

prof. dr hab. Marek Gandecki
dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina artystyczna: *dyrygentura*
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego
w Poznaniu

Poznań, 9.09.2019 r.

Recenzja

w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki
dla Pani magister MAŁGORZATY SAPIECHY-MUZIOŁ,
w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura*,
wszczętego przez Radę Wydziału Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej
Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Zleceniodawca:

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu;

Pismo z dnia 21.06.2019 roku.

Dotyczy Uchwały nr 5/2016/2017 Rady Wydziału Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu z dnia 22 lutego 2017 roku w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego mgr Małgorzaty Sapiechy-Muzioł w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura*.

Podstawowe dane o Doktorantce

Pani mgr Małgorzata Sapiecha-Muzioł jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W 1993 roku ukończyła z wyróżnieniem studia na Wydziale Wychowania Muzycznego w klasie dyrygentury chóralnej prof. Zofii Urbanyi-Krasnodębskiej, a w 1998 roku studia na kierunku dyrygentura na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii w klasie dyrygentury symfonicznej prof. Marka Pijarowskiego. Podczas koncertu dyplomowego wykonała wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Wrocławskiej *I Koncert fortepianowy d-moll* Johannes Brahmsa i *IX Symfonię e-moll „Z Nowego Świata”* Antonína Dvořáka. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Zofii Urbanyi-Krasnodębskiej została wyróżniona na IX Ogólnopolskim Konkursie na Najlepsze Prace Magisterskie Absolwentów Akademii Muzycznych. Doktorantka jest również laureatką I wyróżnienia na XIV Ogólnopolskim Konkursie Młodych Dyrygentów w Białymstoku (1998).

Niezwykle bogata działalność artystyczna pani Małgorzaty Sapiechy-Muzioł ogniskuje wokół kilku zespołów chóralnych i instrumentalnych. Pracę zawodową w charakterze nauczyciela i dyrygenta rozpoczęła w 1992 roku w Zespole Szkół Muzycznych im. Stanisława Moniuszki w Wałbrzychu, początkowo prowadząc orkiestrę, a po dwóch latach również chór szkolny. Z placówką tą związana jest do dziś.

W latach 1996-2000 prowadziła działalność pedagogiczną i artystyczną w Zespole Szkół Muzycznych w Legnicy, prowadząc – podobnie jak w Wałbrzychu – szkolne zespoły: orkiestrę i chór. Z wymienionymi zespołami Doktorantka koncertowała w wielu miastach Polski, a także w Niemczech, we Francji, na Słowacji.

W latach 2002-2010 Doktorantka współpracowała z wrocławskim Teatrem Muzycznym „Capitol”. Efektem tej współpracy było poprowadzenie ok. 200 spektakli operetkowych i musicalowych, a także uczestniczenie w przygotowaniu wybranych premier.

Dominantą działalności artystycznej pani Małgorzaty Sapiechy-Muzioł jest prowadzenie Akademickiego Chóru Politechniki Wrocławskiej. Funkcję kierownika artystycznego i dyrygenta objęła w 2000 roku i do dziś wraz z tym zespołem odniosła największe sukcesy na estradach polskich i zagranicznych. Poprowadziła dziesiątki koncertów, w trakcie których zabrzmiały zarówno utwory *a cappella*, jak również wielkie formy wokalnoinstrumentalne, zdobyła wiele konkursowych nagród, nagrała płyty.

Niezwykle bogata oferta programowa, rzetelnie zebrana i czytelnie przedstawiona w dokumentacji koncertów, świadczy o różnorodności muzycznych zainteresowań Doktorantki.

Po trochu z obowiązku recenzenta, bardziej jednak z podziwu i uznania w skrótovej formie przytoczę szerokie spektrum jej działalności artystycznej prowadzonej ze wszystkimi wymienionymi wcześniej zespołami (od 1992 roku):

- 120 koncertów chóralnych z programem *a cappella*,
- 158 koncertów symfonicznych i oratoryjnych,
- 90 koncertów (przygotowanie zespołów),
- ok. 200 spektakli operetkowych i musicalowych (m.in. *Kraina uśmiechu* Franza Lehara, *Księżniczka czardasza* Imre Kálmána, *Zemsta nietoperza* Johannna Straussa, *Skrzypek na dachu* Jerry'ego Bocka, *My fair Lady* Fredericka Loewego, *Opera za trzy grosze* Kurta Weilla),
- nagranie i wydanie 6 CD,
- 12 nagród konkursowych zdobytych w kraju i za granicą.

