

Recenzja

rozprawy doktorskiej **mgr. Piotra Pawła Stockiego** w dyscyplinie sztuki muzyczne
zgodnie z Uchwałą 19/2023/2024 Rady Dziedziny Sztuki
Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy z 23 kwietnia 2024 r.

**Ocena rozprawy doktorskiej, tj. dzieła artystycznego, zarejestrowanego na nośniku
elektronicznym (płyta CD – PAK CD01) oraz jego opisu.**

Rozprawę doktorską przedstawioną przez **mgr. Piotra Pawła Stockiego** stanowi dzieło artystyczne w postaci zarejestrowanego na płycie CD koncertu, podczas którego wykonano *Stabat Mater na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną* (2023) Piotra A. Komorowskiego oraz opis dzieła artystycznego pt. *Stabat Mater jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie Stabat Mater Piotra Komorowskiego)* (2024). Promotorem rozprawy doktorskiej mgr. Piotra Pawła Stockiego jest dr hab. Benedykt Ody, prof. UKW.

Przedmiotowa rozprawa doktorska jest podsumowaniem badań prowadzonych przez Doktoranta podczas studiów w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Cyfrowe nagranie audio kompozycji *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego zarejestrowane zostało w technice *live* podczas koncertu odbywającego się 5 kwietnia 2023 roku o godzinie 19.00 w Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy. Wykonawcami w koncercie byli: Katarzyna Jaracz – sopran, Michał Wachowiak – organy, Chór Akademicki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Orkiestra Kameralna *Capella Bydgosciensis* oraz **Piotr Stocki – dyrygent**.

Dzieło Piotra A. Komorowskiego *Stabat Mater na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną* składa się z następujących części:

- Cz. I, *Medytacja pierwsza* (4'24")
 - Cz. II, *Stabat Mater dolorosa* (1'52")
 - Cz. III, *Cuius animam gementem* (2'00")
 - Cz. IV, *O quam tristis et afflicta* (3'49")
 - Cz. V, *Quae moerebat et dolebat* (3'59")
 - Cz. VI, *Medytacja druga* (4'52)
 - Cz. VII, *Quis est homo* (6'29")
 - Cz. VIII, *Pro peccatis suae gentis* (3'44")
 - Cz. IX, *Eia Mater, fons amoris* (4'27")
 - Cz. X, *Fac ut ardeat cor meum* (4'15")
 - Cz. XI, *Quando corpus morietur* (5'25")
 - Cz. XII, *Amen* (5'17")
- Całość trwa 50'47".

Obsada wykonawcza: Obój, Saksofon sopranowy in B, Organy, Sopran solo, Chór (SMsA), Kwintet smyczkowy (VnI, VnII, VI, Vc, Cb).

Nagranie zrealizowano dzięki wsparciu finansowemu Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy oraz Miasta Bydgoszczy.

Ocena dzieła artystycznego

Przedstawione do oceny dzieło artystyczne to wykonane podczas koncertu *Stabat Mater* na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną Piotra A. Komorowskiego, współczesnego twórcy związanego z kujawsko-pomorskim środowiskiem kompozytorskim. Dzieło to, które, jak twierdzi Doktorant nigdy wcześniej nie było wykonane ani też poddane analizie muzycznej, ujęte zostało w ramy muzycznej przestrzeni nacechowanej układami struktur zwierciadlanych w 12-dźwiękowym stroju temperowanym, co w połączeniu z warstwą słowną, najbardziej znaną XIII-wieczną sekwencją *Stabat Mater* dało obraz zespolenia współczesnej techniki kompozytorskiej ze średniowieczną sekwencją. Pomimo nowatorskiej techniki kompozytorskiej partytura tego dzieła zapisana została w sposób klasyczny i nie posiada żadnych dodatkowych symboli i oznaczeń, które wymagałyby wyjaśnienia w legendzie.

