dość obszernym rozdziale, pełniącym także funkcję życiorysu artystycznego Francka, pominięto jednak pewne dość istotne kwestie. Nie uwzględniono mianowicie bogatego arsenału religijnej twórczości wokalne i wokально-instrumentalne z organami, powstałej na potrzeby sprawowanej przez Francka funkcji organisty kościelnego. Wprawdzie uczeń Francka, Vincent d'Indy, zwykł określać cały ten nurt mianem „perystylu drugiej [drugorzędnej] maniery”, to jednak utwory te odegrały przecież niepoślednią rolę w kształtowaniu się indywidualnego stylu muzyki Francka, także w oparciu o nabywane przez tego twórcę doświadczenia w obszarze kameralistyki organowej, gdzie oryginalna partia organów pełniła podobną funkcję, co autonomiczna partia fortepianu w kameralistyce fortepianowej. Doktorant wprawdzie wspomina o związkach Francka z Institution Nationale des Jeunes Aveugles, ale nie podaje informacji o tym, że Franck opracowywał dla tegoż instytutu aplikaturę dla wybranych utworów organowych Bacha, dostosowaną do potrzeb uczących się i praktykujących niewidomych organistów. Zachowane ww. opracowania stanowią cenny materiał poznawczy na temat preferowanych przez Francka zasad palcowania i pedalizacji, a także informują pośrednio o zalecanym przez niego prawidłowym ułożeniu rąk i nóg na klawiaturach.

Ryzykowne wydaje się powtarzanie za niektórymi źródłami informacji o tym, że pewne utwory organowe Francka powstawały w rekordowo krótkim czasie. Wręcz nieprawdopodobne wydaje się, aby *Trois Pièces pour grand orgue*, przeznaczone na inaugurację organów Cavaillé-Colla w Trocadéro, mogły powstać w przeciągu zaledwie siedmiu dni. Prawdopodobnie Franck dysponował już wcześniej szkicami do tych trzech utworów, a tylko w przeciągu relatywnie krótkiego czasu nadał im finalny, choć przecież jeszcze nie ostateczny kształt (zrewidował te utwory ponownie przy okazji wydawania drukiem zmieniając m.in. pierwotną registrację). Wiadomo o tym, że Franck niebawem cyzelował swoje utwory, nim pozwolił im ostatecznie ujrzeć światło dzienne. Tak było np. z *Fantaisie en ut*, która doczekała się trzech alternatywnych wersji czy z *Prelude, Fugue et Variation*, które funkcjonowały w dwóch wariantach: na organy solo oraz na fisharmonię z towarzyszeniem pianoforte. Prawdopodobnie także inne utwory organowe Francka powstawały etapami, jak np. *Trois Chorals pour grand orgue*. Większość źródeł podaje (także Autor dysertacji idzie tym tropem), że te trzy chorały Franck skomponował dopiero w ostatnim okresie życia, tzn. latem 1890 r. Otóż nie jest to prawdą, bowiem wg relacji Marcela Duprégo szkice do tych utworów istniały już w latach 70., o czym tenże Dupré dowiedział się od swojego nauczyciela

Alexandre'a Guilmanta, któremu to w 1878 r. Franck miał te szkice pokazać (źródło tej informacji: M. Murray, *French Masters of the Organ...*, New Haven & London 1998, s. 84).

W kolejnym, obszernym rozdziale trzecim, zatytułowanym *Idiom fortepianowy a idiom organowy w epoce romantyzmu* podjęto „próbę zdefiniowania tezy postawionej w temacie dysertacji” i odpowiedzi w konkluzji na pytanie „czy istnieje typowy idiom fortepianowy oraz organowy w okresie romantyzmu i czym się one różnią, a w czym są zbieżne”. Wydaje się, że rozdział ten powinien być umieszczony w pracy jako drugi, bezpośrednio po rozdziale pierwszym, gdyż jest on tegoż rozwinięciem i podsumowaniem. Natomiast obecny rozdział drugi, zmieniając swoje miejsce z obecnym trzecim, dobrze korespondowałby z sekwencją rozdziałów IV-VI odnoszących się do kontekstu twórczości organowej Francka i jej związków z fortepianem.

Sądząc po rozmiarach rozdziałów pierwszego i trzeciego oraz proporcjach ich objętości w stosunku do pozostałych ustępów można by odnieść mylne wrażenie, że to „identyfikacja idiomów fortepianowego i organowego w epoce romantyzmu” jest celem pracy, a „twórczość, jak i sama osoba Césara Francka” stanowią jedynie swoiste odniesienie do głównego wątku. Chciałoby się w związku z tym uzyskać odpowiedź na pytanie: czy i w jakim stopniu Franck mógł zdawać sobie sprawę z całej złożoności pojęć składających się na owe idiomy, o których Autor tak szczegółowo się rozpisuje? W niniejszej pracy nie odnajdujemy przekonującego wyjaśnienia tej kwestii.

