

dr hab. Agnieszka Leszczyńska, prof. UW
Instytut Muzykologii
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce
Uniwersytet Warszawski

Recenzja pracy doktorskiej mgra Błażeja Matysiaka OP pt. „Traktat *De musica* Hieronima de Moravia jako dominikańska summa muzyki” napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Witkowskiej-Zaremby w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2022

Hieronim z Moraw to prawdopodobnie jedyny średniowieczny autor traktatów z zakresu teorii muzyki, którego imię jest dobrze znane wielu polskim melomanom. Zetknęli się z nim za sprawą niektórych rodzimych zespołów muzyki dawnej, które na przełomie XX/XXI w., zainspirowane dokonaniem Marcela Pérèsa, z wielkim entuzjazmem i niekoniecznie wprost proporcjonalnymi do tego kompetencjami, zaczęły wykonywać chorał gregoriański w sposób rzekomo inspirowany wskazówkami morawskiego dominikanina. Autor recenzowanej dysertacji słusznie zauważył, że efekt estetyczny tych eksperymentów bywał różny (s. 12 przyp. 29). To właśnie dwie dekady temu środowisko polskich muzykologów uświadomiło sobie szczególną potrzebę zapoznania się z profesjonalnym i krytycznym, a nie tylko populistycznym i powierzchownym komentarzem do dzieła Hieronima. Doktorant, biorąc na warsztat traktat swojego dominikańskiego współbrata sprzed ponad 600 lat, z pewnością utrafił w oczekiwania wielu tych, którym sprawy muzycznego średniowiecza są bliskie.

Praca składa się z pięciu rozdziałów poprzedzonych wstępem i zwieńczonych uwagami końcowymi, po których następuje bibliografia, spisy tabel i rycin oraz załączniki w postaci dwóch chorałowych responsoriów. Zarówno wstęp, jak i kolejne rozdziały zawierają szereg podrozdziałów oraz mniejszych, osobno ponumerowanych i opatrzonych własnymi tytułami jednostek. Najwięcej, bo aż 29 takich wewnętrznych tytułów znajdujemy w rozdziale piątym.

We Wstępie przedstawiony został stan badań, uwagi o rekonstrukcjach praktyk wokalnych XIII wieku na podstawie traktatu, a w podrozdziale „Przedmiot i metoda pracy” przedstawione zostały przede wszystkim cele prowadzonego badania, a więc „krytyczne podsumowanie wiedzy o traktacie, uzupełnienie jej o nowe elementy, wykazanie specyficznie dominikańskiego charakteru dzieła”. Cele te należy uznać za osiągnięte.

Rozdział 1: „Autor i jego dzieło” (s. 14-52) podzielony został na trzy główne podrozdziały: 1.1. „Rękopis i data powstania traktatu”, 1.2 „Hieronim jako dominikanin”, 1.3. „Hieronim jako nauczyciel muzyki”. W rozdziale tym Autor przedstawia argumenty za morawskim pochodzeniem teoretyka, polemizując tym samym z hipotezą Michela Huglo, jakoby Hieronim wywodził się ze szkockiej diecezji Mornay. Paryskie pochodzenie traktatu,

stwierdzone już przez wcześniejszych autorów, m.in. G. Lobrichona, stało się impulsem do nakreślenia tła obecności dominikanów w Paryżu w XIII w. Historia ich początków w stolicy Francji jest zgrabnie napisana i wciągająca, ale trudno stwierdzić, jakie jej aspekty dotyczyły faktycznie Hieronima. Następnie omówieni zostali najważniejsi XIII-wieczni przedstawiciele Zakonu Kaznodziejskiego, a wśród nich ci, którzy wywarli wyraźny wpływ na autora *Tractatus de musica*: Humbert z Romans, autor bądź redaktor *Correctorium Humberti*, czyli zbioru ksiąg liturgicznych zaleconych w 1256 r. do użytku w liturgii dominikańskiej, Tomasz z Akwinu oraz Wincenty z Beauvais. Doktorant neguje hipotezę Jeana-Daniela Baleta, a także Christiana Leitmeira, wedle której Hieronim uczył muzyki w dominikańskim *Studium artium*, wyklucza też istnienie regularnej szkoły dla kantorów przy paryskim kościele św. Jakuba, ale ostrożnie dopuszcza prawdopodobieństwo zaangażowania Hieronima w proces kształcenia kantorów.