Innymi formami działalności artystycznej i pedagogicznej są: udział od 2013 roku w roli Dyrygenta i Dyrektora Artystycznego w projekcie orkiestrowym „Polsko-Niemiecka Młoda Filharmonia”, a także pełnienie od 2015 roku funkcji kuratora projektu „Akademia Chóralna – Śpiewająca Polska” regionów Wrocław i Dolny Śląsk. Doktorantka od 19 lat współpracuje również z Polskim Związkiem Chórów i Orkiestr (Oddział Dolnośląski), a także jest zapraszana na konkursy chóralne w charakterze jurora.

Szczególne miejsce w działalności zawodowej Doktorantki zajmuje troska o profesjonalną organizację i przebieg Festiwalu Barbórkowego Chórów Akademickich, jednego z najstarszych w Polsce spotkań chóralnych. Ubiegłoroczna 45. edycja była jednocześnie 18. edycją organizowaną przez Dyrektora Artystycznego mgr Małgorzatę Sapiechę-Muzioł.

Praca zawodowa Doktorantki została wielokrotnie uhonorowana znaczącymi nagrodami – w załączonej dokumentacji widnieją nagrody i wyróżnienia nadane zarówno przez dyrektorów szkół muzycznych, rektorów, jak również Marszałka Województwa Dolnośląskiego.

Udokumentowana bogata działalność artystyczna, pedagogiczna i organizacyjna Doktorantki dowodzi jej niezwyklej aktywności, kreatywności w tworzeniu kultury w szerokim tego słowa znaczeniu. Ową działalność oceniam bardzo wysoko i stwierdzam, iż spełnia wymagania art. 13 ustawy z dnia 14.03.2003 roku.

Ocena pracy doktorskiej

Przedstawiona do recenzji praca doktorska, której promotorem jest prof. dr hab. Zofia Urbanyi-Krasnodębska, składa się z dwóch części: dzieła artystycznego, w formie koncertu zarejestrowanego w postaci elektronicznej (CD) oraz rozprawy teoretycznej, będącej opisem dzieła artystycznego, zatytułowanej „*Stabat Mater*” Antonina Dvořáka – wyzwanie dla dyrygenta jako wykonawcy wielkiej formy romantycznej odniesionej do ascetycznego tekstu liturgicznego. Prezentacja artystyczna w formie publicznego koncertu, w którym miałem przyjemność uczestniczyć, odbyła się 4 grudnia 2016 roku w Sali Koncertowej Radia Wrocław im. Jana Kaczmarka we Wrocławiu. Wydarzenie to było jednocześnie koncertem finałowym 43. Festiwalu Barbórkowego Chórów Akademickich.

Wykonawcami koncertu byli:

Olga Ksenicz – sopran, Joanna Dobrakowska – alt, Marek Belko – tenor, Bogdan Makal – bas
Akademicki Chór Politechniki Śląskiej w Gliwicach
(kierownictwo artystyczne – Tomasz Giedwiłło)
Akademicki Chór Politechniki Wrocławskiej
(kierownictwo artystyczne – Małgorzata Sapiecha-Muzioł)
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Sudeckiej w Wałbrzychu
Całość przygotowała i prowadziła Małgorzata Sapiecha-Muzioł.

Stabat Mater op. 58 Antonina Dvořáka to dzieło składające się z dziesięciu części:

1. *Stabat Mater dolorosa (Quartetto e Coro)*
2. *Quis est homo (Quartetto)*
3. *Eja Mater, fons amoris (Coro)*
4. *Fac ut ardeat cor meum (Basso solo e Coro)*
5. *Tui nati vulnerati (Coro)*
6. *Fac me vere tecum flere (Tenore solo, Coro Tenore, Basso)*
7. *Virgo virginum praeclara (Coro)*
8. *Fac ut portem Christi mortem (Duo Soprano e Tenore)*
9. *Inflammatum et accensus (Alto solo)*
10. *Quando corpus morietur (Quartetto e Coro)*

Doktorantka podjęła się realizacji wielkiej formy romantycznej napisanej na obszerny aparat wykonawczy, w skład którego weszli soliści, 120-osobowy chór i 50-osobowa orkiestra. Doświadczenie zawodowe mgr Małgorzaty Sapiechy-Muzioł jako dyrygentki symfonicznej oraz wieloletnia praktyka w prowadzeniu form wokalnie-instrumentalnych zaowocowały objęciem przez nią mikro- i makroformy utworu – zwykle właściwym doбором temp poszczególnych części, płynnością muzycznej narracji oraz odpowiednim rozplanowaniem przebiegu dramaturgii utworu, dzięki czemu monumentalne dzieło zabrzmiało pewnie i przekonująco.

