

Ks. dr hab. Michał Roman Szulik

Dziedzina *sztuki*

Dyscyplina *sztuki muzyczne*

Uniwersytet w Siedlcach

## RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Pawła Stockiego sporządzona w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne, wszczętym Uchwałą Rady Dziedziny Sztuki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

### Zleceniodawca

Rada Dziedziny Sztuki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Uchwała nr 21/2023/2024 z dnia 23 kwietnia 2024 r.

### Podstawa prawna

Art. 190 ust. 2 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2023 r. poz. 742 ze zm.), w związku z § 11 ust. 6 uchwały nr 109/2022/2023 Senatu UKW z dnia 27 czerwca 2023 r.

### Ocena rozprawy doktorskiej

Rozprawa doktorska mgr. Piotra Pawła Stockiego *Stabat Mater jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie Stabat Mater Piotra Komorowskiego)* została przygotowana pod opieką dra hab. Benedykta Ody, prof. uczelni (UKW) i składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na CD oraz opisu dzieła.

### Dzieło artystyczne

Dzieło artystyczne rozprawy doktorskiej P. P. Stockiego stanowi zarejestrowane na nośniku CD prawykonanie utworu „Stabat Mater” Piotra A. Komorowskiego, które odbyło się podczas koncertu w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy 5 kwietnia 2023 r.

Wykonawcami koncertu byli:

Katarzyna Jaracz – sopran,

Michał Wachowiak – organy,

Chór Akademicki UKW w Bydgoszczy (głosy żeńskie),  
Orkiestra Kameralna Capella Bydostiensis (skład smyczkowy powiększony o obój i saksofon  
sopranowy),  
prawykonanie poprowadził Piotr Paweł Stocki.

Na kompozycję składa się 12 części, z których pierwsze cztery, zgodnie z opisem w partyturze są połączone attacca. Kompozytor wykorzystał w opracowaniu 12 strof sekwencji (strofy 1-11, 20).

- I. Medytacja pierwsza
- II. (attacca) Stabat Mater dolorosa/ First meditation
- III. (attacca) Cuius amimam gementem
- IV. (attacca) O quam tristis et afflicta
- V. Quae moerebat et dolebat
- VI. Medytacja druga/ Second meditation
- VII. Quis est homo (Quis non posset)
- VIII. Pro peccatis suae gentis (Vidit suum)
- IX. Eia, Mater, fons amoris
- X. Fac ut ardeat cor meum (Sancta Mater)
- XI. Quando corpus morietur
- XII. Amen

Pierwsze ogniwo kompozycji, obejmujące opracowanie strof lamentacyjnych (1-4) sekwencji, rozpoczyna się wstępem instrumentalnym (Medytacja I) o charakterze statycznym i elegijnym w technice kanonicznej. Bardzo dobrze prezentuje się połączone ze zmianami fakturowo-rejestrowymi długo narastające crescendo w t.: 1-29 oraz zmiany dynamiczne i artykulacyjne w t.: 30-40. Ostatni odcinek czytelnie zapowiada liryczny materiał dźwiękowy wykorzystany w następnych częściach i kontynuowany jest attacca w partii organów wprowadzającej charakterystyczną dla całego pierwszego ogniwa motorykę, poprzez zastosowanie przebiegów szesnastkowych w melodyce figuracyjnej, wykonywanych dalej przez poszczególne instrumenty. Ten rodzaj materiału w niektórych miejscach sprawia nieco problemów wykonawczych związanych z dłuższym i mniej precyzyjnym czasem zadęcia piszczałek organowych w niskim rejestrze, niż czasem ataku dźwięku w innych instrumentach zawartych w fakturze. Należy jednak dodać, że wymagająca partia organowa jest wykonana w sposób mistrzowski.

