

Recenzja pracy doktorskiej mgr Barbary Kornackiej

Dziedzina: sztuki muzyczne

Dyscyplina: dyrygentura

Recenzja napisana na podstawie ustawy art. 11 ust 1 z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tj. Dz. U. z 2017r. poz. 1789), jak też Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 poz. 261), w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskim i habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018r. poz. 1669)

Temat pracy:

Villancico jako przykład świeckiej muzyki renesansowej krajów Półwyspu Iberyjskiego w aspekcie współczesnej praktyki wykonawczej

Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Moniuszko

I. Opis drogi artystycznej doktorantki.

Barbara Kornacka, urodzona _____ studia magisterskie na kierunku Wychowanie Muzyczne w zakresie prowadzenia zespołów wokально – instrumentalnych ukończyła na Wydziale Instrumentalno – Pedagogicznym Akademii Muzycznej im. Fr. Chopina (obecnie UMFC) w Warszawie (Fila w Białymstoku) z wynikiem bardzo dobrym (1995). W 2000 roku ukończyła Studia Podyplomowe w zakresie Chórmistrzostwa w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy na Wydziale Dyrygentury Chóralnej i Edukacji Muzycznej również z wynikiem bardzo dobrym. Od 1995 do 2013 roku zatrudniona była jako nauczyciel chóru i przedmiotów ogólnomuzycznych w Prywatnej Szkole Muzycznej I st. nr 2 w Białymstoku a od 1998 roku do chwili obecnej pracuje w Młodzieżowym Domu Kultury w Białymstoku na stanowisku dyrygent – instruktor muzyki. Posiada stopień awansu zawodowego nauczyciela: stopień nauczyciela dyplomowanego z dn. 26.07.2007 r.

W swoim **życiorysie** Doktorantka opisuje przebieg kariery zawodowej.

Początkowo zafascynowana grą na fortepianie z czasem zainteresowała się muzykowaniem zespołowym pod wpływem studiów u uznanych dyrygentów chóralnych: prof. Wioletty Bieleckiej i st. wykł. Zbigniewa Szabelskiego, gdzie doskonalila warsztat dyrygencki. Nad techniką wokalną pracowała pod kierunkiem dr Iwony Musialik. Praktyka chórzysty w dwóch zespołach: Cantica Cantamus pod dyr. prof. Wioletty Bieleckiej i w Chórze Akademii Medycznej w Białymstoku pod dyr. prof. Bożeny Sawickiej pozwoliła na opanowanie metodyki pracy z chórem i zdobycia większej świadomości co do roli animatora życia muzycznego i pedagoga.

Po ukończeniu studiów magisterskich doskonalila swoje umiejętności na studiach podyplomowych w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (1998 – 2000) pod kierunkiem wybitnych muzyków związanych z chóralistyką polską: prof. Andrzeja Banasiewicza, prof. Benedykta Błońskiego, prof. Wioletty Bieleckiej, prof. Kazimierza Szymonika i prof. Józefa Świdra.

Przez cały okres swojej kariery mgr Barbara Kornacka stale poszerza swoją wiedzę i umiejętności tak dyrygenckie jak i muzyczne poprzez udział w seminariach, warsztatach i wykładach z zakresu emisji głosu, problemów wykonawczych muzyki chóralnej i interpretacji muzyki dawnej, co stanowi główny przedmiot zainteresowań Doktorantki. Do dzisiaj konsultuje swoje problemy z prof. Wiolettą Bielecką i prof. Bożeną Sawicką a także regularnie współpracuje ze znawcą interpretacji muzyki dawnej prof. Cezarym Szyfmanem.

Umiejętności pedagogiczne Kandydatka doskonalila podczas studiów w Akademii Muzycznej w Warszawie w dwuletnim Studium Wychowania Muzycznego Carla Orffa a także na kursach i programach szkoleniowych.

Pracowała początkowo jako nauczyciel fortepianu, przedmiotów ogólnomuzycznych, rytmiki i chóru oraz akompaniator w Prywatnej Szkole Muzycznej I st. nr 2 w Białymstoku (1995 – 2013). Równolegle, od 1998, pracowała jako nauczyciel muzyki i dyrygent w Młodzieżowym Ośrodku Kultury w Białymstoku a od 2007 jako nauczyciel dyplomowany. Prowadzi tam Chór MDK, początkowo jako żeński, od 2008 jako chór mieszany, a od 2017 w obydwu składach. Z inicjatywy doktorantki powstały kolejne zespoły: Dziecięcy Zespół Wokalny działający dalej pod nazwą Chór Dziecięcy MDK, oraz Zespół Wokalny „Esperimento”, z którym realizuje ambitne projekty związane z muzyką dawną, szczególnie renesansową, swoim ulubionym okresem stylistycznym.

W ciągu długich lat pracy z w/w zespołami mgr Barbara Kornacka wielokrotnie uczestniczyła w różnych festiwalach i konkursach krajowych i zagranicznych, gdzie była wielokrotnie nagradzana wieloma różnymi nagrodami czy wyróżnieniami. Z Chórem Młodzieżowego Domu Kultury i Zespołem Wokalnym „Esperimento” wzięła udział w ponad 80 wydarzeniach: w tym o zasięgu wojewódzkim (32), ogólnopolskim (39) i międzynarodowym (12). Jurorzy przyznali prowadzonym przez nią zespołom ponad 90 nagród i wyróżnień. Chór MDK wywalczył ponad 50 nagród w tym: 27 pierwszych miejsc, nagrody główne, tytuły laureata, złote pasma, 6 miejsc drugich, trzy trzecie oraz siedem wyróżnień i nagród specjalnych. Zespół „Esperimento” jest laureatem 24 nagród: 12 miejsc pierwszych, 10 drugich, 5 trzecich oraz 6 wyróżnień i 11 nagród specjalnych. Podkreślić należy, że chórzyscy wywodzący się z Jej chórów podejmują też inne działania artystyczne, w których zdobywają nagrody indywidualne, a także są beneficjentami stypendiów Prezydenta Białegostoku i Marszałka Województwa Podlaskiego.

Doktorantka współpracuje również z grupami teatralnymi w MDK. Jest osoba odpowiedzialną za przygotowanie młodych aktorów pod względem wokalnym. Często też opracowuje muzykę do spektakli a także w nich akompaniuje.

W ciągu kariery dyrygenckiej i pedagogicznej pracowała również w szkołach ogólnokształcących ucząc muzyki, rytmiki i prowadząc tam chóry: w latach 2001 – 2003 w SP nr 15 w Białymstoku, od 2008 – 2013 w Zespole Szkół nr 5 w Białymstoku, w roku 2013/2014 w Kleosinie w Zespole Szkół. W latach 2014 – 2016 pracowała w Zespole Szkół Społecznych w **BTO** (chodzi chyba o Białostockie Towarzystwo Oświatowe – Patrona Szkoły, w dokumentacji nie ma całej nazwy). W latach 2005 – 2006 była korepetytorem w Chórze Wyższej Szkoły Administracji Publicznej kierowanego przez dr hab. Annę Olszewską (chodzi zapewne o taką szkołę znajdującą się w Białymstoku).

Mgr Barbara Kornacka prowadziła też liczne kursy i wykłady dla nauczycieli: w ramach warsztatów zorganizowanym przez Wspólnotę Polską dla nauczycieli z polskich szkół za granicą w zakresie wykorzystania muzyki w teatrze (2004), czy szkolenie wokalne w ramach konkursu „MAT - wygrywa Miłość Akceptacja Tolerancja” (2009). Obecnie prowadzi zajęcia z emisji głosu w Ostrołęckim Chórze Kameralnym (od 2016) i przy Fundacji Tatarskie Towarzystwo Kulturalne (od 2015).

Kandydatka jest laureatką wielu nagród indywidualnych, m.in. Nagrody Podlaskiego Kuratora Oświaty (2009), Medalu Komisji Edukacji Narodowej (2009). Dwukrotnie otrzymała Nagrodę Prezydenta Miasta Białegostoku (2012, 2017).

W dalszej części dokumentacji Doktorantka podaje wykaz nagród za działalność artystyczną.