Warto wskazać na kilka istotnych elementów, które złożyły się na efekt końcowy w postaci takiego wykonania. To przede wszystkim dobra technika dyrygencka, reprezentowana przez klarowne, czytelne i zdecydowane gesty, owocujące sprawną komunikacją zarówno z członkami orkiestry, jak i połączonych chórów. Szeroki wachlarz gestów stosowany był adekwatnie do celu, który Doktorantka zamierzała osiągnąć. Jednocześnie swoboda ruchowa, tak ważna w egzekwowaniu cech muzyki romantycznej, oraz czytelny sposób kreślenia ruchem pomysłów związanych z frazowaniem pozwoliły na uwydatnienie bogactwa środków wyrazowych, wynikających z uwrażliwienia na wszystkie elementy dzieła muzycznego.

Doktorantka opisując w dysertacji etapy przygotowania koncertu wyrażała pewne swoje obawy związane z organizacją tego przedsięwzięcia, które mogłyby negatywnie wpłynąć na ostateczny kształt artystyczny wydarzenia: „Skoordynowanie od strony technicznej udziału trzech różnych podmiotów artystycznych, z których każdy na co dzień pracuje w innym mieście, nie było łatwe, stąd też w dniu poprzedzającym koncert w efekcie odbyły się dwie próby: przed południem próba *a cappella* połączonych chórów, a po południu jedyna robocza próba *tutti* z udziałem orkiestry i – po raz pierwszy – solistów. Ze względu na to, że próba *tutti* odbyła się w trudnej akustycznie sali, pełniącej na co dzień funkcję stołówki w Politechnice, musiała się ona ograniczyć do kwestii technicznych polegających przede wszystkim na zgraniu w tempach wielkiego [...] aparatu wykonawczego. Ustalenie proporcji i jakości brzmienia w tych warunkach było niemożliwe. Przedpołudniowa próba *a cappella* połączonych chórów dała komfort w postaci dobrze przygotowanego i jednakowo brzmiącego zespołu, proponującego jasną i konkretną interpretację dzieła”. Efekt spodziewany w dysertacji, wynikający w wcześniejszych doświadczeniach wspólnego koncertowania, potwierdził się w pełni podczas koncertu finałowego zamykającego Festiwal Barbórkowy. Zaproszenie zespołów do współtworzenia grudniowego wydarzenia nie było dziełem przypadku. Akademicki Chór Politechniki Śląskiej w Gliwicach pod dyрекcją Tomasza Giedwiły to zespół bardzo dobrze znany Doktorantce prowadzącej od lat Akademicki Chór Politechniki Wrocławskiej: „Podobieństwo to dotyczy nie tylko instytucji, jakie te dwa zespoły reprezentują, lecz także składu osobowego: liczby i rozpiętości wiekowej chórzystów. Zespoły te brzmią podobnie, mają podobną percepcję w zakresie interpretacji utworów, borykają się też z podobnymi problemami, czy to w kwestii intonacji, czy to emisji głosu”. Mimo wyrażonych w dysertacji obaw, znakomicie przygotowane chóry zabrzmiały pewnie i przekonująco, ze swobodą realizując niezwykle obszerne dzieło tak pod względem emisyjnym, jak i intonacyjnym. Jedynym zarzutem, wynikającym jednak nie z samego przygotowania zespołów a zapewne z liczby śpiewaków w poszczególnych głosach, jest niezachowana w proporcji brzmienia tenorów w stosunku do innych głosów, ze szczególnym uwzględnieniem dominacji sopranów w wybranych fragmentach.

