

## Recenzja pracy doktorskiej mgra Aleksandra Mocka

dr hab. Marek Pilch

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Dziedzina: sztuki muzyczne

Dyscyplina: instrumentalistyka

Akademia Muzyczna w Krakowie  
Dziekan Wydziału Instrumentalnego

wpłynęło dnia 2019.06.22.2019

nr .....  
mgr Małgorzata Krowicka

Katowice, 22 czerwca 2019 r.

### Dotyczy

Uchwały Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Krakowie z dnia 22 maja 2019 r. w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego mgra Aleksandra Mocka w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka.

Temat pracy doktorskiej: **„Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od *imitatio violistica* do *cantabile*”.**

Promotorem pracy jest prof. Magdalena Myczka

### Zleceniodawca opinii

Akademia Muzyczna w Krakowie, Wydział Instrumentalny. Dokumentacja nadesłana w związku z przewodem doktorskim Pana Aleksandra Mocka zawiera:

1. pismo Dziekana Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Krakowie, dra hab. Mariusza Sielskiego (z dnia 03.06.2019 r.) informujące o powołaniu mnie na recenzenta (uchwała z dnia 22.05.2019 r.) z dołączonymi kserokopiami protokołów komisji skrutacyjnej z posiedzeń Rady Wydziału Instrumentalnego w dniach 11.09.2017 r. (uchwała w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego) i 22.05.2019 r. (uchwała w sprawie powołania recenzentów) oraz kserokopie list obecności członków Rady Wydziału na wymienionych posiedzeniach;
2. jeden egzemplarz pracy doktorskiej składającej się z dzieła artystycznego (płyta CD audio) i opisu dzieła artystycznego w wersji drukowanej;
3. jeden egzemplarz pełnej dokumentacji dołączonej do wniosku o wszczęcie przewodu na stopień doktora sztuk muzycznych;

Tryb przeprowadzenia czynności na posiedzeniu Rady Wydziału w dniu 11.09.2017 r., oraz 22.05.2019 r. był zgodny z Ustawą z dnia 14 marca 2003 r., tekst jednolity o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, Dz. U. 2014 poz. 1852 z późniejszymi zmianami oraz z Rozporządzeniem Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 3 października 2014 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzenia czynności w przewodach doktorskich, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. Nr 2014 poz. 1383). Oznacza to, że uchwały w sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego Pana Aleksandra Mocka, wyznaczeniu promotora i recenzentów (w tym mojej osoby) zostały podjęte prawomocnie.

## **PODSTAWOWE DANE O KANDYDACIE**

### **Studia i dodatkowe wykształcenie**

- Akademia Muzyczna w Krakowie, klasa fortepianu prof. Andrzeja Pikula oraz klasa klawesynu prof. Magdaleny Myczki (dyplom 2015 r.)
- studia w ramach programu *Erasmus* we Fryburgu Bryzgowijskim w klasie prof. Roberta Hilla, w roku akademickim 2013/2014
- studia doktoranckie na Akademii Muzycznej w Krakowie, rozpoczęte w roku 2016.

Udział w kursach mistrzowskich w zakresie gry na instrumentach klawiszowych, m.in.: Jacques'a Ogga (2015), Andrei Marcona (2014), Christophe'a Rousseta (Piccola Academia Montisi 2014), Mitzi Meyerson (Piccola Academia di Montisi 2013), Bernhardta Klapprotta (2013) czy Paula Badury-Skody (2012), a wcześniej także w wielu kursach pianistycznych.

### **Nagrody i wyróżnienia**

Nagroda „dla najbardziej obiecującego klawesynisty”, ufundowana przez European Union Baroque Orchestra oraz Baerenreiter Urtext Prize na XIX Międzynarodowym Konkursie Bachowskim w Lipsku (2014 r.)

Dwukrotny udział w półfinale międzynarodowych konkursów klawesynowych: Musica Antiqua w Brugii (Belgia) w 2015 r. oraz Gianni Bergamo Classic Music Award w Lugano (Szwajcaria) w 2014 r.

Otrzymanie stypendium „Młoda Polska” na zakup klawesynu w 2015 r.

### **Praca**

Zatrudnienie na stanowisku akompaniatora w Katedrze Muzyki Dawnej Akademii Muzycznej w Krakowie od 2015 roku. Od 2016 roku zatrudnienie w pełnym wymiarze.

