

Dr hab. Radosław Wilkiewicz

Dziedzina sztuki, dyscyplina – sztuki muzyczne
Akademia Sztuki w Szczecinie

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgra Pawła Nodzaka sporządzona w związku z przewodem o nadanie stopnia doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej – sztuki muzyczne, wszczętym w dniu 22.01.2018 roku przez Radę Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Zlecniodawca:

Rada Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, pismo Przewodniczącej RDA – prof. dr hab. Ewy Marciniak z dnia 29.06.2021

Podstawa prawna:

Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jedn. Dz. U. z 2017 r. poz. 1789 z późniejszymi zmianami) oraz Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dn. 19.01.2018 r., w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U., poz. 261).

Podstawowe dane o kandydacie

Pan mgr Paweł Nodzak urodził się 12.02.1987 roku w Gubinie. Jest absolwentem dwóch kierunków Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku:

- Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej na specjalności Dyrygentura Chóralna na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu – studia magisterskie ukończone w roku 2012
- Wokalistyka na specjalności Śpiew solowy na Wydziale Wokalno – Aktorskim - studia licencjackie ukończone w roku 2013.

Swoją wiedzę muzyczną i umiejętności dyrygenckie poszerzał na Podyplomowych Studiach Chórmistrzowskich w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (ukończone w 2014 r.). W latach 2010-2016 brał udział w wielu ważnych seminariach i warsztatach dyrygenckich w kraju i za granicą. Od października 2015 roku jest doktorantem na kierunku Dyrygentura, specjalności: Realizacja projektów artystycznych oratoryjno-kantatowych / chóralnych a cappella w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jego opiekunem naukowym jest prof. Marcin Tomczak.

W latach 2009-2012 był asystentem dyrygenta w Sopockim Chórze Kameralnym „Continuo”. W 2012 roku współtworzył, a następnie w latach 2013-2015 kierował Sopockim Chórem Kameralnym „Ad Hoc”. Od 2016 r. dyrygent Kaszubskiego Regionalnego Chóru „Morzanie”. Jako wokalista-chórzysta współpracował z takimi zespołami jak Polski Chór Kameralny, Cappella Gedanensis, Akademicki Chór Uniwersytetu Gdańskiego, Chór Filharmonii Wrocławskiej, a także do chwili obecnej Chór Kameralny „441 Hz”.

Posiada dokonania organizacyjne w zakresie wspierania i animacji kultury : m.in. od 2015 r. jest wiceprezesem fundacji „Nova Arte”, a w latach 2016 i 2017 był dyrektorem artystycznym Kaszubskiego Festiwalu Kolęd i Pieśni Adwentowej - Puck, Wejherowo, Pierwoszyno.

Od 2012 roku jest pracownikiem Biblioteki Głównej a także Pełnomocnikiem Rektora ds. osób niepełnosprawnych Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku..

Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska mgra Pawła Nodzaka składa się z dzieła artystycznego – koncertu zarejestrowanego w pliku audio-video mp4 na nośniku elektronicznym (pendrive, czas nagrania ok. 72 minut) oraz rozprawy teoretycznej będącej opisem tego dzieła zatytułowanej „Zagadnienia interpretacji mszy Feliksa Nowowiejskiego na przykładzie niewydanych kompozycji: *Missa de Lisieux* op. 49 nr 2 oraz *Missa de Lourdes* op. 49 nr 5”.

Dzieło artystyczne:

zostało zaprezentowane i zarejestrowane w formie koncertu publicznego, którego byłem słuchaczem w dniu 7 grudnia 2018 roku o godz.19 w Sanktuarium Miłosierdzia Bożego przy ul. Mikołaja Gomółki 9 w Gdańsku.

W pierwszej części koncertu usłyszeliśmy kompozycję **Feliksa Nowowiejskiego** = „**Missa de Lisieux**” op. 49 nr 2 - ordinarium missae w 6 częściach na tenor solo, baryton solo, chór męski i organy.