W opisie dzieła artystycznego dotyczącego VIII części realizowanej przez dwoje solistów i orkiestrę czytamy: „Zarówno praca nad partyturą z prof. Helmuthem Rillingiem podczas Kursu Akademii Bachowskiej ze Stuttgartu, w którym uczestniczyłam, jak i późniejsza analiza partytury z prof. Markiem Pijarowskim podczas moich studiów dyrygentury symfonicznej wskazywała na ten fragment jako trudny wykonawczo pod względem technicznym dla dyrygenta i prowadzonego zespołu. Jednak na podstawie mojego przeszło 20-letniego doświadczenia w pracy z różnymi zespołami orkiestrowymi muszę podkreślić, że fragment ten nie przysparza żadnych problemów technicznych, pod warunkiem opanowanego i płynnie prowadzonego ruchu dyrygenta”. Doktorantka akompaniując solistom w całym dziele, a szczególnie we wspomnianych częściach VIII oraz IX, wykazała się czujnością i wrażliwością, umiejętnie dozując intensywność brzmienia granych przez orkiestrę dźwięków, jak również tworząc dla wokalistów przestrzeń swobodnej, artystycznej wypowiedzi, z dbałością o sens słowa śpiewanego, tak potrzebną dla uzyskania pełnej romantycznej ekspresji wykonawczej.

Z uznaniem należy ponownie podkreślić swobodę ruchową Doktorantki, konieczną w egzekwowaniu typowo romantycznych cech muzyki (np. obecność rubat).

Jeszcze jeden fragment z opisu dzieła artystycznego dotyczący ostatniego etapu przygotowań, czyli próby generalnej. „Trwająca około dwóch godzin próba pozwoliła ponadto na ostateczne ustalenie proporcji między chórem a orkiestrą, ustalenie intensywności dynamiki *forte* i *piano*, ostatecznie korekty dotyczące artykulacji oraz ostateczne ustawienie zespołu chóralnego i orkiestrowego na estradzie. Sprzyjające wykonawstwu tego rodzaju dzieł akustyka sali radiowej, a także właściwe proporcje ilościowe między chórem a orkiestrą sprawiły, że wszystkie podmioty artystyczne mogły bez ograniczeń zaprezentować pełnię swoich możliwości w zakresie dynamiki i brzmienia”. Być może wykonawcom umiejscowionym na estradzie akustyka owej sali sprzyjała. Mam jednak wrażenie jako słuchacz – tak samego koncertu na żywo, jak i nagrania – że dość wysoko usytuowana estrada względem umiejscowienia słuchaczy powodowała, że dźwięk „uciekał” w górę. Zniekształcone zostały tym samym selektywność brzmienia poszczególnych głosów i instrumentów oraz proporcje brzmienia poszczególnych grup wykonawczych. Przy dynamice *forte* w partii orkiestry słyszalność tenorów i altów np. we fragmentach imitacyjnych była mało przekonująca.

Dyrygentka podczas prezentacji artystycznej generalnie dobrała właściwe tempa poszczególnych części, sugerowane w partyturze, podkreślając znaczenie śpiewanego tekstu. Mam jednak pewne zastrzeżenia dotyczące zastosowanej podczas koncertu agogiki. Doktorantka analizując w dysertacji część V podkreśla, iż jej „niespodziewanie łagodny i spokojny charakter [...] za sprawą durowej tonacji i metrum $\frac{3}{8}$ [poprawnie winno być $\frac{6}{8}$ – MG] nasuwa myśl o nieco pogodniejszym momencie w tragicznej sytuacji Matki będącej świadkiem śmierci Dziecka. Osobliwe dla tej części jest powierzenie jej chórowi i nastrój *pastorale* przybierający charakter tańca pasterzy, co jest dalekie od przekazywanych w tym fragmencie treści, jednak bliskie kompozytorowi, w jego odniesieniach do muzyki ludowej”. Nie wyjaśniając do końca, który to moment „w tragicznej sytuacji Matki będącej świadkiem śmierci Dziecka” miałby być nieco pogodniejszy, Doktorantka zadaje sobie i czytelnikowi pytanie: „Co kompozytor chciał przekazać, ubierając w nacechowaną elementami ludowości szatę muzyczną słowa: *Męką Syna rodzonego, co dla dobra cierpiał mego, ze mną się podzielić chciej?*”. W dalszej części dysertacji trafnie sugeruje, by zatrzeć wrażenie ludowości opisanego dźwiękami fragmentu poprzez „umiejętny dobór tempa oznaczonego przez kompozytora jako *Andante con moto*, *quasi allegretto*, *co de facto* sugeruje tempo wolniejsze”. Uwaga jakże trafna. Dlaczego zatem owa V część wykonana podczas koncertu utrzymana była w znacznie szybszym tempie (ćwierćnuta z kropką = 58, a w pewnych fragmentach nawet powyżej 60, zamiast oznaczonej w partyturze ćwierćnuta z kropką = 42). To spowodowało, iż charakter tej części nie tylko był łagodny, ale wręcz świecki, taneczny. Podobnie zastosowane przez Dyrygentkę tempo (ćwierćnuta z kropką = 86) w dalszym fragmencie tej części zamiast sugerowanego przez kompozytora (ćwierćnuta z kropką = 56) znacznie spotęgowało wyrazowość śpiewanego tekstu wbrew sugestiom kompozytora.