Cz. I, Medytacja pierwsza realizowana w całości przez kwintet smyczkowy, którego zadaniem jest ukazanie zastosowanych tu elementów charakterystycznych dla muzyki barokowej, tj. techniki imitacyjnej, uwypuklających linearną fakturę pierwszej części (t. 1-29). Dyrygent zasugerowany oznaczeniem agogicznym *largo religioso* zaproponował bardzo wolne tempo, co w połączeniu z artykulacją *legato* i wolno narastającą dynamiką powinno utrzymać słuchacza w napięciu. Płaszczyzna kulminacyjna przypadająca na takty 30-39 nie została wyeksponowana. Dyrygent nie uzyskał oznaczonych przez kompozytora poziomów dynamicznych *f* i *ff*. Cieniowania dynamiczne zrealizowano w zbyt wąskim ambitusie natężenia dźwięku, nie doprowadzając do poziomu dynamicznego oznaczonego w partyturze. W niektórych miejscach intonacja partii instrumentów smyczkowych (t. 48, Vc i in.) budzi zastrzeżenia (nieczyste „wchodzenie” na dźwięk).

Cz. II, *Stabat Mater dolorosa* realizowana jest w pełnej obsadzie. Dwuplanowość rytmiczna i artykulacyjna uwydatniona została przez podział na warstwę wokalną (długie wartości wykonywane *legato*) i instrumentalną (drobne wartości rytmiczne, np. ósemki i szesnastki wykonywane *staccato* czy *marcato*). Sugerowana przez kompozytora agogika – *adagio ben marcato* w zastosowanym podczas koncertu tempie nie ułatwia dyrygentowi kontroli nad planem dynamicznym w głosach wokalnych, przez co z pewnością nie uwydatniono różnic dynamicznych sugerowanych w partyturze pomiędzy partią sopranu solo (*p*), a partią 3-głosowego chóru (*mf*).

Cz. III, *Cuius animam gementem* realizowana, tak jak i poprzednia, w pełnej obsadzie wykonawczej. Rozpatrując element faktury i jego spójność – od początku do końca tej części warstwa instrumentalna stanowi kanwę ostinatowo-motoryczną (jednorodna na przestrzeni całego przebiegu agogika i charakter – *l'istesso tempo con vigore*) dla pojawiających się naprzemiennie 2- lub 3-taktowych fraz w głosach wokalnych (chór – sopran solo itd.). W warstwie słownej widoczna jest technika powtarzalności tekstu, co uwydatnia jego znaczenie i jednocześnie buduje narrację utworu. Podobnie, jak w poprzedniej części, odczuwa się niedosyt w materii dynamicznej, która wg założeń kompozytora ma mieć wydzźwięk kontrastów dynamicznych.

Cz. IV, *O quam tristis et afflicta*, liryczna w swym charakterze, rozpoczyna się dość długim wprowadzeniem instrumentalnym (t. 1-19), na przestrzeni którego zarysowują się descendentale motywy późniejszej partii chóru (od t. 20) (sopran solo nie pojawia się w tej części). Oznaczenie agogiczno-wyrazowe *l'istesso tempo con pietà* przenosi słuchacza w inny wymiar przestrzeni nacechowanej łagodnie przemieszczającymi się i ząbwiąjącymi frazami.

Niewątpliwą trudnością wynikającą z zastosowanej tu harmoniki (odniesienia medianowe) było dostrojenie imitacyjnie pojawiających się głosów chóru (mezzosopran, t. 24, 28 czy alt, t. 35).