Wykonawcy: Janusz Bazylewicz – tenor, Łukasz Górczyński – baryton, Maciej Zakrzewski – organy, Chór Męski Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Gdańsku, Chór Męski Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej w Gdańsku, Paweł Nodzak - dyrygent

1. Kyrie – rozpoczęte wstępem organów od pierwszej chwili potwierdza dokonany przez doktoranta dobry wybór miejsca koncertu oraz instrumentu, którego doskonałe możliwości znakomicie wykorzystuje Maciej Zakrzewski. Realizowana przez niego partia organowa jest niewątpliwie pewnym i wysokiej wartości elementem artystycznym wykonania całej mszy. Szerokie miejsce chóru daje możliwość wykonania dzieła bezpośrednio przy organach, co niewątpliwie działa na korzyść spójności całego aparatu wykonawczego. Chór rozpoczyna a cappella dobrą jednolitą, zwartą barwowo i czystą intonacyjnie homofonią. Dobrze realizuje dynamikę a także artykulację spółgłosek. W takcie 25. niepotrzebnie wybija się w forte lekko zaniżona intonacyjnie partia barytonów. Wrażenie poprawia kolejna 5-taktowa partia a cappella chóru znakomicie wydobyty przez dyrygenta kontraście dynamicznym *ff* i *p*.

W takcie 37. od numeru 2 po raz pierwszy słyszymy Łukasza Górczyńskiego wykonującego partię barytona solo. Głos jego rozbrzmiewa piękną barwą i modlitewnym uniesieniem, które również z dużą lekkością prezentuje w końcu frazy na długim dźwięku *f*¹. Od taktu 42. zapis „*cresc. e string.*” zapewne miał spowodować płynne doprowadzenie do „*Piu mosso*” w takcie 48., jednak w wykonaniu nie zostało to zrealizowane. Numer 3 to imitacyjne „*Kyrie eleison*” chóru wykonane pewnie aż do spotkania na niełatwym emisyjnie, efektownie wykonanym wysokim akordzie *fis*⁷ i lirycznym *diminuendo*. W *piu mosso* w takcie 68. w zawołaniu „*eleison*” słychać drobne nierówności zaś w akordzie kończącym ten odcinek w takcie 73. w *p* przeszkadza dźwięk *ais* którego nie ma w partyturze.

W „*Tempo primo*”, które kończy całą część, słychać nieznaczną niejednorodność i forsowanie dźwięków przez indywidualnych barytonów w wysokim *crescendo unisono* w taktach 80-83 ale chór rekompensuje nam to za chwilę pięknymi, wyrównanymi odcinkami a cappella i pewnie wykonanym zakończeniem całego Kyrie.

2. Gloria – Po 5-taktowym wstępie organowym rozpoczyna tą część trzykrotne zawołanie „*Gloria in excelsis Deo*” realizowane *unisono* naprzemiennie przez barytony, potem tenory a następnie razem. Partie wyśpiewywane są odważnie, aczkolwiek w takcie 29. słychać

różnice w prowadzeniu głosów tenorowych – jasno, z wykorzystaniem górnych rezonatorów i głosów basowo-barytonowych, które wykonują tę samą partię trochę zbyt głęboko (np. „o” w słowie „Deo”), co powoduje słyszalny rozdźwięk intonacyjny (podobnie długie d¹ w akordzie przed numerem 9.). Pojawił się też drobny niedosyt dotyczący braku wyartykułowywania „c” obok „s” w słowie „excelsis” w całym tym odcinku.

4 takty przed numerem 8 chór potrafi pięknie zrealizować harmonię, choć bez stringendo. Prowadzący mógł pokusić się o wyeksponowanie 7-taktowego poco a poco stringendo od numeru 8 do Vivo, gdzie kompozytor wyraźnie przygotował do tego przestrzeń i materiał muzyczny. Vivo przed numerem 9. brzmieniowo znakomicie wieńczy tą część Glorii.

Od numeru 9. do 11. kompozytor wyraźnie dał odpocząć chórzystom, co zespół bardzo dobrze wykorzystał śpiewając lirycznie, ładną barwą wykazując się wrażliwością i muzykalnością, realizując niuanse harmoniczne i dynamiczne. Szkoda jedynie taktu 87. (meno mosso), gdzie zabrakło zdjęcia u dyrygenta i chór „rozsyczał” spółgłoskę kończącą „hominibus”.

