Dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, prof. Instytutu Sztuki PAN
Zakład Muzykologii Instytutu Sztuki PAN,
ul. Długa 26/28
00-238 Warszawa
barbara.przybyszewska-jarminska@ispan.pl

Recenzja dysertacji doktorskiej p. mgr Katarzyny Spurgjasz
pt. *Kolekcja muzykaliów Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego jako źródło do badań kultury muzycznej Śląska w czasie rekatolizacji (1654-1707)*, Warszawa 2020,
przygotowanej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego
pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Jeża

Mgr Katarzyna Spurgjasz w spektakularny sposób skorzystała z możliwości, jakie daje praca bibliotekarza w nie w pełni opracowanych zbiorach, i w ostatnich latach ogłosiła w artykułach naukowych i innych publikacjach odnalezienie przez siebie w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie cennych, od zakończenia II wojny Światowej uchodzących za zaginione źródeł pochodzących z siedemnastowiecznego Śląska[1]. Publikując w 2017 roku artykuł pt. *Nowe ustalenia dotyczące proweniencji przekazu* Missa super O gloriosa Domina *Marcina Mielczewskiego PL-Wu RM 6243*[2], poinformowała środowisko muzykologiczne o zidentyfikowanej przez siebie kolekcji rękopisów muzycznych Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego, rozproszonej już w przedwojennych zbiorach biblioteki niemieckiego Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, znajdującej się od lat 50. XX wieku w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej w postaci oddzielnie katalogowanych i niepowiązanych ze sobą źródeł. Odkrycie nieznanego zbioru muzykaliów zapoznanego muzyka wzbudziło uzasadnione zainteresowanie muzykologów, oczekujących pełniejszej informacji na temat posesora zidentyfikowanego zespołu źródeł muzycznych, zawartości kolekcji, czasu i okoliczności jej powstania oraz funkcjonowania. Recenzowana dysertacja stanowi odpowiedź na to oczekiwanie.

Doktorantka postawiła sobie kilka celów badawczych (s. 3-4), które tu przedstawiam w punktach: 1. „możliwie dokładna charakterystyka samych źródeł muzycznych, zarówno zewnętrzna (datacja, identyfikacja osób i środowisk związanych z powstaniem tego zespołu źródeł), jak i wewnętrzna (identyfikacja repertuaru, ustalenie autorstwa utworów anonimowych, weryfikacja kompletności materiału)", 2. „ukazanie nowoodkrytej kolekcji w możliwie szerokim kontekście kulturowym miejsc i czasów, w których powstawała", 3. „odpowiedź na pytanie, w jaki sposób odkryty zespół źródeł, jedyny w swoim rodzaju, może być podstawą do bardziej ogólnych wniosków dotyczących tradycji muzycznych Śląska w czasach rekatolizacji", 4. „wprowadzenie do współczesnego dyskursu naukowego zarówno

[1] Mam na myśli przede wszystkim jej artykuł: *Odnaleziony Kodek Schwedlera z Kłodzka i Nysy (1626-38)*, „Muzyka" 61 (2-16) nr 3, s. 115-134, a także opis źródła zatytułowany: *Tabulatura organowa z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu PL-Wu RM 620 olim Mf 2040*, w: *Czytaj i osądź czystym serce. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w ramach ogólnopolskich obchodów 500 lat Reformacji, Warszawa 20-29 października 2017*, s. 140.
[2] „Muzyka" 62 (2017 nr 2, s. 35-46.

informacji dotyczących zachowanych utworów […], jak i samego materiału muzycznego (poprzez przygotowanie edycji krytycznych unikatowo zachowanych kompozycji)".
Cele te Doktorantka zrealizowała z większym lub mniejszym powodzeniem w bardzo obszernej rozprawie, obejmującej (wraz z aneksami) w sumie 672 stron wydruku komputerowego (w tym 198 stron, niekonsekwentnie lub wcale niepaginowanych partytur).
Praca ma logiczną i przejrzystą strukturę. Zawiera wstęp, cztery zasadnicze rozdziały (dzielące się na podrozdziały i jednostki niższego rzędu, w każdym przypadku zakończone podsumowaniem), podsumowanie całości, wykaz źródeł i bibliografii oraz trzy aneksy. Niestety, nie zawiera wykazu skrótów oraz mapy Śląska w drugiej połowie XVII wieku, z zaznaczonymi miejscowościami, którym w znacznej części dysertacja jest poświęcona.