Osiągnięcia w pracy z **Chórem Młodzieżowego Domu Kultury w Białymstoku** (50 pozycji !) to m.in. trzy nagrody „Złoty Kamerton na Ogólnopolskim Konkursie a cappella dla Dzieci i Młodzieży w Bydgoszczy (2001, 2006 i 2008) oraz nagrody specjalne w 2008 i 2010. W 2018 w Kaliszu na Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Dawnej „Schola Cantorum” Brązowa Harfa Eola, III miejsce na 39 Ogólnopolskim Turnieju Chórów „Legnica Cantat”, w 2014 II miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” w Białymstoku, Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu „Word, Art. And Sea” (Złote Piaski w Bułgarii 2017).

W punkcie II tej części dokumentacji Doktorantka wymienia nagrody zdobyte z **Zespołem wokalnym „Esperimento”**. Wśród 24 nagród i wyróżnień należy wymienić: I miejsce w IX Łódzkim Festiwalu „Canto Lodziensis” w 2008. Srebrna struna i nagroda specjalna na XXXIII Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym „Bydgoskie Impresje Muzyczne” 2010. 4 srebrne Harfy Eola w Kaliszu na Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Dawnej „Schola Cantorum” w latach 2009, 2011, 2015, 2017. Ogromnym osiągnięciem jest Grand Prix Festiwalu Sakralnego „Łapskie Te Deum”, Łapy 2017, Złota Longa w III Ogólnopolskim Konkursie Chóralnym Muzyki Dawnej im. G. G. Gorczyckiego „Ars Longa” Poznań 2017.

Nagrody wymienione są tutaj trochę chaotycznie, niemniej jednak ich ilość i jakość jest znacząca.

Kolejnym punktem dokumentacji jest opis **drogi artystycznej** mgr Barbary Kornackiej. Tutaj bardziej szczegółowo niż w życiorysie przedstawia głównie punkty swojej działalności artystycznej oraz najważniejsze osiągnięcia na tym polu. Początki zainteresowania chóralistyką jeszcze w PSM I i II st. im. J. I. Paderewskiego w Białymstoku i zetknięcie się z wybitną osobowością naszej chóralistyki – prof. Wiolettą Bielecką zaowocowały decyzją podjęcia studiów na białostockim Wydziale Akademii Muzycznej im. F. Chopina oraz współpraca w chórze „Cantica Cantamus” dały cenne doświadczenia artystyczne i naukowe. Kontynuacja tego procesu z chórem Akademii Medycznej w Białymstoku kierowanym przez prof. Bożenę Sawicką utwierdziły Doktorantkę w postanowieniu obrania podobnej drogi rozwoju artystycznego jak Jej wspaniałej Mentorki. Dalej Kandydatka opisuje bardziej szczegółowo swój rozwój zawodowy, przede wszystkim pracę z zespołami chóralnymi w MDK – reaktywowaniem Chóru Młodzieżowego, które skutkowało szybkim rozwojem tego zespołu, wieloma występami, również na festiwalach i konkursach w kraju i za granicą (Litwa, Niemcy, Bułgaria) a także ponad 50 nagrodami i wyróżnieniami wymienionymi już w poprzednim akapicie. Oprócz w/w faktów podanych w życiorysie, Doktorantka opisuje swoje zainteresowania artystyczne, np. w ramach wspólnego projektu z grupą wokalną z Litwy w 2009 „Polihymnia - przez wieki z muzyką europejską” ze zróżnicowanym stylistycznie programem wokalnym i wokalnie – instrumentalnym kompozytorów z kręgu muzyki Europy Zachodniej od renesansu do współczesności. W roku 2016 Kandydatka uczestniczyła

z Chórem MDK we wspólnym projekcie z młodzieżową orkiestrą barokową „The Roquets de Mar Youth Baroque Orchestra” z Hiszpanii w projekcie „Music brings us together”. Wtedy po raz pierwszy młodzież prowadzonego przez Barbarę Kornacką zespołu zetknęła się z muzyką barokową. Innym ważnym aspektem tego spotkania, zdaniem Kandydatki, było wzajemne poznanie swoich kultur, co zainspirowało ją do dalszego pogłębienia zainteresowań literaturą muzyczną krajów Półwyspu Iberyjskiego.

Dalej Kandydatka opisuje swoje inspiracje muzyką Cerkiewną, co wynika ze specyfiki regionu północno – wschodniej Polski. Występy na Festiwalu w Hajnówce oprócz nagród zaowocowały dwoma płytami CD wydanymi przez organizatorów festiwalu, na których znalazły się m.in. utwory wykonywane przez Chór MDK (2014, 2016). Oprócz tego zespół wydał płytę na swoje 10 – lecie (2006). Dalej Kandydatka krótko opisuje powstanie i rozwój chóru Dziecięcego MDK koncertującego z powodzeniem w swoim regionie a także na festiwalach i konkursach, z których przywozi nagrody i wyróżnienia. W kolejnym akapicie Doktorantka przedstawia przyczyny powołania przez nią Zespołu Wokalnego „Esperimento”, jako realizację fascynacji muzyką dawną. Ze swoimi wokalistami pracuje głównie nad repertuarem renesansowym. Zespół uczestniczy w wielu warsztatach dedykowanych wykonawcom muzyki dawnej, współpracuje z wybitnymi specjalistami w tej dziedzinie, m.in. z prof. Cezarym Szyfmanem czy Marcinem Bonus – Szczycińskim. „Esperimento” bierze udział w licznych festiwalach i konkursach muzyki chóralnej, zdobywa wiele nagród i wyróżnień wcześniej omawianych przez Recenzenta. Podsumowaniem 10 letniej działalności tego chóru było nagranie płyty CD w roku 2016.

W kolejnym akapicie Kandydatka podsumowuje swoją **działalność koncertową**. Do roku 2018 z zespołem „Esperimento” i Młodzieżowym Chórem MDK w Białymstoku dała ok. 300 koncertów, głównie festiwalowych i konkursowych (ok 60) gdzie m. in dyrygowała w trakcie koncertu laureatów połączonymi nagrodzonymi chórami. Zespoły mgr Barbary Kornackiej prezentowały się na terenie całej Polski i za granicą: na Litwie, w Bułgarii i Niemczech. Jej chóry często koncertowały na uroczystościach z udziałem władz krajowych i zagranicznych: np. dla Ambasadora Bułgarii, Podlaskiego Forum Gospodarczego jak i uświetniały uroczystości z udziałem władz miasta i województwa: Urzędu Miejskiego, Marszałkowskiego czy Podlaskiego Kuratora Oświaty. Dużo zaproszeń otrzymał zespół „Esperimento” od stowarzyszeń i instytucji kulturalno – oświatowych: np. Białostockiego Towarzystwa Muzycznego, Impresariatu Muzycznego „Pro Art”, Park Kulturowo Historyczny w Drohiczynie. Występy zespołów często przybierały charytatywny charakter np. dla Miejskiego Ośrodka Pomocy Rodzinie, Stowarzyszenia Rodzin Katolickich czy wielokrotne uczestnictwo w finałach „Orkiestry Świątecznej Pomocy”.

Zespoły Kandydatki występowały często w ramach wydarzeń organizowanych przez MDK, w tym w imprezach cyklicznych, np. „Impresje Muzyczne”, „Wiosna Artystyczna” czy „Koncerty Kolęd”, podczas Spotkań Bożonarodzeniowych MDK.

Współpraca z grupami teatralnymi MDK skupiała się na pracy nad emisją głosu młodych aktorów a ponadto Kandydatka opracowywała i czasami wykonywała muzykę do spektakli. Niektóre z Jej opracowań muzycznych nagrodzono, np. otrzymała Złotą Maskę w Poznaniu (2000) na X Ogólnopolskim Forum Teatrów Szkolnych. Zaowocowało to również opracowaniami chóralnymi dokonanymi przez Doktorantkę, które zostały udostępnione m.in. Białostockiemu Towarzystwu im. St. Moniuszki.

