

Prof. dr hab. Andrzej Mikołaj Szadejko
Akademia Muzyczna w Gdańsku

Gdańsk, dnia:



PODPIS ZAUFANY
ANDRZEJ MIKOŁAJ
SZADEJKO
02.09.2026 16:15:44 GMT+0200
Dokument podpisany elektronicznie
podpisem zaufanym

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

MGR. PATRYKA PODWOJSKIEGO

ZLECENIODAWCA RECENZJI:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, pismo z dnia 16.02.2026 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 20.07.2018 r., Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2021. Poz. 478).

DOTYCZY:

Powierzenia mi funkcji recenzenta i sporządzenia recenzji w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora panu Patrykowi Podwojskiemu w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne.

Do nadesłanego mi przez Przewodniczącego Rady Dyscypliny Artystycznej dr. hab. Jarosława Wróblewskiego, prof. UMFC pisma przewodniego z dnia 16.02.2026 roku, informującego o wyznaczeniu mnie na recenzenta pracy doktorskiej **Pana mgr. Patryka Podwojskiego** została dołączona następująca dokumentacja:

- Opis dzieła artystycznego pt. *Ewolucja improwizacji organowej w kontekście wykorzystania melodii opartych na skalach modalnych.*
- Płyta CD-R opisana ręcznie jako (pisownia oryginalna) *Patryk Podwojski praca doktorska Dzieło artystyczne + opis dzieła w języku polskim i angielskim*

W piśmie przewodnim poinformowano mnie, że recenzja powinna odpowiadać wytycznym przyjętym Uchwałą Rady Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego nr 01/04/11/2025 z dn. 4.11.2025 r. dotyczącym sporządzenia recenzji w postępowaniach o

nadanie stopnia doktora sztuki, które to wytyczne były załącznikiem w dostarczonej mi dokumentacji.

Podczas prób zapoznania się z otrzymanym materiałem okazało się, że niemożliwe jest odczytanie techniczne danych z płyty CD-rom w różnego typu odtwarzaczach i stacjach dysku. W tej sytuacji nawiązałem kontakt z UMFC informując o zaistniałym problemie i w odpowiedzi otrzymałem dostęp do plików w „chmurze” UMFC w dniu 22 czerwca 2026, które są podstawą niniejszej recenzji.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ:

Praca doktorska mgr. Patryka Podwojskiego pt. *Ewolucja improwizacji organowej w kontekście wykorzystania meodii opartych na skalach modalnych*, składa się z dzieła artystycznego zapisanego na nośniku CD-R oraz jego opisu. Dzieło artystyczne stanowi nagranie fonograficzne 6 improwizowanych form muzycznych, zarejestrowanych według następującej kolejności:

Wariacje chorałowe na temat pieśni Hejnał wszyscy zaśpiewajmy

Opracowanie chorałowe – Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist

Suita w stylu francuskiego baroku na temat chorału Nun komm der Heiden Heiland

Wariacje chorałowe w stylu neomodalnym na temat hymnu Ave Maris Stella

Arabeska w stylu romantycznym na temat Salve Regina

Medytacja na temat Tantum ergo sacramentum

Nagranie dokonał Patryk Podwojski na organach kościoła pw. Świętej Rodziny w Warszawie w dniu 5.12.2025 (realizator dźwięku – Tomasz Drażkowski)

Recenzja otrzymanego Dzieła.

Wariacje chorałowe na temat pieśni Hejnał wszyscy zaśpiewajmy

Pierwsza wariacja to pokaz *cantus firmus* w fakturze czterogłosowej w technice *nota contra notam* nawiązująca w udany sposób harmonicznie do rozwiązań modalnych charakterystycznych dla opracowań chorałowych pierwszej połowy siedemnastego wieku.

Druga wariacja również nawiązuje do wzorców historycznych. Została zaprezentowana w formie *bicinia*, w którym *cantus firmus* w głosie dolnym w prostym ruchu ćwierćnotowym „oplatany” jest melodią kontrapunktującą. Forma *bicinia* była używana już w najstarszych opracowaniach chorałowych, jej najważniejszym elementem rozwojowym był zawsze głos kontrapunktujący, którego ukształtowanie było charakterystyczne nie tylko dla epoki, czy regionu, ale wręcz dla konkretnego kompozytora. W przypadku tej improwizacji mamy do czynienia z próbą łączenia różnych rozwiązań stylistycznych - od renesansowych do wczesnobarokowych, od francuskich do niemieckich. To „historyzujący” konglomerat, nienawiązujący do konkretnego historycznego wzorca.

Trzecia wariacja jest trzygłosowa. W warstwie melodycznej, oprócz *c.f.* w głosie środkowym dwa inne operują podobnym materiałem imitującym się wzajemnie oraz melodię chorału. To technika, która była charakterystyczna zarówno dla bardzo wczesnych, jeszcze szesnastowiecznych opracowań (np. tabulatura Jana z lublina) jak i dużo późniejszych, z drugiej połowy siedemnastego wieku (np. opracowania Pachelbela), również sama faktura triowa pojawia się w różnych okresach stylistycznych. W opracowaniu Pana Podwojskiego odnoszę wrażenie, że chciał nawiązać do tych wszystkich wzorów jednocześnie, co spowodowało, że, choć niewątpliwie inspiracje historyczne są ewidentne, to w efekcie końcowym zastosowania różnego sposobu prowadzenia głosów, czy rozwiązań kontrapunktycznych, które powodowały różne stylistycznie rozwiązania harmoniczne powstał ponownie obraz dźwiękowy „historyzujący” bardziej intencjonalnie, niż faktycznie odnoszący się do konkretnego modelu z danej epoki i u konkretnego kompozytora.

Czwarta wariacja, to tzw. *cantus firmus* kolorowany z wielogłosowym akompaniamentem. Forma, która rozwinęła się w siedemnastym wieku za sprawą kompozytorów działających na północy Niemiec (np. Scheidemann, Buxtehude) i do tej tradycji bardzo sprawnie i przekonująco nawiązuje artysta kształtując linię głosu solowego. Niemniej w głosach akompaniujących pojawiają się struktury, które trudno mi przyporządkować historycznie, bo zestawione tam elementy w formie *nota contra notam*, ale również kontrapunktycznej, w warstwie harmoniczej prowadzą do rozwiązań wręcz archaicznych (np. „puste” akordy w kadencjach). Odnoszę wrażenie, że artysta złożył z wielu różnych elementów zupełnie nową całość, która nie ma dokładnego wzorca historycznego, choć w ciekawy sposób wykorzystuje elementy dawnych technik.

Piąta wariacja wprowadza nowy element jakim jest rytm trójdzielny, w fakturze triowej. Podobnie, jak w wariacji trzeciej *cantus firmus* pojawia się w głosie środkowym, a dwa pozostałe kontrapunktują nadając mu obraz harmoniczny. Pojawiają się tutaj wewnętrzne modulacje wynikające z krótkich elementów sekwencyjnych, które są charakterystyczne dla muzyki przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku oraz harmoniki dur-moll, które w połączeniu z dominującą „modalnością” dają specyficzne niedookreślone estetycznie rozwiązania, które estetycznie się „gryzą”.