### **Dorobek artystyczny**

Działalność artystyczna Aleksandra Mocka jest wszechstronna. Szczegółowa dokumentacja jego dorobku obejmuje okres do 2017 roku (czyli do momentu wszczęcia przewodu) i zawiera następujące pozycje: wykaz publikacji naukowych, zestawienie działalności koncertowej, wykaz konferencji i sympozjów, listę nagród i wyróżnień oraz wybór koncertów wykonywanych na fortepianie współczesnym.

Na uwagę zasługuje intensywna działalność koncertowa doktoranta prowadzona w latach 2014 -17. Obejmuje ona ok. 60 koncertów, w których artysta występował w większości jako wykonawca partii basso continuo na różnych instrumentach klawiszowych (głównie klawesyny i pozytywy) oraz jako solista – klawesynista, organista i solista grający na fortepianie historycznym. Jego repertuar jest niezwykle szeroki, obejmuje literaturę wczesnego baroku, dużą część kompozycji J. S. Bacha oraz muzykę okresu klasycyzmu. Artysta występował również wielokrotnie jako pianista grający na fortepianie współczesnym,

wykonując repertuar z XIX i XX wieku, w tym utwory F. Chopina, F. Liszta, C. Debussy'ego i innych.

Obok działalności artystycznej, Aleksander Mocek prowadzi działalność naukową i publicystyczną, publikując m.in. w „Ruchu Muzycznym” i w „Notesie Muzycznym” (AM w Łodzi) oraz występując z referatami podczas sesji naukowych. Jego zainteresowania naukowe są równie wszechstronne jak repertuar, który wykonuje. Publikacje i referaty doktoranta ujęte w dokumentacji były związane z tematyką praktyki wykonawczej, historii muzyki, analizy dzieła muzycznego i in.

## OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Praca doktorska Pana Aleksandra Mocka obejmuje dzieło artystyczne - nagranie (płyta audio CD) oraz część pisemną, zatytułowaną: „Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od *imitatio violistica* do *cantabile*”.

Płyta audio zawiera następujący repertuar:

### **Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

SONATA D-MOLL BWV 964 – transkrypcja sonaty na skrzypce solo a-moll BWV 1003

*Adagio, Thema. Allegro, Andante, Allegro*

SONATA G-MOLL BWV 1001\*

*Adagio, Fuga. Allegro, Siciliana, Presto*

### **François Francœur** (1698–1787)

VI SONATA G-MOLL (Sonates a Violon Seul..., tom II)\*

*Adagio, Courante, Allemande*

IX SONATA D-MOLL (Sonates a Violon Seul..., tom II)\*

*Adagio, Rondeau*

VII SONATA D-MOLL (Sonates a Violon Seul..., tom I)\*

*Allemande, Rondeau, Sarabande, Rondeau*

### **Jean-Marie Leclair** (1697–1764)

VI SONATA C-MOLL “Le Tombeau” (Sonates a Violon seul..., tom III, op. 5)\*

*Grave, Gavotta I&II*

**Antoine Forqueray** (1671–1745) w transkrypcji **Jean-Baptiste'a Forqueraya** (1699–1782)?

V SUITA C-MOLL

*La Rameau, La Leon, La Boisson*

Kompozycje oznaczone \* są autorskimi transkrypcjami Aleksandra Mocka.

Dobór repertuaru opiera się na założeniu, iż w skład literatury klawesynowej XVII i XVIII wieku wchodzi nie tylko utwory określone w tytule jako klawiszowe (*de clavecin, per cembalo* itp.), lecz także transkrypcje kompozycji zapożyczonych z repertuaru instrumentów o odmiennych idiomach. Wykonywanie takiej literatury na klawesynie jest zgodne z praktyką tamtych czasów, chociaż wymaga odpowiednich kompetencji. Autor uważa, iż transkrypcja

może powstać na bazie postępowania improwizacyjnego, tzn. nie musi być dokładnie lub w ogóle zapisana. Dzięki odpowiednim zdolnościom i umiejętnościom, klawesynista może taką transkrypcję po prostu zaimprovizować. Ten sposób postępowania zastosowany został w nagraniu płyty stanowiącej dzieło artystyczne. Doktorant, kierując się modelami istniejących, zapisanych transkrypcji autorstwa Jana Sebastiana Bacha, Jean-Baptiste'a Forqueraya oraz doświadczeniem (szczególnie w zakresie znajomości kontrapunktu, realizacji basso continuo oraz ornamentacji) stworzył własne, klawesynewe wizje kompozycji skrzypcowych z basso continuo.