Cz. V, *Quae moerebat et dolebat* urozmaicona agogicznie, wyrazowo (t. 1-17 *con violento*, t. 18-46 *meno mosso*, t. 47-63 *tempo I*), artykulacyjnie, rytmicznie i dynamicznie. W warstwie instrumentalnej widoczna polirytmia wertykalna (nakładające się grupy regularne i nieregularne). Oznaczenie agogiczno-wyrazowe *con violento* sugeruje podkreślenie gwałtownego, burzliwego nastroju, co w przypadku grupy instrumentalnej realizowane jest należycie (wyj. t. 18, 25, 40 partia Cb, pizzicato bartokowskie mało wyraziste). Skontrastowane względem siebie partia chóru i sopranu solo – prowadzą komplementarną narrację słowną. W partii chóru zauważalne nieściśności związane z wydobyciem dźwięku (realizowanie artykulacji, której nie ma w partyturze, np. t. 8-10 – *legato* w miejscu *staccato* lub odwrotnie, w t. 12-15, 55-59 – *staccato* zamiast *legato*). Być może gest dyrygenta nie był na tyle czytelny, aby tę artykulację właściwie odczytać. W partii sopranu solo słyszalne drobne zmiany czasu trwania dźwięku (np. t. 22, 30, 37 – wydłużanie wartości rytmicznej z ósemki do ćwierćnuty).

Cz. VI, *Medytacja druga* dedykowana jest całej grupie wykonawczej. Faktura utkana została w wolnym tempie (*lento ma non troppo*) w sposób narastająco-wygasający, tj. od bardzo długiej ekspozycji grupy instrumentów smyczkowych (t. 1-39) i dołączonej partii organów (od t. 29), poprzez ożywienie tempa *piu mosso* w t. 40-59 (w t. 47-51 pojawia się obój, a w t. 52-57 saksofon sopranowy) i ponowne wygaszanie napięcia przez kwintet smyczkowy w fazie końcowej (t. 58-66). Przygotowanie zmiany agogicznej w t. 39 wypadło dość niefortunnie – nie zrealizowano fermaty (t. 39, partia organów), wręcz skrócono czas i przyspieszono wejście do *piu mosso*. Ta niedoskonałość, wynikająca być może z mało precyzyjnego gestu dyrygenta, odczuwalna była przez kilka następnych taktów (t. 40-44). Nawet na odcinku, w którym rytmika opiera się na większych wartościach (t. 48-56) zauważalny jest brak wyraźnego pulsu, a co za tym idzie – rozchwianie pionów akordowych. Dopiero powrót do *tempo I* (t. 59) ustabilizował równowagę narracji muzycznej.

Cz. VII, *Quis est homo*, realizowaną początkowo w tempie *adagio* rozpoczynają organy. Wykonując rozłożone akordy przygotowują przestrzeń, w której (od t. 5) ustaloną rytmiką poruszają się głosy chóralne. Z biegiem taktów (t. 11) chór ustępuje miejsca sopranowi solo zdublowanego partią oboju, by powrócić (w t. 23) przy akompaniamencie organów i kwintetu smyczkowego. Całość brzmi dobrze, frazy prowadzone są spokojnie, warstwy wokalna i instrumentalna są dobrze zespolone. Materiał motywiczny, który w charakterze *con moto* pojawia się w t. 35 przenosi słuchacza w inną przestrzeń zróżnicowaną harmonicznymi (tonalność niefunkcyjna, zmienne centra tonalne) i rytmicznie (rytmy punktowane). Uruchomiona zostaje cała obsada wykonawcza pośród której chór koresponduje z solistką na zasadach uzupełnień komplementarnych. W t. 53 powraca początkowy materiał motywiczny i jako lustrzane odbicie wygasza emocje.

Cz. VIII, *Pro peccatis suae gentis* rozpoczynająca się *allegro agitato* jest bardzo kontrastowa w stosunku do poprzedniej. Dla całej grupy instrumentów zaplanowano tu poziom dynamiczny od *mf* do *f*. W partyturze pojawia się też oznaczenie dynamiczne *subito piano* (t. 9, obój, saksofon sopr.), którego realizacja na tle pozostałego instrumentarium nie zaznaczyła się dość wyraźnie. Oznaczenie *rallentando* (t. 15) spowalniające dotychczasowe tempo przygotowuje wejście sopranu solo, niestety, nie w dynamice *piano* tak jak zaznaczono w partyturze. Szczególnie zróżnicowana (od t. 24) rytmika w różnych warstwach faktury (wartości miarowe, grupy nieregularne, rytmy synkopowane) to trudne do

utrzymania w ryzach stałego i równomiernego tempa zadanie (od. t. 24-36 odczuwalne spowalnianie ruchu). W ostatniej fazie (t. 58-59, 60-61) cieniowania dynamiczne w grupie instrumentów dętych drewnianych są mało czytelne. Cała część niezwykle wymagająca emocjonalnie i wyczerpująca z uwagi na artykulację *staccato*, *marcato* i akcenty.