Wprowadzenie pierwszych słów „Stabat Mater” w chórze jest precyzyjne i czytelne, widać tutaj dużą troskę dyrygenta o poprawność intonacyjną w wykonywaniu struktur wybiegających poza klasyczną harmonikę dur-moll. W odsłuchu CD chór brzmi nieco zbyt obiektywnie, za mało próbuje budować napięcia poszczególnych motywów i posługiwać się techniką legato odzwierciedlającą prozodję, co niestety słyszalne jest także w innych częściach utworu. Partia sopranu, nieprzerysowana w wyrazie, bardzo czytelnie buduje napięcia.

Po dwutaktowym łączniku wprowadzona jest attacca następna część opracowująca drugą strofę sekwencji. Czynnikiem formotwórczym jest tutaj bardzo dobrze wyeksponowany w partii instrumentalnej (obój, saksofon) motyw liryczny na tle przebiegów figuracyjnych, który przekształcany jest ewolucyjnie w kolejnych powtórzeniach wokalnych. Dyrygent zadbał o czytelną korespondencję instrumentów solowych z partią kwintetu. Zgrabnie posługuje się dynamiką tarasową pomiędzy fragmentami chóralnymi i solowymi (także w taktach wprowadzających). Tym razem dość obiektywne brzmienie chóru wydaje się być zaletą wykonania i wtapia się dobrze w tarasową strukturę dynamiki

opracowania strofy. Jedynie ostatnie „pertransivit” w partii sopranu t.:22-23 nieco odstaje od całości poprzez nasycenie dość silnym wibrato.

Czwarta część attacca rozpoczyna się jakby krótkim intermezzo czytelnie wprowadzającym na motorycznym, szesnastkowym motywie figuracyjnym materiał dźwiękowy z pierwszej części (passus duriusculus). Przy pierwszym wprowadzeniu chóru słychać drobny brak zsynchronizowania rytmicznego partii chóru z partią organów, co może wynikać z przesunięcia metrycznego grupy szesnastkowej partii organów. Dyrygent, co słychać na nagraniu, doprowadza szybko do synchronizacji wszystkich wykonawców. Descendentalne przebiegi melodyczne, dość wymagające intonacyjnie chór wykonuje z dobrą energetyką, przekładającą się na wysokości dźwięków melodii, jedynie niski rejestr głosu altowego wydaje się zbyt piersiowy i płaski, (choć zważywszy na to, że w chórach partię altową śpiewają najczęściej mezzosoprany, brzmiące wydobyte niskich dźwięków w oktawie małej musiało być poprzedzone gruntowną pracą emisyjną). Trudne dwa wejścia sopranów w wysokiej tessiturze t.: 34, 37) oraz szczególnie w t. 39 wydają się nie do końca pewne intonacyjnie. Dobrze przedstawia się rozplanowanie i wykonanie dynamiki w końcowym odcinku części.

W piątej części pierwszego ogniwa utworu opracowana jest czwarta strofa sekwencji „Que moerebat ...”. W dość trudnej artykulacji staccato i portato słychać przeciwne prozodii akcentowanie końcówek wyrazów. W tym sposobie artykulacji słychać także spłaszczenie często powtarzanej samogłoski „e”. Być może na skutek konsultacji z kompozytorem, dyrygent zdecydował się na kontynuację artykulacji krótkiej w t.:11-15 (55-60), co nie zostało oznaczone w partyturze. Bardzo dobrze wykonana partia sopranu (od t. 21) w pełni koresponduje z partią chóralną legato, w której słychać dobre rozplanowanie przebiegów dynamicznych. W odcinku od t. 47 do końca, powraca materiał dźwiękowy z początku części.

Pierwsze ogniwo zamyka „Medytacja druga”, podobnie jak w przypadku początku utworu o charakterze elegijnym, o strukturze quasi reprzyzowej, ze środkową częścią *piu mosso* tentującą w charakterze do ilustracyjnej muzyki filmowej. Godna podkreślenia jest dbałość o wysycenie barwowe brzmienia altówek w pierwszym odcinku i pięknie wykonane przebiegi melodyczne w partii skrzypiec pierwszych i obu instrumentów dętych we fragmencie *piu mosso*.