Istotnym obszarem działalności mgr Barbary Kornackiej stało się prowadzenie warsztatów dla nauczycieli polskich szkół za granicą czy warsztatów dla uczestników konkursu „MAT- Wygrywa Miłość Akceptacja Tolerancja”. Była także jurorem w konkursach miejskich

i wojewódzkich, w swojej dokumentacji nie podaje jednak ich ilości i funkcji w komisji oceniającej. W III cz. Dokumentacji jest tylko jedno związane z tym podziękowanie.

W dalszej części Dokumentacji (I cz.) Doktorantka podaje szczegółowo listę koncertów z zespołami MDK i „Esperimento”. Omawia je wcześniej w opisie drogi artystycznej.

Następnie Kandydatka szczegółowo podaje repertuar obydwu swoich zespołów. To ok. 250 utworów różnych stylów i epok muzycznych. Nie ma tutaj niestety podziału na zespoły, repertuar podany jest łącznie, co trochę utrudnia jego analizę. Utworów epoki średniowiecza jest 8 ale nie zawsze są to oryginalne utwory monodyczne a w większości opracowania wielogłosowe, np. Gaude Mater Polonia to najprawdopodobniej XIX wieczne opracowanie Teofila Klonowskiego. Anonimowy utwór Breve Regnum jest jedynym utworem oryginalnym. Najliczniej reprezentowane są oczywiście utwory renesansowe: to 19 pozycji muzyki sakralnej a wśród nich kompozycje: Orlanda di Lasso, Wacława z Szamotuł czy Mikołaja Gomółki i 62 pozycje muzyki świeckiej. Wśród nich licznie reprezentowana muzyka Półwyspu Iberyjskiego, kompozytorzy: Juan del Encina, Juan Vasques, dalej muzyka angielska: np. utwory John'a Dowland'a, Thomas'a Morley'a, muzyka francuska i jej kompozytorzy: Pierre Certon, Pierre Attaignant, dalej muzyka włoska i jej przedstawiciele: Giovanni Giacomo Gastoldi, Luca Marenzio. Z muzyki niemieckiej utwory Ludwiga Senfl'a, Hansa Leo Hassler'a a także opracowania pieśni kompozytorów polskich tego okresu, dokonane przez Włodzimierza Szotysika. 14 pozycji zespołów Kandydatki pochodzi z epoki Baroku, w tym fragmenty Stabat Mater G. B. Pergolesiego, Alleluja z Oratorium Mesjasz G. F. Haendla czy utwory G. G. Gorczyckiego. Klasycyzm reprezentują tylko 3 utwory. Muzykę romantyczną przedstawiają 22 pozycje, w tym pieśni St. Moniuszki opracowane przez mgr Barbarę Kornacką. Najliczniej reprezentowana jest muzyka współczesna: to 24 pozycje muzyki religijnej i aż 49 utworów reprezentujących muzykę świecką. Bardzo dużo jest kompozycji polskich autorów np. Józefa Świdra, Romualda Twardowskiego, Andrzeja Koszewskiego, Piotra Jańczaka i innych. Utwory wokalne – instrumentalne wymienione są osobno: to 24 pozycje, głównie pojedyncze utwory. Nie ma tutaj wcześniej już wymienianych utworów G. B. Pergolesiego, G. F. Haendla, H. Purcell'a, St. Moniuszki (19 pozycji w tym kilkuczęściowe). Zaburza to trochę statystykę i obraz ogólny repertuaru. Na koniec Doktorantka osobno wymienia kolędy i utwory świąteczne ale w innych miejscach takowe również możemy znaleźć (Pieśń o Narodzeniu Pańskim, Zdrow bądź, Królu Anielski) to 26 kompozycji na różne składy. Całość repertuaru jest ciekawa i bardzo zróżnicowana nie tylko stylistycznie ale i ze względu na różnorodność obsad co potwierdza kompetencje Kandydatki jako dyrygenta chóralnego.

Na zakończenie I części Dokumentacji mgr Barbara Kornacka wymienia 4 pozycje płytowe swoich zespołów: dwie płyty indywidualne zespołów MDK i „Esperimento” a także dwa wydawnictwa płytowe XXXIII i XXXV Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” w latach: 2014 i 2016.

Całość **I cz. Dokumentacji** potwierdza jej II cz., gdzie mgr Barbara Kornacka w punkcie pierwszym (I) dokumentuje nagrody zdobyte przez Chór Młodzieżowego Domu Kultury w Białymstoku, w cz. II nagrody zdobyte przez Zespół Wokalny „Esperimento” działający przy MDK, w cz. III nie omawiane szczegółowo wcześniej nagrody zdobyte przez Dziecięcy Zespół Wokalny i Chór dziecięcy MDK (3 pozycje). W IV punkcie II cz. Dokumentacji (trochę przeszkadza podobna numeracja) udokumentowane są nagrody indywidualne Kandydatki (18 pozycji) a całość III cz. kończy potwierdzenie wydawnictw płytowych ale nienumerowane, co dodatkowo utrudnia ich opisanie. W spisie treści Kandydatka przedstawia to bardziej przejrzysto i powinna stosować takie same oznaczenia w dalszej części Dokumentacji.

Część III to:

1. kserokopie plakatów, programów, folderów itp.

2. Inne (zaświadczenia o prowadzeniu warsztatów chóralnych oraz emisji głosu itp.)

W spisie treści numerowane jako dwa punkty w dokumentacji już nie. Przydałaby się też numeracja stron, szczególnie w część I, ułatwiłoby to wyszukiwanie odpowiednich fragmentów dokumentacji czy potwierdzenia istotnych informacji.

Koncepcja pracy doktorskiej i koncepcja koncertu dołączone do tej części stanowią podstawę do analizy i recenzji I i II części pracy doktorskiej Kandydatki.

II. Recenzja pracy doktorskiej mgr Barbary Kornackiej *Villancico* jako przykład świeckiej muzyki renesansowej krajów Półwyspu Iberyjskiego w aspekcie współczesnej praktyki wykonawczej.

Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Moniuszko składa się z dwóch części: zapisu elektronicznego dzieła pracy doktorskiej jakim jest nagranie audio - video koncertu z dnia 2 czerwca 2018 roku, który odbył się w Auli Magna w Pałacu Branickich w Białymstoku. Do koncepcji pracy doktorskiej w cz. I Dokumentacji przedstawiono „Program koncertu” i dołączono tu, obok tytułów utworów, informację o miejscu, dacie, wykonawcach oraz współwykonawcach koncertu doktorskiego. Pozostali realizatorzy są umieszczeni jedynie na plakacie i programie widocznym w początkowych kadrach nagrania I cz. pracy doktorskiej. Utrudnia to pracę Recenzentowi dając poczucie niepełnej informacji. Nie ma też spisu treści na płycie DVD a w II cz., opisowej, brak informacji szczegółowych na temat koncertu, tj. kolejności utworów, wykonawców i współwykonawców. Jest to poważny mankament tego dokumentu. Całość programu w kolejności koncertowej z omówieniem źródeł podana jest dopiero w Aneksie do pracy pisemnej w formie tabeli co wprawdzie wysyca temat ale nie ułatwia jego omawiania.

Pierwsza część pracy doktorskiej mgr Barbary Kornackiej to dzieło artystyczne - nagranie audio – video koncertu „Białostocka Iberiada”, na który zapraszały: Towarzystwo Działań Twórczych „Talent” i Młodzieżowy Dom Kultury w Białymstoku. Koncert odbył się 2 czerwca 2018 roku o godz. 18.00 w Auli Magna Pałacu Branickich w Białymstoku. Wykonawcami byli: Zespół wokalny „Esperimento”, Zespół Instrumentów danych „Ars Nova” (kierownictwo artystyczne Krzysztof Owczynik), Barbara Kornacka dyrygent. Widać to w pierwszym kadrze płyty DVD. W kolejnym zostało zatrzymane zdjęcie 2 strony programu ze szczegółowym spisem utworów. Jest on inny niż Kandydatka przedstawia w swojej koncepcji pracy doktorskiej I cz. dokumentacji. Wprowadza to dodatkowe zamieszanie w opisie i ocenie I części pracy doktorskiej.

