

Dr hab. Daniel Prajzner
Dziedzina sztuki, dyscyplina sztuki muzyczne
Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie
ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków

Kraków, dn. 25.08.2023 r.

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

Struktura brzmieniowa wielkich organów kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Mateusza w Łodzi jako determinanta koncepcji registryjnych w wybranych utworach kompozytorów kręgu niemieckiego XIX i XX wieku

w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka (dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne według nowej klasyfikacji) mgr. Radosława Kuliberdy wszczętym Uchwałą Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w dniu 16 maja 2018 roku

sporządzona na zlecenie Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, reprezentowanej przez rektora – dr hab. Elżbietę Aleksandrowicz, prof. uczelni, w związku z Uchwałą Komisji do spraw nadawania stopni doktora i doktora habilitowanego w zakresie sztuki Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi z dnia 7 czerwca 2023 roku w sprawie zmiany recenzentów w przewodzie doktorskim mgr. Radosława Kuliberdy.

Udostępnione materiały

Do nadesłanego przez przewodniczącą Komisji do spraw nadawania stopni doktora i doktora habilitowanego w zakresie sztuki Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, prof. dr hab. Agatę Jarecką, pisma przewodniego, sygnowanego datą 12 czerwca 2023 roku, została dołączona następująca dokumentacja:

1. uchwały:
 - Uchwała Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nr 43/II/2017/2018 z dnia 16 maja 2018 roku w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka na wniosek mgr. Radosława Kuliberdy,
 - Uchwała Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nr 44/II/2017/

- 2018 z dnia 16 maja 2018 roku w sprawie wyznaczenia promotora w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka mgr. Radosława Kuliberdy, w osobie dr. hab. Krzysztofa Urbaniaka,
- Uchwała Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nr 45/II/2017/2018 z dnia 16 maja 2018 roku w sprawie wyznaczenia recenzenta w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka mgr. Radosława Kuliberdy, w osobie prof. Mirosławy Semeniuk-Podrazy z Akademii Muzycznej w Krakowie,
 - Uchwała Rady Wydziału Fortepianu, Organów, Klawesynu, Muzyki Dawnej i Jazzu Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nr 46/II/2017/2018 z dnia 16 maja 2018 roku w sprawie wyznaczenia recenzenta w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka mgr. Radosława Kuliberdy, w osobie prof. dr. hab. Juliana Gembalskiego z Akademii Muzycznej w Katowicach,
 - Uchwała Komisji do spraw nadawania stopni doktora i doktora habilitowanego w zakresie sztuki Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nr 64/2022/2023 z dnia 7 czerwca 2023 roku w sprawie zmiany recenzentów w przewodzie doktorskim mgr. Radosława Kuliberdy na osoby: dr hab. Małgorzatę Trzaskalik-Wyrwę, prof. UMFC (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie) i dr. hab. Daniela Prajznera (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie) w miejsce prof. Mirosława Semeniuk-Podrazy (Akademia Muzyczna w Krakowie) oraz prof. dr. hab. Juliana Gembalskiego (Akademia Muzyczna w Katowicach);
2. dokumentacja, zgodnie z art. 11 ust. 1 i 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, oraz § 1 ust. 1–5 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz postępowaniu o nadanie tytułu profesora.
 3. praca doktorska mgr. Radosława Kuliberdy (1 egz.).

Podstawowe dane o Doktorancie

Mgr Radosław Kuliberda urodził się Swoją edukację
muzyczną rozpoczął w wieku niespełna 13. lat. W 2008 roku ukończył Państwową Szkołę Muzyczną I stopnia w Pabianicach w klasie organów mgr Beaty Kępińskiej, a w 2012 roku Salezjańską Ogólnokształcącą Szkołę Muzyczną II stopnia im. ks. Antoniego Chlondowskiego w Lutomiersku w klasie organów mgr Agnieszki Wrocławskiej-Wieczorek (dyplom z wyróżnieniem). W latach 2012–2017 studiował w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w klasie organów prof. dr hab. Ireny Wiśełki-Cieślak i dr. hab. Krzysztofa Urbaniaka (semestr letni w 2016 roku zrealizował w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu w klasie organów prof. Pietera van Dijka oraz w klasie klawesynu i klawikordu prof. Menno van Delfta w ramach programu Erasmus+). Po ukończeniu z oceną celującą studiów drugiego stopnia rozpoczął studia doktoranc-