W rozdziale czwartym *Wzajemne przenikanie faktury fortepianowej i organowej w twórczości Césara Francka*, zgodnie z zamierzeniem Autora pracy dokonać ma się proces „identyfikacji idiomu fortepianowego w twórczości organowej Francka” na podstawie analizy porównawczej wybranych przykładów zaczerpniętych z tejże twórczości z fragmentami dzieł muzyki fortepianowej, głównie Chopina i Liszta. W podrozdziale *Środki techniki pianistycznej i elementy faktury fortepianowej w utworach organowych Césara Francka* zawarto wiele trafnych porównań dotyczących budowy i faktury wybranych utworów organowych Francka z odnośnymi kompozycjami ww. twórców oraz jego własnymi dziełami fortepianowymi. Wskazano przy tym na liczne przykłady „odfortepianowych” zapożyczeń. Z kolei w podrozdziale *Oddziaływanie formy i faktury organowej na twórczość fortepianową Césara Francka* poruszono takie kwestie jak m.in. odwoływanie się do struktur polifonicznych, stosowanie akordowej faktury oraz dolnych oktaw na wzór organowych sekwencji pedałowych, wykorzystywanie na fortepianie tocatowych figur i elementów *stylus fantasticus*, nadawanie utworom fortepianowym charakteru organowej improwizacji, itp. W uzupełnieniu wykazywanych przez Autora związków *Prélude, Fugue et Variation h-moll* op. 18. z fakturami utworów *Andante spianato* z op. 22 Chopina czy *Consolation III Des-dur* Liszta, zwróciłbym ponadto uwagę na podobieństwo skrajnych części utworu Francka z *Allegrettem* z *Sonaty B-dur* op. 65 nr 4 Mendelssohna.

W rozdziale piątym *Problematyka wykonawcza organowych utworów Césara Francka w aspekcie techniki fortepianowej* Doktorant omawia, w oparciu o wybrane, kompetentne źródła wiedzy, główne aspekty interpretacji organowej, takie jak artykulacja, arpeggio, dynamika, tempo, rubato, akcentacja, kinezyjologia, w kontekście m.in. nadawania wykonywanym przez siebie utworom niektórych cech interpretacji muzycznej, charakterystycznych dla wykonawstwa fortepianowego. Uzasadniając dokonywane przez siebie artystyczne wybory, Autor odwołuje się tu także do własnych doświadczeń w zakresie gry na organach i fortepianie.

W porównaniu z innymi, bardzo obszernymi rozdziałami, ten relatywnie krótki, zaledwie kilkunastostronicowy ustęp, poświęcony omówieniu tak ważnego zagadnienia jakim

jest problematyka wykonawcza utworów organowych Francka, w tym dzieł składających się na zrealizowane w ramach niniejszej pracy doktorskiej dzieło artystyczne, wydaje się nazbyt skromny. Może to zostać odebrane jako niezamierzone przecieź, sprowadzenie owego dzieła do roli jakby drugorzędnej, o znaczeniu jedynie muzycznej ilustracji, dołączonej do wielowątkowo zakrojonej dysertacji. Uważam ponadto, że treści zawartej w Aneksie I, zatytułowanym *Registracja części dzieła artystycznego złożonego z wybranych utworów organowych Césara Francka nagranych na organach kościoła Ofiarowania Pańskiego w Warszawie*, powinien jednak przysługiwać status jeśli nie samodzielnego rozdziału, to przynajmniej podrozdziału w ramach szerszego odniesienia się do problemów wykonawczych. Wszak Autor omawia tu i uzasadnia dokonaną przez siebie adaptację wskazówek registryjnych Francka do możliwości brzmieniowych i technicznych organów warszawskiego kościoła. Doktorant słusznie przyjął za właściwy punkt odniesienia registryjacje przeznaczone dla organów paryskiego kościoła św. Klotyldy, które jako jedyne oficjalnie zaaprobowane przez Francka, dotyczą wszystkich 12 jego utworów organowych. W przypadku *Trois Pièces* i *Trois Chorals* można by także brać pod uwagę specyfikacje umieszczone w manuskryptach, jednak Franck nigdy ich nie autoryzował (registryjacja *Trzech Chorałów*, podana w wersji drukowanej, wydanej już po śmierci kompozytora, jest dziełem jego uczniów, a więc nie jest oryginalna – tak przynajmniej twierdził Michel Chapuis w rozmowie ze mną w 1999 r.).