Rozdział 2: „Treść i metoda nauczania muzyki według Hieronima” (s. 53-112) składa się z czterech podrozdziałów: 2.1 „Przeznaczenie traktatu”, 2.2 „Summula”, 2.3. „Compilatio: źródła traktatu”, 2.4. „Accessus: pierwsza część traktatu jako wprowadzenie do muzyki”. Przedstawiając dychotomię *musicus-cantor* Hieronim nie tylko nie zdeprecjonował tego ostatniego, ale uczynił go adresatem swojego traktatu. Aby dzieło przyczyniło się do podniesienia kompetencji kantora w zakresie wiedzy o muzyce, musiało zawierać szerokie spektrum zagadnień, przedstawionych przez najwybitniejszych teoretyków i odpowiednio zestawionych. Doktorant dostrzega w traktacie Hieronima adekwatny do tych zadań gatunek summy systematycznej, następnie przedstawia strukturę dzieła. W dalszej części rozdziału analizuje sposoby cytowania przez Hieronima autorów, których dzieła posłużyły mu do kompilacji: Boecjusza, Johanneses Cottona, Wincentego z Beauvais (a za jego pośrednictwem Izydora), Akwinatę, a także szczegółowo omawia definicje muzyki, jej „wynałazców” oraz jej klasyfikacje prezentowane przez Hieronima.

Rozdział 3 „Elementarna teoria muzyczna” (s. 113-156) składa się z trzech podrozdziałów: 3.1. „Skala muzyczna”, 3.2 „Tetrachordy *synemmena*”, 3.3 „Nauka o interwałach”. Doktorant opisuje w nim różne podziały skali (rozumianej jako system dźwiękowy) na oktawy i tetrachordy, następnie omawia tetrachord *symmenena* zawierający dźwięki spoza przedstawianych na tzw. ręce Gwidona, wreszcie omawia różne podawane przez Hieronima klasyfikacje interwałów i przekonująco wyjaśnia przyczyny niekonsekwencji w wykładzie teoretyka.

Rozdział 4 „Praktyka muzyczna” (s. 157-231) dzieli się na pięć podrozdziałów: 4.1. „Zasady *cantus planus*”, 4.2. „Sztuka komponowania i kryteria muzycznego piękna”, 4.3. „Sztuka wokalna”, 4.4. „Polifonia”, 4.5. „Instrumenty muzyczne”. Rozdział ten jest najbardziej pod względem tematycznym zróżnicowany. Po rozważaniach nad rozumieniem terminu *cantus* w ujęciu Hieronima i innych teoretyków (w tym Johanneses de Grocheo) omówione zostały teoria tonów kościelnych i powiązana z nią teoria heksachordalna, a także zasady rządzące umieszczonym w traktacie tonariuszem. Następny podrozdział dotyczy sztuki komponowania w oryginalnym ujęciu Hieronima, uwzględniającym zarówno nietypowe spojrzenie na etos muzyki, jak też wskazówki dotyczące sposobów osiągania różnych stopni piękna lub

brzydoty poprzez odpowiednie operowanie interwałami. Z kolei podrozdział dotyczący sztuki wokalne porusza zagadnienia, które wzbudzają największe emocje wśród dzisiejszych wykonawców chorału gregoriańskiego, mianowicie kwestię różnych możliwych sposobów jego rytmizacji i ozdabiania w trakcie wykonania. Doktorant jednak słusznie zauważa: „Trzeba [...] pamiętać, że opis metod śpiewania nie stanowi pełnej instrukcji dla osób, które chciałyby wykonywać *cantus planus ecclesiasticus* w którymś z dwóch stylów” (s. 214). Zwraca też uwagę na pewne sformułowania w omawianym fragmencie traktatu właściwe dla pism dominikańskich, które mogłyby świadczyć o tym, że opisywane praktyki znane były Hieronimowi z paryskiego kościoła św. Jakuba, ale jednocześnie wysuwa argumenty oparte na realiach Zakonu Kaznodziejskiego przeczące takiej hipotezie. Podrozdział odnoszący się do polifonii został potraktowany skrótowo, mimo że temu zagadnieniu Hieronim poświęcił bez mała czwartą część swojego traktatu. Najcenniejszym fragmentem tego podrozdziału jest ten, w którym przytoczonych zostało kilka argumentów świadczących o niezbyt rygorystycznym przestrzeganiu przez średniowiecznych dominikanów zakazu śpiewu polifonicznego. Ostatni podrozdział odnosi się do instrumentów obecnych w jakiś sposób w traktacie Hieronima. Trzeba tu zaznaczyć, że jedynie *vielli* i *rubebie* poświęcił teoretyk bardziej szczegółowe rozważania, natomiast wyróżnione przez Doktoranta *dudy*, *dzwonki*, *piszczałki organowe* i *monochord* wykorzystane zostały przez teoretyka jedynie jako ilustracje nieinstrumentologicznych zagadnień.