kie na swojej macierzystej uczelni. Doktorant ponadto pogłębiał wiedzę, umiejętności i kompetencje uczestnicząc w licznych kursach mistrzowskich oraz seminariach prowadzonych przez wybitnych wirtuozów i pedagogów, jak: Wolfgang Zerer, François Espinasse, Martin Rost, Jesper Bøje Christensen, David Franke, Miquel Bennassar, Pieter van Dijk, Martin Sander, czy Christoph Bossert.

Mgr Radosław Kuliberda jest laureatem następujących konkursów organowych:

- III Spotkania Organowe Regionu Łódzkiego w Lutomiersku (2009) – III miejsce,
- V Międzyszkolny Konkurs Organowy w Olsztynie (2011) – wyróżnienie,
- IV Regionalne Spotkania Organowe w Łodzi (2011) – I miejsce,
- VIII Białostocki Festiwal Młodych Organistów (2011) – I miejsce,
- Konkurs Improwizacji Organowej w ramach XXVII Legnickiego Conversatorium Organowego (2013) – II miejsce ex aequo.

Został także finalistą na III Międzynarodowym Konkursie Organowym im. Jana Kucharskiego w Łodzi (2014).

W latach 2013–2018 Doktorant wziął udział w 22 różnego rodzaju koncertach w Polsce: w Gdańsku, Gdyni, Katowicach, Legnicy, Łodzi (m.in. z Chórem i Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina), Pasłęku i Poznaniu, oraz w Niemczech: w Hamburgu; tylko 15 z nich zostało udokumentowanych.

Mgr Radosław Kuliberda od 2017 roku pracuje na stanowisku asystenta w Katedrze Organów i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz pełni funkcję pierwszego organisty w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza w Łodzi.

Ocena pracy doktorskiej

W efekcie badań przeprowadzonych przez mgr. Radosława Kuliberdę powstała praca doktorska pod tytułem *Struktura brzmieniowa wielkich organów kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Mateusza w Łodzi jako determinanta koncepcji rejestracyjnych w wybranych utworach kompozytorów kręgu niemieckiego XIX i XX wieku*, będąca pracą artystyczną zarejestrowaną na płycie CD w formie nagrania audio. W jej ramach zaprezentowane zostały następujące solowe utwory organowe:

1. August Gottfried Ritter (1811–1885) – *III Sonata organowa a-moll* op. 23 nr 3
2. Johannes Brahms (1833–1897) – *Herzlich tut mich verlangen* op. 122 nr 10
3. Max Reger (1873–1916) – *Fantazja na temat chorału „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud”* op. 52 nr 3
4. Franz Schmidt (1874–1939) – *Preludium i fuga D-dur (Halleluja)*
5. Hugo Distler (1908–1942) – *Partita na organy „Nun komm, der Heiden Heiland”* op. 8 nr 1

W myśl art. 13 ust. 6 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, a także § 5 ust. 1 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora, do pracy artystycznej dołączono obszerny opis, liczący 308 stron, zawierający wstęp, pięć rozdziałów, zakończenie, bibliografię i aneks.

Przedmiotem badań Doktoranta był związek i wpływ struktury techniczno-brzmieniowej organów firmy Rieger znajdujących się w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza w Łodzi

(1928, opus 2360) na sposoby realizacji czy raczej kreacji strony kolorystyczno-dynamicznej wybranych utworów kompozytorów kręgu niemieckiego XIX i XX wieku, uwzględniające także znajomość referencyjnego instrumentarium i adekwatnych historycznych praktyk registryjnych. Unaczynia to struktura opisu pracy artystycznej, ukształtowana zgodnie z zasadą ciągu wynikania.

Rozdział pierwszy otwiera prezentacja instrumentu w kościele św. Mateusza w Łodzi w jego pierwotnej formie – zbudowanego w oparciu o założenia typowe dla niemieckiego budownictwa organowego okresu późnego romantyzmu z elementami nawiązującymi do postulatów *Orgelbewegung*. Następnie Autor podaje wiele ciekawych informacji na temat kolejnych modyfikacji aparatu brzmienia, przez które organy – jak sam wspomina – „zyskały częściowo nowe oblicze, jednocześnie w pewnym stopniu zatracając to pierwotne” (s. 37). W tym fragmencie tekstu, tj. w podrozdziale I.2., wyczuwa się szczególny sentyment czy wręcz pasję Doktoranta do instrumentu, przy którym na co dzień pracuje, oraz doskonałą znajomość jego historii. To oczywiście zasługuje na zrozumienie i częściowo również na pochwałę. Jednak w ocenie recenzenta ma to też swoje duże minusy. Przede wszystkim wskazać trzeba, że rozwijanie wątków pobocznych i cytowanie dokumentów w całości w tekście głównym skutecznie oddala czytelnika od zasadniczej linii toku myślowego, a przecież styl naukowy powinien cechować się logiką i precyzją kompozycji wypowiedzi. Niektóre treści należałoby zatem umieścić albo w formie przypisu (dopowiedzenia czy komentarza), albo aneksu (na końcu całego opisu), albo sparafrazować. Innym problemem, który zaczyna być dostrzegalny już od podrozdziału I.2. (problem ten występuje niestety na obszarze całego opisu pracy artystycznej), jest błędny sposób sporządzania przypisów ze względu na porządek oraz ilość czy jakość zawartych w nich informacji (w tym wypadku chodzi zwłaszcza o materiały archiwalne). Zdarza się, że Autor stosuje przypisy w nieodpowiednich miejscach (np. przed cytatami czy niepotrzebnie w wielu miejscach w obrębie zdania), co wybija czytelnika lub powoduje, że nie do końca rozumie on o co chodzi. Wielu przypisów, które nie wnoszą istotnych informacji do tematu, mogłoby po prostu nie być (na przykład przypisy: 34, 35). Rozdział pierwszy wieńczy opis badania obecnego stanu organów Riegera po licznych modyfikacjach dokonanych na przestrzeni ponad stu lat (podrozdział I.3.). Owe przekształcenia wpłynęły między innymi na proporcjonalność dynamiczną pedału względem pozostałych sekcji organów oraz na funkcjonalność *general crescendo*, kombinacji stałych, połączeń superoktawowych i innych urządzeń pomocniczych; z drugiej zaś strony umożliwiają wykonywanie szerszego spektrum literatury muzycznej. Na tej podstawie Doktorant sformułował nieostrożną tezę, że „struktura brzmieniowa wielkich organów z kościoła ewangelicko-augsburskiego w Łodzi ma charakter uniwersalny” (s. 39). Może lepiej by zabrzmiało: „bardziej uniwersalny charakter niż wcześniej”, z uwagi chociażby na wybrany repertuar pracy artystycznej? Nie ma w nim przecież utworów na przykład z analogicznego okresu, lecz proveniencji francuskiej, czy dzieł z epoki baroku. Doktorant dokonał autokorekty dopiero w zakończeniu, pisząc, że: „(...) organy zyskały w pewnym stopniu charakter instrumentu uniwersalnego” (s. 285). W podrozdziale I.3. podana została również aktualna dyspozycja instrumentu i – co zasługuje na wyjątkowe uznanie – wyniki z dokonanych samodzielnie szczegółowych oględzin poszczególnych registrów (s. 41–47). Dzięki temu ustalono substancję oryginalną i wtórną materiału piszczałkowego organów Riegera. Szkoda, że Autor nie zdecydował się na zawarcie we wspomnianych wynikach z oględzin, oprócz kwestii technicznych, również charakterystyki brzmienia głosów, w tym kombinacji stałych oraz niektórych stopni gradacji *general crescendo* (skoro urządzenie to służy obec-

nie jako szereg dodatkowych kombinacji stałych) – w kontekście problematyki badań nad sztuką registracji owa wiedza byłaby wartością dodaną.