Cz. IX, *Eia Mater, fons amoris* przeznaczona została w całości na sopran solo, chór i kwintet smyczkowy. Stonowane *adagio contemplativo* wycisza emocje nagromadzone w poprzednim fragmencie *Pro peccatis...*, m. in. za sprawą statycznej faktury (na przestrzeni całej części półnutowa rytmika w ujęciu wertykalnym i horyzontalnym). Korespondencja pomiędzy chórem a sopranem solo odbywa się na płaszczyźnie utkanej przez instrumenty smyczkowe. Plany dynamiczne są prawidłowo osiągnięte przez wykonawców. Spokojny, minimalistyczny rys tkanki harmoniczej sprzyja kontemplacji, o którą w istocie chodziło.

Cz. X, *Fac ut ardeat cor meum*, w której materiał muzyczny zadedykowano wszystkim wykonawcom, ukazuje prawidłową korespondencję pomiędzy warstwą wokalną i instrumentalną. Agogika *adagio fermo* sprzyja głosom wokalnym, które odpowiednio prowadzą każdą frazę. Stabilna, ustalona rytmicznie narracja głosów wokalnych (chór i sopran solo) wypełniona jest brzmieniem z jednej strony kwintetu smyczkowego, z drugiej partią organów i instrumentów dętych drewnianych. Realizacja i wydźwięk materiału muzycznego przebiega prawidłowo, z dbałością o artykulację i ustawienie pionów akordowych. Płaszczyzna kulminacyjna (t. 39-55) charakteryzuje się nasyconym brzmieniem i wysokim poziomem dynamicznym zrealizowanym przez większość wykonawców (t. 41-55, niedosyt dynamiczny w partii chóru, pomimo oznaczenia dynamicznego *f*).

Cz. XI, *Quando corpus morietur* jest zróżnicowana agogicznie (t. 1-14 *lento*, t. 15-16 *mosso*, t. 17-37 *grave*, t. 38-82 *adagio*), artykulacyjnie, rytmicznie i dynamicznie. Panująca w partyturze motywiczna wielowarstwowość wertykalna wyznacza bardzo trudne zadanie dla dyrygenta, którego rolą jest zarówno szybka reakcja na zmiany planu jak i cierpliwe wytrzymywanie długich wartości (t. 37/38, za wczesne wejście organów). Dobrze określone i utrzymane tempo w części *adagio* pozwoliło na wydobycie kontrastów motywiczno-rytmicznych pomiędzy grupą instrumentalną i wokalną. W początkowej fazie *a cappella* (t. 1-14) oraz w dalszym przebiegu utworu słyszalne są niedoskonałości brzmienia w partii sopranu solo.

Cz. XII, *Amen* utrzymana w agogice *Larghetto* zamyka całą formę *Stabat Mater*. Jej patetyczny charakter uzyskany w końcowej fazie utworu poprzedzony jest wprowadzanymi (od początku części) zmianami w fakturze, urozmaiconej zróżnicowaną aktywnością poszczególnych grup instrumentalnych i wokalnych. Wymaga to od dyrygenta dużej koncentracji i wewnętrznej dyscypliny pozwalającej utrzymać w ryzach tak wielobarwny materiał muzyczny (w t. 57 nastąpiło nieco za wczesne wejście chóru i organów). Dodatkowo, wyczuwa się „bojaźń” dynamiczną chóru w obliczu orkiestry (t. 14, 42 plan dynamiczny chóru słabo zarysowany) oraz zanik partii Vn II w kodzie (t. 63-65).