Moim zdaniem interpretacje Aleksandra Mocka zasługują na szczególne wyróżnienie. Pod względem wykonawczym charakteryzują się wielką precyzją i wirtuozerią. Artysta swobodnie i z wyczuciem posługuje się wszelkimi niuansami artykulacyjnymi i agogicznymi. Jego wykonanie jest pełne ekspresji. Znakomicie oddany jest charakter – idiom muzyki francuskiej, poprzez suwerenne posługiwanie się manierami dla niej charakterystycznymi, w tym szczególnie zdobnictwem. Artysta – zgodnie z założeniami opisanymi w pracy – zrezygnował ze sporządzenia dokładnego zapisu swych transkrypcji, pozostawiając sobie pewną swobodę i możliwość podjęcia ostatecznych decyzji artystycznych w momencie samego wykonania. Szanując to założenie, uważam jednak, że warto byłoby zamieścić zapis transkrypcji choćby *Adagia* J. S. Bacha (z *Suity g-moll*). Sądzę, iż cechujący nagranie wyrafinowany sposób prowadzenia głosów, posługiwanie się zabiegami kontrapunktycznymi i ornamentacją, świadczą raczej o bardzo wnikliwym – analitycznym podejściu autora do transkrypcji, niż tylko o podejściu spontaniczno – improwizacyjnym. Być może zaprezentowany efekt jest wynikiem umiejętnego pomieszczenia tych dwóch postaw? Tak czy inaczej, nagranie zachęca do eksperymentów w zakresie transkrypcji i udowadnia, iż umiejętne przyswajanie idiomów obcych technice klawesynewej otwiera nowy zakres repertuaru, a jego realizacja może zapewnić najwyższy poziom satysfakcji artystycznej.

Oceniając nagranie chciałbym podkreślić jego piękną realizację, w szczególności pod względem akustycznym, charakterystyki brzmienia klawesynewego oraz bardzo trafnego doboru temperacji, dzięki którym wyostrzone zostały kontrasty w planie harmonicznym utworów.

### Opis dzieła artystycznego

Głównym założeniem odczytanym z opisu dzieła artystycznego była chęć pokazania procesu twórczego, towarzyszącego sporządzaniu transkrypcji w oparciu o dawne techniki kompozytorskie. Autor skupił się na wybranej literaturze smyczkowej (skrzypce, gamba) i pokazał, w jaki sposób idiom tych instrumentów przyswajany może być w muzyce klawesynewej. Opisowi dzieła towarzyszy wiele spostrzeżeń dotyczących interpretacji muzyki, w odniesieniu do tzw. wykonawstwa historycznego. Doktorant zwrócił uwagę na fakt ciągle jeszcze powszechnego zaliczania kompozycji transkrybowanych do literatury mniej wartościowej w stosunku do dzieł oryginalnych. Dużą wagę przyłożył do interpretacji pojęć takich, jak: kompozycja, kompozytor, dzieło, utwór, interpretacja, improwizacja, ornamentacja i in. Ich dzisiejsze, powszechne rozumienie skonfrontowane zostało z historycznym, począwszy od XVI wieku.

Sam tytuł pracy: „Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od *imitatio violistica* do *cantabile*” sugeruje, iż nakreślony zostanie jakiś

rozwój uzasadniający biegunowość pojęć *imitatio violistyka* i *cantabile*. W rzeczywistości, praca zawiera jednak raczej zbiór rozważań i refleksji, niż tekstów o charakterze ściśle naukowym.

W rozdziale pierwszym omówione zostały zagadnienia relacji współczesnego wykonawstwa historycznego do tekstu muzycznego. Na uwagę zasługuje spostrzeżenie iż wierności dzieła nie należy utożsamiać z wiernością notacji (czyli formą dzieła która przetrwała do dziś. Autor porusza problem rozdziału dyscyplin wykonawczych i kompozytorskich, który w kontekście historycznym nie istniał w środowisku muzyków zawodowych.