Siódma część kompozycji jest opracowaniem dwóch strof sekwencji w których pojawiają się pytania retoryczne „Quis est homo ...” (strofa 5) i „Quis non posset ...” (strofa 6). Obie strofy opracowane bliźniaczo. Początek o charakterze kontemplacyjnym oparty o statyczne brzmienia akordowe na których tle wykonywana jest partia chóru i partia solowa sopranu w długich wartościach rytmicznych, po czym następuje fragment *con moto* z rozdrobnieniem wartości rytmicznych i zmianą charakteru na dynamiczny. W zakończeniu całej części powraca charakter kontemplacyjny. Obie strofy zostały wykonane z wyczuciem charakteru poszczególnych odcinków części.

Ósmą część kompozycji stanowi opracowanie centralnych dwóch strof sekwencji mówiących o ofierze Chrystusa „Pro peccatis ...” (strofa 7) i „Vidit suum ...” (strofa 8). Warstwa muzyczna o niezwykle dramatycznym charakterze jest adekwatna do warstwy słownej. Część jest rozpoczęta piętnastotaktowym wstępem instrumentalnym tutti w tempie *Allegro agitato*, po którym następuje ascendalne solo sopranowe na słowach „[...] pro peccatis ...” osiągające swoją kulminację na słowach „[...] et flagellis”, gdzie dołącza do sopranu chór, obrazując w pochodzie descendentalnym słowa „et flagellis subditum”. Połączenie figury retorycznej patopoji z zawartymi w partii instrumentalnej elementami onomatopeicznymi zostało niezwykle wyrazowo wykonane pod względem muzycznym, szczególnie jeśli chodzi o partię instrumentalną. Podobnie bardzo emocjonalnie i przekonująco brzmi

odcinek opracowujący kolejno tekst obu strof w pochodach descendentalnych, z zauważalnym wygaszaniem dynamiki pod koniec strof. Całość wykonana z wielką dbałością o synchronizację przedzielonych pauzami pionów akordowych, jedynie w t.65 brak synchronizacji w zakończeniu frazy wokalne między chórem i sopranem solo.

Dziewiąta część kompozycji rozpoczyna opracowanie strof o charakterze błagalnym. Oparta jest na homogenicznym materiale rytmicznym i interwalice sekundowej; wprowadza odpowiadający tekstowi „Eia Mater fons amoris ...” nastrój zadumy, kontemplacji i współczucia, dobrze podkreślonej przez spokojnie rozwijającą się dynamikę w dialogach między sopranem solo i chórem. Szkoda, że krótkie czterotaktowe, falujące motywy melodyczne zostały w większości podzielone na dwutaktowe łukowe segmenty, przez co została zatarta ich naturalna energia i motoryka.

Kontynuacja tematyki błagalnej sekwencji jest część dziesiąta opracowująca strofy „Fac ut ardeat...” (strofa 10) i „Sancta Mater ...” (strofa 11), przy czym materiałem formotwórczym jest tutaj opracowanie strofy dziesiątej, oparte na współbrzmieniach kwintowych, powtórzone trzykrotnie. Nieco ascetyczne, surowe i mniej homogeniczne brzmienie chóru w tej części, szczególnie podczas powtórzeń „Fac ut ardeat ...” nadaje pewnej archaiczności, jakby charakteru średniowiecznego organum, śpiewanej przez chór modlitwie i dobrze kontrastuje z współczesną melodyką odcinków z partią sopranu solo. Także w tej części dobrze przedstawia się rozplanowanie płaszczyzn dynamicznych.