Szоста wariacja jest ciekawą syntezą francuskiego *bass de cromorne* z niemieckimi wariacjami, w których harmonizowanej w sopranie melodii *c.f.* towarzyszy rozbudowana rytmicznie i melodycznie linia basowa. To kolejny, tym razem udany, przykład synkretyzmu stylistycznego.

Siódma wariacja jest ciekawym połączeniem techniki imitacyjnej wprowadzającej w kolejnych głosach *incipit cantus firmus* znanej już z tabulatur pierwszej połowy szesnastego wieku, z rytmizowanym i wzbogacanym nutami wymiennymi i przechodnimi głosem solowym w sopranie, czyli techniką stosowaną na przełomie wieków siedemnastego i osiemnastego. Jest to rozwiązanie nieznane recenzentowi w kontekście literatury muzycznej epoki.

W ósmej wariacji doktorant powraca do formy triowej, tym razem jednak melodii *c.f.* w sopranie towarzyszą dwa figurowane w drobnych wartościach, rytmicznie zintegrowane dolne głosy, co razem tworzy spójną przekonującą całość.

Wariacja dziewiąta ma formę imitacyjną, w której każdy werset chorałowy w augmentacji w basie jest poprzedzony ekspozycją trzech górnych głosów wykorzystujących figurowany i ornamentowany materiał melodyczny *cantus firmus*. To bardzo spójny i stylistycznie najbardziej przekonujący fragment improwizacji, nawiązujący ściśle do twórczości Samuela Scheidta czy Jana Pieterszona Sweelincka.

W opisie dzieła autor podaje szczegółowo registracje oraz opis struktury danej wariacji. W pierwszym akapicie pisze o inspiracjach:

„Pierwsza improwizacja stanowi cykl wariacji chorałowych utrzymanych w estetyce wczesnego niemieckiego baroku. Nawiązuje do twórczości kompozytorów niemieckich przełomu XVI i XVII wieku, czyli m.in. *Michael'a Praetorius'a* czy *Samuela Scheidt'a*.¹ Charakterystyczne cechy tego stylu to wykorzystanie materiału opracowywanego chorału do kontrapunktycznych przeprowadzeń, stosowanie augmentacji, dyminucji oraz prowadzenie *cantus firmus* w różnych głosach. Zamysłem autora było możliwe zbliżenie się do idiomu brzmieniowego instrumentów takich organmistrzów jak *Hans Scherer* czy *Friedrich Stellwagen*. „

Odnosząc się do tego opisu, muszę skonkludować, że nawiązanie do twórczości obu kompozytorów jest bardzo luźne, w kolejnych wariacjach autor nie podaje konkretnych utworów referencyjnych, trudno więc stwierdzić na ile nawiązanie jest realne, a na ile tylko intencjonalne, a odniesienie do konkretnych dzieł powinno znaleźć się w takim opracowaniu, jeśli intencją autora była rzeczywiście próba dialogu ze stylem konkretnych twórców, co byłoby bardzo interesujące i wskazane.² Również charakterystyka brzmienia, choć autor stara się nawiązać do wzorców, o których pisze, jest całkowicie odmienna, przede wszystkim w zakresie intonacji poszczególnych głosów, a zwłaszcza ze względu na temperację (w nagraniu – równomierna, w instrumentach Scherrera, czy Stellwagena - średnionowa). Tutaj również można mówić bardziej o intencjonalności, niż rzeczywistym nawiązaniu. Wiele z rozwiązań harmoniczných, które są zastosowane w tym skądinąd bardzo udanym cyklu wariacyjnym, nie funkcjonowałyby dobrze na historycznych instrumentach w stroju mezotonicznym. Jednocześnie byłyby niezmiernie ciekawe usłyszeć te wariacje, jako zupełnie nowe, współczesne i autorskie spojrzenie na wczesnobarokową i renesansową polifonię właśnie w wykonaniu na historycznym instrumencie o temperacji średnionowej, lub modyfikowanej. To byłaby najlepsza i najprostsza weryfikacja możliwości różnych permutacji stylistycznych, a przede wszystkim harmoniczných, które zastosował Pan Podwojski.

Opracowanie chorałowe – Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist

Drugim w kolejności utworem zaprezentowanym przez doktoranta jest cykl opracowań chorału *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*. Na początek warto zauważyć, że w dostarczonym mi materiale, wszystkie te opracowania zawarte są na jednej ścieżce dźwiękowej, a nie odrębnych, w związku z tym, nie jest dla mnie jasna intencja autora, który poprzedni cykl na temat jednej melodii chorałowej nazwał wariacjami, a w tym wypadku, choć formalnie mamy do czynienia z cyklem sześciu opracowań tej samej melodii³ nie nazywa ich wariacjami lub partitami, co byłoby wskazane, skoro sam autor w opisie dzieła *expressis verbis* odwołuje się do form muzycznych z przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku. Jest to rozróżnienie niezrozumiałe i nielogiczne, dla którego brak też wytłumaczenia w opisie dzieła przedstawionym przez doktoranta. Recenzent zinterpretował te opracowania, tak, jak formalnie zostały one dostarczone (w jednym pliku) i omówione (w jednym rozdziale), czyli jako kolejny cykl wariacji.

Pierwsza wariacja to standardowe dla formy barokowej partity czterogłosowe opracowanie melodii chorałowej w technice *nota contra notam*. Artysta zastosował podwyższenie dźwięku *c* na *cis* w zakończeniu trzeciego wersetu, wskazująca na umieszczenie całości w tonalności dur-moll, powołując się na Bacha, który również zastosował tę zmianę w swoich opracowaniach, przy czym harmonizacja w całości opracowania ma modalny charakter, co nie konweniuje z tą zmianą.

¹NB. Nazwiska kompozytorów powinny być zapisane bez kursywy i apostrofów.

²NB. Twórczość Scheidta przypada stricte na pierwszą połowę wieku 17. nie jest to więc twórczość z przełomu wieków.

³NB. Autor w opisie dzieła na stronie 28 w akapicie Harmonizacja chorału sam użył słowa „Cykl” dla opisu przedstawionego materiału, a więc recenzent może domniemywać, że taka była też idea całości.

Druga wariacja (I opracowanie) to również czterogłosowe opracowanie, w którym *cantus firmus* pojawia się w augmentacji w stosunku do poprzedniej wariacji. Styl pracy kontrapunktycznej przypomina bardzo udanie wczesne opracowania Jana Sebastiana Bacha ze zbioru Neumeistera.

Trzecia wariacja (II opracowanie) to imitacja charakterystycznego dla dojrzałego stylu bachowskiego opracowania z kolorowanym *cantus firmus* w głosie sopranowym, w którym doktorant bardzo zgrabnie wplata znane i charakterystyczne dla tego okresu twórczości Bacha zwroty melodyczne i harmoniczne lipskiego kantora.

W wariacji czwartej (III opracowanie) to kolejne udane opracowanie imitujące styl bachowski z czasów lipskich. Doktorant w formie tria z *cantus firmus* w tenorze (lub alcie) w przekonujący sposób naśladuje bachowskie techniki imitacyjne kontrapunktu oplatające melodię chorałową z wykorzystaniem motywu czołowego tematu fugi g-moll BWV 542 lipskiego kantora.

