

Warszawa, 12 sierpnia 2024 r.

dr hab. Paweł Gancarczyk prof. IS PAN
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28
00-950 Warszawa

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Jacka Iwaszki
„Wawelski rękopis muzyczny Kk I.2 w kontekście krakowskim, polskim i europejskim”
napisanej na Uniwersytecie Warszawskim
pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Leszczyńskiej prof. ucz.

Przedstawiona mi do oceny rozprawa doktorska jest obszernym i wieloaspektowym studium jednego z rękopisów muzycznych należących do kolekcji wawelskich muzykaliów, wiązanych z działalnością kapeli rorantystów ufundowanej w 1543 roku przez Zygmunta I Starego oraz kapeli katedralnej. Rękopis ten, oznaczony obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej sygnaturą Kk.I.2, był już przedmiotem uwagi przedwojennych muzykologów, jednak dokładniejszego opisu doczekał się dopiero w wydany w 1972 roku drugim zeszycie katalogu *Musicalia Vetera* przygotowanym przez Elżbietę Głuszczyńską. Choć od tego czasu interesowało się nim wielu badaczy w różnych kontekstach to jednak dopiero mgr Jacek Iwaszko zajął się tym źródłem w sposób monograficzny. A zadań do wykonania było niemało, gdyż jest to rękopis dość obszerny (cztery książki głosowe o objętości od 94 do 100 kart), o długiej i skomplikowanej historii, zawierający – wedle indeksu Iwaszki – 53 utwory (w transkrypcji ponad 9.500 taktów). Znalazły się w nim dzieła ważnych dla historii muzyki w Polsce kompozytorów, takich jak Sebastian z Felsztyna, Asprilio Pacelli, Bartłomiej Pękiel i Franciszek Lilius, które sprawiają, że jest on jednym z najcenniejszych świadectw życia muzycznego na Wawelu doby staropolskiej.

Rozprawa doktorska składa się z dwóch tomów. W tomie pierwszym znalazł się główny tekst dysertacji podzielony na trzy rozdziały: „Źródło”, „Repertuar”, „Próba rekonstrukcji historii rękopisu”, poprzedzone wstępem i zwieńczone zakończeniem. W sumie część ta liczy 154 strony, tekst jest więc – w porównaniu do innych prac doktorskich z zakresu muzykologii – dość zwięzły. W tomie pierwszym znalazły się jednak również obszerne aneksy: indeks kompozycji rękopisu, wykaz kluczy i rejestrów głosów, diagramy budowy składkowej partesów, wykresy zastosowania dysonansów w kolejnych utworach oraz wykresy referencyjne. Aneksy te ilustrują i uzupełniają rozważania z tekstu głównego. Na

końcu znalazł się spis przykładów oraz bibliografia obejmująca cytowane źródła i literaturę przedmiotu. W sumie tom pierwszy liczy 217 stron. W drugim tomie – znacznie obszerniejszym bowiem liczącym 454 strony – znalazły się edycje nutowe wszystkich 53 utworów (czyli wspomniane ponad 9.500 taktów transkrypcji) poprzedzone wstępem, w którym omówione zostały zasady edytorskie oraz komentarzem rewizyjnym. Rozprawa skonstruowana jest poprawnie i – jak widać już z tego ogólnego przeglądu – obejmuje całość zagadnień związanych z badanym rękopisem: opracowanie naukowe od strony źródłowo-repertuarowej oraz edycję krytyczną zawartości partesów. Wykonana została ogromna praca, z której mogą korzystać nie tylko badacze, lecz również wykonawcy – a repertuar ten przyciąga coraz większą uwagę, zwłaszcza dzięki interpretacjom Zespołu Męskiego Gregorianum, którego doktorant jest członkiem.