Ostatnią strofą błagalną sekwencji jest prośba o dziedzictwo rajy dla duszy rozważającej cierpienie Najświętszej Maryi Panny „Quando corpus morietur ...”. W skomplikowanej harmonicznie, ale wykonanej z dużą troską o właściwy przekaz części, podobnie jak w części dziewiątej zabrakło potoczności frazy, poszczególne wersety zostały przedzielone cezurami (4 sylaby+2 sylaby), co zachwiało ciągłość energii poszczególnych wersetów, a także przełożyło się na mniejszą precyzję intonacyjną w głosach wokalnych. Być może jest to też efekt naturalnego spadku kondycji w końcówce tak wymagającego wykonawczo utworu. Niemniej trzeba podkreślić, że dyrygent z wielką precyzją poprowadził skomplikowany rytmicznie środkowy odcinek, nie pozwalając ani wokalistom, ani instrumentalistom na rozproszenie.

Mimo, iż właściwy finał sekwencji znajduje się w zakończeniu części „Quando corpus ...”, kompozytor zdecydował się dodać jeszcze opracowanie „Amen” jako osobną część wykorzystującą materiał muzyczny z poszczególnych fragmentów dzieła. Zestawienie odcinków o tak różnym charakterze, na zakończenie ponad pięćdziesięciminutowej kompozycji z pewnością dla dyrygenta jak i wszystkich wykonawców stanowiło duże wyzwanie. Trzeba przyznać, że oprócz niewielkich mankamentów wokalnych dotyczących brzmienia chóru, także ta część zabrzmiała ciekawie i przekonująco.

Ocena dzieła artystycznego z zarejestrowanego na CD nagrania zawsze nosi znamiona pewnego niedosytu. Po pierwsze słuchacz nagrania pozbawiony jest niezwykle istotnych emocji związanych z wykonaniem na żywo: nie może obserwować przeżyć wykonawców, poczuć atmosfery panującej wśród publiczności, nie może też usłyszeć detali związanych z akustyką wnętrza, w którym rozbrzmiewa muzyka. Po drugie nagranie cyfrowe, nawet nagranie live, jest już pewną „interpretacją” osób zajmujących się postprodukcją dźwięku, do tego odtwarzane na różnych urządzeniach może dawać za każdym razem trochę inny obraz dźwiękowy. Wreszcie praca nad oceną samego nagrania wiąże się z tym, że każde miejsce można odsłuchać wielokrotnie, prześledzić każdy szczegół, dostrzec najdrobniejsze potknięcia, które są czasem w ogóle niedostrzegalne podczas wykonania na żywo.

W przypadku oceny wykonania „Stabat Mater” P.A. Komorowskiego pod dyrekcją P. P. Stockiego dochodzi jeszcze jeden aspekt, a mianowicie podkreślana przez doktoranta, bliska współpraca z kompozytorem podczas procesu przygotowania, wykonania i interpretacji dzieła. Mimo, iż współpraca z kompozytorem jest nieocenioną pomocą, szczególnie podczas prawykonania dzieła, łączy się także dodatkowymi wymaganiami wykonawczo-interpretacyjnymi, przed którymi staje dyrygent. Rolą bowiem dyrygenta jest nie tylko sprostanie wymaganiom interpretacyjnym, ale znalezienie złotego środka wykonawczego w konkretnym zespole, środka, który pozwoli na pewne i poprawne przeprowadzenie kompozycji od początku do końca.