W wariacji piątej (IV opracowanie) mamy do czynienia z fakturą, która ściśle nawiązuje do jedynego w takiej formie opracowania J.S. Bacha na temat *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721⁴, a która przez tego kompozytora została zapożyczona od wcześniejszych mistrzów (G. Böhm). W wypadku opracowania Pana Podwojskiego *c.f.* został nie tylko umiejscowiony w innym głosie, niż u Bacha (tutaj w tenorze, tam w sopranie) ale również wydzielony barwowo, co jeszcze lepiej uwypukliło walory tej charakterystycznej, homofonicznej faktury. Także forma jest dużo bardziej wysublimowana i dopracowana, niż w oryginale bachowskim.

Wariacja szósta (V opracowanie) i ostatnia przybrała formę instrumentalnego *concerto*, w którym wersety *cantus firmus* zaprezentowane w basie, rozdzielone zostały manualowymi ritornellami. Także tutaj autorowi udało się w znakomity sposób połączyć ciekawy pomysł własny z materiałem melodycznym zapożyczonym z twórczości Bacha (nawiązanie w dominującym kontrapunkcie do tematu fugi in D BWV 532). Wprawdzie nie ma takiego organowego opracowania chorałowego Bacha, w którym melodii towarzyszyłby „akompaniament” stylistycznie związany z włoskim koncertem – są natomiast takie opracowania w kantatach (np. Weihnachtsoratorium) i w tym wypadku można sobie łatwo wyobrazić, że opracowanie Pana Podwojskiego mogłoby być brakującym „odnalezionym” fragmentem twórczości lipskiego mistrza.

Podsumowując, podejrzewam, że Autor celowo nie nazwał tych opracowań wariacjami bądź partitą, bo nie ma w całej twórczości kompozytorów barokowych, a już zwłaszcza u Bacha takiego cyklu, w którym moglibyśmy rozpoznać użyte tutaj (i to w takiej kolejności) techniki i formy muzyczne. Nie zmienia to jednak faktu, że całość tworzy charakterystyczny dla epoki barokowej cykl, który otwiera standardowe opracowanie czterogłosowe melodii chorału, a zamyka wariacja w pełnym brzmieniu, gdy w środku pojawiają się inne opracowania, co jest częstym przykładem w twórczości kompozytorów tej epoki. W tym sensie, gdyby takie było zamierzenie doktoranta, byłoby to bardzo innowacyjne i godne pochwały podejście do struktury cyklu wariacyjnego w kontekście historycznych pierwowzorów. W wypadku tej improwizacji również rejestracje nie budzą kontrowersji, gdyż jest to już stylistyka zbliżona do możliwości brzmieniowych nagranych instrumentu.

Suita w stylu francuskiego baroku na temat chorału Nun komm der Heiden Heiland

Suity organowe, jak również opracowania chorału mają w muzyce francuskiej okresu klasycznego bardzo ściśle, rygorystycznie przestrzegane formy, od których w niewielkim stopniu w niektórych wypadkach odchodzili nieliczni (np. de Grigny). Związane to było nie tylko z użytkowym-liturgicznym charakterem tych form, ale również z określonym typem instrumentu, który charakteryzowało brzmienie ściśle powiązane z określonymi formami. Ta odmienna od niemieckiej stylistyka wynikała z różnych przyczyn i charakteryzowała się całkowicie odmiennymi technikami wynikającymi głównie z prawideł liturgii katolickiej i długotrwałego

⁴NB. to jedyny w całym opisie Autora dobry przykład, gdy podaje dokładne źródło inspiracji.

wpływu chorału gregoriańskiego, nie tylko pod względem harmonicznym (modalność), ale również poprzez określoną formę konkretnych śpiewów gregoriańskich i użycie techniki *alternatim*. Nie była to jednak muzyka jednorodna, na przestrzeni siedemnastego i osiemnastego stulecia dokonywała się w niej przemiana, która skutkowała coraz większym dążeniem do harmoniki dur-moll i coraz mniejszym przywiązaniem do modalnych/chorałowych pierwowzorów. Daję ten wstęp, gdyż doktorant pisze w opisie dzieła o własnych zmianach formalnych, których dokonał w kontekście wzorców historycznych, niestety ich uzasadnienie stoi w całkowitej sprzeczności z historyczną praktyką wykonawczą tej konkretnej muzyki.

Jeśli autor rozpoczyna cykl wariacyjny czterogłosowym opracowaniem *nota contra nota*, który jest adekwatny dla tradycji niemieckiej, ale nie ma nic wspólnego z tradycją francuską, a zaraz po nim następuje rozbudowany podwójny wstęp do formy *Plain-chant*⁵ który również nie jest charakterystyczny dla muzyki francuskiej, to już na początku sam neguje zasadność odwołania do tej tradycji, i nie zmieniają tego wyjaśnienia w opisie dzieła. Niestety niezrozumienie charakteru tej muzyki podkreśla również charakterystyka brzmieniowa użytego instrumentu, która podobnie jak w przypadku pierwszego cyklu wariacyjnego całkowicie odbiega od założeń barwowych i temperacji pierwowzorów francuskich okresu klasycznego. Nie pomaga również dobór melodii *cantus firmus*. Autor sam wskazuje, że ta luterńska forma ma swój pierwowzór w łacińskim *Veni redemptor gentium*⁶, dlaczego więc nie użył raczej formy gregoriańskiej, która byłaby spójna ze stylem, formą i językiem harmonicznym francuskiej muzyki organowej, na dodatek byłaby wersją modalną, a wykorzystał formę zalterowaną przez Jana Sebastiana Bacha, która modalna jest już tylko szczątkowo. To są zagadnienia, które nie znajdują ani odpowiedzi, ani wyjaśnienia w opisie dzieła, natomiast mają znaczący negatywny wpływ na odbiór tej improwizacji, bo, przy całym szacunku dla podjętej próby, słuchacz jest tutaj ciągle w dysonansie poznawczym, czy jest to improwizacja w stylu francuskim, niemieckim, czy raczej bardzo luźne nawiązanie do obu, lub zgoła coś zupełnie innego.

Plain chant. Podwójny wstęp nie jest charakterystyczny dla tej formy. Pokaz *cantus firmus* powinien rozpoczynać się z początkiem utworu i być przeprowadzony w stałych wartościach np. półnutach lub całych nutach, a nie rytmizowany. W warstwie harmonicznnej autor wykorzystuje do „kolorowania” charakterystyczne dla francuskiego stylu ozdobniki podkreślające opóźnienia. Jest to bardzo ważny dla stylu francuskiego element, który powinien być realizowany z gracją i finezją, gdyż w dużej mierze to on charakteryzuje i „ożywia” ten styl, niestety tutaj nie tylko jest tego „zbyt mało”, ale również egzekucja i bieżność w tym zakresie odbiegają od standardów stylistycznych.

Duo. Bardzo dobrze zastosowane *inegale* i registracja. Bardzo dobrze uchwycony charakter zarówno od strony formalnej poprzez powtarzalność motywu czołowego i płaszczyznowe rozplanowanie harmoniczne struktury. Zdecydowanie najlepsza wykonawczo i stylistycznie część tej suity.