We wstępie znajdujemy informacje o celu i zakresie pracy, źródłach, metodyce badań oraz układzie pracy. Rozdział I. „Kolekcja" stanowi niejako relację z odkrywania zbioru, odnajdowania w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej źródeł, które niegdyś wchodziły w jego skład, prac związanych z identyfikowaniem posesora, wskazanego w rękopisach monogramem I.C.Z., oraz pozyskiwaniem informacji do jego biografii Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego, wreszcie poznawaniem 18 zidentyfikowanych rękopisów stanowiących znaną obecnie część kolekcji (tu ich opis, próby datowania i określenia związanych z biografią posesora miejsc i środowisk kompletowania zbioru). Z bardzo dokładnej analizy źródeł, w tym wszelkich zawartych w nich (łącznie z obwolutami, okładkami, wyklejkami itp.), zapisów niemuzycznych, przy wykorzystaniu wcześniejszych własnych ustaleń dotyczących biografii Zalaskiego i jego zawodowych kontaktów, o których więcej szczegółów znajdujemy w rozdziale II, Doktorantka wyciągnęła, wydaje się, maksimum danych pozwalających na co najmniej orientacyjne datowanie rękopisów. Opisy znaków wodnych papieru oraz reprodukcje ukazujące różny dukt pisma anonimowych (poza Zalaskim) kopistów mogą stanowić punkt wyjścia do dalszych poszukiwań i ustaleń, w szczególności, kiedy powstaną atlasy śląskich filigranów i poszerzy się muzyczny materiał porównawczy.

W rozdziale II. „Kontekst historyczno-kulturowy" Autorka przedstawia, poczynając od średniowiecza, historię Prusic, Namysłowa i Brzegu, czyli trzech śląskich ośrodków różnej wielkości, w których kolejno, od lat 50. XVII wieku do śmierci w roku 1707, działał Joannes Chrysostomus Zalaski. Koncentruje uwagę na tamtejszych ośrodkach kultu religijnego, przemianach konfesyjnych oraz życiu muzycznym, szczególnie z czasów rekatolizacji po wojnie trzydziestoletniej. Doktorantka wykorzystuje tu bogate piśmiennictwo historyczne, w tym publikacje historiografów i historyków niemieckich oraz powstałe po II wojnie światowej po ostatnie lata prace historyków polskich, traktowane krytycznie i niekiedy weryfikowane, (podobnie jak światowe bazy źródeł muzycznych), a także wydania dawnych kronik oraz źródła rękopiśmienne i starodruki. Jest Jej wielkim osiągnięciem dotarcie do źródeł, które pozwoliły przedstawić strukturę kościelną i edukacyjną, z umieszczeniem w niej nazwisk organistów, kantorów, nauczycieli muzyki, oraz stworzyć, co prawda w odniesieniu do poszczególnych miast o różnym stopniu szczegółowości, obraz muzyki w życiu mieszkańców tych trzech ośrodków w okresie rekatolizacji, a faktycznie nawet w szerszym zakresie czasowym. Pierwsze wrażenie podczas lektury tego rozdziału to podziw dla Autorki za zakres kwerend źródłowych oraz wielość uzyskanych przez nią nowych informacji dotyczących muzyków i kultury muzycznej w badanych miejscowościach. Dla historyka muzyki w Rzeczypospolitej tego samego czasu, zaskakujący jest zwłaszcza fakt, że w tak dużej ilości zachowały się śląskie