We wstępie mgr Iwaszko scharakteryzował stan badań, wyjaśnił zawartość i cele rozprawy. W rozdziale pierwszym („Źródło”) przedstawił analizę rękopisu od strony jego cech materialnych oraz paleograficznych. Za szczególnie interesujące uznaję partie tekstu poświęcone zdobieniom oprawy partesów, w tym znakom wskazujących na ich proveniencję i datowanie oraz rozważania dotyczące identyfikacji rąk pisarskich. Doktorant w znacznym stopniu rozwinął opisy dostępne w literaturze, a jego dociekania zaowocowały nowymi spostrzeżeniami, dotyczącymi np. skryptorów. Na podstawie różnych cech pisma wyróżnił 28 kopistów, co zostało podsumowane obrazowym zestawieniem (s. 60–63). W sumie rozdział ten jest bardzo solidną podstawą do wnioskowania o procesie kompilacji rękopisu, jego przeznaczeniu i sposobie użytkowania. W rozdziale drugim – „Repertuar” – otrzymujemy opis zawartości muzycznej według porządku wyznaczanego przez przynależność gatunkową poszczególnych utworów. Autor skupia się tutaj w większym stopniu na kwestiach pochodzenia repertuaru, zwłaszcza atrybucjach, i jego ogólnych cechach stylistycznych, rezygnując ze szczegółowych opisów poszczególnych dzieł (co w moim przekonaniu jest zaletą tej pracy). W zakresie badań repertuarowych należy podkreślić zasługi doktoranta w odnalezieniu nieznanych wcześniej konkordancji niektórych utworów (w tym konkordancji z I połowy XVI wieku), rozpoznanie przez niego modeli dwóch anonimowych mszy (bazujących na motetach Jeana Richaforta) oraz identyfikację utworów Henricha Isaaca i Ludwiga Senfla. W dalszej części rozdziału komentuje on zakres powiązań repertuarowych badanego rękopisu wyznaczając trzy kręgi oddziaływań. Analogicznie do tytułu rozprawy są to konteksty krakowskie, konteksty polskie i śląskie oraz konteksty europejskie. W zakresie analizy muzycznej należy zwrócić uwagę na próbę kwalifikacji stylistycznej utworów anonimowych za pomocą środków muzykologii obliczeniowej. Używając formatu cyfrowego

kodowania muzyki Humdrum, własnych skryptów i programu „dissonant” doktorant przeanalizował te utwory pod kątem typów stosowanych dysonansów, co – dzięki porównaniu z grupami referencyjnymi – pozwoliło przyporządkować niektóre z nich do jednej z czterech grup chronologiczno-stylistycznych. Rezultaty tych analiz – do których użył on również dwóch własnych mini-programów – można uznać za częściowo udane, przychylając się do opinii autora, że rozszerzenie zasobu utworów z grup referencyjnych przyniesie w przyszłości precyzyjniejsze wnioski. Uważam, że przy tego rodzaju badaniach należy w większym stopniu uwzględnić możliwość archaizowania stylu oraz pojawiające się modernizacje dawnych utworów, czyli pewnego rodzaju płynność stylistyczną badanego repertuaru. Nie wątpię, że doktorant ma świadomość różnych pułapek tkwiących w tego rodzaju analizach i swoją metodę będzie jeszcze w przyszłości testował i udoskonalał, tym bardziej, że już na tym etapie wydaje się ona wielce obiecująca.

W rozdziale trzecim mgr Jacek Iwaszko skupił się na próbie odtworzenia chronologii rękopisu, opierając się na rezultatach badań przedstawionych w dwóch poprzednich rozdziałach. Wyróżnił dziewięć etapów powstawania partesów w przedziale około dwóch stuleci – najwcześniejszy datuje na I połowę XVI wieku (przed 1543 r.), najpóźniejszy na połowę XVIII wieku. Jest to niewątpliwie ważne osiągnięcie doktoranta, zwłaszcza, że mamy do czynienia ze źródłem wyjątkowo skomplikowanym pod względem kodykologicznym. Rękopis stanowi więc świadectwo długiego trwania instytucji, dla której został stworzony, zmieniających się potrzeb i gustów, przy jednoczesnym zachowaniu dość retrospektywnego profilu repertuarowego. Choć doktorant wiąże źródło z katedrą wawelską, to jednak zadaje pytanie, czy jego pochodzenie nie jest zagadnieniem bardziej złożonym: odwołując się do swoich badań nad repertuarem stawia dość śmiałą tezę, że najwcześniejsze partie rękopisu mogły zostać stworzone we wschodnich Niemczech (Saksonii) lub na Dolnym Śląsku. Zastanawia się również nad użytkownikami kolekcji: jeśli chodzi o najstarszy repertuar najpewniej nie był on wykorzystywany w praktyce muzycznej, dopiero od lat dwudziestych XVII wieku pojawiają się ślady użycia zapisanych utworów. Odnosząc się do rejestrów głosów wyróżnia utwory, które mogły służyć kapeli rorantystów (głosy męskie) lub kapeli katedralnej (udział głosów wysokich). W „Zakończeniu” (oznaczonym numeracją rozdziałową: „4”) autor dokonuje rekapitulacji wcześniejszych partii tekstu, wskazując na swoje najważniejsze osiągnięcia badawcze – o których już w skrócie wspominałem – a także wyznacza kierunki dalszych poszukiwań. Wśród wyznaczonych perspektyw badawczych nie rozumiem jedynie, co autor ma na myśli wspominając o „ekspertyzie biologicznej” rękopisu (czy chodzi o skórę użytą do oprawy?).