Bass de Trompette. Registracyjnie duży problem z proporcją planów, głos solowy (Trompette) dominuje za bardzo nad akompaniamentem dwóch pozostałych głosów. Chęć nawiązania do kształtu melodycznego *cantus firmus* (zrytmizowane powtarzalne nuty na początku) spowodowała, iż kształt motywu czołowego jest oryginalny, ale nie charakterystyczny dla stylu francuskiego, a raczej nawiązuje do stylu włoskiego. W trakcie przebiegu pojawiają się sekwencje dominantowe oparte na rozłożonych akordach, które całkowicie wybijają całość z modalnej harmoniki. To element, który pojawia się w muzyce francuskiej drugiej połowy osiemnastego wieku, podczas gdy dwie poprzednie części, utrzymujące elementy modalizmu (zwłaszcza w kadencjach) nawiązują raczej do stylu o sto lat wcześniejszego, czyli drugiej połowy wieku

⁵NB. Błąd w tytule w opisie dzieła.

⁶NB. Prawidłowa forma incipitu w opisie dzieła powinna być taka jak przytoczona wyżej.

siedemnastego, co sprawia, że część ta wyrazowo „odstaje” od pozostałych. Niestety brak w tej części również charakterystycznej i niezbędnej dla muzyki francuskiej ornamentacji.

Recit de Nasard. Dobrze uchwycony nastrój, dobra registracja, lecz brak wyczuwalnego pulsu, a także dość powolne wykonanie ozdobników nastręcza wiele pytań o biegłość techniczną i stylistyczną. Choć całość tego utworu charakteryzuje się spójną jednorodną nostalgicznie nacechowaną nastrojowością, co jest dużym plusem, w ostatecznym efekcie słuchacz odnosi wrażenie, że jest to raczej próba i poszukiwanie właściwych formuł melodyczno-rytmicznych, a niżeli pełnowartościowe świadome wykonanie artystyczne podkreślające intymny charakter tej formy i wyrażające konkretne emocje.

Fugue grave. Tematem fugi jest przekształcony pierwszy werset *cantus firmus*, co świetnie funkcjonuje zarówno formalnie, jak i harmonicznie, jak również przynależy do stylistyki francuskiej, choć w sposobie przeprowadzenia pokazów w całej formie przypomina bardziej fragmenty toccat Georga Muffata inspirowane stylem francuskim. Wykonawczo przeszkadza w odbiorze duża zachowawczość wykonawcza, brak płynności i ostrości w kształtowaniu gestów muzycznych (harmoniczno-melodycznych), która powinna być podkreślona poprzez naprzemiennie stosowane przepunktowanie i *inegale*, a także niedobór ozdobników, które tutaj występują tylko na początku pokazu tematu.

Fond d'orgue. To bardzo rzadka, ale ściśle określona forma w muzyce francuskiej. Głównym problem nagranych utworów jest ponownie registracja, gdyż nazwa tej części to jednocześnie nazwa bardzo konkretnego zestawu głosów organowych – pryncypałów 16', 8' i 4'. O jednym z historycznych opisów tej registracji wspomina Autor nawet w opisie dzieła, i co więcej, na organach, które Autor miał do dyspozycji można było taką registrację zrealizować. Niestety użyta została tutaj zupełnie inna registracja, co doktorant uzasadnia w następujący sposób:

„...Celem takiego doboru rejestrów było wydobyć łagodnego, zaokrąglonego brzmienia, które miało korespondować z kontemplacyjnym charakterem improwizacji...*Fond d'orgue* w tej interpretacji nawiązuje w swojej wymowie do włoskich toccat *per l'Elevazione*.”

W istocie utwór ten w suitach kompozytorów francuskich epoki klasycznej występuje zawsze przy końcu formy (podobnie jak w nagranej suicie, co należy pozytywnie podkreślić), w związku z tym był grywany raczej na *communio*, a nie *per l'elevazione* (temu służyły wszelkie *Recit de...*), i oprócz powyższych cech, które opisał autor (łagodność, kontemplacja) powinien mieć dostojny, ceremonialny, procesyjny charakter podkreślony poprzez stabilny i zdecydowany (idący) puls, podobnie jak w uwerturze francuskiej. Dlatego w historycznie opisywanych registracjach połączenie głosów 16', 8' i 4' ma budować introwertyczne, skupione, ale zarazem pełne, dostojne i oparte na dobrym (pryncypałowym) fundamencie brzmienie. Jak sam autor napisał zastosowane brzmienie wielu pryncypałowych głosów 8' wywołujące falowanie dźwięku charakterystyczne jest raczej dla włoskich toccat *per l'Elevazione*. Dla włoskich toccat tego typu charakterystyczna jest również swoista labilność pulsu, która występuje w interpretacji Pana Podwojskiego, a w przypadku *Fond d'orgue* puls powinien być stabilny. Oprócz tego poprzez brak stabilności pulsu gubi się samodzielność tego utworu. Słuchacz ma wrażenie, że jest to „przerywnik” pomiędzy fugą a finałem, a nie niezależny utwór o wyraźnym charakterze, który miał ważną własną funkcję.

Grand Jeu. Zdziwienie budzi rozpoczęcie utworu od repetytywnych akordów, które nie są charakterystyczne ani dla stylu ani formy, za to brak formuł melodycznych opartych na szybkich przebiegach gamowych naprzemiennie z akordami, które z reguły rozpoczynają taki utwór. Wydaje się, że wynika to z niezrozumienia funkcji, jaką pełniło *Grand Jeu*, a był to utwór na wyjście, w którym powinny pojawić się elementy procesyjne, a nie imitujące podskoki. Brakuje tutaj również wystarczająco sprawnej egzekucji wszystkich ozdobników, na końcu pierwszego odcinka *Grand Jeu* pojawia się ozdobnik, który nie był wykorzystywany w tej stylistyce, czyli tryl z wolnym obiegnięciem na końcu. Abstrahując jednak od tych mankamentów, cała forma w której

środkowe tria w rejestracjach imitujących *petit grand jeu* w pulsie trójdzielnym obramowane są pełnym brzmieniem językowym (co imituje styl F. Couperina), jest prawidłowym zakończeniem całej kompozycji.