Piękna kompozycja P.A. Komorowskiego napisana przy pomocy współczesnych środków kompozytorskich jest dziełem niezwykle wymagającym: język harmoniczny wybiega poza ramy harmoniki dur-mol, kompozytor posługuje na długich odcinkach rytmiką homogeniczną, partie wokalne w fakturze traktowane są często w sposób instrumentalny. Chociaż z powinności recenzenta wskazałem drobne uchybienia w wykonaniu uważam, że Piotr P. Stocki poprowadził i zinterpretował kompozycję „Stabat Mater” P.A. Komorowskiego w sposób niezwykle przekonujący emocjonalnie, przedstawiając za pomocą środków wykonawczych zawarte w utworze treści odwołujące się do „Motywów Golgoty”. Przygotowane z wielką starannością o najdrobniejsze szczegóły wykonawcze, solowe i zespołowe partie instrumentalne, solo sopranowe o szczególnej dyspozycji barw dostosowanych do wyrażenia poszczególnych emocji i obrazów zawartych w tekście – od poruszającego lirycznego brzmienia do niemalże wstrząsającego brzmienia dramatycznego, partia chóru pewna i plastyczna, wreszcie logicznie zaplanowane i przeprowadzone konsekwentnie we wszystkich grupach wykonawczych zmienne elementy dzieła to cechy przedstawionego do oceny wykonania „Stabat Mater”.

Prawykonanie „Stabat Mater” P.A. Komorowskiego, pod dyrekcją P.P. Stockiego, które odbyło się w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy 5 kwietnia 2023 r. wnosi znaczny, twórczy wkład w rozwój dyscypliny artystycznej sztuki muzycznej i świadczy o wysokim poziomie wiedzy i praktyki dyrygenckiej, doświadczenia i konsekwencji w wykonaniu i interpretacji dzieła.

## Opis dzieła

Opis dzieła artystycznego p.t. *Stabat Mater jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie Stabat Mater Piotra Komorowskiego)* jest opracowaniem zawierającym 45 kart, pisanych zgodnie z wyznacznikami przygotowywania prac naukowych i obejmuje: kartę tytułową, streszczenie w języku polskim, spis treści, wstęp, trzy rozdziały, podsumowanie, bibliografię, spis ilustracji i źródła ilustracji.

Spis treści wskazuje na logiczne rozmieszczenie tematyki w poszczególnych częściach dysertacji, a tytuły poszczególnych rozdziałów odpowiadają zawartej w nich problematyce. Drobne wątpliwości budzi oddzielenie spisu źródeł ilustracji (nie zaznaczone w spisie treści) od spisu ilustracji. Dość bogaty materiał ikonograficzny, który stanowi wartość dodaną dysertacji P.P. Stockiego powinien być w pełni opisany w tytułach pod ilustracjami (z podaniem autorów dzieł oraz źródeł pochodzenia), a spis powinien być tylko odzwierciedleniem opisów pod ilustracjami.

We wstępie doktorant umieszcza potrzebne do zrozumienia całości rozprawy informacje metodologiczne. Zwięźle wyjaśnia pojęcia „Arma Christi” i „Motyw Golgoty”, przedstawia motywację podjęcia badań jako kontynuację wcześniejszych zainteresowań, umieszcza krótkie informacje o metodologii badań. Pewien niedosyt budzi brak choćby pobieżnego opisu stanu badań, a więc także literatury dotyczącej problematyki poruszanej w dysertacji.

Pierwszy rozdział „Religijno-kulturowe aspekty polskiej literatury muzycznej i „Stabat Mater” ma charakter wprowadzający we właściwą tematykę i jest próbą osadzenia problematyki polskiej literatury muzycznej w kontekście kulturowym i religijnym. Autor najpierw omawia eksplikację pojęcia „kultura”, następnie przybliża pojęcie kultury w kontekście religijnym, wreszcie wplata scenę Maryi stojącej pod krzyżem Chrystusa (Stabat Mater) w kontekst rozważań religijnych i teologicznych. Mimo szacunku recenzenta dla bardzo zwięzłej koncepcji opisów problematyki, tak zdawkowe omówienie polskiej religijnej kultury muzycznej budzi pewne wątpliwości, wszakże po tytule rozdziału czytelnik oczekuje właściwego wprowadzenia w problematykę religijno-kulturowych aspektów polskiej literatury muzycznej.