W programie koncertu na początku poznajemy skład zespołu „Esperimento” – 4 soprany, 4 alty, 3 Tenory i 2 Basy oraz skład zespołu Instrumentalnego „Ars Nova”: skrzypce renesansowe, dwie viole da gamba, puzon wąskomenzurowy, gitara renesansowa i lutnia, flet, crumhorn i cornamuse. Nad całością koncertu dyrygencko czuwała mgr Barbara Kornacka. Koncert zapowiadała i recytowała tłumaczenia tekstów poszczególnych kompozycji Jolanta Rynkowska.

Na program koncertu złożyło się 12 utworów *villancico* wokalnych i wokalnie – instrumentalnych:

1. Anonim (Cancionero de Palacio) – Tres morillas
2. Juan del Encina, Cucu, cucu,
3. Juan del Encina, Fata la parte,
4. Juan Vasques, Con que la lavare,
5. Mateo Flecha el Viejo? (Bartomeu Carceres?), Falalalan falallera,
6. Anonim (Cancionero de Palacio), Dindirín, dindirín,
7. Juan del Encina, Ay que non hay,
8. Anonim (Cancionero de Palacio), Pase el agoa,
9. Anonim XVI w. (Cancionero de Palacio), Muchos van d'amor heridos,
10. Anonim (Cancionero de Elvas), Se do mal que me queries,
11. Francisko de Guerrero, Ojos garcos ha la nina
12. Mateo Flecha el Viejo, El Jubilate.

Program był bardzo ciekawy i dobrze ułożony. Zabrakło jednak informacji o nim w I cz. Dokumentacji (np. brak plakatu i programu koncertu doktorskiego) a także w opisie dzieła artystycznego czyli II cz. pracy doktorskiej Kandydatki.

Po wysłuchaniu koncertu na żywo, odniosłam bardzo dobre wrażenie odbioru całości dzieła artystycznego i jego koncepcji. Koncert został ułożony naprzemiennie – tłumaczenia tekstów recytowane przez Jolantę Rynkowską, która zapowiadała koncert oraz kolejne utwory, których tytuły (ładnie zakomponowane plastycznie) były wyświetlane na ekranie. Zespół wokalny ubrany był w stroje renesansowe co dodatkowo ilustrowało stylistykę wykonywanego programu. Doktorantka ułożyła program naprzemiennie, prezentując kolejno utwory wokalnie – instrumentalne i kompozycje wykonywane a cappella. Budowało to napięcie w trakcie koncertu i trzymało publiczność w oczekiwaniu na zmiany. Instrumentacja kompozycji prezentowanych z zespołem „Ars Nowa” była bardzo ciekawa i pięknie wzbogacała całość odbioru. Utwory były krótkie ale pełne zmian tempa i charakteru, nierzadko polifonizujące, szczególnie we fragmentach śpiewanych a cappella. Czasami w prezentacjach samego zespołu „Esperimento” występowały drobne wahania intonacyjne ale nie zaburzyły one bardzo dobrego odbioru prezentacji artystycznej. W nagraniu DVD widać sylwetkę dyrygentki ale dźwięk został niedokładnie zsynchronizowany, ponieważ często „mija się” z gestem. Natomiast sam gest Doktorantki odebrałam jako wyrazisty i adekwatny do muzyki. Trochę razi zbyt długie, w kilku utworach „nabijanie” tempa dla instrumentów perkusyjnych, często rozpoczynających przebieg utworów. Na pewno wynikało to z faktu, że na tych instrumentach grali członkowie zespołu wokального. Chór „Esperimento” brzmiał bardzo dojrzałe, słychać było pracę prowadzącej nad techniką wokalną śpiewaków. Chórzyści bardzo elastycznie wykonywali poszczególne utwory i pięknie muzykowali. Widać też było doskonały kontakt z Dyrygentką co potwierdza Jej dobry warsztat metodyczny i charyzmę artystyczną.

Druga część pracy doktorskiej to opis dzieła artystycznego w postaci pracy pisemnej. Opis składa się z wprowadzenia i dwóch części. Część I: Powstanie i rozwój *villancico* posiada 3 rozdziały a część II *Villancio* – zagadnienia wykonawcze, dzieli się na 3 rozdziały. Dalej jest Zakończenie, Aneks, Spis przykładów, Spis ilustracji, Bibliografia i Summary. Spis treści jest prawidłowo napisany i czytelny.

Wprowadzenie (str. 5) wyjaśnia motywy powstania pracy i opisuje krótko cele poszczególnych części pracy pisemnej. Autorka pisze o potrzebie przybliżenia literatury świeckiej epoki renesansu twórców Półwyspu Iberyjskiego jako mało obecnej wśród wykonawców i teoretyków polskich. To ważny rys tego tematu – jest on nowatorski, spełnia więc wymogi pracy doktorskiej.

Pierwsza część pracy pisemnej (str. 10 – 106) to rys historyczny i teoretyczny. Autorka w rozdziale pierwszym skupia się na przedstawieniu tła historycznego i kulturowego Półwyspu Iberyjskiego – do XVI wieku jeszcze znanego w nazwie jedynie z poszczególnych krain a jego ludność już jako Hiszpanie. **Rozdział pierwszy** tej części to charakterystyka środowiska kształtowania się *villancico* a więc uwarunkowania geograficzne Półwyspu Iberyjskiego i wynikająca stąd izolacja geograficzna a zatem i kulturowa poszczególnych krain. Dzisiaj to teren Hiszpanii, Portugalii, Księstwa Andory i Gibraltaru – terenu zarządzanego przez Wielką Brytanię. Następnie Doktorantka omawia kulturę półwyspu w epoce średniowiecza i kształtowanie się formy *villancico* na tych terenach. Językowo forma przedstawia się jako konglomerat dialektów iberyjskich. W treści poezja omawia wątki społeczne, obyczajowe ale też związki z bogatą historią i religią. Autorka podaje też rys historyczny i uzasadnia bogactwo wpływów kulturowych na omawianym obszarze a więc wpływy Celtów i Wizygotów, potem Rzymian aż po kultury: żydowską, arabską i łacińską. Wzajemne przenikanie się tych kultur jak i tolerancja wpłynęły na rozwój sztuki i nadały opinię tamtym czasom jako „Złotego wieku” zaś teren półwyspu nazwano „Ozdobą Świata”. Potem Kandydatka omawia recepcję kultury renesansu na Półwyspie Iberyjskim pod zarządem chrześcijan. **Rozdział drugi** opisuje rozwój muzyki świeckiej w czołowych ośrodkach europejskich oraz ich wpływ na muzykę omawianego obszaru. Począwszy od form średniowiecznych, w tym twórczości trubadurów i truverów, wpływy niemieckie związane z mariażami królewskimi, przedstawia tematykę i przenikanie się kultury dworskiej i ludowej. Dalej możemy przeczytać o kształtowaniu się formy *villancico* pod wpływem kultury muzycznej późnego średniowiecza „Ars nova”. Bardzo dokładnie przytacza Doktorantka podstawowe formy muzyczne tego okresu i ich wpływ na kształtowanie omawianej w pracy doktorskiej formy *villancicos* pod względem budowy i obsady. Potem, w podpunkcie 2.2, omówiony zostaje wpływ ośrodków kultury europejskiej na muzykę świecką półwyspu w czasach renesansu. Nowe idee nie pozostały bez wpływu na kulturę i sztukę tego okresu w całej Europie. Autorka śledzi sposób rozprzestrzeniania się wpływów muzycznych jak i rozwój formy pieśni w tym okresie od frottolli do madrygału i ich obecności na Półwyspie Iberyjskim. Dalej omawia XV wiek i dalszy rozwój omawianej formy pod wpływem kultury franco – flamandzkiej, w tym twórczości Johannesesa Ockeghema (pierwsza faza w twórczości renesansu), i obecności tej twórczości w pierwszych zapisanych muzycznie *villancicos*. Kolejną fazę rozwoju kultury renesansu dominuje zdaniem mgr Barbary Kornackiej twórczość Jakuba Obrechta Jego 4 – głosowego układu pieśni. Także kompozycje Nicolasa Gomberta związane ze stylem polifonicznym. Dalej wymienia wpływy muzyki francuskiej Josquin’a des Prez, Jego osiągnięć formalnych. Jak i bogatej twórczości Orlanda di Lasso, kompozytora niderlandzkiego. XVI w. to już wpływ francuskiej chanson i kompozycji pochodzących z ośrodków włoskich, w tym twórczości G. P. da Palestriny na twórców *villancico*. Wszystkie te informacje mają bogate odnośniki do wielu pozycji bibliograficznych, co w pełni uzasadnia naukowy charakter wypowiedzi Kandydatki.

