

Dr hab. Krzysztof Lukas, prof. AM

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Katowice, dnia 07.02.2024 r.

**RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ
MGR. MARKA KULIKOWSKIEGO**

ZLECENIODAWCA RECENZJI:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie pod przewodnictwem prof. dra hab. Pawła Łukaszewskiego, pismo z dnia 11.07.2023 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dnia 14.03.2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki w (tj. Dz. U. Z 2017 roku poz. 1789) Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora, oraz art. 179 ust. 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 roku poz. 1669).

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ:

Część artystyczna pracy doktorskiej Pana mgr. Marka Kulikowskiego zawiera wyłącznie nagrania kompozycji Césara Francka, co jest całkowicie spójne z częścią opisową pracy pt. „*Idiom fortepianowy w twórczości organowej Césara Francka – identyfikacja, interpretacja, adaptacja*”.

Na płycie, a w zasadzie – ściślej – na dwóch płytach znalazły się następujące utwory:

Preludium, wariacja i fuga h-moll op. 18

Fantazja A-dur

Pièce héroïque

I Chorał E-dur

Trio concertant op. 1 nr 3 h-moll na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, w transkrypcji Doktoranta na organy, skrzypce i wiolonczelę. To ostatnie dzieło zostało współwykonane przez Jakuba Grotta na skrzypcach oraz Wojciecha Bafeltowskiego na wiolonczeli.

Nagrań utworów solowych dokonano w 2021 roku w Kościele Ofiarowania Pańskiego w Warszawie na organach firmy Zych, a *Trio concertant* zostało zarejestrowane w tymże roku w sali koncertowej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego w Siedlcach.

Przy pierwszym odtwarzaniu płyty z utworami solowymi zaskoczyło mnie dość szybkie tempo *Preludium h-moll*. Kompozytor życzył sobie wykonania w tempie *andantino*, które istotnie nie należy do wolnych, jednak w moim odczuciu tempo niniejszego nagrania zmierza już raczej w kierunku *allegretto* i nie dodaje utworowi lirycznego charakteru - jaki niewątpliwie powinien posiadać -, a raczej odbiera. Wariacja, w której akompaniamencie występują szesnastki, jeszcze bardziej sprawia na mnie wrażenie niespokojnej, wręcz „zagonionej”. Gdybym nie znał tego utworu i miał określić jego tempo na podstawie wykonania Doktoranta, to typowałbym *allegretto*, a może nawet *allegro*, lecz z pewnością nie *andantino*. Szesnastki w lewej ręce są też wykonane bardzo lekko, non legato, co zostało uzasadnione przez Wykonawcę w części opisowej. Ten sposób gry nawiązuje niewątpliwie do pianistycznej gry *leggiero*, nie jestem jednak przekonany, że charakter tego utworu jest właściwy do jej zastosowania. Środkowe *lento* wykonane jest – zgodnie z francuską tradycją – legato w głosie najniższym, lecz oddzielanie akordów w manuale jest nieco zbyt dosadne, podkreślające niejako w barokowy sposób pierwsze części taktu. Być może sprowokowała Wykonawcę do tego bardzo duża akustyka wnętrza. Nie można jednak odmówić temu wykonaniu dużej ekspresji, dokładności w realizowaniu takich zaleceń kompozytora, jak np. *espressivo* czy też właściwego operowania żaluzją dokładnie w tych miejscach, w których życzył sobie tego autor tego dzieła.

Początek *Fantazji A-dur* został wykonany mało precyzyjnie pod względem rytmicznym: pauzy pomiędzy frazami są na tyle długie, że dodają jedną ćwierćnutę i z taktów na 3 robią się takty na 4. Prawdopodobnie i tutaj Wykonawca wsłuchiwał się w pogłos, jednak w moim odczuciu zakłóca to narrację muzyczną, która mogłaby śmiało podążać naprzód. Tempo nie jest tutaj szybkie, a ponadto mamy do czynienia z *unisono*, nie zachodzi więc obawa, że zbyt krótkie oddechy między frazami będą skutkowały zlewaniem się dźwięków. Znakomicie zagrany został pierwszy fragment *pp*, z dużą swobodą agogiczną i ekspresją należyłą w wieloodcinkowym utworze

o tak fantazyjnym charakterze. Wyczucie artystyczne Wykonawcy słyszalne jest zresztą w całym utworze: wyobraźnia, która owocuje niezbędną w tym utworze swobodą wykonawczą, dogłębne zrozumienie formy, która stanowi spójną całość daje słuchaczowi dużą przyjemność odbioru. Wyraźnie słyszalne są niestety niedokładności montażu, jak np. przed finałową częścią *trés largement*.

