

Poznań, 30.08.2024

prof. dr hab. Ryszard Wieczorek  
Instytut Muzykologii  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Recenzja

rozprawy doktorskiej mgr. Jacka Iwaszko

*Wawelski rękopis muzyczny Kk I.2 w kontekście krakowskim, polskim i europejskim*

(Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2024)

Przedłożona do recenzji dysertacja wpisuje się w coraz bardziej niszowy nurt badań muzykologicznych w Polsce, dotyczy bowiem studiów nad rękopiśmiennymi zabytkami muzycznymi okresu staropolskiego. Wymagają one nie tylko odpowiednich predyspozycji i właściwej postawy badawczej, nacechowanej filologiczną precyzją, akrybią i ostrożnością w wyciąganiu wniosków, lecz także niemałej wytrwałości i cierpliwości wobec konieczności wieloletniego nieraz obcowania z niezmiennym przedmiotem badań. Wszystkie te atuty zdaje się posiadać Autor dysertacji, od wielu lat zmagający się z trudnym źródłem wawelskim, jakim są cztery księgi głosowe o sygnaturze Kk.I.2. Swoje dotychczasowe ustalenia prezentuje on obecnie kompleksowo w formie rozprawy doktorskiej, ukazując zarazem swe drugie oblicze – badacza zafascynowanego humanistyką cyfrową oraz informatycznymi metodami analizy muzycznej.

Rozprawa składa się z dwóch tomów. Pierwszy liczy 217 stron, z czego 154 zajmuje tekst autorski wzbogacony licznymi tabelami, zestawieniami, przykładami muzycznymi i reprodukcjami fragmentów omawianych źródeł. Pozostałe strony wypełniają: obszerny, 40-stronicowy Aneks, spisy ilustracji i przykładów oraz bibliografia, ze stosownym podziałem na źródła (rękopisy, druki muzyczne i nie muzyczne) oraz literaturę przedmiotu. Tom drugi, liczący 434 strony, to z kolei kompletna edycja nutowa wszystkich 53 zawartych w badanym rękopisie kompozycji. Wyłączenie tej edycji z głównego korpusu rozprawy było rozwiązaniem ze wszech miar słusznym, umożliwia bowiem czytelnikowi szybkie odniesienie wywodów Autora do treści muzycznej źródła.

Zawartość pierwszego tomu tworzą trzy duże i ulegające dalszym podziałom rozdziały: [1] „Źródło”, [2] „Repertuar” oraz [3] „Próba rekonstrukcji historii rękopisu”. Są

one obramowane „Wstępem”, prezentującym historię badań nad wawelskim rękopisem, układ i cele pracy, oraz krótkim „Zakończeniem” (które z niewiadomego powodu otrzymuje, inaczej niż „Wstęp”, kolejny numer porządkowy). Dopełnieniem tomu jest wspomniany wyżej Aneks, zawierający precyzyjne zestawienie wszystkich najważniejszych – i rozpatrywanych w części tekstowej – danych o repertuarze rękopisu (indeks kompozycji; klucze i zakresy głosów; hipotetyczne schematy budowy poszczególnych ksiąg; wykresy zastosowania dysonansów w analizowanych statystycznie kompozycjach i wykresy referencyjne).

Jak deklaruje mgr Iwaszko, jego intencją było „zbudowanie spójnej narracji wokół rękopisu Kk.I.2, poczynając od najdrobniejszych detali, związanych z cechami fizycznymi i formą notacji, poprzez opis repertuaru, a kończąc na znanych już z literatury muzykologicznej, ale też świeżo odkrytych powiązaniach” (s. 14). Swe zadanie realizuje bardzo konsekwentnie, sprawnie i metodycznie, przechodząc od szczegółu do ogółu, aby w konkluzjach podsumować osiągnięte rezultaty i zaproponować kilka hipotez badawczych.