Rozdział trzeci I części to już szczegółowe omówienie formy *villancico* w ośmiu podrozdziałach a w ostatnim z nich występują jeszcze osobne punkty opisujące materiały źródłowe – zbiory kompozycji omawianych utworów. W punkcie 3.1 Kandydatka omawia

kulturę muzyczną Półwyspu Iberyjskiego od X – XVII stulecia począwszy od chorału mozarabskiego. Opisuje powstanie akademii muzycznej założonej w XI w. przez Zirjaba i działającej przez wiele pokoleń, tradycje wędrownych śpiewaków ludowych mester de jugularia oraz rodzaje pieśni powstających we wczesnym średniowieczu, związanych z życiem codziennym, świętami, pielgrzymowaniem i innymi zwyczajami. Dalej szczegółowo opisuje etapy rozwoju pieśni ludowej i dworskiej u schyłku średniowiecza a także oddziaływanie innych kultur na twórczość rodzimych kompozytorów, związanych z dworem królewskim np. Króla Aragonii Jana I i potem jego następców. Wśród nich kompozytorem za panowania Alfonsa V był franciszkanin Juan Cornago, uznany za pierwszego twórcę *villancicos*. Rekonquista spowolniła rozwój muzyki świeckiej ale już w epoce renesansu ponownie rozkwitła wraz z polifonią wokalną. Doktorantka wymienia najważniejsze nazwiska kompozytorów hiszpańskich tego okresu. Dalej Kandydatka omawia formy renesansowe XV - wiecznej Hiszpanii, tworzenie się stylu narodowego i ukonstytuowania podstawowych form: *villancico* (w Portugalii znany jako *villancete*) i *romanca* oraz zasymilowania gatunków: *seguidilla* i *serranilla*. Bardzo ważnym elementem *villancicos* jest tekst poetycki, co podkreśla Autorka w dalszym ciągu swojego wywodu, opisując zróżnicowane podejście kompozytorów do korzystania z poszczególnych wersów poetyckich. Muzyka wychodzi w tych kompozycjach na plan pierwszy. Podobne zasady obowiązują również w XVI – wiecznych kompozycjach tego typu. Następuje rozwój instrumentarium, powstają wstępy, wstawki i zakończenia czysto instrumentalne, bogatsze rytmicznie i coraz bardziej zróżnicowane w obsadzie. W podpunkcie 3.2 Autorka kreśli genezę powstania *villancico*, jej początków średniowiecznych jeszcze w państwie al Andalus, przybliża formy z których nastąpiła, wymienia najważniejszych poetów i kompozytorów z nimi związanych. Dalej Doktorantka opisuje rozkwit poezji w omawianym okresie, jej wpływ na kształtowanie się formy poetyckiej a także jej dalszego znaczenia dla rozwoju poezji a zatem i formy muzycznej *villancico* (arabska, dworska *muwaszszaha*, romańska ludowa *chardża*, portugalskie *cantigas*). Od strony 40 przedstawia szczegółowo konkretne formy poetyckie *villancicos* zaczynając od *zejel*. Inne przypominające *villancicos* związane są z kulturami Francji i Włoch. To *virelai*, *frottole*, *ballaty* a także łacińskie *conductus*. Od str. 43 czytamy o rozwój *villancicos* w XV i XVI w. Między innymi Autorka opisuje budowę poetycką i muzyczną utworu: „Cucu, cucu” Juana del Enciny, który wszedł w skład Jej pracy artystycznej jako przykład najprostszego *villancico*. Na kolejnych stronach omówiony zostaje rozwój tejże pieśni – rola solowych *villancicos* z towarzyszeniem *vihueli* i ich wpływ na inne kompozycje tego okresu. Dalej Doktorantka opisuje wpływ poezji ludowej na rozwój dworskiej formy a także jej tematykę, głównie miłosną, ich drogę na dwory arystokratyczne i królewskie. *Villancicos* wchodziły w skład eklog, form dramatycznych, popularnych w XV w. a w XVI w. w *ensaladas*, gatunku poetycko muzycznym, w którym, zgodnie z nazwą (sałatka) następowało pomieszczenie gatunków, tematyki i stylów a nawet języków. Autorka podaje oczywiście przykłady muzyczno – poetyckie, ilustrując swoje wypowiedzi, „El jubilate” Mateo Flechy el Viejo, utwór kończący koncert Zespołu „Esperimento”. Dokładnie omawia jego tekst i porównuje z innymi z tego okresu (bitwa Clementa Janesquina) oraz elementy muzyki w tym utworze. W kolejnym podpunkcie (3.4) przedstawiono *villancicos* jako „kronikę życia codziennego” zwracając uwagę na wymowę tekstów. Autorka podaje i analizuje szczegółowo wymowę tekstu anonimowej kompozycji „Tres morillas m'enomoran”, pieśni z repertuaru koncertowego. Autorka oczywiście na dalszych stronach pracy omawia wszystkie teksty utworów koncertowych podając ich tłumaczenia i konteksty kulturowe, społeczne a nawet uwarunkowania historyczne jak rekonquista i prześladowania muzułmanów, ich obecność w tekstach („Tres morillas”..., Ah, que non hay”). Głównym wątkiem tekstów *villancicos* okazuje się jednak miłość w jej różnych aspektach. Miłość erotyczna, idealizująca, nieodwzajemniona,