W numerze 11. po raz pierwszy słyszymy tenor solo w wykonaniu Janusza Bazylewicza. Jasny tenor o niewątpliwie dużych możliwościach, wykonując swą partię z towarzyszeniem chóru i organów potraktował część 12. dość swobodnie pod względem rytmu.

Część 13. znów w pełni przejmuje chór, który wywiązuje się z zadania bardzo dobrze pod pewną ręką prowadzącego. Dzięki śpiewakom bardzo ciekawy kompozycyjnie fragment „Domine Deus, Agnus Dei, filius Patris” jawi się perełką harmoniczną i wyrazową.

W numerze 14. znów pięknie i modlitewnie prezentuje się baryton solo, któremu z dużym wyczuciem i skupieniem towarzyszy w dopowiedziach chór, by w części 15. otworzyć się w forte unisono we wzniosłym „Quoniam tu solus sanctus”.

Wieńcząca całą „Glorię” część „Cum sancto spiritu” jest bardzo energetyczna i efektowna ale również bardzo wymagająca wokalnie oraz intonacyjnie. Po dotychczasowej dominacji śpiewu sylabicznego w głosach pojawiają się różnorodne melizmaty. Nie ustrzegły się pułapki intonacyjnej Tenory 1. w takcie 214., gdzie pojawiły się w temacie 2 tonacje w interwale sekundy szczęśliwie skorygowane na przestrzeni najbliższych taktów, co jednak wpłynęło niekorzystnie na pewność wykonania partii T1 aż do numeru 19., gdzie początkowe unisono chóru stało się dobrze wykorzystanym miejscem na odzyskanie pewności siebie.

Kompozytor w bogactwie harmonii zakończenia Glorii postawił trudne zadanie wykonawcom prowadząc frazy chóru poprzez nieoczywiste skoki interwałowe przechodząc często z rozłożonych akordów krzyżykowych do bemolowych i odwrotnie. Chórzyści w większości zrealizowali zapis, choć w taktach 261. i 266. nie udało się zintegrować intonacyjnie unisono dźwięku d.

3. Credo – ze względu na obszerność tekstu i właściwości narracyjne jest u Nowowiejskiego częścią najbardziej różnorodną. Z towarzyszeniem organów realizuje ją chór naprzemiennie z barytonem i tenorem solo. Dzieląc „Wyznanie wiary” na 6 wyraźnych odcinków kompozytor użył aż 16 określeń tempa wraz z oznaczeniami wykonawczymi chcąc nadać słowom właściwe dla siebie odbicie emocjonalne w muzyce oraz zbudować modlitewną narrację. Zarówno początek Credo jak i koniec są w metrum 5/4 co w tym przypadku pomaga uzyskać charakter deklamacyjny z zachowaniem prozodii słowa. Od początku „Credo” chór realizuje unisono pewnie, uroczyście i zdecydowanie. Można mieć jedynie zastrzeżenie do zbyt głębokiego „u” w takcie 7., co powoduje zaniżenie dźwięku a.

W pierwszym a cappella w T1. dźwięk g przenika się z gis, ale im dalej, tym chór śpiewa coraz pewniej ładną, spójną emisją. Jedynie na łączeniu taktów 31. i 32. pojawił się słyszalny zacisk i zaniżenie w tenorach w „Deum verum”. Pomimo widocznego, dobrego przygotowania i pewnego prowadzenia zespołu przez Pawła Nodzaka, jeden nieuważny chórzysta pojawia się z dźwiękiem na pauzie w takcie 42.

Bardzo muzykalnie i z dużym wyczuciem głosu solista baryton prowadzi chorałowe „Et incarnatus” w numerze 23., po którym przejmująco kontrastuje dramatyczne „Crusifixus” wykonane przez chór mocnym, zwartym brzmieniem przechodząc poprzez fortissimo „Passus” do smutnego, wrażliwego „et sepultus est” w a cappella.

Dyrygent, poprzez zespół choralny dobrze realizuje kolejne odsłony „Credo” poprzez odpowiednie tempa i kształtowanie napięć emocjonalnych. „Et resurrexit” w numerze 25. jest tryumfalne, jasne emisyjnie, wyrównane, z wyraźnie wyćwiczonymi i świadomie wykonanymi „w punkt” końcówkami „t”, a tercjowe, szybkie melizmaty w a cappella są precyzyjne i selektywne. Chór w tej części wypełnia swoją rolę bardzo pewnie i rzetelnie. Wykonanie przez tenora solo numeru 27. jest bardzo przejmujące, choć ze względu na dużą wibrację partia nabiera wahań intonacyjnych w melizmatach.

Fragment 28. „Et unam sanctam catholicam” zabrzmiał bardzo chorałowo na tle pustych akordów organowych, co nadało mu wzniosłego, duchowego charakteru i jest niewątpliwie zasługą interpretacji dyrygenta, który w swej wizji nie uległ zapisowi „dramatico” w połączeniu z „maestoso”.

O pojawieniu się dekoncentracji u niektórych chórzystów może świadczyć nierówne wejście „Confiteor” pomimo bardzo precyzyjnego aufaktu dyrygenta wykonanego zarówno manualnie jak i w rytmicznym poddaniu bezgłośnie tekstu. Podobna niepewność występuje w basach w kolejnym wejściu w takcie 182. Był to też czas, kiedy w kościele przygasło światło, co pewnością mogło wpłynąć na skupienie wykonawców. „Ed vitam venturi” to 10-taktowa imitacja, którą przed Amen chór wykonał dokładnie w Allegro brio. Jedynie pewne skutki zmęczenia mogły być słyszalne w partii T1., który pod koniec najdłuższej i najbardziej wymagającej wokalnie części znów musiał się wzniesić na wyżyny skali. Amen, bez realizacji staccato w taktach 200. i 202. zabrzmiało szeroko, monumentalnie i dostojnie.

4. *Sanctus* – najkrótsza część „Missa de Lisieux” szczególnie w początkowej fazie daje ukojenie zarówno zespołowi jak i słuchaczom. Rozpoczęty przez chór w „Lento solenne” w dynamice *p* rozwija się nabożnie i lirycznie poprzez *mf* do *f* aby znów powrócić do *p* przy „Deus Sabaoth”. Przy pięknym, wyrównanym i miękkim brzmieniu chóru można mieć tu jedynie zastrzeżenia do niepewnej i nierównej realizacji spółgłosek „s” w drugiej frazie oraz końcówki „-oth” w taktach 12. (nierówna) i 15. (niesłyszalna).

Bardzo dobrze brzmią radosne i pogodne „Pleni sunt coeli” a po nich imitacyjna, melizmatyczna „Hosanna” z lekkim, czystym *b¹* w T1. na końcu frazy w taktach 31.-32. Całość *Sanctus* kończy się jasno wykonanym akordem Ges-dur w *diminuendo* do *pp*.

5. *Benedictus* – rozpoczyna się „Andante con pieta” duetem solistów, który wg adnotacji kompozytora może być zastąpiony przez T1. i B1. chóru. Duet w wykonaniu solistów jakkolwiek dobrze brzmi wokalnie, to już od wejścia tenora a potem w kontynuacji duetu jest coraz bardziej niespokojny pod względem rytmiki i tempa. Szczególnie słychać to w taktach 16.-19., gdzie partie wyraźnie się rozchodzą. Już po wyrównaniu podobna nerwowość występuje na zakończenie duetu. Z pewnością soliści uzyskaliby większą pewność, gdyby obserwowali w tych miejscach dyrygenta, który był bardzo blisko. Duet troszkę uspił czujność chóru, gdyż pomimo wyraźnego wskazania dyrygenta wejście „Hosanna” na 1i w numerze 34. było bardzo niepewne. Szczęśliwie „Un poco con moto” rozwinęło się do właściwych rozmiarów i chór zrewanżował się bardzo dobrze

zrealizowanym dialogiem „Hosanna in excelsis”. Jedyne w taktach 45.-46. T2 mógł wykonać lepiej intonacyjnie pochód h-cis-d.