Wiele miejsc *Pièce héroïque* wykonawca interpretuje zgodnie z francuską, niezapisaną tradycją, jak np. granie legato pochodzących chromatycznych tercji w t. 7 i w analogicznych miejscach czy też frazowanie solo pedałowego w końcowym fragmencie utworu. Świadczy to o dogłębnym zbadaniu tematu, choć wykonanie tych miejsc w taki sposób nie jest obligatoryjne, a czasem stanowi pewien problem, jak w t. 27, gdzie wymagane jest granie staccato górnego głosu: wówczas jednoczesne granie legato chromatycznych tercji w prawej ręce jest niewykonalne. Słyszalne jest to w wykonaniu p. Kulikowskiego: ani tercje nie są wykonane legato, ani sopran nie jest właściwie oddzielany. Miejscami brakuje temu wykonaniu energii (oddzielane ósemki czasami są nieco „leniwe”), która lepiej nadałaby temu utworowi oczekiwanego, „bohaterskiego” charakteru. W takcie 47 Wykonawca znów wzoruje się na fortepianowej grze *leggiero*, co jednak nie najlepiej sprawdza się na organach w przypadku gry z głosem języczkowym. Ten typ piszczałek zazwyczaj nie toleruje nazbyt krótkiego dźwięku. Także efekt kotłów w pedale w t. 80 zagrany jest nieco mało energicznie, a we fragmencie, w którym w pedale stale go słyszymy (powtarzane „H-Fis” itd.) przybiera czasem nieco sentymentalny wydźwięk przez podkreślanie niektórych dźwięków. W moim przekonaniu jest to nieadekwatne, jako imitacja kotłów w orkiestrze, gdyż te nie byłyby nawet w stanie stosować tego typu podkreśleń. Brak energii w ósemkach staccato szczególnie słyszalny jest w dziesięciotaktowym fragmencie przed wejściem tematu z akompaniamentem szesnastkowym. To miejsce jest szczególnie trudne pod tym względem dla lewej ręki. Zdarzają się też drobne niedokładności rytmiczne, jak np. zbyt długie przetrzymywanie ósemek w pedale („Fis”) w kolejnym odcinku utworu. *Ritardando* przed *trés largement* postrzegam jako zbyt duże, niweczące energię poprzedniego fragmentu, zaś w samej części *trés largement* słyszalne są niedokładności w jednoczesnym realizowaniu ósemek i trioli. W końcowym fragmencie całego utworu także zdarzają się niedokładności rytmiczne: zbyt długo wytrzymywane półminutowe akordy w manuale, podczas gdy w pedale zapisane są półnuty z kropką, nagle, znacznie szybsze tempo kilku akordów po solo granym na pedale (8-6 taktów przed końcem). Interpretację tego utworu postrzegam jako najmniej udaną ze wszystkich zarejestrowanych kompozycji Francka, choć niepozbawioną zalet, jaką jest dla mnie zwłaszcza ogólna wrażliwość na harmonię i wyrażanie ekspresji zawartej w muzyce.

Początkowy fragment *I Choralu* jest miejscami wykonany nieco mało dokładnie pod względem zastosowania gry legato, Doktorant stosuje też cezury w miejscach, gdzie widnieje dłuższy łuk, zaś zwolnienia na końcach fraz są w moim odczuciu nieco zbyt duże. Zdarzają się też niedokładności rytmiczne: rytm punktowany bywa wykonywany nieco zbyt „miętko”, jako triola (1 do 3, zamiast 1 do 4), zaś jednoczesne rytmy trioli i ósemek – podobnie jak w *Pièce héroïque* - bywają sobie nieco podporządkowane. W moim odczuciu upodobanie Wykonawcy do licznych *ritardandi* jest nieco nadmierne: czasem stosuje on duże zwolnienia w miejscach, gdzie kompozytor w ogóle ich nie zapisał lub też tam, gdzie życzył sobie jedynie *ritardanda*, należy bowiem pamiętać, że w kilku miejscach Franck zapisał określenie *molto rit.* i w takich przypadkach duże zwolnienia są wymagane.

Te drobne jednak uchybienia nie zakłócają ogólnego pozytywnego wrażenia, bowiem także w tym utworze Artysta udowadnia, że jest dojrzałym interpretatorem, który dogłębnie zaznajomił się ze stylem i charakterem utworu. Szczególnie chciałbym podkreślić bardzo ekspresyjną grę, której niedostatek często odczuwam w innych wykonaniach.