pełna zazdrości a nawet...zbrodni. Znajdujemy tu pięknie opisane wszystkie, najbardziej ukryte za symbolami znaczenia i ich kontekst w poszczególnych utworach. Teksty poetyckie podane są z zachowaniem strof co ułatwia ich poznanie i analizę. Są one również opowieścią o warunkach życia i obyczajach mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego w XV i XVI w., m.in. o roli kobiety w tym okresie. Oczywiście Doktorantka podkreśla, że tematyka ludowa – pastoralna, również była obecna w poezji villancicos („Falalalan, falalalera”). Jako ostatni Autorka omawia tekst ensaladas „El Jubilate” Mateo Flechy ze względu na jego religijne konotacje odstające od wymowy pozostałych występujących w koncercie. Jak zwykle podaje tu również kontekst historyczny pieśni (bitwa pod Pawią) i obyczajowy (kult Maryi, role kobiety). W podrozdziale 3.5 mgr Barbara Kornacka wnikliwie opisuje specyfikę językową Półwyspu Iberyjskiego w kontekście formy villancicos. Zaczyna od genezy języków romańskich półwyspu, wpływu rzymskiej łaciny, hebrajskiego i języka arabskiego jako głównych. Z kolei dowodzi wpływu języka kastylijskiego wywodzącego się z ludowej łaciny na omawiane teksty (El Jubilate), zwulgaryzowanej wersji, która stała się powoli językiem hiszpańskim (Con que la lavarre). W XV w. dominacja języka kastylijskiego rozciąga się już na cały Półwysep Iberyjski wraz z Katalonią i Portugalią. W programie koncertu, oprócz opisanych, znalazły się również języki pokrewne: portugalski, galicyjski czy kataloński, który odnajdujemy w anonimowej pieśni „Dindiridin”. Pieśni „Pase el agoga” i „Se do mal que me queries” utrzymane są w dialekcie galicyjsko – portugalskim z wykorzystaniem słów francuskich. W innej kompozycji wykonanej koncertowo znajdujemy słowa włoskie („Fata la parte” Juana de Enciny). W kolejnym podrozdziale, 3.6 Doktorantka przedstawia kompozytorów *villancicos*. Początkowo anonimowych, od XV, XVI w. kompozytorów, muzyków dworskich lub kościelnych. Opisuje ich zwyczajową karierę oraz obowiązki, w tym kompozycje dla swoich kapel. Dalej poznajemy sylwetki najważniejszych kompozytorów omawianej formy, zaczynając od Juana Cornago. Dłużej oczywiście przedstawia sylwetkę Juana de Enciny, muzyka i poety, autora kilku pieśni zawartych w repertuarze koncertowym „Esperimento” a zarazem jednego z najbardziej znanych i popularnych autorów tej formy. Autorka przybliży jego techniki kompozytorskie, omawia poezję i budowę utworów, w tym dramatyczne eklogi. Po omówieniu kolejnych sylwetek kompozytorów villancicos, Autorka szerzej kreśli sylwetkę Mateo Flechy de Viejo, autora kompozycji wykorzystanych w koncercie. Dalej jeszcze wnikliwie opisuje sylwetki pozostałych kompozytorów Jej repertuaru koncertowego: Juana Vasqueza, Francisca Guerrero jednego z najważniejszych kompozytorów hiszpańskich tego okresu, czy Bartolomeo Carceresa. Podrozdział 3.7 to opis dalszego rozwoju *villancicos* od XVII do XIXw., kiedy następuje stopniowa sakralizacja formy i jej dalszy rozwój muzyczny. Autorka omawia niektóre, wybrane utwory, ilustrując przykładami. Z kolei w ostatnim podpunkcie I cz. 3.8, rozbudowanym o kolejne podpunkty 3.8.1, 2, 3, 4 dostajemy informacje na temat zbiorów omawianych pieśni pisanych (manuskrypty) i drukowanych od czasów średniowiecza (cancinero i cancionero) i poprzez cały renesans. Mgr Barbara Kornacka wspomina o błędach, w wyniku których niektóre pieśni mają czasami dwóch a nawet trzech autorów. Twierdzi też, że zapis poddawany był licznym przemianom, czasami zachował się w niekompletnym stanie (np. jako wydanie pieśni na vihuelę). W związku z dużym popytem na te wydawnictwa były one często wznawiane, dzięki czemu niektóre utwory przetrwały tylko w tej postaci. W kolejnych podpunktach Autorka omawia najpierw różne wydania kilkunastu Cancineros (3.8.1) wzbogacając swój wywód o ilustracje przedstawiające fragmenty poszczególnych wydań. W podpunkcie 3.8.2 omówione są inne zbiory zawierające *villancicos*. Są to zbiory, w których tytule nie występuje słowo cancionero ale zawierają *villancicos* czy ensaldas. Osobno Doktorantka omawia zbiory na vihuelę stanowiące ważne źródło zachowanych *villancios* i ensaldas. Ostatnim podpunktem 3 rozdziału części I jest omówienie zbiorów poezji (3.8.4),

na podstawie których powstawały omawiane kompozycje, m. in. twórczość Juana de Enciny, Autora kompozycji zwartych w koncercie doktorskim.

I część pisemnej pracy doktorskiej to wyczerpująca informacja teoretyczna wraz z analizą tekstów kompozycji wybranych do koncertu. Napisana bardzo poprawnym językiem, w pełni naukowym, poparta jest też licznymi przypisami odwołującymi się do bogatych źródeł bibliograficznych. Całość uzupełniono wspaniale dobranymi przykładami oraz innymi ilustracjami wzbogacającymi wypowiedź Autorki. Wobec powyższego, zdaniem Recenzenta, teza przedstawiona w tytule, I części pracy: „Villancico jako przykład świeckiej muzyki renesansowej Półwyspu Iberyjskiego” jest wyczerpująco przedstawiona i udowodniona. Jej część druga... „w aspekcie praktyki wykonawczej” udowodniona jest w II części pracy pisemnej.

Część II pracy pisemnej to: „Villancico – zagadnienia wykonawcze” przedstawiona jest w 3 obszernych rozdziałach. **Pierwszy** z nich to omówienie doboru repertuaru koncertowego na podstawie dostępnych oryginalnych źródeł. Autorka przedstawia również różnorodność formy villancico: traktowania składów wokalnych, porównania lub zmienności nazw np. El jubilate to forma poetycko – muzyczna zwana ensaladą. Autorka odnosi się także do oznaczeń głósów wokalnych np. głos nadrzędny to tiple, ich zapisu w manuskryptach i wydaniach drukiem. Wymienione zostają wszystkie źródła: pierwotne i wydania późniejsze np. XIX – wieczne, które są jednocześnie pierwszymi edycjami po manuskryptach (1890, F.A. Barbieri, Madryt). Kandydatka krytycznie odnosi się do tych wydań, dostrzega ich słabe strony czy problemy dla wykonawców, powołuje się na wypowiedzi z przedstawionej bogatej bibliografii. Najcenniejszym wydaniem *villancicos*, zdaniem autorki, jest cykl La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos Higinio Anglesa (wydawane od lat 40 – 60 XX w. w Barcelonie przez Consejo Superior de Investigaciones CSIC Instituto Espaniolde Musicologia). Doktorantka zauważa również i w tym wydaniu pewne niedogodności czy nieścisłości dla praktyki wykonawczej. Innym wydaniem, z którego korzystała przy opracowywaniu utworów koncertowych jest wydanie przez w/w wspomniany CSIC Instytut w Barcelonie w roku 1964 utworów renesansowych w opracowaniu Miguela Querola. Oczywiście mgr Barbara Kornacka zaznacza, że konieczne jest za każdym razem porównanie z tekstem źródłowym czyli w tym przypadku, z I wydaniem Cantionero de Palatio. Z kolei omawia wydania Cantionero de Upsala z 1556 w tym z 1909 roku wydanie tych utworów przygotowane przez Rafaela Mitjana. Jego opracowania muzyczne wydane zostały dopiero w 1980 roku. Autorka omawia też inne wydania tego zbioru. Utwory koncertowe pochodzą też z Cantionero Musical de Elvas, wydanym współcześnie w 1940 w Coimbrze, inne wydanie to Lizbona 1977 rok, Stuttgart 1987 i ponownie Lizbona 1989. Z kolei Doktorantka omawia wydania poszczególnych zbiorów utworów, z których pochodzą wybrane do repertuaru koncertu doktorskiego. Komentuje ich zalety dla interpretacji i podaje szczegóły dotyczące poszczególnych wydań. Jako ważne współczesne źródło podaje domenę publiczną: Choral Public Domain Library (www.cpdll.org), w której można znaleźć nieodpłatne materiały opierające się na pierwotnych źródłach a dostosowane do współczesnych wymogów notacji. Na koniec przedstawia kilka fragmentów utworów porównując ich wydania i odnosząc się do tych, z których korzystała np. ze względu na zapis metryczny czy tonację odpowiednią dla wybranego przez siebie składu. Wskazuje to na dużą docieklivość Autorki w poszukiwaniu odpowiednich źródeł i świadome z nich korzystanie.

W **rozdziale drugim** II części pracy pisemnej Doktorantka omawia aparat wykonawczy *villancicos* w kontekście koncertu doktorskiego. W kolejnych podrozdziałach 2.1 odnosi się do

warunków akustycznych Auli Magna Pałacu Branickich w Białymstoku, wyjaśnia ilościowy dobór obsady wokalne, obecności zespołu instrumentalnego i układ zespołów (poprzeczny w stosunku do układu sali) jako najbardziej korzystny akustycznie (skrócenie pogłosu). Pogłos, zdaniem Recenzentki, mimo zmiany układu sali był dość mocny ale nie wpłynęło to w sposób rażący na jakość odbioru słuchaczy. W podpunkcie drugim (2.2) Autorka obszernie tłumaczy sprawy związane z obsadą wokalną w kontekście realiów historycznych. Rozpoczyna swoje rozważania od omówienia ilości śpiewaków i proporcji w głosach zespołu wokálnego „Esperimento” (2.2.1), popierając to odnośnikami do bibliograficznych źródeł oraz wypowiedzi specjalistów. Następnie (2.2.2) omawia rodzaje głosów w renesansie na terenach Półwyspu Iberyjskiego, uzasadniając wszelkie zmiany obsady względem pierwotnych zamierzeń kompozytorskich. Z kolei (2.3) mgr Barbara Kornacka omawia obsadę instrumentalną swojego koncertu w kontekście źródeł (2.3.1) jak i zestawienia instrumentów (2.3.2.) w tym aspekcie. W podpunkcie 2.3.3. opisuje instrumentarium wykorzystane podczas koncertu, cały czas odnosząc się do bogatej bibliografii. Bardzo szczegółowo przedstawia najpierw instrumenty dęte (str. 131), potem interesująco i wnikliwie instrumenty strunowe, ich wykorzystanie w trakcie koncertu (str. 132 – 134), by zakończyć swoje rozważania omówieniem rodzajów i sposobu wykorzystania instrumentów perkusyjnych (str. 135 – 137), na których grali śpiewacy z zespołu „Esperimento”. Trochę szkoda, że Autorka w tym miejscu nie pokusiła się o ilustracje opisywanych instrumentów. Dodatkowo wzbogaciłoby to ich bardzo szczegółowy opis.