źródła faktograficzne, a w szczególności miejskie i metrykalne pochodzące z parafii, w których pracował Zalaski, twórca i posesor zbioru. Trzeba podkreślić znakomitą orientację Doktorantki w stanie zachowania źródeł, także muzycznych przynoszących informacje do biografii muzyków działających w tych ośrodkach lub z nich pochodzących, i to nie tylko w XVII, ale także XVI i XVIII wieku. Inna rzecz, że to bogactwo wykorzystanych źródeł i przytaczanych z nich informacji niekiedy przytłacza i skłania do postawienia pytania o to, czy wszystkie uzyskane dane dotyczące kolejnych pokoleń rodzin działających w badanych parafiach proboszczów, nauczycieli, kantorów, organistów czy innych muzyków, ale i osób, których związków z muzyką nie znamy (np. rodziny zarządcy zamku namysłowskiego w pierwszej połowie XVII wieku, Zachariasa Brücknera, zob. s. 72-73), są w tym rozdziale niezbędne, zwłaszcza jeżeli dotyczą zakresu czasowego, w którym Zalaski nie działał jeszcze lub już na danym terenie. Zdaję sobie sprawę, jak trudna jest selekcja i bolesne rezygnowanie z wykorzystania w pracy informacji źródłowych pozyskanych w ramach czasochłonnych poszukiwań i odczytywania trudno czytelnych, głównie niemiecko- i łacińskojęzycznych, rękopiśmiennych źródeł, ale wydaje się, że dla zrealizowania przedstawionych we wstępie dysertacji celów i uzyskania właściwych proporcji rozprawy, warto byłoby to zrobić. Podobnie, bez szkody, można by usunąć z tego rozdziału lub skrócić pewne nazbyt rozbudowane dygresje, niedotyczące zakresu czasowego dysertacji, na przykład o piętnastowiecznym zwyczaju dorocznych tańców w klasztorze franciszkanów w Namysłowie i dyskusjach związanych z ich identyfikacją (s. 64-65), czy nawet szerzej, o istniejących w tym mieście w XV wieku klasztorach i ich relacjach (s. 63-66). Bardzo natomiast ważne z punku widzenia realizacji celów pracy są informacje dotyczące różnych w poszczególnych miastach przemian związanych z rekatolizacją, w tym o przejmowanych przez katolików kościołach i szkołach, klasztorach i zgromadzeniach zakonnych, które podjęły w tym czasie działalność, w tym działalność muzyczną (tu szczególnie ważne ustalenia dotyczące Brzegu), potwierdzonym aktami wizytacyjnymi zbiorze instrumentów i nut w kościele parafialnym w Namysłowie, o personelu muzycznym działającym w omawianych ośrodkach, i jego potencjalnych lub potwierdzonych związkach z Zalaskim i tymi członkami jego rodziny, którzy zajmowali się muzyką, i to zarówno w czasie, gdy posesor zbioru muzykaliów przebywał w danej miejscowości, jak i po jego przeprowadzce do kolejnego miasta. Istotne są również wszelkie odnalezione i przytoczone tu wiadomości (a nawet hipotezy) o bezpośrednich lub pośrednich relacjach Zalaskiego z muzykami i instytucjami w innych miastach Śląska, takich jak Wrocław, Nysa czy Żmigród.

Rozdział III. „Repertuar" zawiera ogólną charakterystykę 107 utworów tworzących zachowaną część kolekcji Zalaskiego, a następnie ich bliższe omówienie w ramach działów: muzyka liturgiczna (tu msze koncertujące oraz nieszpory i antyfony) i pozaliturgiczne utwory religijne (motety i pieśni religijne), ze słusznym zastrzeżeniem, że niektóre utwory ujęte w tym drugim dziale mogły być wykorzystywane w liturgii, a także przedstawienie informacji o repertuarze niezachowanym (z zaginionych przekazów rękopiśmiennych i drukowanych). Doktorantka podjęła starania o zidentyfikowanie autorstwa utworów, których większość zachowana jest w kolekcji anonimowo. Zakończyły się one sukcesem jedynie w przypadku nielicznych kompozycji muzycznych, ale stosunkowo dużej liczby opracowanych muzycznie niemieckojęzycznych tekstów. Jeżeli chodzi o msze, w kolekcji znajdują się trzy msze nieobecne w dotychczasowym dyskursie muzykologicznym: *Missa concertata a 9* działającego