W ostatnim szóstym rozdziale *Aspekty natury fakturalnej i sonorystycznej przy transkrypcji partii fortepianu na organy Tria concertant h-moll op. 1 nr 3 na fortepian skrzypce i wiolonczelę Césara Francka* Doktorant zawarł rzetelnie przeprowadzoną analizę formalną tego dzieła kameralnego oraz zrelacjonował proces powstawania dokonanej przez siebie transkrypcji oryginalnej partii fortepianowej, dostosowanej do potrzeb wykonywania jej na organach. Adaptacja partii fortepianowej do specyfiki organów, sporządzona przez Doktoranta „według wypracowanej na własny użytek procedury”, oprócz konieczności nadania jej cech organowej faktury, polegała także na poszukiwaniu, poprzez zróżnicowaną registryjacje, adekwatnych rozwiązań sonorystycznych, mających m.in. na celu uzyskanie odpowiednich właściwości kolorystycznych i proporcji dynamicznych, korespondujących z partiami skrzypiec i wiolonczeli. Autor, jak o tym mówi, „traktuje samą organową transliterację partii fortepianu *Tria concertant h-moll op. 1 nr 3* jako dowód na znaczącą koherencję idiomu fortepianowego i organowego w epoce romantyzmu” (użycie przez Autora terminu transliteracja nie jest właściwe, bowiem transliteracja wiąże się ze zmianą alfabetu, a w tym wypadku alfabet [pismo nutowe] pozostaje niezmienny).

Ów proces transkrypcji partii fortepianu na organy opisywany jest w pracy bardzo dokładnie z najdrobniejszymi szczegółami, niemalże takt po taktie (a nawet niemalże nuta po nucie), co prowadzi niekiedy do jakowejś hiperpoprawności, objawiającej się m.in. tendencją do wyjaśniania rzeczy dość oczywistych w sposób skomplikowany, zagmatwany. Miast pisać o tyłu szczegółach, korzystniejsze byłoby, jak się wydaje, posłużenie się konkretnymi przykładami nutowymi oraz przydatnymi w takich okolicznościach schematami, tabelami czy diagramami. Zmierzenie się z tak długim, jednolitym tekstem, obfitującym w ciągi wielokrotnie złożonych i nie zawsze poprawnie skonstruowanych zdań, może być nie lada wyzwaniem dla potencjalnego czytelnika. Lektury nie ułatwia bynajmniej konieczność nieustannego konfrontowania przekazywanych treści z materiałami nutowymi obu wersji utworu: oryginału i transkrypcji, umieszczonymi w aneksie. Nie chciałbym czynić z tego tytułu zarzutu zasadniczej wagi, gdyż sedno zawartych w tym rozdziale wywodów, choć wyrażane często w dość zawity sposób, jest trafne i nie budzące wątpliwości, a sama forma przekazu – no cóż... Widocznie Autor odczuwał potrzebę możliwie dokładnego zrelacjonowania niemalże wszystkich

aspektów związanych z procesem powstawania dokonanej przez siebie transkrypcji oraz odtworzenia przy tej okazji całego procesu myślowego, który temu towarzyszył. Zgromadzony w ten sposób obszerny materiał nadawałby się z pewnością na osobną dysertację.

W zakończeniu pracy zawarto zwyczajowe podsumowanie jej treści. Autor odniósł się też do własnych dokonań w kontekście wytyczonych i zrealizowanych w pracy celów. Pokusił się ponadto o sprecyzowanie: które aspekty tejże pracy są jego własnym, oryginalnym wkładem, a które mogą stanowić „przedmiot dalszych naukowych i artystycznych eksploracji”. Nawiązując do znanych tradycji wykonawczych muzyki organowej Francka, Doktorant wskazał na konieczność rzetelnego studiowania przez organistów techniki fortepianowej, co wg niego „zawsze skutkuje wzbogaceniem artystycznego waloru muzycznej wypowiedzi”.

Kompilacyjny charakter niektórych rozdziałów niniejszej pracy, a zwłaszcza tych, stanowiących (wg Autora) „swoiste tło badanego obszaru”, sprzyja niekiedy niespójności stylistycznej następujących po sobie fragmentów tekstu. Związane jest to po części, jak się można tego domyślać, z przejmowaniem stylu obcojęzycznych źródeł, cytowanych dosłownie czy parafrazowanych i z różnym skutkiem tłumaczonych na język polski. Posługując się dość swobodnie terminologią muzyczną i muzykologiczną (co należy z uznaniem podkreślić), i wykazując się przy tym niepospolitym darem swoistej elokwencji, Autor być może starał się dorównywać kroku niektórym rozprawom naukowym, pisany z zasady trudnym i hermetycznym językiem, zrozumiałym jedynie dla wtajemniczonych odbiorców.