Przedstawiony w rozdziale pierwszym opis wawelskiego rękopisu można uznać za wzorowy. Wszystkie cechy fizyczne zabytku (oprawa, papier, format, budowa), jak i jego datacja, charakterystyka paleograficzna, wreszcie analiza inskrypcji i duktów pisma są omówione tak precyzyjnie i wyczerpująco, że trudno sobie wyobrazić, aby w ciągu najbliższych lat jego ustalenia w tym zakresie mogły ulec falsyfikacji. Jak każdy historyk zajmujący się wawelskimi muzykami, Jacek Iwaszko nawiązuje tu do ustaleń zasłużonej badaczki tych źródeł, Elżbiety Głuszczy-Zwolińskiej. Nieustannie więc prowadzi z nią naukowy dialog, co nieco przypomina typ narracji znany z książki *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu* Piotra Poźniaka, analogicznie „dialogujące” z Tomaszem M. M. Czepielem.

Wnikliwa analiza oprawy partesów oraz składek, użytego papieru i inskrypcji pozwoliła Autorowi w przekonujący sposób odtworzyć początkową historię rękopisu i dowieść jego wykorzystywania w Krakowie już w pierwszych latach po sporządzeniu. Badając cechy paleograficzne zapisu nutowego (kształtu i rodzajów kluczy, oznaczeń manzuralnych i różnorodnych znaków nutowych) dobrze ukazał ich ewolucję na przestrzeni lat. Analizując z kolei zapis tekstu słownego dokonał zasadniczej rewizji wcześniejszych ustaleń co do liczby skryptorów, wyodrębniając aż 28 duktów pisma. Są to wszystko ważne dokonania naukowe, a sposób wykorzystania metod wykształconych na gruncie bibliologii, kodykologii, tegumentologii, paleografii i grafologii nie budzi najmniejszych zastrzeżeń –

przeciwnie, wzbudza uznanie dla wysokich kompetencji Autora w zakresie nowoczesnych badań źródłoznawczych.

Repertuar muzyczny utrwalony w Kk.I.2 stawia przed badaczem zupełnie inne wyzwania i wymaga innej metodologii. W rozdziale drugim mgr Iwaszko demonstruje swe kolejne umiejętności, prezentując nowe (lub wcześniej przez niego dokonane) odkrycia dotyczące atrybucji autorskich oraz użytego materiału prekompozycyjnego. Repertuar ten omawia według kryterium genologicznego. Na pierwszy plan wysuwa – stanowiące objętościowo większość wpisów – dzieła mszalne (oraz ich izolowane części), dzieląc je następnie na mniejsze grupy z uwzględnieniem domniemanej chronologii i proveniencji. Kolejne kategorie tworzą propria mszalne, magnificaty oraz motety, zabrakło natomiast grupy hymnów. Nie jest dla mnie jasne, dlaczego Doktorant umieszcza trzy niewielkiej objętości opracowania hymnów (nr 23, 43, 44) w grupie „motetów”, skoro równocześnie wyodrębnił inną kategorię śpiewów *officium divinum* – magnifikaty. Fakt, iż wspomniane hymny są „niepołączone w cykl” jak magnifikaty (s. 92), nie stanowi wystarczającego uzasadnienia, zwłaszcza że dwa z nich ze sobą sąsiadują; byłbym zatem Autorowi wdzięczny za uzasadnienie tej decyzji.

Badając opracowania *ordinarium missae*, aż w dwóch przypadkach (nr 5 i 6) udało się Autorowi stwierdzić obecność, jako materiału prekompozycyjnego, motetów Jeana Richaforta, co skłania go do zaliczenia obu tych mszy do dziedzictwa muzyki francuskiej sprzed 1543 r., a „być może nawet z czasów Josquina” (s. 153). Trzeba to jednak traktować wyłącznie jako hipotezę roboczą, gdyż nie można wykluczyć, iż po motety Richaforta sięgnęli z jakichś powodów kompozytorzy późniejszych generacji. Nawiasem mówiąc, posługiwanie się w odnośnym podrozdziale (2.1.1.1.), a także w innych miejscach dysertacji, terminem „konotacja”, jest moim zdaniem niewłaściwe i chętnie bym poznał powody tego semantycznego nadużycia. Dokonane w pracy identyfikacje, jak i ciekawie opisane ingerencje późniejszych skryptorów w kształt obu kompozycji, stanowią bardzo ważne ustalenia. Należy więc żałować, że Autor nie poszedł za ciosem i nie zaprezentował szerzej (poza wskazaniem materiału prekompozycyjnego w Kyrie i Sanctus) szczegółów procedury parodiowania w obu tych niezidentyfikowanych dotąd „mszach imitacyjnych”.