Chciałbym wskazać na kilka kwestii problematycznych i dyskusyjnych, dotyczących omówionego dotąd pierwszego tomu rozprawy. Dostrzegam w nim mianowicie szereg nieporozumień terminologicznych. Po pierwsze, wbrew temu co autor pisze już we wstępie (s. 11), identyfikacją skryptorów nie zajmuje się „grafologia”, lecz raczej – w tym przypadku – paleografia (lub pismoznawstwo), zaś zakres badań kodykologicznych nie ogranicza się do „budowy” rękopisu. Całość zagadnień opisanych w rozdziale pierwszym wchodzi w zakres kodykologii (jeśli chodzi o materialne aspekty źródła, w tym oprawę) lub paleografii (jeśli chodzi o cechy pisma). Paleografia zajmuje się pismem, a nie tekstem, jak można wywnioskować z wielu miejsc pracy. Wystarczy sięgnąć do podstawowych opracowań z zakresu nauk pomocniczych historii lub edytorstwa, by zauważyć, że w literaturze fachowej i praktyce badawczej wyraźnie rozróżnia się pismo/notację/zapis od tekstu, czyli warstwę graficzną od warstwy znaczeniowej. Tymczasem w podrozdziale „Cechy paleograficzne” znalazły się punkty zatytułowane „Tekst muzyczny” i „Tekst słowny”, choć w istocie dotyczą one notacji muzycznej i pisma literowego. Drugi problem terminologiczny dotyczy pojęć „wariant” i „wersja”, które przez doktoranta stosowane są często jako synonimy. Ponieważ mamy do czynienia z pracą źródłową, należy pamiętać, że w tekstologii – bo tutaj mowa już o rzeczywistym tekście – wariant oznacza różnego rodzaju drobne zmiany w tekście, np. zamianę dźwięku, rozbicie wartości rytmicznych, zamianę słowa (czasem warianty powstają w wyniku błędu). Wersja powstaje natomiast w wyniku szerszej zakrojonej redakcji dzieła: np. przekomponowania całych partii utworu, dopisania nowego głosu, praktyki kontrafakturowania. Większość utworów, o których pisze mgr Iwaszko, ma swoje odmienne wersje (ewentualnie: redakcje), a nie – jak czytamy w rozprawie – warianty (np. *Missa Ave maris stella* Pacellego). Unikałbym również takich sformułowań jak „dojrzała polifonia renesansowa II poł. XVI wieku” (s. 130–131) sugerujących, że polifonia wcześniejsza nie była dojrzała, w duchu ewolucjonistycznego podejścia do historii muzyki. Lepiej nazwać tę polifonię „późną” lub po prostu „polifonią II poł. XVI wieku”, gdyż również termin „renesans” jest w fachowym dyskursie muzykologicznym uważany za problematyczny.