W podsumowaniu oceny dzieła artystycznego trzeba dodać, iż wyjątkową trudność stanowiło zapewne zgranie partii organów z resztą zespołu, zwłaszcza na płaszczyźnie metrrytmicznej, co jest niezwykle ważnym i wymagającym czynnikiem. Dla dyrygenta uchwycenie tych elementów w ryzy stabilnych i trwałych pionów akordowych było z pewnością zadaniem ambitnym. Należy również podkreślić, iż obraz końcowy tego dzieła nie powstałby, gdyby nie wcześniejsze zaplanowanie całego projektu, począwszy od myśli o stworzeniu takiej kompozycji, poprzez analizę partytury, rozmowy dyrygenta z kompozytorem, przyjęcie jego cennych uwag i wskazówek dotyczących kwestii

wykonawczych, zwłaszcza tych związanych z płaszczyzną emocjonalno-wyrazową. Po wystuchaniu nagrania audio z wykonaniem kompozycji Piotra A. Komorowskiego pt. *Stabat Mater na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną* można stwierdzić, iż w porozumieniu na linii kompozytor – dyrygent – wykonawca zaistniała pełna zgodność co do ostatecznego kształtu utworu, dzięki czemu przedmiotowe dzieło zostało zrealizowane i zinterpretowane właściwie. Zapoznanie się, przygotowanie i prawykonanie tego dzieła jest artystycznym osiągnięciem Pana **mgr. Piotra Pawła Stockiego**.

Ocena opisu dzieła artystycznego

Część opisowa rozprawy doktorskiej pt. *Stabat Mater jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie Stabat Mater Piotra Komorowskiego)* licząca 45 stron jest uzupełnieniem dzieła artystycznego i składa się ze streszczenia pracy dyplomowej, spisu treści, wstępu, trzech rozdziałów, podsumowania, bibliografii i spisu ilustracji. Do pracy dołączona została płyta CD z zarejestrowanym na żywo koncertem, podczas którego wykonano przedmiotowe dzieło – *Stabat Mater na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną* Piotra A. Komorowskiego. Całość przedstawiona została w bardzo zwartej formie stanowiąc kompendium wiedzy kandydata z zakresu omawianego tematu.

Celem pracy, jak założył Autor we **wstępie**, było ukazanie *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w polskiej kulturze muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jego religijno-kulturowych aspektów, a także podniesienie świadomości egzystencji w środowisku artystycznym (kontekst wykonawczy prawykonania). W **rozdziale pierwszym** poddał Autor rozważaniom religijno-kulturowy wymiar polskiej literatury muzycznej. Podjął się wyjaśnienia pojęcia *kultura*, która w myśl idei filozoficznych powinna łączyć różnorodne formy i w taki sposób być umiejscowiona na gruncie religii, jak również zdefiniowania motywu *Stabat Mater* na tle religijnym. W **rozdziale drugim** zawarł Autor treści porównawcze dotyczące motywu *Stabat Mater* pojawiającego się w sztuce na przestrzeni wieków. Ponadto, analizuje Autor obecność *Stabat Mater dolorosa* w warstwie literackiej wybranych utworów muzycznych w ujęciu chronologicznym, od średniowiecznej chorałowej sekwencji począwszy, po dzieło Karola Szymanowskiego. **Rozdział trzeci** – dotyczący kompozycji Piotra A. Komorowskiego pt. *Stabat Mater* jest miejscem na przedstawienie sylwetki twórcy przedmiotowego dzieła i zastosowanej w dziele techniki kompozytorskiej oraz okoliczności, w jakich utwór przygotowywano do prawykonania. Główny trzon tego rozdziału zajmuje przedstawienie wszystkich części przedmiotowej kompozycji *Stabat Mater*. Autor zwraca uwagę na kwestie wykonawcze i interpretacyjne wynikające z retoryki i przesłania jakie niesie ze sobą tekst słowny. Ten aspekt omówiony został bardzo szczegółowo i nie jest to mankament, jednak opis dzieła artystycznego, będący składową rozprawy doktorskiej jako praca pisemna nie zawiera analizy muzycznej przedmiotowego utworu. W opinii recenzenta opis taki powinien zawierać przynajmniej podstawową analizę muzyczną kompozycji, uwzględniającą budowę formalną poszczególnych części utworu oraz charakterystykę elementów dzieła muzycznego. Rzeczą oczywistą jest, iż każdy dyrygent przystępujący do pracy nad utworem najpierw winien szczegółowo zapoznać się ze strukturą dzieła, mając na względzie kluczowe płaszczyzny narracyjne z melodyką i harmoniką na czele, nie pomijając również budowy formalnej na poziomie mikroformy. W **zakończeniu** podkreśla Autor raz jeszcze, iż motyw *Stabat Mater* wciąż wzbudza zainteresowanie w kręgach twórczych czego dowodem jest współczesna kompozycja Piotra A. Komorowskiego zinterpretowana