Podsumowując interpretację całej suity doceniam, że Pan Podwojski podjął trud zmierzenia się z formą i stylem klasycznej muzyki francuskiej, który w polskiej tradycji wykonawstwa organowego jest na marginesie. To godne pochwały, tym bardziej, że rzadkie zarówno w obszarze interpretacji, jak i w improwizacji. Jednocześnie wykonanie to ujawnia przyczyny takiego stanu rzeczy. Brak odpowiedniego instrumentarium niweluje wiele aspektów, które są konstytutywne dla tego stylu, a liczne kompromisy, które są w tej sytuacji nieodzowne i obecne w omawianej propozycji skutkują problemami interpretacyjnymi. Ponadto klasyczna muzyka francuska jest dość mocno skodyfikowana i podlega ściśle określonym regułom, co wynika z faktu, że funkcjonowała historycznie w ściśle skodyfikowanym zhierarchizowanym środowisku. To wymaga od interpretatora dość dużej wiedzy teoretycznej, a niezależnie od tej wiedzy również tego, co nazywano, także historycznie, *bon goût* – dobrym smakiem. Niestety bez długotrwałego obcowania z tą estetyką, trudno nią nasiąknąć i wyrobić sobie gust, bo wydaje się, że jeżeli tylko użyjemy podobnych rejestracji i w przybliżeniu zaimitujemy formę, otrzymamy dobry efekt, a tymczasem „diabeł tkwi w szczegółach” i to one, te szczegóły stanowią o tym, czy dana propozycja może być uznana za formę prawdziwego nawiązania do wzorców historycznych, czy tylko swobodną fantazją na zadany temat. W przypadku propozycji doktoranta „grzechem pierworodnym” było użycie protestanckiej, stonalizowanej wersji melodii, która nie ułatwiała pozostawania w kręgu skal modalnych, oraz brak zastosowania techniki *alternatim*, o której sam autor napisał w swoim opisie dzieła, oraz jednocześnie umieszczenie, historycznie z gruntu niemieckiej, więc w tym wypadku fałszywej, harmonizacji *nota contra notam* na początku suity. Przedstawiona forma suity świadczy jednak o posiadanej przez doktoranta wiedzy na temat klasycznego stylu francuskiego, ale jednocześnie wskazuje, że wiedza ta jest pełna luk i musi być jeszcze w bardzo wielu aspektach pogłębiona, gdyż zbyt często opiera się na wrażeniach lub wyrywkowym aspekcie danego zagadnienia, nie uwzględniając innych, co skutkuje w mojej ocenie zbyt płytkim podejściem, a w konsekwencji brakiem spójności stylistycznej. Konkludując jest to zdecydowanie najsłabsza część całego nagranych materiału.

Wariacje chorałowe w stylu neomodalnym na temat hymnu Ave Maris Stella⁷

wariacja I dobrze spełnia rolę wprowadzenia, wskazując na źródło – śpiew chorałowy, nawiązanie do historii – użycie elementów dawnych technik kompozytorskich oraz osadzenie całości w nowoczesnym języku muzycznym – rozszerzona tonalność, swoboda fakturalna i rytmiczna oparta na doprowadzeniu i odprowadzeniu napięć harmonicznym.

Wariacja II to ciekawe połączenie dwugłosowego kanonu w oktawie z opóźnieniem jednego taktu z ostinatowym akompaniamentem który poprzez wskazanie centrum tonalnego w intrygujący sposób poszerza przestrzeń tej muzyki, nadając jej „przestrzenny” pierwiastek.

Wariacja III jest niejako kontynuacją poprzedniej, zmieniając jednak rolę poszczególnych elementów. W tym wypadku melodia *cantus firmus* pozbawiona kanonu wyznacza centrum tonalne stając się odniesieniem dla dominującego stałego ruchu szesnastkowego głosów wyższych, które, jak pisze Autor w opisie dzieła, oparte są na dźwiękach tematycznych z kwartą dolną przywołując na myśl technikę hoketową, co tworzy bardzo ciekawą muzycznie i subtelnie wykonaną strukturę.

Wariacja IV rozwija pomysły z poprzednich wariacji zagęszczając jednocześnie fakturę do trzech planów brzmieniowych: akompaniamentu w formie zmiennego *ostinato*, basowej podstawy harmonicznnej oraz figurowanej melodii chorałowej. Całość przywodzi na myśl techniki stosowane przez Marcela Dupre i Jeana Langlais.

⁷NB. Prawidłowa forma incipitu w opisie dzieła powinna brzmieć *Ave maris stella*

Wariacja V to bardzo udane wykorzystanie opozycji brzmienia głosu *Voix céleste* oraz solowego *Flûte harmonique* z punktowo dodawanym basem w bogatej harmonicznie medytacji charakterystyczne dla dwudziestowiecznej francuskiej muzyki organowej, swoiste połączenie formy używanej przez Jeana Alaina z estetyką harmoniczną Charlesa Tournemire’a.

Wariacja VI kontrastuje z poprzednią szybkim ruchem, a jednocześnie kontynuuje obszar brzmieniowy głosów fletowych nawiązując w swoim charakterze do wariacji na temat kolędy Marcela Dupre. Ciekawym i innowacyjnym zabiegiem jest wprowadzenie melodii *cantus firmus* granej na dzwonach. To przykład oryginalnego i innowacyjnego wykorzystania możliwości brzmieniowych instrumentu.

Wariacja VII zaskakuje bardzo ciekawą fakturą i barwą – trzy plany różne nie tylko pod względem barwy, ale również ukształtowania rytmicznego i harmonicznego, dają wrażenie „bezczasu”, zawieszenia w którym rozlegają się śpiewy z różnych stron świata. Bardzo ciekawie i pięknie ukształtowana forma.

Wariacja VIII i końcowa przybrała formę marszu z fanfarami wykorzystującego motywy melodii *cantus firmus*, brzmienie głosów językowych oraz neoklasyczny modalizowany język harmoniczny. O ile w poprzednich wariacjach oszczędnie używane różnego typu środki prowadziły do uzyskania naprawdę wysublimowanego efektu wyrazowego, o tyle tutaj pewna koturnowość i powtarzalność prowadzi do, moim zdaniem, niezmierzonego efektu pastiszu, komizmu, trochę cyrkowego w charakterze, co chyba nie do końca konweniuje z całością. Niewątpliwie jednak jest to bardzo autorskie i oryginalne zakończenie dużego cyklu, które nie ma odpowiednika w literaturze.

Reasumując wrażenia z odsłuchu tego dzieła stwierdzam, że w tym utworze doktorant pokazał nie tylko swoją wrażliwość na barwę, którą w tym wypadku bardzo umiejętnie, a w niektórych wariacjach wręcz odkrywczo dobierał, ale również pokazał się jako twórca, który umie zaplanować, zapanować i w przekonujący sposób przedstawić formę zarówno w mikro, jak i makro skali. Każda z wariacji jest dobrze skonstruowaną zamkniętą całością, a cały cykl wariacyjny ma świetnie rozplanowane napięcia i jest wysoce atrakcyjny dla słuchacza. W tym dziele mam wrażenie autor wzniosł się na wyżyny swojego kunsztu zarówno jako twórca, jak i wykonawca. W mojej ocenie jest to centralne dzieło, które pomimo opisanych powyżej zastrzeżeń w całości można uznać za w pełni udane.

Kolejne dwa utwory, które nie są cyklami wariacyjnymi traktuję, jako swoisty pendant do czterech poprzednich dużych form.