Rozdział 5 „Hieronim jako wykładowca i kompilator” (s. 245-279) składa się z trzech podrozdziałów: 5.1. „Metoda pracy ze źródłami”, 5.2. „Zastosowane środki dydaktyczne”, 5.3. „Elementy scholastyki w dziele Hieronima”. W pierwszym Autor rozpatruje na przykładach różne sposoby podejścia Hieronima do kompilacji, a wyróżnia w tym względzie takie zagadnienia jak: wyczerpujące ujęcie tematu, rozpatrzenie wielu aspektów tematu, kryteria wyboru najlepszego cytatu, zmiana funkcji cytowanego tekstu, wielokrotne użycie źródłowego materiału, parafraza i adaptacja. Podrozdział, w którym analizie poddane zostały środki dydaktyczne, zgodnie z deklaracją umieszczoną we wstępie, stanowi *novum* w badaniach nad dziełem Hieronima. Autor rozpatruje różne definicje pojawiające się w traktacie i wskazuje na różne sposoby ich konstruowania, wspomina też o wykorzystaniu przez teoretyka etymologii jako środka dydaktycznego. Najwięcej miejsca poświęca objaśnianiu roli i struktury diagramów zachowanych w traktacie, jak też opisowi diagramów projektowanych a niezrealizowanych. Wspomina też o metodach mnemotechnicznych. Na koniec na wybranych przykładach omawia elementy scholastyczne w dziele Hieronima. Podsumowując pisarski styl teoretyka podkreśla unikanie polemik oraz wystrzeganie się sarkazmu i ironii.

W uwagach końcowych Doktorant ponownie przytacza wnioski wysuwane w trakcie analizy poszczególnych aspektów traktatu, wypunktowując te elementy, które łączyły pisarstwo Hieronima z innymi dominikańskimi myślicielami – Tomaszem z Akwinu i Wincentym z Beauvais. Jednocześnie wyklucza funkcjonowanie traktatu Hieronima jako oficjalnego podręcznika muzyki w zakonie dominikańskim, bowiem wiedza o muzyce nie była ujęta w programie nauczania.

Krytyczne spojrzenie na dysertację zacznijmy od kilku tyżek dziegciu.

Braki zauważone w pracy

Doktorant dwukrotnie odnosi się do kwestii obecności w opisywanym traktacie rozważań o liczbowym aspekcie interwałów. Na s. 60 czyni to z pewnym dystansem: „Następujące po nich dwa rozdziały, mimo swej obszerności (obejmują bowiem znaczne partie II i III księgi Boecjuszowej *De institutione musica*), stanowią w istocie dopełnienie rozważań o interwałach, a mianowicie ich liczbowe ujęcie. Ich treść wykracza jednak ponad zakres *musica plana* (podkr. AL) i należy do działu *musica speculativa*, któremu Hieronim poświęcił wyłącznie te dwa rozdziały.” Na s. 156 – z uznaniem: „Hieronim zadbał o to, aby w traktacie znalazły się również abstrakcyjne rozważania liczbowe. W ten sposób jego kompilacja, choć zamierzona jako podręcznik dla kantorów, nie pomija ważnego elementu edukacji muzycznej”. Niestety na tym kończą się uwagi dotyczące tej kwestii. Czytelnik gubi się w domysłach – czyżby założeniem dysertacji było omówienie wyłącznie zagadnień z zakresu *musica plana*?