Pomimo wskazanych problemów terminologicznych – które jak sądzę są łatwe do usunięcia – warsztat źródłoznawczy doktorant nie budzi zastrzeżeń. W kontekście badań papieru chciałbym zauważyć, że brak filigranów nie jest zjawiskiem tak unikatowym, jak mogłoby wynikać z lektury rozprawy (hipoteza o wycięciu filigranów wydaje się zbyt daleko posuniętą fantazją, zob. s. 25). Zwróciłbym jednak uwagę na inny szczegół: rękopis Kk.I.2 złożony został z papieru w formacie – jak to trafnie identyfikuje autor – „królewskim”, który

był mniej rozpowszechniony od formatów mniejszych. Powoduje to, że – jak na rękopisy *in quarto* – badane partesy cechują się znacznymi wymiarami strony (schemat złożenia arkusza na s. 27 jest niepoprawny: najpierw zgięto arkusz wzdłuż dłuższej krawędzi). Następnym możliwym etapem badań papieru tego rękopisu mogłoby być ustalenie, które papiernie w okolicach Krakowa (a następnie w Europie Środkowej) czerpały papier w tak dużym formacie i czy – np. na wczesnym etapie swojego istnienia – nie pomijały filigranów (wziąłbym tu pod uwagę również papiernie z terenu Prus Książęcych). Ponieważ papier formatu królewskiego produkowany był rzadziej, mógł być importowany, nie uzależniałbym zatem pochodzenia rękopisu od pochodzenia papieru. Tak czy owak interesujące wydaje się, że niemal cały rękopis spisany został na tym samym papierze, co świadczy o tym, że w połowie XVI wieku opracowano szereg niezapisanych składek (nb. o nietypowym rozmiarze – binio lub ternio; w przypadku papierowych rękopisów *in quarto* oczekiwałbym raczej seksternionów). Nie jest to wszakże przypadek odosobniony, gdyż w tym samym czasie podobnie postąpiono w przypadku tabulatury Jana z Lublina, oprawiając szereg pustych fascykułów. Kontynuując rozważania o rozdziale pierwszym rozprawy, miałbym pytanie do doktoranta: czy w swoich badaniach wziął pod uwagę cechy stron przygotowanych do zapisu, zwłaszcza wymiary lustra tekstu i użyte rastra. Brak w dysertacji informacji na ten temat świadczyłby, że albo tego rodzaju badania nie wniosły nic nowego do poczynionych ustaleń, albo nie zostały wykonane.

Styl wypowiedzi doktoranta jest przejrzysty i poprawny (choć ma on tendencję do nadużywania równoważników zdań z zaimkiem „to”, zob. np. s. 92). Trudno zrozumieć, dlaczego wszystkie parateksty – również ilustracje i tabele – zostały w rozprawie nazwane „przykładami”. W pracach muzykologicznych „przykład” oznacza na ogół przykład nutowy i jest odmienną formą wizualizacji niż np. fragment kopii rękopisu (czyli ilustracja), tabela konkordancji czy graf ukazujący etapy spisywania źródła. Wszystkie wybrane przez autora „przykłady” doskonale uzupełniają tekst rozprawy, choć wydaje mi się dość dziwne ilustrowanie *cantus firmus* utworu *Responsum accepit Simeon* za pomocą strony z graduału cysterskiego ze Śląska z XIII wieku (odpowiedniejszy byłby graduał diecezjalny, bliższy późniejszej tradycji krakowskiej). Z przykrością muszę stwierdzić, że „Bibliografię” należy traktować raczej jako alfabetycznie zestawienie notatek niż rzetelnie przygotowany spis. Doktorant nie trzyma się konsekwentnie żadnej normy bibliograficznej, a za przykład może posłużyć sposób zapisu artykułów w czasopismach. Raz pojawiają się numery tomów (roczników) czasopism, innym razem ich nie ma (jak w przypadku „Muzyki”). Tam, gdzie występują, poprzedzane są dowolnie dobieranymi skrótami: „t.”, „R.”, „Vol.” lub słowem „Tom” – przy czym wybór wielkiej lub małej litery nie wiąże z zasadami ortografii. W

przypadku artykułu Martina Horyny i Vladimíra Mañasa numer tomu i numer zeszytu stał się elementem tytułu czasopisma: „Early Music Vol. 40, No. 4”; inaczej zapis tej pracy wygląda w przyp. 203: „Early Music” t. 40, nr 4”. Dowolnie stosowane są skróty „ed.”, „red.” – w nawiasach lub bez nawiasów. Przy artykule Aleksandry Patalas *Nieznana msza Asprilia Pacellego* brakuje w spisie bibliograficznym numerów stron. Mam nadzieję, że doktorant ma świadomość, że żadne szanujące się wydawnictwo lub czasopismo nie przyjęłoby pracy z tak elementarnymi uchybieniami warsztatowymi i mam ogromną nadzieję, że w przyszłości zadba on o wyeliminowanie tego rodzaju błędów i usterek.