we Wrocławiu Mathaeusa Franciscusa Fiebiga, *Missa super Jesu dulcis memoria* autorstrwa „Balthasari Sopheae", którego nie udało się zidentyfikować, i anonimowa *Missa S. Bernardi*, a także *Missa super O gloriosa domina* Marcina Mielczewskiego, od 70 lat znana polskim muzykologom w tym przekazie, jedynym kompletnym, tzn. zawierającym wszystkie głosy i obejmującym wszystkie części stałe rzymskokatolickiej mszy. Do czasu badań Doktorantki nie było jednak wiadomo, że przekaz ten należał do zbioru Zalaskiego. Omówienie nieznanych dotąd mszy ma w ujęciu Autorki charakter prezentacji. Nie zawiera ono szczegółowych analiz, które będzie można przeprowadzić na dalszym etapie badań, posiłkując się przygotowanymi przez Doktorantkę i zamieszczonymi w aneksie III partyturami utworów. Pisząc o mszy Mielczewskiego mgr Spurgjasz odwołuje się do stosunkowo bogatej literatury na ten temat oraz dwóch wydań utworu[3]. Jako kolejna badaczka zajmuje się materiałem prekompozycyjnym użytym w mszy, a także w znanym z luterańskich źródeł śląskich koncercie wokalno-instrumentalnym Mielczewskiego *Audite gentes et exsultate* i jego wersją z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury *Nun höret alle*. Chodzi o pieśń *O gloriosa Domina*, popularną w XVII wieku w Rzeczpospolitej i w Europie Środkowej, której melodia z towarzyszeniem różnych tekstów, nie tylko po łacinie, ale i po polsku, słowacku i czesku, znana była w dwóch zasadniczych wariantach melicznych obecnych zarówno w źródłach proweniencji rzymskokatolickiej jak luterańskiej. Autorka polemizuje z Zygmuntem M. Szweykowski w kwestii potencjalnego źródła melodii oraz z piszącą te słowa w sprawie sposobu recepcji w środowisku luterańskim na Śląsku mszy i koncertu Mielczewskiego z uwagi na obecność w nich materiału pieśni *O gloriosa Domina*. Uznając trafność argumentów Doktorantki, sugeruję kontynuowanie badań w tym zakresie, bowiem są znane także inne niż wskazane w zamieszczonym wyborze (zob. wykaz wybranych wariantów melodycznych i tekstowych w zestawieniu na s. 193) ważne przekazy omawianej pieśni, pochodzące ze źródeł katolickich, w tym powstałych wcześniej niż dotąd podawane (na przykład z kancjonałów staniąteckich). Tak czy inaczej Doktorantka ma słuszność zwracając uwagę, że pieśń ta była znana także w polsko- i słowackojęzycznych środowiskach protestanckich i co ciekawe, zawierają one ten wariant melodyczny, który został wykorzystany przez Mielczewskiego, podczas, gdy w większości obecnie znanych źródeł wytworzonych wśród katolików zapisane są warianty minimalnie od niego odmienne.

Jeżeli chodzi o inne utwory liturgiczne, znajdujemy w dysertacji omówienie Nieszporów oraz dwóch opracowań antyfony *Ave Regina caelorum*. Wybrane psalmy nieszporne i Magnificat zostały odpisane przez Zalaskiego z wydanego w 1642 roku w Lucernie druku autorskiego Feliciana Schwaba, kompozytora, który niedługo przed opublikowaniem zbioru został franciszkaninem. Poszukując dróg transmisji druku na Śląsk, Autorka stawia ostrożną hipotezę o możliwym udziale w pozyskaniu druku namysłowskich franciszkanów. Autorem muzycznych realizacji antyfony był działający w Żmigrodzie Christoph Johann Werner, z którym Zalaski utrzymywał potwierdzone źródłowo osobiste kontakty.