Logiczną kontynuację rozważań podjętych w rozdziale pierwszym stanowi drugi rozdział opisu dzieła artystycznego „Stabat Mater dolorosa”, w którym autor odnosi się najpierw do symboliki Maryi cierpiącej jako *Motywu Golgoty*. Doktorant nie wdając się w nierozstrzygnięty spór dotyczący autorstwa tekstu (podaje, że autorstwo przypisuje się Jacopone da Todi, pisze „domniemany autor”), cytuje zwięzły opis formy literackiej, wspomina o hymnie bliźniaczym „Stabat Mater speciosa”, wreszcie odnosi się do dzieł z dziedziny sztuk wizualnych, by osadzić scenę „Mater dolorosa” w kontekście „Motywów Golgoty”. Następnie doktorant opisuje funkcje tekstu „Stabat Mater” w liturgii kościoła katolickiego i przechodzi do krótkiej prezentacji wokально-instrumentalnych opracowań sekwencji (G.B. Pergolesi, A. Vivaldi, J. Haydn, G. Rossini, A. Dvořák, K. Szymanowski), opracowań z którymi autor zetknął się podczas swojej muzycznej drogi jako śpiewak. Dobrze przemyślana koncepcja drugiego rozdziału opisu dzieła pozostawia jednak pewien niedosyt związany z zakresem opracowania materiału w kontekście tematu dysertacji. Autor bowiem tylko w niewielkim stopniu dotknął problematyki opracowań „Stabat Mater”, które stworzyli kompozytorzy polscy. Myślę, że dla bardziej czytelnego osadzenia dzieła Piotra Komorowskiego w kontekście polskiej literatury muzycznej należałoby przynajmniej wspomnieć bardziej znaczące utwory kompozytorów polskich do tekstu „Stabat Mater”. W rozdziale pojawiają się też pewne nieścisłości, jak chociażby przedstawienie kolejności historycznej powstawania dzieł („Stabat Mater” A. Vivaldiego [1712] powstało 24 lata przed kompozycją G.B. Pergolesiego [1736]). Wreszcie, choć nie jest to błędem, nie jest potrzebne wprowadzanie, odnoszącego się głównie do literatury świeckiej, terminu „poemat” na określenie tekstu „Stabat Mater”. W opisywaniu tekstów liturgicznych powszechnie stosuje się nomenklaturę związaną z funkcją tekstu, więc zupełnie wystarczyły by terminy lamentacje (plankty), hymn lub sekwencja.

Trzeci rozdział części teoretycznej p.t. „Aspekty wykonawcze *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego” stanowi właściwy opis kompozycji stanowiącej dzieło artystyczne w przewodzie P.P. Stockiego. Na początku doktorant przedstawia podstawowe informacje o kompozytorze (tekst powinien być ujęty w cudzysłów, ponieważ stanowi zapożyczenie – cytat z bookletu płyty) oraz przechodzi do krótkiego opisu nowatorstwa technik kompozytorskich zastosowanych w dziele polegającego na połączeniu układów przestrzennych struktur zwierciadlanych wg. B. Riemera z figurami retoryczno-muzycznymi. Następnie opisuje etapy przygotowania dzieła, zwracając uwagę na kluczowe znaczenie współpracy z kompozytorem. Doktorant dokonuje wreszcie analizy dzieła, nie tylko pod kątem związków słowno-muzycznych, ale także pod kątem obrazowości, wyrazowości i emocjonalności warstwy muzycznej utworu P.A. Komorowskiego. W opisy poszczególnych części wpleciony jest materiał ikonograficzny, ułatwiający czytelnikowi wejście w teoretyczne rozważania na temat dzieła. Analiza P.P. Stockiego wskazuje na dużą wrażliwość muzyczną doktoranta, staranność w rozumieniu wszystkich elementów wykonywanego dzieła, wreszcie troskę o emocjonalny przekaz zamysłu kompozytorskiego, co zresztą można usłyszeć w zarejestrowanym na CD wykonaniu „Stabat