W rozdziale drugim podjęto próbę sklasyfikowania i uchwycenia historycznej perspektywy traktatów mówiących o sztuce kompozycji. Poruszone zostały tutaj zagadnienia związane z improwizacją i realizacją basso continuo, zaś rozdział trzeci poświęcony jest idiomom instrumentalnym w odniesieniu do technik kompozytorskich i wykonawczych oraz sztuce transkrypcji.

W swych analizach doktorant kreuje postać muzyka profesjonalnego (*musicus* – w odróżnieniu od zwykłego odtwórcy – muzyka amatora), posiadającego odpowiednie kompetencje w zakresie umiejętności wykonawczych, kompozytorskich i improwizatorskich, będących swego rodzaju licencją (*licentiate*) na swobodne poruszanie się w obszarze historycznie świadomej transkrypcji – w odróżnieniu od transkrypcji opartych na innych wzorcach estetycznych.

O ile dzieło artystyczne – nagranie, dostarcza słuchaczowi satysfakcji i jest powodem uznania, o tyle część pisemna wprowadza jednak czytelnika w pewne zakłopotanie. Do głównych problemów należy obszerny zakres tematyczny pracy i rozmiary, znacznie wykraczające poza ramy oczekiwanego opisu dzieła artystycznego. Do tego ostatniego bezpośrednio odnosi się rozdział czwarty, stanowiący objętościowo zaledwie trzecią część pracy. Wielowątkowość, pewne mankamenty językowe oraz redakcyjne (widoczne szczególnie właśnie w rozdziale czwartym) sprawiają, że tekst jest mało komunikatywny i powstają problemy z uchwyceniem istoty czy nawet celowości pewnych wywodów. Przyjmując założenie, iż opis dzieła powinien spełniać kryteria pracy naukowej, problemem staje się też sposób wyrażania myśli, polegający na częstym operowaniu uogólnieniami, stwierdzeniami nieprecyzyjnymi i opieraniu się na pojęciach niezdefiniowanych:

*Wykonawca XX wieku pragnie zatem otrzymać utwór, którym posłuży się w udowodnieniu odbiorcom swojej wysokiej kompetencji techniczno-instrumentalnej.* s. 118

*...kontrapunkt – czyli cała technika kompozytorska – nie zakładał bowiem konieczności notacji.* s. 55

*Kontrapunkt – i cała technika kompozytorska – z założenia tłumaczył założenia uniwersalne, jakoby immanentne dla całej sztuki muzycznej.* s. 69

*Co więcej, cała ówczesna kultura dźwiękowa opierała się w znacznie większym stopniu na obcowaniu z sztuką tworzoną dopiero w obecności słuchaczy.* s. 56

*cała nauka kompozycji, o ile można o takiej mówić, przewidywała tworzenie przebiegów naturalnych, w zgodzie z ówczesną filozofią.* s. 144

*Trudno przyjąć, by repertuar klawesynowy wykonywany na co dzień nie korzystał w podobnym stopniu z sonat pisanych na inne instrumenty.* s. 121

*W tym kontekście autorskie transkrypcje Jean-Baptiste'a Barrière'a przerastają większość wyobrażeń o ówczesnej praktyce wykonawczej.* s. 121



Pewnym problemem jest również posługiwanie się pojęciem „wykonawstwo historyczne”, które ze względu na niejednoznaczność, należałoby dookreślić - tymczasem stosowane jest ono jako powszechnie uznane:

*Ich prace stanowią pomniki swoich epok, z którymi jednak wykonawstwo historyczne nie może się zgodzić estetycznie.* s. 88

*Co do zasady, wykonawstwo historyczne skupia się na rozwiązaniach potwierdzonych w większości zachowanych źródeł.* s. 36

*Postulat ten, niestety, interpretuje się w wykonawstwie historycznym dowolnie, tak jakby sam podlegał ocenie smaku i gustu.* s. 116

Innym niedookreślonym pojęciem jest kompetencja. W tekście mamy do czynienia z różnymi jej rodzajami: kompetencja historyczna, improwizacyjna, preromantyczna, muzyczno-praktyczna, kontrapunktyczna. Ponieważ pojęcie to wprowadza element wartościujący muzyków, nasuwa się chęć dookreślenia stanu, w którym muzyka można uznać za kompetentnego lub oszacowania, w jakim stopniu w ramach wymienionego rodzaju kompetencji można takiej oceny dokonać? Autor sam dzieli klawesynistów na kompetentnych i niekompetentnych:

*...zwłaszcza w kręgach klawesynistów kompozytorsko kompetentnych i zarazem ciekawych nowego repertuaru.* s. 129

*Wywodzić można zatem, że profesjonalny i kompetentny continualista wykaże się dostateczną kompetencją kontrapunktyczną, by rozpoznać możliwość wniknięcia w tkankę utworu i poszerzyć ją o dodatkowe współbrzmienia.* s. 38

Należy zauważyć, iż nadmiar wprowadzanych pojęć znacznie utrudnia czytelność tekstu a niektóre z nich wydają się być sztucznie lub niepotrzebnie wprowadzane. Do najbardziej osobliwych pojęć zaliczam następujące: licencja (artystyczna, kompozytorska, wykonawcza), continualista, praktyka continualna, warstwa continualna. Następnie określenia typu: akordyka, interwalika, harmonia „implicitna” i inne.

W stylu autora dopatrzeć się też można elementów postawy mentorskiej, rzucającej osądę wobec instrumentalistów niekompetentnych:

*Idąc w konkluzji dalej, warto zwrócić uwagę na XX wiek i wykonawstwo muzyki dawnej – instrumentalista niedaleko zajdzie, jeśli ówczesną literaturę spróbuje interpretować bez przyświecającego wzorca wokalnego, który wówczas imitowano.* s. 76

*Postulaty obsadowe de la Guerre, le Roux oraz Couperina „le Grand”, obfitość transkrypcji utworów operowych, wraz z pojawiającymi się we Francji sonatami na klawesyn z „akompaniującą” partią skrzypiec – jak w zamieszczonym poniżej przykładzie z Mondonville'a – pozwalają sądzić, że ówczesni wykonawcy chętnie sięgali po wszelką dostępną literaturę muzyczną, nie ograniczając się – jak ma to miejsce dziś – do skrupulatnego podążania za kartą tytułową. Innymi słowy, odtwarzanie historycznej praktyki wykonawczej na podstawie zawężonej perspektywy, nie biorącej pod uwagę kontekstu, zawężyła spektrum działalności wykonawcy do kompetencji dawniej uważanej za cechę dilettante.* s. 141

Samo tytułowe pojęcie *imitatio violistica* zostało postawione w relacji do pojęcia *cantabile*. To pierwsze omówione zostało jedynie pobieżnie (choć prawdopodobnie zgodnie ze stanem badań) w rozdziale trzecim, zaś pojęcie *cantabile* nakreślone zostało w aneksie, w formie „preliminarza możliwych zagadnień”. Jak twierdzi autor, jedynie na jego podstawie możliwa jest interpretacja tego pojęcia. Samo pojęcie *cantabile* występuje jednak wielokrotnie wcześniej w tekstach i odnosi się albo do sposobu prowadzenia głosów w kontrapunkcie albo do sposobu wykonania. Mowa jest najczęściej o idiomie *cantabile* jako o czymś określonym. Zamieszczenie preliminarza niepotrzebnie komplikuje definiowanie tytułowego pojęcia. Relacja pomiędzy tytułowym *imitatio violistica* a *cantabile* nie została jasno przedstawiona.

Zrozumiały nie jest też powód używania pojęć łacińskich, kiedy dostępne są ich polskie odpowiedniki, np.: *musicus* jako określenie muzyka profesjonalnego czy też *ars transcribendi* w odniesieniu do sztuki transkrypcji. W tym ostatnim przypadku brakuje poza tym wyjaśnienia, czy chodzi o pojęcie historyczne, czy też o zwykłe użycie określenia w języku łacińskim.

Do istotnych niezręczności językowych zaliczam też nadużywanie słów: jakkolwiek, chętnie. Aby wyrazić pogląd że ktoś robił coś chętnie, należy to poprzeć wiarygodnymi źródłami. Wnioskowanie tylko na podstawie częstotliwości wykonywania czegoś wydaje się być swego rodzaju nadużyciem:

*porównanie to podchwycił chętnie Andreas Werckmeister, s. 9*

*skąd przeniknęły do licznych pism niemieckich wzorujących się chętnie na Praetoriusie. s.19*

*Pokolenie Bachowskich synów i Forkela, jak wielokrotnie zauważano, chętnie włączało Jana Sebastiana post mortem do grona swoich stronników w wyrażanych przez siebie sądach... s. 21*

Inne mankamenty językowe znajdujemy w zdaniach typu:

*Zarys taki pozwolić może do wyodrębnienia tych aspektów... s. 13*

*Ponadto, gdy mowa o okresie coraz większego zainteresowania Jana Sebastiana kontrapunktem abstrakcyjnym, to właśnie Carl Philipp zwiódł przyszłe pokolenia mylną sugestią, s. 21*

Nie sposób pominąć również pewnych problemów związanych z naukową redakcją tekstu. W pracy wprowadzono dużą ilość cytatów. Niekonsekwentne jest podawanie ich oryginalnego brzmienia oraz autorstwa tłumaczeń. Moje zdziwienie wzbudził też fakt, że zamiast określenia „porównaj” (por.) używanego zwykle w przypisach polskojęzycznych publikacji, autor konsekwentnie używa angielskiego skrótu „Cf”.

Na uwagę zasługuje brak dostatecznych argumentów na poparcie pewnych tez. W rozdziale 2.5 teza, jakoby muzyka, stanowiąca dziś domenę historycznych praktyk wykonawczych, obejmowała tylko wycinek rzeczywistej praktyki muzycznej, wydaje się niedostatecznie udokumentowana. Jest ciekawa, ale prezentowana przesadnie i bez zróżnicowania... Skąd wiemy, że niektóre kompozycje nie zostały spisane dokładnie tak jak tego chciał kompozytor?

Czytelnika nie przekonują też argumenty mówiące o wyższości sztuki *ex tempore* nad sztuką

*res facta* – zapisaną, czyli przemyślaną. Nawet, gdyby poglądy takie znajdowały odzwierciedlenie w niektórych traktatach, nie można prezentować ich jako ogólne.

Opis procesu tworzenia transkrypcji przez J. S. Bacha (od s. 96) uważam za czysto spekulatywny, ponieważ nie posiadamy dowodu na to, jak Bach myślał faktycznie. Stworzona tutaj koncepcja jest jednak dobrym punktem wyjścia doktoranta, szukającego właściwej ścieżki postępowania w przypadku transkrypcji, chociaż sposób jego prezentacji budzi wątpliwości, gdy spotykamy zdania typu :

*Transkrybujący postanowił zachować takowe figuracje literalnie, nie siląc się na rozwinięcie motywiczne w dodatkowych głosach.* s. 101

*W przypadku tej konkretnej fugi transkrybujący zauważył i konsekwentnie wykorzystał możliwość nadania trzeciemu głosowi w pierw roli fundamentu [...], następnie zaś jego zdyminuowaniu.* s.100

### **Konkluzja**

Aleksander Mocek jest muzykiem wszechstronnym. Jako instrumentalistę wyróżnia go nie tylko znakomita technika gry i muzykalność, ale również umiejętności improwizacyjne i wnikliwa analiza stylistyczna wykonywanych kompozycji. Jest dobrze obeznany z literaturą muzyczną związaną z wykonawstwem historycznym, czego dowodem jest przedstawiony opis dzieła artystycznego. W swej pracy doktorant wskazał na potrzebę szerszego spojrzenia na zakres repertuaru muzyki klawesynowej XVII i XVIII wieku. Jak zostało wykazane w pracy pisemnej a w nagraniu przekonywująco zilustrowane, repertuar ten obejmować powinien również kompozycje transkrybowane i wykonywane na żywo - nie koniecznie zapisane. Realizacja takiego założenia otwiera zupełnie nowe perspektywy repertuarowe i jest niezwykle cennym wkładem w proces dydaktyczny w obszarze wykonawstwa historycznego. Wymienione mankamenty w obszarze opisu dzieła są równoważone poprzez ciekawe myśli, spostrzeżenia i analizy, jakie prowadzi autor w oparciu o bardzo bogatą literaturę, głównie angielskojęzyczną oraz dogłębną znajomość traktatów, w szczególności tych dotyczących kontrapunktu.

**Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzam, że Pan Aleksander Mocek wykazał umiejętności niezbędne do prowadzenia samodzielnej pracy naukowej i artystycznej i spełnił wymagania art. 13 Ustawy z dnia 14.03.2003 r. (z późniejszymi zmianami) o stopniach naukowych i tytułach oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki, stawiane kandydatom do stopnia doktora sztuki.**

**Pracę przyjmuję i wnioskuję o jej dopuszczenie do publicznej obrony.**

**dr hab. Marek Pilch**