Interesująco wypada też dyskusja na temat wzorców prekompozycyjnych w późniejszych kompozycjach mszalnych, w tym bożonarodzeniowym cyklu *Puer natus spectat* (nr 12) oraz w dwóch częściach *Pro natali Domini* (nr 50), których podstawę Autor wiąże z odpowiednimi pieśniami z kancjonału ze Staniątek. Z kolei mszę *Regina Caeli* (nr 7) lokuje on hipotetycznie w kręgu muzyków przybyłych do Rzeczypospolitej z Italii, co jest intuicją

godną szczególnej uwagi. W przypadku *Credo* Bernardina Terzago (to poz. 41 a nie 42, jak podano na s. 74) wzorzec melodyczny wprowadzając nadal pozostaje nieznanym, ale za jakąś wskazówkę proveniencyjną warto by tu uznać inskrypcję „piękne Bernardyńskie”, którą Autor wzmiankuje we wcześniejszych partiach dysertacji, a którą w tym miejscu z nieznanymi powodami pomija milczeniem (interpretacja przymiotnika „Bernardyńskie” jako atrybucji autorskiej wydaje się jednak błędna, s. 49). Wiele nowego do badań wnosi wreszcie identyfikacja podstaw melodycznych *Missa a 4 voci Paschale* (nr 46), którą słusznie Autor uznaje – choć nie bez wahań – za dzieło kompozytora polskiego.

Rozpatrując repertuar propriów mszalnych, Jacek Iwaszko trafnie definiuje ich przeznaczenie liturgiczne, zwracając uwagę na dużą homogeniczność całej grupy. Mocno też akcentuje stylistyczną osobliwość tych kompozycji, a mianowicie obecność chorałowego *cantus prius factus* w równych, długich wartościach rytmicznych. Jest to silnie zakorzeniona w Europie Środkowej tradycja *contrapunctus fractus*; sięgnięcie po prace M. Justa czy M. Staehelina<sup>1</sup>, gdzie tego rodzaju opracowania są świetnie scharakteryzowane, pozwoliłoby na ukazanie szerszego geograficznie i historycznie kontekstu owej techniki. Introit *Puer natus* Isaaca to – jak trafnie stwierdza autor – najstarsza kompozycja z wawelskiego rękopisu. Trudno jednak recenzentowi ustalić, komu należałoby przypisać zasługę owej identyfikacji, gdyż przy odnośnym rekordzie w bazie RISM (z tą właśnie atrybucją) widnieje – jako ostatnia modyfikacja – data styczniowa 2022 r. Niewątpliwą zasługą Doktoranta jest natomiast zidentyfikowanie przekazu motetu Ludwiga Senfla (*Nesciens mater*, nr 29).

W ten sposób przechodzimy do kolejnej grupy dzieł, jaką stanowią motety. Terminem tym określano w epoce renesansu i baroku rozmaite utwory z tekstem łacińskim o rozmiarach mniejszych niż msza. Wykorzystywano je zarówno w liturgii, jak i poza nią, toteż zaproponowane przed czterema dekadami przez A. M. Cummingsa<sup>2</sup> pojęcie „paralituryczny typ kompozycji” najlepiej oddaje amorficzną istotę tego gatunku. Zmagania Autora z tą grupą najlepiej ilustruje znak zapytania w tytule odnośnego podrozdziału (2.1.4). Tymczasem sprawa nie wydaje się aż tak skomplikowana. Z pewnością do motetów można zaliczyć obszerne antyfony, sekwencje i responsoria, w przeciwieństwie do skromnych opracowań hymnów, stanowiących czystą „muzykę funkcjonalną”. Nie należy przy tym zapominać, że kompozycje motetowe mogły być wykonywane także w ramach liturgii mszalnej, a nawet

---

<sup>1</sup> Martin Just, *Polyphony Based on Chant in a Late Fifteenth-Century German Manuscript*, w: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, ed. J. Kmetz, Cambridge 1994; Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern und Stuttgart 1977.

<sup>2</sup> Anthony. M. Cummings, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, „Journal of the American Musicological Society” 34/1 (1981), s. 43-59

zastępować pewne części ordinarium – także i tu warto było sięgnąć po analogie środkowoeuropejskie. Na wysokie uznanie zasługuje charakterystyka motetów związanych z kultem świętych (czemu Doktorant poświęcił już wcześniejsze opracowanie), a zwłaszcza powiązanie trzech utworów z kultem św. Sebastiana, patrona chorych na dżumę, oraz ukazanie w odkrywczy sposób ich krakowskiego kontekstu.