Niedosyt w tej części wywołuje również wykonanie a cappella pierwszego „Hosanna” w numerze 35., gdzie zarówno B2. jak i T2. nie mogły ustalić w oktawie dźwięku f, który bezskutecznie próbował walczyć z fis. W rezultacie zamiast akordu F-dur przeważał fis zmniejszony a to uniemożliwiło poprawne wykonanie całego taktu 50. w tych głosach.

W dalszym toku utworu coda Benedictus przebiegła już bez zakłóceń

6. Agnus Dei – Ostatnia część Missa de Lisieux jest nabożna, przepełniona religijną pokorą i spokojem. Dominują w niej partie jednogłosowe chóru ze środkową częścią tenora solo w towarzystwie homofonicznych deklamacji chóru. Pomimo niewielkich wahań intonacyjnych w takcie 4. (realizacja barytonowa unisono cis¹ na długich dźwiękach w dynamice piano) zarówno solista jak i chór prowadzeni przez dyrygenta poprzez piękną barwę głosów, wycucie dynamiki i jej proporcji w głosach potrafili wykreować mistyczny przekaz zakończenia.

Uwagi ogólne:

Mając na uwadze wysokie wymagania wykonawcze kompozycji stwierdzam, że soliści, chór oraz organista pod ręką i wg interpretacji swojego maestro Pawła Nodzaka przedstawili utwór Feliksa Nowowiejskiego „Missa de Lisieux” na wysokim poziomie artystycznym z dużym kunsztem realizując elementy dzieła muzycznego. Dyrygent miał dobry kontakt i relacje z chórem. Odpowiednio dobrał i rozplanował tempa, zrealizował właściwie dynamikę, artykulację a także w warunkach koncertowych oddał modlitewny charakter dzieła. Męskie zespoły chóralne wykonujące mszę zostały bardzo dobrze przygotowane przez doktoranta. Choć istnieją pojedyncze fragmenty dzieła, gdzie słyszalny poziom umiejętności wokalnych lub kondycja głosowa nie są jednorodne, to generalnie dyrygentowi udało się stworzyć podczas realizacji mszy jeden, duży, zwarty brzmieniowo chór męski, którego koncert słuchało się z dużą przyjemnością, co mając na uwadze obecny stan polskiej chóralistyki męskiej jest niezwykle rzadko spotykane i zasługuje na wyróżnienie.

Druga część koncertu to kolejne dzieło **Feliksa Nowowiejskiego – „Missa de Lourdes”** op.49 nr 5 - ordinarium missae na chór mieszany a cappella

Wykonawcy:

Chór Kameralny „441 Hz”

Paweł Nodzak - dyrygent

1. *Kyrie* – realizowane bardzo dobrą jakością dźwięku wokálnego w każdej dynamice od *pp* do *ff*, z dużym wycuciem i zgraniem zarówno wewnątrz głosów jak i całego chóru. Doskonale oddane misterioso zarówno w delikatnych zawołaniach unisono jak i tutti. Oddany charakter antyfoniczny w „Christe” i misterna, dojrzała praca głosów w polifonii powtórnego „Kyrie”. Dobrze dobrane tempa, bardzo dobra intonacja i artykulacja tekstu.
2. *Gloria* – po incipit wykonanym przez barytona, głosy chóralne, począwszy od sopranowego, wchodząc co pół taktu pewnie budują polifoniczne „Et in terra pax”. Zespół sprawnie realizuje narrację swobodnie operując zmiennościami agogicznymi i dynamicznymi przy zachowaniu klarowności przekazu treści liturgicznej. Nieznaczna nerwowość pojawia się w sopranie w „Adagio” w takcie 27 na dźwięku f² przy *pp* i udziela się ona tenorom również na f¹ przy samotnym rozpoczęciu w takcie 31.

Pojawiło się też słyszalne potknięcie w zgraniu spółgłoski „t” w basowym „Qui tolis” (t.44.) co jednak przewrotnie było wynikiem niezwyklej dbałości chórzystów o artykułowanie spółgłosek, a w całości wykonania w kontekście przekazu treści jest bezcenne. Bezpośrednio przed fugą „Cum Sancto Spiritu” bliskim ideału byłoby „Adagio, molto tranquillo”, gdyby nie zachwiana intonacja w sopranie 2. w ostatnim akordzie czterogłosu żeńskiego.