Arabeska w stylu romantycznym na temat Salve Regina

Utwór niewielkich rozmiarów, w którym melodia chorałowa została wpleciona w szybki jednostajny rytmicznie akompaniament o etiudowym charakterze. Mam poważny kłopot z samą koncepcją tego utworu, bo czy można przedstawić modalną melodię w stylistyce, która z samego swojego założenia jest jak najdalsza od harmoniki modalnej. Historia muzyki uczy, że nie można, bo próby takiego połączenia, które pojawiły się w muzyce na przełomie wieku dziewiętnastego, a w muzyce organowej wraz z dwiema ostatnimi symfoniemi Widora i twórczością Charlesa Tournemire’a spowodowały całkowite przewartościowanie systemu dur-moll oraz harmoniki funkcyjnej. Stąd też według mnie można było użyć tutaj dwóch strategii, także obecnych w historii muzyki – albo melodię gregoriańską wpisać w tonalność funkcyjną dur-moll, co byłoby lepsze dla nawiązania do stylistyki z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, albo dostosować harmonikę do modalnego charakteru melodii, tak jak to robiło wielu kompozytorów muzyki

organowej w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Kolejne zastrzeżenie budzi także użycie przymiotnika „romantyczny” - tzn. jaki? Pozostając tylko w konwencji muzyki klawiszowej, czy chodzi o styl Mendelssohna, Markulla, Brahmsa, czy może Schuberta, Spohra, Czernego, czy raczej Chopina, Liszta, Schumanna? A przecież są też kompozytorzy francuscy, włoscy, angielscy. Niestety nie rozpoznaję w tym utworze, żadnej z tych inspiracji, a nie rozpoznaję, bo każdy z tych kompozytorów operował określonym, charakterystycznym dla siebie zestawem środków muzycznych, które pozwalają się odróżnić, lub wskazać na pewną wspólnotę stylistyczną, tymczasem w tej improwizacji jest konglomerat bardzo różnych chronologicznie nieprzystających elementów. Rozwój zarówno form, jak i harmonii w dziewiętnastym wieku pozwala nam w większości wypadków (oczywiście uwzględniając wyjątki) zlokalizować mniej więcej okres powstania utworów. W Arabesce autor używa środków harmoniczných, które nawiązują zarówno do epoki romantycznej (upraszczając - pierwsza połowa dziewiętnastego wieku), jak i neoromantycznej (druga połowa dziewiętnastego i przełom wieków) jak i postromantycznych zwrotów charakterystycznych dla muzyki neomodalej. Głównym zarzutem jest jednak brak wewnętrznego dążenia do konkretnych centrów tonalnych w planie harmoniczným, które pozostają charakterystycznym elementem muzyki romantycznej pisanej w systemie dur-moll. Niestety także egzekucja techniczna nie jest doskonała, bo niektóre figury w przebiegu szesnastkowym zbyt się „zgrywają” lub są niedograne, przez co puls wydaje się być momentami nie wystarczająco stabilny.

Medytacja na temat Tantum ergo sacramentum

To bardzo dobra improwizacja, ale po jej wysłuchaniu zastanawiałem się, co wnosi ona do całości, gdyż pomysł koncepcyjny medytacji, jako formy o swobodnym przebiegu rytmicznym i bogatej harmonii, pomimo różnic wynikających z innego pierwowzoru i zastosowania zmodyfikowanych, ale podobnych środków harmoniczných pojawił się już w przedostatniej wariacji cyklu na temat *Ave maris stella*. Podobnie jak we wcześniejszym utworze, tak i tutaj widać, że Pan Podwojski bardzo dobrze czuje i rozumie idiom stylistyki Charlesa Tournemire’a i w bardzo subtelny, a jednocześnie przekonywujący sposób potrafi przedstawić improwizację nawiązującą do tego stylu. Czuć tutaj swobodę zarówno inwencji kompozytorskiej, jak i wykonawczej, oraz umiejętność wydobywania najlepszych właściwości konkretnych barw organowych. Improwizacja jest bardzo dobra wyrazowo i formalnie, nie zmienia to jednak faktu, że w całości Dzieła ma raczej wtórny charakter, nie wnosi nic nowego w kontekście tematu doktoratu. Umieszczenie tego typu spokojnej medytacyjnej muzyki na samym końcu całości ma z reguły charakter pewnego stonowania emocji i napięć, tymczasem, żeby było co tonować, te emocje musiałyby osiągnąć wysoki poziom, a ten najszybciej można by osiągnąć poprzez wykorzystanie formy bądź wielkiej fugi, bądź toccaty. Żadna z tych form, ani opcji nie pojawia się jednak tuż przed tą medytacją, ani w całości Dzieła. Medytacja ta mogłaby być również okazją do pokazania zupełnie nowego języka muzycznego, być może bardziej nam współczesnego, może mniej osadzonego w historycznych nawiązaniach, a bardziej autorskiego, tak się jednak nie stało i w tym miejscu chciałbym przejść do spostrzeżeń natury ogólnej, które pomogą zrozumieć moją konkluzję.

Tematem dzieła artystycznego, który sformułował p. Podwojski w Opisie Dzieła jest *Ewolucja improwizacji organowej w kontekście wykorzystania melodii opartych na skalach modalnych*.

Tytuł jest sformułowany bardzo obszernie i sugeruje syntetyczne ujęcie ewolucji, jako trwałego, szerokiego zjawiska w historii organowej. W tytule nie ma zawartego żadnego ograniczenia, ani

czasowego, ani formalnego, ani stylistycznego, ani pod kątem praktyki, można więc wnosić, że będzie obejmował całość zagadnienia, od pierwszych prób improwizacji opartych na skalach modalnych do czasów współczesnych i ewentualnie własnych nowych propozycji, a więc ogromny zasób materiału. Tymczasem otrzymałem zestaw sześciu kompozycji/improwizacji, które obejmują zaledwie fragment zagadnień związanych z tematem. W Opisie Dzieła brak jest wytłumaczenia, dlaczego właśnie te konkretne formy zostały nagrane, dlaczego pominięto inne. Dlaczego sięgnięto do tych, a nie innych stylistyk. Co więcej w Opisie Dzieła w rozdziale I największy podrozdział dotyczy w większości opisu rozwoju praktyki *alternatim*, która wpłynęła na formy muzyki organowej także pod względem użycia skal modalnych, niestety w samym Dziele próżno by szukać tych technik, choć przynajmniej w jednym wypadku (wariacje w stylu francuskim) byłoby to niezbędne, gdyż jest immanentną częścią muzyki liturgicznej. W tym samym rozdziale pod koniec Autor wspomina także bardzo syntetycznie o chorale protestanckim, a tymczasem to właśnie ten model stanowi kanwę większości improwizacji. Wypadałoby więc poświęcić mu w Opisie trochę więcej uwagi... Również zestawienie nagranych utworów pozostawia więcej pytań, niż odpowiedzi, bo cztery z sześciu to kompozycje cykliczne, wariacyjne, nawiązujące do różnych stylów, podczas gdy dwie następne to w porównaniu z poprzednimi skromne rozmiarowo improwizacje, z których pierwsza formalnie ma nawiązywać do stylu romantycznego, a ostatnia jest właściwie kolejną wersją improwizacji w stylu neomodalnym. Ułożenie wszystkich kompozycji także każe stawiać pytania o zamiar autora pod kątem prezentacji publicznej, bo czy takie zestawienie byłoby funkcjonalne i uzasadnione w trakcie koncertu – obawiam się, że nie. Być może w tym zestawieniu zawarta jest narracja o konkretnym zagadnieniu – do pewnego stopnia można to tak zinterpretować, bo pierwsze cztery improwizacje łączy cykliczna forma wariacji, w których doktorant, z różnym skutkiem podjął próbę przedstawienia różnych aspektów improwizacji w odniesieniu do różnych kręgów stylistycznych i to ograniczenie się do jednej formy wydaje się dobrym tropem i strategią pokazanie zagadnienia ewolucji. Niestety w Opisie Dzieła nic nie ma o takim zamiarze. Tymczasem dwa kolejne utwory mają zupełnie inną postać, nie są egzemplifikacją żadnej dominującej w danym okresie formy muzyki organowej i niwelują efekt jednorodności formalnej. Nie jest więc dla mnie jasne, dlaczego te, a nie inne utwory/formy znalazły się na nagraniu, nie zostało to też uzasadnione przez artystę. Zestaw tych sześciu kompozycji sprawia wrażenie jakby nie był do końca przemyślany, a dwa ostatnie utwory wydają się być „dołożone” na siłę. Czasem mniej znaczy więcej, tutaj niestety jest na odwrót.