W całym nagraniu niejednokrotnie rozczarowuje i przeszkadza w odbiorze fatalna intonacja niektórych głosów języczkowych instrumentu, czasem słyszalne są także przydźwięki „szumiącego” powietrza w głosach labialnych. Problemy takie znane są jednak każdemu organiście i domyślam się, że Wykonawca zrobił co w jego mocy, aby instrument był przygotowany jak najlepiej. Niejednokrotnie trudno jednak rozwiązać wszystkie problemy zaniedbanych instrumentów, zwłaszcza tych z niemałą ilością głosów języczkowych. Słyszalne są także odgłosy elektromagnesów (na to oczywiście nie można mieć wpływu), jak też – być może mało świadome dużej czułości mikrofonów – zachowanie registratorów.

Przetranskrybowanie przez p. Kulikowskiego na organy partii fortepianu *Tria concertant op. 1 nr 3* jest niewątpliwie nowatorskie i oryginalne. Przeniesienie faktury fortepianowej na organy było z pewnością niełatwym zadaniem, jednak w połączeniu z badanym zagadnieniem idiomu fortepianowego w twórczości organowej C. Francka wyzwanie to miało głęboki sens. Z zadaniem tym Doktorant poradził sobie bardzo dobrze, czego dowodzi także nagranie, gdyż niektóre elementy techniczne oryginalnej partytury fortepianowej były niełatwe do wykonania na organach. Zapewne w niejednym miejscu można by zaproponować nieco inne rozwiązania transkrypcji na organy, ale całość uważam za bardzo udaną. Metodologię pracy nad transkrypcją Doktorant opisał szczegółowo w VI. Rozdziale części teoretycznej, nazywając swoją dokonanie – z przesadną chyba skromnością, a może z godnym pochwały dystansem do własnych poczynań – „elukubracją”. Wydaje się, że jej Autor chciał być bardzo wierny oryginalnemu tekstowi, co na ogół jest zaletą, czasami jednak

skutkuje drobnymi niedogodnościami brzmieniowymi. Przykładem takiego miejsca są takty 243-244 w drugiej części, gdzie Doktorant umieścił kwinty „e-h” zarówno w manuales, jak i w pedale, które w niskim rejestrze nie brzmią dobrze. Jako wykonawca znacznie skrócił „H” w pedale w takcie 244, gdyż sam zapewne zauważył, iż brzmienie to nie jest dobre, zwłaszcza na dłuższej wartości nutowej. Organy wymagają pewnych zmian w stosunku do faktury fortepianowej i słusznie Autor postąpił w taktach poprzedzających koniec drugiej części (t. 237-242) dodając prymy w głosie najniższym, które zastępują tutaj w pewien sposób prawy pedał fortepianu i taka zmiana mogłaby także nastąpić w ostatnich dwóch taktach, gdzie pedał grałby jedynie prymę, bez kwinty.

Całość wykonania robi bardzo dobre wrażenie, jednak z recenzenckiego obowiązku wymienię kilka mniej lub bardziej subiektywnych uwag: *dolce* od t. 60 mogłoby być podkreślone przez łagodniejszą barwę głosów, w t. 110 niesłyszalna jest lewa ręka, co spowodowane jest prawdopodobnie całkowitym zamknięciem żaluzji, w t. 109-116 słyszalna jest tendencja do wykonywania rytmów punktowanych jako trioli (w stosunku 1-3, zamiast 1-4), przerwa przed częścią *Adagio* mogłaby być dłuższa. W takcie 189 i kolejnych brakuje gry *staccato* w pedale, a od t. 219 w partii manualu.

Finale od t. 27 wykonane jest nieco zbyt mało energicznie, znacznie mniej wyraziście niż uczynili to pozostali wykonawcy – ten odcinek jest bowiem imitowany przez organy. Artykulacja jest w tym fragmencie mało aktywna, być może z powodu niedostatecznej precyzji instrumentu, zaś w t. 32 rytm punktowany wykonany jest nazbyt łagodnie. W t. 113 organy ponownie nie imitują artykulacji smyczków. W wielu miejscach, w których kompozytor zaznaczył *ff* miałem wrażenie, że organy powinny być zarejestrowane głośniej, czasem pewnie przy zamkniętej żaluzji, aby nie zagłuszać instrumentów smyczkowych, a w niektórych z kolei ciszej, gdyż nazbyt jasna rejestracja, zwłaszcza w wysokim rejestrze nie oddawała atmosfery fortepianowego *pianissima* (np. t. 204-205).