Jeszcze więcej wątpliwości budzi podrozdział poświęcony polifonii (s. 216-220). Ma on dotyczyć najdłuższego rozdziału dzieła Hieronima, w którym cytowane są cztery traktaty: anonimowy *Discantus positio vulgaris*, Johanna de Garlandia *De mensurabili musica*, Frankona z Kolonii *Ars cantus mensurabilis* i Petrusa Picardusa *Musica mensurabilis*. Doktorant niestety pomija niemal całkowicie rozważania nad treścią tych traktatów argumentując to tym, że były one wielokrotnie w literaturze muzykologicznej omawiane. Niezależnie od faktu, czy takie stwierdzenie jest zasadne, czytelnik spodziewałby się przynajmniej zarysowania głównej problematyki wspomnianych dzieł. Tymczasem Doktorant odnosi się do nich powierzchownie, jedynie przez pryzmat literatury, która sprawia wrażenie dobranej przypadkowo, a cytaty z niej zaczerpnięte (np. S. Fuller, P. Duhamel) dotyczą kwestii marginalnych, których nie sposób zrozumieć bez znajomości kontekstu, czyli podstawowej zawartości wspomnianych traktatów. Szkoda, że teksty stanowiące kapitalne źródło wiedzy na temat nie tylko XIII-wiecznej rytmiki, notacji i kontrapunktu, ale także ówczesnych technik i gatunków muzycznych, zostały tak po macoszemu potraktowane.

Jeżeli Autor zdecydował się na kompleksowe przedstawienie teorii Hieronima, to nie powinien pomijać zagadnień, za którymi zapewne nie przepada (liczbowe odpowiedniki interwałów, teoria menzuralna, problematyka kontrapunktyczna

). Takie pominięcie byłoby oczywiście możliwe, gdyby znalazło swoje odzwierciedlenie w tytule pracy, a przynajmniej w deklarowanych jej założeniach.

Problematyczne sformułowania i rozwiązania

Na s. 60 Autor stwierdza, że „wykład polifonii to [...] dział muzycznej teorii znany jako *musica mensuralis*”. Trudno się z taką konstatacją zgodzić. Problematyka menzuralna czyli rytmiczna jest czymś odrębnym od kwestii kontrapunktycznych związanych z muzyką

polifoniczną. Zagadnienia te mogą, ale nie muszą być omawiane łącznie. Wczesna polifonia nie była rytmizowana, a muzyka menzuralna nie zawsze była wielogłosowa.

Doktorant często używa terminu „nuta” na oznaczenie „dźwięku” (np. „*Flos subitus* wykonuje się [...] za pomocą wibracji pomiędzy drugą nutą *plica* a nutą następującą”, s. 211; „Nuty w odległości półtonu lub całego tonu...” s. 212). Wynika to zapewne z faktu, że łaciński termin „nota” używany bywa w jednym i drugim znaczeniu. Należałoby jednak we współczesnym języku polskim te dwa pojęcia precyzyjnie rozróżniać, pamiętając o tym, że nuta jest znakiem służącym do graficznego odwzorowania dźwięku, a nie brzmiącym dźwiękiem, podobnie jak litera jest tylko znakiem służącym do graficznego odwzorowania głoski, a nie brzmiącą głoską.

Na s. 212 pojawiają się trzy kwestie budzące pewne wątpliwości. Nie jest jasne zdanie opisujące jedną z reguł wykonawczych: „[...] trzy dźwięki w unisonie [...] są *semibreves*, z wyjątkiem dwóch ostatnich, opatrzonych *reverberatio*”. Termin „unison” w języku polskim stosowany jest na oznaczenie współbrzmienia, a z kontekstu wynikałoby, że chodzi tutaj o trzy kolejne dźwięki na tej samej wysokości. I następna wątpliwość: jeżeli spośród tych trzech dźwięków dwa są wyjątkami, to czy można w ogóle mówić o jakiejś regule? Zapewne w tym przypadku pojawiła się jakaś niezręczność w tłumaczeniu trudnego do jednoznacznej interpretacji fragmentu, toteż w podobnych niepewnych miejscach dobrze byłoby zacytować łaciński oryginał. Warto byłoby także poddać próbnej interpretacji pojęcie „*notae procellares*” pojawiające się kawałek dalej na tej samej stronie, jak też spróbować jakoś zinterpretować niezbyt oczywiste stwierdzenie, że „pauzy mogą się pojawiać między nutami w ligaturze” (tamże).

Ponieważ Hieronim nie podaje w swoim traktacie przykładów zapisu opisywanego rytmu, Doktorant wykorzystał na s. 209 nutową interpretację zaczerpniętą z edycji Cserby (1935). Przytaczane zapisy są miejscami problematyczne (np. niejasne jest znaczenie *semibreves caudatae* w ostatnim przykładzie), może właściwsze byłoby zacytowanie oryginalnego opisu i próba jego tłumaczenia.