i prawykonana przez Doktoranta podczas koncertu w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. Pracę zamykają: obszerna **bibliografia** obejmująca zarówno ogólną literaturę przedmiotu jak i wybrane strony internetowe oraz **spis ilustracji**.

Strona językowa opisu nie jest wolna od błędów stylistycznych (m. in. s. 6, 9, 23), interpunkcyjnych (nadmiar/brak interpunkcji) i literówek. **Strona edytorska** pracy budzi pewne zastrzeżenia (tytuł opisu dzieła – drugi człon tytułu nie powinien być ujęty w nawias; spis treści – nieczytelny, główne części opisu gubią się wśród podrozdziałów; w niektórych miejscach zła edycja tekstu; podpis pod fotografią ma brzmień: „Fot.” lub „Fotografia”, a hasło nad przykładem nutowym: „Przykład nutowy” (przykłady nutowe są niewłaściwie opisane). **Spis treści** – wymieniony w nim **aneks** nie stanowi nieodłącznej części tego opisu. **Odsyłacze** – podpisy pod fotografiami należało zakończyć odsyłaczem, który kieruje czytelnika do przypisu z informacją o źródle pochodzenia fotografii. **Przypisy** – brak kropek wieńczących każdy przypis (również internetowy). **Bibliografia** – brak kropek wieńczących pozycje bibliograficzne (w materiałach internetowych zabrakło trybu dostępu). Bibliografia umieszczona pod spisem rzeczy (ilustracji) powinna być dołączona do głównej bibliografii. **Spis rzeczy** – powinien składać się z dwóch oddzielnych spisów: „Spisu fotografii” i „Spisu przykładów nutowych”.

Powyższe mankamenty nie wpływają na wartość merytoryczną opisu dzieła.

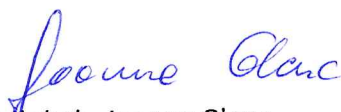
Opis dzieła zawiera interesujące treści na temat motywu *Stabat Mater* w sztuce jak również dzieła muzycznego pt. *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego i tym samym spełnia kryteria pracy naukowo-badawczej.

Konkluzja

Praca doktorska mgr. Piotra P. Stockiego świadczy o wiedzy doktoranta w zakresie stylistyki wykonawczej przedmiotowej kompozycji. Opis dzieła cechuje się oryginalnym ujęciem problematyki wykonawczej utworów wokalnie-instrumentalnych, których nowatorska estetyka daje szerokie możliwości interpretacyjne tworząc oryginalny wyraz artystyczny wykonywanego dzieła. Dzieło artystyczne dowodzi, iż mgr Piotr Stocki posiada wiedzę i umiejętności dyrygenckie, umożliwiające samodzielną pracę artystyczną.

Stwierdzam, że przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska, na którą składa się dzieło artystyczne w postaci zarejestrowanego na płycie CD koncertu, podczas którego wykonano *Stabat Mater na sopran solo, chór żeński, organy i orkiestrę kameralną (2023)* Piotra A. Komorowskiego oraz opis dzieła artystycznego spełnia warunki określone w art. 187 ust. 1 Ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. ze zm.

Wnoszę o jej przyjęcie i dopuszczenie do obrony.


Prof. dr hab. Joanna Glenc