Charakterystyka organów Riegera w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza w Łodzi, opisana w rozdziale pierwszym, dała podwaliny pod wybór repertuaru, czyli dalszego materiału badawczego dla Doktoranta. W rozdziale drugim Autor, oprócz zamieszczenia spisu wyekstrahowanych kompozycji i ich krótkiej prezentacji, zwięźle uargumentował, czym się kierował podczas selekcji tych dzieł spośród dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej literatury organowej kręgu niemieckiego, ażeby ostatecznie, w dalszej kolejności, móc przedstawić aspekt aranżacji brzmieniowej w jak najszerszym świetle. Może oczekiwaloby się nieco pełniejszej analizy treści muzycznej i pozamuzycznej, wszak zakres problematyki sztuki registracji dotyka między innymi rezultatów analitycznych właśnie. Należy zauważyć, że i w tym rozdziale Autor nie ustrzegł się błędów przy konstruowaniu przypisów (porządek, kolor czcionki). Ponadto podane tytuły utworów zanotowane zostały nieprecyzyjnie (por. wersję skorygowaną na s. 3 niniejszej recenzji).

Rozdział trzeci zawiera opis organów związanych z twórczą działalnością Augusta Gottfrieda Rittera, Johanna Brahmsa, Maxa Regera, Franza Schmidta oraz Hugo Distlera, których dzieła zostały wyekstrahowane przez mgr. Radosława Kuliberdę na potrzeby badań. Doktorant już we wstępie (na s. 9) metodologicznie określił, na podstawie jakich kryteriów poda przykłady konkretnych egzemplarzy instrumentów. Dokonany wybór, oprócz organów związanych z twórczością Regera (o czym będzie jeszcze mowa), nie budzi żadnych zastrzeżeń. Opis instrumentów sam w sobie jest fachowy – po raz kolejny ujawnia się zacięcie organologiczne i ekspercka wiedza z zakresu budownictwa organowego u Doktoranta. Jednak, podobnie jak miało to miejsce w podrozdziale I.2., wątki poboczne, w tym na przykład *Alzacka Reforma Organowa* (5 stron), *Orgelbewegung* (s. 102–105), podanie pełnej genealogii czy szczegółowych zagadnień technicznych, oddalają Autora od zasadniczego tematu, jakimi powinny być nade wszystko aspekty estetyki brzmieniowej, ale także dostępne urządzenia pomocnicze organów, z którymi dany kompozytor miał do czynienia, które go inspirowały do pracy twórczej – zwłaszcza do skomponowania dzieła „użytego” na potrzeby omawianej pracy artystycznej. Dodatkowo w rozdziale trzecim dostrzegalny jest brak wniosków, które powinny być wyprowadzone z przywołanych przykładów czy źródeł. Tylko w kilku przypadkach dokonano samodzielnej analizy walorów brzmieniowych organów – to oczywiście zasługuje na pochwałę. Powracając jednak do organów związanych z twórczością Regera należy zauważyć, że Doktorant posłużył się dwoma przykładami: organami firmy Sauer w kościele pw. św. Tomasza w Lipsku oraz organami firmy Walcker w sali koncertowej lipskiego Konserwatorium Muzycznego. Może nie tyle sam wybór przykładów (Reger znał te instrumenty; są one ważne w kontekście jego dzieł organowych), co podana przez Doktoranta argumentacja budzi wątpliwości u recenzenta. Jak pisze Autor: „[Karl Straube to] niekwestionowany autorytet w kwestii interpretacji tychże dzieł [Maxa Regera] w czasach jemu współczesnych, dlatego instrumenty opisane w tym rozdziale związane są głównie z działalnością Straubego jako organisty i pedagoga. Jest całkiem prawdopodobne, że możliwości brzmieniowe obu przedstawionych tu instrumentów organowych – umożliwiających subtelne gradacje barw i dynamiki – mogły wpłynąć na oczekiwania Regera w zakresie rodzaju brzmieniowości organów w swojej muzyce” (s. 76). W tym miejscu trzeba przypomnieć kilka faktów. Po pierwsze to ostatecznie Reger był twórcą swoich dzieł, był organistą i miał wyostrzone oczekiwania co do realizacji strony brzmieniowej swoich utworów; nie powinno się go pomijać w badaniach, chyba że udowodniono by na łamach opisu pracy artystycznej udział Straubego