Białe plamy w bibliografii

Odsyłając na s. 217-218 w przyp. 670 i 682 do kilku pozycji mających wyjaśnić zasady notacji modalnej i frankońskiej Autor pomija klasyczną (i niezawodną) w tym kontekście lekturę: Willi Apela, *Die Notation der polyphonen Musik* (różne wydania).

W przypisach j.w. wymieniona została praca Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej z 2009 roku. Nie ma jej w bibliografii. Jeśli chodziło w tym przypadku o *Polifonię średniowiecza*, lepiej byłoby zacytować podręcznik Richarda Hoppina *Medieval Music* (1978 i późniejsze wydania), którego książka Dobrzańskiej-Fabiańskiej jest opracowaniem.

Brakuje wymienionych na s. 216 w przyp. 661 czterech edycji traktatów.

Nie zostało wymienione hasło Ch. Meyera „Hieronymus de Moravia” z MGG, na które autor powołuje się na s. 10 (nie podając zresztą roku wydania).

Brakuje hasła „Hieronymus de Moravia” F. Hammonda/ E.H. Roesnera z *The New Grove Dictionary* – nie zostało ono wymienione w tekście, a przydałoby się, o czym dalej.

Praca Laury Weber powinna zostać opatrzona w bibliografii odpowiednią adnotacją: dysertacja doktorska, Yale University (pomimo tego, że uważny czytelnik może o jej statusie przeczytać na s. 9 recenzowanej pracy, nb. już po tym, gdy praca ta została w sposób skrótowy zacytowana na s. 8 w przypisie 3).

Uwagi redakcyjne

Numeracja rozdziałów i podrozdziałów, zgodna z wzorcem powszechnym w niemieckich dysertacjach, ma na celu logiczne i jasne przedstawienie podziału prezentowanych treści. Niestety nadmiar cyfr takiej klarowności nie sprzyja, czytelnik gubi się w liczeniu i zastanawianiu się, czy w danym momencie ma do czynienia z podpodpodrozdziałem (oznaczonym ciągiem pięciu cyfr), czy też tylko z podpodpodrozdziałem (na co wskazywaloby następstwo czterech cyfr). Zresztą sam Autor też ma chyba chwilami dość tego odliczania i po prostu odpuszcza sobie narzucony rygor, toteż po partii tekstu oznaczonej 2.4.2.1 (we fragmencie tym znajdują się zresztą kolejne wyliczanki opatrzone numerami od 1 do 11), wstawia numerację 2.3.2.2 (w spisie treści i na s. 93), by w następnym podpodpodrozdziale wrócić do właściwego w tym miejscu 2.4.2.3. Może pewnym graficznym ułatwieniem orientacji w tym liczbowym gąszczu byłyby odpowiednie wcięcia w spisie treści, a w samym tekście zróżnicowanie tytułów pod względem wielkości czcionki. Albo zastosowanie obok arabskich cyfr także numeracji rzymskiej oraz liter. Albo – *last but not least* – rezygnacja z tak drobiazgowego rozczłonkowania treści.

Dłuższym cytatom łacińskim, wyróżnionym w tekście *petitem*, towarzyszy pod spodem niemal zawsze polskie tłumaczenie, natomiast krótsze cytaty czasami są tłumaczone w przypisach (np. s. 80), czasami w nawiasie po zdaniu łacińskim (np. s. 83-4), a niekiedy są w ogóle pozbawione przekładu (np. dwie definicje Johanneses Cottona na s. 81, definicja Johanneses Aegidusa z Zamory na s. 88, Johanneses de Garlandia na s. 90). Przykładem rzucającej się w oczy niekonsekwencji jest s. 141 z dwoma jednozdaniowymi cytatami, z których pierwszy pojawia się bez tłumaczenia, drugi z tłumaczeniem. Zdarzył się też przekład cytatu, któremu nie towarzyszy oryginalna wersja (s. 196).

Przy pierwszym cytowaniu danej pozycji w przypisach czasem pojawia się jej pełny opis bibliograficzny, najczęściej jednak nie. Dobrze byloby to ujednoczyć – jako czytelnik wybrałabym rozwiązanie pierwsze.

Skoro książka *Notae musicae artis* pod red. Elżbiety Witkowskiej-Zaremby została umieszczona w bibliografii jako osobna pozycja, to konsekwentnie tak samo należałoby postąpić z innymi pracami zbiorowymi.