W rozdziałach I.3 i I.4 Opisu Dzieła autor objaśnia po krótku system skal modalnych oraz ich zastosowanie, dla równowagi przydałoby się wyjaśnić również inne skale, których przecież autor używa w swoich improwizacjach (o czym sam wzmiankuje przy opisach) i uzasadnić ich korelacje ze skalami modalnymi. To z pewnością byłby bardzo dobry element wskazujący na

ewolucję praktyki wykonawczej wykorzystującej skale modalne i wyjaśniający zależności, bądź ich brak w kontekście skal modalnych.

W rozdziale II Opisu Dzieła autor opisuje instrument, na którym dokonał nagrań, jednocześnie w podrozdziale II.3 zwraca uwagę na fakt, że będzie musiał borykać się z wieloma kompromisami registryjnymi. W tej sytuacji należałoby zapytać, czy więc Dzieło jest prezentacją, w której brzmienie i stylistyka organów są integralną częścią prezentowanych improwizacji, czy raczej, jak wskazuje tytuł Dzieła improwizacje mają przedstawiać ideowo ewolucję tej improwizacji w kontekście zastosowania melodii i skal modalnych, a instrument został wybrany wtórnie lub przypadkowo, bo np. akurat tak było z różnych względów wygodnie. W pierwszej sytuacji przynajmniej dwie lub nawet trzy improwizacje musiałyby być zmienione na inne, bo organy nie są przystosowane do właściwej prezentacji niemiecko-niderlandzkiej stylistyki wczesnobarokowej, czy klasycznej francuskiej, w drugim wypadku natomiast trzeba by trzy pierwsze improwizacje nagrać na innych instrumentach, co wniosłoby do prezentacji bardzo dużo i całkowicie zmieniło postrzeganie starań doktoranta, nawet przy zastrzeżeniach, o których pisałem powyżej. Z tej perspektywy trudno zrozumieć jaką rolę w tym nagraniu miał odegrać ten konkretny instrument i dlaczego został wybrany.

Kolejnym poważnym zastrzeżeniem są braki w opisach poszczególnych improwizacji. Nawet jeśli przyjąć, że opis przebiegu formalnego kolejnych improwizacji może być pomocny (choć zadałbym pytanie, czy autor tak bardzo nie ma zaufania do kompetencji recenzentów, że musiał zreferować jej przebieg formalny również pisemnie), to z pewnością zabrakło tutaj referencji do konkretnych kompozycji, które były inspiracją przy tworzeniu prezentowanych form. Właściwie tylko w jednym wypadku autor o tym napisał odnosząc się do konkretnego opracowania chorałowego J.S.Bacha (NB. bardzo niecharakterystycznego dla kompozytora, bo tego modelu Bach użył tylko raz w tym konkretnym przypadku w całej swojej twórczości organowej), w pozostałych już nie, a przecież te wszystkie, a na pewno większość form nie są autorskimi pomysłami wykonawcy, tylko przetworzeniem i interpretacją tego, co kiedyś usłyszał, lub zobaczył i zanalizował. Taka informacja dałaby recenzentowi dużo lepszy wgląd w proces twórczy, jak również pozwoliła bardziej zrozumieć i docenić autorski walor nowych rozwiązań wniesionych do historycznych modeli. Taka referencja w tekście świadczyłaby by również o szacunku dla wcześniejszych autorów, bo to przecież na ich twórczości się kształcimy, a nie w próżni. W przypadku pracy doktorskiej w postaci improwizacji w stylach historycznych taka konkretna szczegółowa wzmianka jest według mnie elementem nieodzownym, tak, jak dokładne przypisy wskazujące na cytowane dzieła i opracowania, które umieszczamy w tekście literackim, jej brak jest bardzo dużym błędem warsztatowym.

Opis dzieła kończy konkluzja, wykaz źródeł i literatury przedmiotu, z których korzystał doktorant. I w tym zakresie recenzent musi zaznaczyć, że w tekście ciągłym większość, i tak skromnej w stosunku do tematu, literatury nie jest cytowana, a więc trudno dociec, czy na pewno i w jakim stopniu wykazana bibliografia stanowiła źródło wiedzy i kontekst treści opisu dzieła.

Oceniając całość

uważam, że można było lepiej – lepiej dobrać instrument, lepiej zrealizować niektóre związki stylistyczne, lepiej ułożyć i dobrać poszczególne kompozycje na płycie jako całość, lepiej i precyzyjniej uzasadnić dokonane wybory, lepiej opisać pierwowzory muzyczne dla konkretnych improwizacji, lepiej zredagować stylistycznie⁸ i sprawdzić merytorycznie tekst Opisu Dzieła. Wszystkie powyżej opisane zastrzeżenia można streścić odnosząc się do konkluzji samego doktoranta, którą doktorant zamieścił w Opisie Dzieła na str. 49-50 w ppkt. III.8:

„Cykl improwizacji organowych zaprezentowany w niniejszym nagraniu wpisywał się w założenia rozprawy doktorskiej *Ewolucja improwizacji organowej w kontekście wykorzystania melodii opartych na skalach modalnych*. Punktem wyjścia dla całego dzieła były melodie, których opracowanie nie miało wyłącznie charakteru rekonstrukcji, lecz świadomej reinterpretacji. Improwizacja została ukazana jako przestrzeń spotkania historycznych idiomów z indywidualnym językiem muzycznym autora.”

⁸ Tylko kilka przykładów z zaledwie dwóch stron:

str. 19 „...Autor kontynuuje intensywną pracę nad takimi aspektami jak: doskonalenie języka muzycznego, kreowanie formy, umiejętność swobodnego wypowiedziania się w obrębie różnych stylów oraz rozwój własnej, indywidualnej estetyki. ...” - Czym różni się doskonalenie języka muzycznego od rozwoju własnej, indywidualnej estetyki, lub kreowanie formy od umiejętność swobodnego wypowiedziania się w obrębie różnych stylów?

Str. 19 „...Prezentowane nagrania należy postrzegać nie tylko jako ukończone dzieło, lecz także jako wyraz procesu twórczego i aktualnego stanu rozwoju osobowości artystycznej oraz własnego warsztatu – dynamicznego, świadomego i podlegającego dalszej ewolucji. ...” - Raczej domeną recenzenta, niż doktoranta jest ocena, jak należy postrzegać to, co otrzymał recenzent.