W podrozdziale 2.2. mgr Jacek Iwaszko skupia się na kilku znaczących cechach repertuaru wawelskich partesów. Analizując rejestry głosowe zastanawia się, dla którego z krakowskich zespołów był rękopis przeznaczony, i zwraca baczną uwagę na wszelkie ślady jego praktycznego wykorzystania. Po dość lakonicznym omówieniu technik kompozytorskich zatrzymuje się na „kompozycjach wyjątkowych”, do których zalicza m.in. niewielki, a szeroko znany utwór *Spiritus Sancti Gratia* (nr 44). Jego zdaniem kompozycja ta swoją prostą formą, „charakterystyczną dla repertuaru pieśniowego, niezwiązanego z liturgią, przywodzi na myśl pieśni religijne, których wielogłosowe opracowania znaleźć można w kancjonałach szesnasto-, siedemnasto- i osiemnastowiecznych, takich jak kancjonały staniąteckie” (s. 106). Ponieważ mamy tu do czynienia ze stroficznie opracowanym hymnem o przeznaczeniu *stricto* liturgicznym (na Zesłanie Ducha Świętego, z naniesionymi, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych hymnów, wszystkimi wersami tekstu), kwalifikację tę – jako „pieśń religijna” – trzeba uznać za błędną, nawet jeśli przekaz wawelski jest znacznie późniejszy niż staniątecki. Ogólnie rzecz biorąc, charakterystyka stylistyczna repertuaru sprawia wrażenie dość zdawkowej i powierzchownej. Trudno jednak Autora za to winić, mając w pamięci jego wstępną deklarację, iż świadomie zrezygnował ze szczegółowych analiz, uznając za cel nadrzędny dysertacji odtworzenie dziejów i kontekstów badanego źródła.

Na wysoką ocenę zasługują natomiast podjęte próby identyfikacji anonimowo przekazanych dzieł. Wprawdzie można było oczekiwać krótkiej choćby dyskusji o sposobach i możliwościach takiej identyfikacji – przydatnych wskazówek dostarczyłby tu m.in. artykuł M. Staehelina<sup>3</sup> – ale ów brak nie obniża znaczenia osiągniętych rezultatów. Podsumowane w podrozdziale 2.3. (i przejrzyste zestawione w Aneksie) wyniki ustaleń konkordancyjnych (także przez wcześniejszych badaczy), z podziałem na źródła wawelskie, polskie, śląskie i pruskie oraz pozostałe europejskie, znakomicie ukazują sieć powiązań repertuarowych wawelskiego rękopisu i osadzają go w szerszym kontekście. Ustalenia te dowodzą

---

<sup>3</sup> Martin Staehelin, *Möglichkeiten und praktische Anwendung der Verfasserbestimmung an anonym überlieferten Kompositionen der Josquin-Zeit*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 23 (1973), s. 79-91.

metodycznie prowadzonych kwerend, zarówno *in situ*, jak i on-line, z wykorzystaniem najważniejszych internetowych repozytoriów muzycznych.