Podobne zastrzeżenie można sformułować w odniesieniu do zastosowanego podczas koncertu tempa kolejnej, VI części z przejmującym tekstem *Fac me tecum pie flere* czyli *Spraw, niech płacę z Tobą razem, Krzyża zamknę się obrazem, aż po mój ostatni dech*. Doktorantka w dysertacji opisuje charakter tego fragmentu: „Ośmiotaktowy temat, zbudowany z progresywnie opadającego pochodu ćwierćnut, przypomina pieśń pielgrzymkową”. Nie bardzo wiem, co Doktorantka miała na myśli, z uwagi jednak na bogactwo treści śpiewanego tekstu proponowanie tempa ćwierćnuta = 76 zamiast oznaczonego w partyturze ćwierćnuta = 56 w znacznym stopniu spłyca „współodczuwanie obserwatora dramatu Matki”, o którym wspomina Dyrygentka w swoich rozważaniach.

Doceniając jako słuchacz szerokie możliwości wykonawcze zaangażowanych zespołów, proponowałbym ponadto zastosowanie w pewnych fragmentach interpretowanego dzieła jeszcze większych kontrastów dynamicznych, od *ppp* do *ff* (które zresztą przewiduje zapis nutowy), i stosowania większej skali zmian agogicznych, by śpiewany tekst mógł stać się przejmującą oracją.

Ocena rozprawy doktorskiej

Na rozprawę doktorską mgr Małgorzaty Sapiechy-Muzioł zatytułowaną „*Stabat Mater*” Antonína Dvořáka – wyzwanie dla dyrygenta jako wykonawcy wielkiej formy romantycznej odniesionej do ascetycznego tekstu liturgicznego składają się trzy główne rozdziały, poprzedzone wstępem, zamknięte zakończeniem i dopełnione aneksami.

Autorka rozpoczyna rozprawę od krótkiego omówienia swej działalności jako dyrygenta, wskazuje na okoliczności, które doprowadziły do wyboru a następnie wykonania dzieła Dvořáka, przypomina również genezę samej kompozycji. Następnie pokrótce charakteryzuje zawartość trzech kolejnych rozdziałów pracy. We wstępie brak najważniejszego elementu, charakterystycznego dla tej części pracy – określenia jej celu. Można by doszukiwać się jego bardzo ogólnego zarysowania w zakończeniu rozprawy, w którym Autorka pisze: „Praca niniejsza jest dopełnieniem moich przemyśleń i pomysłów dotyczących interpretacji *Stabat Mater* Antonína Dvořáka [...]” (s. 67), jednak już w rozdziale III (s. 65) pojawia się jednoznaczne określenie przez nią owego celu: „Sądzę więc, że **zaprezentowane wykonanie *Stabat Mater* Antonína Dvořáka stanowić może przykład sprostania wyzwaniu dyrygenckiemu ujętemu jako cel tej rozprawy**”. Cel pracy w ostatnim z przytoczonych cytatów został, moim zdaniem, określony błędnie – **celem rozprawy (pracy pisemnej) nie może być bowiem wykonanie dzieła** – należy więc podkreślić, że Autorka pracy nigdzie nie określiła dokładnie, jakie stawia przed sobą zadanie w trakcie jej pisanie.

We wstępie odnaleźć można informację dotyczącą charakteru analizy przeprowadzonej przez Autorkę w głównej części rozprawy, mianowicie iż „nie jest to specjalistyczna analiza teoretyka muzyki oparta na studium form muzycznych, a jedynie *spojrzenie na partyturę okiem dyrygenta* i opisanie jej od strony wykonawczej” (s. 6). Jest to informacja o tyle istotna, że rzutuje na odbiór owej analizy przez recenzenta (o czym szerzej w omówieniu rozdziału II).

I rozdział zatytułowany jest *Tło historyczne rozwoju sekwencji „Stabat Mater” i jej odpowiedników w muzyce, literaturze i malarstwie*. Autorka na jego wstępie słusznie zwraca uwagę na znaczenie rozumienia tekstu w kontekście wykonania dzieła muzycznego przez wszystkich jego uczestników. Następnie przybliża okoliczności powstania tekstu sekwencji *Stabat Mater*, przedstawiając je w zwięzły i wystarczający dla tego typu pracy sposób. Wskazuje na umuzyycznienie tekstu w kolejnych epokach podkreślając, jak istotnym stał się on źródłem inspiracji dla takich twórców jak Palestrina, Pergolesi, Haydn, Rossini, Szymanowski, Padlewski czy Górecki. Autorka odnosi się również, co godne zaznaczenia, do muzyki nieklasycznej, pisząc o przetrwaniu sekwencji w śpiewach ludowych, np. na Korsyce, wspomina również o nabożeństwie Gorzkich żali. Obecność tej tematyki w literaturze omawia Autorka na przykładzie średniowiecznego arcydzieła – *Lamentu świętokrzyskiego*, wiersza Józefa Wittlina, a pozostając w tematyce dotyczącej szczególnej więzi emocjonalnej matki z dzieckiem i dramatu po jego stracie – wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W odniesieniu do malarstwa wspomniane i pokrótce omówione zostały dzieła przedstawiciela szkoły niderlandzkiej Rogiera van der Weydena i XVI-wiecznego niemieckiego malarza Matthiasa Grünewalda.

Jak zaznacza sama Autorka – pisząc o arcydziełach malarskich – „na przestrzeni wielu stuleci powstało ich sporo, dlatego w swej analizie skupię się na kilku przykładach” (s. 22). To, że na potrzeby omawianej rozprawy należy dokonać wyboru, jest oczywiste. Warto byłoby jednak dookreślić, jakie przyjęto w trakcie wyboru kryteria – w przeciwnym razie trudno doszukiwać się sensu w tym, że w odniesieniu do literatury wymieniono dzieła tylko polskich twórców, z kolei w nawiązaniu do malarstwa wyłącznie zagranicznych, a w grupie muzycznych opracowań sekwencji brak tak istotnych w historii dzieł jak *Stabat Mater* Franza Schuberta czy Krzysztofa Pendereckiego.

Treść I rozdziału wyróżnia się poprawnością językową i stylistyką utrzymaną na wysokim poziomie, tekst napisany jest klarownie, przystępnie i przejrzysto, Autorka w odpowiedni sposób cytuje ze źródeł. Problem stanowi sam sposób korzystania z literatury: w obszernych fragmentach, w których Autorka prezentuje wiedzę zdobytą z konkretnych źródeł – chociażby dotyczącą tak podstawowych kwestii jak daty powstania kolejnych dzieł muzycznych i ich omówienia czy historię przyjęcia się nabożeństwa Gorzkich żali, nigdzie nie podaje informacji bibliograficznych w przypisach. Pojawiają się one wyłącznie w odniesieniu do cytatów.

Rozdział II zatytułowany *Analiza utworu pod względem formalnym i opis użytych przez Antonína Dvořáka środków kompozytorskich w odniesieniu do tekstu sekwencji*. Autorka już na wstępie wskazuje na problematykę związaną z określeniem formy omawianego dzieła, a zatem

na stosowanie zamiennie terminów „kantata”, „oratorium” i „pasja”. Posiłkując się słowami Karola Szymanowskiego, określającego swoje *Stabat Mater* jako formę pośrednią między kantatą i oratorium, Autorka słusznie uznaje, że to stanowisko może być właściwe także w przypadku kompozycji Dvořáka. Następnie w sposób prawidłowy omawia konstrukcję dzieła muzycznego, omawiając kolejno formy poszczególnych jego części. Posiłkuje się przy tym metodą analiz formalnej i elementarnej (wielokrotnie wysnuwa właściwie wnioski przy badaniu podstawowych elementów dzieła muzycznego i zależności pomiędzy nimi) choć nie używa w pracy żadnego z tych terminów.