Wspomniana już fuga „Cum Sancto Spiritu” w tempie „Allegro con spirito” zabrzmiałaby z pewnością spójnie polifonicznie, gdyby nie różnice w sposobie realizacji początku tematu ćwierćnutowego „Cum Sancto” przez poszczególne głosy. Właściwie rozdźwięk powstał parami, gdyż sopran i tenor realizowały pierwsze 3 sylaby portato z zachowaniem sposobu wypowiadania spółgłosek na początku nuty „cu-msa-ncto”, zaś basy i potem altów krótkimi, pełnymi sylabami marcato „cum-san-cto”. To drugie było przyczyną skrócenia wartości rytmicznych i konsekwentnej ucieczki basów w taktach 71-80 a potem niejednorodności artykulacyjnej pomiędzy następującymi bezpośrednio po sobie tematami w altach i sopranie w taktach 83 i 84. Wspomniana fuga przerodziła się ostatecznie w pięknie pod każdym względem wykonany Amen zakończony doskonałym brzmieniowo 6-głosowym akordem F-dur.

3. *Credo* – to najbardziej rozbudowana i zróżnicowana część „Missa de Lourdes”. Po tenorowym zawołaniu „Credo in unum Deum” chór obniża tonację o pół tonu (brzmi A-dur zamiast B-dur) i utrzymuje to do końca części.

Wyznanie wiary przeplatane jest niemiernymi fragmentami unisono głosów męskich bądź żeńskich. Dyrygent prowadzi je bardzo umiejętnie z zachowaniem prozodii i chorałowego charakteru. Częste zmiany agogiczne i dynamiczne również realizowane są dokładnie, zawsze w kontekście treści liturgicznej. Chórzyści wykazują się wysokim poziomem umiejętności wokalnych jak i wykonawstwa trudnych i nieoczywistych współbrzmień takich jak we fragmencie „qui locutus est per Prophetas” w taktach 100 – 109. *Credo* kończy kusztownie wykonane 4-głosowe polifoniczne „Ed vitam venturi” z ostatecznym Amen w 7 głosach.

4. *Sanctus* – jedyna część nie oparta na pierwowzorze Dumonta. Kompozytor rozpoczyna ją 2 głosowym kanonem basów i altów, który przechodzi w polifonię 4 – głosową (w wykonaniu partii tenorów błędnie pojawia się w takcie 9. skala góralska) i homofoniczne „Dominus Deus”. Następnie znów sięgając do polifonii tworzy namiastkę fugi w „Pleani sunt coeli” kończąc homofonicznym „Hosanna in excelsis”. Ciekawym jest, że wysłuchane *Sanctus* nastrojem odbiega od większości jej odpowiedników, jakże często tryumfalnych czy radośnie wzniosłych. Tu, poza początkowym „Sanctus”, dominują współbrzmienia minorowe. Nawet krótka fuga w taktach 24-31 jest w tonacji f-moll (chór spada tu o pół tonu i tak już śpiewa do końca części) a „Hosanna” oparta na akordach zmniejszonych brzmi wręcz dramatycznie. Dopiero samo 5 taktowe zakończenie „in excelsis” (brak rozgraniczenia „s” i „c”) najpierw w *ff* a ostatecznie w *pp* poprzez piękne kadencje wieńczy *Sanctus* w pogodnym 7-głosowym Des-dur. Dyrygent poprzez zespół choralny oddał wszelkie niuanse zarówno konstrukcyjne, jak i emocjonalne bardzo precyzyjnie operując znakomitą, dojrzałą dźwiękiem.