Najbardziej nowatorskim, choć zarazem i najbardziej dyskusyjnym fragmentem dysertacji jest podrozdział 2.3.4. Jacek Iwaszko podejmuje w nim próbę ustalenia proveniencji i przybliżonego czasu powstania niezidentyfikowanych dotąd utworów za pomocą narzędzi informatycznych. Sięga tu po zautomatyzowaną analizę dystrybucji dysonansów wertykalnych (sposobów ich wprowadzania i rozwiązywania), posiłkując się znanym od blisko czterdziestu lat – choć w Polsce mało dotąd w badaniach nad muzyką dawną wykorzystywanym (prace I. Linstedt<sup>4</sup> i M. Konika<sup>5</sup> są tu wyjątkiem) – formatem cyfrowego kodowania Humdrum, jak również znacznie nowszym, opracowanym na uniwersytecie montreal skim (McGill University) programem „dissonant”, z którego krytycznej prezentacji czuje się niestety zwolniony, gdyż jest dostępna w Internecie. Dysponując stosunkowo dużym materiałem referencyjnym tworzy z niego cztery zbiory repertuarowe, począwszy od dzieł kompozytorów franko-flamandzkich z przełomu XV i XVI w., poprzez muzykę franko-flamandzką pierwszej połowy XVI stulecia, następnie utwory dwóch kompozytorów późnego XVI w. (Palestrina i Orlando di Lasso), aż po kilku przedstawicieli włoskiej *prima pratica* (I połowa XVII w.). Postępowanie to jest dobrze przemyślane i logiczne, bowiem repertuar już zidentyfikowany reprezentuje na ogół dzieła należące do tych właśnie kręgów kompozytorskich. Dane te następnie poddaje obróbce za pomocą dwóch programów własnego autorstwa, uzyskując obraz stopnia komplikacji kontrapunkcyjnej (rytmicznej) oraz procentowy udział poszczególnych dysonansów, wraz z odpowiednio wygenerowanymi wykresami. Efektem tych wszystkich procedur są obszerne zestawy danych statycznych wraz z wizualizacją przeprowadzonej analizy.

Nie czuję się kompetentny w kwestiach funkcjonalności poszczególnych narzędzi informatycznych, mogę jednak zgłosić kilka uwag natury metodologicznej. Traktowanie dysonansu to, jak wiadomo, jeden z najważniejszych wyznaczników analizy muzyki pretonalnej (modalnej). Należy więc żałować, że Doktorant nie odniósł się do wcześniejszych tego rodzaju badań, nawet jeśli dotyczą repertuaru wcześniejszego<sup>6</sup>; znajomość prac

---

<sup>4</sup> Zob. m.in. Iwona Lindstedt, *O możliwości wspomaganey komputerowo analizy muzyki dawnej na przykładzie XIII-wiecznego motetu "Aucun trouve - lonc tens – Annuntiantes" Petrusa de Cruce*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 321-334.

<sup>5</sup> Zob. m.in. Marcin Konik (red.), *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykantiów klasztoru ss. benedyktynek w Staniątkach*, Kraków 2016, s. 131 i nast.

<sup>6</sup> Zob. np. Ernst Krenek, *A Discussion of the Treatment of Dissonances in Ockeghem's Masses as Compared with the Contrapuntal Theory of Johannes Tinctoris*, "Hamline Studies in Musicology", vol. 2, St. Paul (Minn.), 1947; Eunice Schroeder, *Dissonance placement and stylistic change in the fifteenth century: Tinctoris's rules*

Jeppesena czy Schuberta uznał najprawdopodobniej za rzecz oczywistą, choć w kontekście zastosowanej procedury wypadałoby je przynajmniej wymienić<sup>7</sup>. Podstawowa trudność polega tu na ograniczonych dziś jeszcze możliwościach pozyskania odpowiedniej wielkości i jakości materiału referencyjnego. Liczba 700 „przetworzonych” partytur robi wrażenie, ale z recenzowanej pracy nie dowiadujemy się, jaki procent tego materiału pochodzi z innych portali niż *The Josquin Research Project* (na którym jest dostępnych ponad 700 kompozycji) i jaki procent (oraz typ repertuaru) jest dziełem samego Autora. O ile jakość danych pozyskanych z *The Josquin Research Project* nie podlega dyskusji, o tyle partytury pochodzące np. z portalu *Petrucci (IMSLP)*, niekiedy sporządzone w amatorski sposób, mogą już budzić różnego rodzaju wątpliwości. Problematyczność zaprezentowanej procedury polega także i na tym, że w wykorzystanych bazach nie jest reprezentowany repertuar z niemieckiego obszaru językowego (Finck, Senfl, Dietrich, M. Praetorius, Schütz, Schein, cała masa dzieł anonimowych), który w różnych formach docierał na obszar Rzeczypospolitej. Sam Autor zresztą odnalazł konkordancje dla najstarszej warstwy Kk.I.2. właśnie w źródłach saksońskich i bawarskich (s. 148). Ponadto wykorzystane przez niego narzędzia informatyczne traktują głosy kompozycji w jednakowy sposób, nie różnicując ich kontrapunkcyjnej funkcji, co pod względem metodycznym wydaje się wątpliwe – przynajmniej w odniesieniu do polifonii sprzed roku 1600. Z kolei zamieszczone w Aneksie wykresy dystrybucji dysonansów dają wprawdzie pewne wyobrażenie o odmiennym podejściu kompozytorów do kontrapunktu, lecz niekiedy prowadzą do wniosków co najmniej dyskusyjnych. Np. udział dysonansu „f” (*Fake suspension* w terminologii twórcy programu „dissonant”) to nic innego jak tzw. „kwarta konsonująca” w terminologii Jeppesena – figura znana już z twórczości kompozytorów franko-flamandzkich I połowy XVI w. Trzeba jednak podkreślić, że mgr Iwaszko ma pełną świadomość ograniczeń zastosowanej w pracy procedury. Jak sam przyznaje, narzędzie „dissonant” powstało na potrzeby analizy muzyki XVI w. i jego aplikacja na materiał wieków późniejszych może być dyskusyjna. Poza tym określa on swą procedurę mianem eksperymentu (dodajmy: eksperymentu wymagającego