Przedstawiona analiza dzieła, choć nie bardzo szczegółowa, jest przeprowadzona prawidłowo i wystarczająco. Autorka daje się również poznać jako ta, która „obejmuje” formę w całości – wskazuje na reminiscencje tematów i nawiązania motywiczne pomiędzy częściami, zaznacza również, w których fragmentach pojawiają się odniesienia do muzyki ludowej. Wszystko to jest zapewne wynikiem wnikliwych studiów nad partyturą, które odzwierciedlenie miały również – a może przede wszystkim – w trakcie interpretacji dzieła artystycznego.

Od omówienia IV (na X) części *Stabat Mater* pojawiają się również w pracy ciekawe i przydatne porady oraz wskazówki dyrygenta-praktyka, dotyczące takich zagadnień jak: czytelność rytmiczno-techniczna, dobór tempa, uważność w odniesieniu do możliwości solistów i tego, jak wpływa to na interpretację, precyzyjność wysyłanych przez dyrygenta komunikatów. To szczególnie ważne i warte podkreślenia fragmenty dysertacji, stanowią bowiem wartość dla tych, którzy przed zmierzeniem się – jako dyrygenci – z dziełem Dvořáka, zechcieliby zacerpnąć wiedzy z niniejszej pracy.

Istotny problem w ocenie II, kluczowego przecież rozdziału rozprawy stanowi wysoki stopień subiektywizmu Autorki, który ujawnia się w trakcie analizy dzieła. Jak napisała ona we wstępie: „Pragnę podkreślić, iż nie jest to specjalistyczna analiza teoretyka muzyki oparta na studium form muzycznych, a jedynie *spojrzenie na partyturę okiem dyrygenta* i opisanie jej od strony wykonawczej” (s. 6) – takie określenie charakteru analizy nie zwalnia jednak z ostrożności w interpretacji, które prowadzić może do nadinterpretacji. Ów subiektywizm przejawia się niejednokrotnie w użytych sformułowaniach typu „nie można oprzeć się wrażeniu”, „nie sposób nie usłyszeć”, „sprawia wrażenie” np.: „Nie można oprzeć się wrażeniu, że kompozytor opisuje dźwiękiem łzy Matki, która opłakuje umierającego Syna” (s. 25); „[...] nie sposób nie usłyszeć lamentu Marii stojącej pod krzyżem” (s. 25); „[...] wyraźne *diminuendo* w dwóch kolejnych taktach jest jakby westchnieniem Matki będącej świadkiem śmierci jej Syna” (s. 26). Co jednak może budzić największe zastrzeżenia, to – zapewne niecelowe – narzucanie odbiorcy własnej interpretacji, np.: „Część III jest marszem żałobnym [...], który porusza słuchacza już od pierwszych taktów, sprawiając wrażenie, że słyszymy kroki Jezusa przed ukrzyżowaniem” (s. 30).

Osobne zagadnienie stanowi styl wypowiedzi i terminologia, która użyta została w trakcie analizy. W II rozdziale rzeczowo prowadzone rozważania przeplatane są kolokwializmami typu „wejście głosu solowego” zamiast np. pojawienie się partii głosu solowego, „materiał muzyczny poszczególnych wejść” zamiast materiał muzyczny poszczególnych partii, co prowadzi do pojawienia się wypowiedzi o osobliwym zabarwieniu, np.: „[...] basowa aria [...] dopełniona fragmentami chóru żeńskiego” (s. 32) czy „kantylenowy temat [...] doprowadza do kolejnego wejścia chóru żeńskiego z organami [...]” (s. 33).

Rozdział III nosi tytuł *Etapy pracy nad przygotowaniem „Stabat Mater” Antonína Dvořáka do koncertowego wykonania* i jest omówieniem działań prowadzących do realizacji tego, jak określa Autorka, szczególnego wyzwania artystycznego dla dyrygenta. Omówione zostały zatem kolejne etapy działań: I – przygotowanie prowadzonego przez Autorkę Akademickiego Chóru Politechniki Wrocławskiej – zarysowano zwyczaje zespołu, różne praktyki przyswajania materiału, podkreślono ważność pamięciowego jego utrwalenia i merytorycznego przygotowania chórzystów; etap II – praca nad utworem z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Sudeckiej w Wałbrzychu – omówiono problemy, z jakimi zwykle borykają się dyrygenci: niewystarczająca liczba prób i czasu ich trwania w odniesieniu do rozmiaru dzieła, wielowarstwowości interpretacji i wielości niuansów; etap III – przygotowanie połączonych chórów, przebieg próby *tutti* z orkiestrą i solistami (warunki lokalowe), korzyści płynące ze wcześniejszej współpracy z Akademickim Chórem Politechniki Śląskiej; etap IV – próba generalna i koncert.