W grupie utworów pozaliturgicznych znalazła się zdecydowaną większość, bo niemal 100 utworów należących do obecnie znanej części kolekcji, przy czym poszczególne kompozycje są w różnym stanie kompletności. Dla ponad 30 utworów solowych i małogłosowych z basso

[3] Marcin Mielczewski, *Missa super O gloriosa Domina*, wyd. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1983.

continuo mgr Spurgjasz przyjęła wspólny termin gatunkowy, określając je jako motety, co jest zgodne z praktyką stosowaną w epoce, choć z uwagi na zastosowane środki kompozytorskie można by się było także posłużyć terminem koncert wokalno-instrumentalny. Niektórym zapisom utworów towarzyszą informacje o autorach utworów (głównie kompozytorach włoskich), inne kompozycje zostały przekazane anonimowo. W wyniku przeprowadzonych badań Autorce udało się część z tych informacji potwierdzić, część sfalsyfikować i zweryfikować, a także dokonać atrybucji szeregu kompozycji zachowanych anonimowo. Ustalenia te uważam za kolejny istotny wkład Doktorantki w badania nad dziejami muzyki na siedemnastowiecznym Śląsku, szczególnie ważne z uwagi na potwierdzenie recepcji muzyki włoskiej w środowisku katolickim (paradoksalnie recepcja oryginalnie katolickiej muzyki włoskich twórców jest zdecydowanie lepiej udokumentowana w odniesieniu do śląskich środowisk protestanckich). Cenne są także stawiane pytania i hipotezy dotyczące druków nutowych, które stanowiły podstawę dokonywanych odpisów.

W dziale zatytułowanym pieśni religijne znalazło się 68 pozycji, w tym 11 z tekstem łacińskim i 57 po niemiecku. Wobec braku w źródłach informacji o autorach tekstu, w odniesieniu do tych pieśni, które zachowały się z partiami wokalnymi (a więc pomijając 49 utworów z niekompletnego zbioru *Cantilenae Marianae*) mgr Spurgjasz podjęła, zakończoną w znacznym procencie utworów sukcesem, próbę ich identyfikacji, wskazując nazwiska poetów, zarówno śląskich, jak działających w innych katolickich środowiskach niemieckojęzycznych. Jeżeli chodzi o opracowanie muzyczne pieśni, ustalenie jej autorów okazało się trudniejsze i jedynie kilka udało się atrybuować, a i to nie zawsze w sposób pewny. Jestem przekonana, że prace w tym zakresie będą trwały.

Rozdział IV. „Muzyka w czasach rekatolizacji" dzieli się na aż osiem podrozdziałów odpowiadających ośmiu wybranym ważkim problemom związanym z funkcjonowaniem muzyki w religijnej w środowiskach rzymskokatolickich i luterańskich, miejscu jej obecności w ramach liturgii i poza liturgią, w edukacji i propagandzie wyznaniowej, jej roli w legitymizowaniu przestrzeni, a także dotyczących wymiany międzykonfesyjnej repertuaru muzycznego i wpływu przemian rekatolizacyjnych na kulturę muzyczną. Traktuję ten rozdział bardziej jako zachętę do odbycia burzy mózgów i wskazanie tropów czy kierunków badawczych niż prezentację ustaleń. Jest faktem, że odnaleziona czy też zrekonstruowana kolekcja jest pierwszą, która pozwala na opisanie jakiejś partii muzyki używanej w trzech śląskich ośrodkach różnej wielkości i o różnym statusie w czasach rekatolizacji. Jak pisze Doktorantka w poprzednich rozdziałach, nie znamy całości wykorzystywanego repertuaru, o którego istnieniu w części wiemy, a w części możemy się domyślać. Nie ma przebadanych pod tym kątem innych ośrodków europejskich, w których w zbliżonym czasie doszło do rekatolizacji, więc nie da się przeprowadzić porównań. Trochę wiadomo o przepływie repertuaru pomiędzy ośrodkami katolickimi i protestanckimi w końcu XVI i w pierwszej połowie XVII wieku, jeżeli chodzi o Prusy Książęce i Prusy Królewskie. Pokazują one, inaczej niż wskazywałby to przykład śląski, że nie tylko repertuar katolicki trafiał do kościołów protestanckich (co z pewnością było zjawiskiem częstszym w czasach europejskiej mody na „włoszczyznę"), ale i protestancki do środowisk katolickich (tu warto by było przywołać na przykład druki i rękopisy muzyczne z kolegium jezuickiego w Braniewie, o których pisze w