Doktorant chwali Hieronima za unikanie powtórzeń, ale sam się ich nie ustrzegł. Np. na s. 235 umieszcza obszerny cytat z polskim przekładem na temat etymologii słowa „muzyka”. Ten sam cytat pojawia się już osiem stron wcześniej w kontekście opisu *dud*.

Literówki i drobne przeoczenia

- S. 7 przyp. 1: „Chritian” (zamiast „Christian”);
- s.113: „trzy rodzaje muzycznej melosu”;
- s. 17: „w sierpniu 2017 roku pierwsi bracia wyruszyli do stolicy Francji”;
- s. 63 przyp. 248: cytat (domyślnie) z HIER. MOR., ale brak tego skrótu;
- s. 74 przyp. 270: brak tytułu cytowanej pozycji;
- s. 133 przyp. 414: „133iminutiomunio”;
- s. 285: przy Leitmeir 2021 niepełny tytuł pracy zbiorowej, inny niż w poz. Matusiak 2021;
- s. 286: „Constance Mews” (zamiast „Constant Mews”).

Na deser – po łyżkach dziegciu – trochę miodu.

Nie można pominąć kwestii miejsca dysertacji Doktoranta w kontekście dotychczasowej literatury poświęconej Hieronimowi. Na bibliografię umieszczoną w pracy składa się ponad 40 tekstów źródłowych oraz literatura przedmiotu licząca 130 z górą pozycji, naturalnie nie wszystkie z nich odnoszą się do morawskiego teoretyka. Po edycji jego traktatu z 1935 roku (Cserba et al.) oraz stosunkowo nielicznych artykułach o przyczynkarskim charakterze publikowanych w kolejnych dekadach, od lat 90. XX wieku można zaobserwować wyraźny wzrost zainteresowania dziełem dominikanina, zapoczątkowany konferencją w Royamont (1989), a następnie publikacją *Jérôme de Moravie : un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIIIe siècle* pod red. Christiana Meyera, Michela Huglo i Marcela Pérèsa (1992). Autor recenzowanej dysertacji korzysta obficie z całej tej literatury, ale do najczęściej przezeń cytowanych należą dwie pozycje: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de Musica*, red. Christian Meyer i Guy Lobrichon (Tournhout 2012) raz Laura Weber, *Intellectual Currents in Thirteenth Century Paris”: A Translation and Commentary on Jerome of Moravia’s Tractatus de musica* (praca doktorska, Yale University 2009). Odniesienia do najnowszej krytycznej edycji *Tractatus de musica* dokonanej przez Meyera i Lobrichona są sprawą oczywistą. Na szczególną uwagę zasługuje natomiast relacja recenzowanej pozycji do pracy Weber, obie bowiem zbliżone są pod względem zakresu i koncentrują się na całościowym komentarzu do dzieła Hieronima. Każda z tych dysertacji stanowi jednak odrębną jakość, i to nie tylko dlatego, że połowę tej wcześniejszej zajmuje tłumaczenie traktatu na język angielski. Bibliografia obu prac nie pokrywa się nawet w połowie, recenzowana dysertacja zawiera ponad 80 pozycji niecytowanych przez Weber, wśród nich znaczącą część zajmuje wielojęzyczna literatura poświęcona dominikanom, ale także artykuły z ostatnich lat odnoszące się do średniowiecznej teorii muzyki i inne pozycje, których nie uwzględniła Weber. Trzeba zaznaczyć, że w pracy tej ostatniej wskazane zostały

klarownie źródła inspiracji i cytatów znajdujących się w traktacie Hieronima. Oczywistym jest zatem, że pod tym względem amerykańska i polska dysertacja zawierają liczne zbieżności. Ale układ obu prac jest zupełnie inny, ponadto w recenzowanej – zgodnie z tytułem – został położony nacisk na dominikański aspekt w formacji i w dziele Hieronima. Stąd w polskiej dysertacji znalazły się m.in. liczne odniesienia do Humberta z Romans, sporadycznie tylko wspomnianego przez Laurę Weber, czy do Wincentego z Beauvais. Tego ostatniego Weber przywołuje właściwie wyłącznie w kontekście przekazu teorii Al-Farabiego, podczas gdy Autor recenzowanej pracy analizuje znacznie szersze spektrum wpływów *Speculum maius* na traktat Hieronima. Poprzestańmy na wskazaniu tych przykładowych różnic aby skonstatować, że polski Autor zarówno w sposobie ujęcia, jak też w przedstawionych kontekstach ukazuje dzieło Hieronima w innym świetle, niż czyni to amerykańska badaczka.