Str. 20 „...Analiza materiału melodycznego pieśni pozwala wskazać cechy odpowiadające skali doryckiej. Wskazuje na to obecność dźwięku *h* w skali *d* - doryckiej. ...” - na cechy skali doryckiej składa się wiele innych elementów, które charakteryzują tę melodię - autor ich nie podaje.

Str. 20 „...pozostałe głosy towarzyszyły jej w akordowym układzie wertykalnym...” - a czy istnieją akordy w układzie horyzontalnym?

Str. 21 „...W zakończeniach fraz – m.in. w taktach drugim, czwartym i szóstym – zastosowano kadencje zakończone akordem durowym...” - nie ma innych zakończeń fraz, są tylko te trzy.

Niestety w bardzo niewielu miejscach mam wrażenie, że doktorant „świadomie reinterpretuje”⁹, praktycznie tylko raz komunikuje to *expressis verbis*, natomiast wielokrotnie dominuje brak pogłębionej wiedzy, wrażeniowość i intencjonalność oraz bardzo powierzchowne nawiązanie do ogólnych idiomów stylów historycznych, niż odwołanie do konkretnych wzorców. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby nie to, że tematem rozprawy jest *Ewolucja improwizacji organowej...*, a więc przedstawienie pewnego procesu historycznego i jego dogłębnej, a nie powierzchownej znajomości.

Dalej czytamy:

„...Szczególnym wyzwaniem w procesie twórczym było ukształtowanie satysfakcjonującej warstwy brzmieniowej utworów. Zagadnienie to było szczególnie skomplikowane w improwizacjach odnoszących się do stylów historycznych. Znajomość dawnych praktyk rejestracji, zestawiona z możliwościami wykorzystanego instrumentu, wymagała często kompromisowych decyzji. Nadrzędnym celem pozostawało możliwie najwierniejsze zbliżenie się do zamierzonego efektu brzmieniowego, który nawiązywać miał bezpośrednio do oryginalnej barwy historycznych instrumentów...”

Niestety, te kompromisy są czasem zbyt daleko idące. Być może, gdyby doktorant w Opisie Dzieła przywoływał konkretne tradycje i przykłady rejestracyjne, i opisał, dlaczego od nich odszedł i ich nie wykorzystał, recenzent mógłby się z tym zgodzić. Niestety w wielu wypadkach jestem skonfrontowany z obrazem brzmieniowym kompletnie odstającym od historycznych wzorców, bez żadnego rozsądnego uzasadnienia. Jak już wyżej pisałem, jeśli instrument miał być tylko wtórnym medium do pokazania procesu ewolucji pewnej formy, to zabrakło o tym słowa w Opisie Dzieła i konsekwencji w samym Dziele, a jeśli doktorant chciałby być w zgodzie z praktyką historyczną, to powinien dla każdego stylu z osobna, dla każdej improwizacji dobrać odpowiedni instrument. To świadczyłoby o zaangażowaniu i chęci pokazania różnorodności, o której pisze. Obecną propozycję odbieram trochę jako drogę „na skróty”, powodowana względami drugorzędnymi, które nie powinny decydować o wyborach artystycznych i naukowych.

„...Autorowi zależało na uzyskaniu precyzji wykonawczej we wszystkich formach pomimo ich improwizowanego charakteru. Proces twórczy wymagał dużego skupienia, szczególnie w zakresie zachowania równowagi pomiędzy spontanicznością a kontrolą. Naturą improwizacji jest brak możliwości identycznego powtórzenia nagrywanej części. Konieczność podejmowania wielu szybkich, nieodwracalnych decyzji wywierała dodatkową presję podczas realizacji nagrań. Było to wyzwanie odmienne niż w przypadku interpretacji dzieła skomponowanego. Sztuka improwi-

⁹O rekonstrukcji trudno w ogóle mówić, bo to musiałoby odnosić się do bardzo konkretnych dzieł, np. niedokończonych.

zacji wymaga od artysty opanowania kilku istotnych elementów: panowania nad formą, kontrpunktem, metro-rytmiką, kształtowaniem fraz melodycznych oraz kreowaniem całego przebiegu muzycznego. Do wymienionych elementów należy również odpowiednia artykulacja oraz znajomość zasad wykonawstwa muzyki organowej. Dzieło miało na celu przedstawienie improwizacji jako sztuki wielowymiarowej, która mimo zakorzenienia w tradycji pozostaje otwarta na indywidualną wrażliwość...”

W tym zakresie, zakresie wykonawczym, technicznym, oprócz kilku uwag dotyczących suity w stylu francuskim doktorant wykazał według mnie dużą biegłość. Nie jest to jednak element decydujący w ocenie, ale raczej wymóg formalny, który powinien być podstawą wszelkiej prezentacji publicznej, gdyż celem prezentacji dzieła nie była biegłość jako taka, tylko biegłość w przedstawieniu i udowodnieniu tezy, a ta w mojej opinii w wielu aspektach opisywanych powyżej nie była wystarczająco artystycznie i muzycznie uzasadniona.

KONKLUZJA:

Reasumując, przedstawiona praca nie jest realizacją pozbawioną mankamentów. Można było lepiej dobrać instrument, bardziej konsekwentnie zrealizować niektóre związki stylistyczne, precyzyjniej uzasadnić wybór poszczególnych form i melodii, a przede wszystkim znacznie szerzej udokumentować historyczne źródła inspiracji. Można również mieć zastrzeżenia do sposobu, w jaki w opisie dzieła została przedstawiona tytułowa „ewolucja improwizacji organowej”. Wszystkie te uwagi pozostają jednak przede wszystkim wskazaniem obszarów, które doktorant powinien w dalszej pracy artystycznej i badawczej pogłębiać.

Ostatecznie należy jednak stwierdzić, że przedstawione Dzieło dokumentuje **samodzielność artystyczną, indywidualność twórczą oraz opanowanie warsztatu właściwego dla dojrzałego improwizatora organowego**. Pomimo nierównego poziomu poszczególnych realizacji oraz wskazanych powyżej zastrzeżeń, kilka spośród przedstawionych improwizacji posiada znaczące walory artystyczne, a całość świadczy o świadomym i twórczym podejściu doktoranta do podjętego problemu. Szczególnie wartościowe jest podjęcie próby połączenia historycznych modeli improwizatorskich z indywidualną wypowiedzią współczesnego artysty, co w przypadku improwizacji organowej stanowi zagadnienie zarówno trudne, jak i posiadające istotny potencjał artystyczny.

W mojej ocenie przedstawione zastrzeżenia, choć istotne i warte uwzględnienia w dalszym rozwoju artystycznym i naukowym doktoranta, **nie mają charakteru dyskwalifikującego**.

Nie przekreślają one osiągniętego poziomu artystycznego, samodzielności twórczej ani wartości przedstawionego Dzieła jako autorskiej wypowiedzi artystycznej.

Konkludując, pracę doktorską Pana Patryka Podwojskiego oceniam jako odpowiadającą wymaganiom rozprawy doktorskiej zgodnie z art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.). Wnoszę o dopuszczenie Doktoranta/Doktorantki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

prof. dr hab. Andrzej Mikołaj Szadejko