niecytowanym w doktoracie artykule Agnieszka Leszczyńska[4], ale i utwory kompozytorów działających w środowiskach protestanckich odpisane w *Tabulaturze pelplińskiej* czy *Tabulaturze oliwskiej (braniewskiej)*.

Bardzo ważną część pracy stanowią aneksy: I. „Katalog tematyczny utworów", II. „Wykaz druków muzycznych opublikowanych w Brzegu do roku 1701" i III. „Transkrypcje utworów unikatowych". Podkreślając ich wartość, muszę jednak zwrócić uwagę na potrzebę dalszych prace redaktorskich, zarówno w odniesieniu do katalogu tematycznego utworów, jak i transkrypcji edycji utworów unikatowych. Stosowane w aneksach skróty powinny być objaśnione w wykazie skrótów dla całej dysertacji i już niepowtarzane. Katalog powinien być poprzedzony podaniem zasad jego sporządzenia, które następnie powinny być konsekwentnie stosowane. Obecnie nie wszystkie rozwiązania są dla mnie w pełni zrozumiała, na przykład w niektórych hasłach występują incipity najwyższych głosów wokalnych i instrumentalnych utworów, jeżeli takie się zachowały, lub jedynego zachowanego głosu, w innych znajdujemy incipity partyturowe trzygłosowe, a zapis nutowy incipitów poszczególnych partii jest poprzedzony pełną nazwą głosu lub instrumentu, albo skrótem, albo nie zawiera w ogóle nazwy.

Jeżeli chodzi o transkrypcje należących do kolekcji Zalaskiego utworów unikatowych, Autorka wykazała się sporymi kompetencjami edytorskimi, przygotowując partytury niemal bezbłędnie, a w szczególności, poza wyjątkami, trafnie interweniując, gdy w rękopiśmiennych przekazach kompozycji znalazły się błędy dotyczące wysokości dźwięków lub rytmu, korygując tekst słowny i podkładając pod nuty jego sylaby. Są jednak w tej partii pracy braki oraz rozwiązania, które trudno mi zaakceptować. Najpoważniejszym mankamentem, jest także w tym aneksie brak jasno sformułowanych zasad edytorskich. Powinny one poprzedzać partytury i komentarze krytyczne, aby umożliwić pełną zrozumiałość zapisów w edycjach, ale także zawierać argumenty przemawiające za niektórymi z przyjętych rozwiązań, na przykład za decyzją o niemodernizowaniu kluczy, w szczególności w głosach wokalnych, co ma swoje zalety i wady, które warto by było przedstawić, uzasadniając podjętą decyzję. Ujęcie przyjętych rozwiązań w zasadach edytorskich pozwoliłoby też na ograniczenie liczby uwag w komentarzu krytycznym (na przykład przyjęcie zasady, że krzyżyk i bemol występujące w źródle w funkcji kasownika jest zastępowany w partyturze we wszystkich głosach, poza cyfrowaniem basso continuo, przez kasownik, pozwoliłoby uniknąć w każdym takim przypadku podawania w komentarzu informacji, że takiej zamiany dokonano). Nieujawnienie zasad edytorskich, wraz z niestandardowymi i niekonsekwentnymi zapisami w komentarzu krytycznym i w partyturach, jest szczególnie dotkliwe w przypadku dodawanych przez edytora akcydencji przygodnych (takich, które zdaniem Autorki edycji powinny w danym miejscu być, choć nie ma ich w źródłach). Nie udało mi się znaleźć żadnej zasady, dla której w niektórych przypadkach są one ujęte w partyturze w nawias okrągły, w innych nie są w żaden sposób w partyturze oznaczone, najczęściej z podaniem informacji o ich braku w komentarzu krytycznym, w którym niekiedy znajduje się też wskazówka, nie bardzo wiadomo do kogo skierowana: „dodać nawias kwadratowy przy krzyżyku" czy „dopisać nawias kwadratowy do bemola" (takie uwagi znajdują się w komentarzu do *Missa S. Bernardi* nieznanego autora, podczas gdy w wykazach