5. *Benedictus* - jest modlitewne, spokojne i kantylenowe. Z początku 3 krotnie oparte na zaśpiewach unisono sopranu/basu/altu i homofonicznych odpowiedziach chóru przy czym ostatnia odpowiedź stopniowo przeistacza się w śpiewną polifonię. „Hosanna” jest prawie identycznym powtórzeniem z części „Sanctus” z wyraźną zmianą w takcie 31. w głosach altowym i tenorowym, gdzie w partyturze zamiast ćwierćnuty na miarę 3 widnieją 2 ósemki. Doktorant wspominał o tej zmianie w pracy na stronie 141. nazywając ją „zmianą rytmiczną – rozdrobnieniem ostatniej ćwierćnuty (...)na ósemki” jednak

nowy zapis zrealizowały tylko tenory, zaś alty zamiast ósemek as^1 ges^1 wykonały, podobnie jak w części poprzedniej, bardzo zgodnie ćwierćnutą as^1 .

6. *Agnus Dei* – Ostatnia część *Missa de Lourdes* jest objętościowo zbliżona do części pierwszej a także w dużej mierze oparta na tym samym temacie. Szczególnie dotyczy to początku (unisono basów) oraz zakończenia, gdzie, podobnie jak w końcówce *Kyrie*, pojawia się tym razem opracowana durowo druga część tematu unisono w całym chórze. Doktorant zrealizował *Agnus Dei* bardzo dbając o tempa, dynamikę i brzmienie całego zespołu, który, dzięki swoim walorom wokalnemu, potrafił m.in. wydobyć pełnię brzmienia z 7-głosowej faktury odcinka „*piu largo*” w taktach 25-32. przechodząc sprawnie w polifoniczną imitację. Pomimo, że chórowi nie udało się utrzymać oryginalnej tonacji, obniżając ją najpierw o ćwierć, a około taktu 20. ostatecznie o pół tonu niżej, to bardzo umiejętnie i muzykalnie oddał wszelkie niuanse artystyczne równoległe z modlitewnym skupieniem. Doskonale brzmi akompaniująca kantylenowej partii tenorów deklamacja na jednym dźwięku w taktach 52-59 przechodząc w „*dona nobis pacem*”: najpierw pastoralne, potem lekko impresjonistyczne i budowane od *p* do *ff* w szeroki śpiew w 7 głosach. Ostatecznie chór kończy utwór poprzez *f* unisono ścisząc się i schodząc w kadencji w dół skali do 6-głosowego znakomicie wykonanego ostatniego durowego akordu w dynamice *pp*.

Uwagi ogólne:

Chór „441 Hz” stworzony jest ze śpiewaków zarówno umiejętnie operujących głosem indywidualnie, jak i tworzących zgrany zespół znakomicie współpracujący wewnątrz głosów oraz w całym chórze. Potrafią utworzyć właściwą barwę każdej grupy głosowej, co kreuje doskonałe, pełne brzmienie całego zespołu. Śpiewacy świetnie czują się zarówno w homofonii jak i polifonii zawsze dbając o warstwę retoryczną partii wokalne. Doktorant Paweł Nodzak przygotował oraz poprowadził chór pewnie i umiejętnie, co zaowocowało godnym podziwu wykonaniem pięknego i wymagającego dzieła Feliksa Nowowiejskiego, prezentując wysoką jakość artystyczną i wyjątkową kulturę muzyczną.

Opis dzieła:

Tytuł rozprawy teoretycznej: „Zagadnienia interpretacji mszy Feliksa Nowowiejskiego na przykładzie niewydanych kompozycji: *Missa de Lisieux* op. 49 nr 2 oraz *Missa de Lourdes* op. 49 nr 5”

Dysertacja zawiera się na 185 stronach plus aneksy. Składa się ze wstępu, 3 rozdziałów z podrozdziałami, zakończenia i bibliografii (46 pozycji; w tym 2 partytury, 20 publikacji i artykułów, 19 źródeł internetowych i 5 pozostałych opracowań w formie płyt CD audio). Na końcu pracy doktorskiej znajdują się aneksy tj. plakat koncertu, partytury obu mszy, pendrive z nagraniem audio-wideo dzieła artystycznego oraz ze skanami dokumentacji.