w procesie powstawania dzieł Regera, czyli współwłasność intelektualną (co nie byłoby takie trudne znając źródła: *Thematisch Chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen*, red. Susanne Popp, G. Henle Verlag, München 2010; Reger Max, *Werkausgabe*, [w:] *Wissenschaftlich kritische Hybrid Edition von Werken und Quellen*, wyd. Max Reger Institut i inni, Carus-Verlag, Stuttgart 2010), czego jednak nie dokonano, podając tylko lakonicznie, że był on niekwestionowanym autorytetem w kwestii interpretacji dzieł Regera. Po drugie Straube rozpoczął pracę w kościele pw. św. Tomasza w Lipsku dopiero w 1903 roku, do tego czasu powstały prawie wszystkie największe dzieła organowe Regera, w tym nagrana przez Doktoranta fantazja chorałowa (1900) – najprawdopodobniej nie jest zatem możliwe, żeby przywołany instrumentu wpłynął na oczekiwania brzmieniowe Regera w procesie komponowania znacznej części dzieł organowych; być może lepszym przykładem okazałyby się organy w Willibrodi-Dom w Wesel (Sauer, 1895). Po trzecie – w kontekście wyboru drugiego przykładu (organów Walckera), jak twierdzi Doktorant: „być może jeszcze bardziej istotnego dla muzyki Maxa Regera” (s. 79) – gdy Reger przebywał w Lipsku (lipski okres twórczości: 1907–1911) skomponował tylko jeden utwór na organy (*Preludium chorałowe „Wie schön leucht't uns der Morgenstern”*, ca.1908/1909); w kolejnych okresach swojej działalności inspirował się innymi organami. Po czwarte, na stronie 85 Autor pisze: „Instrument z lipskiego konserwatorium w kształcie nadanym mu podczas prac renowacyjnych przeprowadzonych w latach 1926-1927 [10 lat po śmierci Regera – przyp. recenzent] jest najbardziej istotny dla brzmieniowości muzyki Maxa Regera rozumianej i propagowanej przez Karla Straubego” (s. 85) – i to jest prawda, jednak tytuł podrozdziału III.3 to: *Instrumenty związane [oryg.] z twórczością Maxa Regera* (s. 75), nie zaś Karla Straubego. Możliwości brzmieniowe owych organów po przebudowie, 10 lat po śmierci kompozytora – wbrew temu co twierdzi Doktorant na s. 76 – nie mogły wpłynąć na oczekiwania Regera w zakresie rodzaju brzmieniowości organów w jego muzyce. Reasumując przyznać trzeba, że dla wykonawstwa muzyki organowej Maxa Regera działalność Karla Straubego i wyekstrahowane przykłady organów mają istotne znaczenie, jednakże sposób przeprowadzenia dowodów przez Doktoranta pozostawia wiele do życzenia.

Koncepcje registryjne związane z kompozytorami, których dzieła wybrał Doktorant na potrzeby swoich badań, opisane zostały w rozdziale czwartym. W kolejnych podrozdziałach Autor zaprezentował wybrane i przetłumaczone teksty źródłowe – opisowe wskazówki użytkowe samych kompozytorów: Augusta Gottfrieda Rittera, Franza Schmidta, oraz innych organistów i teoretyków: Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, Rudolfa Bibla, Johanna Georga Herzoga, Josefa Rheinbergera, Hugo Riemanna, Ernsta Friedricha Richtera, Hermanna Kellera, Hansa Klotza. Ta część opisu pracy artystycznej mgr. Radosława Kuliberdy nie budzi większych zastrzeżeń, oprócz tego, że Doktorant wyprowadził wnioski tylko z tekstów źródłowych zamieszczonych podrozdziale IV.3. oraz IV.4. Pomimo to, należy docenić twórczy wkład Autora do specjalistycznej literatury przedmiotu za dokonanie translacji tekstu z języka niemieckiego.