Zakończenie, ujęte w formie dość skrótovej, przynosi rozważania Autorki dotyczące przede wszystkim samego wykonania dzieła artystycznego, a także wspomniane wcześniej

refleksje, w których określa ona rozprawę jako „dopełnienie przemyśleń i pomysłów dotyczących interpretacji *Stabat Mater* Antonína Dvořáka [...]” (s. 67).

Uzupełnienie całości stanowią: bibliografia, streszczenia w językach polskim i angielskim oraz aneksy – zapis sekwencji *Stabat Mater* z *Liber Usualis*, przekłady sekwencji dokonane przez Leopolda Staffa i Mirona Białoszewskiego, tekst *Lamentu świętokrzyskiego*, biogramy wykonawców.

Stronę edytorską rozprawy należy uznać za poprawną w odniesieniu do zapisu informacji bibliograficznych, inne jej elementy wymagają korekty: wiszące litery na końcach wierszy, brak wcięć akapitowych w całej pracy, ciągła numeracja przypisów (zamiast ich wyodrębnienia w każdym z rozdziałów, co stanowi normę w pracach naukowych).

Pokrewną kwestią jest umiejscowienie przykładów nutowych, o którym Autorka w przypisie 34 (s. 26) pisze: „Mimo starań autorki pracy, ujednolicenie graficzne wszystkich załączonych przykładów nutowych okazało się technicznie niemożliwe”. Rozumiejąc wszelkie problemy techniczne, trudno zgodzić się na umieszczanie w rozprawie doktorskiej przykładów nutowych, które nie zawierają kluczy, znaków przykluczowych czy oznaczenia taktowego, uniemożliwiając tym samym prawidłowe ich odczytanie.

Szanując cały wysiłek włożony przez Doktorantkę w napisanie wartościowej dysertacji, jako recenzent nie mogę zaakceptować rodzajów źródeł wykorzystywanych przez Autorkę do napisania rozprawy. Są to źródła nienaukowe (np. artykuły na portalach www.niedziela.pl, www.biblia.deon.pl) – fragment dysertacji odnoszący się do retoryki muzycznej (**przy ogromnej wielości naukowych opracowań tematu**) oparła Autorka na tekście pochodzącym z portalu www.polka1.pl, reklamującym się jako „portal dla kobiet z polotem”, w innych zaś fragmentach korzystała ze źródeł typu ściaga.pl, bryk.pl, prezentacje-maturalne.pl.

Konkluzja

Biorąc pod uwagę całokształt działalności artystycznej, pedagogicznej i organizacyjnej Doktorantki, a także w oparciu o dokonaną ocenę przedstawionej do recenzji pracy doktorskiej zatytułowanej *„Stabat Mater” Antonína Dvořáka – wyzwanie dla dyrygenta jako wykonawcy wielkiej formy romantycznej odniesionej do ascetycznego tekstu liturgicznego* składającej się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz pracy pisemnej, stanowiącej łącznie pracę pod wspomnianym tytułem stwierdzam, iż praca doktorska spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim zawarte w ustawie z dnia 14 marca 2003 r. (art. 13 ust. 1) o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Wszelkie przedstawione w powyższej recenzji zastrzeżenia i uwagi, pojawiające się szczególnie w odniesieniu do dysertacji, nie przesłaniają pozytywnej oceny całości pracy doktorskiej, której znaczący element stanowiła interpretacja monumentalnego i niezwykle wymagającego dzieła. Koncert doktorski, będący zwieńczeniem długoletniej drogi zbierania doświadczeń dyrygenckich, zamykających się choćby w imponującym liczbowo dorobku koncertowym, stanowił również bezsprzecznie potwierdzenie wysokich kwalifikacji Doktorantki i jej przygotowania do otrzymania stopnia doktora sztuk muzycznych.

Z pełnym przekonaniem wnioskuję zatem o przyjęcie rozprawy doktorskiej i dopuszczenie jej do publicznej obrony.