[4] Agnieszka Leszczyńska, *Recepcja XVI-wiecznych protestanckich druków muzycznych w Braniewskim Kolegium Jezuickim*, w: Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja, red. Szymon Paczkowski, Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego 2004, s. 191-197.

korektur do innych utworów podawana jest jedynie informacja, że nuta w źródle jest niealterowana). Nie mam też pewności, czy niezbędne jest informowanie w komentarzu krytycznym o innych działaniach edytora, których efekty są widoczne w partyturze, choć wiem, że takie procedury są niekiedy w edycjach źródłowo-krytycznych stosowane. Na przykład, jeżeli z komentarza wiadomo, że krzyżyk w źródle jest umieszczony nad nutą, a w partyturze widzimy go przed nutą, informacja w komentarzu (np. „[krzyżyk] przeniesiono przed nutę") jest zbędna. Nie dysponując źródłami, nie jestem w stanie przeprowadzić szczegółowej recenzji edycji, ale stwierdzone drobne miejsca wątpliwe (np. *Missa concertata* Matthaeusa Fiebiga: Gloria, t. 10, Agnus Dei, t. 3), pomyłki, takie jak niewstawienie niezbędnych akcydencji przygodnych, brak oznaczeń metrum na początku części Credo i następnych w mszy Fiebiga, umieszczenie w komentarzu uwag, których treść odpowiada temu, co jest w partyturze, a nie w źródle (tak w kilku przypadkach w komentarzu do tej samej mszy), pozostawienie w transkrypcji nielicznych błędnych sygnatur w cyfrowaniu lub też błędnego umieszczenia cyfrowania w ramach taktu, skłania mnie do wnioskowania o przemyślenie przyjętych zasad i przeprowadzenie dokładnej korekty partytur i komentarzy przed ich opublikowaniem.

Podsumowując, recenzowana dysertacja jest ogromnie cenna, nie tylko z uwagi na przybliżenie czytelnikom nieznanego muzyka, Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego i jego kolekcji utworów powstałej i użytkowanej w specyficznych okolicznościach na Śląsku w czasach rekatolizacji, co chociaż w części zmienia obecny w historiografii obraz śląskiej muzyki w XVII wieku, wobec znikomej ilości źródeł katolickich budowany dotąd przede wszystkim w oparciu o zdecydowanie lepiej zachowane źródła luterańskie. Jej wartością są także odnalezione w wielkiej ilości znakomicie udokumentowane, w znacznej części dotąd nieznane, informacje o życiu muzycznym w Prusicach, Namysłowie i Brzegu, a także udostępnione muzykom i muzykologom edycje unikatowo zachowanych utworów. Na podkreślenie zasługuje świetny język dyskursu i bardzo dobra redakcja zasadniczej części dysertacji (może w wyjątkiem bibliografii, która wymaga jeszcze uporządkowania). Jestem przekonana, że po pewnych zmianach praca powinna być opublikowana drukiem oraz ewentualnie także umieszczona w Internecie, a następnie udostępniona również czytelnikom zagranicznym, w języku niemieckim lub angielskim.

Z satysfakcją wnioskuję o dopuszczenie p. mgr Katarzyny Spurgjasz do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Warszawa, 7.04.2020 (dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, prof. IS PAN)