Trzonem opisu dołączonego do pracy artystycznej mgr. Radosława Kuliberdy jest rozdział piąty – ostatni; stanowi on finał logicznego ciągu wynikania oraz syntezę dokonanych uprzednio badań: połączenie i konfrontację kwestii struktury brzmieniowej organów firmy Rieger w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza w Łodzi z referencyjnymi instrumentami i praktykami registryjnymi z kręgu wyekstrahowanych twórców. Na tej podstawie zostały opracowane, uzasadnione i zrealizowane autorskie adaptacje registryjne wybranych dzieł, jak najbardziej zbliżone pod względem stylistycznym do ich pierwotnych idei czy koncepcji brzmienia. Doktorant przyjął bar-

dzo dobrą strategię badań, a następnie systemowo, rzeczowo i kompleksowo rozwiązywał kolejne problemy przy instrumencie, czego dowodzi nie tylko ów fragment w opisie pracy artystycznej, co przede wszystkim sama praca artystyczna zarejestrowana na płycie CD. Wszystkie nagrane kompozycje cechują się poprawną realizacją dynamiki – w zakresie balansu pomiędzy sekcjami brzmieniowymi organów, płaszczyzn i płynnego stopniowania wynikającego z faktur utworów. Na szczególną pochwałę zasługuje operowanie różnorodną kolorystyką. Słuchając nagrania w wielu miejscach można wielokrotnie odnieść nieodparte wrażenie zorkiestrowania kompozycji, co świadczy o dużej wrażliwości, talencie, intuicji i wiedzy organologicznej Doktoranta oraz jego wewnętrznej potrzebie eksperymentowania z barwą. Tak na marginesie mówiąc, może nie do końca przekonała recenzenta jasna barwa melancholijnego czy raczej mrocznego, okraszonego retoryką muzyczną *Herzlich tut mich verlangen* z opusu 122 Johannesa Brahmsa, ale ostatecznie nie wpłynęło to na bardzo pozytywny odbiór całości pracy artystycznej. Należy wspomnieć jeszcze o dwóch ważnych kwestiach, które dobrze świadczą o Doktorancie: mianowicie o jego umiejętności skutecznego zintegrowania w grze rejestracji, tempa i artykulacji z akustyką wnętrza świątyni oraz o pełnym wykorzystaniu przez niego możliwości, jakie daje struktura brzmieniowa wielkich organów firmy Rieger w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza w Łodzi w obrębie wyekstrahowanego repertuaru.

Powracając jeszcze do opisu pracy artystycznej trzeba stwierdzić, że bibliografia składa się z publikacji książkowych i artykułów (głównie obcojęzycznych), a także z wydawnictw nutowych i źródeł internetowych; jest ona wystarczająca. Nie wiadomo, dlaczego materiały archiwalne zamieszczone zostały w Aneksie (s. 292–294) zamiast w bibliografii. Niektóre pozycje spośród publikacji i dokumentów archiwalnych opisano niepoprawnie, ze względu między innymi na: niejednorodność, zły porządek, brak lokalizacji i sygnatury (materiały archiwalne), brak zakresu stron i nieprecyzyjne określenie numeru wydania (artykuły).