Na różnorakie dominikańskie odniesienia w traktacie Autor wskazuje zresztą nie tylko w kontekście wspomnianych wyżej myślicieli, np. na s. 16-17, częściowo za wcześniejszym własnym artykułem, zwraca uwagę na cytaty z dominikańskiej formuły ślubów zakonnych i z Konstytucji, cytaty i parafrazy z tekstów Akwinaty, obecność dominikańskiego tonariusza, nawiązania do chorału dominikańskiego. Te i inne wątki związane z Zakonem Kaznodziejskim podkreślane są w różnych miejscach pracy.

Istotnym wkładem Doktoranta do badań nad Hieronimem jest polemika z hipotezą Michela Huglo o szkockim pochodzeniu teoretyka, o czym była już wcześniej mowa. Mgr Błażej Matusiak OP przedstawił przekonującą argumentację na rzecz morawskiej proveniencji dominikanina, pierwotnie w artykule z 2014 roku, a potem w swojej dysertacji (rozdz. 1.2.3. „Morawy w strukturze Zakonu Kaznodziejskiego”). Warto zauważyć, że stanowisko M. Huglo zostało wyeksponowane jako pewnik przez Edwarda H. Roesnera w haśle „Hieronymus de Moravia” w *The New Grove Dictionary* (2001) i nieco mniej kategorycznie przedstawione przez Christiana Meyera w odpowiednim haśle w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2002), a tym samym stało się niejako obowiązujące we współczesnej muzykologii. Szkoda, że Doktorant polemizując z francusko-amerykańskim badaczem nie zacytował w tym kontekście żadnego z tych haseł – ani w dysertacji, ani w swoim wcześniejszym artykule – a tym samym nie podjął dyskusji także z autorami wspomnianych artykułów encyklopedycznych.

Traktat przeanalizowany został przez Doktoranta zarówno od strony merytorycznej, jak i formalnej. Filologiczne i monastyczne kompetencje Autora niewątpliwie przyczyniły się do profesjonalnego charakteru jego pracy. Doktorant daje dowody swojej znakomitej orientacji w złożonej, niejednoznacznej terminologii, którą posługiwali się autorzy średniowiecznych traktatów muzycznych. Komentując dzieło Hieronima nie podąża bezpośrednio za narracją traktatu, lecz porządkuje problematykę wedle własnego klucza, od zagadnień podstawowych do bardziej złożonych i w zależności od potrzeb sięga do różnych miejsc dzieła dominikańskiego teoretyka. Wartość dodaną stanowi porównywanie różnych aspektów traktatu Hieronima z dziełami współczesnych mu autorów, takich jak Magister Lambertus, Johannes Aegidus de Zamora, Johannes de Grocheo, Walter Odington, Jakub z Leodium.

W muzykologii polskiej problematyka związana z XIII-wieczną i wcześniejszą teorią muzyki była dotąd niemal całkowicie pomijana. Pojawiały się wprawdzie pojedyncze artykuły o charakterze przyczynkowym lub przeglądowym, ale brakowało poważnych, analitycznych prac tej tematyce poświęconych, trudno bowiem za takową uznać spełniający niegdyś swoją rolę, ale nie pod każdym względem doskonały podręcznik Jerzego Morawskiego *Teoria muzyki w średniowieczu* (1979). W recenzowanej dysertacji, podobnie jak w traktacie Hieronima, pojawia się przegląd wielu ważnych europejskich nurtów myśli teoretycznej sprzed roku 1300. Co więcej, po raz pierwszy trafia do czytelnika polskie tłumaczenie obszernych fragmentów nie tylko traktatu dominikańskiego teoretyka, ale także cytowanych przezeń poprzedników.

Pominąwszy nieliczne słabsze miejsca, dysertacja mgra Błażeja Matusiaka OP napisana została nie tylko z głębokim zrozumieniem przedmiotu, ale też w sposób wciągający i przekonujący dla czytelnika. To wszystko sprawia, że można ją – po wprowadzeniu niezbędnych poprawek i uzupełnień – z pewnością rekomendować do publikacji.

Stwierdzam, że dysertacja mgra Błażeja Matusiaka OP spełnia ustawowe wymogi stawiane rozprawom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie jej Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Warszawa, 2 sierpnia 2022