Rozdział trzeci II części poświęcony został zagadnieniom związanym z praktyką wykonawczą. W podrozdziale 3.1 mgr Barbara Kornacka przybliży interpretację notacji muzycznej utworów wchodzących w skład koncertu. Rozpoczyna od omówienia ogólnych warunków wykonawczych dobrego renesansu, przywołuje najnowsze osiągnięcia muzykologii w tym zakresie i uzmysławia trudną rolę dyrygenta w procesie interpretacji utworów renesansowych. Współpraca z zespołem wokalnym wymaga, zdaniem Autorki, bardziej szczegółowych ustaleń, dla zespołu instrumentalnego, obytego z praktyką wykonawczą, problemy zdobienia czy improwizacji są bardziej oczywiste. Doktorantka podaje przykłady starej notacji i sposobu jej interpretowania zgodnie ze stanem obecnych badań. Zaczyna od szczegółowego przedstawienia zagadnień dotyczących tempa (3.3.1), umieszcza w pracy przykłady dawnej notacji i jej interpretację w utworach koncertowych, jednocześnie odnotowując różnice w zapisie w poszczególnych wydaniach. Przywołuje podstawowe zasady dotyczące interpretacji tempa w omawianym okresie historycznym powołując się na traktaty z tego okresu i inne dostępne źródła. Wszystko bogato wspierając przypisami w odniesieniu do obszernej bibliografii. Dalej omawia system metryczny (3.1.2), powiązany z tempem, w tym problemy rytmiczne (np. synkopy) oraz ich wpływ na interpretację poszczególnych utworów koncertowych, oczywiście uzasadniając to odwołaniem się do konkretnych źródeł. Z kolei Doktorantka zajmuje się aspektem dynamiki (3.1.3) w wybranych utworach, ponownie posiłkując się przykładami nutowymi (już w transkrypcjach), dla pełniejszego ich zobrazowania. Przybliży tutaj jeszcze aspekt akustyczny, który jest powiązany z problemami doboru odpowiedniej dynamiki a także składu wokálnego czy instrumentalnego (doboru instrumentów, zmian w instrumentacji, itp.) co następnie wykazuje w utworach prezentowanych na koncercie. Dotyczy to również techniki wokalne i cieniowania dynamicznego głosów. Wpływ na interpretację poszczególnych kompozycji mają także, zdaniem Barbary Kornackiej, techniki kompozytorskie omawianych utworów, np. zmiany faktury: stosowania imitacji, faktura nota contra notam, itp. W dalszej części (3.1.4.) czytamy o frazowaniu i artykulacji. Powołując się na konkretne przykłady, ilustrowane fragmentami transponowanych utworów, Autorka podkreśla ważność tego zagadnienia. Ścisłe powiązane

jest ono z językiem wykonywanych kompozycji, rozłożeniem akcentów, interpretacją tekstu, układem cesur, planowaniem kulminacji itp. a także z artykulacją w poszczególnych zespołach (wokalnym i instrumentalnym). Doktorantka przybliży też kolejny element muzyki jakim jest frazowanie w pracy nad ozdobnikami. Odnośniki do konkretnych źródeł potwierdzają założenia Autorki i wzbogacają ten przekaz. Podpunkt 3.1.5 zawiera szeroko omówioną improwizację i ornamentykę jako bardzo rozpowszechnione w omawianym okresie. Przytoczone są liczne źródła m.in. hiszpańskie (Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre...*) pod kątem roli i wykorzystania elementów improwizacji i ornamentyki w utworach prezentowanych na koncercie doktorskim (w partiach instrumentalnych, przykład 42 i wokalnych, przykład 43). Autorka umieszcza w pracy również kilka przykładów nutowych dla zobrazowania problemu a także wymienia problemy wykonawcze w oparciu o wypowiedzi źródłowe. Podpunkt 3.1.6 dotyczy wysokości dźwięku, transpozycji oraz przedstawienia terminów *musica ficta* i *recta*. Brak reguł dotyczących konkretnej wysokości dźwięku pozwala na dość dowolne podejście do problemu tonacji w utworach, jak wspomina Doktorantka. Powołuje się oczywiście na wypowiedzi renesansowych teoretyków i podaje przykłady utworów. Osobnym problemem staje się zjawisko *musica ficta* (podwyższanie dźwięków głównie w kadencjach) i *musica recta* (unikanie niepożądanych interwałów) związane z powszechną w renesansie i baroku praktyką wykonawczą. Osobnym punktem w trzecim rozdziale (3.2) stał się temat emisji głosu. Autorka zaczyna od omówienia dawnych technik wokalnych (3.2.1), cytując konkretne wypowiedzi z epoki i odnosząc to do współczesnych metod nauki śpiewu. Dość szczegółowo zajmuje się problemem wibracji w głosie ze względu na różne poglądy dawniej i obecnie co do jej stosowania. W kolejnym podpunkcie odnosi się do swoich poprzednich rozważań opisując problemy techniczne zespołowej emisji głosu (3.2.2). Podaje przepis na stałą pracę nad tym problemem i jak poprzednio szeroko nawiązuje do traktatów renesansowych dotyczących zespołowych prezentacji wokalnych. Omawia też własne doświadczenia w tym zakresie. Osobny podpunkt (3.3) poświęca Autorka na krótkie przybliżenie problemu dawnego stroju (np. wystrojenia tercji czy kwint) w odniesieniu do współczesności (np. strój średniotonowy – mezotoniczny). Powołuje się na wypowiedzi renesansowych teoretyków (Ramos de Pareja) jak i współczesnych specjalistów (Marek Pilch, Marek Toporowski). W koncercie Doktorantka wykorzystwała strój średniotonowy. Być może to z tego, zdaniem Recenzenta, wynikały niewielkie problemy intonacyjne chóru. Kolejnym omawianym w pracy pisemnej staje się jest warstwa językowa *villancicos* dotycząca m.in. dawnej pisowni i wymowy. Podane są tu wszystkie języki tekstów koncertowych z wyszczególnieniem zapożyczeń pojedynczych słów z innych języków europejskich. Autorka opisuje ewolucję języków hiszpańskich na przestrzeni wieków i wpływ tejeże na wymowę, pisownię czy ortografię. Podaje wymowę współczesną poszczególnych zgłosek, omawia problemy z właściwym podpisaniem tekstu w utworach, powiązane z rozłożeniem akcentów muzycznych, przybliży wpływ wymowy tekstu na frazowanie. Ostatni podpunkt rozdziału trzeciego (3.5) to szerokie opracowanie teoretyczne utworów koncertowych. Stanowi on podsumowanie poprzednich rozważań na temat problemów wykonawczych. Szczegółowo podane zostały zasady dublowania głosów wokalnych instrumentalnymi w poszczególnych utworach, dublowania ich w oktawie z głosem, zmienną instrumentację dla różnych fragmentów kompozycji (np. zwrotka, refren), wyodrębnienie solowego głosu chóralnego na tle pozostałych, tylko instrumentalnych. Poparto to odnośnikami do bibliografii. W ten sposób, jak podaje Autorka, można dodatkowo urozmaicić wykonanie omawianego repertuaru. Ważnym aspektem całości interpretacji, w opinii Kandydatki, stała się artykulacja w instrumentach smyczkowych. Osobny akapit poświęcono użyciu instrumentów perkusyjnych, w tym akordowego akompaniamentu gitary. Najwięcej różnorodności wprowadziła mgr Barbara Kornacka do interpretacji *ensaldas*,

szczególnie finałowego utworu Matea Flechy, El Jubilate, gdzie wyodrębniła fragment dla chóru a cappella celem zwiększenia efektu końcowego, prezentowanego już w pełnej obsadzie. Wspomniane są też tutaj zastosowane efekty echa, czy dobór pieśni prezentowanych bez akompaniamentu instrumentalnego. Autorka podaje założenia estetyczne, którymi się kierowała w podanych przypadkach. Podkreślić należy również dużą znajomość realiów historycznych, wymowy tekstu, charakteru kompozycji i innych teoretycznych i ekspresyjnych czynników przy wyborze osady wykonawczej. Brakuje tutaj jedynie, zdaniem Recenzenta, bardziej osobistych odniesień metodycznych do konkretnych problemów wykonawczych, tj. powstałych przy pracy nad doбором repertuaru czy jego opracowywaniem i przygotowaniem do koncertu.