Doktorant nie ustrzegł się błędów rzeczowych i logicznych. Do największych przewinień zaliczyć można na przykład: „Rozdział piąty to właściwy opis dzieła artystycznego” (s. 9); „Podczas posiedzenia komisji do spraw remontu instrumentu w dniu 29 grudnia 1970 roku stwierdzono następujące niezgodności w wykonanych oraz niewykonanych pracach z treścią zawartą w umowie” (s. 23); „W imieniu parafii [ewangelicko-augsburskiej św. Mateusza w Łodzi] w firmie Laukhuff zostało złożone zamówienie na głos *Fagott 16'* oraz 40 metrów skóry do mieszków (*Darmleder*). W roku 1976 parafia otrzymała z jednej z parafii ewangelickiej w Düsseldorfie wcześniej wymienione elementy złożonego zamówienia, jednak piszczałek rejestru *Fagott 16'* zainstalowano jedynie 56 (C-g³), bez uwzględnienia dodatkowych 12 dźwięków dla połączenia *Super P'*” (s. 30); „W 1989 roku firma ponownie wykonała nowe głosy w instrumencie: w II manuale – *Schwiegel 2'*, *Quinte 1 1/3'*, *Tersflet 1 3/5'*, *Miksture 3ch. 1' + 2/3' + 1/2'* oraz *Pryncypał 1'* w III manuale” (s. 33) – wymienionych głosów nie było wcześniej w organach; na podstawie przypisu 59 dowiedzieć się można, że Jacek Szczerbaniak w 2001 roku już nie żył (s. 36), a w przypisie 61 i 62 Autor powołuje się na dokumenty, z których wynika, że Jacek Szczerbaniak w 2007 i 2008 roku złożył oferty na prace (s. 37); „Jednak dopiero dzięki znajomości z berlińskim organistą – profesorem Karlem Straube (1873-1950) i jego zachętom M. Reger na przełomie XIX i XX wieku tak energicznie zwrócił swoją uwagę w kierunku tworzenia muzyki organowej” (s. 76) – wówczas (1898–początek XX wieku) Straube pracował jako organista w Wesel i nie był jeszcze profesorem w Berlinie; „W utworach M. Regera można wyróżnić następujące oznaczenia, pośrednio lub bezpośrednio dotyczące regi-



stracji, zanotowane przez kompozytora oraz Karla Straube w przypadku wydanych przez niego dzieł Regeera: Oznaczenia dotyczące dynamiki: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *Org. Pl./Organo Pleno, crescendo, diminuendo*” (s. 134) – które pośrednio, a które bezpośrednio dotyczą rejestracji? „Pod względem wyboru rejestrów (...) koniecznym było wzięcie pod uwagę w głównej mierze znacznej ilości głosów podstawowych oraz przy jednoczesnym stosunkowo niewielkim wykorzystaniu głosów językowych oraz mieszanych” (s. 170).

Na przestrzeni opisu pracy artystycznej dopatrzyć się można licznych błędów językowych. Przede wszystkim wskazać należy, że styl pracy naukowej powinien cechować się stosowaniem form bezosobowych, a Autor wielokrotnie używa zwrotów w pierwszej osobie liczby pojedynczej (np. postanowiłem, zarejestrowałem, udowodniłem). Poza tym rażą problemy z precyzją słowną, interpunkcją, powtórzeniami, ale też skróty myślowe. Doktorant nie ustrzegł się również błędów redakcyjnych i edytorskich, takich jak na przykład: rodzaje i kolor czcionek, literówki, nieodpowiednia numeracja przykładów, brak tabel (między innymi dla dyspozycji organów), brak spisu tabel, przykładów i ilustracji.

K o n k l u z j a

Praca doktorska, którą stanowi praca artystyczna zarejestrowana na płycie CD w formie nagrania audio pod tytułem *Struktura brzmieniowa wielkich organów kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Mateusza w Łodzi jako determinanta koncepcji rejestracyjnych w wybranych utworach kompozytorów kręgu niemieckiego XIX i XX wieku* autorstwa mgr. Radosława Kuliberdy **spełnia** warunki określone w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Stwierdza się ponadto, że uchybienia w opisie w zakresie stylu naukowego, wskazane w niniejszej opinii przez recenzenta, w żaden sposób nie przeszkodziły w uzyskaniu znakomitych efektów w pracy artystycznej.

dr hab. Daniel Prajzner