Niebywała dbałość Autora o bogactwo i różnorodność języka, objawiająca się m.in. poszukiwaniem coraz to nowych zamienników używanych słów i wyrażeń, prowadziła niekiedy do ich niezamierzonego niewłaściwego stosowania. A oto wybrane tego przykłady: „rezerwuar dzieł organowych” (s. 16), „usytuowany urzędnik bankowy” (s. 100), „[Bourges] wystawia Franckowi tego rodzaju pean” (s. 106), „intabulację [...] powierzył dla Augusty Holmès” (s. 126), „można jedynie odnieść się [...] do relacji słuchowych świadków jego performansów” (s. 127), „faktura [...] zasadniczo pojmowana jest w dwójnasób” (s. 130), „zasięg klawiatury [...] stanowi odpowiedź konstruktorów na rosnącą wirtuozerię” (s. 133), „o zamieraniu klawesynu na rzecz fortepianu” (s. 135), „kompozytor [...] wszystkie konstrukcji opiera na nutach basu” (s. 147), „publiczność zachwycona symbiotycznym wirtuozowskim związkiem pomiędzy instrumentem a wykonawcą” (s. 152), „wirtuozowska figuracja [...] wyjątkowo dobrze kompatybilizuje się z fortepianem” (s. 167), „dzięki zastosowaniu zaawansowanych [...] fortepianowych etalonów” (s. 170), „ujednolicone principium tembrowe” (s. 185), „jeżeli położymy emfazę na słowo «raczej»” (s. 194), „fakt dostosowania stopnia nasycenia trybu ścisłego czy też separowanego do warunków akustycznych i kubatury pomieszczenia” (s. 206), „w metodyce nożnej obowiązywała ta sama zasada co w grze na manuale” (s. 207), „[część] zaopatrzona w twardey kontrapunkt” (s. 243), „interpretator [...] stawiał marcato całość pionu harmonicznego” (s. 249), „kompozytor wywindował ekspresję emocjonalnego przepływu” (s. 312), „skrzypce stawiają *sforzatowaną* oktawę” (s. 330), „jednostki motywiczne [...] przedstawione zostały w architektonice co najmniej dwudźwiękowej” (s. 331), „Franck [...] stosuje dublurę fakturalną dla obu rąk” (s. 335) – itp., by wymienić tylko niektóre. Jakkolwiek korzystanie z podobnych zwrotów można uznać za przejaw wyjątkowej dbałości Autora o oryginalny styl wypowiedzi, to jednak trudno nie dostrzec tego, że są to w wielu wypadkach wyrażenia użyte nieprawidłowo. Takie nadto swobodne, a bezkrytyczne korzystanie z zasobów leksykalnych języka prowadzi czasami do niezamierzonych nieporozumień, jak można się o tym przekonać na poniższym przykładzie. Autor mianowicie, szukając prawdopodobnie niekonwencjonalnych zamienników dla często używanego słowa, nazwał na stronie 266 swoją

dysertację elukubracją, a taki termin, wg Słownika Języka Polskiego, oznacza „utwór literacki lub inny tekst pisany z wysiłkiem i bez talentu”.

Niezależnie od wcześniej zgłaszanych uwag, jestem o tym przekonany, że to przede wszystkim merytoryczna zawartość, będąca także potwierdzeniem dużej wiedzy i profesjonalnych kompetencji Autora, stanowi o walorach tej obszernej dysertacji. Autor z właściwą temu starannością zatroszczył się o poprawną redakcję nie tylko głównego tekstu pracy, ale także dołączonej doń pokaźnej liczby 1319 przypisów i odsyłaczy (klucz do zastosowanych skrótów cytowanych źródeł został wyjaśniony we wstępie do pracy i konsekwentnie użyty zarówno w przypisach jak i bibliografii). Bibliografię posegregowano wg działów: wydawnictwa nutowe (20 pozycji), literatura przedmiotu (124 pozycje), artykuły w czasopismach (6 pozycji), źródła internetowe (18 pozycji), dyskografia z komentarzem wydawniczym (3 pozycje). W toku pracy korzystano ze źródeł w sposób prawidłowy.

Konkluzja

Stwierdzam niniejszym, że Pan mgr Marek Kulikowski, wykorzystując swój potencjał artystyczny i twórczy, przedstawił w swojej pracy doktorskiej oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, zawartego w temacie *Idiom fortepianowy w twórczości organowej Césara Francka – identyfikacja, interpretacja, adaptacja*. Wykazał się przy tym odpowiednią wiedzą teoretyczną i wymaganymi umiejętnościami praktycznymi w dziedzinie sztuki muzycznej, w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, w stopniu potwierdzającym posiadanie kwalifikacji do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej i twórczej. Uważam, że niniejsza praca doktorska spełnia formalne i merytoryczne wymagania, określone w artykule 13 ustęp 1 i 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.



prof. dr hab. Piotr Grajter
Akademia Muzyczna w Łodzi