W pierwszym rozdziale autor przedstawia spis dzieł chóralnych Feliksa Nowowiejskiego, sporządzony na podstawie 4 dostępnych publikacji opracowanych przez badaczy w drugiej połowie XX i w drugiej dekadzie XXI wieku szczegółowo opisując genezy ich powstania. W utworzonym spisie zawiera zarówno utwory przeznaczone na chór a cappella, jak i kompozycje, w których w obsadzie występuje chór. Wykaz został podzielony według kategorii, formy i gatunku, a utwory chóralne a cappella dodatkowo uszeregowano według aparatu wykonawczego i tematyki. Autor pracy skatalogował 78 dzieł wokально-instrumentalnych oraz 399 kompozycji i opracowań na chór a cappella (259 na chór mieszany, 95 na chór męski, 45 na chór żeński), który został wzbogacony o informacje dotyczące: autorów słów, miejsca przechowywania rękopisu, miejsca i czasu wydania oraz wariantów obsady.

W drugim rozdziale doktorant omówił ogólnie twórczość mszalną Feliksa

Nowowiejskiego, prezentując wszystkie 9 cykli mszalnych wraz z dostępnymi informacjami na ich temat. Rozdział, oprócz pełnego tekstu *ordinarium missae* w języku łacińskim z tłumaczeniem na język polski, zawiera szczegółową charakterystykę formalną dwóch wybranych i będących treścią dzieła artystycznego mszy - *Missa de Lisieux* op. 49 nr 2 oraz *Missa de Lourdes* op. 49 nr 5 - w których autor przeanalizował wykorzystanie tekstu liturgicznego, zastosowanie różnego rodzaju faktur oraz elementy dzieła muzycznego.

Trzeci rozdział jest również integralnie związany z wykonanym i zarejestrowanym dziełem artystycznym. Zawiera analizę i propozycje sposobów rozwiązywania wybranych problemów wykonawczych, z którymi można się zetknąć w trakcie realizacji obu mszy. Autor omawia ewentualne problemy związane z melodyką, harmoniką, agogiką i metryką, dynamiką a także wymową tekstu łacińskiego. Dotyka także niuansów pracy z solistami oraz organistą. Omawiane przez doktoranta zagadnienia emisji głosu w kontekście melodyki, harmoniki i dynamiki, rozumienie zależności warunków akustycznych w powiązaniu z agogiką, rytmiką i artykulacją wskazują na wiedzę i doświadczenie artysty w zakresie wykonawstwa muzyki chóralnej.

W zakończeniu zawarte zostały wnioski oraz podsumowanie zagadnień znajdujących się w pracy.

Dysertacja doktorska odpowiada wymaganiom. Jest obszerna, treściwa, bardzo rzetelna pod względem naukowym - prawidłowo zaplanowana, udokumentowana i zrealizowana. Należy podkreślić, że przygotowując się do pracy doktorskiej mgr Paweł Nodzak podjął szczególny trud edytorski przepisując „Missa de Lisieux” oraz „Missa de Lourdes” z fotokopii rękopisów, co przy wadzie wzroku jawi się dokonaniem niecodziennym. Następnie w ramach dzieła artystycznego dokonał 2 niezwykle udanych wykonań (w tym prawykonania *Missa de Lisieux*) nieznanych dotąd szerszej publiczności mszy Feliksa Nowowiejskiego. Wszystko to z pewnością przyczyni się do ich spopularyzowania poszerzając listę wykonywanych dzieł wokalnie-instrumentalnych wybitnego polskiego kompozytora.

Konkluzja

W wyniku pozytywnej oceny pracy doktorskiej mgra Pawła Nodzaka tj. dzieła artystycznego wraz z jego opisem, stwierdzam jednoznacznie, że stanowi ona ważny i cenny wkład w dyscyplinę artystyczną – sztuki muzyczne. Doktorant zaprezentował oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, a wiedza teoretyczna i umiejętności praktyczne pozwalają doktorantowi na prowadzenie pracy artystycznej na wysokim poziomie profesjonalizmu. Przedstawiona do recenzji praca doktorska spełnia wymagania określone w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku (tekst jedn. Dz. U. z 2017 r. poz. 1789 z późniejszymi zmianami). Wnoszę o jej przyjęcie i dopuszczenie do publicznej obrony, a w przypadku pozytywnej uchwały w sprawie przyjęcia publicznej obrony, wnioskuję o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej – sztuki muzyczne.

Radosław Liliński