---

*and Dufay's practice*, “The Journal of Musicology” 7/3 (1989), S. 366-389; Andie Sigler, Jon Wild, and Eliot Handelman, *Schematizing the treatment of dissonance in 16th-century counterpoint*, w: *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference*, Malaga 2015, s. 645-650; Peter Schubert and Julie Cumming, *Another Lesson from Lassus: using Computers to Analyze Counterpoint*, “Early Music” 43/4 (November 2015), s. 577-586.

<sup>7</sup> Knud Jeppesen, *Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina* (dysertacja, Wiedeń 1922); wersja rozszerzona opublikowana w 1923 r. w języku duńskim (*Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandling*), w przekładzie na j. niemiecki w 1925 r., na j. angielski w 1927 r.; Peter Schubert, *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen. Cambridge 2002, s. 503-533; Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 2nd ed. New York 2008.

ogromnej inwestycji czasu), zapowiadając kontynuację tak sprofilowanej pracy. Mimo że nie przyniosła jeszcze w pełni zadowalających rezultatów, należy ją uznać za ważny głos w debacie nad sposobami aplikacji narzędzi informatycznych do badań i analizy repertuaru staropolskich źródeł muzycznych metodami skomputeryzowanymi.

Rozdział trzeci dysertacji przynosi „Próbę rekonstrukcji historii rękopisu”. Jak w przypadku większości źródeł rękopiśmiennych tego czasu, chronologia spisywania Kk.I.2 nie jest tożsama z kolejnością utworów w wawelskim zabytku. Podejmując tę ważną kwestię w podrozdziale 3.1. mgr Iwaszko przyznaje, iż nie udało mu się wyjaśnić przyczyn dość chaotycznej zawartości partesów, ani wykluczyć, że w którymś momencie nie zmieniono kolejności składek. Trudno go jednak za to winić, gdyż bardzo ścisła i niewiele zużyta oprawa poszczególnych ksiąg uniemożliwia prześledzenie ich budowy fascykułowej. Końcowym efektem przemyśleń Autora jest rozbudowana, dziewięciofazowa chronologia wpisów, uwzględniająca wszystkie zreferowane wcześniej odkrycia i ustalenia. Choć osiemdziesięcioletnia luka pomiędzy fazą drugą i trzecią pozostaje nadal zagadką, chronologia ta jest bardzo przekonująca. Nie wydaje się jednak, aby partesy poddano kiedykolwiek przebudowie (identyczne przemieszczenie składek w każdej z ksiąg jest zresztą mało prawdopodobne), choć i taki scenariusz Autor bierze pod uwagę, prezentując alternatywne układy składek (szkoda, że zamieszczone w Aneksie schematy sprzed hipotetycznej przebudowy są niemal nieczytelne z uwagi na niewielką różnicę pomiędzy czarnym i szarym kolorem druku).

Również na kluczowe pytanie, „Czy rękopis Kk.I.2 powstał w Krakowie?” (rozd. 3.2.) badania Doktoranta nie przyniosły definitywnej odpowiedzi. Oferuje on jednak śmiałą, wręcz rewolucyjną hipotezę, iż partesy zostały sporządzone na obszarze wschodnich Niemiec lub Dolnego Śląska, skąd dotarły później do Krakowa „i dopiero na zlecenie nowych właścicieli otrzymały obecną okładkę” (s. 149). Zgodnie z tą hipotezą zmiana kolejności składek byłaby właśnie efektem działań nowego, krakowskiego zleceniodawcy. Jednak w Zakończeniu pracy mgr Iwaszko tę hipotezę znacznie łagodzi, niemal jej zaprzecza, gdy stwierdza: „Nowo odnalezione konkordancje polskie, zwłaszcza z rękopisami staniąteckimi, mocniej osadzają źródło w kontekście lokalnym” (s. 153).