Część opisowa pracy robi wrażenie już na pierwszy rzut oka swoim rozmiarem i skłania do zastanowienia czy głównym elementem tej pracy jest część teoretyczna czy dzieło artystyczne. Składa się ona ze wstępu, sześciu rozdziałów oraz zakończenia. W pracy Autor umieścił dwa bardzo przydatne aneksy zawierające rejestrację nagranych utworów, jak też organową transkrypcję partii fortepianu *Tria concertant op. 1 nr 3* wraz z oryginalną partyturą tegoż utworu. Tę drugą łatwo dziś odnaleźć w internecie, więc zamieszczenie jej nie było konieczne, wskazuje to jednak na dużą dbałość Doktoranta o wszelkie szczegóły. Ta cecha zresztą zauważalna jest w całej pracy, która została przygotowana bardzo starannie zarówno pod względem merytorycznym, jak też językowym i edytorskim.

Obraz ten zakłócają drobności, jak np. strona tytułowa, która uderza błędem ortograficznym: cały tytuł pisany jest wielkimi literami, co jest niezgodne z zasadami polskiej pisowni. Autor zapewne tak wiele korzystał z anglojęzycznych źródeł, iż zapomniał o różnicy w pisowni tytułów w języku angielskim, a polskim.

Bibliografia, na podstawie której Autor oparł swoją pracę jest bogata, a źródła zostały bardzo trafnie dobrane. Składają się na nie zarówno sztandarowe, dobrze znane organistom pozycje, jak też te mniej znane i niedostępne powszechnie źródła, co świadczy o wnikliwości badań Doktoranta.

Kontekst historyczny został przedstawiony bardzo szeroko: Autor przedstawił asocjacje pomiędzy muzyką organową i fortepianową w XIX wieku zarówno na gruncie muzyki francuskiej, jak też niemieckiej, a opis idiomu fortepianowego i organowego został wykonany z bardzo dużą wnikliwością. Autor przedstawił także problematykę wzajemnego przenikania faktury fortepianowej i organowej w twórczości Francka i nie pominął także – najważniejszych zwłaszcza w kontekście pracy teoretyczno-praktycznej – aspektów wykonawczych.

Całość niewątpliwie świadczy o znaczących walorach intelektualnych Autora. Ilość informacji podanych w części opisowej jest tak imponująco duża, że skłania mnie chwilami do refleksji nad proporcjami wprowadzenia w temat i podbudowy teoretycznej dzieła artystycznego do samego opisu tegoż dzieła. Pracę czytałem jednak z dużym zainteresowaniem, a wartość podanych informacji, analiz i definicji idiomu fortepianowego w muzyce organowej Francka, jak też w szerszym kontekście muzyki romantycznej oceniam jako znaczącą, stąd wyrażanie opinii, iż praca jest nazbyt obszerna, a podane informacje zbędne, byłaby pozbawiona podstaw.

Ogrom pracy włożonej przez Autora w przygotowanie obu składników dzieła budzi szacunek. W części opisowej Autor zawarł bardzo wiele wartościowych informacji, które dostępne są - w przeważającej większości - jedynie w pozycjach obcojęzycznych, co stanowi niewątpliwą wartość na gruncie polskim. Książka ta powinna zostać wydana, aby mogła być dostępna dla organistów i osób zainteresowanych tematem w Polsce. Oba składniki dzieła stanowią spójną całość i – pomimo drobnych mankamentów zwłaszcza w dziele artystycznym – całość oceniam bardzo pozytywnie.

KONKLUZJA:

Praca doktorska mgr. Marka Kulikowskiego pozwala mi bez wahania stwierdzić, iż jej Autor jest muzykiem dojrzałym i doświadczonym, o rozległej wiedzy teoretycznej i dużych walorach intelektualnych. Nie mam wątpliwości co do tego, iż Doktorant jest zdolny do samodzielnej pracy

twórczej i naukowej, gdyż udowodnił to zarówno w dziele artystycznym, jak i w pracy pisemnej. Dzieło jest w pewnych aspektach nowatorskie i stanowi w mojej ocenie istotny wkład w rozwój dyscypliny artystycznej reprezentowanej przez Doktoranta i tym samym spełnia wymagania ustawowe w tym zakresie.

A handwritten signature in blue ink, reading "Krzysztof Lukas". The signature is written in a cursive style with a period after the first name.

dr hab. Krzysztof Lukas