Tom drugi, jak już wspomniałem znacznie obszerniejszy od pierwszego, zawiera transkrypcje utworów rękopisu Kk.I.2. Przygotowane one zostały ze starannością, partytury są czytelne, wręcz eleganckie. Przyjęte zasady edytorskie opisane we wstępie do tego tomu nie budzą większych zastrzeżeń, zaś komentarz rewizyjny wydaje się być kompletny i przygotowany z należytą uwagą. Nie znalazłem jedynie komentarza do dźwięków *g c* w Credo z mszy nr 12, głos basowy, t. 180. Wydaje mi się również, że pomniejszona czcionka w magnifikacie nr 15, głos basowy, t. 177–182 jest wynikiem pomyłki edytorskiej (w każdym razie nie znalazłem żadnego odniesienia do tego miejsca w komentarzu krytycznym). W tomie tym zabrakło informacji o dotychczasowych edycjach prezentowanych utworów – niektóre z nich doczekały się już transkrypcji, jak choćby wspomniany *Magnificat* w pracy magisterskiej doktoranta, nie mówiąc o dziełach Sebastiana z Felsztyna i innych znanych kompozytorów (edycje te wspomniane są jedynie we wstępie do tomu pierwszego). Mam pewne wątpliwości, co do zaznaczania w transkrypcji przekreślonych nut oznaczających w rękopisie synkopy. W edycji wyglądają one jak nuty wykreślone i mogą nieco dezorientować czytelników, podczas gdy ich wartość informacyjna jest w zasadzie żadna. Autor deklaruje, że przedstawiona edycja ma cechy eksperymentalne, łącząc cechy edycji źródłowej z edycją praktyczną, wykonawczą (t. 1, s. 12). Ma to się objawiać (jak przypuszczam) m.in. w tym, że fragmenty utworów niepoprawne pod względem kontrapunkcyjnym przytoczone są *in crudo* (cecha edycji źródłowej), zaś autorska próba ich ulepszenia znajduje się na dodatkowej pięciolinii (wykonawczy wymiar edycji). Nie jestem przekonany, czy rzeczywiście zarysowany tu podział jest tak znaczący. W mszy nr 21, w Agnus Dei III, w partii discantus pojawia się błąd – dość standardowy – polegający na pomyleniu wartości jednej z nut (t. 22). Czy naprawdę nie mógłby on być sprostowany bez tworzenia wariantu na dodatkowej pięciolinii? Podobne pomyłki są prostowane również w „edycjach źródłowych”, bo przecież nie wymagają nadmiernej inwencji kompozytorskiej edytora, a jedynie uważnej analizy tekstologicznej. Również w magnifikacie nr 15, głos basowy, t. 198–199 mamy do czynienia

z „klasycznym” błędem skryptora, powstałym najwyraźniej w wyniku dittografii – może i tutaj nie ma potrzeby tworzenia dwóch wariantów transkrypcji?

Pomimo zauważonych usterek terminologicznych i redakcyjnych – na ogół dość łatwych do usunięcia – oraz (co naturalne) różnych wątpliwości otwierających pole do naukowej dyskusji, rozprawa doktorska mgr. Jacka Iwaszki w pełni spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Dowodzi dociekliwości doktoranta w rozwiązywaniu problemów badawczych, inwencji w poszukiwaniu nowych metod oraz wszechstronnych kompetencji muzykologicznych, w tym edytorskomuzycznych. Stwierdzam, że przedłożona rozprawa doktorska stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie nauki o sztuce oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej, spełnia zatem przesłanki wyrażone w art. 13 poz. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku. Wniosuję zatem o dopuszczenie mgr. Jacka Iwaszki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



12.08.2024