„Kto i jak korzystał z rękopisu Kk.I.2?” (rozd. 3.3.) to kolejny problem, z jakim przyszło się Doktorantowi zmierzyć. Jak wykazał, dopiero lata dwudzieste XVII w. przynoszą pierwsze ślady wykorzystania partesów w liturgii. Zdecydowana większość wpisów (poza dokonanymi pod koniec XVII w.) jest przeznaczona na zespół głosów równych, toteż konstatacja, iż „jest to liturgia sprawowana głównie przez kapelę rorantystów” (s. 150),



stanowi najbardziej logiczny, wręcz oczywisty wniosek. Za wielce prawdopodobną należy też uznać hipotezę, wedle której wpisy starszego repertuaru należałoby łączyć z działalnością Pękalskiego. „Długie trwanie” tego rodzaju dzieł wynikało z silnego przywiązania wawelskiego kopisty bądź zleceniodawcy do tradycji muzycznej tego ośrodka, co znajduje zresztą analogie w wielu europejskich instytucjach kościelnych, szczególnie w Kapeli Sykstyńskiej czy – wzmiankowanych przez Autora – ośrodkach angielskich.

Tom drugi dysertacji zawiera kompletną edycję wszystkich 53 kompozycji. Merytoryczna ocena tak dużej liczby partytur nie jest rzecz jasna w ramach niniejszej recenzji możliwa. Odnosząc się do nich całościowo wypada jednak podkreślić, iż stanowią rezultat wieloletnich studiów i doświadczeń praktycznych Jacka Iwaszko (także jako wykonawcy) związanych z wawelskim repertuarem muzycznym. Reprezentują przy tym wysokie standardy edytorskie, obejmują wzorowo sporządzone komentarze rewizyjne (uwzględniające także późniejsze uzupełnienia i redakcje) i tym samym demonstrują kolejne kompetencje Doktoranta – jako edytora. Akceptując przyjęte przez niego rozwiązanie – zespolenia edycji źródłowo-krytycznej z wykonawczą – oczekiwałem wprawdzie uwzględnienia nieobecnych w wawelskim źródle intonacji chorałowych (incipitów), np. w często wzmiankowanym introicie Isaaca czy w kantykach *Magnificat*, ale nie zamierzam z tego braku czynić zarzutu, podobnie jak ze zbyt częstego, moim zdaniem, stosowania akcydencji w kompozycjach szesnastowiecznych. Kwestie te leżą w polu indywidualnych wyborów edytora i stanowią element ciągle toczącej się dyskusji.

## **Konkluzja**

Rozprawa doktorska mgr. Jacka Iwaszko realizuje założone cele badawcze i stanowi znaczący wkład w badania muzykologiczne, wzbogacając i poszerzając horyzont studiów nad zachowanymi w Polsce muzykaliami. Pod względem przejrzystości, spójności logicznej, szaty językowej, zawartości tabel i aneksów, jest pracą wzorową. Stanowi zarazem świadectwo wielkiej dociekliwości, pasji badawczej i wszechstronności Doktoranta – gruntownej znajomości wawelskich i europejskich źródeł oraz znakomitego opanowania warsztatu źródłoznawczego, w tym metod wypracowanych na gruncie bibliologii, kodykologii, tegumentologii i paleografii, wreszcie umiejętności posługiwania się nowymi narzędziami informatycznymi. W swych rozważaniach Autor wykazuje niezbędną ostrożność w wyciąganiu wniosków, a równocześnie potrafi stawiać śmiało hipotezy i nie unika

kłopotliwych pytań. W mojej opinii przedłożona praca – mimo zgłoszonych wyżej uwag polemicznych i drobnych korekt, co należy do zadań recenzenta – spełnia wszystkie ustawowe wymogi wobec dysertacji doktorskich, dlatego z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr. Jacka Iwaszko do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ryszard Wincowski