Zakończenie jest podsumowaniem założeń pracy pisemnej i podsumowaniem wszystkich wysiłków związanych z wykonaniem koncertu jak i pracą teoretyczną przy gromadzeniu materiałów i źródeł teoretycznych dla wysycenia całości problemu przedstawienia i scharakteryzowania świeckiego *villancicos* XV i XVI w. na Półwyspie Iberyjskim. Wielkim walorem i nowatorskim posunięciem w tej pracy pisemnej a zarazem całości pracy doktorskiej jest przybliżenie polskiemu odbiorcy omawianego problemu. Autorka jeszcze raz, pokrótce, omawia poszczególne elementy tych ciekawych kompozycji wyrosłych z połączenia kultury rdzennej Iberii, a także arabskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej jako barwnego tygla, z którego można czerpać, wykonując te piękne kompozycje. Na pewno wzbogacić one mogą repertuar koncertowy zespołów chóralnych, amatorskich czy zawodowych specjalizujących nie tylko się w wykonawstwie muzycznym dawnych epok czy stylów. Autorka przypomina o potrzebie wnikliwego studiowania założeń epoki i samych *villancicos*, ze względu na pełne zrozumienie intencji autorów kompozycji czy tekstów. Zachęca do wykonywania omawianych kompozycji, podkreślając ich ogromne zróżnicowanie i wielkie możliwości przy pracy nad interpretacją i doбором składu wykonawców co w pełni ilustruje koncert zespołu „Esperimento” i „Ars nova”.

Cześć II pracy pisemnej wysyca w części teoretycznej problemy wykonawcze m.in dzięki obszernemu zaakcentowaniu przez Autorkę materiałów źródłowych oraz wspaniałemu zakresowi pozycji bibliograficznych, na które się powołuje. Przypisy są dobrze sformułowane. Język jest poprawny i w pełni naukowy. Brakuje tu może trochę osobistych uwag Doktorantki dotyczących problemów w przygotowaniu koncertu, ewentualnych dostrzeżonych błędów czy przemyśleń dotyczących zmian, np. decyzji co do podłożenia tekstu pod materiałem nutowym. Dodałoby to trochę kolorytu do tej bardzo wyważonej pod każdym względem wypowiedzi, a jak wynika z prezentacji koncertowej, bardzo ekspresyjnej dyrygentki.

Aneks pracy pisemnej zawiera zestawienie opracowań utworów wraz z ich charakterystyką. To dodatkowy walor tej pracy ze względu na przywołanie źródeł i wersji koncertowej. Szkoda, że to jedyna pisemna kolejność omawianych utworów. Trochę utrudnia to analizę tekstu. Po Aneksie mamy Spis przykładów z wyszczególnieniem autora i źródła. Dalej następuje Spis ilustracji podzielony na część I i II. Jak wspomniałam wcześniej trochę szkoda, że nie ma przykładów ilustracji instrumentarium renesansowego ale nie ma to wpływu na jakość całości przekazu. Bardzo obszerna jest **Bibliografia**, z wyszczególnieniem pozycji zwartych (60), wśród których mamy wielką różnorodność tematyczną od historii obszaru Półwyspu Iberyjskiego, poprzez wydania kompozycji *villancicos*, do literatury dotyczącej wykonania, z uwzględnieniem literatury dotyczącej problemów wykonawczych i ogólnie pojętej chóralistyki. Wiele wydań jest w językach obcych (hiszpański, angielski). Dalej wymienione są artykuły (45) głównie w języku hiszpańskim, ale też polskim i angielskim. Wydawnictwa nutowe

(transkrypcje z komentarzem) przytoczone są w liczbie 15, wszystkie w języku hiszpańskim. Omówienia płyt to 2 pozycje a źródła i strony internetowe z datami dostępu to 17 pozycji. Wobec powyższego bibliografia jest bardzo szeroko przedstawiona co można też zauważyć w tekście, sądząc po ilości przypisów na każdej stronie. Pracę kończy **Summary** w języku angielskim i dokument potwierdzający autentyczność pracy doktorskiej podpisany przez Promotora i Kandydatkę.

Język całości pracy pisemnej jest bardzo dobry i naukowy, Recenzent doparzyła się jedynie kilku drobnych błędów edytorskich (spacje, przecinki, kropki, duża litera) i jedną zmianę litery (str. 133 powinno być chyba ruchliwość nie rychliwość).

Konkluzja.

Praca doktorska mgr Barbary Kornackiej jest nowatorska w zakresie przedstawienia formy *villancico* jako przykładu świeckiej muzyki renesansowej krajów Półwyspu Iberyjskiego w aspekcie współczesnej praktyki wykonawczej.

Bardzo ciekawy koncert doktorski, dobrze wykonany przez Zespół Wokalny „Esperimento” z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego „Ars Nova”, pod pewną ręką dyrygentki, wyboru zróżnicowanych *villancicos* i *ensaladas*, w ciekawych opracowaniach, stanowi wielki walor całej pracy doktorskiej. Podkreślić należy ogromne doświadczenie Doktorantki w wykonywaniu utworów muzyki dawnej, co potwierdza obszerna Dokumentacja. Część pisemna pracy doktorskiej to wnikliwa analiza uwarunkowań historycznych i kulturowych dokonana na tle omawianej epoki, powstania i rozwoju formy *villancicos*. Doktorantka dokonała tego w odniesieniu do licznych pozycji bibliograficznych (w dużej części w językach obcych). To także szczegółowe przedstawienie teoretycznych i praktycznych założeń wykonawstwa muzyki dawnej w oparciu o ogromną bibliografię i dużą ilość cytatów tak traktatów renesansowych jak i wypowiedzi współczesnych interpretatorów i twórców. Sądzę, że jest to niezwykle ciekawa, nowatorska i wnikliwie opracowana praca teoretyczna, wyczerpująca wszystkie jej założenia. W mojej opinii zabrakło jedynie, bardziej osobistych uwag Autorki co do trudności, z którymi musiała się zmierzyć przy powstawaniu koncertu i pracy teoretycznej, np. dokonywania tłumaczeń pozycji naukowych, doboru utworów czy pracy nad nimi i konkretnymi wynikającymi z tego trudnościami: intonacyjnymi, rytmicznymi itp. Moim zdaniem, taką pracę należałoby wydać drukiem, po to, aby zwiększyć jej dostępność dla szerszego grona zainteresowanych, np. dyrygentów amatorskich chórów kameralnych. W dokumentacji Recenzent zauważył pewne nieścisłości ale wymienione są już wcześniej i nie wpływają na bardzo dobrą ocenę całości.

Wobec powyższego, na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tj. Dz. U. z 2017 roku poz. 1789), rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dnia 19 stycznia 2018 roku (tj. Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669) składam wniosek do **Rady Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie**, o pozytywną ocenę pracy doktorskiej mgr Barbary Kornackiej pt. **Villancico jako przykład świeckiej muzyki renesansowej krajów Półwyspu Iberyjskiego w aspekcie współczesnej praktyki wykonawczej** i dopuszczenie jej do publicznej obrony.



Krystyna Krzyżanowska – Łoboda