Mater". Warty podkreślenia jest fakt, że doktorant podjął się analizy lub bardziej opisu dzieła napisanego współczesną techniką kompozytorską, pod kątem wyrazowości symboliki związanej z wyrażeniem „Motywu Golgoty”, co stanowi wartość dodaną pracy. Trochę szkoda, że autor nie przedstawił podstawowych informacji o utworze (m.in. geneza, przeznaczenie, struktura, sposób wykorzystania tekstu itp.), które czytelnikowi pomogłyby lepiej poznać dzieło P.A. Komorowskiego. W samym opisie spotyka się pewne niezręczności w terminologii muzykologicznej i teoretycznomuzycznej. Uważam, że w analizie bardziej precyzyjne ze względów formalnych jest stosowanie przekładów dosłownych niż literackich, a przekłady literackie powinny być zawsze opatrzone nazwiskiem autora. Mimo, iż doktorant w opisie dzieła wspomina o różnych problemach wykonawczych, nie podaje chociażby przykładowych rozwiązań problemów, czy to na poziomie techniki dyrygenckiej, czy na poziomie kształtowania techniki wokalne, co z pewnością pomogłoby czytelnikowi w poznaniu świadomości dyrygenckiej i chórmistrzowskiej autora, słyszalnej wszakże w wykonaniu.

Na zakończenie opisu doktorant krótko podaje podsumowanie i wnioski.

Przedstawiony do recenzji opis dzieła artystycznego jest przyczynkiem do zgłębienia problematyki obecności „Stabat Mater” jako „Motywu Golgoty” w polskiej literaturze muzycznej tak w wymiarze teoretycznym, jak i praktycznym. Oryginalność opisu wiąże się z podjęciem problematyki zawartej w temacie.

Opis dzieła artystycznego został oparty na materiale bibliograficznym, w skład którego wchodzi 33 publikacje: opracowania zwarte i artykuły oraz 8 źródeł internetowych.

Język pracy doktorskiej jest na poziomie komunikatywnym. W tekście zdarzają się potknięcia (np. autor jest zdecydowany w jakim rodzaju gramatycznym odmieniać tytuł „Stabat Mater”) i niedopatrzenia, kolokwializmy oraz drobne błędy stylistyczne, niemniej te niedociągnięcia nie mają znaczenia w ocenie formalnej. Autor, być może z powodu niezwykle zwięzłej koncepcji opisu, posługuje się stosunkowo dużą ilością cytatów (prawidłowo opisanych), jednak patrząc na cały korpus pracy ilość zapożyczeń jest dopuszczalna. W opisie dzieła można znaleźć drobne błędy edytorskie (np. sposób wyrównania spisu treści), które nie podważają w wartości całej rozprawy. Przypisy i odsyłacze prowadzone są w sposób konsekwentny.

Przedstawiony do recenzji opis dzieła artystycznego mgr. P.P. Stockiego p.t. „*Stabat Mater* jako *Motyw Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego)”, mimo przedstawionych powyżej uwag, **oceniam pozytywnie**.

#### KONKLUZJA

W wyniku pozytywnej oceny pracy doktorskiej mgra Piotra Pawła Stockiego tj. dzieła artystycznego wraz z jego opisem, stwierdzam, że stanowi ona cenny wkład w rozwój dziedziny sztuki muzyczne.

Doktorant zaprezentował oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego, a wiedza teoretyczna i umiejętności praktyczne pozwalają doktorantowi na prowadzenie samodzielnej pracy artystycznej.

Stwierdzam, że dzieło i jego opis są zgodne z Ustawą z dn. 20 lipca 2018 poz. 1668, art. 187 pkt 3,4, wnoszę o ich przyjęcie i dopuszczenie do publicznej obrony, a w przypadku pozytywnej uchwały w sprawie przyjęcia publicznej obrony, wnioskuję o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne.